



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

MARCELO ANTONIO MILARÉ VERONESE

**CICLONE DE SI: A LEITURA E A ESCRITA DA
POESIA DE ROBERTO PIVA**

CAMPINAS

2015

MARCELO ANTONIO MILARÉ VERONESE

**CICLONE DE SI: A LEITURA E A ESCRITA DA POESIA DE
ROBERTO PIVA**

Tese apresentada ao Instituto de
Estudos da Linguagem da
Universidade Estadual de Campinas
como parte dos requisitos exigidos
para a obtenção do título de Doutor em
Teoria e História Literária, na área de
Teoria e Crítica Literária

Orientadora: Profa. Dra. Suzi Frankl Sperber

Este exemplar corresponde à versão
final da Tese defendida pelo aluno
Marcelo Antonio Milaré Veronese e
orientada pela Profa. Dra. Suzi Frankl Sperber

**CAMPINAS
2015**

Agência de fomento: FAPESP
Nº processo: 2011/50.399-1

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

B464c Beso (Escritor), 1974-
Ciclone de si : a leitura e a escrita da poesia de Roberto Piva / Marcelo Antonio Milaré Veronese. – Campinas, SP : [s.n.], 2015.

Orientador: Suzi Frankl Sperber.
Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem.

1. Piva, Roberto, 1937-2010 - Crítica e interpretação. 2. Poesia brasileira - História e crítica. 3. Literatura comparada - Brasileira e italiana. 4. Crítica. I. Sperber, Suzi Frankl, 1939-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: Cyclone of itself : the reading and the writing of Roberto Piva's poetry

Palavras-chave em inglês:

Piva, Roberto, 1937-2010 - Criticism and interpretation

Brazilian poetry - History and criticism

Literature, Comparative - Brazilian and italian

Criticism

Área de concentração: Teoria e Crítica Literária

Titulação: Doutor em Teoria e História Literária

Banca examinadora:

Suzi Frankl Sperber [Orientador]

Antonio Alcir Bernárdez Pécora

Fabio Weintraub

Alcebiades Diniz Miguel

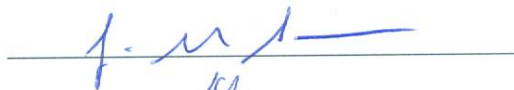
Pedro Marques Neto

Data de defesa: 18-08-2015

Programa de Pós-Graduação: Teoria e História Literária

BANCA EXAMINADORA:

Suzi Frankl Sperber



Antonio Alcir Bernárdez Pécora



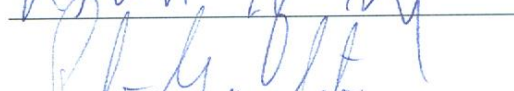
Fabio Weintraub



Alcebiades Diniz Miguel



Pedro Marques Neto



Marcos Antonio Siscar



Caio Márcio Poletti Lui Gagliardi



Josiane Teixeira Martinez



para Giovana & Nico

Agradecimentos

Sou muito grato a todos que fizeram parte deste todo reunido aqui.

Agradeço especialmente a Suzi Frankl Sperber, orientadora de poesia e vida.

Agradecimentos a FAPESP pela concessão da Bolsa Doutorado que permitiu a plena realização desta pesquisa no país.

Agradecimentos a CAPES pela Bolsa de Doutorado Sanduíche no Exterior (PDSE), que permitiu a realização de estágio de pesquisa na Itália.

Agradeço também ao Prof. Dr. Ettore Finazzi-Agrò pela orientação na pesquisa realizada na Facoltà di Lettere e Filosofia da “La Sapienza” Università di Roma.

Agradecimentos ao IEL, a seus professores Maria Betânia Amoroso, Alcir Pécora, Marcos Siscar e Eduardo Sterzi, e a todos os funcionários da Secretaria de Pós-Graduação (em particular Claudio, Rose e Miguel).

Agradeço a Alcebiades Diniz, Pedro Marques, Fabio Weintraub, Caio Gagliardi e Josiane Teixeira Martinez.

Agradeço aos colegas do GT da Suzi e ao Centro de Estudos MARGENS do IEL, à Ibriela Berlanda (parceira de poesia de Piva), a Fellipe Ramos de Souza, Cássio Corrêa, ao sempre presente Wladimir Mesko, a Editacuja Editora e a Editora Medita.

Aos amigos na Itália: Tiago e Carla, Laura Cionci e Alessandro Canistrà, Elena, Maya e Max (e Uê-uê), e mio eterno maestro Alessandro Conti.

E do início ao fim, agradeço a Renato e Teresinha, José Renato, Flávio e famílias, Chiarina e Dona Maria (*in memoriam*), Loretta, Veruska e Barbarella.

SUMÁRIO

PRÓLOGO: leitura e escrita, experiência e referência	13

PARTE I

A REFERÊNCIA NA POESIA, NO MANIFESTO E NA POÉTICA INICIAIS

CAPÍTULO 1. POR UMA TIPOLOGIA DA REFERÊNCIA

1. Conhecendo a referência, reconhecendo a poesia	27
2. <i>Paranoia</i> (1963): o diálogo entre Roberto Piva e Wesley Duke Lee	29
3. Referências <i>não textuais</i> : nome próprio, título de obras, personagens	39
3.1. Análise do poema “Jorge de Lima, panfletário do Caos” (<i>Paranoia</i>)	40
3.2. Análise do “Poema de ninar para mim e Brueghel” (<i>Paranoia</i>)	46
4. Referências <i>textuais</i> : Epígrafes	53
4.1. A epígrafe no <i>poema</i>	55
4.2. A epígrafe na obra	58

CAPÍTULO 2. POR UMA POÉTICA DA REFERÊNCIA

1. Leitura da referência na poesia de Roberto Piva	61
2. Antoine Compagnon: <i>O trabalho da citação</i> , leitura e escrita	74
3. As etapas d’ <i>O trabalho da citação</i>	79

CAPÍTULO 3. POESIA, PROSA E POÉTICA EM *PIAZZAS* (1964)

1. Poesia e prosa em <i>Piazzas</i>	87
2. Prosa, reflexão sobre a poesia (leitura da referência em <i>Piazzas</i>)	100
3. A leitura da obra de Arthur Rimbaud em <i>Piazzas</i> : a <i>poética heroica</i> ou <i>de guerra</i> de Roberto Piva	107

CAPÍTULO 4. A LEITURA DOS MANIFESTOS

Apresentação e <i>corpus</i> dos manifestos	113
1. <i>Os que viram a carcaça</i>	128
2. Dois “Artigos-Manifestos”	156

3. Manifestos etnopoético-xamânicos	159
3.1. <i>O Jogo Grátis da Poesia</i>	161
3.2. <i>Manifesto utópico-ecológico em defesa da poesia & do delírio</i>	165
3.3. <i>O século XXI me dará razão (se tudo não explodir antes) e Manifesto da selva mais próxima</i>	168
3.4. <i>Sindicato da natureza</i>	170
3.5. <i>P.S.: O último manifesto</i>	176

PARTE II

A LEITURA DA OBRA POÉTICA (CONTINUAÇÃO)

CAPÍTULO 5. DE ABRA OS OLHOS & DIGA AH A ESTRANHOS SINAIS DE SATURNO

Apresentação	177
1. <i>Abra os olhos & diga ah</i> (1975)	178
1.1 Análise do poema “Interminável-Exterminável”	191
2. <i>Coxas – sex fiction & delírios</i> (1979)	196
2.1. Análise do poema “A vida me carrega no ar como um gigantesco abutre”	206
3. <i>20 poemas com brócoli</i> (1981)	209
3.1. Análise do Poema “XIV”	211
3.2 Análise do poema “XVI”	212
4. <i>Quizumba</i> (1983)	224
4.1. Análise do poema “Jorge de Lima + William Blake + Tom Jobim. Dante observa”	229
4.2. Análise do poema “Em 68 só fiz 69”	231
Intermezzo: <i>Corações de hot-dog</i> (inédito – décadas de 1970-80)	235
5. <i>Ciclones</i> (1997)	239
5.1. Análise do poema “Joãozinho da Gomeia”	249
6. <i>Estranhos sinais de Saturno</i> (2008)	254
6.1. Análise do poema “Chapéus do irmão Ciclone”	257

PARTE III

INTRODUÇÃO À REFERÊNCIA ITALIANA

CAPÍTULO 6. *IMPÉRIO ROMANO (A REFERÊNCIA NÃO LITERÁRIA)*

1. O tema <i>império romano</i>	261
2. O caso Crevel (e a <i>literatura da cura</i>)	273
3. O caso Michaux (e a <i>literatura psicodélica</i>)	279
4. Garotos/garotas e gladiadores	287

PARTE IV

A LEITURA DA REFERÊNCIA LITERÁRIA ITALIANA

(*Dante Alighieri e Pier Paolo Pasolini*)

CAPÍTULO 7. DANTE ALIGHIERI

Apresentação: o <i>pathos literário</i> italiano	298
1. Dante Alighieri e as primeiras referências (<i>Paranoia</i>)	301
2. Dante e <i>realidade</i> na poesia: as origens da referência literária	
(<i>20 poemas com brócoli</i>)	306
3. Erich Auerbach e a leitura da realidade na obra de Dante Alighieri	313
4. A leitura da referência literária em Dante: poesia e realidade xamânica	322
5. A leitura <i>infernal</i> na poesia xamânica: Dante Alighieri e William Blake	325
6. Dante Alighieri, William Blake e Roberto Piva: realidade poética,	
inferno e sagrado	333
7. <i>O Dante de Piva</i>	355
8. Dante Etnopoético: Jerome Rothenberg, Mircea Eliade e a leitura	
do Xamanismo	366

CAPÍTULO 8. *O PASOLINI DE PIVA: REALIDADE E CONTRADIÇÕES* 371

CONCLUSÃO	387
BIBLIOGRAFIA	391
FILMOGRAFIA	399
ANEXOS	400

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Ilustração 1: Capa da 2ª edição de <i>Paranoia</i> . Foto: Wesley Duke Lee	29
Ilustração 2: Imagem do poema “No Parque Ibirapuera”. Foto: Wesley Duke Lee	31
Ilustração 3: Imagem do poema “Visão 1961”. Foto: Wesley Duke Lee	34
Ilustração 4: Imagem do poema “Jorge de Lima, panfletário do Caos”	44
Ilustração 5: Imagem de “Praça da República dos meus Sonhos”. Foto: W. D. Lee	45
Ilustração 6: Imagens do “Poema de ninar para mim e Brueghel”. Foto: W. D. Lee	48
Ilustração 7: Imagens do “Poema de ninar para mim e Brueghel”. Foto: W. D. Lee	49
Ilustração 8: Capa da 1ª edição de <i>Piazzas</i> . Massao Ohno Editora.	87
Ilustração 9: “O Jardim das delícias (tríptico)” de Hieronymus Bosch	93
Ilustração 10: Capa de <i>Abra os olhos & diga ah</i> . Arte: Tide Hellmeister	178
Ilustração 11: Ilustração em <i>Abra os olhos & diga ah</i> . Arte: Tide Hellmeister	179
Ilustração 12: Ilustração em <i>Abra os olhos & diga ah</i> . Arte: Tide Hellmeister	180
Ilustração 13: Ilustração em <i>Abra os olhos & diga ah</i> . Arte: Tide Hellmeister	182
Ilustração 14: Ilustração de Tide Hellmeister ao poema “(O MUNDO MUDA (...))”	189
Ilustração 15: “INTERMINÁVEL-EXTERMINÁVEL” (Capítulo)	190
Ilustração 16: Reprodução do poema “INTERMINÁVEL-EXTERMINÁVEL”	191
Ilustração 17: <i>La tour rouge</i> (1913), de Giorgio de Chirico	195
Ilustração 18: Capa do livro <i>Coxas: sex fiction & delírios</i> . Arte: Maty Vitart	196
Ilustração 19: Ilustração de Maty Vitart para “1. Os escorpiões do sol”	197
Ilustração 20: Ilustração de Maty Vitart para “7. Sbornia filamentosa”	198
Ilustração 21: Ilustração de Maty Vitart para “2. Osso & Liberdade”	202
Ilustração 22: Ilustração de Maty Vitart para o poema “11. Bicho-preguiça”	203
Ilustração 23: Ilustração de Maty Vitart para “O Andrógino Antropocósmico”	206
Ilustração 24: Ilustração de Maty Vitart para “A vida me carrega no ar (...))”	208
Ilustração 25: Capa e contracapa de <i>20 poemas com brócoli</i> . Arte: João Pirahy	209
Ilustração 26: Ilustração de João Pirahy ao lado do poema “XVI”	213
Ilustração 27: Capa do livro <i>Quizumba</i> . Ilustração de Hélio de Oliveira	224
Ilustração 28: Ilustração de Hélio de Oliveira para o poema “Em 68 só fiz 69”	232
Ilustração 29: Capa de <i>Ciclones</i> . Projeto gráfico: Claudia Lammoglia	239
Ilustração 30: Capa de <i>The Marriage of Heaven and Hell</i> , de William Blake	327
Ilustração 31: Dante e Virgílio, Inferno (Canto III). Ilustração de William Blake	328
Ilustração 32: Gravura 7, <i>The Marriage of Heaven and Hell</i> , de William Blake	329
Ilustração 33: Gravura 6, <i>The Marriage of Heaven and Hell</i> , de William Blake	341
Ilustração 34: Ilustração de Rodrigo Salomão (nanquim sobre papel, 2011)	390

RESUMO

Este é o estudo da obra poética de Roberto Piva (1937-2010) baseado na leitura das referências literárias e afins presentes na composição de poemas, bem como na prosa escrita em forma de manifestos ou introduções e posfácios a seus próprios livros. Amparada pelos diálogos com a obra de Dante Alighieri, Arthur Rimbaud e muitos outros poetas, a análise das referências ao longo de seus nove livros publicados permite constatar duas poéticas individuais: a inicial, *heroica* ou *de guerra*, e a final, denominada *xamânica*. O entendimento dos usos de tais referências, basicamente dividida entre os tipos *textuais* e *não textuais*, é aprofundado ainda mediante a relação com a literatura italiana, que sugerem incorporações de autores com base em temas como a sexualidade, a realidade e o sagrado – a exemplo do *Inferno* d’*A Divina Comédia* na poesia xamânica. Neste sentido, outras obras auxiliam na leitura de aspectos particulares da linguagem de Piva, cujas “soluções individuais” são amplamente investigadas em meio à característica paradoxalmente “exterior” da referência. Adiciona-se à fortuna crítica de Roberto Piva a crítica literária italiana de Alfonso Berardinelli, também como forma de contextualização do diálogo entre o panorama literário nacional e estrangeiro, passado e contemporâneo.

ABSTRACT

This is the study of the poetic work of Roberto Piva (1937-2010) from the perspective of reading the literary references (and the like) in the composition of poems and prose written by the poet (manifestos, introductions and afterwords). Supported by dialogues with Dante Alighieri and Arthur Rimbaud, the analysis of the poems throughout his nine published books allows to distinct two poetics: the initial, *heroic*, and the final, called *shamanic*. Based on the types and reference purposes, the paper also analyzes the dialogues with the Italian literature, like the *Hell* of Dante Alighieri’s *The Divine Comedy* in shamanic poetry. Therefore, other works help in the reading of the personal concepts of Piva’s language, such as the sexuality, the reality and the sacred, where the “individual solutions” in poetry are widely investigated in the paradoxical condition of the “external” appearance of the reference. It’s added to Roberto Piva’s small criticism fortune the literary criticism of Alfonso Berardinelli, also as a way of contextualization of the dialogue between the national literary scene and abroad.

“A te convien tenere altro viaggio”

Dante Alighieri, *Inferno*, Canto I

PRÓLOGO: leitura e escrita, experiência e referência

A poesia de Roberto Piva foi escrita acompanhada por muitas outras. É a forma como também os poetas preferem viver: cercados pelos seus. Poeta brasileiro leitor de poesia nacional, se quis imerso também na intimidade de muitos dos grandes escritores estrangeiros. Poeta paulistano, nem sempre foi um escritor urbano; mas sempre foi escritor. E para todo poeta *escritor*, para aquele que ouve naturalmente sozinho, à noite, no silêncio sobrenatural de sua cabeça, a espontânea resposta “sim, sou mesmo forçado a escrever”, como nos lembra Rainer Maria Rilke (2013, p. 22)¹, nada se torna tão íntimo como a expressão através da escrita, do poema, do verso que registra palavras, vozes, visões – impressões individuais que a poesia de Piva lê, ouve e vê.

Substancialmente autor de poemas – muito semelhante ao Pasolini *poeta*, cuja poesia, segundo Alfonso Berardinelli, “às vezes é um pouco imediata demais, escrita com pressa” (BERARDINELLI, 2007, p. 17) – nada mais interessante a este Roberto Piva *escritor* do que conviver com a poesia a partir de uma criação poética emergindo da referência a obras e autores lidos, embora esse fato não se resuma imediatamente à necessidade de sua escrita. Daí a inexistência de qualquer programa previamente literário que o engaje ou sujeite ao registro da escrita, no sentido de não estar “forçado” à ação de escrever (vocabulário que Rilke usa para se fazer compreender por um leitor de poesia e ajudá-lo a escrevê-la, ainda que duvidasse da validade dessa orientação). Antes de se mover de acordo com a obrigação, sua poesia reclama *experiências* de natureza diversa daquelas que propiciam a escrita enquanto prática: “Só acredito em poeta experimental que tenha vida experimental” (PIVA, 1985, p. 40). Ora, não é de se espantar que, no exato momento da criação do poema, alheio a seu ato da escrita, o poeta está travestindo em material simbólico e musical, rítmico e expressivamente imagético uma convivência conflituosa em relação às demais práticas literárias consideradas *poéticas* (intelectuais ou especializadas demais), tanto quanto frente às reconhecidamente *não poéticas* (muito pouco experimentais e existenciais, como acredita).

Decorre que a experiência prática de *leitura* de Piva, também forma de desejo (contrária, portanto, a necessidades ou obrigações), se envolve com o pressuposto não apenas *literário* da criação poética, e sim com uma experiência *existencial* particular que sua poesia acolhe, prontamente, enquanto prática da escrita, aquilo mesmo que resulta

¹ In *Cartas a um jovem poeta*.

criação experimental. Compreendida na forma de acolhimento literário do desejo, leitura e escrita e suas práticas “inimigas” poéticas ou não poéticas, tudo aqui passa pelo filtro desta ética experimental ampla e includente, universal, mas também seletiva – daí o conflito *individual* que se instala na obra por meio da aparência *exterior* da referência.

A poesia de Piva descreve um aberto diálogo com grandes autores através da remissão a suas obras, uso singular de referências literárias e afins, muitas delas citações literais, mas ainda acompanhadas de alusões e menções aos nomes próprios e aos títulos de obras, poemas, quadros, canções, etc. O uso da referência como busca da palavra e expressão próprias é uma seleção acolhedora de singularidades na composição de poemas, as quais, por sua vez, foram acolhidas através da leitura: Dante Alighieri, William Blake, Arthur Rimbaud, Georg Trakl, Mario de Andrade, Oswald de Andrade, René Crevel, Murilo Mendes, Henry Michaux, Allen Ginsberg, e tanto outros. De um lado, o conjunto aumenta a força, o brilho e a beleza da poesia; porém, a conjuntura traz consigo uma carga de leitura que, ainda que iluminada, só poderia resultar em tensão e choque com a escrita. Afinal, como não ficar à sombra de tamanhas presenças que iluminam o próximo poema?

A solução não poderia ter começado por outro lugar: fazer referência às obras que mais importam para a composição própria; ou melhor, também referenciar, ao escrever, aquilo que de mais alheio a si a leitura fornece. A fazer uso da referência a outros autores, Roberto Piva não parece apontar para algo apenas externo à sua obra, uma vez que a relação entre leitura e escrita – que se deseja manter em permanente estado criativo – aponta para um contexto pessoal que funda o “conceito” de referência (como entendido aqui). Do ponto de vista de seus atributos a um só tempo *individuais* e *referenciais*, o procedimento de composição do poeta não é outro que este *paradoxo autoral*. As excessivas referências às demais poesias, por vezes, só podem resultar na quase impossibilidade de distinguir onde começa a escrita (de si) e onde acaba a leitura (do outro). A não ser, pois, no próximo poema, a única identidade possível aqui. Paradoxo? Para Piva não: leitura e escrita, realidade e experiência, poesia.

Referência, aqui, também não significa obrigatoriamente “reverência”, como muitas leituras críticas superficiais de seus diálogos fazem supor. O leitor desta “reverência” na poesia de Piva – que, desta forma, se exime de dedicar maior atenção à leitura da referência no outro autor, é bom que se diga –, perde a chance de conhecer melhor uma interação produzida pela *escrita*. Partindo da ideia básica de uma “leitura empática de outro texto que serviu de estímulo à nova escrita” (BOSI, 2000, p. 14), é

necessário entender como o resultado literário nos usos da referência reproduz um conceito de “solução individual”, não apenas a leitura do outro. Como no conceito particular de escrita da referência, a escrita de Piva faz reverência à arte poética, literária ou artística, mas não às literaturas ou artes “comparadas” – e, como Dante Alighieri (segundo René Girard) também não faz “história” literária. Enfim, se aqui a escrita passa a referir (ou não) o ato de leitura, isso só é possível de ser investigado mediante a análise detalhada da própria referência: selecionar seus tipos, ler seus usos, interpretar seus significados, e assim sucessivamente – até que se possa, mesmo que em parte, responder à pergunta de base feita por Alfredo Bosi: “Que experiência calada no sujeito terá suscitado esta e não aquela imagem metafórica?” (BOSI, 2000, p. 14).

Neste caso, a *visão* do autor frente à própria criação também se encontra disponível na “prosa” escrita por Piva, a qual reflete sobre sua poesia e, entre outros pontos, confirmam a leitura das referências literárias enquanto proposição de *modos individuais* de leitura. É o *modus operandi* experimental resultando na composição do texto literário, a “solução individual” para suas experiências e contradições de leitor – como no sintomático artigo intitulado “O Jogo Gratuito da Poesia (Todo poeta é marginal, desde que foi expulso da República de Platão)”, onde certifica, por exemplo, que “Dante é pra ser *lido* numa sauna, rodeado de adolescentes” e “As soluções em poesia são *individuais* e não coletivas” (PIVA, 1982, p. 5, grifo nosso).

Sem dúvida, assim como no universo da poesia lírica, o tema ou assunto principal de sua poesia é o próprio poeta, que constantemente faz da escrita a sua experiência de *leitor* – mais ainda, a quer *visão* sujeita a uma leitura idêntica ou, no máximo, não muito distante da sua. Mas então se poderia perguntar: qual o tipo de leitor capaz de lê-la? Ou, ao contrário, quem não seria capaz de ler a experiência escrita (descrita) do poeta experimental? Questões sem importância fora de um contexto propriamente existencial, talvez aqui permita supor também que o ato de ler poesia, a exemplo daquela a cargo do poeta, carrega o pressuposto de uma experiência extraordinária de antemão, tão importante quanto o resultado da obra que se lê. É este também o horizonte comum da bandeira do experimentalismo. Neste caso, porém, como fica a lírica que contrói a experiência do poeta com base na experiência do outro escritor, através do uso insistente da referência? O máximo da individualidade da experiência, da representação da interioridade (e suas manifestações) parece resultar na maior referencialidade *externa* possível.

O leitor da poesia de Piva não consegue abandonar uma visão artística centrada na forma particular como o poeta se vê, como dito, ainda que este olhar individual não seja o espelho de sua realidade, e sim o lugar de onde a criação apenas começa a se mostrar ao leitor para além do criador. Estamos no terreno da leitura, da recepção específica desta criação, sem, contudo, que seja apenas a individualidade do poeta que esteja ao alcance do outro através da leitura. É a referência entrando em cena no uso *arriscado* que dela deve fazer a poesia – também este um uso “responsável” (para usar uma imagem que George Steiner empresta ao artista, e não ao crítico de arte). Para se ter uma ideia de até onde a leitura da referência literária se ajusta à problemática conflitante entre experimentalismo e tradição neste poeta, ainda que de forma elementar, basta observar a afirmação de Harold Bloom em *The Anxiety of Influence*: “poetic influence need not make poets less original; as often it makes them more original, though not therefore necessarily better.” (BLOOM, 1973, p. 7). Contudo, no caso da poesia de Piva, atravessada por leituras do outro como de si mesmo, parece ser necessário, antes, olhar para toda essa carga de relacionamento com referências exteriores como um artifício poético intrinsecamente tradicional – aqui muito compulsivo, porém nada angustioso – de expressar individualidade através de alteridades diversas.

Em resumo, a linguagem que faz uso da referência literária se assemelha, agora, a um movimento mais complexo de incorporação de leituras na criação poética. A busca por autenticidade nesta linguagem se ajusta diretamente ao contexto da autenticidade da experiência do escritor posto na escrita. Invocando a percepção da poesia não apenas no âmbito intelectual ou racional da leitura do poema, pode-se entender melhor o uso da *analogia*, constante poética desta linguagem, como o próprio apelo à referência – reflexo da crítica à uniformidade da visão, a começar na literatura, em sua criação, mas também na leitura. Ainda que também traga riscos à autoria do poema, a relação analógica com a referência permite descentralizar as relações de sentido e significado com o texto apenas, remetendo-o à dispersão da leitura definitiva de si ou do outro, como dito. Não se trata de abandonar o pensamento lógico, mas direcionar a percepção por meio da diversidade analógica.

A leitura crítica baseada na experiência enquanto comportamento externo ao fazer poético (e não como contexto trabalhado no discurso da poesia), até o momento presente, apenas desviou o contexto das poéticas de escrita e leitura de Roberto Piva, tendendo à preponderância de uma leitura da “biografia” do poeta. Neste ponto se evidencia uma problemática “bibliográfica” a ser urgentemente revista (em especial, frente ao uso

deliberado do depoimento, da entrevista e da opinião pessoal do poeta para embasar leituras e interpretações de sua poesia). É fato que a experiência ou o experimentalismo deste fazer poético pode ser visto claramente através da imagem da *inspiração*, em seu sentido tradicional, romântico (ao menos desde o início do século XIX) de composição escrita, bem como declamada. Fácil perceber também como um discurso poético criado nestes termos não tem necessidade de *se forçar* a ser escrito, vale lembrar; é uma experiência constante que busca se inspirar num estado natural – onde o poeta se vê imerso – semelhante aos sentidos do corpo, a começar pelo movimento da respiração:

a literatura de Piva leva a sério, mais do que qualquer outra coisa, o poder da própria literatura. É literatura embebida em literatura, que respira literatura, que fala o tempo todo de literatura. (PÉCORA, 2005, p. 14)²

Frente a um tradicional contexto baseado na busca de inspiração para a escrita através do ato de leitura, a princípio a literatura de Piva, contrariamente a seus impulsos experimentais, parece não convidar à leitura, mas a um ato expressivo e compartilhável solicitado pela oralidade: “fala o tempo todo” (cf. Pécora). Pois é propriamente no sentido de conhecimento de uma expressão natural – contida em potencial nesta “literatura embebida em literatura” – que se faz fundamental a leitura do poema, completo, como unidade mínima de análise de sua voz: o poema como *resultado* de sua inspiração, voz que o poeta anota, corrige e publica para a leitura (ao contrário de suas declarações)³.

Eis, também, um dos únicos meios de se investigar até que ponto dessa inspiração literária, nesta escrita, também se faz uso subversivo, transgressor, transformador (agora sim) de suas *leituras*. Ao final, o ato de leitura ligado à composição do poema é uma prática que, desprezada pelo poeta em seu aspecto “técnico”, corre um risco nada gratuito de *romantização* do ato da escrita e – o que pode ser pior – de seu próprio resultado, que perde força transgressiva, como quase todas as leituras exclusivamente biográficas de sua obra.

A contradição só aumenta quando se percebe que o tratamento da literatura no contexto das vanguardas históricas do início do século XX (relidas com insistência por Piva) se originou da crítica às categorias artísticas estanques de movimentos, correntes

² Alcir Pécora em “Nota do organizador” para *Obras reunidas* volume 1.

³ Roberto Piva é um escritor que muitas vezes reescreveu seus poemas e os alterou, em alguma medida, para publicá-los, como será possível certificar nos manuscritos inéditos do poeta disponíveis no “Arquivo Roberto Piva” do Instituto Moreira Salles-RJ, consultados e usados na presente tese a fim de embasar, quando pareceu oportuno, a análise de sua poesia. A recolha de parte desses manuscritos se encontra reproduzida ao final do trabalho (ver “Anexos”).

ou escolas representantes da *tradição*, enquanto estas mesmas vanguardas, atualmente (e isso vale para as demais, posteriores), soam cada vez mais como coletivos e agrupamentos literários de *tradição vanguardista*. Não totalmente inúteis para a crítica, tais enquadramentos apresentam uma enorme carga de limitação na análise do trabalho estético e artístico individual de cada autor. O que chama mais a atenção – e de forma alguma se trata de novidade contemporânea – é a leitura generalizada frente a importantes autores na modernidade que não se encaixam nos panoramas históricos catalogados como correntes ou escolas literárias. Observa-se que a poesia moderna, de maneira geral, revela uma crítica lúcida e ampla de um panorama histórico-literário que predispôs à homogeneização de características singulares de determinados autores. De acordo com Alfonso Berardinelli:

Estamos cansados de saber, graças à difusa academização da vanguarda ocorrida nos anos 1960, que a cultura da modernidade representou a si mesma sobretudo como uma série de barreiras a superar, de vértices e linhas de chegada. Daí o culto do marginal e do periférico, daquilo que está apartado e pouco visível, das formas não imediatamente “vencedoras”, que não se impõem nem se difundem rapidamente, ter tido sempre um sabor de má consciência e de mentira necessária. Na teoria do modernismo, na ideologia estética das novas vanguardas instaladas nas universidades, o caminho da modernidade se assemelhava a uma marcha triunfal. Sabemos bem que na história da cultura e das artes (...) não há nada de triunfal, e que a própria ideia de continuidade e de interconexão é uma noção comodamente construída *a posteriori*, do alto de um observatório histórico que permite ver as coisas em geral como se se observasse um mar tempestuoso a partir da terra firme. E no entanto, (...) temos diante de nós uma paisagem bem delineada. A modernidade é há tempos uma ideia compacta e articulada, ilustrada em detalhe por centenas de livros e milhares de verbetes bibliográficos. A crítica literária ligada ao ensino e à pesquisa universitária trabalhou bem. Terrenos pantanosos foram beneficiados. Bosques foram atravessados por avenidas panorâmicas. Pradarias acidentadas agora se apresentam como campos de terra batida, munidos de pracinhas, grades de proteção e banquinhos. Onde os poetas naufragaram ou se afogaram como outros derrelitos comuns, foi construído um esplêndido e confortável hotel com vista para o mar. Baudelaire não mete medo em ninguém (nem Marx também). O pobre Nietzsche é bastante solicitado. Quanto a Mallarmé (...) estudar e seccionar suas poesias é mais fácil do que lê-las, e até mais divertido (...) (BERARDINELLI, 2007, p. 66-67).

Existe na leitura da obra de Piva, como em tantos outros escritores, o perigo de um apelo aos recursos “não literários” de sua produção – caso de exagero frente a biografias, entrevistas, depoimentos e opiniões dos autores sobre suas obras –, enquanto se valoriza o orgulho derrotado, não vencedor, dos “malditos” ou “marginais” (segundo Berardinelli) e vai sendo deixada de lado obra, estética e até experimentalismos, mas, sobretudo, a própria leitura dos versos, que cai no esquecimento. Como ao final do poema “I versi” de Vittorio Sereni: “non c’è mai/ alcun verso che basti/ se domani tu stesso te ne scordi.” (BERARDINELLI, 2008, p. 17).⁴

Carlos Felipe Moisés, escritor também companheiro de Piva na *Geração 60*⁵, chama a atenção para o um panorama histórico problemático na literatura moderna, agora devido “tão só a má qualidade de uma história contada por historiadores desprovidos de estofos críticos e, portanto, impossibilitados de lidar com as diferenças” (MOISÉS, 2012, p. 19-20). Sua leitura em (e sobre) *Tradição e ruptura*⁶ é eficaz ao apontar a dialética inerente à “consciência do processo histórico que faz da literatura um conjunto orgânico de fenômenos interrelacionados, diacrônica e sincronicamente”, uma vez que, enquanto se resgata a “diferença” singular de determinado autor, é preciso continuar consciente do exagero que “conduziu as correntes baseadas no primado do texto a uma espécie de beco-sem-saída, condenando a obra literária a passar por objeto autossuficiente, fora do espaço e do tempo” (MOISÉS, 2012, p. 20). Isso porque a própria ideia de individualidade literária em determinado autor – não raro encontrada na forma de “mar tempestuoso” (Berardinelli) –, ainda que deslocada de um julgamento *a posteriori*, pode incorrer no mesmo engano de afirmar como novidade (moderna e contemporânea) aquilo que é da ordem da tradição na literatura.

É o caso de uma leitura da obrigatoriedade transgressora da obra literária moderna (junto ao “culto do marginal e do periférico”, ainda conforme Berardinelli) que certifica, de acordo com Moisés, uma “hipertrofia do conceito de ‘transgressão’ (...) paralela à condenação da história literária” (MOISÉS, 2012, p. 22). Transgredir a qualquer custo, mandamento da modernidade estendido até os dias de hoje, além de fundar uma categoria estética duvidosa enquanto resultado artístico contemporâneo, não é exclusividade dentro

⁴ “Nunca existe verso que baste se amanhã você mesmo o esquece” (tradução livre). O poema pertence ao livro *Gli strumenti umani*, de 1965.

⁵ In *Geração 60* - Antologia Poética. Org. Álvaro Alves de Faria e Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Editorial Nanquim, 2000.

⁶ *Tradição e ruptura*: o pacto da transgressão na literatura moderna. Vila Velha: Opção Editora, 2012.

do entender moderno da *novidade* (aliás, “desdobramento da psicose romântica”, de acordo com Moisés):

a transgressão não é privilégio exclusivo de escritores modernos e pós-modernos. Toda a grande literatura de todos os tempos nunca fez outra coisa senão inovar, romper com o passado (...). Transgredir tem sido necessário, desde sempre, e isto se aplica à minoria de escritores superdotados, anunciadores de algo efetivamente inovador. Mas repetir, para confirmar o território conquistado, tem sido igualmente necessário, e isto se aplica ao esforço dos medianamente dotados, a maioria, sem os quais o sistema desmorona e a própria transgressão deixa de ser uma necessidade. (MOISÉS, 2012, p. 23).

Não haveria maiores problemas em dar continuidade a uma ideia de expressão literária transgressiva – exemplos não faltam ao longo da história –, isto é, enquanto expressão renovada, válida na literatura contemporânea, não fosse o fato de se ter tornado o estatuto de uma garantia em toda obra de espírito conflitante com o passado e o presente. Rebelde, maldita e marginal a qualquer custo, a transgressão se difundiu até se tornar regra inequívoca, gerando um contexto de anulação de sua própria leitura na modernidade:

De início, transgressão foi a exceção, o último recurso dos artistas de vanguarda, já no final do século XIX, na esteira da rebeldia romântica; mas aos poucos, século XX adentro, virou regra geral, já que passou a contar com o beneplácito da maioria (...) (MOISÉS, 2012, p. 24).

A característica ou fenômeno da transgressão, assim como “temas tabus” como o homossexualismo (estendido à ideia de pederastia), no caso de Piva, não se mostram apenas enquanto expressões comportamentais, e sim vêm expressas em sua literatura. É principalmente na obra poética que o receptor encontra a expressão daquilo que foi também comportamento, postura e, enfim, o caráter transgressivo, rebelde, inconformado do poeta ou artista. Aqui, pois, não é raro que o poema sugira uma *ação transgressiva* que tomou ou pode tomar lugar na experiência, uma vez que sua composição recobra matérias e conteúdos pessoais desta experiência. Obviamente, a recíproca não é verdadeira: um poeta que não escreva transgressivamente, isto é, que não componha poemas característica ou sugestivamente transgressivos, não deveria ser lido como um “autor” de transgressões, mas, no máximo, poderia ser considerado um “ator” de tal empreendimento. Esta evidente distinção entre ação e composição tem sido obnublada na leitura da poesia de Piva, ao que tudo indica, pelo ponto de vista limitado por aquilo que

Berardinelli chama de “garantia grupal” na literatura das vanguardas históricas, aquilo mesmo que Moisés chama de “regra” na literatura moderna e pós-moderna, semelhante ainda ao que René Girard chamará de “leitura romântica” das grandes obras da literatura ocidental (como veremos) – e assim por diante, até chegar ao ponto de Alcir Pécora se sentir na obrigação de declarar: “Tenho vontade de dizer que a poesia de Piva precisa de mais leitura, mais estudo e menos torcida, mas talvez seja apenas impropriedade de crítico e me calo.” (PÉCORA, 2006, p. 9).

Ainda assim, é através do atual contexto de transgressão na literatura que começamos a nos entender com as relações intrínsecas, sobretudo contraditórias, entre poeta e poema, ou entre artista e arte. Afinal, ao não se separarem na pessoa de Roberto Piva, *autor* e *ator* são conceitos que relacionam de maneira idêntica as práticas de leitura e escrita: transgressivas, conquanto contraditórias. Esta conjuntura ambivalente, que remete à tensão entre poesia e fazer poético, se encontra refletida no próprio uso das referências literárias, e este é o ponto aqui. As duas faces da composição do poema, a leitura e a escrita, definem contraditoriamente o contexto de autoria e transgressão na obra de Piva, o que não se torna problema em sua poesia, e sim “solução” a ser investigada de acordo com os usos particulares, pessoais ou individuais que faz de tais referências.

Nem objetivo nem premissa, pode-se dizer que o leitor ideal desta poesia parece ter que levar em consideração este risco contraditório: o de conhecer um estado propício a experiências poéticas, porém não facultado ao poema (texto escrito, ou apenas “literatura”), e sim apenas à imagem de uma *ideia* de experiência, adaptado à expressão da poesia e da arte unicamente pela via da prática transgressora, da práxis fenomenológica atualmente crítica por excelência (porque moderna), indiscutivelmente subversiva de todos os valores. E nestas chaves de leitura, como se sabe, não há espaço para a análise, a interpretação, a própria experimentação do texto, da palavra praticada, senão da pura poesia (em oposição a uma ideia simples de “existência”). Pois como respirar a experiência neste espaço tão minúsculo nem sequer destinado a representá-la, e sim reinventá-la, ou propô-la maior ainda, modificando-a profundamente em uma página, nem isso às vezes?

É neste contexto de leitura que a referência se entranha na poesia de Piva, precisamente como portadora de sentidos conflitantes entre linguagens; melhor dizendo, mediante as relações literárias entre leitura e escrita. As referências na linguagem poética, enquanto soluções dialogicamente individuais, se resolvem nesta contradição natural, conforme a relação entre ler e escrever: a postulação de um fazer poético condizente com

o próprio discurso poético. Românticas ou não, gratuitas ou profundamente originais, não é tarefa simples entender leitura e escrita poética sem desviar do contexto essencial (e contraditório) aqui: a realidade. É contra ela que a leitura de poesia pode estar agindo, e é frente a ela que a escrita por vezes atua; ato contínuo, a leitura revela a realidade, a escrita torna a escrevê-la poeticamente.

Isso posto, no Capítulo 1 (POR UMA TIPOLOGIA DA REFERÊNCIA) tem início o mapeamento das referências *textuais* e *não textuais* encontradas nos poemas, passíveis de serem exemplificadas através das ocorrências presentes em *Paranoia* (1963), obra inicial do poeta. Com base nela já é possível apresentar uma *tipologia da referência*, permitindo um contexto de leitura condizente com os usos da referência no texto poético. Em seguida há o mapeamento específico, ao longo de toda a poesia, das referências propriamente *textuais*, uso mais significativo na escrita.

O Capítulo 2 (POR UMA POÉTICA DA REFERÊNCIA) a leitura de *O trabalho da citação* de Antoine Compagnon é uma espécie de introdução ao que se entende, aqui, por leitura e escrita particular do poeta, necessária para a futura análise literária da incorporação das referências nos poemas.

No Capítulo 3 (POESIA, PROSA E POÉTICA EM PIAZZAS) a fase inicial da poesia (anos 60) ainda permite ler a primeira *prosa* que reflete sobre a própria poesia, agora exemplificada através da leitura de *Piazzas* (1964). Ao lado de *Paranoia*, ambos os livros determinam a publicação pioneira da obra de Roberto Piva (junto aos manifestos, à frente), configurando, pois, o que se chama aqui de *poética heroica* ou *de guerra*.

No Capítulo 4 (A LEITURA DOS MANIFESTOS) passa-se à *prosa* escrita em forma de manifestos (ao lado de alguns artigos publicados), a qual serve de apoio para a leitura geral da poesia – além de embasar, em particular, a leitura da referência. De acordo com a sequência cronológica desta *prosa*, será possível observar agora *duas poéticas* específicas que se destacam ao longo de toda a obra de Piva: a primeira *heroica* (certificando uma *identidade artística* desta fase inicial), e a segunda *xamânica*, conforme se intitula exclusivamente sua última poesia (“xamânica”).

O Capítulo 5 (A LEITURA DA OBRA POÉTICA: CONTINUAÇÃO) concentra-se na análise de cada um dos demais livros publicados em vida por Roberto Piva – *Abra os olhos & diga ah* (1976), *Coxas: sex-fiction & delírios* (1979), *20 poemas com brócoli* (1981), *Quizumba* (1983), *Ciclones* (1997) e *Estranhos sinais de Saturno* (2008) – além de um inédito (conforme pesquisa aos manuscritos do poeta, disponíveis no Instituto Moreira Salles-RJ). Por um lado, a investigação do panorama geral de cada obra destaca

alguns de seus aspectos propriamente singulares (ainda de acordo com a leitura do acompanhamento em prosa – introdução, posfácio ou depoimento –, quando é o caso); por outro lado, é priorizada uma análise crítica mais detalhada, concentrada em um ou mais poemas de cada livro. Neste percurso também cronológico, alguns temas recorrentes são reconhecidos e postos em evidência, auxiliando na posterior leitura da referência literária.

O Capítulo 6 (*IMPÉRIO ROMANO: A REFERÊNCIA NÃO LITERÁRIA*) é um início da leitura do temário cultural italiano na obra do poeta, baseado na referência ao *Império Romano*. Encontrado a partir das obras dos anos 70 (*Abra os olhos & diga ah*), o tema comparece até a última publicação do poeta (*Estranhos sinais de Saturno*). Ainda que se repita o percurso de investigação de boa parte da obra poética lida anteriormente, o capítulo – e a análise de diferentes poemas – ilustra a passagem da poética inicial (*heroica* ou *de guerra*) à poética final (*xamânica*). Dentro de um contexto *cultural* italiano, a investigação da referência *não literária* fornece a base necessária à análise das referências propriamente *literárias*. Servindo como uma espécie de introdução ao capítulo seguinte, o *império romano* antecipa as incorporações literárias da poesia de Dante Alighieri (bem como de Pier Paolo Pasolini, entre outros) que deram suporte à composição da poesia xamânica.

O Capítulo 7 (DANTE ALIGHIERI) se concentra na investigação desta que é uma das principais linhas de força de toda a obra de Roberto Piva: o diálogo com a poesia italiana, basicamente composto através da incorporação de *referências literárias* da *Divina Comédia (Inferno)*. O capítulo consiste na leitura da intrínseca relação literária com os poetas italianos mediante o que se encontra nos poemas e na *prosa* que, apresentando questões e intenções comuns à poesia, certificam novos diálogos com diferentes autores (a exemplo daquele com a obra de William Blake). Neste sentido, o foco passa a ser a leitura da poesia xamânica, também profundamente devedora da *etnopoética* fundada pelo norte-americano Jerome Rothenberg, cuja investigação destaca dois dos principais conceitos analisados neste capítulo: a *realidade* e o *sagrado*. Ao lado das referências literárias italianas, tais conceitos revelam a última *poética* do poeta brasileiro enquanto incorporações de uma literatura mais ampla, incluindo poesia, religião, cultura, etc. Dentre várias vertentes de leitura, tal poética ainda mantém consonância com temas e recursos recorrentes ao longo de toda a poesia anterior – a exemplo da *sexualidade*, de um lado, e da *analogia*, de outro. Unindo um novo fazer poético a uma também *novidade* da linguagem, a poesia xamânica passa a trabalhar

contemporaneamente tais matérias, conforme se comprova na atenção dada ao tema da natureza e toda uma simbologia místico-religiosa que, junto à incorporação literária de referências italianas (e outras), constrói um ideário poético contrário à anterior representação urbana de sua poesia.

Na sequência, o Capítulo 8 (*O PASOLINI DE PIVA: REALIDADE E CONTRADIÇÕES*) é a última referência literária italiana analisada aqui. Entre a leitura da poesia e da crítica ensaística de Pasolini, os resultados da incorporação na obra de Piva revelam um diálogo problemático, tanto quanto poético e consciente, devido ao conceito de realidade. É assim também que a referência a Dante retorna neste momento, a fim de permitir entender os usos contraditórios da referência a Pasolini.

Também resultado de uma pesquisa realizada junto a *La Sapienza* Università di Roma (Itália) sob coorientação do Prof. Dr. Ettore Finazzi-Agrò, o último capítulo se concentra na leitura das referências literárias italianas na poesia de Piva, investigando em que medida ela deve sua individualidade (e, neste sentido, originalidade), justamente, aos diálogos através de temas comuns encontrados em tais poetas italianos. A relevância desta literatura italiana para a presente análise crítica, ao final da tese, poderá ser conhecida mediante a sequência da estrutura geral dada ao texto – na qual se fez amplo uso da crítica literária do italiano Alfonso Berardinelli (também alvo de pesquisa na Itália) a fim de embasar questões relativas às poesias italiana e brasileira.

Sabe-se que a obra publicada de Roberto Piva não é extensa quantitativamente, contando com nove livros individuais: *Paranoia* (1963), *Piazzas* (1964), *Abra os olhos & diga ah* (1976), *Coxas* (1979), *20 poemas com brócoli* (1981), *Quizumba* (1983), *Ciclones* (1997) e *Estranhos sinais de Saturno* (2008) – incluindo também a *Antologia Poética* (1985). Contudo, para sua recepção contemporânea tem enorme importância a recente publicação de suas *Obras reunidas*, em três volumes, lançados pela Editora Globo (respectivamente nos anos de 2005, 2006 e 2008). Representando também o atual *corpus* organizado desta poesia até o momento, o conjunto de obras reunido obedece a suas três fases cronologicamente distintas, como deixa claro Alcir Pécora na “Nota do organizador” para o primeiro volume, *Um estrangeiro na legião*:

A produção da poesia de Piva, vista ao longo do tempo, descreve um desenho cronológico bem particular. A publicação dos seus livros parece dar-se por surtos, e mais exatamente por três grandes surtos de duração variável: o da primeira metade dos anos 60; o da segunda metade dos 70, que se estende à primeira

dos 80; e enfim o do final dos anos 90, que se estende até o presente. (PIVA, 2005, p. 9)⁷

A importância de *Obras reunidas* está em trazer consigo o melhor da crítica sobre a obra de Roberto Piva, bastando lembrar que oferece textos inéditos de críticos brasileiros de renome no cenário literário nacional, os quais ainda não haviam se dedicado à análise desta poesia, compondo tais textos especialmente para a coleção.⁸ A própria leitura desta crítica constitui, por si só, observar inicialmente de perto algumas das mais valiosas características da obra do poeta. Ainda que reduzido, este espaço destinado ao suporte crítico pode ser visto com exclusividade na publicação da poesia brasileira contemporânea, embora tal empreitada editorial, feita nos moldes das grandes editoras comerciais, favoreça – para não dizer que exija – a leitura quase sempre apologética da obra (havendo poucas e, portanto, relevantes exceções), o que não se torna problema para uma obra não lida criticamente até então.

Um ponto problemático de *Obras reunidas* certamente se encontra no fato de não apresentar as fotografias e ilustrações que acompanham a maioria das edições originais de seus livros (cinco, num total de nove). Em respeito à qualidade estética singular de algumas obras, então, é válido considerar o acompanhamento visual na leitura de determinados poemas, bem como nas análises gerais de edições originalmente ilustradas. Instrumento também eficaz de *linguagem*, o aparato imagético incluído junto à escrita, de um lado, não deixa de fornecer a base para sentidos e significações, enquanto, de outro, recobra novamente a leitura da metáfora e da analogia como antídoto de significação “lógica” buscado no texto de Piva.

Além das fotografias de Wesley Duke Lee em *Paranoia* (neste caso, exemplo de acompanhamento visual bem difundido entre seus leitores)⁹, a utilização de ilustrações

⁷ Vale lembrar que tal afirmação, feita em 2005, já previa a publicação de mais dois volumes de *Obras reunidas*, cujo último contemplaria um livro inédito de Piva – *Estranhos sinais de Saturno*, o qual comparece como sua última publicação oficial em vida.

⁸⁸ É preciso mencionar o número crescente de dissertações e teses acadêmicas sobre a poesia de Roberto Piva, notadamente impulsionadas pela reedição de suas obras. Recorre-se conscientemente a bem pouco material desta natureza na presente pesquisa (o mesmo valendo para artigos em jornais ou revistas eletrônicas), uma vez que o ponto de vista adotado foi a leitura, análise e crítica, em primeira e última instância, do próprio aparato crítico disponível em *Obras reunidas*. Isso não impediu a recorrência a eventuais aportes acadêmicos, quando estes pareceram merecedores de atenção, principalmente no que diz respeito à análise dos poemas. Neste sentido, mereceu maior atenção a leitura dos trabalhos de Danilo Monteiro Ferreira Leite, Ibiela Bianca Berlanda e Fellipe Ramos Pereira, (estes dois últimos, também com publicações “no prelo”). Para referência completa, ver Bibliografia.

⁹ Por sinal, *Paranoia* é também a obra em que está presente um trabalho dialógico mais sugestivo entre poema e imagem, configurando um terreno propício à análise textual ao lado do acompanhamento visual

de Tide Hellmeister em *Abra os olhos & diga ah*, de Maty Vitart em *Coxas*, de João Pirahy em *20 poemas com brócoli* (1981) e de Hélio de Oliveira em *Quizumba* (1983), além do próprio trabalho gráfico junto às capas, contracapas e, por fim, os caracteres coloridos (em *Ciclones*), entre outros aspectos, fornecem diálogos visuais entre a palavra do poema e a ilustração dos recursos linguísticos próprios de seu estilo. Elemento essencial na composição da poesia, bem como na leitura de seus sentidos lógicos e/ou analógicos, a aproximação entre as imagens *literais* e *visuais* parece ser uma característica indissociável dos aspectos sugestivos de uma linguagem que faz *sua* as referências *exteriores* constantes.

Em tempo, que o leitor desta tese não se engane: é no poema que se concentra o trabalho de análise crítica. Na *escrita* do poeta, que também é *leitura* presente no poema, se encontram referências de todo o tipo que permitem investigar determinados efeitos textuais, visuais, rítmicos, expressivos, todos, porém, originários de sua *visão* poética. Daí não se encontrar aqui a análise específica das obras de Dante Alighieri e Arthur Rimbaud, ou Mircea Eliade e Jerome Rothenberg, ou mesmo de Pier Paolo Pasolini, tanto quanto se poderia pensar. A análise dos usos da referência, que revela as possíveis incorporações literárias, parece não permitir tal exposição detalhada das obras de tais autores. É a escrita do poeta brasileiro quem “seleciona” a literatura a ser lida e/ou comparada (se o texto assim permitir). Seleção e entendimento de referências feita através de seus *modos de leitura*, a seguir se encontram investigados, lidos e analisados, estritamente, e tanto quanto pareceu necessário, o *Dante de Piva*, o *Rimbaud de Piva*, o *Eliade de Piva* e assim por diante. Ou, se preferir, que o leitor desta poesia não mais se engane: nela só se encontra o Pasolini *da poesia* de Piva, o Rimbaud *da poesia* de Piva, o Dante *da poesia* de Piva – e, por isso mesmo, o *Piva de Piva*.

que, como se verá em outros momentos, pode revelar apenas a ilustração bastante literal e repetida do texto, o que não contribui para uma interpretação mais detalhada da linguagem poética.

PARTE I

A REFERÊNCIA NA POESIA, NO MANIFESTO E NA POÉTICA INICIAIS

CAPÍTULO 1. POR UMA TIPOLOGIA DA REFERÊNCIA

1. Conhecendo a referência, reconhecendo a poesia

Na leitura da poesia de Piva, assim como tudo poderia ser transgressão (PÉCORA, 2005), noite e sexo (MORAES, 2006), provocação (ARRIGUCCI JR., 2009), vida e rebeldia (WILLER, 1980 e 2005), tudo nela pode ser *referência*. De modo geral, e como priorizado aqui, a recorrência constante à citação de obras, poetas e demais autores confirma o *uso* da linguagem enquanto recurso muito particular do poeta leitor que, através da referência na escrita, pratica uma forma específica de manifestação de suas leituras.

O contexto básico de composição poética de Piva, como dito, inclui uma clara proposição autoral frente à relação com a literatura: “As soluções em Poesia são individuais e não coletivas” (PIVA, 2008, p. 187). Herança romântica ou vanguardista, aquilo que se torna *solução individual* em poesia, antes, compartilha de uma constante dialógica que muitas vezes inviabiliza a própria leitura comparada (*stricto sensu*) de sua obra. A pluralidade de referências *externas* trazidas pelo poeta a seu texto, implicações diretas ou indiretas de leitura, obviamente não se exime da *interferência* da própria condição solipsista de individuação na escrita, comprovada principalmente na linguagem da poesia lírica (ou, ao menos, naquela que mantém o caráter extremamente interior em sua expressão). De início, ainda que pareça contrariar a qualidade pessoal desta poesia, é preciso considerar certa tendência à “romantização” da prática da leitura que, principalmente como se encontra nas poéticas de vanguarda (em suas leituras de outros autores), disfarça em forma de abertura de diálogo uma relação individual elementar através da incorporação de um dado exterior à escrita. Mediante uma tendência a reunir ao redor de si uma espécie de “liga superior da literatura” (PÉCORA, 2006, p. 16), é fundamental buscar definir as formas básicas em que se apresentam tais *usos* da referência

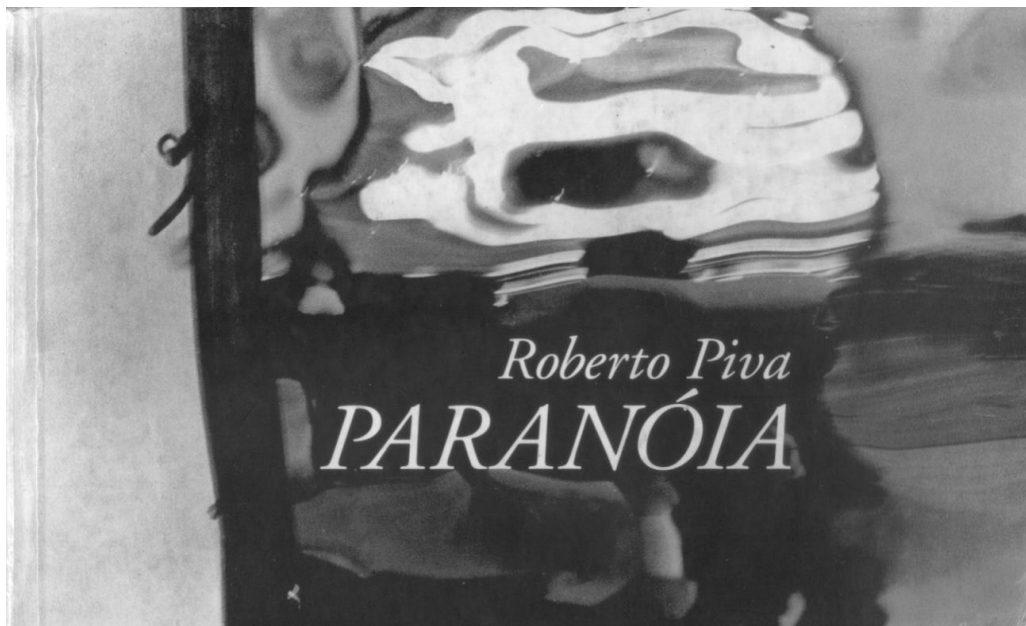
na obra de Roberto Piva, uma vez que permite à recepção crítica analisar seus resultados na estrutura final dada ao(s) poema(s). São estes *usos referenciais* que implicam ou recusam o diálogo com a literatura de todos os tempos, bem como seu entendimento enquanto composição romântica, vanguardista ou qualquer outra categoria literária, moderna ou não.

É neste sentido que o poema – o *texto* poético por definição – e suas reuniões em livros definem, aqui, o *corpus* de estudo da referência entendida como *escrita*, no qual se baseia toda e qualquer leitura das fontes de onde foram colhidas as referências (literárias ou não). Partindo do exclusivo recorte seletivo do poeta, a primeira característica encontrada enquanto uso da referência permite dividi-las em dois tipos: *não textuais* e *textuais*. O entendimento desta divisão, por si só um olhar singular – vale dizer, inédito – frente à recepção literária da poesia de Piva, significa adequar a leitura de seus resultados poéticos como forma de relação não apenas individual em tais usos da referência.

Sendo válido afirmar que devem ser adicionados a este *corpus* os textos em prosa de autoria do poeta – os quais também contextualizam a leitura das referências –, é interessante observar o que foi dito através de seu primeiro livro de poesia, *Paranoia*. Isento de acompanhamentos em forma de prefácios, posfácios ou qualquer aparato crítico ou autoreflexivo do poeta (característica sempre presente em tais suportes), esta que é a obra mais lida de Roberto Piva até o momento fornece, explicitamente, os dois exemplos de divisão da referência – *textuais* e *não textuais* – que, embora contrários entre si conforme suas ocorrências no poema, até o momento não foram considerados isoladamente por sua leitura crítica.¹⁰ Assim, o intuito aqui é dar apenas um panorama didático de recepção de seus tipos *textuais* e *não textuais* de referência, fornecido por meio do contato com a “poesia explosiva do juveníssimo autor” – para usar uma expressão de Alcir Pécora (2005, p. 7) –, imagem de um movimento de expressão desde o início expansivo, levando em conta, ainda, o aparato visual que acompanha a edição original dos poemas em *Paranoia*. E tratar deste diálogo geral, antecipadamente, equivale a preparar a leitura particular da tipologia da referência.

¹⁰ Talvez o próprio poeta seja responsável por inibir a leitura desta divisão, uma vez que não se encontra menção à diferenciação entre tais usos em seu horizonte reflexivo, seja na prosa que escreveu, seja nas entrevistas que concedeu.

2. *Paranoia* (1963): o diálogo entre Roberto Piva e Wesley Duke Lee



Capa da 2ª edição de *Paranoia*. Foto: Wesley Duke Lee

O primeiro livro de poesia de Roberto Piva editado por Massao Ohno em 1963, *Paranoia*¹¹, inclui 20 poemas nas suas 152 páginas, as quais são completadas pelas 74 fotografias em preto e branco (somadas a capa e o retrato do autor) de autoria de Wesley Duke Lee.¹² Em outras palavras, se trata de dois livros em um só: um de poesia, outro de fotos. Unidos pelo desenho também a cargo de Lee, esta indissociável fusão entre poeta e artista dá a conhecer o princípio singular desta obra. Pois quando já se efetua a leitura de qualquer um dos poemas (a pequena introdução de Thomaz Souto Corrêa é totalmente dispensável), é impossível ignorar a presença das imagens fotográficas que se impõem ao leitor, desde as primeiras palavras, a cada página.

A leitura completa do poema (qualquer um deles), por sua vez, traz à tona a primazia da poesia, passando a certificar a identidade dos versos em *Paranoia*, cujo “lirismo”, segundo Davi Arrigucci Jr., é conduzido por um “delírio sistemático” que

¹¹ A primeira edição de *Paranoia* é extremamente rara. A presente pesquisa faz uso de sua segunda edição (Instituto Moreira Salles, 2000), cujo formato “horizontal” traz dimensões maiores que o livro original. Existe uma reedição mais recente do livro (2009), também a cargo do Instituto Moreira Salles, cujo formato “vertical” exigiu trabalho especial na área fotográfica, sendo um diferencial desta última edição (além da inclusão de um prefácio, escrito por Davi Arrigucci Jr.).

¹² Também paulistano, Wesley Duke Lee (1931) se destacou no meio artístico como desenhista, gravador e artista plástico e gráfico, tendo dispensado pouca atenção à fotografia enquanto expressão artística pessoal.

permite fazer do “comportamento desregrado” do poeta “também o modo de ser de sua linguagem” (ARRIGUCCI JR., 2009, p. 9). Neste que é o prefácio à última edição de *Paranoia* lançada até o momento (Instituto Moreira Salles, 2009), já de início Arrigucci Jr. se preocupa com a leitura comum entre as linguagens textuais e visuais da obra. Continua o crítico:

Essa consonância entre a matéria e sua expressão ressalta desde que se começa a folhear as páginas da primeira edição do livro e se reflete admiravelmente nas fotos e no desenho geral de Wesley Duke Lee, que soube manter uma empatia profunda com o foco de seu trabalho, expandindo em fantásticos contrastes de luz e sombra, até a beira da abstração, a energia do impulso agressivo que recebia de seu interior. A fisionomia frenética de uma cidade estilhaçada em lascas luminosas contra manchas negras se impõe ao leitor junto com o jorro ininterrupto dos versos longos, obscuros e sem ponto final. (ARRIGUCCI JR., 2009, p. 9-10).

As fotografias, na medida em que se lê o livro, passam para um segundo plano, e as palavras de Piva acabam por ditar o principal movimento de recepção desta obra conjunta. Não por acaso, alguns poemas procuram reiterar determinadas imagens, como nos versos de “No Parque Ibirapuera” e “Poema da Eternidade sem Visceras”, respectivamente: “Nos gramados regulares do Parque Ibirapuera/ Um anjo da Solidão pousa indeciso sobre meus ombros/ A noite traz a lua cheia e teus poemas, Mário de Andrade, regam minha imaginação” e “eu assistia uma guerra de chapéus e a brancas/ lacerações dos garotos no Ibirapuera angélico/ terreno vazio onde eu mastigava tabletes de/ chocolate branco” (PIVA, 2000 p. 115 e 136).

Curiosamente, não se pode falar apenas de um terceiro plano na leitura geral de *Paranoia*, isto é, aquele dialógico entre os poemas (primeiro plano) e as fotografias (segundo). Pois, como o acompanhamento da obra permite constatar, a maioria das imagens de Lee tenta reproduzir visualmente o que já vem descrito no texto, principalmente nos detalhes de paisagens e personagens urbanos – novamente a exemplo do poema “No Parque Ibirapuera” e a fotografia ao lado dos versos “Olho para os adolescentes que enchem o gramado de bicicletas e risos” (PIVA, 2000 p. 122):



Imagem que acompanha o poema “No Parque Ibirapuera”. Foto: Wesley Duke Lee

Embora não seja a regra geral, certamente esta influência dos poemas sobre as fotos predomina aqui, confirmando a percepção estética do fotógrafo construída mediante contato prévio com a poesia – fato este que um depoimento do poeta ajuda a esclarecer:

Bom, esse livro eu escrevi em 1962 e fiquei com ele guardado até que Tomás Souto Corrêa, jornalista do *Estadão*, me apresentou para o Wesley Duke Lee, que tinha acabado de chegar de Paris e Nova York, onde morou um tempo. Ele ficou entusiasmadíssimo com a poesia, gostou demais, entrou em transe. E saiu por São Paulo fotografando a cidade a partir dos poemas. (PIVA, 2009, p. 56)

Mais detalhes sobre o processo criativo das fotografias em *Paranoia* é fornecido por Cacilda Teixeira da Costa, auxiliando na leitura do depoimento de Piva (acima). Embora descreva com precisão os vários trabalhos do início da década de 60 desenvolvidos por Wesley Duke Lee, por seu lado a autora releva também um ponto de vista pessoal tendenciosamente sobreposto ao do artista, ainda conforme a ausência de depoimentos de Lee frente às impressões das fotos (e poemas) do livro:

Paralelamente, outra experiência desse período que lhe revolia a alma e as entranhas era a ilustração dos poemas de *Paranoia*, de Roberto Piva, e o leiaute do livro. Passou sete meses percorrendo ruas, praças, becos, parques de diversão e o mundo homossexual de São Paulo em companhia do poeta, à procura de imagens. O que tentava encontrar era a imagem de um grito de Piva, a expressão visual do desespero do poeta com quem mergulhou no

mundo-tabu da pederastia, aspecto da sexualidade que nunca havia enfrentado, mas que sempre o assustava. Com esse trabalho, teve a oportunidade de verificar o drama, a repressão e elementos de exaltação e tristeza muito agudos. O livro hoje é um *cult*, e, apesar de as fotos que Wesley usou como ilustração terem sido mal reproduzidas, as imagens mostram a energia de Piva e a grande força de seu homossexualismo. (COSTA, 2005, p. 56-58)

Deixando de lado a opinião da autora sobre o livro – que, por sinal, contém uma única fotografia explícita ou sugestivamente erótica ou sexual (abaixo) –, vale ainda observar o que diz Millôr Fernandes sobre a série de Lee intitulada *Chefe*, concluída no mesmo período de composição das imagens de *Paranoia*:

Wesley Duke Lee é, assim, um artista que pensa, mas sua plástica, já se percebe, antecipa-se à ideia – *ele só pensa depois que vê*. E o que ele vê são magos, magias, távolas redondas, cavaleiros templários e inúteis cintos de castidade – a carne é forte. (FERNANDES *apud* COSTA, 2005, p. 59, grifo nosso)

O fato das fotografias terem sido feitas após a leitura dos poemas é um aspecto básico de relação entre versos e imagens que concerne à estética intrinsecamente visual do livro, a começar pelo envolvimento com a linguagem “imagética” de *Paranoia*. A preocupação estética de Lee não se restringe apenas ao resultado final da obra, mas se aproxima também do interesse pelo que poderiam ser as fontes visuais que serviram de inspiração a esta poesia, na qual, segundo Danilo Monteiro Ferreira Leite, “o sujeito poético anuncia-se por vezes como um narrador de visões” (LEITE, 2010, p. 49).¹³ Entende-se tal impulso do artista mediante o diálogo com estes versos de Piva, pois, ainda conforme Leite,

é dominante nos poemas de *Paranoia* a imagem inusitada, onírica, paradoxal, dando a quase todos os textos o “efeito de alucinação” que o crítico Alcir Pécora aponta como marca não só deste livro, mas de todos os de Piva publicados até o momento. A *visão* delirante é o que motiva a configuração dos textos, nos quais o Eu é anunciador das imagens do mundo, mas também personagem. (LEITE, 2010, p. 50, grifo do autor)

Assim, o leitor deve estar ciente de que o diálogo entre poesia e fotografia em *Paranoia* permite ultrapassar a relação estritamente *comparada* entre palavra e imagem,

¹³ In: LEITE, Danilo Monteiro Ferreira. “Teatralidade da palavra poética em *Paranoia* de Roberto Piva”. Dissertação de Mestrado. Orientador: Profa. Dra. Maria Augusta Bernardes Fonseca. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – Universidade de São Paulo (USP). São Paulo, 2010.

na qual a leitura do texto predispõe a distinção entre a natureza dos elementos estéticos que compõem a obra. A parceria dos dois autores, envolvidos em comum com a representação da imagem (ainda que cada qual com sua visão), termina por sugerir uma leitura mais condizente com a percepção das características indissociáveis das linguagens literária e visual – intenção e resultado do fazer poético de ambos, Piva e Lee.

Observa-se também que esta sequência dos componentes estéticos de *Paranoia* – primeiro os poemas, depois as fotos – não impediu que o aparato visual ajudasse a definir a criação deste livro enquanto produto final condizente com uma poética dialógica. A busca de Lee impulsionada por uma sintonia com esta linguagem, e ao mesmo tempo influenciada por ela, em certa medida, acaba por ser o primeiro exemplo da recepção destes poemas, cujos versos, não raro, parecem fazer alusão a este próprio movimento ambivalente, como em “Visão 1961”:

minhas alucinações pendiam fora da alma protegidas por caixas
de matéria plástica eriçando o pelo através das ruas iluminadas/
(...) noite profunda de cinemas iluminados e lâmpada azul da alma
desarticulando aos trambolhões pelas esquinas onde conheci os
estranhos visionários da Beleza (PIVA, 2000, p. 8)

Neste sentido, é como se através das fotografias houvesse, antes das referências invocadas através da leitura do poeta ao longo de sua escrita, uma leitura especial que, por seu lado, referencia de maneira visual e imagética o material bruto dos poemas. Daí ser válido observar alguns olhares de Wesley Duke Lee que tentam traduzir em imagens o vocabulário mais baixo de Piva, a exemplo do mesmo “Visão 1961” e o verso “cus de granito destruídos com estardalhaço nos subúrbios demoníacos” (PIVA, 2000, p. 19)¹⁴, agora acompanhado pela seguinte fotografia:

¹⁴ Neste sentido, ver também os versos anteriores “(...) nas vielas onde meninos dão o cu/ e jogam malha” (PIVA, 2000, p. 13).

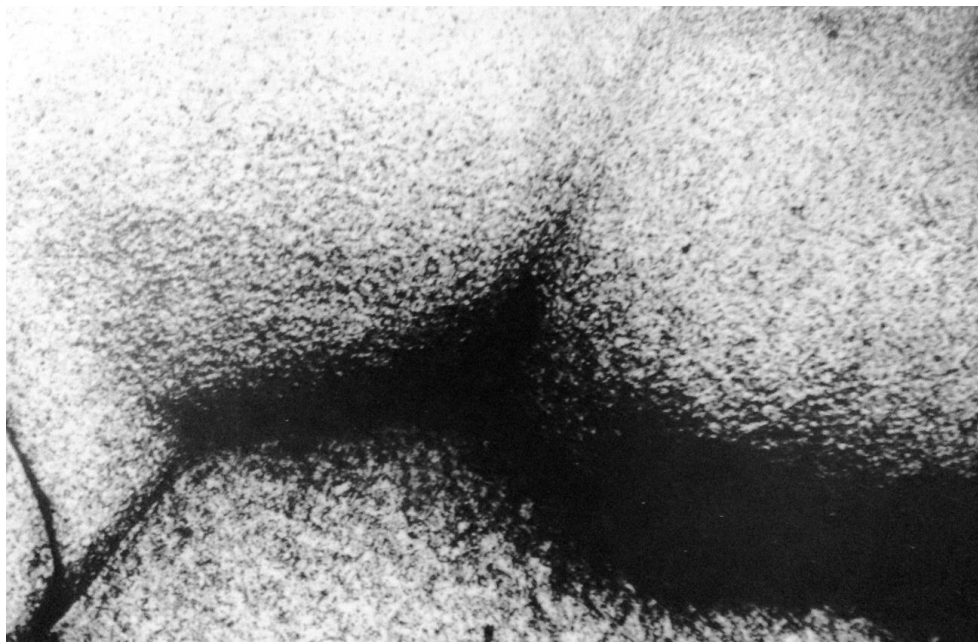


Imagem que acompanha o poema “Visão 1961”. Foto: Wesley Duke Lee

Primeiro poema de *Paranoia*, “Visão 1961” está longe de representar seus melhores momentos, podendo ter sido escolhido para abertura da obra devido ao tom de violência na descrição do que é identificado como *autoridade*, seja econômica, religiosa ou social, conforme os termos e expressões dos respectivos versos: “os banqueiros mandam aos comissários lindas caixas azuis de excrementos secos” e “a Bolsa de Valores e os Fonógrafos pintaram seus lábios com urtigas sob o chapéu de prata do ditador Tacanho”; “ao sudoeste do teu sonho uma dúzia de anjos de pijama urinam com transporte e em silêncio nos telefones nas portas nos capachos das Catedrais sem Deus”; “os professores são máquinas de fezes conquistadas pelo Tempo invocando em jejum de Vida as trombetas de fogo do Apocalipse”. (PIVA, 2000, p. 7-15)

A autoridade *literária* é também distorcida em alguns momentos do poema: “na solidão de um comboio de maconha Mário de Andrade surge como um Lótus” e “meu pequeno Dostoiévski no último corrimão do ciclone de almofadas furadas derrama sua cabeça e sua barba como um enxoval noturno estende até o Mar/ no exílio onde padeço angústia (...)” (PIVA, 2000, p. 8 e 20). Aliás, aquilo que Leite denomina “apóstrofe”¹⁵, na verdade, são *referências não textuais* usadas em *Paranoia* como peça fundamental de composição dos poemas em questão. A reiteração de tais referências nos versos de um único texto pressupõe um tipo de relação dialógica que pode ser considerada tema

¹⁵ “Há o desejo de comunicação revelado, por exemplo, pelas apóstrofes a Maldoror, Jorge de Lima, Brueghel e Mário de Andrade, que dominam o tom de quatro poemas do livro (...)”. (LEITE, 2010, p. 61)

principal do poema, e não apenas seu “tom” – pensando ainda que a relação entre os autores ou artistas referenciados se dá por meio da menção às personagens ou título de suas obras, e não só mediante a invocação do nome próprio.

Mas, enfim, que linguagem é esta de “Visão 1961”? Escrita automática surrealista? Fluxo de (in)consciência? Talvez tão somente provocação, conforme afirma Davi Arrigucci Jr: “O que primeiro chama a atenção na poesia de Roberto Piva, desde a estreia explosiva de *Paranoia* em 1963, é seu ímpeto para a provocação.” (ARRIGUCCI JR., 2009, p. 9). Neste caso, seria mais interessante falar com Alfonso Berardinelli, quando aponta a provocação como uma obscuridade em forma de linguagem, sobretudo, de viés surrealista:

No caso da provocação, a obscuridade toma a forma da linguagem inaceitável, do insulto ao público, da agressão e da recusa da presente sociedade: e talvez da profecia ameaçadora do advento de uma sociedade diferente. Para preparar tal advento serão necessárias transformações sociais catastróficas, redefinições daquilo que é humano, interrupções do curso histórico. A “subversão do inconsciente” dos surrealistas deseja provocar um choque ao mesmo tempo destrutivo e liberador (todas as vanguardas aproximam os extremos da livre criação e da alegre destruição): *épater les bourgeois*, adotar “modos de fazer agressivos, ofensivos, excêntricos” (como diz Charles Russell) (...) (BERARDINELLI, 2007, p. 84-85)

Seja como for, o maior problema de um poema escrito nos moldes de “Visão 1961” – lembrando que *Paranoia* apresenta outras composições semelhantes – são as repetições de determinadas palavras, a exemplo de termos como “lábios”: “o frio dos lábios” (v. 4), “lábios de menina febril” (v. 13), “lábios apodrecidos” (v. 18), “cidade de lábios tristes e trêmulos” (v. 31), “a Bolsa de Valores e os Fonógrafos pintaram seus lábios com urtigas” (v. 38-39). E “alma” (ou “almas”): “almas coloridas” (v. 13), “fora da alma” (v. 16), “lâmpada azul da alma” (v. 22), “quinze mil perdidas almas sem rosto” (v. 56). Além disso, o uso da hipérbole – por vezes acompanhada de termos iguais – parece aumentar a impressão aleatória de tais repetições: “um milhão de anjos em cólera” (v. 30), “uma dúzia de anjos de pijama” (v. 30), “quinze mil perdidas almas sem rosto” (v. 56), “um milhão de crianças atrás das portas” (v. 67).

Contudo, aquilo que mais chama a atenção nos poemas é a recorrência constante à referência, que se sucede ininterruptamente em *Paranoia*, da mesma forma que as fotografias. Fonte primária de expressão de Piva, seu *texto* – que, enquanto literatura, “leva a sério, mais do que qualquer outra coisa, o poder da própria literatura” (PÉCORA,

2005, p. 14) – em muitas outras publicações, esteve amparado pela imagem ou ilustração de estilos variados. Ainda assim, o leitor certamente deve dar razão ao crítico, conforme a continuação de seu raciocínio através da menção às referências contidas nesta literatura (as quais a simples leitura comprova):

Um levantamento sem qualquer intuito de exaustividade encontra, em *Paranoia*, referências explícitas a Mário de Andrade, Dostoiévski, Lautréamont, Rilke, Garcia Lorca, Machado, Rimbaud, Murilo Mendes, Jorge de Lima, Dante, Whitman, Leopardi, Tolstói, Oscar Wilde, Gide, Kierkegaard, Artaud etc. (PÉCORA, 2005, p. 14)

Se através das características da linguagem se investiga a criação literária do poeta, este tipo de impulso de unidade intrinsecamente artística entre texto e imagem, no caso de *Paranoia*, permite ampliar a percepção de suas próprias particularidades textuais ou discursivas, a exemplo do que se encontra na ambientação urbana de seus poemas. As fotos de uma cidade povoada de pessoas, locais e objetos em preto e branco, para quem conhece uma metrópole como São Paulo, mas, sobretudo para o observador que imagina como se dá a união deste conjunto de imagens, representam aquilo que o uso das referências transmite ao leitor da poesia de Piva: um tipo de expressão derivada da prática de leitura. É esta leitura que seleciona expressões e trechos, passando a acioná-las poeticamente através de um trabalho entre a imaginação e a linguagem, de forma que a reunião entre palavras autorais ou não, ao lado de referências ao eu-lírico ou externas a ele, forneça um conjunto unificado, a visão completa de sua própria identidade. Ainda que de forma não muito precisa, este ponto de vista é sugerido por Davi Arrigucci Jr. quando fala da “empatia” entre o poeta e o artista nesta obra:

Com efeito, o poeta entregava ao delírio sistemático também o modo de ser de sua linguagem. Essa consonância entre a matéria e sua expressão ressalta desde que se começa a folhear as páginas da primeira edição do livro e se reflete admiravelmente nas fotos e no desenho geral de Wesley Duke Lee, que soube manter uma empatia profunda com o foco de seu trabalho, expandindo em fantásticos contrastes de luz e sombra, até a beira da abstração, a energia do impulso agressivo que recebia de seu interior. A fisionomia frenética de uma cidade estilizada em lascas luminosas contra manchas negras se impõe ao leitor junto com o jorro ininterrupto dos versos longos, obscuros e sem ponto final. (PIVA, 2009, p. 9-10)

A questão verbo-visual em *Paranoia* aponta tentativas de criação artística determinada por uma obra prévia – para uma relação de *empatia criativa* entre o fotógrafo

e o poeta, à primeira vista algo semelhante aos usos da referência no poema. Pois, assim como qualquer leitor (ou leitura), tem-se à frente, portanto, a possibilidade de conhecer algo de característico nesta poesia inicial através de um duplo fluxo de referência, em tudo unificado pelo diálogo entre ambas as artes. Os poemas acabam por inspirar as imagens urbanas que o fotógrafo realiza, as quais, por sua vez, parecem ter sido as responsáveis diretas pela atmosfera metropolitana presente em toda a obra. Isso é evidente na imediata importância do ideário urbano (pela presença dos locais da cidade, e em particular de São Paulo) relacionado com diferentes formas de referência (mas não só), como nos versos “Praça da República dos meus sonhos (...) onde Garcia Lorca espera seu dentista (...) os veterinários passam lentos lendo Dom Casmurro (...) lembranças de Rimbaud praça da República dos meus Sonhos” (poema “Praça da República dos meus sonhos”); “Nas boates onde comias pickles e lias Santo Anselmo (...) Saltimbancos de Picasso conhecendo-se numa viela maldita” (“Poema de ninar para mim e Bruegel”); “Beatriz esfaqueada num beco escuro” (poema “Stenamina boat”).

A *referência* enquanto conceito literário pioneiro parece funcionar na obra, também, pois parece dar conta deste viés de *influência* ou *inspiração* poética na relação entre autores e artistas concentrada no poema, conforme aponta ainda a reflexão de Davi Arrigucci Jr. (na continuação da citação anterior):

Como que tomado pela inspiração, Piva mergulha numa associação desconcertante de imagens visionárias em fluxo contínuo, aproximando-se de um ritmo oratório de prosa, cuja eloquência elevada serve, paradoxalmente, para dar vazão a um arsenal de virulências, muitas vezes da mais baixa extração. (PIVA, 2009, p. 10)

A menção ao termo “inspiração” feita pelo crítico (algo bem diverso de sua menção por parte do poeta), embora de forma extremamente genérica, não atrapalha o entendimento da característica *imagético-analógica* da obra. No contexto da referência, a relação de Piva com a poesia de Dante (uma das referências *literárias* mais importantes, como se verá) poderá ser muito bem lida, por exemplo, através de um aspecto básico da linguagem da *Divina Comédia*: “o grande mérito do gênio de Dante é que ele pensava por imagens”.¹⁶ Por aí já é possível perceber que a composição das fotos, pensada aqui enquanto um tipo de referência aos poemas, se faz como tentativa de dar forma visual a uma fonte artística literária, cujos versos fornecem, eles próprios, desde a possibilidade

¹⁶ Ver “Prefácio” de Carmelo Distanto para *A divina comédia: Inferno*. Dante Alighieri. Tradução e notas de Ítalo Eugenio Mauro. São Paulo: Ed. 34, 1998, p. 15.

de identificar *visualmente* as analogias entre imagens poéticas, até o *entendimento* de imagens enquanto arcabouço de sentidos para a compreensão do texto. Quer dizer que o fotógrafo leva a termo uma recepção primária, neste contexto, que serviu de mediador das leituras dos poemas e fotografias. Mais do que sua *leitura*, nos interessa enormemente o caráter estético desta experiência, porque revela a relação direta com o texto poético em forma de expressão. É neste sentido que a referência de leitura será investigada, aqui, na escrita do poeta.

Ao leitor cabe averiguar, por exemplo, a linguagem denotativa e/ou conotativa dos versos, as imagens reais ou ficcionais/fantásticas, a referência implícita ou explícita, o aspecto da intertextualidade ou do diálogo com outras artes, enfim, numa obra em que tais aspectos de recepção são também responsáveis pela composição dialógica de *Paranoia*. Afinal, atentar para estas qualidades da linguagem poética predispõe a observação das imagens fotográficas que variam, elas mesmas, entre a representação explícita da realidade e os olhares mais implicitamente elaborados – esteticamente em relação a determinados versos.

Resumindo, o leitor-fotógrafo que existe em Lee (e porque é ele também responsável pelo “desenho geral”, isto é, o projeto gráfico do livro), se observado por meio do *modus operandi* que deu origem à obra, pode sugerir a própria percepção da divisão *textual* e *não textual* das referências nos poemas. O suporte visual favorece a leitura desta tipologia da referência, pois, ao invés de mediação na leitura, a imagem é responsável por uma relação de unidade entre poesia e fotografia em *Paranoia*. Tal unidade vem sugerida nos demais livros compostos também de material visual, nos quais a linguagem continua a utilizar a referência como constante e característico suporte literário. A análise dos poemas à frente, concentrada na investigação do texto como um todo, comprova tal intenção, ainda que haja um impulso prévio de evidenciar os tipos de referências ali presentes. Neste sentido, embora a leitura esteja logicamente reservada ao texto poético, a primeira forma de referência que se destaca nos poemas do livro não é a *textual*, mas sim a referência *não textual*.

3. Referências *não textuais*: nome próprio, título de obras, personagens

De acordo com as ocorrências nos poemas de *Paranoia*, as referências *não textuais* se dividirão em três tipos. Diferentemente das *textuais* (nem sempre *intertextuais*, vale adiantar), de início as formas *não textuais* se expressam através da menção ao *nome* de determinado autor, *título* de obra ou, por vezes, *nome* da personagem literária. Segue abaixo todos os exemplos disponíveis na obra, na ordem que comparecem mediante a sequência dos poemas:

na solidão de um comboio de maconha Mário de Andrade surge como um Lótus (...) meu pequeno Dostoievski no último corrimão do ciclone de almofadas furadas” (*Visão 1961*, v. 19 e 72); “Maldoror em taças de maré alta (...) há anjos de Rilke dando o cu nos mictórios” (*Visão de São Paulo à noite*, v. 7, 19); “onde Garcia Lorca espera seu dentista (...) Oh minhas visões lembranças de Rimbaud” (em *Praça da República dos meus sonhos*, v. 8, 22); “Saltimbancos de Picasso” (*Poema de ninar para mim e Bruegel*, v. 14); “Beatriz esfaqueada num beco escuro / Dante tocando piano ao crepúsculo (...) Eu vejo Lautréamont” (*Stenamina boat*, v. 2-3, 9); “os cabelos do sexo de Whitman” (*Poema lacrado*, v. 20); “sobre a cabeça de lata de Camões (...) feitos com cabelo de Trotski (...) lenço verde de Tolstoi” (*Paisagem em 78 R.P.M.*, v. 3, 14, 22); “o girassol de Oscar Wilde entardece sobre os tetos (...) eu gostaria de incendiar os pentelhos de Modigliani (*Poema Porrada*, v. 23 e 30); “outro tempo quando o velho Gide se despachava para a África” (*Poema da Eternidade sem Vísceras*, v. 7); “Kierkegaard pede socorro numa montanha (...) Oh Antonin Artaud / Oh Garcia Lorca” (*Meteoro*, v. 10, 26-27). (PIVA, 2000, p. 7-147).

A enorme lista apresenta a composição através de referências isoladas, as quais, à primeira vista, não se relacionam com o contexto geral do poema em que aparecem – como o leitor pode certificar em cada um deles –, e nem mesmo se expressam no verso como exemplo de leitura de si (ou seja, da referência isolada). Isso ficará claro no segundo exemplo de referências *não textuais* em *Paranoia*, definidas pela forma como passam a se *personalizar* nos versos. São referências isoladas, mas que deflagram uma maior característização da leitura de suas fontes:

“Eu era um pouco da tua voz violenta, Maldoror” (característica atribuída à voz da personagem de Lautréamont, em *Poema Submerso*, v. 1); “Chet Baker ganindo na vitrola” (característica atribuída ao som do instrumento usado – ou à maneira como ele é tocado – pelo músico em *Visão de São Paulo à noite*, v. 28); “A estátua de Alvarez de Azevedo (...) os veterinários passam lentos lendo Dom Casmurro (1º, poeta representado literalmente por

uma forma real de estátua; 2º, a forma de leitura da obra referida, ambos em *Praça da República dos meus sonhos*, v. 1 e 17); “Nas boates onde comias pickles e lias Santo Anselmo” (referência à (forma de) leitura deslocada deste autor, em *Poema de ninar para mim e Bruegel*, v. 7); “Eu queria ser um anjo de Piero della Francesca” (desejo dividido com uma característica dos quadros do pintor, em *Stenamina boat*, v. 1); “Miles Davis a 150 quilômetros por hora” (uso semelhante ao visto no verso com Chet Baker (acima), agora em *Poema lacrado*, v. 14); “ao som de Lohengrin” (idem ao caso anterior, e literalmente em *L’ovale delle apparizioni*, v. 15); “a Morte olha-me da parede pelos olhos apodrecidos de Modigliani” (sugestão de percepção de uma característica própria aos quadros do pintor, em *Poema Porrada*, v. 29). (PIVA, 2000, p. 22-131).

Por último, o terceiro tipo de referências *não textuais* são formas que referem previamente tais autores, personagens ou obras. Sua apresentação não é feita apenas através dos versos propriamente, uma vez que estão incluídas no título, nas epígrafes e nos demais recursos *textuais* do poema (aspecto que permite observar alterações no contexto formal da composição, exemplificados, no caso da referência, mediante a transição de sua forma *não textual* para a *textual*). Dois poemas fazem uso exemplar da referência *não textual* em *Paranoia*: “Jorge de Lima, panfletário do Caos” e “Poema de ninar para mim e Bruegel”.

3.1. Análise do poema “Jorge de Lima, panfletário do Caos” (*Paranoia*)

Jorge de Lima, panfletário do Caos

Foi no dia 31 de dezembro de 1961 que te compreendi Jorge de Lima
 enquanto caminhava pelas praças agitadas pela melancolia presente
 na minha memória devorada pelo azul
 eu soube decifrar os teus jogos noturnos
 indisfarçável entre as flores
 uníssono em tua cabeça de prata e plantas ampliadas
 como teus olhos crescem na paisagem Jorge de Lima e como tua boca
 palpita nos bulevares oxidados pela névoa
 uma constelação de cinza esboroa-se na contemplação inconsútil
 de tua túnica
 e um milhão de vagalumes trazendo estranhas tatuagens no ventre
 se despedaçam contra os ninhos da Eternidade
 é neste momento de fermento e agonia que te invoco grande alucinado
 querido e estranho professor do Caos sabendo que teu nome deve
 estar como um talismã nos lábios de todos os meninos (PIVA, 2000, p. 83- 85)

O menor poema de *Paranoia* serve também de melhor exemplo para a leitura da referência *não textual*. “Jorge de Lima, panfletário do Caos” é o único caso, em todo o livro, em que a referência a outro *poeta* é feita através do título. É bem verdade que o “Poema de ninar para mim e Bruegel” carrega em si a dedicatória ao pintor Pieter Brueghel, além de existir poemas que dialogam com escritores sem mencioná-los previamente no título, como no caso de Mario de Andrade em “No Parque Ibirapuera”. Aliás, este último e “Jorge de Lima, panfletário do Caos” se diferenciam no que concerne à intertextualidade, constituindo um exemplo básico do manejo da referência *textual* nesta poesia de Piva. Os diálogos intertextuais são mais evidentes para o leitor de Jorge de Lima¹⁷ do que para o de Mário, uma vez que a obra deste vem incluída num diálogo cruzado com versos de Allen Ginsberg (na releitura explícita de seu poema *A supermarket in California*).¹⁸

No poema em questão, porém, o vocativo (“panfletário do Caos”) se faz indicação importante já no título de “Jorge de Lima, panfletário do Caos”, permitindo uma definição prévia à imagem também “não textual” do poeta, a qual acaba por ser reafirmada nos versos. De fato, esta identificação *caótica* será amplificada nos versos finais – “grande alucinado querido e estranho professor do Caos” –, certificando que a *reverência* é parte de um trabalho maior com a *referência não textual* presente ao longo de todo o poema.

É com base no uso desta referência que se dá a representação de uma prática de leitura dividida entre a realidade e a imaginação poética, relação esta sugerida nos primeiros versos do poema – por sinal, enfático na referência *não textual*: “Foi no dia 31 de dezembro de 1961 que te compreendi Jorge de Lima/ enquanto caminhava pelas praças agitadas pela melancolia presente/ na minha memória devorada pelo azul”. O *nome* do poeta, já apresentado no título, vem repetido agora no primeiro verso, referência que aproxima o eu-lírico da “compreensão” do outro poeta, como num ato de leitura (“te compreendi Jorge de Lima”) certificado em uma data precisa (“no dia 31 de dezembro de 1961”). Os sentidos inferidos desta “compreensão”, contudo, causam certa estranheza ao lado da qualidade de “panfletário do Caos” atribuída ao poeta. Desta forma, ao repor a

¹⁷ Para estudo de tais diálogos, ver a dissertação “A intertextualidade na primeira poesia de Roberto Piva”. VERONESE, Marcelo A. M. (p. 127-141). Disponível em <http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=000468729&fd=y>.

¹⁸ Ver comentário de Claudio Willer sobre este diálogo intertextual em “Uma introdução à leitura de Roberto Piva” (*Obras reunidas* Vol. 1, 2005, p. 154), e também a referida dissertação “A intertextualidade na primeira poesia de Roberto Piva” (p. 93-106).

presença do autor, a referência *não textual* revela uma postura deslocada deste eu-lírico enquanto *leitor* da própria poesia referenciada.

Por um lado, a presença de Jorge de Lima não se caracteriza por inspirar “compreensões” ao eu-lírico, ao menos não no sentido lógico do termo; basta ler os demais versos em que a referência *não textual* aparece: “como teus olhos crescem na paisagem Jorge de Lima e como tua boca/ palpita nos bulevares oxidados pela névoa” ou “é neste momento de fermento e agonia que te invoco grande alucinado/ querido e estranho professor do Caos sabendo que teu nome deve/ estar como um talismã nos lábios de todos os meninos”. Por outro lado, o poema de Piva, ao invocar *sua leitura* de Lima por meio da característica “caótica” subentendida, sobretudo, como “pessoal” (referência ao nome) é, assim, sintoma de um contexto poético novo, isto é, não comum entre referenciador e referenciado. Nos termos em que compreender Jorge de Lima sugere entendimento individual em relação a sua obra, o nome do poeta passa a estar invocado metonimicamente, criando aqui a interlocução decisiva de leitor-autor Piva-Lima. O entendimento – mas também o sentimento – aparece numa acepção diferente no poema, agora a serviço do conhecimento de uma *realidade* que, por excelência, está concentrada na cidade. É isso que surge nos versos seguintes, onde vem propriamente descrita a forma como um poeta “compreendeu” o outro: “enquanto caminhava pelas praças agitadas pela melancolia presente/ na minha memória devorada pelo azul”.

Desde o princípio, “Jorge de Lima, panfletário do Caos” se apresenta enquanto consciência caótica da realidade urbana – no sentido usual de *confusão* ou *desordem* – condizente com uma *agitação* que, como no verso acima, reflete a paisagem da metrópole e suas situações cotidianas. A imagem do movimento (em “agitadas”, mas antes em “caminhava”) ainda permite uma leitura dupla: pode referir a paisagem urbana povoada de gente (“caminhava pelas praças agitadas”), mas também apenas na mente do eu-lírico (“praças agitadas pela melancolia presente/ na minha memória”). Atentando à repetição do advérbio “pela(s)”, é fácil localizar uma segunda leitura possível, para além do início regular do verso “enquanto caminhava *pelas* praças agitadas”; não havendo separação ou pontuação entre as palavras do longo verso, também outra caminhada se apresenta: “enquanto caminhava (...) *pela* melancolia presente/ na minha memória devorada pelo azul”. Fruto de imaginação e sentimento do eu-lírico leitor, este caminho do *spleen* (“*pela melancolia* presente na minha memória”) se confronta com o presente na tentativa de rememorar uma caminhada *real*, a experiência de compreensão através de sua memória confusa: “devorada pelo azul”. Assim como a referência ao poeta e o

entendimento/sentimento no poema, realidade e imaginação estão unificadas na consciência do eu-lírico “devorada pelo azul”, imagem que transfere ambas as leituras, real e ficcional, novamente para a poética urbana caótica e agitada.

Substantivada, a palavra “azul” é agente no verso (azul que devora), daí submeter o eu-lírico a uma condição passiva, ainda que agitada, como parece ser a condição – imaginação ou consciência – do poeta caminhando pela cidade de *Paranoia*. Se a relação subjetiva é o elemento que orienta o possível sentido de tais versos, aqui o termo “azul” colore forçosamente a memória do poeta-leitor. A poesia de Jorge de Lima, uma vez absorvida – mas na qualidade de devoradora –, parece ser capaz de subjugar este descolorido *spleen* trazido pela paisagem urbana (“bulevares oxidados pela névoa”). Em “eu soube decifrar os teus jogos noturnos”, há continuidade à ideia de leitura de Lima (“decifrar”, “jogos”), ainda de acordo com a imagem, o som e as cores nos versos seguintes: “indisfarçável entre as flores/ uníssono em tua cabeça de prata e plantas ampliadas”.

Já em “como teus olhos crescem na paisagem Jorge de Lima”, novamente a referência *não textual* pode implicar o uso da metonímia, agora para inverter o referencial de leitura do eu-lírico para o outro poeta – vale dizer, para a poesia, que passa a preencher esta paisagem. Por isso o poema deve terminar com muitos qualificativos a Jorge de Lima representado por “teu nome”, e não mais pela sua própria nomeação (referência *não textual*): “grande alucinado querido e estranho professor do Caos sabendo que teu nome deve estar como um talismã nos lábios de todos os meninos”.

Único exemplo de diálogo intertextual no poema¹⁹, estes últimos versos retomam o poema “O Nome da Musa” de Jorge de Lima: “Não te chamo Eva,/ não te dou nenhum nome de mulher nascida (...) O teu nome deve estar nos lábios dos meninos que nasceram mudos” (versos 1-2 e 14). Ao referir o poeta de maneira *textual*, o poema de Piva se permite decifrar este “nome” negado (“Não te chamo (...) não te dou *nenhum* nome”) e emudecido (lábios dos meninos (...) *mudos*) em Lima. À contradição original – no fato da palavra que revela um “nome” ser proferida por “lábios mudos” – se segue uma resolução a um só tempo mágica e real, o toque final do poeta paulistano e sua leitura muito particular do “grande alucinado querido e estranho professor do Caos”: a imagem do “talismã” é atribuída ao nome do poeta através de uma sensualidade adolescente que

¹⁹ O verso “uma constelação de cinza esboroa-se na contemplação inconsútil de tua túnica” faz referência apenas ao título da obra de Jorge de Lima *A Túnica Inconsútil* (1938).

age e protege a própria poesia: “(...) teu nome deve estar como um talismã nos lábios de todos os meninos”.

Curioso, um dos poucos textos conhecidos de *crítica de arte* escritos pelo poeta, publicado na revista *Artes* em dezembro de 1970, diz o seguinte sobre o conjunto de obras de Wesley Duke Lee (desse mesmo período):

(...) segue um ritmo onírico na criação, trazendo para o quadro problemas & fantasmas inconscientes. Toda sua obra representa a Vida & a Morte em sua luta & reconciliação, o mundo eternamente recriado onde Eros & Thanatos cessam de ser percebidos contraditoriamente. Toda sua obra alquímica nos leva rumo àquelas paisagens-lembranças da infância como num sonho de intenso erotismo em que reinventamos o sentido perdido de nossas vidas: brincar-amar. (COSTA, 2005, p. 160)

Em “Jorge de Lima, panfletário do Caos”, a fotografia de Lee que acompanha o poema se enquadra na leitura de suas particularidades textuais (como dito antes sobre *Paranoia*), onde a reunião das imagens fragmentadas da cidade traz uma unidade que serve de exemplo ao uso das referências de Piva, aqui em busca de uma identidade poética através da *urbanidade* de sua obra. Pois, de fato, a única foto ao lado de “Jorge de Lima, panfletário do Caos” é tal qual um detalhe extraído de uma fotografia anterior que acompanha o poema “Praça da República dos meus Sonhos”.



Imagem do poema “Jorge de Lima, panfletário do Caos”. Foto: Wesley Duke Lee



Imagem do poema “Praça da República dos meus Sonhos”. Foto: Wesley Duke Lee

“Praça da República dos meus Sonhos” também descreve a relação com os mesmos locais da cidade do poema em questão – praça, jogos noturnos, bulevares –, agora com a presença de diferentes referências *não textuais* ao lado de seus habitantes (em especial, os “meninos”):

Praça da República dos meus sonhos (...) onde Garcia Lorca espera seu dentista/ onde conquistamos a imensa desolação dos dias mais doces/ os meninos tiveram seus testículos espetados pela multidão/ lábios coagulam sem estardalhaço (...) os veterinários passam lentos lendo Dom Casmurro/ há jovens pederastas embebidos em lilás/ e putas com a noite passeando em torno de suas unhas (...) Oh minhas visões lembranças de Rimbaud praça da República dos meus Sonhos última sabedoria debruçada numa porta santa (PIVA, 2000, p. 57-58)

É importante atentar como tais imagens permitem uma relação de complementação à leitura dos poemas, uma vez que em ambos existe, basicamente, a descrição da paisagem urbana e um percurso do poeta através dela, o qual vem projetado sequencialmente nos versos. Se cada poema termina por fornecer alguma imagem mais geral e ampla desta paisagem, os versos, muitas vezes, são compostos enquanto seus próprios detalhes, os “pedaços” extraídos da imagem maior, e que a compõem ao final. Pensando na própria maneira de ler a poesia de Piva como ele a “vê”, isto é, na forma final que deu aos poemas que compõem sua obra, as metáforas, metonímias e analogias, por exemplo, são elementos que o leitor deve perceber dentro de uma poética

complementar feita de texto e imagem, como o próprio texto é feito de textos do outro, e a escrita, neste sentido, feita de leitura.

Junto a “Jorge de Lima, panfletário do Caos”, a leitura da referência *não textual* pode ser ilustrada através de trechos do poema de *Paranoia* “No parque Ibirapuera”:

(...) A noite traz a lua cheia e teus poemas, Mário de Andrade,
regam minha imaginação/ (...) É noite nos teus poemas, Mário!/ (...) Eu te imagino perguntando a eles: onde fica o pavilhão da Bahia?/ qual é o preço do amendoim?/ é você meu girassol?/ (...) Agora, Mário, enquanto os anjos adormecem devo seguir contigo de mãos dadas noite adiante/ (...) Quero que a Pauliceia voe por cima das árvores suspensa em teu ritmo (PIVA, 2000, p. 115-125).

Os dois poemas remetem diretamente aos poetas e às suas obras, porém há diferenças: enquanto um faz referência ao poeta no título, o outro introduz o nome do poeta apenas nos versos (ou o referirá metonimicamente, através do título da obra em “Pauliceia”). Os diálogos intertextuais são mais evidentes para o leitor de Jorge de Lima²⁰ do que para o de Mário, uma vez que a obra deste vem incluída num diálogo cruzado com versos de Allen Ginsberg – na releitura explícita de seu poema “A supermarket in California” (de *Howl and Other Poems*, 1956) através dos versos “Eu te imagino perguntando a eles: onde fica o pavilhão da Bahia?/ qual é o preço do amendoim?/ é você meu girassol?”.²¹ De modo diverso, as referências *não textuais* (autores, obras e personagens) colocam os poemas de *Paranoia* em outro patamar de diálogo poético, uma vez que fornecem um contexto da citação nos moldes particulares de uma escrita *acompanhada* reciprocamente da *leitura (textual)* e da *imagem* do outro (*não textual*). Tal qual no final do poema “No Word” de Gregory Corso, quem olha para a referência de Piva não deveria apenas ver (ou ler) o texto: “It is better his eyes speak and listen as well as see” (CORSO, 1999, p. 106).

3.2. Análise do “Poema de ninar para mim e Brueghel”

²⁰ Para estudo de tais diálogos, ver minha dissertação “A intertextualidade na primeira poesia de Roberto Piva”, p. 127-141. (Disponível em <http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=000468729&fd=y>).

²¹ Os versos de Ginsberg são “I hear you asking each: Who killed the pork chops?/ Which price bananas? Are you my Angel?”. Ver comentário de Claudio Willer sobre este diálogo intertextual em “Uma introdução à leitura de Roberto Piva” (*Obras reunidas* Vol. 1, 2005, p. 154), e também a referida dissertação “A intertextualidade na primeira poesia de Roberto Piva”, p. 93-106.

O poema serve de exemplo para se conhecer as três formas de referência *não textual* apresentadas inicialmente, além de introduzir o uso da referência *textual*.

Poema de ninar para mim e Brueghel

“Ninguém ampara o cavaleiro
do mundo delirante”
Murilo Mendes

Eu te ouço rugir para os documentos e as multidões
denunciando tua agonia às enfermeiras desarticuladas
A noite vibrava o rosto sobrenatural nos telhados manchados
Tua boca engolia o azul
Teu equilíbrio se desprendia nas vozes das alucinantes madrugadas
Nas boates onde comias pickles e lias Santo Anselmo
nas desertas ferrovias
nas fotografias inacessíveis
nos topos umedecidos dos edifícios
nas bebedeiras de xerez sobre os túmulos
As leguminosas lamentavam-se chocando-se contra o vento
drogas davam movimento demais aos olhos
Saltimbancos de Picasso conhecendo-se numa viela maldita
e os ruídos agachavam-se nos meus olhos turbulentos
resta dizer uma palavra sobre os roubos
enquanto cardeais nos saturam de conselhos bem-aventurados
e a Virgem lava sua bunda imaculada na pia batismal
Rangem os dentes da memória
segredos públicos pulverizam-se em algum ponto da América
peixes entravados se sentam contra a noite
O parque Shanghai é conquistado pela lua
adolescentes beijam-se no trem fantasma
sargentos se arredondam no palácio dos espelhos
Eu percorro todas as barracas atropelando anjos da morte chupando sorvete
os fios telegráficos simplificam as enchentes e as secas
os telefones anunciam a dissolução de todas as coisas
a paisagem racha-se contra a solidão das janelas e as gaiolas de carne crua
Eu abro os braços para as cinzentas alamedas de São Paulo
e como um escravo vou medindo a vacilante música das flâmulas
(PIVA, 2000, p. 61-69).

Lido da mesma forma que a referência *não textual* ao poeta Jorge de Lima, embora o título do poema ateste uma dedicatória literal ao pintor flamengo Pieter Bruegel (ou Brueghel, “o Velho”), o verso “Saltimbancos de Picasso conhecendo-se numa viela maldita” faz menção específica ao conjunto de quadros temáticos de Pablo Picasso intitulados “Os saltimbancos”.²² É de se supor que esta autodedicatória estendida a

²² Datados de 1904-1905, pertencem a uma fase anterior à sua obra cubista.

Bruegel, no título do poema, revela certa ironia apoiada neste uso da referência, reforçado pela posição principal do eu-lírico no título: “Poema de ninar *para mim e Brueghel*”.

Relevante neste contexto é a presença da epígrafe de Murilo Mendes (“Ninguém ampara o cavaleiro do mundo delirante”), forma de referência *textual* que tem participação em outro nível de função nos poemas de Piva. Neste caso, pode-se supor que a visão de um “mundo delirante” encontrado nos próprios quadros de Brueghel – como em “Jogos infantis”, onde o cotidiano da cidade é habitado apenas por crianças, ao invés de adultos – vem explorada através da imagética dos versos, por exemplo, na referência aos próprios “saltimbancos”, ou ainda na ambientação de um parque de diversões (“O parque Shanghai é conquistado pela lua”)²³ seguida da ação, descrição e expressão em estado de *delírio*: “adolescentes beijam-se no trem fantasma/ sargentos se arredondam no palácio dos espelhos/ Eu percorro todas as barracas atropelando anjos da morte chupando sorvete”.



Imagens que acompanham o “Poema de ninar para mim e Brueghel”. Foto: Wesley Duke Lee.

Como sugerido pela epígrafe, lê-se o “Poema de ninar para mim e Brueghel” na chave delirante do eu-lírico, ele mesmo embalado pela referência – ainda que narcoticamente: “drogas davam movimento demais aos olhos” –, movimento que sugere a leitura *literal*, mas, sobretudo, unida à leitura *visual* desta poesia – o ritmo característico de *Paranoia*. A arte de Brueghel, como na descrição de “Jogos infantis” em *Pieter Brueghel, o Velho*, neste sentido, “tornam ilógico o espaço, enquanto a cidade assume caráter irreal e fantástico, embora os pormenores estejam descritos com minúcias, em

²³ Referência ao parque de diversões Shanghai que funcionou em São Paulo entre a década de 1940 e 1968.

traços que fazem uma feroz caricatura da realidade”; mais ainda, “[A] cidade mostra-se como um espaço mágico (...)”.²⁴

Contudo, a referência textual reflete algo além de imagem ou atmosfera em “Poema de ninar para mim e Brueghel”, conectando a expressão do eu-lírico, então, a partir dos versos do poema “Overmundo” (de *Poesia Liberdade*, 1947), de onde foi extraída a epígrafe de Murilo Mendes: “Ninguém ampara o cavaleiro do mundo delirante,/ Que anda, voa, está em toda a parte/ E não consegue pousar em ponto algum.” Compare-se a isso os versos intercalados de Piva: “drogas davam movimento demais aos olhos”, “e os ruídos agachavam-se nos meus olhos turbulentos”, “Rangem os dentes da memória/ segredos públicos pulverizam-se em algum ponto da América” (este último, em especial, denuncia termos idênticos, quase como a expressão diferente de uma mesma ideia), e, por fim, “Eu percorro todas as barracas atropelando anjos da morte chupando sorvete”. As próprias fotografias que acompanham o poema parecem se incumbir de ilustrar algo deste diálogo entre Piva-Mendes.



Imagens que acompanham o “Poema de ninar para mim e Brueghel”. Foto: Wesley Duke Lee.

O quarto verso “Tua boca engolia o azul” exemplifica a repetição de uma imagem *interna* nos poemas de *Paranoia*, uma vez que em “Jorge de Lima, panfletário do Caos” (também ao início do poema, no terceiro verso: “na minha memória devorada pelo azul”), como visto, o substantivo *azul* sugeria uma leitura da poética urbana enquanto *agente*, perante a passividade do eu-lírico. Agora “azul” *passivo* (uma boca o engole), o termo parece se relacionar com a condição imprecisa de um interlocutor desconhecido em “Poema de ninar para mim e Brueghel”, ainda que diretamente invocado. De acordo com

²⁴ Ver BRUEGHEL, Pieter. *Pieter Brueghel, o Velho*. São Paulo: Editora Abril, 1978, p. 15.

pronomes e verbos presente somente nos versos iniciais (“te” e “tua”, “Tua” e “Teu”, “comias” e “lias”)²⁵, o eu-lírico se dirige a uma presença enigmática cujo comportamento se alterna entre sentidos mais ou menos precisos – conforme as metáforas inseridas em frases completas (“Eu te ouço rugir para os documentos e as multidões/ denunciando tua agonia às enfermeiras desarticuladas (...) Teu equilíbrio se desprendia nas vozes das alucinantes madrugadas/ Nas boates onde comias picles e lias Santo Anselmo”) e, entre elas, o específico verso “Tua boca engolia o azul”, imagem menos clara a ser lida no conjunto.

A este interlocutor indefinido (participante de uma referência *interna*) corresponde, então, as referências *não textuais* do “Poema de ninar para *mim* e Brueghel”, que também não permitem inferir se o “tu” se refere a algum dos dois em particular, autor/eu-lírico ou pintor. Uma leitura possível deste interlocutor, excluído Brueghel, (sem excluir a remissão à sua pintura), estaria no próprio eu-lírico delirante visto no poema, a falar consigo próprio ou com um duplo visto objetivamente. O uso explícito do “eu”, contudo, parece não favorecer a leitura deste solilóquio. Se vale a pena definir tal interlocutor com base nas referências *não textuais*, mais provável seria abandonar a observação das demais ocorrências (a exemplo de “Santo Anselmo”, “Saltimbancos de Picasso” e a “Virgem”), e concentrar a leitura na referência *textual* de Murilo Mendes, que não deixa de ter sua participação *não textual* grafada no poema. Vale lembrar que é este poeta quem representa o próprio “cavaleiro do mundo delirante”, ou seja, uma figura que pressupõe a representação do eu-lírico de Piva em suas expressões, descrições e ações de delírio.

Enfim, é ainda a epígrafe quem orienta a leitura do poema, por sua vez condizente com a leitura do poeta. Leitor de Murilo, Piva cita seus versos como para infundir em seu eu-lírico a mesma carga delirante que busca expressão enquanto “anda, voa, está em toda a parte/ E não consegue pousar em ponto algum” (para voltar a origem da epígrafe), tudo isso, como visto, submetido à paisagem urbana. O exemplo de passagem de uma referência *não textual* para a *textual*, ainda assim, não convence completamente a leitura deste interlocutor que, tão nítido no início do poema, parece insistir em se apresentar fundido na ambientação que se soma cada vez mais ao longo do texto. De fato, a única certeza de *amparo* no poema – vale dizer, ao eu-lírico que “ninguém ampara”, mas também a seu interlocutor e a todos os demais referenciados – está na principal referência

²⁵ Depois de certa generalização através do uso de pronomes indefinidos (“se”), será o pronome pessoal na primeira pessoa (“eu”) quem orienta o discurso, ou seja, o eu-lírico do poema.

de *Paranoia* e seus poemas, a própria cidade: “Eu abro os braços para as cinzentas alamedas de São Paulo/ e como um escravo vou medindo a vacilante música das flâmulas”. Partindo da referência à *Poesia Liberdade* de Murilo Mendes, o poeta paulistano e sua urbana falta de liberdade (“escravo”) chegam ao final do “Poema de ninar para mim e Brueghel” embalados por uma canção cinzenta e vacilante bem diversa daquela que bebeu o enigmático interlocutor: “Tua boca engolia o azul”. A cidade, ao tragar tudo e todos à sua volta e submeter o poeta a musicar este movimento, é o *tu* fundamental aqui, a imagem de uma parceria que envolve todas as outras idealmente, do movimento mais agitado e delirante, até o sono do eu-lírico – posto para dormir neste parque de diversões poético por vezes desamparador que é a São Paulo de Roberto Piva.

Ao desempenhar esta dupla função, *Paranoia* se insere na tradição da poesia moderna cosmopolita mais influente no século XX. Em “Cidades visíveis na poesia moderna”, Alfonso Berardinelli certifica que “os dois heróis lendários e fundadores da poesia moderna, Charles Baudelaire e Walt Whitman” são responsáveis pela exemplar revelação da cidade, de acordo com um gênero lírico ambivalente:

Em parte, a linguagem poética da modernidade parece escapar a toda contaminação, parece excluir a prosa, a épica, a sátira, o dialogismo, o tecido lógico e a reflexão, confeccionando enigmas textuais perfeitamente estruturados por esvaziamento semântico. Mas, por outra parte, apesar das típicas guinadas em sentido contrário, a lírica moderna frequentemente é antilírica: elimina o sujeito monologante e o distribui numa pluralidade de vozes, “descentra” o eu, engloba a prosa e todo tipo de material inerte, joga com o heterogêneo e o desafia. (BERARDINELLI, 2007, p. 143)

Como não ler “Poema de ninar para mim e Brueghel” na chave da “nova sensibilidade artística, estilo da modernidade e experiência urbana” (BERARDINELLI, 2007, p. 144) apontada pelo crítico italiano, mas também por tantos outros? Como não aproximá-lo da origem deste “cavaleiro do mundo delirante” da epígrafe – “Que anda, voa, está em toda a parte/ E não consegue pousar em ponto algum” –, acolhido e desamparado em sua essência poética solitária, baudelariana, que vê a si mesmo somente quando rodeado pelos outros habitantes da cidade (enquanto “drogas davam movimento demais aos olhos (...) e os ruídos agachavam-se nos meus olhos turbulentos”)? Continua Berardinelli:

Em Baudelaire subsiste o *promeneur* (que se torna *flâneur*), mas agora a solidão necessita banhar-se na multidão para perceber a si mesma e, assim, em lugar da mãe Natureza, temos a mãe

Cidade, uma mãe prostituta, cuja beleza é sinistra e fria, a beleza de uma viúva desconhecida, cujo Eros carregado de promessas narcóticas só pode reluzir numa rua apinhada e barulhenta. (BERARDINELLI, 2007, p. 145).

Quanto à poesia de Whitman, indiscutivelmente apontada como influência na característica formal (mas não só) dos versos de *Paranoia*²⁶, justamente parece contribuir para a leitura de um ritmo ambivalente na cidade, que estimula as sensações de liberdade do eu-lírico, ao mesmo tempo submetendo-o a compactuar com uma comunidade da qual se deve desconfiar:

Toda a estética de Whitman se funda na exaltação do otimismo moral e social. (...) O eu humilde, que é cidadão como todos os outros, que é alma imortal e componente singular de uma comunidade livre e soberana, é também um eu titânico: o fundamento da sociedade. Contém em si, moral e até fisicamente, a sociedade de fato e a sociedade como princípio, presente, passada e futura: “This is the city [...] and I am one of the citizens; [...] I know perfectly well my own egotism,/ know my omnivorous lines and must not write any less/ and would fetch you whoever you are flush with myself. [...]” (“Song of Myself”, 42) (BERARDINELLI, 2007, 147-148)

Este “otimismo moral e social” de Whitman, contrário ao espírito do poema de Piva desde o início – “Eu te ouço rugir para os documentos e as multidões denunciando tua agonia (...)” – é aquilo que revela a outra face da poesia urbana, ao menos quando se quer contrária à expressão moral da sociedade. O delírio desamparado, então, pode ser presa de um egoísmo exagerado, que inebria e põe a cidade, junto ao otimismo libertário, para dormir em um universo de solidão:

Já Whitman torna a realidade urbana invisível, dissolvendo-a na realidade planetária (...) e cósmica. A enumeração, ou melhor, o louvor do inumerável como apaixonante aparência de uma substância unitária comum, leva Whitman a englobar a cidade, a incorporá-la no Eu de seu egotismo infinitamente acolhedor. Acolhida nesse Eu, a cidade desaparece, porque não contém o eu, mas é contida por ele como uma modalidade moderna e de massa do único Deus-Homem, do inumerável Homem-Natureza. (BERARDINELLI, 2007, p. 149)

O poeta, ao tragar toda a cidade à volta de sua *Paranoia*, corre o risco de compor uma música para ninguém – nem para si, nem para os supostos outros.

²⁶ Ver PÉCORA (2005), WILLER (2005) e ARRIGUCCI JR (2008), entre outros.

4. Referências *textuais*: Epígrafes

Exemplo tradicional de citação “perigráfica” (COMPAGNON, 2007, p. 104), isto é, à margem do texto principal, a *epígrafe* é a mais utilizada forma de referência *textual* na poesia de Piva. Presente desde o início, seu uso tímido em *Paranoia* tendeu a crescer a cada obra, como se o uso da citação fosse sendo adaptado progressivamente enquanto recurso de composição poética. Com efeito, o poeta passará a transferir a epígrafe para o interior dos próprios versos (ou mesmo ao final do poema), terminando por incorporar seu uso, por exemplo, na forma como versos e expressões aparecem no interior do poema sem o sinal das aspas. Seguido ou não da menção ao autor neste tipo de citação (entre parênteses, por exemplo), este é um caso extremo de diálogo em que, ao contrário da “formalidade” da epígrafe, não fica clara a distinção entre referência textual (citação subentendida) e composição própria.²⁷ Contudo, como se verá abaixo nas ocorrências de todas as epígrafes na obra publicada de Piva, neste próprio uso formal *textual* já se encontram variações significativas que auxiliam na leitura da referência, quando presente no texto poético.

A cada livro, porém, será possível certificar maior ou menor carga de significação na relação entre a epígrafe e o poema, recurso *dialogico*, enfim, que tem profunda ligação com o resultado alcançado no texto. Em determinados poemas, ao desestabilizar a relação formal entre *epígrafe* e *citação* para além do uso tradicional que pode assumir ali, a escrita de Piva reconfigura um espaço propício não apenas ao experimentalismo com a linguagem (por vezes fortuito, embora nem sempre), e sim ao acionamento de uma técnica tradicionalíssima que pode ser encontrada desde a poesia clássica até os modelos mais canônicos da literatura ocidental. Um dos maiores e mais conhecidos exemplos dessa técnica literária se encontra na *Divina Comédia* de Dante Alighieri, na qual é possível encontrar uma “arte” ou “poética da citação” (“art” or “poetics of citation”), segundo Christopher Kleinhenz.²⁸ De início, esta se define como “The medieval pattern of textual citation – the incorporation and adaptation of authoritative source texts to respond to the needs of a new historical, literary, and cultural context.” (KLEINHENZ, 1995, p. 44).

²⁷ As últimas ocorrências divididas entre epígrafe e citação estão em *20 poemas com brócoli* e *Ciclones* (analisadas mais à frente).

²⁸ “Dante and the Art of Citation” (KLEINHENZ, 1995, p. 49). Ver Referências Bibliográficas.

De acordo com o crítico, a investigação desta “prática da citação” (“practice of citation”) fornece duas perspectivas importantes de entendimento da obra: “how Dante incorporates the textual citation for his own purposes” e “how he is able to enhance the meaning of his text by evoking/invoking other texts and their context.” (KLEINHENZ, 1995, p. 45). Ainda que tenha cunhado o termo “poetics of citation” em outro ensaio²⁹, Kleinhenz atesta aqui mais um ponto fundamental para a presente leitura da referência *textual*: “citations are generally not identified in Dante’s text; rather, they are simply present as unintroduced and unadorned words, phrases, or sentences.” Também como ocorre ao leitor de Piva (através do uso de línguas estrangeiras),

Sometimes our attention is specifically directed to them [words, phrases or sentences] because they are in another language, almost always Latin, but generally it is the reader’s responsibility to notice the borrowing, to pursue its source, and to understand its function in Dante’s text. (KLEINHENZ, 1995, p. 49)

O fato da relação entre a *Divina Comédia* e a Bíblia ser o maior exemplo de citação de Dante³⁰ não impede que sua *técnica* de incorporação, quando percebida pelo leitor, sirva de modelo a outras formas da *poética da citação*:

Moreover, through use of scriptural reference Dante not only invokes the text of the Bible but also evokes the rich commentary traditions – both verbal and visual – that are attached to that specific text. Thus, while the Florentine poet uses some scriptural citations simply for their immediate evocative value, he employs many others whose function in the text may be fully understood only through a careful consideration of these various sources, analogues, and materials, and their associations and interconnections. We may call this technique the “art” or “poetics of citation”, the “poetics of allusion”, the “poetics of reference”, or even the “poetics of authority”. (KLEINHENZ, 1995, p. 49)

Na leitura de uma “poética da referência”, vale lembrar ainda que as epígrafes na poesia de Piva começaram a ser usadas nos poemas, para depois surgirem na abertura das obras e, finalmente, também no encerramento de algumas delas. Acompanhar o desenvolvimento cronológico desta referência *textual* é, em si, uma maneira de

²⁹ Conforme Nota 4 (p. 45), os trabalhos versam sobre citações bíblicas na *Divina Comédia*: “Biblical Citation in Dante’s *Divine Comedy*”, “Dante and the Bible: Intertextual Approaches to the *Divine Comedy*”, e “The Poetics of Citation: Dante’s *Divina Commedia* and the Bible”.

³⁰ Christopher Kleinhenz menciona o trabalho de Edward Moore *Scripture and Classical Authors in Dante* (1896), no qual “Moore identifies more than fifteen hundred passages that fell within his three categories of ‘(a) direct citations, (b) obvious references or imitations, [and] (c) allusions and reminiscences’. Of these numerous passages, the Vulgate Bible garners the most references, over five hundred.” (KLEINHENZ, 1995, p. 44).

contextualizar tais usos particularidades, sendo interessante observar separadamente seus dois momentos: primeiro no *poema*, depois na *obra*.

4.1. A epígrafe no *poema*

Em *Paranoia*, o uso da epígrafe se mostra reduzido a três ocorrências ao longo dos vinte poemas, as quais estão restritas aos moldes tradicionais de apresentação no início de cada texto; há, porém, apenas a indicação do autor da frase ou verso usado, sem referência à obra de origem.

- “Poema de ninar para mim e Bruegel”: “Ninguém ampara/ o cavaleiro do mundo delirante” Murilo Mendes.
- Poema “Stenamina Boat”: “Prepara tu esqueleto para el aire” Garcia Lorca.
- Poema “L’ovale delle apparizioni”: “... e quindi il vivere è di sua / propria natura uno stato violento” Leopardi.

Em *Piazzas*, aumenta a recorrência à epígrafe, usada ainda no início de poemas (também com função irônica). O diferencial estará guardado para um tipo de retomada dos autores, citados em epígrafe, no *Postfácio* do poeta ao final do livro, texto este que reflete sobre os poemas e examina mais de perto uma poética individual até este momento de sua escrita. As epígrafes de *Piazzas* também não fazem menção às suas fontes.

- Poema “O robot Pederasta”: “Um dos ‘robots’ corra para junto da criança & pegara nela ao colo, acariciando-a com uma gentileza que não parecia ser possível num ‘robot’ daquelas dimensões.” Isaac Asimov.
- Poema “Lá fora, quando o vento espera...”: “Une nuit de sorcellerie/ Comme cette nuit-ci” Apollinaire.
- Poema “Heliogábalo”: prosa-poética em quatro pequenos textos.
I. epígrafe: “O Eros quer o contato, pois tende à união, a supressão dos limites espaciais entre o Eu e o objeto amado.” Sigmund Freud.
II. epígrafe: “Corre o rio do meu amor para o insuperável! Como não encontraria um rio enfim o caminho do mar?” Nietzsche.
IV. epígrafe: “*Je te connais e t’admire en silence*” Rimbaud.
- Poema “Piazza XIII”: “(élevant en un instant sur ma diarrhée/ ta droite et insurmontable cathédrale)” H. Michaux.

O livro *Abra os olhos & diga ah* não apresenta epígrafes em seus poemas, apenas na abertura e no final da obra (à frente).

Depois da ausência de seu uso na obra anterior, *Coxas - sex fiction & delírios* revela grande recorrência à epígrafe, sempre no início dos poemas. A novidade está na

utilização de mais de uma epígrafe – duas – em exatamente três textos diferentes, além de passar a ser mencionada a fonte de onde foi haurida a citação (embora haja exceções).

- Poema “Chianti tenuta di marsano”: “La bocca e le parole son l’arco e le saette che tu hai...” Maquiavel, “Canzone”.

- Poema “O Andrógino Antropocósmico”: “A l’androgynie primordial, surtout à l’androgynie sphérique décrit par Platon, correspondant, sur le plan cosmique, l’Oeuf cosmogonique primordial.” Mircea Eliade, *Méphistophélès et l’androgynie*.

- Poema “Bar Cazzo d’Oro”: “...la physionomie n’est q’un assemblage de traits auxquels nous avons lié des idées...” Condillac.

- Poema “Sbornia Filamentosa” (duas epígrafes): “Moi, ma route me suit. Sans doute/ Elle me suivra n’importe où.” Tristan Corbière; “Imenso trabalho nos custa a flor” Carlos Drummond de Andrade.

- Poema “Quem gira?” (duas epígrafes): “Um em miliumanoites? Toda minha vida entre eles, mas agora náusea.” James Joyce; “O vermelho da tua boca selou sua entrada em trevas.” Georg Trakl.

- Poema “Antínoo & Adriano” (duas epígrafes): “L’énigme du labyrinthe est celle-ci: comment descendre jusqu’à Dionysos sans perdre la connaissance du chemin?” A. Kremer-Marietti, *L’homme et ses labyrinths*; “The rain outside was cold in Hadrian’s soul” Fernando Pessoa, “Antinous”.

Em 20 poemas com brócoli tem início o uso formalmente experimental da epígrafe, havendo três poemas em que elas figuram ao final do texto (mencionando apenas o autor da citação). Esta utilização está restrita a poucas ocorrências, como um retrocesso a algo visto de início em *Paranoia*. Curioso, a existência de um Posfácio ao final do livro – como em *Piazzas* – retoma um único autor citado em epígrafe, enquanto menciona vários outros na qualidade de relevância em relação à composição da obra. É um detalhe importante a ser investigado (à frente) também a fim de analisar a o uso experimental da epígrafe.

- Poema “VI” (ao final do poema): “(‘éruptions de joie,/ Qui font rire le Ciel, muet et ténébreux’)” Baudelaire.

- Poema “VII” (ao final do poema): “(‘Eis a hora propiciatória, augusta,/ A hora de alimentar fantasmas’)” Murilo Mendes.

- Poema “XI” (ao final do poema): “(‘et sa voix sur un luth, voluptueux accents,/ lui soupire en chanson la langue des Persans’)” André Chénier.

- Poema “XII”: “ci riguardava come suol da sera/ guardare uno altro sotto nuova luna” Dante, *Inferno*, canto XV, “I sodomiti”.

O livro *Quizumba* apresenta apenas uma epígrafe em um único poema. Por sua vez, na abertura do livro o poeta usa três longas epígrafes mencionando autores e obras.

- Poema “6. O próprio Bodidarma respondeu”: “No meio do eternamente sereno, nada de questões ociosas” Yoka Daichi, *Shodoka*.

Ciclones é a obra que apresenta maior número de epígrafes, as quais vêm sempre no início de poemas. Além deste uso excessivo – dezessete ao todo –, a novidade está em sua utilização para abertura dos sete capítulos que dividem a obra (a qual também possui duas epígrafes iniciais).³¹ Como dito, alguns poemas de *Ciclones* ainda possuem referências *textuais* à semelhança da citação na forma de epígrafe.

- Capítulo-Poema “Tempo de tambor”: “Io vi ho insegnato l’estasi divina del libero canto: quella che il dervis trova nella vertigine della sua danza infernale” Enrico Cavacchioli.

- Capítulo-Poema “Na parte da sombra de sua alma em vermelho”: “A verdadeira poesia se encontra fora das leis.” Georges Bataille.

- Poema “Gavião-Caburé”: “Quelle tempête, la lumière!” Henri Michaux.

- Poema “Joãozinho da Gomeia”: “Os mitos descrevem as diversas e frequentemente dramáticas eclosões do sagrado no Mundo.” ASPECTOS DO MITO, Mircea Eliade.

- Poema “Ritual dos 4 ventos & dos 4 gaviões”: “Eu trago comigo os guardiães dos Circuitos Celestes.” Livro dos Mortos do antigo Egito.

- Capítulo-Poema “Poemas violetas da cura xamânica”: “Foi esse incidente que despertou meu interesse pelos fluidos violetas que dizem ser gerados na superfície da pele pelos xamãs da Ayahuasca, e que eles usam para adivinhar e curar.” ALUCINAÇÕES REAIS, Terence McKenna.

- Capítulo-Poema “VII Cantos xamânicos”: “Loose desire! We naked cry to you – Do what you please.” William Carlos Williams.

- Capítulo-Poema “Inventem suas cores abatam as fronteiras”: “Le mots ne sont dans mon oeuvre que des simples templins, d’où montent et retombent en bodissant des corps spirituels et mystiques” MA RÉVOLUTION, Malcolm de Chazal.

- Poema “sem título” (Este paraíso é assim): “...este paraíso é de víboras azuis.” Herberto Helder.

- Capítulo-Poema “Menino *curandero* (Poema Coribântico)”, dividido em sete partes:

- Poema I. (os meninos *curanderos*): “C’est l’heure des mauvais garçons / l’heure des mauvais voyous” René Crevel.

³¹ Além de uma citação de Dante Alighieri na orelha, somente na edição original de 1997, não constando nas *Obras reunidas* Vol. 3.

- Poema II (René Crevel menino vidente): “O anel solar é o ânus intacto do seu corpo adolescente, e nada há tão ofuscante que se lhe possa comparar; a não ser o Sol, e apesar de ter um ânus que é a noite.” George Bataille.
- Poema III. (um corpo lunar penetra no): “Je tueraï les rôdeurs silencieux danseurs de la nuit” René Crevel.
- Poema V. (come o teu cogumelo): “Il m’apparut que l’homme est plein de dieux come une éponge immergée en plein ciel.” LE PAYSAN DE PARIS L. Aragon.
- Poema VI. (rico de asas): “Viva resta la dolce persuazione di uma fita rete d’amore ad inquietare il mondo.” Sandro Penna.
- Poema VII. (o grande reflexo lilás caminha): “Le soleil et ton coeur sont de même matière” Pierre Reverdy.

Em *Estranhos Sinais de Saturno* é retomado o uso moderado da epígrafe na abertura dos poemas, bem como de um capítulo (como visto em *Ciclones*), contrastando apenas com a enorme quantidade de dedicatórias presente no início de muitos textos. Vale adiantar que esta obra apresenta também epígrafes no início e final do livro.

- Poema “Ilha comprida”: “Tu queres ilha: despe-te das coisas.” Jorge de Lima.
- Poema “Sua Excelência o Marquês de Sade”: “Esta sociedade é uma gaiola para os mamíferos” Michael McClure.
- Capítulo-Poema “Uma dimensão extrema” (duas epígrafes):
 1. “Assemelha-te de novo à tua árvore querida, a árvore de ampla ramagem, que escuta silenciosa, suspensa sobre o mar.” Nietzsche – *Zaratustra*.
 2. “A Amazônia está morrendo porque nos recusamos a considerá-la como um repositório de conhecimento tão importante quanto as grandes bibliotecas ocidentais.” Patrick Drouot – *O físico, o xamã e o místico*.
- Poema “Guarapuvu”: “L’ombre que nous avons laissée sous l’arbre et qui s’ennuie” Pierre Reverdy.

4.2. A epígrafe na obra

Seguem os exemplos da epígrafe no *livro*, ou seja, quando esta figura exclusivamente na abertura ou, ao contrário, no final da obra. Esta utilização particular ainda guarda dois tipos de ocorrências, pois os livros publicados originalmente já apresentavam, por vezes, epígrafes iniciais ou finais, e a reedição de suas *Obras reunidas* (Editora Globo) apresentaram três novas epígrafes de abertura para cada volume publicado. Assim, os exemplos da epígrafe no *livro* se dividem entre (a) obra *original* e (b) obras *reunidas*.

a) *Obra original*³²

Piazzas: a publicação original apresentava uma epígrafe que veio a ser suprimida na reedição de suas *Obras reunidas*.³³

(inicial): “Eu levarei meu amor/ tal como um apóstolo de outrora/ por mil e mil caminhos” Maiakovski.

Abra os olhos & diga ah: como dito, aqui existem epígrafes apenas no início e ao final da obra (duas), e não nos poemas.

(inicial): “Moi, j’ai toujours éprouvé un caprice infame pour la pâle jeunesse des collèges, et les enfants étiolés des manufactures.” Lautréamont.

(finais): “Je suis comme vous/ en enfant” Picabia; “Io vidi gli occhi, dove Amor si/ mise/ quando mi fece di sè pauroso.” Guido Cavalcanti.

Coxas (sex fiction & delírios): apresenta uma única epígrafe de abertura.

(inicial): “Eliminarás a doença e o bário./ Restará o leite dos homens/ Porque foste o andrógeno” Oswald de Andrade.

20 poemas com brócoli: apresenta uma única epígrafe de abertura (mencionando a obra de onde foi extraída).

(inicial): “... ce qui t’est demandé est la pureté de l’enfer – ou, si tu aimes mieux, de l’enfant...” George Bataille, *L’Alleluiah*.

Quizumba: apresenta três epígrafes de abertura (apenas duas delas mencionam a obra que serviu de fonte).³⁴

(iniciais): “O ar estava duro, gordo, oleoso:/ a negra dentro da madorna;/ e dentro da madorna – bruxas desenterradas./ No chão uma urupema com os cabelos da moça./ Foi então que Exu comeu tarubá e meteu a figa na mixira de peixe-boi./ [...] Eis aí três cirurgões cosendo retrós,/ a bela adormecida no século vindouro/ que esquecerá por certo a magia/ contra tudo que não for loucura/ ou poesia.” Jorge de Lima;

“... e sotto l’imagini sensibili e cose materiali/ va comprendendo divini ordini e consigli.” Giordano Bruno, *De gli eroici furori*;

“De repente, com um catrapuz de sinal, ou/ momenteiro com o silêncio das astúcias, ele poderia se surgir para mim. Feito o Bode-Preto?/ O Morcegão? O Xu? E de um lugar – tão longe e perto de mim, das reformas do Inferno – ele já devia de estar me vigiando, o cão que me fareja.” Guimarães Rosa, *Grande sertão: veredas*.

Ciclones: possui epígrafes no início (duas) e ao final do livro.³⁵

(iniciais): “La volupté / Est / Au centre / Du Cyclone / Des sens” Malcolm de Chazal; e “Je suis le vent dans le vent” H. Michaux.

(final): “... pois, onde se fala uma língua de luz, nós somos lidos.” Eric Meunié.

³² Vêm elencadas somente as obras que apresentam a ocorrência de epígrafes.

³³ A epígrafe foi mantida na 2ª edição de *Piazzas* publicada em 1980. Ver Referências Bibliográficas

³⁴ Vale ressaltar que um erro crasso de diagramação na reedição de *Quizumba* em *Obras reunidas Volume 2* (Ed. Globo) direciona a leitura das três epígrafes iniciais da obra como composição de seu primeiro poema.

³⁵ Mencionamos aqui o fato da publicação original de *Ciclones* apresentar um texto de orelha em forma de “depoimento” do poeta, cujo texto termina com uma citação de Dante Alighieri (“e parve di costoro/ quelli che vince, non colui che perde.”), a qual não figura na reedição de *Obras reunidas*.

Estranhos Sinais de Saturno: traz epígrafe inicial (do próprio poeta) e final da obra.

(inicial): “Xamãs de todo o mundo: espalhem-se!” R. P.³⁶

(final): “Eruditamos tudo. Esquecemos o gavião de penacho.” Oswald de Andrade – *Manifesto da Poesia Pau-Brasil*.

b) Obras reunidas

Três epígrafes iniciais figuraram nos respectivos três volumes de *Obras reunidas* (Editora Globo 2005, 2006 e 2008). Na verdade, são quatro epígrafes ao todo, que se somaram ao já enorme elenco de epígrafes existente nas obras originais.

Volume 1 – Um estrangeiro na legião: “Os gnósticos modernos são também aqueles que procuram os pontos de concordância de todas as religiões, que reivindicam uma moral anticonformista, uma tomada de consciência das instituições do pensamento mágico, enfim, todos os que propõem um método de salvação aos seres que se sentem ‘estrangeiros’ neste mundo.” Sarane Alexandrian, *História da filosofia oculta*.

Volume 2 – Mala na mão & asas pretas: “D’une seule caresse/ Je te fais briller de tout ton éclat.” Paul Eluard; e “La subversión poética es subversión corporal.” Octavio Paz.

Volume 3 – Estranhos sinais de Saturno: “O trabalho dos xamãs (curandeiros tradicionais: mestres do êxtase & do transe, diz Mircea Eliade... os técnicos do sagrado) é explorar & criar o extraordinário (o “maravilhoso” de André Breton & dos surrealistas), explorar & criá-lo por meio do transe & pelo controle da língua & do ritmo, & assim por diante (porque ele, que controla o ritmo, escreveu alguém, controla). Da perspectiva da consciência comum, este trabalho do xamã é desorientador, assustador, & o próprio xamã (ele ou ela) frequentemente experimenta tudo isto como terror: um pavor da morte & da doença – curar o pavor da morte & da doença – & o pavor da loucura/psicose/alma, quando ele realmente nos aflige.” Jerome Rothenberg, *Etnopoesia no milênio*.

³⁶ “R. P.”: abreviação de Roberto Piva. Diferente de tudo o que foi visto até aqui, esta constitui uma epígrafe de autoria do próprio poeta.

CAPÍTULO 2. POR UMA POÉTICA DA REFERÊNCIA

1. Leitura da referência na poesia de Roberto Piva

Este mapeamento completo das epígrafes enquanto referências textuais, embora pareça algo inadequado – alguém poderá pensar deturpante, deturpado –, é necessária para a discussão do ponto de vista de um Roberto Piva *leitor* quando *escreve*. Em outras palavras, toda literatura comparada, aqui, depende do acerto de contas com aquilo que o poeta entende por leitura, e que tem validade literária somente ao ser averiguado no texto que faz referência a tal “entendimento”. Para o leitor, então, deve ficar claro o fato de que este entendimento se processa, e se valida enquanto obra, somente através da escrita. Discussão crítica e análise de poemas devem fazer parte deste pacto entre leitura e escrita, admitindo um pacto, sobretudo, comprovado pela referência e, de início, *provado* pela quantidade de epígrafes ao longo de suas obras.

Nestes termos, o contexto de análise literária em Piva deve se basear pela investigação do recurso constante à referência, diálogo este que permite também observá-la como um modo de discussão poética *sui generis* (sobretudo como se antevê no esforço da *prosa* que pensa sua poesia e, não raro, as referências presentes nela). Enquanto questão de leitura, a referência à literatura encontrada nesta obra não condiz necessariamente com o contexto *crítico* no qual se insere uma leitura prévia das obras referenciadas – ou, no mínimo, não uma leitura no contexto *textual* literário apenas. Não é este o *seu* contexto de leitura e, portanto, *seu* entendimento e visão de leitura referida na escrita. Tais referências em sua escrita nem mesmo parecem querer se pronunciar enquanto leitura paralela, anterior ou posterior, a não ser que tomem forma prévia de criação poética, como se disse. Decorre disso a única forma de estudar o *leitor* Roberto Piva: ao final, ler o resultado da criação como se a leitura da referência dependesse única e tão somente deste contexto particular do poeta.

Existindo uma verdadeira *tradição de releitura* nas vanguardas históricas do início do século XX, o conceito de literatura comparada (novidade “acadêmica” ao lado desta tradição) se aproxima da relação influente de grandes autores do passado na poesia moderna – pela qual as vanguardas são especialmente responsáveis. As próprias retomadas (ou abandonos definitivos) de tais autores, operados pelas vanguardas, estão relacionadas com uma leitura que “filtra” a leitura da referência original através de poéticas que surgem, também elas, *comparadas* em sua nova composição. Ali onde *está*

a releitura, porém, é também onde ela pode *não estar* em equivalência com a leitura direta da fonte, da obra original.

É de se supor que, no caso das referências textuais na poesia de Piva, o contexto de *escritor-leitor* dependa da prévia leitura “particular” do poeta para ter validade literária. Por outro lado, os vários tipos de referências e seus usos apontam para *modos* de leitura pessoais que permitem “unificar” autores e obras pertencentes a contextos por vezes inconciliáveis. Se é no contexto de *leitura* ou *re-leitura* que a escrita de literatura posterior à segunda metade do século XX deve estar inserida, parece ser também no sentido de endossá-la ou, ao contrário rejeitá-la. Em ambos os casos, a *manipulação* desta herança literária é mais evidente por parte do autor contemporâneo que explora o uso de referências literárias – como é o caso aqui –, trazendo em sua obra uma carga ainda maior de leitura e releitura. O contexto literário da obra de Roberto Piva, ainda que limitado ao panorama da poesia brasileira da segunda metade do século XX e início do XXI, visto por este viés, acaba por se permitir uma infinidade de possibilidades de leitura e discussão. Nem todas elas, contudo, permitem ao leitor entender o que significa leitura e escrita em seu contexto particular.

A fim de afinar a ideia de discussão de sua obra junto à necessidade de se *ler a leitura* do poeta, contudo, parece bastar a unificação da *ideia* de leitura e escrita, tanto quanto de leitura e releitura. Esta ideia, proveniente do poeta, constitui sua própria ideia de poesia, podendo ser lida, grosso modo, através de uma definição de poética, ou melhor, em suas poéticas individuais (aqui, serão ao menos duas). Embora a questão da poética no plural não tenda a assumir uma dimensão contraditória, sua análise implicará observar que a primeira poética teve início em um contexto de divisão de lados contrários: a poética de Piva *versus* a poética “inimiga”. Isso revelou uma criação que se conhece também pelo seu oposto, por aquilo que *não é* ou *não pensa ser*. A questão, afinal, será que a balança poética, neste contexto, começa tendendo mais para o lado comparativo-negativo do que para o identitário-positivo.

Não apenas em forma de poesia, sua obra em *prosa* ajudou a escrever poéticas enquanto um meio de reflexão de suas leituras. Portanto, aqui a *prosa* de Piva tende a assumir uma função crítica, tanto mais para amparar sua pouca crítica literária existente. A contradição que se instala entre o discurso poético e o pensamento do poeta sobre sua própria poesia, em muitos momentos de sua fortuna crítica (principalmente naquela acadêmica), pareceu assumir um ar de problemática secundária, fato este que afastou a possibilidade de analisar resultados alcançados através da escrita.

Enquanto suas opiniões sobre poesia permitem constatar uma maior atenção dada às referências *textuais*, uma discussão mais profunda só é possível nos moldes da análise que leve em consideração as referências *não textuais*. Neste sentido, a citação em forma de epígrafe (mais tradicional que outras formas) opera como uma mudança precisa de “contextos” de leitura em relação a autores e obras. Esta variação é o reflexo do que se entende, aqui, como *duas poéticas* básicas e principais encontradas, respectivamente, nas “fases” inicial e final delineadas ao longo de sua obra, as quais acabam por diferir dentro de propostas poéticas semelhantes (uma vez que ambas dependem de referências precisas).³⁷ A primeira delas é a *poética heroica ou de guerra*, baseada em um programa de *oposição* (onde as referências tomam parte importante, tanto do *lado* do poeta como de seu oposto) e amparada, sobretudo, em aspectos colhidos na obra de Arthur Rimbaud. A segunda é a *poética xamânica*, derivada da própria composição da poesia xamânica e fundada em uma visão etnopoética de linguagem, cuja base literária está na *Divina Comédia* de Dante Alighieri (especialmente no *Inferno*).

Faz-se necessário conhecer os *usos* referenciais particulares, junto ao texto, como primeiro passo para esclarecer a referência ao autor, à obra, ao personagem – no poema, no capítulo, no livro, e assim por diante. Neste ponto, a leitura da referência é literária, embora nem sempre seja possível defini-la em sua qualidade original (“literária” quando provém de obra de literatura, “filosófica” provindo da filosofia, “sociológica”, “religiosa” e assim por diante). Tais definições dependem, ainda, da investigação dos *usos* da referência, da mesma forma que a leitura da referência *apenas* em seus aspectos *textuais* ou *não textuais* parece se tornar pequena demais, ao final, frente ao trabalho com a “matéria” referenciada. Como acompanhar individualmente Roberto Piva em meio a tão maiores autores? Reflexo disso se encontra em seus principais críticos, que nunca deixaram de se perguntar o que significa esta intensa relação em sua poesia.

Rapidamente, vale lembrar que existe para Alcir Pécora, que elege três fases-surtos cronológicos da obra, um período intermediário pleno de “traços psicodélicos e experimentais”³⁸ no qual a “proliferação de referências heteróclitas, incompatíveis”, na forma de “enumeração aleatória”, é a maneira como o poeta encontrou para evocar e distorcer, por exemplo, o cenário modernista brasileiro, “tendendo antes à disseminação

³⁷ Esta divergência, contudo, surge amparada por muitas outras “poéticas” tradicionais – ou, ao menos, obras muito lidas e já relidas na poesia moderna do século XX, conforme se comprova através de suas referências mais explícitas (Dante, Baudelaire, Rimbaud, o surrealismo, e assim por diante).

³⁸ É o caso dos livros publicados entre 1975 e 1983, a saber, *Abra os olhos & diga ah*, *Coxas*, *20 poemas com brócoli* e *Quizumba*, os quais constituem o Volume 2 de *Obras reunidas* (2006).

de referências internacionais” (PÉCORA, 2006, p. 15). Frente a esta mesma poesia, Eliane Robert Moraes se pergunta:

Atualmente, como pode um escritor estabelecer relações sensíveis entre uma tradição revolucionária de fundo libertário, o legado libertino de Sade e a herança visionária de Rimbaud sem se apresentar como um anacrônico repetidor de fórmulas surrealistas? De difícil resposta, essa pergunta dá a dimensão dos riscos aos quais se expõe o autor, ao mesmo tempo que abre caminho para que se percebam os traços singulares de sua literatura. (MORAES, 2006, p. 159)

Por último, uma observação de Davi Arrigucci Jr. parece contribuir para o desafio de leitura, agora precisamente ligada à referência. Afirmando que o poeta “mobiliza o que lê, o que ouve e vê” – embora a “salada” não seja pequena, como ainda afirma o crítico –, por seu lado “Piva encontrou, porém, uma fórmula nova e original para exprimir a experiência de seu tempo, fazendo das múltiplas citações matéria própria”. E conclui em seguida:

O verdadeiramente difícil não são os espinhos explícitos do radicalismo e da rebeldia, mas *dizer o que é a novidade da mistura incandescente que ele inventou, sem reduzi-la ao sabido*. (...) No conjunto e nas partes, compreender criticamente essa obra continua sendo um aberto desafio. (ARRIGUCCI JR., 2008, p. 199, *itálico nosso*)

Ainda assim, é lícito perguntar: quando o poeta compõe *sua* poesia em meio às “múltiplas citações”? Esta é uma questão que, de uma forma ou de outra, tais críticos constantemente se colocam. No caso de Arrigucci Jr., e de maneira muito perspicaz – embora a mantenha em aberto³⁹ –, o uso da citação é invenção “nova e original”, ao mesmo tempo em que revela o risco de uma leitura superficial da referência: “reduzida ao sabido” (frente às “múltiplas citações” compostas enquanto “matéria própria”). Mas afinal, por onde a referência: nela (no texto novo e original) ou fora dela (no também “original” anterior, na fonte da citação)? Através de qual caminho ler a contribuição poética de Piva cuja poesia traz também como *sua* a referência da obra pertencente ao *outro*? Como não ficar aquém dele mesmo, de sua experiência, de sua escrita individual, e ao mesmo tempo da referência isolada baseada no grande autor ou em qualquer uma

³⁹ Arrigucci Jr., ao final, não desenvolverá o *desafio* de leitura de seu próprio argumento; ao menos, não sem utilizar referências literárias como base para sua análise. Ver: “Rimbaud e Whitman” (p. 199); “Allen Ginsberg” e “João Cabral” (p. 200); “Murilo Mendes” (p. 203).

das tantas referências ao longo de quase todos os seus textos? Esta parece ser uma questão de *leitura* e de *escrita* que nenhuma recepção crítica se colocou até o momento.

Presente em vários momentos da poesia de Roberto Piva, a leitura de Claudio Willer, por seu lado, é o melhor exemplo de recepção crítica que separa poeta *leitor* de poeta *escritor*. E, ao contrário do que parece, em seus simplificados *roteiros* de leitura, o crítico lê constantemente a “biografia” de um poeta leitor (muitas vezes a experiência compartilhada por ambos, Willer e Piva), e não a “bibliografia” deste escritor-leitor, muito menos a maneira como ela vem expressa no texto:

O contato direto com o Piva leitor, com o acréscimo do que ele indica em seus poemas e manifestos, contribui para uma atenção maior à intertextualidade. Muito do que vem a seguir sobre o diálogo criativo com outros autores é observado por estar no texto, e também porque *eu vi*, presenciei o espetáculo de sua voracidade bibliográfica, equivalente àquela em outros campos, inclusive o da própria alimentação. É do seu estilo, não só literário, mas de vida, o cardápio em *Coxas* (...) (WILLER, 2005, p. 146)

Neste trecho retirado do posfácio de *Obra completas* volume 1, a incompreensão dos procedimentos básicos relativos à intertextualidade – estendidos ao aparato textual de forma geral – constitui um ponto problemático na visão crítica de Willer – e o que é pior, não é exclusivo dele. Além da infeliz comparação “literária” entre as práticas da leitura e da alimentação, a superficialidade no elogio (especialmente de si mesmo) tende a resultar tão somente em paradoxo, conforme a continuação do trecho anterior:

A presença de autores nunca se reduz à influência ou imitação de modelos. Desde *Paranoia*, é como se houvesse um encontro ou cruzamento de muitas vozes que se incorporam a uma dicção pessoal, um estilo próprio. (WILLER, 2005, p. 147).

Ora, como poderia a criação de um poeta ser incorporada à outra obra sem exercer o mínimo de influência, no que pode haver de evolução ou engrandecimento individual nisso? Willer não se põe tais perguntas, nem sequer pensa em suas elementares possibilidades, e, por isso, não fornece respostas que o leitor já não saiba, ou que possa descobrir sozinho através da leitura dos poemas. Sua análise crítica tenta mascarar a intelectualidade e a sensibilidade de que não dispõe, enfim, expressando uma generalidade aleatória indigna da poesia em questão – que tenderá a uma maior clareza, ao final, se observarmos como as referências se tornam mais seletivas frente a poetas e obras que Piva utiliza em todos os seus livros. Daí também a gratuidade na continuação

do pensamento de Willer, que discorre sobre relações textuais sem recorrer a qualquer exemplificação através do texto poético: “Há, ainda, uma linha evolutiva da inter e hipertextualidade, resultando em relações cada vez mais complexas, desde os primeiros poemas até *20 poemas com brócoli*, *Quizumba* e *Ciclones*.” (PIVA, 2005, p. 147). Como um ponto de vista textual desta natureza pode ser confiável sem os devidos exemplos retirados do texto?

A desatenção para com o escritor-leitor em Piva é semelhante à falta de esclarecimento por parte da relação ambivalente entre leitura e escrita no poema. Tal relação acaba por não tomar lugar, enfim, nas análises de poesia que insistem em recorrer ao viés biográfico do poeta como categoria “objetiva”, passível de validade literária, sem dar conta de, agindo dessa maneira, condená-la a uma criação poética garantida apenas subjetivamente. A experiência de *vida*, entendida como experiência que garante a qualidade da leitura e da escrita do poeta “experimental” (em seu comportamento vivido, não em seu fazer poético), termina por ser paradoxalmente confundida com erudição, ainda conforme a continuação de Willer:

Contudo, examinar o caráter erudito de sua obra, conferindo relevo à sua condição de leitor, e a tudo o que pode ser dito sobre o caráter dialógico, de escritura-réplica de outros textos, da sua poesia, mostra que não há criação no vazio. E que poesia e vida podem ser contraditórias, mas não irremediavelmente conflitantes e excludentes: plenamente lidas e vividas, enriquecem-se mutuamente. (PIVA, 2005, p. 182).

Toda esta falta de esclarecimento, acompanhada de ingenuidade crítica, apenas ajudou a tornar precária a recepção da obra de Piva, cuja experiência de escritor – a poesia que se faz no *texto*, embora possa se inspirar na *vida*, tanto quanto na *prática de leitura* – resulta em criações roteirizadas de antemão, “lidas e vividas”, e assim previamente protegidas, ou melhor, impossibilitadas de serem julgadas como escrita. Tais ensaios sempre revelaram um leitor menor em Claudio Willer, justamente porque desatento à leitura da referência na *escrita* que, aqui, é coisa diversa de querer investigar a leitura do poeta isoladamente (“O contato direto com o Piva leitor, com o acréscimo do que ele indica em seus poemas e manifestos...”), para não dizer compará-la diretamente com seu comportamento alimentar ou com o diálogo com outros autores sem recorrer minimamente ao texto. A questão é mais específica, e se esclarece por si só: se o leitor precisa de algum *roteiro* de leitura – isto é, diferente de ensaios que funcionam como guia turístico hipergeneralizado de viagem –, as referências literárias, artísticas, filosóficas,

religiosas etc. estão aí para servir de guia, embora seus dois tipos básicos de uso, *textual* e *não textual*, de imediato confirmem que não podem ser lidas de maneira idêntica (pois não ocupam a mesma função no texto).

De fato, a confusão de Willer entre o que é da ordem da leitura e da escrita na obra de Piva – não garantidas pragmaticamente em seu fazer poético, muito menos na vida “vivida”, ou na “poesia vivida” (o que diz menos ainda) – nunca auxiliou o leitor de seus poemas, tendendo a inibir a eficiência dos estudos que recorrem a pontos de vista biográficos semelhantes, em suas análises supostamente críticas, para aprofundar a leitura da obra. Os exemplos mais recentes de leitura *biográfica* imposta à crítica *bibliográfica* da obra de Roberto Piva são as teses de doutorado de Gláucia Costa de Castro Pimentel (2009)⁴⁰ e de Ricardo Mendes Mattos (2015).⁴¹ No caso deste último, não há forma melhor de descrever a semelhança de seu posicionamento crítico com os ensaios sobre “poesia e vida” de Claudio Willer, então, do que citar um trecho de sua tese em que discorre sobre a incorporação de referências mas, sobretudo, sobre a intertextualidade na poesia de Piva. Neste ponto, Mattos revela idêntica incompreensão de tal conceito na literatura, o qual é entendido mais uma vez como paradoxo irresolúvel frente à *vida* do poeta (conquanto invisível para o autor), quando não resolvido previamente na consideração da escrita – que só pode admitir a construção textual – como garantida pela “poesia vivida”. As palavras de Mattos falam por si:

Roberto Piva também incorpora versos alheios tanto quanto na vida os poetas são incorporados. (...) Nesse contexto se pode pensar o tão debatido tema da “intertextualidade” em Roberto Piva. Repito: é uma relação visceral, antes de textual. Os intertextos em Roberto Piva não operam como artifício de um fazer poético deliberado e consciente – como sugere Veronese [nota sobre minha dissertação “A intertextualidade na primeira poesia de Roberto Piva”]. Essa poesia de caso pensado, por um poeta douto com o traseiro grudado no gabinete, não é aquela praticada por Roberto Piva. Quando cita propositalmente um autor, fá-lo em epígrafes – com as devidas aspas e menção da fonte. No mais das vezes, é “poesia feita por todos” – como o famoso verso de Lautreamont. Mas Piva não inverte sentidos propositalmente como se vê na poesia de Ducasse. Se os intertextos surgem por estarem na corrente sanguínea ou em algum compartimento da memória – ou mesmo se operam via inconsciente como acredita Claudio Willer [nota sobre o texto

⁴⁰ “Ataques e utopias: espaço e corpo na obra de Roberto Piva”, tese de Doutorado defendida em 2009 pela Universidade Federal de Santa Catarina, foi publicada em livro pela Editora Appris. Ver Bibliografia.

⁴¹ “Roberto Piva: derivas políticas, devires eróticos & delírios místicos”, tese de Doutorado defendida no Instituto de Psicologia na Universidade de São Paulo em 2015. Ver Bibliografia.

“Roberto Piva e a poesia” (Revista Triplov, nº 2, 2010)] –, não se sabe. Mas, se o próprio poeta era a encarnação de personagens, o que dizer de seus versos? (MATTOS, 2015, p. 21-22)

Este viés biográfico-existencial colocado antecipadamente na leitura crítica – ou seja, que a sobrepe, subjugando a análise literária –, ao tentar se adaptar à particularidade da obra, não pode deixar de incorrer em um blefe subjetivo determinado pela própria condição objetiva do “leitor” da vida do poeta. Veja-se, por exemplo (voltando a Willer), a ausência de uma leitura concentrada em um único poema (peça fundamental de composição poética), ou, por outro lado, na citação de um único verso a sustentar toda uma opinião crítica, tal como se encontra frequentemente nas análises que propõem uma “introdução” à leitura da obra de Piva. O problema se torna mais grave devido ao fato de tais textos serem acompanhamentos desta própria obra.⁴²

O engano analítico é tão mais frequente mediante a garantia da “vida experimental” (entendida, ou melhor, confundida como experiência de escrita) quanto tende a fugir à própria intenção estética da expressão *individual* na obra. Não havendo a intenção de prolongar a discussão sobre os problemas desta que se chama, aqui, de *crítica biográfica* – a qual tem todo o direito de ser feita, mas que deve arcar com sua carga de ingenuidade de leitura de poesia –, resta apenas lembrar que a *individualidade* encontrada nos diálogos textuais entre poetas e poesias pode, certamente, ser enquadrada como representante existencial e biográfica *experimental*, e ainda assim resultar em obras experimentais, e até transgressivas. Porém, e como já apontado, o experimentalismo pode expressar um rótulo também literário que não resulta na composição de poemas expressivamente diferentes dos considerados *tradicionais*. Como constata Alfonso Berardinelli nas vanguardas históricas do século XX:

⁴² Cf. o posfácio já mencionado, mas também em WILLER, Cláudio. “Introdução à Orgia”. In: *Piazzas*. Roberto Piva. 2ª edição. São Paulo: Kairós, 1980. Ver também TREVISAN, João Silvério. “A arte de transgredir (uma introdução a Roberto Piva)”. In: *Pedra de mim*. Rio de Janeiro: Record, 2002. Vale mencionar que Ricardo Mendes Mattos, em sua tese “Roberto Piva: derivas políticas, devires eróticos & delírios místicos” (2015), não deixa de empreender a devida análise de poemas e obras específicas (“Ode a Fernando Pessoa”, *Piazzas* e *Coxas*). Observa-se, no entanto, que a dissertação de mestrado de Fabrício Carlos Clemente, “Estilhaços de visões: poesia e poética em Roberto Piva e Claudio Willer” (sob a orientação da Profa. Dra. Viviana Bosi. USP, 2012), o livro *Ataques e utopias: espaço e corpo na obra de Roberto Piva*, de Gláucia Costa de Castro Pimentel (resultado de sua tese de doutorado), bem como os também publicados *Os dentes da memória*: Piva, Willer, Franceschi, Bicelli e uma trajetória paulista de poesia, de Renata D’Elia e Camila Hungria (Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2011), *Deixe a visão chegar*: a poética xamânica de Roberto Piva, de José Juva (Rio de Janeiro: Editora Multifoco, 2012), além de *Roberto Piva e Francisco dos Santos*, de Luís Serguilha (São Paulo: Lumme Editor, 2008), são exemplos de obras que não primam pela análise de poemas, embora faça uso deles como citação constante (e completa).

A violação das regras tradicionais do poetar é apresentada como violação sistemática. Ou seja, ordena-se num sistema diverso, conquanto alternativo. A violação da norma constitui o fundamento de uma nova norma. A recusa da tradição funda uma nova tradição. (BERARDINELLI, 2007, p. 22)

Convém lembrar que a investigação da *individualidade* na escrita da referência repõe o olhar do criador para sua obra, sem que faça disso uma bandeira de garantia de criação – conforme a ineficiência de uma recepção fundada em dados biográficos, tanto quanto em comparações literárias convenientes. Melhor dizendo, é esta conveniência analítica que ajusta a leitura apenas ao elogio da semelhança ou da diferenciação, ambos identicamente ineficientes ao final.⁴³ É de Eduardo Sterzi a melhor constatação deste fato crítico:

Frente a uma obra poética como a de Roberto Piva, que ostenta a cada verso o projeto existencial e político que a fundamenta, seria fácil incidir em dois extremos antagônicos, mas infrutíferos, da crítica: apologia e rejeição irrefletidas. Bastaria ao leitor concordar ou não com aquele projeto, e o juízo, favorável ou desfavorável, estaria pronto. Não menos cômodo seria pôr tal projeto entre parênteses e abordar os poemas por critérios técnicos. Mais difícil – e recompensador – é buscar compreender como as inconsistências das convicções do autor podem estar na base do êxito paradoxal que a poesia, muitas vezes, alcança. (STERZI, 2005)⁴⁴

Característica apologética encontrada quase que na totalidade da crítica literária ou nos ensaios e artigos que importam ler sobre esta poesia (o que não é *elogio* de leitura ficou sendo apenas *desafio a posteriori*), a leitura comparativa na obra de Piva trouxe consigo, até o momento, o risco da *suficiência* em sua recepção crítica.⁴⁵ Ao mesmo tempo, a comparação entre autores trouxe ineficiência de leitura na anulação do uso ou trabalho da referência em sua forma criativa de base, trocada pela leitura *enciclopédica*

⁴³ Neste contexto, o primeiro trabalho que incluo é minha dissertação de mestrado, “A intertextualidade na Primeira Poesia de Roberto Piva”, ainda que esta possa servir apenas para o início de uma leitura literária contextualizada com a “leitura da leitura” do poeta em sua obra. Ver também a ausência de leitura apologética e o trabalho crítico sério empreendido na leitura de Ibriela Bianca Berlanda em sua dissertação de mestrado, “A revista *Azougue* & o poeta Roberto Piva: o saque & a dádiva”. Ver Bibliografia.

⁴⁴ Extraído do artigo “Poética de Piva põe a nu a grandeza da vida experimental”, disponível em <http://acervo.folha.com.br/fsp/2005/09/29/21/#> (Consulta em 10.11.2014). Sem indicação da página no original.

⁴⁵ Logicamente, isso se explica pelo fato desta reduzida crítica, ainda quando fez do elogio uma grande leitura, ter sido escrita para acompanhar as publicações da obra do poeta, onde quase sempre inexistia o espaço – para não dizer a própria oportunidade – para a crítica de seus pontos altos e baixos, e não apenas de seus melhores momentos.

elogiosa e de pouco valor. Isso, muito embora possa ter apresentado análises críticas de grande valor para a leitura de seu caráter dialógico (como dito, em *Obras reunidas*), não raro, quando se absteve de imediatamente ler as referências através da literatura comparada.

É preciso excluir o sentido tendencioso de imobilizar o uso das referências na obra literária em leituras tradicionalmente bem definidas e, por fim, oficialmente definitivas, predeterminadas pelo lugar-comum utilitário da própria análise crítica que amortece o impacto da diferença na semelhança, da semelhança na diferença obrigatoriamente. A continuação do raciocínio de Sterzi traz mais esclarecimento sobre esta questão (ainda que, neste caso, esteja se referindo apenas a um poema de *Paranoia*):

Mas a figuração da “vida” experimental não será também condicionada pela outra vida reprimida e repressora? Será legítimo o esquema mental eu-e-meus-pares-vivemos/os-outros-estão-mortos? Fábio de Souza Andrade já observou que esta poesia, que se quer “crítica acima de tudo”, “nem sempre se dá conta do quanto a falsidade do todo a penetra, contaminando seu protesto”. Daí o aspecto aterrador de que o vitalismo às vezes se reveste: “Quero a destruição de tudo o que é frágil”. A investida de Piva contra a “piedade” e seus agentes, sejam “senhoras católicas” ou “comunistas”, só admite a solução de ser impiedoso quando a transgressão estaria em romper com a necessidade de tal oposição. (STERZI, 2005)

De fato – e contrário ao estudo da relação entre leitura e escrita –, é permitido ler a poesia de Roberto Piva sem a referência, isto é, fora do contexto de consideração dos usos e funções da referência em sua escrita (o que não significa ler a “vida” apenas – do poeta, da poesia, etc.). Não considerar tais evidentes usos é uma possibilidade de leitura, embora não seja a leitura *do poeta*, aquela que se encontra *escrita* no texto – aquilo que se propõe investigar aqui. Sem as referências talvez não fosse possível alcançar também uma *excelência* de leitura da obra escrita de Roberto Piva, compatível com a seguinte afirmação de Alcir Pécora:

Ali estão todos os tempos de todos os autores excelentes. Todos os tempos da excelência a se organizar num modelo vigoroso que não quer representar uma época ou território, mas celebrar a criação que decide romper consigo própria para atingir o lado mais escuro e impenetrável da existência. (PIVA, 2006, p. 17)

Leitura é escrita. Escrita é leitura. Quem informa isso é Antoine Compagnon em sua obra *La seconde main ou le travail de la citation*, que pode ajudar a esclarecer o ponto

extremamente problemático gerado por qualquer uso de referências enquanto modo e “modelo” de leitura individual, aqui, e a exemplo do que apontaram Moraes, Arrigucci Jr. e, mais enfaticamente, Pécora: o difícil e constante desafio de ler uma obra poética que rompe a si mesma e celebra a criação “desconhecida” por meio desta referência. A premissa de que *leitura* e *escrita* compactuam de um mesmo estatuto literário, frente à poesia de Piva, recobra a maneira como sua criação se *individualiza* ao se *pluralizar*, invocando e evocando o outro, ou seja, a referência em sua obra.

O *trabalho da citação* permite ao leitor abandonar as questões que se mostram “literariamente” ociosas, a princípio, dentro deste contexto excessivo do uso da referência (“o que foi leitura” e “o que é escrita” ou “reescrita”). Compagnon aceita e comprova o simples fato de que leitura e escrita, ao final, são ações humanas incitadas pelo prazer e paixão individuais, pelo idêntico desejo de uma simples realização, antes mesmo de ser ação concreta, fato, realidade (ou literatura, é possível dizer aqui). A identificação entre leitura e escrita, em certo sentido, pode ser encontrada através de outros desmembramentos. Na obra de Jean Cocteau, por exemplo, é o desenho que se equipara à escrita (subentendida também através de referências de leitura): “Ecrire, pour moi, c’est dessiner, nouer les lignes de telle sorte qu’elles se fassent écriture, ou les dénouer de telle sorte que l’écriture devienne dessin.” (COCTEAU, 1983, p. 107).⁴⁶

Ao leitor de Piva, fica a certeza de que o problema ou desafio de leitura da referência não está na ociosidade de ler o texto novo comparando-o à fonte textual. O uso da referência está inserido em um contexto de modos ou práticas individuais de leitura a fim de incorporar – ou não – seus modelos. Neste sentido, a própria leitura crítica de tais referências pode se aproximar da crítica literária para Pier Paolo Pasolini em *Descrizioni di descrizioni*. Segundo Maria Betânia Amoroso, ao se interrogar sobre o sentido da crítica e sobre como é feita, neste volume Pasolini afirma:

Fiz descrições. Isso é tudo o que sei sobre a minha crítica enquanto crítica. Mas *descrições* do quê? De outras *descrições*, porque os livros não são nada além disso. (...) Entende-se que quem descreve, descreve do seu ponto de vista. O que não quer dizer sempre rigidamente subjetivo: é o ponto de encontro de uma infinidade vertiginosa de elementos que, na realidade, pertencem a universos distintos (existência e cultura, pré-história e história, profissionalismo e diletantismo, fenomenologia e psicologia, e outras oposições semelhantes, mais ou menos antitéticas ao

⁴⁶ “Escrever para mim é desenhar, amarrar as linhas de modo que elas se façam escrita, ou desvendá-las de modo que a escrita se torne desenho.” (Tradução livre).

infinito). É por isso que a *crítica* não é definível, nem, quase, dizível. (PASOLINI *apud* AMOROSO, 1997, p. 39)

A crítica de Pasolini não raro encontra na literatura *formas de leitura* pensadas como *práticas existenciais*, contexto semelhante ao fazer poético de Piva que, envolvendo questões de leitura e escrita, é fator determinante para o entendimento de como funcionam os diferentes tipos de referência em seu texto. Não apenas *descrições* de seu ponto de vista, em *Descrizioni di descrizioni* o poeta italiano lê através de um personagem (Peter) do romance de Mary McCarthy *Birds of America* (1965), por exemplo, uma realidade pragmaticamente “escrita” que é, ao mesmo tempo, e ainda com mais força de expressão, uma experiência “existencial”:

Fatto sta che Peter viene piano piano fuori come una persona carica di un potenziale assolutamente raro di realtà. Forse è il punto di incontro tra realtà pragmaticamente vissuta e realtà pragmaticamente “scritta”. (...) Così questo Peter – come è fisicamente, come agisce, come veste, come parla, come *si comporta* – è vivo, fa parte di una esperienza esistenziale, più che di una esperienza letteraria. (PASOLINI, 1990, p. 90)⁴⁷

É através da literatura (romance) que Pasolini chega a supor um “ponto de encontro” pragmático entre duas realidades, a “vívda” e a “escrita”, as quais apontam para uma distinção entre a experiência “existencial” e a “literária” (ainda que baseada na personagem deste romance). Da mesma forma, será a experiência literária de Piva, envolvendo a questão “pragmática” da leitura e da escrita, a expressão individual de uma “realidade pragmaticamente vivida” (Pasolini), principalmente a partir do que se evidencia em seus tipos diversos de referência. Como dito, a referência *não textual* pode apontar para um autor (ou livro) lido que, no poema, assume o papel de *personagem*; aqui, é exemplo de um encontro entre uma experiência “existencial” representada como “literária”. Já a referência *textual*, como é possível supor na citação – e como confirmará Compagnon – é exemplo *pragmático* de sua leitura na escrita, e que, ainda assim, se quer experiência “existencial”.

Não apenas nas constantes declarações provocativas – a exemplo da mais conhecida delas: “Só acredito em poeta experimental que tenha vida experimental”

⁴⁷ “É verdade que aos poucos Peter se revela como uma pessoa carregada de um potencial absolutamente raro de realidade. Talvez seja o ponto de encontro entre a realidade pragmaticamente vivida e a realidade pragmaticamente “escrita”. (...) Assim Peter – como é fisicamente, como age, como se veste, como fala, como *se comporta* – está vivo, faz parte de uma experiência existencial, mais do que de uma experiência literária.” (Tradução livre).

(PIVA, 1985, p. 40) –, existe na obra de Piva diálogos e incorporações de categorias pasolinianas, tais como a ideia de retorno ao *arcaico* – como ficará claro na poesia xamânica –, ela própria em estreito diálogo com a percepção de uma realidade contraditória. É neste sentido que seu uso da referência se aproxima de *formas de leitura*, tais quais em Pasolini, pensadas também enquanto *práticas existenciais* que podem ser investigadas diretamente em sua escrita. Em resumo, a referência parece expressar maximamente, em sua *prática* (fazer poético) de escrita (o texto), seu *comportamento* de leitor. Experiência *existencial*, esta prática de *leitura* é a literatura de Piva que continua desafiando (quando não *desafinando*) a crítica de sua *obra* – embora não seja problema para a leitura de uma *vida* pragmaticamente *vivida*.

2. Antoine Compagnon: *O trabalho da citação*, leitura e escrita

Antes de tudo: *ler é escrever, escrever é ler*. Esta importante lição de Antoine Compagnon faz parte de uma noção maior de leitura do texto que faz uso da citação ou demais tipos de referência literária, como é o caso da poesia de Roberto Piva. *La seconde main ou le travail de la citation* aborda o tema central da citação na literatura, conhecida forma de referência literal e diálogo textual entre autores. Graças a um olhar crítico profundo e criativo, a citação é percebida como um lugar de destaque na linguagem escrita, uma vez que, como mostra Compagnon, passou a representar o estatuto infalível de um impulso semelhante compartilhado nas ações de escrita e leitura (práticas essenciais do autor de textos). No *Avant-propos* da primeira edição da obra, o leitor é informado sobre o objeto principal de pesquisa, a citação (“Le premier objet de ce livre est la *citation*”), ainda que haja uma segunda proposta para seu estudo, tão fundamental quanto a primeira (e também mais próxima da presente leitura da referência):

(...) le second [objet], le *travail de la citation*, l’appropriation ou la reprise, c’est-à-dire le produit de la force qui saisit la citation par de déplacement qu’elle lui fait subir. (COMPAGNON, 1979, p. 9, *itálico do autor*)⁴⁸

Sem fazer disso uma teoria da literatura, as três frentes de abordagem da citação, a saber, *ato*, *forma* e *função*, apontam respectivamente para os tipos de análise (*Fenomenologia*, *Semiologia* e *Genealogia*) que permitem a Compagnon desenvolver seu amplo estudo *da* citação, e não exatamente *sobre* a citação. Importante ter em mente que o *modo de ler* a citação em *La seconde main* é o que permite relacionar seu ponto de vista do *uso* (trabalho) da citação com as permanentes recuperações de determinados autores na poesia de Roberto Piva – cujo trabalho de escrita, em geral, é o *processo* que revela o *modo de ler* do poeta, ainda conforme Compagnon:

Ce livre (...) il pose une question de principe: comment se débrouiller dans le broussailles du *déjà dit*? Problème de la quadrature du cercle ou du mouvement perpétuel. (...) il ne s’agira donc pas d’une théorie de la citation ni du livre, sinon au sens étymologique d’une procession. (COMPAGNON, 1979, p. 9)⁴⁹

⁴⁸ “(...) o segundo [objeto], o trabalho da citação, apropriação ou recuperação, ou seja, o produto da força que prendeu a citação pelo deslocamento que ela o faz suportar.” (Tradução livre).

Recorre-se às citações originais quando as passagens apresentadas não existirem no livro *O trabalho da citação* (2007), tradução brasileira de parte da obra de Compagnon (usada nas citações em português apresentadas a partir de agora).

⁴⁹ “Este livro (...) levanta uma questão de princípio: como se defender em meio aos espessos bosques do *já dito*? Problema da quadratura do círculo ou movimento perpétuo. (...) Portanto, não é uma teoria da citação nem do livro, se não no sentido etimológico de uma procissão.” (Tradução livre).

Ao fazer livre uso da citação em seus livros, tal qual nas epígrafes (embora a tendência seja seletiva), Piva traz para sua escrita uma premissa tradicionalmente dialógica que, entendida como força capaz de deslocar a própria leitura das obras passadas (o *dejà dit* de Compagnon, acima), pode muito bem esclarecer o trabalho literário interno a este tipo de texto – “le travail de la citation, l’appropriation ou la reprise” –, mantendo válida, então, a ideia de ruptura e atualização inerentes à seleção de autores feita no ato de citar ou referir. Entendida como é apresentada por Compagnon, é através do constante (perpétuo) *processo* da citação no texto que esta escolha não se restringe, somente, aos *sentidos* ou à *significação* no enunciado, podendo ser vista ainda como um *processo* que admite a leitura já prevista no enunciado anterior – agora repostado seletivamente, daí o destaque apenas para o que é *dito* de novo, tanto quanto para a *forma* que toma nesta repetição singular.

Por este viés de estudo, a escrita da referência do poeta brasileiro continua afim com uma “questão de princípio” (Compagnon), ou mesmo de “postura”, aqui, questões efetivas de leitura. Porém, ainda que constantemente imposta em sua obra poética, e até mais abertamente em sua prosa, a questão de leitura (e postura de leitor) passa a envolver tanto os *significados* atribuídos à citação quanto o *autor* (e o *objeto*-livro) lidos, quase com uma idêntica relevância, uma vez que estes últimos têm sua força poética de significação repostada diretamente pelo “trabalho da citação” – como visto, “o produto da força que prendeu a citação pelo deslocamento que ela o faz suportar”

É o *uso* da citação, assim como o *ato* da referência, que ilumina a relação entre textos anteriores e posteriores. Entende-se, assim, o fato desta questão de leitura em Piva se concentrar também na forma *como* e *onde* se lê a poesia (o horizonte “literário” de suas preocupações), Além disso, é também na invocação direta do autor (ou obra, pelo título, ou ainda da personagem), a exemplo das referências *não textuais*, que o uso da referência parece admitir a reposição inequívoca de determinada *significação* poética – conforme o aspecto de ruptura, certamente ligado à ideia de vanguarda e experimentalismo –, então, de acordo com *autores* e *livros* selecionados no ato de citar ou referir.

Neste sentido, a primeira parte do livro de Compagnon (contendo o estudo da Fenomenologia enquanto o *ato* da citação) é o que pode auxiliar na abordagem da referência *textual* enquanto trabalho de significação na linguagem do poema. Como visto, ela se assemelha basicamente à repetição que constitui o ato da citação, qual seja, no texto próprio, citar palavras pertencentes a outro autor – ato diferente de citar o nome do autor,

da obra, do personagem. Porém, já de imediato a citação vai além, segundo Compagnon, uma vez que o movimento de citar define um uso *compulsivo* de mobilização de leituras realizadas individualmente, que então são *processadas* através dos temas de preferência do escritor (direta ou indiretamente associados à escrita anterior). Esta aproximação só é válida porque, também como mostra *La seconde main*, o ato de escrever encerra um tipo de “ideia fixa” por parte de quem o realiza, sendo o ato de citação no texto uma perfeita imagem desta paixão obsessiva que une leitura e escrita.

O ato compulsivo deflagrado pelo uso da citação, ainda que admita certa tendência impulsiva à repetição, estaria ligado a um movimento de reposição do prazer encontrado na leitura. A relação prazerosa entre ambos, leitura e escrita, fornece o *background* ideal que justifica o caráter *autodidata* do escritor envolvido na questão de leitura.⁵⁰ Esta, também uma questão de “postura” no caso de Piva, se insere imediatamente na questão da escrita. O fazer poético *processual* entre leitura e escrita busca, compulsivamente, uma linguagem de ruptura com a significação, no mesmo instante em que encontra sentidos no ato da citação, ele mesmo um “deslocamento” de obras e autores. Neste sentido, é evidente que o apelo autodidata de leitura tem sua carga de excitação máxima transferida para a escrita, na mesma medida em que o prazer se projeta na postura rebelde e subversiva. Tal postura contracorrente – que *desloca* a ordem costumeira das coisas, contrariando a opinião geral – importa à visão de mundo do poeta, dividida nos extremos da crítica e da paixão. Vale dizer, importa à linguagem poética que pressupõe prazer e desejo concentrados no próprio ato de repetição, apoiados conscientemente ou não na “ideia fixa”. Ao final, *escrever* e *citar* também serão movimentos idênticos, segundo Compagnon.

É precisamente enquanto ruptura e deslocamento que têm início a *ação* de leitura em Piva, a qual já se incumbe de selecionar a citação, revelando assim o que é essencial em toda escrita. E, mediante tamanha diversidade no uso da referência literária, o aspecto de incorporação ou apropriação do texto anterior está envolvido no tratamento de temas preferidos do poeta – como sexo e erotismo –, aos quais ele constantemente retorna, porém num movimento que permite observar, a cada retorno, também um ato de seleção,

⁵⁰ Entre muitos exemplos, o trecho de uma “autobiografia” inédita de Piva diz: “Minha poesia só é possível quando estou apaixonado. Leio Dante, Artaud, Leopardi, Virgílio, Nietzsche, Rimbaud, Vico & Trakl desde os 16 anos.” (INSTITUTO MOREIRA SALLES-RJ, “Arquivo Roberto Piva”, boneco do livro *Corações de Hot-Dog*).

ou seja, de concentração e de tensão. Concentrar-se no essencial, eis a imagem do autodidatismo.

“Tudo é sexo na poesia de Roberto Piva” diz Eliane Robert Moraes, comprovando um de seus tópicos absolutos, a obsessão homoerótica pelo *garoto*, reflexo da própria excitação com a poesia, tensão entre leitura e escrita.⁵¹ Este *tensionamento* está no uso “literário” da referência, cujo contexto autodidata e subversivo permite *dizer* novamente de *forma* excitada, escrever como uma imediata descoberta individual – a iluminação do gozo – automaticamente compartilhada:

A citação tenta reproduzir na escrita uma paixão da leitura, reencontrar a fulguração instantânea (...) que produz a citação. (...) na verdade, leitura e escrita são a mesma coisa, a prática do texto que é prática do papel. (COMPAGNON, 2007, p. 29)

Para se compreender o modo como a escrita se equipara ao estatuto “solicitante e excitante” de toda leitura, isto é, tanto do poeta (autodidata) como do leitor (da leitura subversiva), é preciso conhecer a sequência das quatro etapas básicas do *ato* da citação apresentados no início de *O trabalho da citação* (*ablação, grifo, acomodação, solicitação*). Será necessário recorrer a diversas partes (e trechos longos) da obra de Compagnon a fim de esclarecer pontualmente os processos pelos quais a linguagem chega a unir leitura e escrita, bem como autor e leitor – tal qual criança e adulto, nas ações de *découpage* e *collage*:

Recorte e colagem são as experiências fundamentais com o papel, das quais a leitura e a escrita não são senão formas derivadas, transitórias, efêmeras. (...) A leitura e a escrita são substitutos desse jogo. (...) Antes ler, depois escrever: momentos de puro prazer preservados. (...) Será que o sentido do que leio, do que escrevo tem uma real importância para mim? Ou não seria antes uma outra coisa que procuro e que me é, às vezes, proporcionada por acaso, por estas atividades: a alegria da bricolagem, o prazer nostálgico do jogo de criança? É por isso que se deve conservar a lembrança dessa prática original do papel, anterior à linguagem, mas que o acesso à linguagem não suprime de todo, para seguir seu traço sempre presente, na leitura, na escrita, no texto, cuja definição menos restritiva (a que eu adoto) seria: o texto é a prática do papel. (...) E no texto, como prática complexa do papel, a citação realiza, de maneira privilegiada, uma sobrevivência que

⁵¹ Ainda conforme Moraes, “entende-se então o motivo mais profundo da erotização contínua do mundo que marca a literatura de Piva, já que ela promete a renovação incessante do desejo (...) a permanência do poeta nos domínios dionisíacos da adolescência”, evidência de um dos traços distintivos desta obra: “o olhar multifacetado, a instaurar uma visão de mundo a um só tempo social, erótica e delirante”. (MORAES, 2006, p. 156 e 158).

satisfaz à minha paixão pelo gesto arcaico do recortar-colar.
(COMPAGNON, 2007, p. 11)

3. As etapas d'O trabalho da citação

O trabalho ou uso da citação é apresentado por Compagnon através de quatro “etapas” da leitura (na verdade, o autor as chama de “figuras”), as quais são fornecidas aqui através de uma espécie de linguagem teórica e, portanto, bem descritiva, capaz de embasar precisamente as análises de poemas desenvolvidas nos capítulos seguintes. A primeira etapa se dá pela *ablação* (no sentido de “extração”, “ação de cortar”), quando leitura e escrita começam também a se aproximar de um mesmo ato:

Quando cito, extraio, mutilo, desenraizo. Há um objeto primeiro, colocado diante de mim, um texto que li, que leio; e o curso de minha leitura interrompe numa frase. Volto atrás: re-leio. A frase relida torna-se fórmula autônoma dentro do texto. A releitura a desliga do que lhe é anterior e do que lhe é posterior. O fragmento escolhido converte-se ele mesmo em texto, não mais em fragmento de texto, membro de frase ou de discurso, mas trecho escolhido, membro amputado; ainda não o enxerto, mas já órgão recortado e posto em reserva. Porque minha leitura não é monótona nem unificadora; ela faz explodir o texto, desmonta-o, dispersa-o. É por isso que, mesmo quando não sublinho alguma frase nem a transcrevo na minha caderneta, minha leitura já procede de um ato de citação que desagrega o texto e o destaca do contexto. (COMPAGNON, 2007, p. 13)

Como a citação que, trecho de texto, agora se converte em texto autônomo, também o contexto original do que é lido passa a ser necessariamente outro através da leitura, ao menos quando esta equivale ao ato de citar. De início, havendo pouco controle frente a este “objeto” textual (a leitura “faz explodir o texto, desmonta-o, dispersa-o”), a leitura buscará apoio na criação da metáfora, incluindo a relação propriamente analógica que pressupõe, desta forma, semelhanças e dessemelhanças no próprio ato da citação:

A leitura repousa em uma operação inicial de depredação e de apropriação de um objeto que o prepara para a lembrança e para a imitação, ou seja, para a citação. (...) Mas o teor dessa operação preliminar não pode ser avaliado senão através de metáforas. (...) Da mesma forma, toda citação é ainda (...) uma metáfora. Toda definição da metáfora conviria também à citação; a de Fontanier, por exemplo: “Apresentar uma ideia sob o signo de uma outra ideia mais surpreendente ou mais conhecida, que, aliás, não se liga à primeira por nenhum outro laço a não ser o de uma certa conformidade ou analogia”. (COMPAGNON, 2007, p. 14-15)⁵²

⁵² Quanto à citação do autor, a referência é: FONTANIER. *Les figures du discours*, p. 99.

Já na etapa seguinte, “o grifo”, segundo Compagnon, “assinala uma etapa na leitura, é um gesto recorrente que marca, que sobrecarrega o texto com o meu próprio traço” (COMPAGNON, 2007, p. 17). Ao recobrar a relação autor-leitor, o *grifo* é apresentado como um potencializador de expressão individual no texto:

Esse gesto reproduz um sublinhar anterior, aquele grifo que a pena efetua sobre a página manuscrita, a fim de assinalar para o tipógrafo aquilo que ele deverá colocar em itálico. (...) O escritor cochicha ao outro, em parte: “Aqui você usará caracteres diferentes.” E o grifo assume a função de um conector, de uma marca da enunciação no enunciado, através da qual o autor dá a entender a algum leitor alguma coisa além da significação e que lhe é irredutível, alguma coisa que remete à sua própria leitura de seu próprio texto, e mesmo à sua própria audição no momento de uma leitura em voz alta. (COMPAGNON, 2007, p. 18)

Este processo de leitura que ultrapassa a própria significação (ou qualquer uma delas) para se conectar mais intimamente com uma essência *irredutível* expressa no texto, então, acaba por revelar o *grifo* como algo além do próprio ato isolado de leitura. O *grifo* expressa agora um duplo movimento, leitura e citação, numa única ação:

O grifo na leitura é a prova preliminar da citação (e da escrita), uma localização visual, material, que institui o direito do meu olhar sobre o texto. (...) ele superpõe ao texto uma nova pontuação, feita ao ritmo da minha leitura: são os pontilhados sobre os quais mais tarde farei recortes. *Toda citação é primeiro uma leitura – assim como toda leitura, enquanto grifo, é citação* –, mesmo quando a considero no sentido mais trivial: já li outrora a citação que faço, antes (seria exato?) de ela ser citação. (COMPAGNON, 2007, p. 19, itálico nosso)

Para esclarecer a próxima etapa, a *acomodação*, Compagnon usa o exemplo do leitor que procura avaliar o “manuscrito” de um livro (com fins de publicação) aplicando, para tanto, uma leitura que destaca seus bons e maus momentos, de acordo com competências e reconhecimentos prévios. Os longos trechos citados servirão também de contextualização para o conhecimento da última etapa (a *solicitação*):

“Há algumas frases a destacar em seu manuscrito.” A destacar, quer dizer, a citar, a recitar: elas suportam a prova da citação. Essas frases são citações que o leitor faz no texto, são as paradas, as reticências ou os obstáculos de sua leitura. Se esses tropeços forem demasiadamente raros ou desagradáveis, o manuscrito será julgado inaceitável. (...) Ora, quais são as frases a serem destacadas em um manuscrito? Seria divertido e muito plausível que fossem justamente suas citações, confessadas ou encobertas, suas alusões, que orientam o leitor para um autor sob cujo signo

se quer colocar o aprendiz. O leitor acomodar-se-ia em alguns lugares conhecidos e reconhecidos, em número suficiente para incluir o manuscrito em uma grande tipologia intuitiva das competências de leitura: o *requisit* de leituras prévias, necessárias para abordar um livro dado, seria o índice desse livro, seu lugar na tipologia. Pouco importa que o aprendiz não se reconheça no lugar em que foi acomodado: entregando-se à leitura, ele aceita todas as citações que lhe queiram impor, sejam elas provenientes ou não de sua própria leitura, de sua própria competência. (COMPAGNON, 2007, p. 21-22)

Imagem do que se chama aqui de referências *textuais* e *não textuais*, num primeiro momento a citação orienta a leitura de um texto “para um autor sob cujo signo se quer colocar o aprendiz” (aquele que cita). Significa ainda que tais citações podem ser “provenientes ou não de sua própria leitura”, ou seja, de sua “competência” de leitura. Esta pode ser certificada pela *acomodação* do leitor ao próprio ato das citações (“confessadas ou encobertas”), das alusões, ou, como se quer aqui, das referências no texto. A continuação de Compagnon liga o sentido desta *acomodação* à ideia mais específica de citação (que subjaz na imagem do leitor que definitivamente se *reconhece* na leitura):

A única liberdade que o texto concede ao leitor é a da acomodação: que ele acomode o texto e que nele se acomode, sendo as duas coisas muitas vezes contraditórias. O leitor deverá encontrar o lugar de onde o texto lhe seja legível, aceitável. Não se pode exigir dele que esse lugar lhe seja inteiramente desconhecido no momento em que abre o livro: um livro que não me oferecesse nenhum ponto de acomodação, que subvertesse todos os meus hábitos de leitura, que não exigisse nenhuma competência especial, mas as ultrapassasse todas, esse livro ser-me-ia completamente inacessível e eu haveria de rejeitá-lo. A citação é um elemento privilegiado da acomodação, pois ela é um lugar de reconhecimento, uma marca de leitura. É sem dúvida a razão pela qual nenhum texto, por mais subversivo que seja, renuncia a uma forma de citação. A subversão desloca as competências, confunde sua tipologia, mas não as suprime em princípio, o que significaria privar-se de toda leitura. (COMPAGNON, 2007, p. 22)

O leitor, ao compartilhar da visão de mundo do autor, na medida em que a leitura se faz, ao menos em parte, mediante uma relação de afinidade previa com texto, como afirma Compagnon (“não se pode exigir dele que esse lugar lhe seja inteiramente desconhecido”), realça as particularidades que envolvem a “única liberdade” no ato de ler. Este aspecto é algo próprio da natureza subversiva de certas obras, ou melhor, faz

parte da *acomodação* necessária, e por vezes contraditória, entre autor-leitor. A relação de afinidade mútua não significa subverter completamente os “hábitos de leitura”, e sim exige a manutenção de alguma “competência especial” (imagem de um possível diálogo ou contato íntimo entre leitor e autor), como se espera da citação, ao menos quando seu uso reflete uma *marca de leitura* subversiva mediante a referência ao outro. Ao final, a própria ideia de *acomodação* permite uma primeira definição de citação:

Dentre as numerosas definições em torno da citação, proporemos esta: a citação é um lugar de acomodação previamente situado no texto. Ela o integra em um conjunto ou em uma rede de textos, em uma tipologia das competências requeridas para a leitura; ela é reconhecida e não compreendida, ou reconhecida antes de ser compreendida. (...) Ela marca um encontro, convida para a leitura, solicita, provoca com uma piscadela (...) (COMPAGNON, 2007, p. 22-23)

A última etapa é justamente a *solicitação*, tão importante para o entendimento do trabalho da citação que, logo em seguida, Compagnon a revela como figura pioneira na leitura (também devido ao caráter contingente que traz para dentro do texto):

Quando leio, o que faz com que me interrompa, com que pare diante de determinada frase e não de outra? O que esse tropeço desperta em mim? Ele põe em movimento todo o processo da citação. Mas o que antes despertou esse tropeço? Bem anterior à citação, mais profunda e mais obscura, foi a solicitação: um pequeno choque perfeitamente arbitrário, totalmente contingente e imaginário. (...) A solicitação é essencialmente fortuita. A prova é que o mesmo livro pode cair-me das mãos hoje e arrebatá-lo amanhã. (COMPAGNON, 2007, p. 24-25)

O autor passa a usar, então, o que chamará à frente de “metáfora do amor” para explicar o funcionamento da *solicitação*:

O que me solicita não é o livro, nem eu mesmo, mas um encontro casual, uma passante, assim como acontece com o ser que vejo todos os dias e do qual (imagem fugidia e inatingível), de repente, venho a enamorar-me e pelo qual, graças talvez a uma perspectiva, a uma simples circunstância particular e imprevisível, me apaixonarei loucamente. É quando, então, a *excitação* intervém: ela vai em busca, no texto, do alicerce (o *ground*, o solo, a base) da solicitação. Mas a solicitação talvez tivesse uma outra causa. A excitação faz o texto sair de si mesmo, diferencia-o, destaca-o, trabalha para expulsar dele um elemento que poderá, provavelmente, ser considerado como causa, acidental, da solicitação. Entretanto, a excitação nunca remonta à origem, jamais reencontra o abalo original e intratável. Eu posso me excitar com um texto, sublinhá-lo, riscá-lo, recortá-lo, rasgá-

lo e cobri-lo de injúrias, o abalo inicial me é inacessível, porque está, ao mesmo tempo, dentro do texto e fora dele, na configuração imaginária da leitura da qual, com todo o meu corpo, sou uma parte recebedora e o último referente. A solicitação se ocupa de meu desejo, e o objeto assinalado que eu expulso do texto a fim de conservá-lo como memória de uma paixão (a da solicitação), esse objeto não passa de um resíduo, um dejetto, um logro, um fetiche e um simulacro que se somam ao meu estoque de cores. (...) meu “Fundo literário”, segundo a expressão retomada por Mallarmé, (...) uma reunião de lutos excitados, de nostalgias solicitantes. (COMPAGNON, 2007, p. 25-26)

As decorrências do que seria uma leitura isolada da *solicitação* permitem descrever como o encontro entre leitura e escrita se ocupa de um mesmo (e exclusivo) tempo:

O que seria uma leitura da solicitação? Ela limitar-se-ia ao namoro, deixaria de excitar, de retalhar o texto. Seria, sem dúvida, uma interpretação, assim como a única leitura concebível da enunciação. A solicitação é o correspondente, em leitura, da enunciação: um acomodamento, uma conciliação do enunciado. E as marcas da solicitação no texto são as excitações, os grifos e os desmembramentos: sinais sempre aproximativos e insatisfatórios, mas presunções de uma verdade que foi, instantaneamente, a da minha leitura. (...) A solicitação, ainda da mesma forma que a enunciação, só tem valor (de reconhecimento) no tempo da leitura, mas esse tempo, essa duração é, na maioria das vezes, mal conhecida. A leitura, como a escrita, paralisa o tempo, fecha-o sobre si mesmo (...) (COMPAGNON, 2007, p. 26)

Vale mencionar que esta espécie de *paralisação* do tempo válida para a leitura e a escrita (conforme o valor da *solicitação* reconhecida no texto literário) é aquilo que se evidencia também enquanto erotismo na poesia de Piva. Sua linguagem, insistindo na expressão pessoal de uma relação íntima com o garoto, tende a se apropriar exclusivamente de seu tempo, espécie de “instante andrógino” – para dizer com Gaston Bachelard (2007, p. 101). Pois o intuito do erotismo enquanto marca da escrita, visto pela ótica da *solicitação*, guarda semelhanças com a representação de um tempo, senão parado, ao menos suspenso, ou em uma suspensão indefinida, idêntico àquele encontrado na prática da leitura. Isso permite também a sua poesia reivindicar algo de *não definitivo* (andrógino) na sexualidade do adolescente – de fato, característica própria deste *tempo*, que Eliane Robert Moraes chama, com precisão, de “domínios dionisíacos da adolescência”. Se “a leitura, como a escrita, paralisa o tempo” (Compagnon), o contexto da citação exemplifica tal relação através do erotismo e da solicitação, uma vez que,

respectivamente, “nenhum texto, por mais subversivo que seja, renuncia a uma forma de citação” (como visto antes) e “[A] solicitação, ainda da mesma forma que a enunciação, só tem valor (de reconhecimento) no tempo da leitura”.

Da mesma forma que a citação, a recorrência ao erotismo pressupõe uma questão de leitura, ou melhor, de tempo de leitura resolvida na escrita (e vice-versa). No âmbito *atemporal* e *andrógino* da adolescência as referências podem funcionar como “presunções de uma verdade que foi, instantaneamente, a da minha leitura” (Compagnon), de tal maneira que o *modo de ler* do poeta toma cada vez mais contornos pessoais – de acordo com metáforas *sexuais*.⁵³

Para entender como leitura e escrita figuram no contexto de solicitações *ad libitum* do leitor, Compagnon informa que, após a apresentação das “quatro figuras distintas da leitura” (como visto acima), tais etapas não necessariamente se sucedem desta forma; pelo contrário: a “leitura em ação” revela as quatro etapas numa organização “inversa daquela em que foram descritas e que, partindo da mutilação, penetrava até o intratável da paixão pela leitura, onde se perdia.” (COMPAGNON, 2007, p. 27). Configura-se, como visto, uma nova sequência de leitura do trabalho da citação (algo como um resumo invertido do que foi apresentado até aqui):

Elas [as figuras ou etapas] partem do objeto total que é pra mim o texto que me encanta na solicitação, passam pela acomodação num lugar reconhecido de satisfação, pelo grifo que aprisiona esse lugar, e alcançam o objeto parcial que destaco do texto na ablação. Trata-se, através desses quatro momentos, de uma aproximação cada vez mais fina, de um quadriculado estratégico. (COMPAGNON, 2007, p. 27).

Isto posto, existe ainda uma observação válida enquanto esclarecimento da busca pela *significação* (ou sentido) no ato da leitura de um texto:

Mas esse [quadriculado estratégico] não tem nada a ver com a *significação*. A *significação* (se não o sentido) é a quinta roda dessa carruagem, a roda sobressalente que irei procurar se minha leitura for trabalho perdido. Eu recorro ao sentido como a um último recurso, agarro-me a ele por não poder encontrar a paixão, na ilusão desesperada de que um esforço sobre a *significação* prender-me-ia ao texto que, pela solicitação, não me prendeu. A solicitação faz parte do sentido, do valor que atribuo ao texto: ela é um componente autêntico dele, produzido pelo ato de leitura. E

⁵³ Este ponto será retomado principalmente na leitura da *prosa* do poeta junto às referências, a exemplo de declarações como “Dante é pra ser lido numa sauna, rodeado de adolescentes” (no artigo “O Jogo Grátis da Poesia”).

o livro ao qual me prendo somente pela significação é um castigo, ele me cai das mãos. (COMPAGNON, 2007, p. 28).

Como visto, a *solicitação* se destaca pela relevância que tem no ato da leitura (o significado do texto, por exemplo, depende deste *ato* do leitor). É, por isso mesmo, um componente básico de *significação* encontrado no texto:

A *solicitação* é, pois, para a leitura, uma figura iniciatória: sem ela, se ainda há leitura, em todo caso não há prazer; sem ela, há uma leitura da significação e não da paixão; uma leitura em que as operações posteriores realizar-se-ão algumas vezes, mas supletivamente, pois carecerão de fundo: serão acomodações, grifos e ablações maquinais e gratuitos. (COMPAGNON, 2007, p. 28).

Embora “figura iniciatória” prazerosa e apaixonada, a *solicitação* também pressupõe a ilusão de um trabalho completo de leitura, quando, na verdade, ela traz consigo o risco de “excitar” *ad infinitum* um leitor que, desta forma, se distancia das propriedades *significativas* no texto:

Ao contrário, o trabalho de leitura pode parar no momento da solicitação, sem ir além do *elã* inicial. O trabalho que se faz em seguida deve, com efeito, de uma certa maneira anulá-la e resignar-se a perdê-la. Permanecer na solicitação é recusar o luto, desejar o êxtase e suspender seu fim. A pura leitura da solicitação seria uma leitura mística, uma contemplação, uma gnose (...), uma leitura da paixão infinita, indefinida e insensata, visto que o sentido dependeria da excitação que sobrevive ao encantamento. (COMPAGNON, 2007, p. 28).

Contudo, e contrariando uma leitura solicitada *ad infinitum*, será em presença da excitação que o leitor *solicitado ad libitum* finalmente reunirá citação, leitura e escrita em um mesmo – e longo, talvez perpétuo – ato:

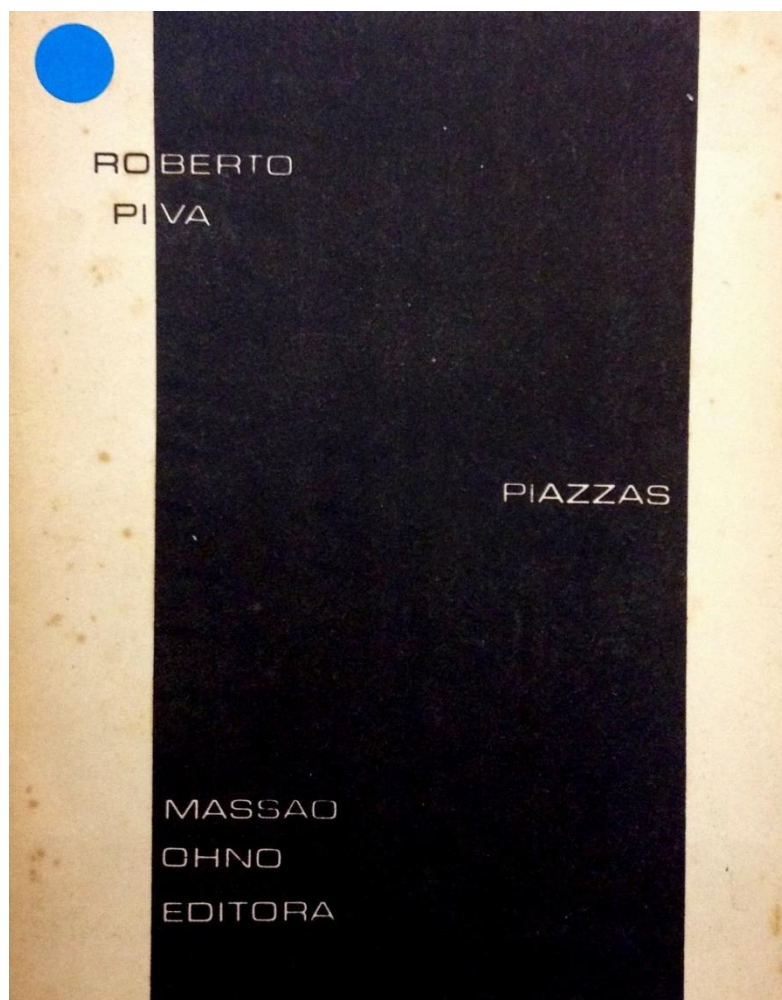
Após a solicitação, os passos seguintes, acomodação, grifo e ablação, reúnem-se em um bloco mais compacto: a excitação, que ultrapassa a solicitação, que destaca o sentido. Para dar continuidade à metáfora do amor, é a cristalização que se ocupa do primeiro arrebatamento, o que não quer dizer que seja menos imaginária: ela decompõe a imagem sedutora, mas para recompô-la imediatamente, ajustá-la, adequá-la, condensá-la numa representação ou num simulacro; ela se acomoda em um detalhe da cena, limita esse detalhe e depois o apreende. Apreendido ao vivo o fragmento, o membro do discurso sutilizado, a excitação tem o poder de renovar *ad libitum* seu aparecimento, quando o desejar, e o fragmento retorna intacto, apesar das manipulações. Esse retorno, que se pode repetir perpetuamente, sem diminuição de poder, como um talismã, é justamente o que se entende em

geral como citação. Mas a citação já se processava na solicitação e na excitação: ela está no princípio de toda leitura, pelo menos daquela que, impotente, prende-se exclusivamente à significação. A citação tenta reproduzir na escrita uma paixão da leitura, reencontrar a fulguração instantânea da solicitação, pois é a leitura, solicitadora e excitante, que produz a citação. A citação repete, faz com que a leitura ressoe na escrita: é que, na verdade, leitura e escrita são a mesma coisa, a prática do texto que é prática do papel. A citação é a forma original de todas as práticas do papel, o recortar-colar, e é um jogo de criança. (COMPAGNON, 2007, p. 28-29).

Certificando, enfim, que “leitura e escrita são a mesma coisa”, *O trabalho da citação* permite dar continuidade à análise dos poemas de Piva com base nas investigações das referências encontradas em *Piazzas*, cujo acompanhamento em prosa termina por testemunhar sua *poética heroica* ou *de guerra* (também um *programa de oposição* reconhecidamente apoiado no uso de referências precisas).

CAPÍTULO 3: POESIA, PROSA E POÉTICA EM *PIAZZAS* (1964)

1. Poesia e prosa em *Piazzas*



Capa da 1ª edição de *Piazzas*. Massao Ohno Editora.

Piazzas é mistura de idiomas: na língua italiana, o plural de *piazza* (“praça”) é formado com a substituição da letra “a” final pela letra “e”: *piazze*.⁵⁴ E muitos poemas serão intitulados da seguinte maneira: “Piazza” adicionado ao número da sequência em que aparecem no livro, reforçando a nomenclatura *íto-brasileira* singular de cada “praça”, ou melhor, da maioria dos poemas. Enquanto a fusão de idiomas fornece a união entre culturas, alguns versos se permitem inteiramente na língua italiana: “*Signorine, la danza della Morte è servita*” (no poema “O robot pederasta”) e “*teste di ragazzi che*

⁵⁴ E não apenas adicionando a partícula “s” ao final, conforme desinência plural na gramática portuguesa.

ridono” (“Piazza VI”), bem como em um isolado “*garòfani*” (“Piazza I”), nos quais, enfim, cabe alguma tradução – ao contrário do silogismo presente na expressão “*crepacuore*” (em “Lento Couro Branco da Periferia”), que não apresenta tradução precisa para o português.⁵⁵ Todas as ocorrências em língua estrangeira, enfim, estão grafadas com o destaque em itálico (ainda conforme *milk-shake* e *whisky*, duas únicas ocorrências na língua inglesa), apresentando respeito formal à norma culta da língua portuguesa.

A obra é criação poética que aglutina invenção de palavra (silogismo) e utilização de língua estrangeira de um lado, enquanto abdica de aparato visual a acompanhar o poema – detalhe este que, com efeito, é um diferencial importante frente à *Paranoia*. Ao não ser ilustrada com *imagens* visuais, a linguagem de *Piazzas* parece ter recorrido ao trabalho permanente com a *imagem poética*. Isso ficará evidente nas referências à pintura, linguagem artística mais sensível aos apelos da imaginação *visual* do leitor que, aqui, parecem exigir mais da percepção do leitor frente ao texto.

Ainda assim, não seria despropositado enxergar em *Piazzas* uma continuação de *Paranoia*. Passado apenas um ano, Piva publica uma obra poética muito diferente da anterior, mas que é a reinvenção do próprio *locus* paulistano pioneiro. Ao se concentrar no ambiente das praças, o cenário – então exclusivamente selecionados dentro da paisagem urbana – descreve metáforas concentradas no detalhe desta paisagem, ou ainda, imagens não tão generalizadas frente ao próprio ideário da metrópole que, a rigor, tende à fragmentação do olhar (cf. *Paranoia*). Melhor dizendo, a imagem das praças, servindo de metonímia a toda ambientação metropolitana, permite um discurso poético menos apoiado na tentativa de abarcar a variedade da cidade, aspecto que permitiu ao poeta uma maior liberdade linguística e formal.

Em *Paranoia*, havia uma constante alternância na descrição deste *locus* marcadamente fragmentado (e alucinado, seja em sua realidade ou escapando fantasticamente dela), *locus* este, ao final, inconfundível de acordo com as indicações de nomes de ruas, parques, ou mesmo de praças – o que não ocorre em *Piazzas*. Aqui, de imediato, é possível perceber uma imaginação livre de descrições no próprio tratamento da imagem metonímica das praças, de forma alguma representadas apenas em sua forma

⁵⁵ Tradução livre: “*Signorine, la danza della Morte è servita*”: “Senhoritas, a dança da Morte está servida”; “*teste di ragazzi che ridono*”: “cabeças de garotos que riem”; “*garòfani*”: “cravos” (Botânica); “*crepacuore*”: fusão livre entre o verbo “*crepare*” (“rachar”, “arrebentar”) e o substantivo “*cuore*” (“coração”).

& longos viveiros municipais
 sem procurar compreender
 imaginar
 a medula sem olhos
 ou pássaros virgens
 aconteceu que eu revi
 a simples torre mortal do Sonho
 não com dedos reias & cilíndricos
 Du Barry Byron Marquesa de Santos
 Swift Jarry com barulho
 de sinos nas minhas noites de bárbaro
 os carros de fogo
 os trapézios de mercúrio
 são mãos escrevendo & pescando
 ninfas escatológicas
 pequenos canhões do sangue & os grandes olhos abertos
 para algum milagre da Sorte (PIVA, 1980, p. 5).

As referências *não textuais* e *textuais* permitiram constatar, anteriormente, a presença de alguns autores importantes na publicação do primeiro livro, *Paranoia*. Adicionada a *Piazzas*, a relação entre o tipo de referência – especialmente em forma de epígrafe – e o(s) autor(s) em questão fornece um contexto particular que, grosso modo, funda uma poética inicial, mais propriamente a *poética heroica* ou *de guerra* de Roberto Piva. A identificação desta primeira poética fica evidente seja através do trabalho com a linguagem do poema (a exemplo do que foi visto rapidamente em *Paranoia*), seja no caso do registro em forma de *prosa* que, ao refletir sobre a poesia, embasa a leitura das próprias referências nos poemas. Neste sentido, a análise de *Piazzas* se concentra, também, na leitura dos textos em *prosa* (*Introdução*, mas, sobretudo, o *Postfácio*) nos quais se destacam três autores enquanto referências-chave nesta *poética heroica*: Arthur Rimbaud, Friedrich Nietzsche e Sigmund Freud.⁵⁶

Enquanto *Paranoia* não apresentava epígrafes de abertura da obra (apenas nos poemas e em número reduzido), *Piazzas* trazia originalmente uma epígrafe de Vladimir Maiakovski: “Eu levarei meu amor/ tal como um apóstolo de outrora/ por mil e mil caminhos”. A epígrafe, embora presente na segunda edição da obra (1980), na verdade acabou sendo excluída na última reedição de *Piazzas* em 2005 (precisamente no Volume 1 das *Obras reunidas*). É difícil imaginar o motivo que levou o poeta a não manter a citação de Maiakovski, cujo tema é o amor, como muitos dos poemas do livro. Talvez

⁵⁶ Vale lembrar que em *Piazzas*, ainda que citadas textualmente, não há menção específica às obras de Rimbaud, Nietzsche ou Freud, nem no texto da *poesia* (pensando nas epígrafes) nem na *prosa*.

esta exclusão se deva à presença de uma longa *Introdução* precedendo os poemas que, no formato de prosa-poética, já se incumbe de apresentar ao leitor, além do direta expressão de uma relação amorosa, um amplo ideário poético no que concerne às referências a autores, artistas e obras – os quais, efetivamente, reaparecem nos versos (como se verá). Por que o poeta estaria evitando uma relação tão coerente com o próprio aspecto formal dos versos de *Piazzas*, cuja origem é atestada por ele em entrevista: “*Piazzas* foi escrito em escadas, aquela coisa Maiakovski e Pierre Reverdy” (PIVA, 2009, p. 59)?

O leitor atento da mencionada epígrafe já deve ter percebido que a imagem de um “apóstolo de outrora”, ainda que colhida do amor poético em Maiakovski, parece não ser a melhor maneira de se preceder referências a Rimbaud, a Freud e, sobretudo, a Nietzsche e à crítica ao Cristianismo (existente em ambos, para dizer o mínimo sobre a leitura nietzschiana de Piva). Trechos de seu *Postfácio* comprovam este raciocínio, a exemplo de um categórico resumo: “Em todos os meus escritos procurei de uma forma blasfematória (*Paranoia*) ou numa contemplação além do bem & do mal (*Piazzas*) a la Nietzsche explicitar minha revolta (...)” (PIVA, 1980, p. 54).

Precedendo a reflexão sobre a poesia – presente no *Postfácio* e amparada por diversas citações –, a *Introdução* faz exclusiva referência *não textual* a autores e obras, característica esta que, curiosamente, distancia o texto da leitura de suas três principais referências-chave (não mencionadas ali). Por sua vez, e com a exclusão da epígrafe, o texto introdutório se ajusta à leitura prévia dos poemas, nos quais o uso constante de referências *não textuais* é um dado importante, também porque assumem menos efeitos de sentido ao privilegiar o ritmo e a musicalidade da composição – como visto, mas como é possível perceber conforme também a separação dos versos em “Piazza I”, que permite uma leitura sincopada de acordo com cada trecho que contém uma ou mais referências: “Uma tarde/ é suficiente para ficar louco/ ou ir ao museu ver Bosch (...) *milk-shake* & Claude (...) Byron Marquesa de Santos/ Swift Jarry com barulho” (PIVA, 1980, p. 5).

Não apenas vinculada à leitura das referências, a *Introdução* é afim com a atmosfera amorosa de muitos poemas de *Piazzas*. Já no início se respira momentos de livre-associação com a imagem de um companheiro amoroso, cuja expressão mais próxima à prosa revela, por seu lado, um hermetismo arrebatador de significações:

Uma tarde em que eu ouvia Palestrina por toda uma vida sem obstáculo, sem a floresta do afogamento, meu companheiro surgiu no balaustre de meu quarto seus cabelos ondulando com a curvatura da Terra & me disse com sua desgraça de Anjo: o estado originário da imaginação se reencontra na primeira figura da

natureza & isto é na aspereza cobiçosa que guia a sua figura através do mundo obscuro & até ao fogo – O intervalo tirou o seu fio decapitado entre nós & o sopro da Substância de Joelhos se perdeu de vista. (PIVA, 1980, p. 7).

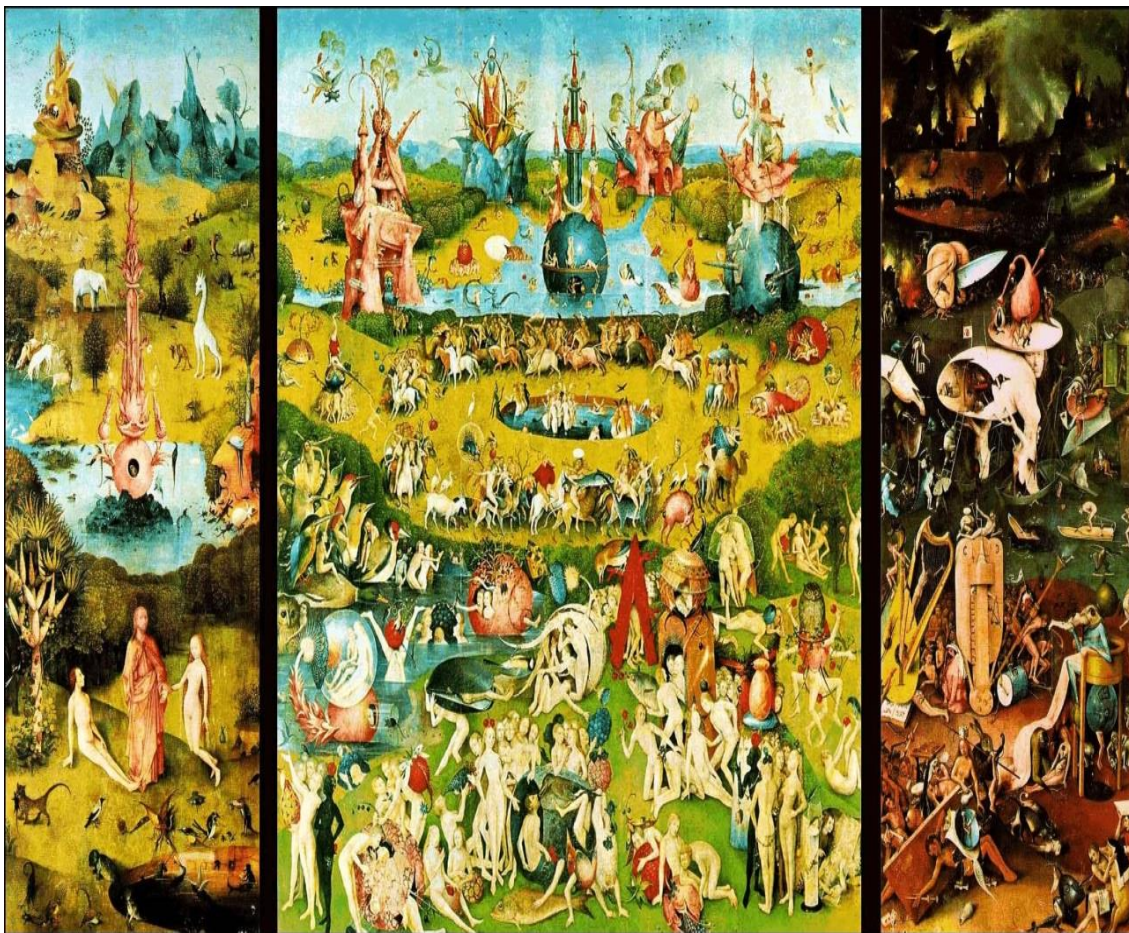
A imagem poética aliada ao fluxo de consciência da prosa sugere um contexto hesitante, de natureza entusiasta, delirante e obscuro, que pressupõe um arrebatamento amoroso pela perda dos sentidos e da razão, substituindo a própria “significação” do amor nos versos de *Piazzas*. Neste sentido, a liberdade vocabular tende a aumentar o aspecto de *non sense* do texto, no mesmo ritmo acelerado em que são incluídas distintas referências (a um pintor específico e seus quadros, além de autores variados) ao lado de pessoas e entidades não nomeadas:

Escuta eu sou o Tríptico – os pássaros me envolveram & ele me reteve (...) Às cinco horas aquele que Devora se mostrou entre as ondas / Infantil entre as pálpebras como num enterro Soluçando / Aquele que Devora teve suas núpcias de pedra – Freud é o Inferno Musical / Nietzsche é o Paraíso / Meu companheiro é o Jardim das Delícias (PIVA, 1980, p. 7).

A *Introdução* de *Piazzas* refere diretamente à obra-prima de Hieronymus Bosch intitulada “O jardim das delícias terrenas (tríptico)”⁵⁷, composta por três segmentos: “O Paraíso” (ou “O Éden terrestre”), “O Jardim das delícias terrenas” e “O Inferno”. Existe aqui uma relação entre poeta e quadro que se dá através do eu-lírico construído pelas cenas que formam o tríptico, sugerindo que o sujeito que fala é constituído dos demais sujeitos relacionados, respectivamente, a cada uma das partes do quadro: “Escuta *eu* sou o Tríptico (...) *Freud* é o Inferno Musical / *Nietzsche* é o Paraíso / *Meu companheiro* é o Jardim das Delícias” (PIVA, 1980, p. 7, *itálico nosso*). Por sua vez, a recíproca é verdadeira: as referências, quando unidas, compõem o todo do eu-lírico, conforme o tríptico de Bosch.⁵⁸

⁵⁷ A obra se encontra desde 1939 no Museo Nacional del Prado em Madrid, Espanha.

⁵⁸ No contexto das três referências fundamentais de *Piazzas* (Rimbaud, Nietzsche e Freud), fica sugerida ainda uma identidade poética entre “meu companheiro” (do eu-lírico) e Rimbaud (aqui, o autor ausente dentre os três).



“O jardim das delícias terrenas (tríptico)” (1503-1504) de Hieronymus Bosch. Da esquerda para a direita: “O Paraíso”, “O jardim das delícias terrenas” e “O Inferno”.

Três poemas de *Piazzas* serão intitulados “O inferno musical”, “Paraíso” e “O jardim das delícias”, reunidos, portanto, em torno de tais quadros de Bosch. Porém, a leitura desta relação entre quadro e poema, dentro da qual Freud e Nietzsche vem referidos (conforme a *Introdução*), corresponde ao diálogo previsto com os autores em questão na medida em que a leitura se adéqua ao *olhar* de Piva para o tema das alegorias no famoso tríptico. A leitura dialógica, de acordo com as referências indicadas pelo poeta no início da obra, apenas se concretiza quando válida a relação quadro-poema, no interior da qual vem tratadas as demais referências.

No caso de “O inferno musical”, não parece ser possível inferir inicialmente alguma análise ou leitura *freudiana* dos versos, enquanto é permitido observar aspectos colhidos do quadro de Bosch a impulsionar as imagens:

O INFERNO MUSICAL

As horríveis pianolas
de câncer

descendo várias semínimas
 até o Galo
 ondas de meu agrado
 & sempre
 sonorizando a Hora Premeditada
 OS QUINZE VELOCÍPEDES
 NA LADEIRA
 DO AMOR
 como um Mar de bocas
 tóxicas de Sagitário
 ondulando nas almas
 que dançam despidas
 MONSTROS GIRATÓRIOS
 pijamas (PIVA, 1980, p. 27)

A releitura do quadro “O Inferno” de Bosch começa por abarcar a forma geral da paisagem do submundo, onde existem enormes instrumentos usados, ao que tudo indica, para punição das muitas almas (corpos) que ali estão. Embora o “inferno” do poema seja “musical”, de imediato destoa da própria referência aos sons que dele emanam como morte. A musicalidade do poema explora uma tonalidade clara, de acento que permite uma leitura embalada em palavras exaltadas, cujo ritmo, ainda que inconstante, sugere uma vivacidade – “ondas de meu agrado” – em nada parecido com os gemidos que se deixam escapar da atmosfera escura e punitiva do quadro. Mas é desta forma que o poema trabalha sua significação também geral (como dito, amorosa e delirante), através do diálogo com o quadro: as “ondas de agrado” do eu-lírico estão imersas no ritmo infernal das “horríveis pianolas de câncer descendo várias semínimas até o Galo (...) sempre sonorizando a Hora Premeditada” até a imagem dos “*quinze velocípedes na ladeira do amor*”. Aqui o poema permite uma pausa (apontada pelo comparativo “como”) que o distingue em duas partes, inicial e final; nesta última, ainda a reiteração de cenário e seres infernais, em forma de ritmo e imagem iniciais: “como um Mar de bocas tóxicas de Sagitário ondulando nas almas que dançam despidas *monstros giratórios pijamas*”.

De forma particular, a tentativa do poema em retratar o famoso “monstro com cabeça de pássaro” do quadro⁵⁹, presente em mais de uma imagem (“Galo”, “*monstros giratórios*”), parece apenas abrir um contexto em que a música infernal (“Escuta, eu sou o Tríptico – os pássaros me envolveram & ele me reteve”, na *Introdução*) ao final, só agrada.

Relacionado diretamente a Nietzsche, por sua vez o poema “Paraíso” fornece uma leitura ainda parcial desta referência através do texto poético (a qual deve ser

⁵⁹ BOSCH, 2012, p. 53.

complementada pela leitura do *Postfácio*), enquanto o diálogo com o quadro de Bosch se faz cada vez mais literal, embora de forma alguma racional devido ao contínuo uso da analogia (unido à forma livre do verso):

PARAÍSO

Beijos através do vidro
 seus brancos
 fantasmas
 na Quinta-feira das flores
 a lua chegando na minha carne
 ritmos portáteis
 como agora
 esta espécie de música
 nascendo ao mesmo tempo
 em máquinas
 & ilusões
 nenhum cálice
 nenhum amor
 o timbre
 um encanto do LEÃO
 arrastado
 além da rua
 algabal = amuleto
 ramos esqueléticos da macieira
 no Paraíso
 das VELHAS TARDES (PIVA, 1980, p. 31)

Salta aos olhos o sentimento negativo com que reage o eu-lírico frente à seção “O Paraíso” de Bosch, invertendo brutalmente a impressão agradável frente a “O Inferno”. Observando ainda os próprios aspectos de ritmo e imagem, tudo aqui aparece resumido triste e inoperantemente pela expressão “nenhum amor”: os “Beijos” se dão “através do vidro”, assombrando a “Quinta-feira” – “brancos fantasmas” – e empalidecendo suas “flores”, na mesma medida em que o luar (“a lua chegando na minha carne”) parece mortificar o corpo sob efeito de “ritmos portáteis” (causa direta de “seus brancos fantasmas”). Os ritmos passam a ser percebidos “como agora”, isto é, “esta espécie de música nascendo ao mesmo tempo em máquinas & ilusões”, o que resulta negativamente na aridez de “nenhum cálice”, na constatação de “nenhum amor”. Assim “um encanto do leão” se expressa como “timbre” enfraquecido (“arrastado”), se distanciando e se perdendo de qualquer referencial sonoro ou imagético que deveria encantar, terminando “além da rua”, cada vez mais fraco e impreciso. Talvez por isso venha a tomar uma forma *antipoética* de equação matemática (“algabal = amuleto”), última tentativa racional e mágica de salvaguardar a poesia, de proteger sua promessa – ainda que torta – de frutos

paradisíacos (“ramos esquerdos da macieira”), a qual, ao final, fracassa, morrendo sem conteúdo renovado “no Paraíso das *velhas tardes*”.

Conforme as palavras do poeta no *Postfácio*, os dois primeiros livros trazem traços da obra de Nietzsche a fim de “explicitar minha revolta & ajudar muitos a superar esta Tristeza Bíblica de todos nós, absortos num *Paraíso Desumanizado*, reprimido aqui & agora.” (PIVA, 1980, p. 54, *italico nosso*). A análise “nietzschiana” do poema, evidente olhar depreciativo para este paraíso perdido cristão, se completa com a leitura do *Postfácio*. Trechos desta prosa, ao expressarem uma reação *anticristã*, se assemelham a um posicionamento crítico endereçado, ainda, à alegoria bíblica de um quadro de Bosch, e não propriamente a seu imaginário do além-mundo. Este sentimento negativo, presente na simbologia dos poemas, vem expresso no *Postfácio* em forma de crítica transferida – de acordo com a leitura de Nietzsche – ao ideário moderno social e moral, mas também psicológico (contextualizando a referência a Freud por parte de Piva):

Assim a constatação de que Nietzsche estava certo & lúcido ao afirmar que o homem moderno é uma mistura híbrida de planta & fantasma, & que as almas envenenadas pelo cristianismo se conformam & glorificam as conveniências em nome de uma abdicação a favor de um Deus instalado na eternidade (projeção infantil da figura do Pai como confirmaria Freud) donde reparte suas Graças entre os homens mais consumidos de ressentimento, auto-flageladores & submissos. (PIVA, 1980, p. 53).

Por fim, o poema “O jardim das delícias” remete a uma relação direta com o tríptico homônimo de Bosch, tanto mais que o *companheiro* do poeta é representado como o quadro central do tríptico (“*Meu companheiro é o Jardim das Delícias*”, dito literalmente na *Introdução*), o qual, afinal, nomeia o próprio tríptico. Ou seja, a relação é reforçada extremamente pela natureza idêntica de ambos, *companheiro* e eu-lírico (“Escuta *eu* sou o Tríptico”, ainda na *Introdução*), que se fundem indissociavelmente na alternância do aspecto geral e particular (central) presente no quadro.

Ao contrário dos dois quadros menores, que representam as penas do Inferno e a expulsão de Adão e Eva do Paraíso, a parte central do tríptico é representação alegórica dos gozos e delícias de uma vida harmoniosa entre homens e mulheres, ainda em comunhão com a natureza. Tais elementos, reunidos intensamente num movimento de celebração, não apenas representam simbolicamente como também expressam uma espécie de êxtase coletivo. Mais específica, e explícita, é a imagem do contato corporal *natural* entre homens e mulheres, todos nus. Contudo, de maneira implícita há uma forte

simbologia nas imagens que, alegoricamente, sugerem o *ato sexual*: é o caso do grupo de homens cavalgando em círculos, carregando peixes nos braços, ao redor de uma lagoa onde várias mulheres se banham (BOSCH, 2012).

Analogamente, o tema central do poema de Piva é a relação sexual, além de também amorosa, com um companheiro:

O JARDIM DAS DELÍCIAS

Teu sopro no corrimão anatômico sobre meus olhos
 aquela serpente com escamas de cicuta sacudida entre
 tuas coxas de megatons
 é um meio seguro de não mais aconchegar a mais serena
 catástrofe
 como um espelho de vingança acordado por um bater
 de asas
 & um piano que rola até o limite de doces raízes
 onde se completam as cachoeiras das trepanações
 TEUS OLHOS SÃO GRITOS DEMASIADO REDONDOS
 Meu circuito de trincheiras pela mesma razão de ninho
 de águia
 tempo em que os 12 andares do sexo correm persianas
 de galalite
 relâmpagos do mesmo líquen magnético de tua boca
 de quinze anos
 quando não vais à escola para assistires Flash Gordon
 & ler Otto Rank nas esquinas
 o mundo continua sendo um breve colapso logo que as
 pálpebras baixem
 & meu amor por ti uma profanação consciente de eternas
 estrelas de rapina (PIVA, 1980, p. 33)

O companheiro adolescente (“tua boca de quinze anos”) apresenta um comportamento rebelde (“quando não vais à escola para assistires Flash Gordon”) não totalmente inconsequente, sendo possível afirmar quase o seu contrário: cabular aula, aqui, serve como movimento de reeducação acompanhado de uma fórmula liberal de leitura: para “ler Otto Rank nas esquinas”.⁶⁰ Há ainda nos versos a alusão ao contato sexual através das partes do corpo, em especial nas metáforas para o pênis em “corrimão anatômico” e “serpente (...) sacudida entre tuas coxas”. Neste corpo-a-corpo, a linguagem salta do texto conforme aumento da carga sinestésica (“TEUS OLHOS SÃO GRITOS DEMASIADO REDONDOS”). Há um destaque dado fisicamente às palavras que representam o companheiro, de acordo com a ênfase nos pronomes pessoais da segunda

⁶⁰ A leitura nem sempre se dá desta forma no caso dos garotos, chegando a estar marcadamente ausente em seus comportamentos rebeldes – como se vê no poema “Piazza VI”: “Sem ler/ Freud ou Villon/ os garotos rompem barreiras” (PIVA, 1980, p. 27).

pessoa (singular e plural), no verso acima, mas ainda em “*Teu sopro no corrimão anatômico*” e “aquela serpente com escama de cicuta sacudida entre *tuas* coxas”.

A simbologia sexual na pintura de Bosch traz um contato prazeroso com a realidade do momento. Alegoria do pecado na pintura religiosa do século XVI, contemporaneamente sugere o tempo presente da fruição, sentido agora como passageiro e eterno: é o *tempo paralisado* de leitura e escrita de que fala Compagnon. Simultaneamente fugaz e duradouro, é um tempo bem conhecido do eu-lírico: “o mundo continua sendo um breve colapso logo que as pálpebras baixem & meu amor por ti uma profanação consciente de eternas estrelas de rapina”. Esta consciência é fator decisivo para que a transgressão conviva com a manifestação sublime do amor. O fim do poema revela o sentimento amoroso preservado de suas delícias carnavais, tão mais belas quanto profanas (cf. referência a Bosch), principalmente quando *perpetuadas* pela arte. Neste sentido, a referência artística neste tempo da poesia de *Piazzas* ajuda no entendimento do “belo” em seu duplo caráter temporal – passageiro e eterno –, conforme teoriza Charles Baudelaire na poética da modernidade.⁶¹

Convém salientar que na *Introdução* as referências *não textuais* aos autores, bem como aos quadros do Bosch, não estão necessariamente vinculadas à leitura direta da significação, ainda que básica, nos poemas em que se repetem. Aqui, as referências *não textuais* condizem com a construção plural deste eu-lírico identificado diretamente com tais autores, bem como com seu olhar frente as temas preferidos, sexo e amor. Esta pluralidade não contempla, necessariamente, relações dialógicas conforme uma leitura da *significação* no âmbito do uso da referência (a qual parece estar guardada, evidentemente, para as formas *textuais* de referência nas citações do *Postfácio*).

Ao final da *Introdução*, outros autores se somam a alguns dos já mencionados, trazendo uma carga maior de pluralidade ao eu-lírico reencontrado nos poemas. Ao mesmo tempo, esta efetiva fusão de referências *não textuais* sugere que a linguagem poética de *Piazzas* procura *interiorizar* – mesclando as camadas de leitura *literal* e *visual* – os diversos sentidos da relação entre eu-lírico e demais artistas ou obras. Conforme o trecho final: “Dante e Beatriz com suas novas faces poderiam vir até mim agora/

⁶¹ “O belo é constituído por um elemento eterno, invariável, cuja quantidade é excessivamente difícil de determinar, e por um elemento relativo, circunstancial, que será, se quisermos, sucessiva e combinadamente, a época, a moda, a moral, a paixão.” Ver “O pintor da vida moderna”. In: *Poesia e Prosa*. Charles Baudelaire. Org. Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995, p. 851-881 (a citação pertence à página 852).

Frankenstein/ Rimbaud Blake (...) Rimbaud Shelley/ Caravaggio & e o braço sorridente também (...) Eles mesmos, através da Terra” (PIVA, 1980, p. 8).

2. Prosa, reflexão sobre a poesia (leitura da referência em *Piazzas*)

Algumas das constatações anteriores se repetem, tanto mais conscientes e críticas, no movimento de reflexão sobre a poesia presente no *Postfácio* de *Piazzas*. Semelhante à centralidade em torno de amor, sexo e arte, o espaço em prosa está reservado, agora, para a comprovação de uma sublimidade que embriaga a consciência, conforme a epígrafe de Nietzsche aposta ao texto: “As musas da arte da ‘aparência’ empalideceram diante de uma arte que proclamava a verdade na sua embriaguez” (PIVA, 1980, p. 54). A atmosfera no *Postfácio*, noturna (“Numa noite em que...”), é propícia aos domínios da inconsciência, opondo-se à “Introdução” (e ao próprio início do livro, conforme o poema “*Piazzas I*”) que se passa durante o dia: “Uma tarde em que eu ouvia Palestrina (...)”.

Já se insinua a tentativa de encontrar na própria referência, ou, concomitante à sua apresentação, o ato de pensar a criação mediante uma escrita que relê criticamente a própria obra, ao mesmo tempo em que se projeta na dimensão vivenciada de seus temas. Com efeito, a epígrafe de Nietzsche (a primeira referência *textual* do *Postfácio*) é uma citação tirada da obra *O nascimento da tragédia* (1872), em que o filósofo alemão apresenta sua visão sobre um tipo de “teoria” fundada frente à existência de dois impulsos fundamentais na arte: o apolíneo e o dionisíaco (dos deuses gregos Apolo e Dionísio).⁶²

Já de início, a epígrafe revela que o poeta seleciona uma passagem de *O nascimento da tragédia* a fim de enfatizar a superioridade da arte que julga haver em seus moldes dionisíacos (através da “verdade na sua *embriaguez*”, i.e., de Dionísio). Ou seja, contrapondo-se à arte “sóbria” de Apolo (caracterizada pela beleza e realismo das formas, daí a “aparência”), Piva comunica uma tomada de partido a favor do impulso dionisíaco na arte que é, afinal, uma forma de leitura particular da obra do filósofo. Isso porque em *O nascimento da tragédia* a oposição entre apolíneo e dionisíaco não é uma distinção qualitativa, por exemplo, enquanto relação direta de polos opostos (positivo e negativo). O estudo do caráter dionisíaco no contexto da obra inicial de Nietzsche confirma uma não predileção entre ambos os impulsos por parte do filósofo: “Para este [Nietzsche], o *dionisíaco* e o *apolíneo* são ambos igualmente positivos e somente o impulso socrático pode ser chamado de negativo.” (DIAS, 2003, p. 175).⁶³

⁶² Para uma leitura da obra de Nietzsche na poesia de Piva, ver: “Uma perspectiva nietzschiana para a poesia de Roberto Piva”, Ibriela Bianca Berlanda. Anais II Seminário dos Alunos do Programa de Pós-Graduação em Literatura – UFSC. Disponível em <http://pt.scribd.com/doc/160067033/ANAIS-II-SEMINARIO-PPGL-2012-1#scribd>. (Consulta em 23.10.2014)

⁶³ “Um Dioniso Bárbaro e um Dioniso Civilizado no pensamento do jovem Nietzsche”, Rosa Maria Dias. Em *Encontros Nietzsche*. Ijuí: Editora Unijuí, 2003. P. 173-186.

De fato, o impulso artístico dionisíaco é uma leitura particular do pensamento de Nietzsche na poesia de Piva, que não raro a usa como ilustração de seu próprio fazer poético.⁶⁴ Este aspecto, identicamente, não escapou a dois críticos importantes desta obra inicial. Alcir Pécora (2005, p. 13) fala do “ditirambo dionisíaco” enquanto matriz formal válida, a rigor, para os “ritmos exaltatórios e declamativos” de *Paranoia* e *Piazzas*; Davi Arrigucci Jr. (2008, p. 201) aponta, nesta mesma poesia de “entropia urbana”, um “fluxo poético sem margem (...) sob o impulso dionisíaco, e que retorna muitas vezes à inspiração de Nietzsche”, o qual ainda “alimenta-se da fonte originária da lírica que é o ditirambo”.

A distinção que o *Postfácio* reclama para a essência *artística* desta poesia (na imagem da arte dionisíaca *versus* a arte apolínea) continua válida ao final do texto, que encerra com outra imagem nietzschiana desenvolvida, certamente, através de uma explícita superioridade da arte dionisíaca. Além da semelhança com a referência anterior (citação em forma de epígrafe), aqui está o que se pode chamar de o *Nietzsche de Piva*: “Sob o império ardente de vida do Princípio do Prazer, o homem, tal como na Grécia dionisíaca, deixará de ser artista para ser Obra de Arte.” (PIVA, 1980, p. 55).

Já é possível perceber por estes dois excertos que o uso da referência textual em *Piazzas* obedece a uma relação interna que une a citação de autor e obra, no texto poético, à sua própria essência reflexiva e crítico-analítica. É este contexto criativo e autocrítico que possibilita entender melhor também esta primeira poética de Roberto Piva enquanto manejo referencial identitário, isto é, quando a referência aparece pontualmente selecionada e relida pela visão individual do poeta. Não seria exagero afirmar que sua *poética heroica* ou *de guerra*, como vista aqui, busca apoio na característica exterior da referência, altamente seletiva, então, com o intuito de evidenciar uma identidade fundada sob o signo dionisíaco da arte. A poesia que faz uso singular de referências (principalmente literárias, mas não apenas) é aquilo mesmo que aparece mencionado por seus críticos na forma de “rompimento”, “transgressão”, “provocação” e “rebeldia” – conforme, respectivamente, em PÉCORA (2005), MORAES (2006), ARRIGUCCI JR. (2008), WILLER (2005), sendo válido afirmar que tais termos são usados por mais de um deles, ainda segundo a mesma relação com suas principais referências.

Isso não significa que outros pontos de vista sejam válidos na leitura da crítica junto a suas referências mais evidentes (ainda conforme a presença de outros autores,

⁶⁴ Vale adiantar que a poesia xamânica e seu contexto natural confirmarão a importância do imaginário grego de Dionísio, ou romano de Baco, enquanto representação fundamentalmente “sagrada”.

como é o caso da obra do Marquês de Sade). Aquilo que Alcir Pécora chamou nesta poesia inicial de “uma espécie de onipotência poética, exercida na libação irrestrita e anárquica do sexo e de toda sorte de excessos voluptuosos” (PIVA, 2005, p. 15), de fato, tem suas raízes na leitura da obra de Nietzsche, segundo as palavras do poeta no *Postfácio*: “reduzindo a vício o nosso espontâneo interesse pelo sexo, o cristianismo como a escola do Suicídio do Corpo revelou-se a grande Doença a ser extirpada do coração do Homem.” (PIVA, 1980, p. 54).

Não tão evidente como no caso de Nietzsche, ainda assim a leitura de Freud comparece como suporte referencial de base em *Piazzas*, conforme a continuação do *Postfácio*:

Foi em Freud que encontrei melhor formulada esta Proposição inicial que desde a adolescência fermentava em mim: ‘O verdadeiro gozo da obra poética reside na libertação de tensões em nossa vida psíquica. Talvez este resultado obedeça em grande parte ao fato de que o poeta nos permite gozar de nossas próprias fantasias sem vergonha & sem escrúpulos’ (PIVA, 1980, p. 54).

A citação de Freud pertence à obra *Para além do Princípio do Prazer* (1920), e a ela vem endereçada uma fórmula toda especial para um início de identidade poética. Encontrada diretamente nos usos referenciais dos poemas, este reconhecimento do prazer da obra poética se dá também mediante a leitura da obra psicanalítica. O gozo da poesia reflete uma verdadeira libertação individual (de “verdade”, e não “aparente”, conforme as palavras do poeta via Nietzsche), que é condição essencial levada adiante, enfim, através da equivalência entre leitura e escrita, o *modus operandi* do uso da referência em Piva. Neste sentido, o *Postfácio* aponta também a importância de obras *não literárias* (como as de Freud e Nietzsche) como equivalentes ao próprio “resultado” de leitura da poesia.

Cabe esclarecer que, como visto anteriormente, ao destacar a relevância de Nietzsche no ideário de suas duas obras poéticas – “de uma forma blasfematória (*Paranoia*) ou numa contemplação além do bem & do mal (*Piazzas*) a la Nietzsche” (PIVA, 1980, p. 54) –, o poeta se referia à obra *Para além do bem & do mal* (1886). Após a epígrafe de *O nascimento da tragédia*, haverá novamente uma leitura particular da obra do filósofo, agora estritamente pelo viés anticristão. Esta não chega a se distanciar da ênfase *dionisíaca* apontada pelo poeta em *Piazzas* (cuja linguagem poética explora livremente, e de forma mais precisa, uma “contemplação” anticristã), tanto quanto da marca blasfematória de *Paranoia* (atributo devido ao uso de um vocabulário singular em

sua clareza).⁶⁵ Contudo, também se percebe como a importância de Nietzsche, quando recai diretamente na criação da obra poética (e não mais na imagem de transformação recíproca *arte-homem*, conforme visto ao final do *Postfácio*), procura conduzir o leitor desta primeira poesia para um contexto não apenas literário, ou pelo menos que não lhe concerne isoladamente – como mostra esta ênfase na crítica excepcional ao cristianismo. Algo disso tudo foi assimilado particularmente, é certo, através de leitura – como o leitor do *Postfácio* pode perceber lendo o trecho inicial de *Além do Bem e do Mal* (que parece ter sido adaptado à realidade do poeta):

Mas a luta contra Platão, ou, para dizê-lo de modo mais simples e para o “povo”, a luta contra a pressão cristã-eclesiástica de milênios – pois cristianismo é platonismo para o “povo” – produziu na Europa uma magnífica tensão do espírito, como até então não havia na Terra: com um arco assim teso pode-se agora mirar nos alvos mais distantes. (...) nós, que não somos jesuítas, nem democratas, nem mesmo alemães o bastante, nós, *bons europeus* e espíritos livres, *muito* livres, nós ainda as temos, toda a necessidade do espírito e toda a tensão do seu arco! E talvez também a seta, a tarefa e, quem sabe? a *meta*...” (NIETZSCHE, 1997, p. 9)

A função poética de uma leitura filosófica, tal qual no caso da psicanalítica, sugere que as referências do *Postfácio* e, por extensão, dos poemas, estão em permanente troca de contextos temáticos (conceitos religiosos, sociais, políticos, culturais), distanciando seu uso – e, por consequência, sua análise – de uma visão estritamente literária. Desta forma, entende-se também que o uso da imagem nietzschiana da “verdade” na “embriaguez” artística – incluindo uma releitura muito pessoal do “princípio do prazer” freudiano, como visto – serve como incorporação da referência a ser lida no poema, uma vez que repõe um de seus temas centrais, o erotismo. Em outras palavras, o contexto literário é visto sob a ótica da *liberdade sexual*, ainda conforme o *Postfácio*:

Contra a inibição de consciência da Poesia Oficial Brasileira a serviço do instinto de morte (repressão), minha poesia sempre consistiu num verdadeiro *ATO SEXUAL*, isto é, numa *AGRESSÃO* cujo propósito é a mais íntima das uniões. (PIVA, 1980, p. 55)

⁶⁵ Ao contrário do que se lê em *Piazzas*, principalmente na forma de metáforas e analogias imagéticas – daí seu caráter *contemplativo* –, a linguagem de *Paranoia* está repleta de versos e expressões denotativas da “blasfêmia”, tais como “Catedrais sem Deus”, “Cristo roubando a caixa dos milagres”, “a Virgem lava sua bunda imaculada na pia batismal”, “a Virgem assassinada num bordel”, “anjos de Sodoma inventando/ a loucura e o arrependimento de Deus”, “o universo é cuspidor pelo cu sangrento de um Deus-Cadela”.

A continuação do trecho mostra como a imagem do sexo e da violência estão imbuídas de uma consciência artística na criação poética. Não se trata apenas de força de expressão: *liberdade* e *violência* sexuais amparam diretamente a reflexão frente ao contexto poético nacional que, em sua oficialidade, é visto como repressivo e inibido, ou seja, inibidor da íntima vitalidade e expressiva variedade da poesia. O longo trecho, com base no pensamento de Octavio Paz e ilustrado pela obra de Jean Genet, se faz necessário para a compreensão de uma postura crítica pessoal e literária:

Acho interessante, neste momento, para melhor configurar o problema da Criação Poética, destacar umas linhas de *El Arco y La Lira* de Octavio Paz: “Um estilo artístico é algo vivo, uma contínua invenção dentro de certa direção. Nunca imposta de fora, nascida do impulso criador & das tendências profundas da sociedade, essa direção é até certo ponto imprevisível, como o é o crescimento dos ramos de uma árvore. Em troca, o estilo oficial é a negação da espontaneidade criadora, os grandes impérios tendem a uniformizar o rosto cambiante do homem & convertê-lo em uma máscara indefinidamente repetida. O poder imobiliza, fixa num só gesto grandioso, terrível ou teatral & finalmente, simplesmente monótono a variedade da vida. ‘O Estado sou eu’ é uma fórmula que significa a nadificação dos rostos humanos suplantados pelos traços pétreos de um eu abstrato que se converte, até o final dos tempos, num modelo de toda uma sociedade”. O objetivo de toda Poesia & de toda Obra de Arte foi sempre uma mensagem de Libertação Total dos Seres Humanos (...) para os que ainda duvidam de que a nossa Sociedade é um Cárcere Criminoso, eu recomendaria que batessem um papo com qualquer adolescente egresso do R.P.M. (Recolhimento Provisório de Menores). Desta maneira, os nossos Ociosos literatos que leem os terríveis relatórios das penitenciárias onde esteve Jean Genet teriam a imaginação suficiente para compreender que tudo o que o genial Genet descreve nas inumeráveis prisões por onde passou acontece em termos mil vezes piores aqui no Brasil, São Paulo em 1964. (PIVA, 1980, p. 55-56)

Em *Piazzas*, o uso da referência na prosa-poética “Heliogábalos”, por exemplo, trabalha as significações sexuais que o poeta quer expressar em sua poesia, a começar pela sugestão do erotismo na epígrafe de Freud (na parte “I”): “‘O Eros quer o contato, pois tende à união, a supressão dos limites espaciais entre o Eu e o objeto amado.’ Sigmund Freud” (PIVA, 1980, p. 41). E, efetivamente, trechos desta parte inicial de “Heliogábalos” fazem menção a relações sexuais e contatos eróticos:

Hotel de carícias (...) Tuas mãos são um contrapeso, um solo longínquo inanimado de um saxofone num deserto de beijos.

Nossas bocas só agora meio despertas fazem passar pássaros em revoada sob a pele. Nosso destino é construir palácios sensoriais nas praias obscuramente favoráveis. (PIVA, 1980, p. 41-42).

Na parte “II” de “Heliogábalo”, a epígrafe de Nietzsche evidencia a tendência ao afrouxamento da temática sexual, passando a dar destaque à relação propriamente amorosa: “‘Corre o rio do meu amor para o insuperável! Como não encontraria um rio enfim o caminho do mar?’ NIETZSCHE”. (PIVA, 1980, p. 43). Certificado sutilmente no texto – “A seda noturna descia sobre meu crânio como um espelho de Amor. Nós escapávamos ainda uma vez (...) demência apaixonada encerrando-nos numa concha” (PIVA, 1980, p. 43) –, o movimento em direção ao tema do amor se completa, por um lado, com uma epígrafe sublime de Rimbaud na parte “IV” (a última de “Heliogábalo”): “‘Je te connais e t’admire en silence’ RIMBAUD” (PIVA, 1980, p. 45). Por outro lado, é preciso admitir que o hermetismo e a obscuridade na linguagem predominam todo o tempo nesta prosa-poética, mesmo na consideração dos temas em questão.⁶⁶

As referências são, à primeira vista, o único suporte seguro de leitura dos sentidos e significações em “Heliogábalo”, condizendo com a poesia de *Piazzas*, centrada na imagem e no ritmo. Como atesta Claudio Willer (em uma segunda “Introdução” à segunda edição da obra em 1979, uma vez que a “Introdução” de Piva permanece): “Heliogábalo é o texto de maior densidade imagética deste livro, o mais complexo e labiríntico, um jogo de mutações onde (...) nada é fixo ou definitivo (...) em um mundo onde a única verdade é o movimento.” (WILLER, 1980, p. 14)

O poema “Piazza VIII”, reforçando a leitura de temas e referências em questão, parece resumir os conteúdos sígnicos, imagéticos e rítmicos invocados por tais citações:

Eu aprendi com Rimbaud
& Nietzsche os meus
toques de INFERNO
(Anjos de Freud,
sustentai-me!)
& afirmando isto
através dos quartos sem tetos
& amores azuis
eu corro até a colher de espuma fervente
driblando-me no cemitério
faminto da última FOME
com tumbas & amantes cheios de pétalas

⁶⁶ Na parte “III” lê-se: “O garoto-pirata conduz as sangrentas luxúrias do Leão & do Riso. De sua coxa loira ele arranca as retinas do Diabo, de sua coxa morena os sonhos onde deitou sua magnificência.” (PIVA, 1980, p. 44).

porque o céu foi nossa última chance
esta noite (PIVA, 1980, p. 37)

Tudo leva a crer que a mesma importância que há na leitura da metáfora de “meus toques de INFERNO”, então, existe também na comunicação desta imagem de *aprendizado* no poema; melhor dizendo, o leitor saberá o que significa aprender “com Rimbaud e Nietzsche”, aqui, se buscar ler os exemplos de “toques de INFERNO” individuais (“meus”) do poeta. É válido, assim, continuar seguindo os passos – as pistas – de tais autores ao longo de *Piazzas*, sobretudo, através da referência a Rimbaud.

3. A leitura da obra de Arthur Rimbaud em *Piazzas: a poética heroica ou de guerra* de Roberto Piva

Aspecto fundamentalmente poético de *Piazzas*, o uso da referência à obra (*textual*) e ao poeta (*não textual*) Arthur Rimbaud se apresenta decisivo ainda de acordo com ambos os formatos, poesia e prosa, compostos por Piva. O *Postfácio* fornece um trecho dos mais importantes para o entendimento de tais referências no contexto de leitura e escrita de sua poesia:

Já em minhas (...) leituras de Freud, Desnos, Ferenczi, Monnerot, eu consolidava mais & mais minha ideia de Poesia como instrumento de Libertação Psicológica & Total, como a mais fascinante orgia ao alcance do homem. Esta ideia incentivou-me a *reler* Freud & Rimbaud vinculando-os estreitamente numa proposição de Clarividência sem a qual nada poderia aproximar-se da minha Palavra com carícias & compreendê-la. (PIVA, 1980, p. 54, grifo nosso).⁶⁷

Para entender a relação leitura/escrita, aqui, é preciso aceitar os termos de uma atenção redobrada frente ao ato de leitura (“reler Freud & Rimbaud”), o qual depende de um olhar particular do poeta (“proposição de Clarividência”) a fim de se projetar na escrita e, ao mesmo tempo, se manter aberta à leitura de sua “ideia da Poesia”: “aproximar-se da minha Palavra com carícias & compreendê-la”. A imagem da compreensão da palavra poética através de um contato físico íntimo (“carícias”) se ajusta ao contato com o texto (leitura e escrita), ao final o próprio meio ou “instrumento de Libertação Psicológica & Total”.

À “proposição de Clarividência” do poeta (sobretudo através da releitura de Rimbaud) se relaciona uma poética envolvida com a concepção da realidade, ou seja, uma “ideia de Poesia” específica que dá continuidade à valorização máxima da libertação psicológica: “Provido de uma tal concepção dinâmica da Realidade Poética & da ‘alucinação das palavras’ em termos de Rimbaud, eu atingi a Poesia visando coroar de amores em primeiro lugar a Existência”. (PIVA, 1980, p. 55).

A primeira constatação a respeito da poesia é também – agora sempre em termos de uma *poética* – a mais realista quanto ao desejo individual (“amores em primeiro

⁶⁷ A citação velada de Breton (“A Poesia é a mais fascinante orgia ao alcance do homem”), não indicada por Piva neste trecho, parece apenas ilustrar sua ideia individual de poesia: “minha ideia de Poesia como instrumento de Libertação Psicológica & Total”. A alusão a Breton, quase sempre encontrada em depoimentos do poeta (para a citação acima, ver AZOUGUE, 2008, p. 367), então, parece adequada ao início destas “memórias” de leituras, que incluíam “conversas com Claudio Willer” como de fato, em outros momentos em que o poeta aponta tal frase como “definição de poesia”, principalmente em entrevistas.

lugar”). Há indícios de que toda e qualquer ideia ou poética, de escrita e/ou de leitura, se incumba de fundar o estatuto de uma “Existência”. Ao mesmo tempo, é o ultrapassamento de uma experiência *realista* da poesia que não uma realidade individual deste desejo – “coroar de amores” – alcançada via “alucinação das palavras”, qual seja, aquilo que chama de “Realidade Poética”. Nos termos de uma poética de *escrita* que pressupõe a *leitura*, a experiência *excitada* pela palavra (pela leitura, cf. Compagnon), por sua vez, evidencia esta *excitação* enquanto desejo individual expresso na escrita (na referência ou citação). Mais que um programa poético-existencial, se trata de transgredir a realidade simbólica da palavra – é a “alucinação das palavras” (via Rimbaud) –, uma poética de libertação concebida por meio da linguagem em forma de “Realidade Poética”. É a incorporação de uma experiência real e transgressiva com a linguagem da poesia (incluindo sua carga visionária de “Clarividência”).

Escrita e leitura, entendidas como movimentos complementares, parecem ser uma das melhores formas de se aproximar deste alicerce rimbaudiano em *Piazzas*. O caráter *exterior* da referência, como uma espécie de alteridade na poesia de Piva, permite entender como o desejo *delirante* e *instável* se projeta em sua essência *real* (*palavras*), ou seja, simbolicamente representável e, apenas desta forma, compartilhada pelas excitações e significações passíveis de serem incorporadas, agora, pelas excitações e significações do leitor frente ao texto poético. Agora *real*, além de permeada pela sexualidade constante, o contexto da leitura do desejo e da paixão (Compagnon), tal qual o contexto do “amor” e do prazer da poesia, comunicam aqui os termos instáveis do sentido transgressivo desta *Realidade* – portanto, violentadores da significação em estado crítico.

Uma primeira poética de Piva está sendo composta aqui. Trata-se de um programa de *realidade poética* via *alucinação das palavras*, e pode ser lida diretamente através dos textos poéticos em questão. A referência à “alucinação das palavras” se encontra no primeiro livro de Arthur Rimbaud, *Une Saison en enfer* (1873), no capítulo intitulado *Délires II: L’alchimie du verbe*, precisamente na passagem “Je m’habituai à l’hallucination simple: (...) Puis, j’expliquais mon sophisfes magiques avec l’hallucination des mots! Je finis par trouver sâcre le désordre de mon esprit.”⁶⁸

⁶⁸ *Une Saison en enfer*. Arthur Rimbaud. 1873, p. 19. Itálico nosso. Versão eletrônica disponível em www.poets.com. (consultado em 10.10.2014).

Clara e enigmática, eficiente, bela e problemática na comunicação de seu delírio – o início do capítulo já advertia: “Pra mim. A história de uma de minhas loucuras”⁶⁹ –, a imagem *alucinada* das palavras do poeta francês, concebidas através de um hábito delirante “simples”, representam, em resumo, a sacralidade de uma desordem individual. Nem por isso significa isolamento da experiência e perda de comunicação, uma vez que esta louca narrativa pessoal vem contada, segundo o poeta, para ele mesmo (“Pra mim”), como um tipo de recordação que sugere um contato íntimo entre autor e leitor. É a experiência da escrita enquanto condição de compartilhamento da leitura, poética do sentido da linguagem e do corpo (“tout les sens”), como ainda se lê neste mesmo capítulo de *Saison*:

J’inventai la coulers des voyelles! A noir E blanc I rouge O bleu U vert. (...) avec des rythmes instinctifs, je me flattai d’inventer un verb poétique accessible, un jour ou l’autre, à tout les sens. (...) je notais l’inexprimable. Je fixais des vertiges. (RIMBAUD, 1873, p. 17)

O leitor da poesia de Rimbaud reconhece os primeiros versos do poema *Voyelles* (“A noir E blanc I rouge U vert O bleu: voyelles, /Je dirai quelque jour vos naissance latente.”). Na citação de *Une Saison en enfer*, porém, tem destaque a forma descritiva da composição de “um verbo poético acessível a todos os sentidos”, ou seja, numa proposição de poética de seus próprios versos. Uma leitura da *transgressão* em forma de poética pode ser inicialmente encontrada no *Postfácio*, como visto, também em termos de *realidade poética*, dialogando com o verbo poético contraditório (“inexprimível”) de Rimbaud. Este “fixar vertigens” sugere a própria *transgressão* ou *subversão* poética herdada por Piva mediante a leitura, ilustrando uma vez mais a etapa da “acomodação” da leitura, principalmente no contexto contraditório em que ela se mostra – conforme Compagnon em *Le second main*:

A única liberdade que o texto concede ao leitor é a da acomodação: que ele acomode o texto e que nele se acomode, sendo as duas coisas muitas vezes contraditórias. O leitor deverá encontrar o lugar de onde o texto lhe seja legível, aceitável. (...) nenhum texto, por mais subversivo que seja, renuncia a uma forma de citação. A subversão desloca as competências (...) mas não as suprime em princípio, o que significaria privar-se de toda leitura. (COMPAGNON, 2007, p. 22).

⁶⁹ Idem (tradução minha).

Ainda conforme o *Postfácio*, à obra de Rimbaud deve vir aplicada uma *realidade poética*, que lembra o próprio estatuto de um “verbo poético acessível (...) a todos os sentidos”. Com efeito, em *Les lettres du voyant* (espécie de prosa ainda mais efetiva na comunicação descritiva de suas ideias de poesia), se encontra o conhecido estatuto de *desregramento dos sentidos* rimbaudiano. Em resumo, a vidência a que aludirá o poeta se relaciona com a capacidade de dar forma ao verbo poético (“acessível”, como na descrição anterior de *Voyelles*, através desta *visão* de “todos os sentidos”):

Je veux être poète, e je travaille à me rendre *voyant*: vous ne comprendrez pas du tout, et je ne saurais presque vous expliquer. Il s’agit d’arriver à l’inconnu par le dérèglement de *tous les sens*. Les souffrances sont énormes, mais il faut être fort, être né poète, et je me suis reconnu poète. (RIMBAUD, 1984, p. 200, grifo no original).

Também aqui se pode encontrar um paralelo evidente com aquilo que foi visto a respeito de momento inicial do jovem poeta Roberto Piva, de sua busca existencial por um reconhecimento de si mesmo enquanto escritor de poesia, sobretudo através da “ideia da Poesia como instrumento de Libertação Psicológica & Total”.⁷⁰ Entre as referências *textuais* mencionadas em tal contexto individual do *Postfácio* estão a própria “alucinação das palavras”, além da explícita “proposição de Clarividência”, que se aproxima ainda mais do caráter *vidente* buscado pelo (então jovem) poeta francês, conforme a máxima de *Les lettres du voyant*: “chegar ao desconhecido pelo desregramento de todos os sentidos”.

Naturalmente, ao afirmar em *Piazzas* que releu “Freud e Rimbaud” sob uma quase idêntica proposição de *vidência* a la Rimbaud, a “ideia de Poesia” que Piva passa ao leitor não deixa de ser uma específica *poética de leitura* válida para sua própria obra. A imagem da referência a Rimbaud nos poemas, ao lado do tema do amor e do sexo, como visto, convida à leitura deste “desregramento de todos os sentidos” proposto em tal poética, passível de expressão mediante suas duas referências complementares: o impulso *dionisíaco-nietzschiano*, ilustrado pela libertação *humano-freudiana*. Por seu lado, e considerando a ambivalência da “acomodação” na leitura, a palavra *transgressiva* ou *subversiva* problematiza o compartilhamento dos sentidos e das significações no poema (onde tem início, afinal, a *realidade poética* para o leitor).

Contudo, e como se trata de “alucinação das palavras” num contexto de leitura, tal poética de Piva parece transmitir sua definitiva *clarividência* ao se adaptar à etapa da

⁷⁰ Na carta, Rimbaud diz literalmente que deseja ser um *poeta*, que trabalha para ser *vidente*, mas também que é preciso ter nascido poeta e reconhecê-lo em si mesmo.

“solicitação” na leitura. Verdadeira “figura iniciatória”, ela é a única capaz de revelar o desejo “solicitado” pela escrita, ação influenciada por meios idênticos à “excitação” *visionária* na leitura – alucinação, vertigem –, sempre à beira do inexprimível verbal. Recuperando novamente Compagnon: “A *solicitação* é, pois, para a leitura, uma figura iniciatória: sem ela, se ainda há leitura, em todo caso não há prazer; sem ela, há uma leitura da significação e não da paixão”. (COMPAGNON, 2007, p. 26).

Mas a prosa do poeta não para por aí, voltando a fazer referência direta ao *desregramento dos sentidos* de Rimbaud em outro *Posfácio*, publicado em *20 poemas com brócoli* (1981), um pouco mais à frente deste contexto inicial:

‘O poeta faz-se vidente mediante um longo, imenso e sistemático desregramento de todos os sentidos.’ Assim Rimbaud definia a passagem da Poesia para a Vidência. Tendo essa afirmação em mente, o leitor deve entrar neste livro para percorrer as veredas do Sonho & da Paixão através das quais cheguei a reunir estes estilhaços de visões. (PIVA, 1981, p. 33)

Novamente destacando a própria leitura da “Paixão” (e do desejo mais inconsciente “Sonho”), o uso da referência indica o caminho da palavra do poeta, ao mesmo tempo “passagem” para o verbo da vidência. A metáfora poético-visionária colhida da obra de Rimbaud, *poética de leitura* especial para o início de um longo percurso (“Eu aprendi com Rimbaud & Nietzsche os meus toques de INFERNO”), se continua ativa após *Piazzas*, aqui se encontra definitivamente transferida para a *aprendizagem* do leitor, da qual não poderá abdicar: “Tendo essa afirmação em mente, o leitor deve entrar neste livro”. Como visto, conhecer a leitura do poeta (“percorrer as veredas do Sonho & da Paixão”) continuará sendo condição de leitura da obra.

Enfim, é esta espécie de *vidência alucinada*, por parte dos poetas, que permite uma leitura *comparada* entre palavra e sentido, a mesma que não chega a se resolver entre os sentidos da palavra e da visão: como ainda atesta Rimbaud, “les hallucinations sont innombrables” (1873, p. 11). Uma coisa é certa: enquanto Rimbaud já se inebriava de um *deus sol* – “Ah! Remonter à la vie! Jeter les yeux sur nos difformités. (...) je m’offrais au soleil, dieu de feu” (*Idem*, p. 12 e 20) –, Roberto Piva, insistindo na trilha da referência, continuava se inebriando de um *deus cidade* (embora prevendo a necessidade consciente – é a vidência agindo – de deixá-lo):

Ah voltar de novo à janela perder o olhar nos telhados como se
fossem o Universo
o girassol de Oscar Wilde entardece sobre os tetos

eu preciso partir um dia para muito longe⁷¹

⁷¹ Trecho de “Poema Porrada”, de *Paranoia* (PIVA, 2000, p. 131).

CAPÍTULO 4: A LEITURA DOS MANIFESTOS

Apresentação e *corpus* dos manifestos

A leitura completa dos manifestos publicados por Roberto Piva é determinante para a leitura de sua poesia e, conseqüentemente, para melhor apreciação de seus usos da referência. Acrescenta-se à importância destes manifestos o fato de sua sequência cronológica permitir ao leitor acompanhar um processo longo de transição desta primeira poética (*heroica* ou *de guerra*) em direção à última (*xamânica*). Esta transição, grosso modo, está ilustrada no “Posfácio” de *20 poemas com brócoli* escrito em 1980 (visto rapidamente ao final do capítulo anterior). Com efeito, neste *Posfácio* o poeta apontará a passagem de uma poética baseada na leitura de Rimbaud rumo à poética de leitura da *Divina Comédia* de Dante Alighieri, a qual passará a direcionar (mediante um contexto *etnopoético*) a composição de sua poesia xamânica a partir da década de 80.

No caso dos manifestos, não apenas preparam o terreno para a leitura dos poemas, e sim possibilitam contextualizar diálogos poéticos e reflexões críticas amparadas, justamente, pelo uso de referências *textuais* e *não textuais*, literárias e afins. Não seria exagero recorrer novamente a *El arco y la lira* (visto em *Piazzas*), no qual Octavio Paz certifica – em um trecho do “Prólogo” à edição utilizada – um traço comum nas poéticas modernas que, de maneira geral, diz respeito a esta prosa combatente de Piva:

La historia de la poesía moderna es inseparable de las poéticas que la justifican y la defienden. Esas poéticas, a pesar de su diversidad contradictoria, tienen un rasgo en común que las distingue de las de otras épocas: todas ellas están animadas por un ánimo beligerante lo mismo frente al pasado literario que ante la realidad presente. Son poéticas combatientes, doblemente críticas, tanto de la tradición poética como de la sociedad, sus valores y sus instituciones. (PAZ, 1970, p. 20)

A começar pela carga adicional de *provocação* recobrada através deste “ânimo beligerante” que impulsiona os manifestos na modernidade, entre tantos pontos a serem relacionados com os usos dos recursos referenciais na poesia (principalmente a citação) um deles parece se destacar enquanto “desafio” enfrentado pelo próprio poeta. Se o ato da provocação equivale a um movimento de reação individual, e não apenas um agir espontâneo, pode-se falar de um conflito em forma de diálogo com o outro, tanto quanto consigo próprio: ambos invocados a *se comunicarem* através do texto. Neste caso, é Davi Arrigucci Jr. quem aponta com propriedade a dualidade conflitiva que se revela, aqui, “o

mais profundo: o conflito essencial de que nasce a poesia de Piva, dividida em sua raiz entre o desejo de comunicação e a alma confinada em seu segredo mais íntimo e incomunicável” (ARRIGUCCI JR., 2009, p. 28).

O uso da referência, tendendo a concentrar este aspecto conflituoso na relação entre o eu (autor) e o outro (na referência a demais autores), não escapa ao sentido da provocação e do confronto. Antes, a ênfase no *confronto individual* – e não *conforto*, imagem do distanciamento de diálogo – permite fomentar na leitura dos manifestos (escritos em concomitância à publicação de seus livros) um “desafio” de comunicação não menos a cargo do próprio leitor, que do poeta (segundo Arrigucci Jr.). Deve estar subentendido na afirmação de que os manifestos de Piva servem para a leitura de sua poesia, então, uma postura poética individual que desafia o leitor – em especial através do uso das referências, ou seja, de acordo com a *leitura* do poeta (cf. referência a Rimbaud no “Posfácio” de *20 poemas com brócoli*, ao final do capítulo anterior).

Como visto em Compagnon, à ideia de citação segue o sentido contraditório da *acomodação* na leitura, onde o leitor busca um reconhecimento, enfim, conflituoso no texto, uma vez que suspende a liberdade buscada nesta prática: “A única liberdade que o texto concede ao leitor é (...) que ele acomode o texto e que nele se acomode, sendo as duas coisas muitas vezes contraditórias.” (COMPAGNON, 2007, p. 22). Assim, ainda que as características “subversivas” da poesia estejam aqui, por exemplo, devidamente compartilhadas entre poeta e leitor, o sentido da provocação e do confronto continua valendo enquanto premissa básica para a comunicação ou não das referências que amparam este discurso provocativo e confrontador.

Por isso também a insistência no caráter da *solicitação* no âmbito de leitura desta obra poética. Se a *acomodação* pode definir a referência (a citação) enquanto “reconhecida e não compreendida, ou reconhecida antes de ser compreendida. (...) Ela marca um encontro, convida para a leitura, solicita, provoca com uma piscadela” (COMPAGNON, 2007, p. 22-23), é precisamente devido à tendência da citação em assumir o papel de um choque convidativo que, de natureza arbitrária, aciona um tipo de *contingência textual*, traço próprio dos sentidos da linguagem poética. Conforme já visto em Compagnon: “Bem anterior à citação, mais profunda e mais obscura, foi a solicitação: um pequeno choque perfeitamente arbitrário, totalmente contingente e imaginário.” (COMPAGNON, 2007, p. 24). A etapa que interessa destacar na leitura da referência em Piva, enfim, será a *solicitação*, que reconhece nas contradições do texto tanto a liberdade quanto a provocação, união esta que, em sua obra, significa *sexualidade* (ligada à ideia

do tempo do adolescente e da leitura) e confronto violentos – entre os quais, o conflito entre os sentidos e os sentimentos, do texto e da paixão:

Eu recorro ao sentido como a um último recurso, agarro-me a ele por não poder encontrar a paixão, na ilusão desesperada de que um esforço sobre a significação prender-me-ia ao texto que, pela solicitação, não me prendeu. A *solicitação* faz parte do sentido, do valor que atribuo ao texto: ela é um componente autêntico dele, produzido pelo ato de leitura. (COMPAGNON, 2007, p. 28, grifo nosso).

Desta forma, entende-se o pensamento de Alcir Pécora sobre a correlação entre os manifestos iniciais e a poesia de *Paranoia* e *Piazzas*:

[O manifesto], longe de ser apenas acréscimo supérfluo ao fundamental da poesia de Piva, revela uma forma de intervenção poética que ganha rara força nele. A rigor, não se distingue do lance decisivo de sua poesia: a interpelação arrebatada, voluntariosa, quando não irada, empreendida como política radical, isto é, agressiva, transgressiva, afetiva, anárquica, libertária, vigorosamente parcial, mas sempre antipartidária e anti-institucional. (PÉCORA, 2008, p. 7, *italico* nosso).

A composição do manifesto claramente comunica a tradição de uma criação teórica ou de grupo (especialmente de vanguarda), entendida como reflexo de intenções coletivas. Contudo, a postura autoral isolada do poeta, apoiada principalmente nas referências que determinam sua primeira poética (precisamente *de guerra*), permitirá a leitura não ociosa de uma política “violenta” individual – “sempre antipartidária” (de acordo com Pécora). Uma vez que referências precisas delimitam uma poética própria, a exemplo do que se viu anteriormente (*Paranoia* e *Piazzas*), é preciso excluir de sua leitura esta visão de garantia grupal, junto ainda a uma exclusiva tendência vanguardista (geralmente acompanhada por seus “experimentalismos”). Assim, quando se encontra nesta escrita o apelo ou grito de uma voz coletiva – “nós”, “eu e meus amigos”, etc. – não significa que haja qualquer relação mais importante que as referências dentro do parâmetro da provocação e do confronto – como visto, aspecto conflituoso de uma linguagem que, entre a leitura e a escrita, relaciona o poeta a autores específicos e suas obras, o coletivo individual de sua obra. A leitura de Pécora complementa também este ponto:

Na enumeração e mistura promovida pela poesia de Piva, a novidade está no ultrapassamento do viés nacional pela amplitude dos tempos e mitologias envolvidos. (...) Depois, o efeito da folia de tempos e personagens não é um projeto de Brasil nem mesmo,

salvo engano, de um Brasil internacionalizado. Tampouco é um projeto de contemporaneidade: é um projeto de valor radical, de superação da vida e da arte nos limites em que se formulam e se ajuízam. Ali estão todos os tempos de todos os autores excelentes. (PÉCORA, 2006, p. 16-17).

De fato, cada vez mais a tendência do poeta será a de exprimir como *secundário* o contexto brasileiro de sua época, seja ele oficial ou não – este último, feito de companheiros poetas, escritores e artistas (que efetivamente existiram, e ao redor dos quais sempre se encontra Piva). A poesia, a prosa e suas referências a autores e obras exteriores a este panorama nacional confirmam este ponto de vista, sugerindo mais uma vez que a garantia da criação coletiva – grupal, nacional, etc. – não condiz com as diretrizes provocativas e críticas de pensamento e postura do poeta. Isso ficará claro na leitura de um artigo em prosa, “O Jogo Gratuito da Poesia” de 1982 (à frente, incluído nos *Manifestos etnopoético-xamânicos*)

Observa-se na primeira poética, também segundo Pécora, a aproximação entre a linguagem da poesia e do manifesto, de acordo com dois aspectos que correspondem, ainda, a dois extremos perfeitos:

O primeiro [aspecto] deles diz respeito ao sistema de oposições manifestamente esquemático proposto nos poemas. Não há meios-terms nem meios-tons aqui. Este caráter de manifesto está nítido nos textos assinados por “Os que viram a carcaça”, de 1962, mas não é exclusivo deles. Assim, (...) se define um “nós” contra “eles”, ou melhor, contra “vós”, pois o que se delineia é um campo de batalha e não uma queixa impotente e desenganada. (PÉCORA, 2005, p. 10-11).

O segundo aspecto que aproxima manifesto e poesia é também característica que concerne diretamente à leitura e à significação da linguagem (no extremo oposto do “esquematismo” dito acima):

nos poemas de Piva, usualmente o leitor não dispõe de lugares comuns ou empregos linguísticos que imediatamente habilitem estratégias de legibilidade. O acesso ao texto exige não o abandono ocioso ao sem sentido, mas uma experiência, muitas vezes difícil, senão dolorosa, da incompreensão, na esperança de atingir um inteligível outro, talvez mais livre dos clichês que, ao fingir a comunicação de tudo, apenas naturalizam os interditos. Recusar-se ao sentido é, pois, um tipo de violência exigida pelo verso novo contra o comodismo. A propósito, anoto que se fala um bocado sobre o “surrealismo” de Piva. Convém, entretanto, pesar bem o termo. Pois a sua poesia evidentemente não quer produzir a recusa de uma significação banal para entregar-se a

uma outra, banalíssima, na qual a ausência de sentido é apenas uma regra estética, aplicada segundo procedimentos hoje bem conhecidos. Não há forma mais nociva de neutralizar as suas preocupações. A questão decisiva de uma linguagem que se recusa a uma leitura pobre, e, portanto, que visa à construção de um texto abstruso ou incongruente, supõe justamente a manutenção em primeiro plano tanto da questão do interdito quanto do desejo de transgressão para acesso renovado e criador de sentidos. (...) A dificuldade da leitura é aqui elemento estruturante do sentido. (PÉCORA, 2005, p. 12-13)

Haverá ocasião para rever este “surrealismo” (à frente) junto à ideia de leitura do “sentido” (cf. Pécora), principalmente na relação entre o manifesto e a poesia de Piva, onde o diálogo com manifestos e autores surrealistas pode estar incorporado através do uso individual da referência, o qual não é necessariamente um procedimento ou técnica “surrealista” de composição.

Quanto a sua última poética, xamânica, haverá oportunidade de verificar o abandono gradual deste “esquematismo” (ideário de “oposição” com dois lados contrários bem definidos) que, chegando à sua total dissolução, constituirá o fator de ruptura com a poética anterior. Este diferencial formal, ao contrário do que pode parecer, reforça a leitura das referências literárias que se apresentam (também devido à linguagem mais inteligível e discursiva de seus manifestos) concentradas ao extremo. O impulso ao uso exclusivo das referências *textuais* e *não textuais* pertencentes apenas ao seu “lado” ou “partido” precede a criação desta última poética propriamente dita, sendo importante averiguar passo a passo as obras que permitem entender um processo de *transição*, também no sentido das referências, entre as duas poéticas definidas aqui.

Alfonso Berardinelli, apontando a originalidade individual na linguagem de grandes autores do século XX – em poesia, Trakl, William Carlos Williams, Pasolini –, em contrapartida deprecia a força poética e artística dos coletivos literários, incluindo o fator de “experimentalismo” ressaltado, justamente, na criação dos poetas acima. Segundo o crítico, tais vanguardas não conseguem esconder sua organização coletiva em torno da prudência e da garantia artística confirmados por seus programas:

Agire in gruppo all’ombra di un programma sembrò, soprattutto nel Novecento, una misura di comprensibile prudenza. (...) già in presenza di avanguardie strutturate ed aggressive, le imprese solitarie non sono poche. Quasi tutti i classici della modernità novecentesca non hanno niente a che fare con le avanguardie. Lo spirito di gruppo è assente in autore sommamente sperimentale (...) I loro sperimenti non avvenivano al riparo di una teoria, di un manifesto, di un gruppo. Dunque: nessuna garanzia preliminare,

nessuna ideologia che giustificasse a rigor di logica storica che il loro modo di scrivere fosse più avanzato o legittimo di qualsiasi altro. (BERARDINELLI, 2008, p. 66)⁷²

Movimentos ou grupos literários do século XX, inclusive os de propostas vanguardistas ou experimentais, tendem a um programa mais “sociológico” que criativamente poético, segundo Berardinelli. Na continuação, o crítico italiano discute a impossibilidade de julgar as obras à sombra do programa coletivo, que se resguardam da leitura crítica (positiva ou negativa, que terminam por se anular identicamente) mediante a ausência de responsabilidade individual no fazer poético. Mais problemático, neste sentido, é perceber como a *obra* nos moldes *coletivos* pouco consegue adicionar na leitura dos autores a que recorre para fundamentar suas “novidades” literárias, tanto quanto sua crítica artística. Neste contexto, o poema ou qualquer texto literário se torna meramente ilustrativo de uma poética “autogarantida”:

Il gruppo d'avanguardia offre agli autori anzitutto garanzie. Il caso di fallimento artistico personale nelle avanguardie non è contemplato. Qualunque prodotto d'avanguardia è visto come critica della istituzione artistica, come sabotaggio dell'Arte. (...) In un gruppo d'avanguardie la responsabilità individuale non è intera, è condivisa in gruppo. (...) Ma una prassi artistica che non prevede l'alternativa fra riuscita e fallimento, fra meglio e peggio, si fonda su un principio estetico di autogaranzia. Nessuna opera o anti-opera d'avanguardiaa viene considerata diffetosa, noiosa, mediocre, fallita, poiché è stata negata in anticipo l'idea di qualità o valore di un'opera. Tutto è gesto, laboratorio, provocazione, anti-arte. Perciò l'esercizio della critica è reso superfluo: viene sostituito da dichiarazione di poetica e di intenti, con esempi testuali che illustrano gli intenti. (...) Le avanguardie dunque sono un fenomeno eclatante ma settoriale della modernità. Interessano soprattutto dal punto di vista di una sociologia dei gruppi intellettuali minacciati dall'accademia e dalla cultura di massa (...) le loro innovazioni tecniche sono quasi sempre l'enfaticizzazione propagandistica e polemica de ricerche già compiute da altri. Basta vedere le genealogie del surrealismo redatte da Breton per rendersene conto. Lui propone manifesti, programami e antologie. Ma Lautréamont, Rimbaud, Jarry,

⁷² “Agir em grupo à sombra de um programa, sobretudo no século XX, pareceu uma medida compreensível de prudência. (...) já na presença de vanguardas estruturadas e agressivas, as ações solitárias não são poucas. Quase todos os clássicos da modernidade do XX não tem nada o que fazer (não se misturam) com as vanguardas. O espírito de grupo é ausente nos autores sumamente experimentais. As tentativas não se davam de acordo com uma teoria, um manifesto, um grupo. Daí, nenhuma garantia preliminar, nenhuma ideologia que justificasse a rigor de lógica histórica que o modo como escreviam fosse mais avançado e legítimo de qualquer outro.” (Tradução livre).

Apollinaire, Kafka, Savinio avevano già scoperto quasi tutto. (BERARDINELLI, 2008, p. 66-67)⁷³

O ponto de vista de Pier Paolo Pasolini frente às poéticas de vanguarda contemporâneas na Itália (contexto válido também para a “vanguarda” de Piva)⁷⁴, por seu lado, propõe desmascarar a própria falsidade do caráter “imprudente” de tais vanguardas, algo confundido também com um protesto radical contra a tradição, quando não com a própria ideia de uma sintonia subversiva com as vanguardas “clássicas”:

Não acredito que as vanguardas [década de 60] sejam o que sempre se disse, com uma banalidade inaceitável, repetições das vanguardas do Novecento. (...) As vanguardas clássicas colocavam suas instâncias anárquicas e subversivas em relação à situação presente a elas: tinham da sociedade uma ideia estável e estática, e se colocavam como alternativa também estável e estática. As vanguardas dos anos 60, ao contrário, colocam suas instâncias dessacralizantes contra uma situação, por assim dizer, pré-futura: são messiânicas, pedem do futuro – arremedando-o – a situação dessacralizada e invertida por definição (e eis porque também podem se “integrar” ao presente e não parecer revolucionárias). (...) O seu protesto não é contra a tradição, mas contra o significado (...) mas me apresso a dizer que o momento zero escolhido pelas vanguardas é uma opção imprudentemente livre só na aparência, na verdade é uma aceitação passiva. Elas supõem encontrar-se por livre escolha num ponto onde, pelo contrário, estão por coação. (PASOLINI, 1986, p. 25)

Isso dito, ao lado de grandes autores citados, parece mais interessante na leitura da obra de Roberto Piva manter distância de valorizações em forma de “novidade”, “originalidade” ou, enfim, “vanguarda”. Em termos de linguagem, é no interior da própria obra (onde se encontra sua *poética*) que a leitura crítica deve investigar a equivalência entre fazer poético e escrita literária, um tipo de duplicidade característica aqui: *autor* e

⁷³ “O grupo de vanguarda oferece sobretudo garantias aos autores. O caso de “insucesso” artístico pessoal não é contemplado nas vanguardas. Qualquer produto de vanguarda é visto como crítica da instituição artística, como sabotagem da Arte. (...) Em um grupo de vanguarda a responsabilidade individual não é inteira, é compartilhada em grupo. (...) Mas uma práxis artística que não prevê a alternativa entre “sucesso” e falência, entre melhor e pior, se fundamenta sob um princípio estético de autogarantia. Nenhuma obra ou antiobra de vanguarda é considerada defeituosa, entediante, medíocre, falida, tendo sido negada por antecedência a ideia de qualidade ou valor de uma obra. Tudo é gesto, laboratório, provocação, antiarte. Por isso o exercício da crítica se torna supérfluo: é substituído por declarações de poéticas e de intentos, com exemplos textuais que ilustram os intentos. (...) As vanguardas são então, um fenômeno evidente mas setorial da modernidade. Interessam sobretudo do ponto de vista de uma sociologia dos grupos intelectuais hostilizados pela academia e da cultura de massa. (...) As inovações técnicas deles são quase sempre a ênfase propagandística e polêmica de pesquisas já feitas por outros. Basta ver as genealogias do surrealismo de Breton para perceber. Ele propõe manifestos, programas e antologias. Mas Lautréamont, Rimbaud, Jarry, Apollinaire, Kafka, Savinio já tinham descoberto quase tudo.” (Tradução livre).

⁷⁴ Pensando também na influência da poética *beat* em sua obra inicial.

referência. Esta, de imediato, permite desvincular seus manifestos – bem como suas poéticas – não apenas da organização grupal, mas também da prudência ou garantia *a priori* que geralmente este suporte, em forma de criação coletiva, traz no amparo à composição individual – invocada principalmente sob uma égide provocativa do experimentalismo que, ao final, reflete a produção de textos apenas ilustrativos de tais novas poéticas em forma de “qualidade” na criação literária (cf. Berardinelli).

Vale ressaltar que a partir dos anos 80, a aproximação com um fazer poético de caráter *etnopoético* certamente tende a destacar formas de leitura individuais do poeta paulistano frente a determinadas obras e autores, que passam a ser lidos em sua chave “xamânica”. Tal postura de leitor não deixa de exprimir certo acento *romântico* no uso propriamente individualizado da referência, fato este que, a princípio, também não acarreta problemas para a poética em questão, pois remonta à ruptura radical em relação às obras anteriores (isto é, “não xamânicas”) até certo ponto *exigida* para a construção de um novo contexto (entendido enquanto novidade, primeiramente, para o próprio poeta). Os *resultados* do uso da referência na linguagem o poema, mediante a referida concentração individual na poética xamânica – portanto *interna*, mas dupla e ambivalente –, mantém válida a leitura crítica da obra. Tal qual a recorrência à citação e à menção a autores nos manifestos, a poesia de Piva se volta para a escrita de suas leituras fundamentais, cada vez mais isoladas em direção a uma poética “seletiva”, ainda que aos olhos do leitor pareça assumir apenas uma conjuntura expansiva e diversificada.

Observar o uso inconfundível da referência a determinados poetas (Dante Alighieri, o principal deles) centrado em obras que dão sustentação ao discurso xamânico etnopoético (*O xamanismo*, de Mircea Eliade), geralmente pertencentes a contextos diferentes, continua evidenciando que prática de leitura e escrita, imagem do fazer poético de Piva, compõe a individualidade do texto poético. Este é resultado daquele, e não intenção prudente em torno de um programa literário e, conseqüentemente, de uma busca por inovação, atualização ou originalidade – conceitos enfatuados em seu presunçoso olhar ideologicamente moderno (ou contemporâneo, ou pós-moderno), que pouco ou nada dizem sobre a relação *não garantida* entre leitura e escrita na poesia de cada autor.⁷⁵

⁷⁵ Quando Berardinelli diz que (em grandes escritores “individuais” do século XX) “o interessante mesmo são os experimentos” (BERARDINELLI, 2007, p. 69), parece querer lembrar quão rasos são tais conceitos, quando usados para garantir a legitimidade de uma competição pela próxima “novidade”, marca registrada nas poéticas modernas (sobretudo nas vanguardas).

Em outras palavras, muito do que o poeta movimenta internamente pertence ao amplo, diversificado e, por vezes, incongruente material encontrado fora; ao mesmo tempo, há retorno e seleção de referências passíveis de serem analisadas na *concentração* singular de sua obra: poesia individual que sempre resultou “referencial” (devido à presença da referência). Se a imagem que se destaca é de uma tendência supostamente romântica, ou, ao contrário, vanguardista (ou enfim, como quer o poeta, experimental), tais conceitos parecem importar menos, considerando que suas nomenclaturas definem uma visão histórica de literatura, contexto pouco útil para a leitura da obra – e das referências (clássicas, modernas, vanguardistas, etc.) – em questão.

Octavio Paz, autor recorrente em todas as fases poéticas e suportes de expressão de Piva (incluindo sua prosa crítico-reflexiva), a fim de descrever uma tradição romântica do que viria a se tornar o texto em forma de manifesto a partir do século XX, não por acaso remonta ao exemplo de composição poética na obra de Dante Alighieri: “En Occidente el ejemplo mayor – al menos hasta la época moderna – de esta fusión entre el genio poético y la potencia reflexiva es Dante (...) capacidad para unir el concepto y la pasión, la sensación y la idea.” (PAZ, 1991, p. 18). Paz indica em seguida, através de uma obra conjunta de Wordsworth e Coleridge, a origem beligerante e individual do “manifesto poético”, além de duas de suas consequências na poesia moderna:

Al llegar a la época moderna se hace aun más íntima la relación entre la poesía y la reflexión sobre la poesía. No pienso nada más en los poetas neoclásicos sino, sobre todo, en los románticos. (...) Lo extraordinario es que Hölderlin y Novalis hayan sentido la necesidad de escribir textos en prosa en los que la filosofía se convierte en defensora y cómplice de las visiones y de las efusiones del poeta. En 1800 a segunda edición de *Lyric Ballads*, un volumen que contenía poemas de Wordsworth y, en menor número, de Coleridge. El libro se abrió con un beligerante prólogo de Wordsworth. Este celebre documento posee dos notas que van a repetirse una y otra vez en la historia de la poesía moderna. La primera es su tono perentorio como lo llama Harold Bloom, es un tono que después oiremos en los textos de Victor Hugo y de Baudelaire, Whitman y Pound, Apollinaire y Breton, Huidobro y Neruda. No es un simple prefacio sino una apasionada declaración de principios, un manifiesto poético. La segunda nota es que ese escrito, aunque obra de Wordsworth, refleja las ideas de un grupo y, sobre todo, las de otro poeta que era su íntimo amigo: Coleridge. Tanto por su énfasis programático como por ser la proclamación y la defensa de un nuevo modo poético, el prefacio de Wordsworth prefigura los manifiestos y las declaraciones de los movimientos poéticos del siglo XIX y del

XX, de los románticos a los simbolistas y a las distintas vanguardias. (PAZ, 1991, p. 18)

É válido pensar como a poesia de Piva, que chega a construir um alicerce literário com base na citação de ambos, Dante e Paz, guarda afinidades com tais autores através da maneira como constantemente os refere: cita a *poesia* de Dante (*A divina comédia*) e a *reflexão sobre poesia* de Octavio Paz (*El arco y la lira*). Diferentemente de Paz, a *Comédia* de Dante só virá à tona enquanto uso da referência a partir de *20 poemas com brócoli* (1981). Por sua vez – e conforme visto no “Postfácio” de *Piazzas* –, a prosa do poeta atesta uma relação reflexiva inicial com o ensaísmo do poeta mexicano – um tipo de “segunda natureza” poética (válida ainda dentro da relação manifesto/poesia em Piva), conforme se lê em *El arco y la lira*:

La reflexión sobre la poesía y sobre los distintos modos en que se manifiesta la facultad poética se convirtió en una segunda naturaleza. Las dos actividades fueron, desde entonces, inseparables. Creación y reflexión: vasos comunicantes. (PAZ, 1970, p. 16)⁷⁶

Também modo distinto de “manifestação de sua faculdade poética”, todos os manifestos escritos por Roberto Piva (com irrisória exceção) foram organizados nas *Obras Reunidas* lançadas na primeira década dos anos 2000. Mesmo que, ao final, não prime pela sequência cronológica, no geral a coleção editada por Alcir Pécora junto à Editora Globo apresenta a recolha de todo este significativo material em forma de prosa. Com base nas *Obras Reunidas*, contudo, é importante estabelecer uma sequência mais precisa do *corpus* de manifestos a ser examinado. Reordenando-os exatamente conforme a ordem em que foram escritos e/ou publicados, corrige-se a ausência de uma rigorosa cronologia em relação à prosa do poeta nesta coleção, aspecto fundamental para o entendimento de boa parte de seus conteúdos, comunicados em sintonia com a poesia também escrita e/ou publicada. É o caso evidente da poesia xamânica publicada a partir da década de 1990, cujo contexto etnopoético – respeito às poéticas das “minorias”, imagens ligadas à natureza, consciência ecológica, etc. – está presente já em manifestos e artigos publicados desde a década de 1980.

Propõe-se a ordenação de todos os manifestos da seguinte maneira (correspondente aos subcapítulos à frente):

⁷⁶ Clara referência à obra de Andre Breton *Les vases communicantes* (1932), ao final a relação de Piva com a obra de Paz pode favorecer a leitura de um surrealismo “revolucionário”, conquanto de apelo mais social do que artístico ou poético, na obra de ambos.

1) *Os que viram a carcaça*: “O Minotauro dos minutos”, “Bules, bílis e bolas”, “A máquina de matar o tempo” e “A catedral da desordem” (compõem *Os que viram a carcaça*, de 1962);

2) *Dois Artigos-Manifestos*: “Relatório para ninguém fingir que esqueceu” e “Quem tem medo de Campos de Carvalho?” (publicados na revista *Singular e Plural* nº 1, em dezembro de 1978).

3) *Manifestos xamânicos etnopoéticos*: “O Jogo Gratuito da Poesia”, artigo publicado originalmente na *Folha de São Paulo* (caderno Folhetim) em fevereiro de 1982. “Manifesto utópico-ecológico em defesa da poesia & do delírio” (*Boletim Pensamento Ecológico*, nº 18, outubro de 1983). Dois manifestos publicados na *Antologia Poética* (1985): “O século XXI me dará razão (se tudo não explodir antes)”, de fevereiro de 1984. E “Manifesto da selva mais próxima”, de outubro de 1984.⁷⁷ Por último, os artigos (também *artigos-manifestos*) de “Sindicato da natureza”, publicados na revista *Chiclete com Banana*: “Dionysos, na Grécia Antiga” (abril/1989), “Prisioneiros” (maio/1989), “Na última entrevista” (dezembro/1989), “Intelectual brasileiro” (julho/1990), “Manifesto do Partido Surrealista-Natural” (dezembro/1990).⁷⁸

Sabe-se que os dois *Artigos-Manifestos* de 1978, bem como o artigo “O Jogo Gratuito da Poesia”, foram publicados em *Obras reunidas* Vol. 3 no conjunto de “Sindicato da natureza”, quando cronologicamente pertencem ao período em que foram escritos os poemas publicados na recolha de *Obras reunidas* Vol. 2. Como se verá, este rearranjo se mostra problemático frente aos *Artigos-Manifestos*, e surpreendentemente acertado quanto a “O Jogo Gratuito da Poesia”, ao menos mediante a relação com algumas obras dos períodos relativos, justamente, às poéticas *heroica* e *xamânica*.

Deve ficar claro que, no último volume de *Obras reunidas* (Vol. 3), ambos os *Artigos-Manifestos* (junto a “O Jogo Gratuito da Poesia”) foram publicados sob a mesma rubrica de “Sindicato da Natureza”, título este, na verdade, da coluna pessoal em que o

⁷⁷ Os três manifestos foram publicados em *Obras reunidas* Vol. 2 sob a rubrica de “O século XXI me dará razão”.

⁷⁸ Tais *artigos-manifestos* foram publicados em *Obras reunidas* Vol. 3 sob a rubrica de “Sindicato da natureza”, com exceção de um deles, publicado em “ago-set de 1989”, sem título, incluído no presente *corpus* (à frente).

poeta publicou artigos na revista *Chiclete com Banana* a partir do ano de 1990 (portanto, mais de dez anos após a publicação daqueles). Colocá-los sob esta mesma rubrica, de modo geral, acaba interferindo negativamente na leitura cronológica dos textos em questão, porém nem sempre no entendimento dos conteúdos discutidos, ou mesmo de obras e autores referenciados. É o caso da referência à *Divina Comédia* encontrada em “O Jogo Gratuito da Poesia”, não menos relevante devido ao acento “etnopoético” – e mesmo “xamânico” – que Piva coloca ao lado de sua leitura particular da obra de Dante (como se verá). Daí o intuito de reordenação, enfim, inclusive para salientar as próprias escolhas acertadas frente ao uso das referências existentes em *Obras reunidas*.

Vale lembrar que, antes da reedição dos manifestos nas *Obras Reunidas*, os manifestos escritos exclusivamente até a primeira década de 1980 foram publicados na *Antologia Poética* (de 1985, lançada pela Editora L&PM, única antologia pessoal do poeta publicada em vida). Isso mostra a importância que o autor confere a tais textos, pois há predileção em aproximar escritos de tal gênero à apresentação seletiva (e rara) de sua própria poesia.

A sequência é fundamental para distinguir, ainda, aquilo que Pécora chamou nesta poesia de ímpeto “decisivo”, ao qual pode ser adicionada a relação com o próprio sentido etimológico da palavra, isto é, “de-cisivo” como resultado de uma “cisão” ou de um “corte”⁷⁹. Pois, com efeito, a leitura do *corpus* de manifestos e artigos, no presente enquadramento, revela uma nítida ruptura com a *poética heroica* ou *de guerra*, em direção ao trabalho e divulgação exclusivos da posição, lado ou partido da *poética xamânica*. Uma vez que é tributária da *etnopoesia*, linhagem poética criada por Jerome Rothenberg e assim denominada por seus interesses nas “minorias” ou “margens” da poesia, sob vários aspectos a poesia xamânica continua apoiada também na ideia de oposição, ataque e crítica direta ao que não compactua com a própria *ideia* ou *visão* de poesia de Piva. Com a diferença, agora, de que existe instituída uma identidade poética bem marcada – a própria *poética xamânica* –, que passa a valer como proposta individual em substituição a seus lados ou partidos contrários (aspecto este não proposto em sua primeira poética devido à ausência de definição de um programa individual).

⁷⁹ Pensamento retirado do artigo de Ettore Finazzi-Agrò, “Habitar a Modernidade: A Reinvenção do Tempo no Futurismo Italiano e no Modernismo Brasileiro”, ao discorrer sobre o aspecto temporal do primeiro manifesto do futurismo italiano escrito por Marinetti. Ver: *Brasil/Itália: Vanguardas*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003, p. 33.

Contudo, a definição de *poéticas* individuais na obra de Piva deve ser vista como uma questão em aberto, também porque convém tentar esclarecer até que ponto seria problemático pensar apenas em uma (suposta) fase *intermediária* ou *de transição* em meio às duas poéticas aqui concebidas, embora o intuito seja investigar algumas das características singulares das obras que antecedem a poesia xamânica (somente publicada, na verdade, a partir de *Ciclones*, em 1997). Visto não se tratar de efetiva separação ou demarcação de *fases*, será possível perceber através de manifestos (ou “artigos-manifestos”, em dois textos de 1978), concomitantes à obra poética, que a questão de poéticas individuais não se encontra resolvida, ou seja, garantida na distinção de “momentos” de publicação; daí, o risco em adicionar mais do que as duas sugeridas. O objetivo foi, antes, proporcionar uma percepção mais detalhada da própria diversidade na escrita de Piva e em alguns de seus mais particulares momentos (em geral, percebidos através do uso de referências), os quais, como aponta justamente Pécora (2005), podem muito bem ser lidos através de três fases também cronológicas.

É preciso entender que os manifestos, introduções, posfácios, manuscritos e demais textos disponíveis para leitura, ainda que paralelos à sua poesia, equivalem a importante material que complementa a orientação interna de toda esta produção extremamente individualizada e esquivada a qualquer corrente ou movimento literário contemporâneo exclusivo. Na medida em que tais fases iniciais e finais são sugeridas apenas para aumentar a atenção a ser dada às características das obras frente a certas referências especiais nos períodos de suas publicações, fica eximida a imposição de uma leitura cronológica *teleológica* do conjunto de sua obra, ou seja, baseada no aspecto da passagem do tempo – inclusive na qualidade “pré-xamânica” que determinadas composições efetivamente denotam, a exemplo de suas poéticas e respectivas referências literárias (a partir de *20 poemas com brócoli*, sai Rimbaud, entra Dante). Neste sentido, também aqui não existe interesse em tentar mostrar *garantia* de evolução ou prova de qualquer desenvolvimento qualitativo desta poesia ao longo de um caminho que culmina na poética xamânica. De maneira geral, a reordenação da cronologia dos manifestos empreendida aqui, no âmbito da poética xamânica, procura ilustrar a mudança de parâmetros literários que Octavio Paz certifica nas poéticas modernas: “Doble movimiento: ruptura con la tradición prevaleciente e invención de otra tradición”. (PAZ, 1970, p. 20).

O entendimento das duas poéticas na obra de Piva, destacadas aqui com base na leitura de suas principais referências, pode ser ilustrado, em conjunto, justamente através

do olhar de Alcir Pécora, ainda que dado à leitura de outra poesia – a saber, a de Hilda Hilst (cujas obras o crítico também organizou junto à Editora Globo). A recepção crítica das obras de Hilst, segundo Pécora, correria o risco da simplificação quando restrita aos moldes cronológicos de uma leitura “histórica” e “teleológica”:

Esse tipo de história de trás para diante, projetada entretanto como “formação” ou, em versão piorada, como “antecipação” do-que-será no que ainda-não-era, é o modo costumeiro de explicar tudo, mas ao cabo é apenas história e teleologia; como hipótese ou análise de poesia, em geral não funciona, porque não é capaz de “mostrar” no discurso o que diz, ao passo que diz demais sobre o que estaria representado nele. (PÉCORA, 2001, p. 7-8)

Semelhante ao que foi dito sobre as poéticas coletivas, a leitura da referência literária em Piva corre o risco de não ser capaz de “mostrar no discurso o que diz”, no mesmo instante em que não garante a leitura individual dos autores em questão, pois “diz demais sobre o que estaria representado nele”. Ainda que se possa enveredar pelas categorias de identidade estético-existencial que tendem a nortear seu *discurso poético* (“experimental”, “subversivo”, “transgressor”, segundo definições colhidas na própria obra, e reforçadas pela crítica), a principal motivação em definir a qualidade desta poesia está na investigação de um universo literário interno à composição do poema. A publicação ou produção cronológica da poesia apenas permite, neste sentido, compactuar deste desafio *crítico*, que inclui valoração, seleção, julgamento e demais maneiras de leitura da qualidade poética das obras que, neste caso, qualquer leitor pode ter alcance – uma vez que se trabalha restritamente com material publicado, ou passível de ser consultado (no caso dos manuscritos de Roberto Piva, disponíveis no Instituto Moreira Salles, no Rio de Janeiro).

Em resumo, este capítulo prima pela análise mais substancial dos manifestos da *poética heroica* ou *de guerra*, visto a proximidade com a leitura da referência em sua poesia (*Paranoia* e *Piazzas*) que viabiliza, neste momento, o entendimento do ideário característico de tomada de posição inicial do poeta. Por sua vez, a maior facilidade na leitura dos últimos manifestos, favorecida pelo contexto organizado ao redor de uma linguagem representativa da *poética xamânica*, é o que permitirá extrair diretamente deste

suporte em prosa – e depois através das próprias obras poéticas – contribuições importantes ao aprofundamento de novas questões.⁸⁰

⁸⁰ Estas, então, serão discutidas com maior propriedade quando da análise específica das referências literárias na poesia do período final, ou seja, a que mais dialoga com o ideário italiano de Roberto Piva (a exemplo da leitura de Dante e Pasolini, entre outros).

1. *Os que viram a carcaça*

Os quatro pequenos textos que compõem *Os que viram a carcaça*, “O Minotauro dos minutos”, “Bules, bílis e bolas”, “A máquina de matar o tempo” e “A catedral da desordem”, constituem os primeiros manifestos publicados por Roberto Piva no início dos anos 60. Importante constatar que dividem o mesmo período de composição dos poemas de *Paranoia*, conforme atesta Claudio Willer:

Escrito (...) no primeiro semestre de 1962, publicado um ano depois, *Paranoia* (...). Da mesma época e do mesmo impulso criativo é a série de manifestos datados de março de 1962, distribuídos em cópias de mimeógrafo. Assinados de modo coletivo, por *Os que viram a carcaça*, expressam-se no plural, mas foram integralmente escritos por Piva. Declaram uma poética, uma escala de valores literários que viria a reiterar em sucessivas ocasiões, a exemplo do “Posfácio” de *Piazzas*, ao declarar-se *Contra a inibição de consciência da Poesia Oficial brasileira a serviço do instinto de morte*. (WILLER, 2005, p. 148-149).

Antes de qualquer coisa, é interessante observar como a contribuição “crítica” de valor por parte de Willer, mais uma vez, se resume aos dados biográficos do poeta (início da citação). A falta de coesão vista na comparação entre “*Os que viram a carcaça*” (“Declaram uma poética, uma escala de valores literários”) e *Piazzas* (cuja citação do Posfácio não exemplifica o que foi dito antes: “*Contra a inibição de consciência da Poesia Oficial brasileira a serviço do instinto de morte.*”), pois, se mantém na continuação do trecho acima; agora, Willer aproxima e diferencia *Os que viram a carcaça* dos manifestos de Andre Breton em tom generalizante e carente de leitura: “são manifestos surrealistas, inclusive no fecho: *contra tudo por Lautréamont*. Diferem, contudo, dos de Breton pela supressão da argumentação e pelo caráter elíptico, e não hiperbólico” (WILLER, 2005, p. 149). Tal diferenciação permite ao crítico, ainda, aproximar tais manifestos de Piva dos “manifestos surrealistas de Antonin Artaud em 1925, pelo tom – *A nossa Catedral está impregnada do grande espetáculo do Desastre* – e pela alusão – *contra Hegel por Antonin Artaud* (...)” (WILLER, 2005, p. 149-150). Nada é citado dos autores comparados, dificultando o entendimento da análise que, como visto, une Breton e Artaud numa mesma rubrica (“surrealista”) ao mesmo tempo em que faz de ambos exemplos de divergência apenas formal no contexto de *Os que viram a carcaça* (“supressão da argumentação e pelo caráter elíptico, e não hiperbólico”, “pelo tom” e

“alusão”). A continuação do raciocínio não poderia ser menos esclarecedora, uma vez que Breton e Artaud surgem como uma espécie de referência concentrada em elementos exteriores, dispersando qualquer definição particular ou análise mais profusa – e, por isso, apenas formalmente

Lembram, na rapidez telegráfica do texto, os manifestos dadá de Tristan Tzara, os precedentes manifestos do futurismo de Marinetti, e os subsequentes manifestos da Poesia Pau-Brasil e Antropófago de Oswald de Andrade (WILLER, 2005, p. 149, grifo nosso)

Deixando de lado a leitura surrealista de Willer e suas generalizações abstratizantes (que não são poucas, muito menos pequenas), retendo o ideário de criação individual indicado pelo crítico (dado biográfico) e atentando para a proximidade entre *Os que viram a carcaça* e *Paranoia*, será necessário observar ainda que a constatação de “uma poética, uma escala de valores literários” (cf. Willer), neste momento da escrita de Piva, deve ser entendida enquanto genuína *tomada de posição* poética. A ideia de “valores literários” apenas pode ser entendida na configuração identitária de uma poética de Piva através das *oposições literárias* em jogo nos manifestos (e não enquanto “escalas”). De fato, existe uma estreita ligação entre a posição do poeta em *Os que viram a carcaça* e o “esquematismo” apontado por Alcir Pécora nos escritos deste período (os anos 60):

O primeiro [aspecto] deles diz respeito ao *sistema de oposições manifestamente esquemático proposto nos poemas*. Não há meios-termos nem meios-tons aqui. *Este caráter de manifesto está nítido nos textos assinados por “Os que viram a carcaça”, de 1962, mas não é exclusivo deles*. Assim, “crepúsculo” e “aurora”, “motocicleta” e “lambreta”, “maconha” e “licor”, “box” e “tênis”, entre tantíssimos outros termos, tornam-se partidos ou escolhas a serem urgentemente feitas, de modo a definir um lado, o do poeta e seus amigos, ou o lado contrário, o dos poetas árcades, dos gabinetes dos políticos, das bombas de gás e radiopatrulhas, dos negociantes, dos patrões e operários, dos estudantes e advogados etc. “D.H. Lawrence” ou “Valéry”, “Artaud” ou “Hegel”, “De Chirico” ou “Mondrian”, ou exemplarmente: “Sade” ou “Eliot”? Piva escolhe os primeiros termos das oposições, (...) onde, enfim, se define um “nós” contra “eles”, ou melhor, contra “vós”, pois o que se delineia é um campo de batalha e não uma queixa impotente e desenganada. (PIVA, 2005, p. 10-11, grifo nosso).

Mais problemática, então, é a aproximação que Willer faz entre tais “valores literários” presente nos manifestos e o exemplo retirado do “Posfácio” de *Piazzas* (“*Contra a inibição de consciência da Poesia Oficial brasileira a serviço do instinto de*

morte”). A análise comparativa confunde os termos que possibilitariam inferir o esquema binário criado pelo poeta, justamente o dado que permite apreender uma escala de valor entre poetas, correntes literárias e Roberto Piva (individualmente), em meio às imagens explicitamente *opostas* entre si. Há o perigo de supor que, apenas porque é *consciente*, a poesia *não Oficial* traria novidades vitais para esta literatura, o que não é condizente com o pensamento de Piva conforme o próprio Willer, que destaca o aspecto *surrealista* (*consciência?*) em *Os que viram a carcaça*. A citação deslocada, enfim, desloca as ideias em jogo, requerendo nova consulta e atenção na leitura dos textos em questão.

Como se verá, posição e oposição em *Os que viram a carcaça*, representadas basicamente através de referências, são responsáveis por um tipo de identidade artística a ser edificada mediante a poesia (a exemplo de *Paranoia*). A princípio, pode-se afirmar que são os manifestos que fundam a *poética heroica* ou *de guerra* na obra de Piva, formada de elementos de “combate” literário e posicionamento identitário no cenário paulistano do início da década de 1960. Com base no sistema nítido de oposições de *Os que viram a carcaça* é possível destacar os objetivos dos princípios nos manifestos, como ainda atestam as seguintes palavras de Alcir Pécora, principalmente pelo viés transgressivo de uma libertinagem certa, isto é, *in extremis*:

Tal esquematismo não deve de modo algum ser atenuado, ou sequer contextualmente justificado, se se quiser conhecer o núcleo da questão poética que interessa aqui. A escolha sem nuances é condição desta escrita libertina, no sentido forte do termo: aquele no qual está em jogo assinalar os interditos e investir decididamente contra eles, num gesto cujo valor fundamental é o da transgressão, e nenhum outro. (PÉCORA, 2005, p. 11)

O movimento (“gesto”) transgressivo via oposições é também evidência da fundação desta *fase heroica*, formulada na tomada de partido já sugerida em “O Minotauro dos minutos”, o primeiro dos quatro manifestos de *Os que viram a carcaça*:

Os pontos cardeais dos nossos elementos são: a traição, a não-compreensão da utilidade das vidraças, a violência montanha-russa do Totem, o rompimento com os labirintos e nervuras do penico estreito da Lógica, contra o vosso êxtase açucarado, vós como os cães sentis necessidade do infinito, nós o curto-circuito, a escuridão e o choque somos contra a mensagem lírica do Mimo, contra as lantejoulas pelos caracóis, contra a vagina pelo ânus, contra os espectros pelos fantasmas, contra as escadas pelas ferrovias, contra Eliot pelo Marquês de Sade, contra a polenta pelo ragu, nós estamos perfeitamente esquizofrênicos, paranoicamente cientes de que devemos nos afastar da Bandeira

das Treze Listas cujos representantes são as bordadeiras de poesia que estão espalhadas por toda a cidade. (PIVA, 2005, p. 135)

De maneira básica, a origem deste tipo de transgressão manifesta pode ser encontrada no chamamento à rebelião do início do *Manifesto do Futurismo* (1909): “2. Os *elementos essenciais* de nossa poesia serão a coragem, a audácia e a revolta”.⁸¹ As palavras de Marinetti parecem invocadas metaforicamente através do manifesto acima: “Os pontos cardeais dos nossos elementos são (...)”. Importante perceber que, não recorrendo a uma listagem programática como é característica dos manifestos futuristas (também conforme sua enumeração: 1, 2, 3, etc.), Piva faz de seus “pontos cardeais” uma manifestação autoafirmativa de ataque mediante imagens que devem ser lidas como opostas, díspares, excludentes. Devido à utilização de um vocabulário que oscila entre sentidos claros e obscuros (conotativos e denotativos), dentre a recorrência à imagem poética o leitor apenas pode se ater às oposições como guia de leitura, nesta que é uma prosa expressa de um único e longo fôlego (parágrafo). Ou seja, na transgressão está verdadeiramente o ponto cardinal de entendimento deste impulso sincrônico de combate e resistência, retaliação e autoafirmação; sejam impedimentos expressos com mais ou menos clareza, o que se busca é a identidade própria pela diferenciação com o lado antagônico ou “inimigo”.

Em “O Minotauro dos minutos”, o primeiro exemplo de “ponto cardinal” literário está na oposição “contra Eliot pelo Marquês de Sade”. O segundo, por sua vez, vem sugerido através de uma referência implícita à obra de Lautréamont. O trecho “vós como os cães sentis necessidade do infinito” refere intertextualmente uma passagem de *Les Chants de Maldoror*, repleta de revolta e ironia:

Un jour, avec des yeux vitreux, ma mère me dit: ‘Lorsque tu seras dans ton lit, que tu entendras les aboiements des chiens dans la campagne, cache-toi dans ta couverture, ne tourne pas en dérision ce qu’ils font : ils ont soif insatiable de l’infini, comme toi, comme moi, comme le reste des humains (...)’. Depuis ce temps, je respecte le vœu de la morte. Moi, comme les chiens, j’éprouve le besoin de l’infini... Je ne puis, jê ne puis contenter ce besoin! Je suis fils de l’homme et de la femme, d’après ce qu’on m’a dit. Ça m’étonne... je croyais être davantage! Au reste, que m’importe d’où jê viens? (LAUTRÉAMONT, 1970, p. 54)⁸²

⁸¹ No “Manifesto do futurismo”. Ver: TELES, Gilberto M. *Vanguarda Europeia & Modernismo Brasileiro*. 19ª edição. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009, p. 115 (grifo nosso).

⁸² “Um dia, com os olhos vidrados, minha mãe me disse: ‘Quando estiveres em tua cama, e ouvires os uivos dos cães no campo, esconde-te sob teu cobertor, não aches graça no que fazem: eles têm a sede insaciável do infinito, como tu, como eu, como o resto dos humanos (...)’. Desde então, eu respeito o pedido da morta.

Vale a pena observar também que, nas entrelinhas deste movimento de oposição através da referência implícita a outro autor, existe também o indício de uma preferência *nacional* que ampara o ideário inicial do poeta: trata-se de Mário de Andrade.⁸³ Em carta a Manuel Bandeira ao final da década de 1920, Mário afirma: “Pleiteio por Álvares de Azevedo contra Castro Alves, caso típico de poesia excitante, poesia condimento, poesia cocktail, poesia-coisa-assim.” (ANDRADE *apud* CANDIDO, 1993, p. 259). Para além da semelhança entre as expressões dos poetas e a preferência de ambos por uma poesia romântica de tradição europeia, interessa principalmente o que Antonio Candido entende por esta afirmação de Mário:

Estas indicações são valiosas, inclusive porque nem sempre temos a reflexão de um poeta sobre os seus poemas, e elas mostram de que modo Mário de Andrade procurava ligar o seu texto a uma genealogia. (CANDIDO, 1993, p. 260).

De fato, convém aqui também esclarecer os *lados* das oposições em busca de aprofundamento de uma genealogia desta posição do poeta (no sentido que Candido dá ao esclarecimento de Mário de Andrade). Para tanto, e como se trata também de investigar as referências em seus aspectos *textuais*, os casos de oposições “literárias” – resumidas, como visto, em “contra Eliot pelo Marquês de Sade” – virão aprofundados mais à frente (quando retomadas no último destes quatro manifestos). De início, interessa confrontar aquilo que o manifesto *não apresenta* de modo textual. Neste sentido, insistiu-se no texto de Lautréamont e na carta de Mario de Andrade, e não na simples menção dos nomes dos autores que, contrariamente ao que se poderia pensar, é apenas uma referência que não traz implícita consigo as características de suas obras. Por outro lado, enquanto símbolos de oposição no manifesto, alguns autores não surgem nomeados aqui como clara expressão literária do *lado* do poeta, nem mesmo de um suposto caráter transgressivo constante – *contra* – como, efetivamente, aparecem em *Os que viram a carcaça*. O caso mais notável é a ausência de menção a Arthur Rimbaud, cuja referência *textual* e *não textual* tem importância definitiva nesta primeira fase, conforme visto em ambos, poesia e poética, no *Postfácio* de Piazzas.

Eu, como os cães, sinto a necessidade do infinito... Não posso, não posso satisfazer essa necessidade! Sou filho do homem e da mulher, ao que me dizem. Isso me espanta... acreditava ser mais! De resto, que me importa de onde venho?” In: *Os cantos de Maldoror*: poesia: cartas: obra completa. Conde de Lautréamont. Tradução Claudio Willer. 2ª edição. São Paulo: Iluminuras, 2005, p. 82-83.

⁸³ Aqui implícito, Mário de Andrade é nítida referência nesta fase da *poesia* de Roberto Piva. Ver o poema *Ode a Fernando Pessoa* (1961) e, em *Paranoia* (1963), os poemas “Visão 1961” e “No Parque Ibirapuera”.

Importante nesta genealogia das oposições é, neste caso, atentar para conceitos semelhantes e problemáticos como, por exemplo, as diferentes acepções dos termos “consciência” e “cientes” presentes nos textos. Na citação anterior de Claudio Willer sobre a semelhança entre *Piazzas* e *Os que viram a carcaça* – nestes, haveria uma “escala de valores literários” reiterada no “Posfácio” do livro, como no trecho “*Contra a inibição de consciência da Poesia Oficial brasileira a serviço do instinto de morte.*” –, “consciência” denota uma acepção positiva do termo, pois ali Piva cobra sua desinibição e, assim, reivindica sua *afirmação*. Ou seja, a conscientização a que preferiu aludir Willer está a serviço da vida e de uma carga maior de liberdade, pois é contrária ao “instinto de morte (repressão)” segundo a “escala de valores literários” em questão.

Existirá uma nova imagem da “consciência” em “O Minotauro dos minutos”, a qual é de extrema importância para definir e esclarecer a *posição* de Piva, devendo ser observada também em sua relação com a obra estritamente poética do período. Visto ser agora de uma qualidade *paranoica* (“paranoicamente cientes”), a ideia de “consciência” ou “conscientização” surge totalmente diferenciada, uma vez que numa acepção perturbada e perigosa, por exemplo, confunde os lados da oposição positiva ou negativa sugeridos até aqui de maneira clara pelo uso do termo em seu sentido de afirmação desinibida. À primeira vista, além de se desconfiar da qualidade positiva desta *paranoica* consciência, a tendência é considerar o delírio paranoico como principal ideia no trecho, excluindo-se o fator racional e intelectual de consciência. Mas, ainda assim, a sugestão é uma consciência dos atos e fatos em que a sua poesia está inserida e contra os quais combate. Este é um ponto de diferenciação nas imagens criadas pelo poeta.

Em “O Minotauro dos minutos” é a *esquizofrenia* e a *paranoia* que permitem a consciência “de que devemos nos afastar da Bandeira das Treze Listas cujos representantes são as bordadeiras de poesia que estão espalhadas por toda a cidade.”, esclarecendo mais uma vez o entendimento da “Poesia Oficial brasileira” como oposição a ser atacada. Uma das diferentes armas de sua poesia seria, então, esta consciência alucinada, melhor entendida em seu sentido *instável* porque perturbado, que busca identificação no mesmo processo de perturbação da conscientização normativa – transgressão – através do caráter incomum e anormal, ou melhor, *não normativa*. Não por acaso, o termo comum (“Oficial”, normativo, fixo, estável) vem indicado primeiro no manifesto, a fim de ser criticado mediante os segundos termos conflitantes, perturbadores e preponderantes, ao final, nas oposições: “contra as lantejoulas *pelos caracóis*, contra a

vagina *pelo ânus*, contra os espectros *pelos fantasmas*, contra as escadas *pelas ferrovias*, contra Eliot *pelo Marquês de Sade*, contra a polenta *pelo ragu*.”

São todas imagens que, de modo simplista, podem remeter exclusivamente à poética surrealista; não por acaso, é novamente nesta chave que a crítica de Willer lerá *Paranoia* (cuja análise é estendida ao contexto dos manifestos de vanguarda):

Seu modo dominante é a imagem poética, tal como definida por Pierre Reverdy e adotada pelo surrealismo: *A imagem é uma criação pura do espírito. Ela não pode nascer de uma comparação, mas da aproximação de duas realidades mais ou menos afastadas. Quanto mais as relações das duas realidades aproximadas forem distantes e justas, tanto mais a imagem será forte, mais força emotiva e realidade poética ela terá.* [Em nota: “Cito a transcrição do trecho de Reverdy por Breton no primeiro *Manifesto do surrealismo*”] (WILLER, 2005, p. 150-151)

Na sequência, Willer aponta como Marinetti, através de outro manifesto futurista, antecipa a imagem analógica tal como foi vista por Reverdy:

A imagem poética é a manifestação e celebração do pensamento analógico, como, aliás, já havia sido observado por Marinetti, precedendo cronologicamente a Reverdy, ao afirmar em 1912, no “Manifesto Técnico” da literatura futurista, o seguinte: *A analogia nada mais é do que o amor profundo que liga as coisas distantes, aparentemente diferentes e hostis. (...) Quanto mais as imagens contiverem relações vastas, tanto mais longamente elas conservam sua força de estupefação.* (WILLER, 2005, p. 151)

Ainda assim, e devido à necessidade de oposição entre os termos de *Os que viram a carcaça*, operar uma leitura da imagem surrealista (ou futurista), *stricto sensu*, não as diferenciaria aqui, e sim apenas tende a apagar tal contrariedade necessária às oposições. Passíveis de serem lidos positivamente (ou seja, como as quer o poeta: afirmativamente, desinibidamente), tais termos de identidade no texto só existem de fato mediante a consideração de uma consciência atípica, revoltada, agressiva e radicalmente fundadora de uma posição individual bem definida, porém que passa pela consciência do próprio lado “comum” e “normal” que ataca, pelo que o processo identitário ainda não se estabelece, mantendo a instabilidade. Aqui, a consciência identitária está por ser fundada, como apenas poderia ser, através do discurso poético – e somente neste sentido desagregador dos sentidos e da consciência típica do indivíduo, como se encontra, por exemplo, na base da poesia de autores surrealistas. Do contrário, tais termos são falíveis ou não teriam a força que têm, mesmo no caso de uma maior aposta no lado inconsciente de tais imagens, é bom lembrar. Com isso, Piva deixa exposta uma consciência desigual

e incomum de transgressão em processo de identificação poética; é a premissa para poder afirmá-la em seu caráter mais profundo, este sim o movimento que se assemelha à linguagem da poesia, vislumbrada através do discurso poético presente nos manifestos.

Sabendo que o título de seu livro após tais manifestos é *Paranoia*, fica claro que esta imagem está na origem de suas ideias e que é importante para o entendimento de seu ideário transgressivo (como no caso da definição de “consciência”), e não apenas nos sentidos perturbados ou perturbantes, delirantes, inconscientes ou alucinatórios certamente contidos nesta obra poética e já inferidos em seu título.⁸⁴ Por enquanto, contudo, convém enfatizar que existe em *Os que viram a carcaça* uma *consciência* estável residual, a qual se busca romper alegórica ou explicitamente através da revelação de oposições falsas, típicas da consciência normativa comum – conforme o segundo manifesto, chamado “Bules, bñlis e bolas”:

Nós convidamos todos a se entregarem à dissolução e ao desregramento. A vida não pode sucumbir no torniquete da Consciência. A Vida explode sempre no mais além. Abaixo as Faculdades e que triunfem os maconheiros. É preciso não ter medo de deixar irromper a nossa Alma Fecal. Metodistas, psicólogos, advogados, engenheiros, estudantes, patrões, operários, químicos, cientistas, contra vós deve estar o espírito da juventude. Abaixo a Segurança Pública, quem precisa disso? Somos deliciosamente desorganizados e usualmente nos associamos com a Liberdade. (PIVA, 2005, p. 137)

Com efeito, a posição do poeta se afirma através de uma imagem alegórica e, mais uma vez, diferente do sentido estável da consciência normal (i.e, contra seu sentido comum, “Consciência”, com maiúscula).⁸⁵ Isso pode ser percebido no momento em que

⁸⁴ A tendência de se ler *Paranoia* relacionado à imitação do processo artístico “crítico-paranoico” de Salvador Dalí (em *Sim, ou a paranoia*) é constantemente incentivado pelo poeta, porém tem pouca valia para a leitura de sua poesia – resultado definitivamente diverso da arte do pintor, que teoriza seu fazer artístico como “[A]tividade crítico-paranoica: método espontâneo de conhecimento irracional baseado na associação crítico-interpretativa de fenômenos delirantes.” (DALÍ, 1974, p. 19). Neste caso, fica evidente que o poeta busca apoio identitário através de um exemplo de artista consolidado através da vanguarda surrealista francesa. Embora tenha sua importância no ideário poético de Piva, a leitura de *Paranoia* através da chave “crítico-paranoica” de Dalí parece comprometer, a princípio, o próprio resultado existente no diálogo das fotografias de Wesley Duke Lee com sua poesia (à frente, na análise de *Paranoia*).

⁸⁵ Haveria ainda espaço para a leitura do termo “Lógica” de “O Minotauro dos minutos” que, neste contexto, pode se aproximar do entendimento de “Consciência” enquanto expressão de racionalidade. Seria o caso de também ler uma imagem de “inibição” quando “Lógica” (também grafado com a inicial em maiúscula) se apresenta na forma de um “penico estreito da Lógica”, cujos “labirintos” e “nervuras” devem ser alvo de “rompimento”, sugestão de uma desinibição enquanto quebra agressiva: “o rompimento com os labirintos e nervuras do penico estreito da Lógica”.

o manifesto se opõe, ao mesmo tempo, contra “patrões” e “operários”.⁸⁶ O diferencial da característica revoltada desta oposição se encontra na radicalidade da ideia de “Liberdade”, a qual o *lado* do poeta se associa de forma exemplarmente desorganizada. Trata-se de uma realidade não organizada como usualmente se encontra na sociedade: aquela que, consciente e logicamente, separa “patrões” de “operários”. Neste sentido, a associação *usual* com a liberdade é a máxima afirmação do lado do poeta, transgressão como fator inerentemente individual em sua postura crítica – ao final, poética e plenamente identitária no âmbito da *dissolução* e *desregramento* atípicos aos quais todos (individualmente, não coletivamente) estão convidados a se entregar.

Entre outros aspectos desta transposição estão o constante apelo à *anarquia* e *desordem*, como visto encontradas como suporte poético para o entendimento de uma *desorganização* da realidade (no sentido de uma *realidade* transgressora da poesia). No caso de “Bules, bílis e bolas”, contudo, a novidade é a atmosfera de naturalidade presente no ato transgressivo e que parece prevalecer como distanciamento do padrão social. Antes do ataque propriamente dito, a proposta é de um convite suave e saboroso ao *desprezo* da lei: “Nós convidamos todos a se entregarem à dissolução e ao desregramento (...) quem precisa disso? Somos deliciosamente desorganizados e usualmente nos associamos com a Liberdade”.

A ênfase antissocial não deixa de ter sua violência na linguagem do manifesto, que é afirmação radical de oposição em forma aberta de protesto: “*Abaixo a Segurança Pública*, quem precisa disso?”. O grito de guerra “*Abaixo*” deflagra uma posição verdadeiramente *ativista* ou *militante* do poeta – nesta que é sua poética *de guerra* – e condiz com uma proposta que mascara sua violência (antissegurança) na imagem de um *convite*: “Nós convidamos todos”. A sugestão não está apenas em defender “o espírito da juventude”, ao final, mesmo ainda através da violência, como seria de se supor em “*Abaixo*”.

A expressão “quem precisa disso?” é pergunta retórica, com a subentendida resposta “ninguém” representando “todos”, porém não qualquer um. Se é clara a distinção contra quem deve se opor o espírito da juventude (“Metodistas, psicólogos, advogados, engenheiros, estudantes, patrões, operários, químicos, cientistas”), por outro lado “todos” serão apenas aqueles que se posicionarem no lado do poeta e de seu hipotético grupo

⁸⁶ De certa forma, esta imagem também está em “Faculdades” e “estudantes”, uma vez que poderia existir a sugestão da oposição “professores” e “alunos”, a qual não há, ao final, pois aqui se trata de uma só categoria (e oposta à posição do poeta).

(“nós”), subentendido mais uma vez como o grupo fora das leis, o partido antissocial, mas não o do engajamento político militante tradicional, como se poderia pensar. É uma questão importante, aqui, uma vez que pode haver confusão com as questões político-sociais específicas do país à época em que tais textos foram escritos (pouco antes do regime militar instaurado a partir de 1964). Se é verdade que as palavras (não de “ordem”, e sim “desordem”) de Piva se assemelham a disputas políticas no campo social, principalmente empreendida por jovens – é o princípio do engajamento político e militante mais forte na história do Brasil –, a questão principal, a visão primeira e predominante do poeta está restrita a questões poéticas e artísticas, antes de qualquer coisa. Este mesmo posicionamento permite que se fale de revolta, liberdade ou desordem em *poesia* nos termos de uma *realidade* extremamente radical (tanto política, social quanto moral), como parece ter sido proposta pela sugestão em transgredir a consciência comum – transgressão estendida ainda à sua própria procura de identidade (portanto não utópica). Ambos os lados, por vezes imersos em uma mesma realidade, são dependentes do próprio esquema dual típico da divisão social e política. Ao poeta (como o vê Piva) resta levar a cabo uma definitiva separação de seu lado inimigo, para então poder falar de “desorganização” do seu lado – ainda que o convite seja a “todos” e sua expressão seja na forma coletiva de “nós” (quando se trata, na verdade, de um “eu” que se expressa, como ficou dito sobre *Os que viram a carcaça*).

A exigência “Abaixo” irá se repetir no próximo manifesto, “A máquina de matar o tempo”, porém numa chave diversa, metaforicamente irônica, como de resto será o tom de sua violência:

Aqui nós investimos contra a alma imortal dos gabinetes. Procuramos amigos que não sejam sérios: os macumbeiros, os loucos confidentes, imperadores desterrados, freiras surdas, cafajestes com hemorroidas e todos que detestam os sonhos incolores da poesia das Arcadas. Nós sabemos muito bem que a ternura de lacinhos é um luxo protozoário. Sede violentos como uma gastrite. Abaixo as borboletas douradas. Olhai o cintilante conteúdo das latrinas. (PIVA, 2005, p. 139)

Vale lembrar que a linguagem empregada aqui, à primeira vista ainda presa aos parâmetros da língua portuguesa convencional ou normativa (pelo uso da segunda pessoa, no singular e plural, em “tu” e “vós”), acaba por se assemelhar com algum aspecto que a *tomada de posição* do poeta busca contrariar. É o caso do combate à tradição representada pela “poesia das Arcadas” (ao que tudo indica, da Faculdade de Direito do Largo de São Francisco, em alusão a sua arquitetura feita de “Arcadas”) e pelas suas filhas mais

legítimas (“Abaixo as borboletas douradas”), porém, mediante uma postura linguística que remete, por seu lado, ao mesmo fazer poético criticado, ao menos no esmero regular com a linguagem.

Trata-se de ironia formal, aliada ao tratamento irônico do “conteúdo” do manifesto. Pois além de constituir o único exemplo de tais usos nestes manifestos, nos dois casos em que o poeta utiliza a conjugação do verbo na segunda pessoa – “Sede” e “Olhai” – a mensagem é a mais violenta e a imagem cresce em força poética (no caso de “Sede violentos como uma gastrite”), distante em tudo da “ternura de lacinhos” dos gabinetes e dos poetas das Arcadas do Largo São Francisco (a oposição). O tom irônico, de resto explícito a partir da procura pelos (já descobertos) “amigos que não sejam sérios”, ilustra bem a função do “vós” em tais manifestos – e não do “eles”, como apontou Pécora.⁸⁷ Aqui continua valendo um *campo de batalha* onde, num movimento de oposição, o poeta utiliza as próprias *armas* do inimigo, isto é, os elementos que caracterizam seus inimigos, para invalidar este lado contrário – afastando-se do perigo aludido pelo crítico: o de que seus ataques num contexto de *guerra* não surgissem na forma de “uma queixa impotente e desenganada”.

Por último, “A catedral da desordem”, o manifesto mais longo de *Os que viram a carcaça*, recobra aspectos dos anteriores e apresenta definitivamente as oposições que norteiam a poética *heroica* ou *de guerra*:

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

⁸⁷ Conforme já citado anteriormente: “[Em “Os que viram a carcaça”] (...) se define um “nós” contra “eles”, ou melhor, contra “vós”, pois o que se delineia é um campo de batalha e não uma queixa impotente e desenganada.” (PÉCORA, 2005, p. 10-11).

pela invasão de gafanhotos, contra a mente pelo corpo, contra o Jardim Europa pela Praça da República, contra o céu pela terra, contra Virgílio por Catulo, contra a lógica pela Magia, contra as magnólias pelos girassóis, contra o cordeiro pelo lobo, contra o regulamento pela Compulsão, contra os postes pelos luminosos, contra Cristo por Barrabás, contra os professores pelos pajés, contra o meio-dia pela meia-noite, contra a religião pelo sexo, contra Tchaikowsky por Carl Orff, contra tudo por Lautréamont. (PIVA, 2005, p. 141)

Não seria exagero dizer que boa parte do manifesto, para o leitor dos três textos anteriores, é autoexplicativo, principalmente em seu caráter combativo de ataque e defesa. Cada uma das oposições – e que formam a quase totalidade do texto – expressam o *lado* ou *partido* do poeta. A linguagem do texto parece forjar novamente muitas imagens a serem lidas desde seus sentidos mais diretos e explícitos até suas metáforas ou analogias mais violentas, virulentas, escatológicas e obscuras, as quais, porém, o caráter de oposição traduz facilmente. De acordo com um maior conjunto de termos concorrentes entre si (entre seus dois lados opostos), é possível verificar a responsabilidade do próprio manifesto na fundação de uma identidade forjada através de referências seletivas.

Entre outros aspectos, a tomada de partido é exemplarmente violenta porque cercada da explícita eleição de poetas, pintores e músicos que representam uma linhagem artística rebelde e transgressora: Marquês de Sade, Antonin Artaud, De Chirico, Catulo, Carl Orff, Lautréamont. Dentre suas mais evidentes referências de leitura, além da remissão explícita ao *Manifesto Antropófago*, “A catedral da desordem” dialoga com o conceito de *Esprit Nouveau* de Guillaume Apollinaire e com o *Manifesto Surrealista*, de Andre Breton (de fato, como apontado anteriormente por Claudio Willer).

Inicialmente, o manifesto de Piva convoca para seu lado e de sua própria época o *Manifesto Antropófago*, o qual, como afirmou Benedito Nunes, “trouxe um diagnóstico para essa realidade” (TELES, 1973, p. xxiv), qual seja, estritamente brasileira, almejada por Oswald de Andrade: “Só a Antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente.” (TELES, 1973, p. 504). Pelo título de seu manifesto, Oswald alude ao primitivismo e ao caráter nativo cultural brasileiro, agora pela forma que tais características surgem como responsáveis pela união dos vários aspectos da realidade nacional. “Antropofagia”, diz Benedito Nunes,

vocábulo catalizador, funciona como engenho verbal ofensivo, instrumento de agressão pessoal e arma bélica de teor explosivo, que distende, quando manejada, as molas tensas das oposições e

contrastes éticos, sociais, religiosos e políticos, que se acham nela comprimidas. (TELES, 1973, p. xxv)

Posto que concerne à “nossa batalha” sugerida no manifesto de Piva, o conceito de “desordem” prevê a possibilidade de união de um grupo ainda não definido, que se encontra apenas aludido, enquanto conjunto, pelo uso do pronome plural da primeira pessoa (“nos”): “Só a desordem *nos* une”. No contexto das oposições, a poesia é tomada como solução (cética, bárbara e sexual) que substitui o caráter nacional.

O partido do poeta é reforçado pelo viés presente (como dito, de sua época: “contra o futuro pelo presente”) e, ao mesmo tempo, “contra as responsabilidades pelas sensações, contra as trajetórias nos negócios pelas faces pálidas e visões noturnas”, aqui condições da linguagem poética. Assim, ainda que tributária dela, o “lado” do poeta se particulariza em relação à proposta de Oswald de Andrade, uma vez que, sem organização ou ordenação que não de seu grupo, o caráter de oposição deflagrado no “novo” manifesto recupera o caráter de uma “nova” realidade atacando e repelindo explicitamente o lado contrário a si, representado pelos primeiros termos das oposições. Pois “responsabilidades” e “trajetórias nos negócios” são, elas próprias, sinônimos de uma realidade mercantil e, ao final, *ordinária*.

Para além dos ecos do “Manifesto Antropofágico”, a *desordem* manifesta e suas decorrências propostas em “A catedral da desordem” recobram algo de surrealista, porém, antes, também de um precedente importantíssimo: Guillaume Apollinaire, de acordo com sua conferência “O Espírito novo e os poetas”⁸⁸. A certa altura, diz o poeta francês:

Não se deve esquecer que é talvez mais perigoso para uma nação deixar-se conquistar intelectualmente, que pelas armas. É por isso que o espírito novo apregoa antes de tudo a ordem e o dever, que são as grandes qualidades clássicas pelas quais se manifesta mais claramente o espírito francês, e acrescenta-lhes a liberdade. Esta liberdade e esta ordem que se confundem com o espírito novo são sua característica e sua força. (APOLLINAIRE *apud* TELES, 1973, p. 201).

Mesmo que “A catedral da desordem” se afaste da abordagem nacionalista, é interessante ver na imagem inicial de Apollinaire uma semelhança com a *batalha* em *Os que viram a carcaça*. Esta, aqui essencialmente *literária* e *poética*, no ideário do autor francês surge como “intelectual”, e por isso também deve vir acompanhada do rigor

⁸⁸ “Proferida em 1917, e revisada em 1918” (cf. TELES, 1973, p. 193).

clássico da “ordem”. Se, por um lado, esta categoria é a própria oposição em “A catedral da desordem” (“[S]ó a desordem nos une”, ainda mais “Ceticamente, Barbaramente, Sexualmente”), por outro o acréscimo da “liberdade” neste *Espírito novo* é também a grande qualidade do partido de Piva, relacionada com a categoria *erótica* em última instância – aceitando que “Sexualmente” ocupa o lugar de “Filosoficamente” no *Manifesto Antropófago*.

Liberdade, então, é uma característica que pode ser compreendida ainda através do pensamento de Apollinaire, precisamente quando ele próprio abandona o viés progressista que, à primeira vista, parecia defender em sua conferência, e define a importante contribuição do *Esprit Nouveau* para a literatura e as artes em geral:

Mas a novidade certamente existe sem ser um progresso. Ela consiste na surpresa. O espírito novo consiste igualmente na surpresa. É o que há nele de mais vivo, mais novo. *A surpresa é o grande mecanismo moderno*. (APOLLINAIRE *apud* TELES, 1973, p. 205, itálico do autor)

Em “A cintilação da noite”, a leitura de Eliane Robert Moraes chama a atenção para este “motivo novo” da surpresa que, conforme Apollinaire, revigora as letras no início do século XX. No caso da poesia de Piva, a *surpresa* parece funcionar enquanto verdadeira *erotização* do conceito, no movimento de:

(...) criar uma mitologia própria na qual o *erotismo* se compromete por completo com a sensibilidade cosmopolita. Nesse sentido, a disposição lírica de Piva pode muito bem ser considerada uma atualização daquele ‘*état de surprise*’ que para Apollinaire definia o espírito do artista moderno que flanava a esmo pela cidade. [Na sequência do texto, em nota: ‘A surpresa’, diz Apollinaire em 1917, ‘é o maior motivo novo. É pela surpresa, pelo espaço que concede à surpresa, que o espírito novo se distingue de todos os movimentos artísticos e literários que o precederam’]. (MORAES, 2006, p. 125)

Retomando “A catedral da desordem”, ali existem fortes indícios de um elemento que surpreende o leitor através de *ambos os lados* das oposições, e não apenas nas imagens favoráveis ao lado do poeta: “contra a lambreta pela motocicleta (...) contra a bomba de gás dos funcionários públicos pelos chicletes dos eunucos e suas concubinas (...) contra as libélulas pelos caranguejos (...) contra a invasão de borboletas pela invasão de gafanhotos (...) contra as magnólias pelos girassóis (...) contra os postes pelos luminosos”. Tais últimas imagens parecem ser exemplos excessivos que chegam a enfraquecer o discurso geral da tomada de partido – de caráter maldito e tom noturno –,

uma vez que “girassóis” e “luminosos” (contra “postes”) são imagens que devem ser lidas positivamente – ou melhor, negativamente pelo lado do poeta.

Mesmo a introdução do manifesto é um misto de surpresa imediata e provocação obscura, ao invocar o exemplo de Nero para se inspirar em palavras moribundas: “Como são lindos os olhos deste idiota”. Embora baseado na figura de Nero, o contexto inicial da “batalha” do manifesto sugere uma tomada de partido melhor definida apenas através das demais referências que passam a fortalecer as próprias imagens das oposições: “contra Eliot pelo Marquês de Sade (...) contra Hegel por Antonin Artaud (...) contra Mondrian por De Chirico (...) contra Virgílio por Catulo (...) contra Cristo por Barrabás (...) contra Tchaikowsky por Carl Orff, contra tudo por Lautréamont”.

Excluindo as referências, a própria aliança de elementos (imagens) favoráveis ao poeta comporta surpresas, oscilando entre a caracterização mais ou menos evidente, aspecto que remete a um conceito infalível da exclusividade de seu lado, de sua poesia: a *anarquia*. Imagem de desordem linguística, Eliane Robert Moraes aponta o traço de *tomada de partido* do poeta também baseada na ideia de anarquia – na leitura de “Visão de São Paulo à noite (poema antropófago sob narcóticos)” de *Paranoia*:

sua tomada de partido pela anarquia acaba por prevalecer sobre a militância ideológica, instaurando um generoso espaço para a experiência da errância e o conhecimento da desordem: ‘eu não me apoio em nada’. (MORAES, 2006, p. 160)

Talvez fosse mais preciso afirmar que existe uma poética particular que se *apoia* no conceito da *anarquia*, o que, de início, favoreceria a leitura da “experiência”, mas, sobretudo, do “conhecimento da desordem” a que se refere Moraes, agora inferido via manifesto. Neste contexto, o “Manifesto do Surrealismo” pode servir ao entendimento básico de leitura de *surpresa* aliada, principalmente, ao *pathos* anárquico do desejo. Pois, nestes termos, são todos elementos que definem o lado do poeta em “A catedral da desordem”. Matéria recorrente no caso de Piva pela referência a seus principais escritores (André Breton, Pierre Reverdy, Antonin Artaud, entre outros), olhando de perto a “estratégia” vanguardista do surrealismo via manifesto, é interessante observar também a relação com outros movimentos enquanto raízes indissociáveis deste grupo, conforme menciona Gilberto Mendonça Teles:

[O surrealismo] é, cronologicamente, o último movimento da vanguarda europeia, pois surgiu com este nome em 1924, quando André Breton (1896-1970) lançou o ‘Manifeste du surréalisme’ (...) As suas origens estão ligadas ao expressionismo, embora se

possam assinalar alguns pontos de contato com o futurismo de Marinetti. (TELES, 1973, p. 215).

Diz Breton a certa altura do manifesto: “O homem propõe e dispõe. Só depende dele de se possuir totalmente, quer dizer, de manter em estado anárquico o bando cada dia mais temível de seus desejos. A poesia lho ensina.” (BRETON *apud* TELES, 1973, p. 234). Entre outros, é este credo surrealista de que a poesia proporciona o conhecimento de si através de uma *desordem* da individualidade – a anarquia de um desejo incontrolável – que se relaciona com os diálogos e referências em “A catedral da desordem”, bem como com os demais manifestos e alguns dos elementos mais essenciais ao seu “sistema de oposições” (Pécora). Depois, é justamente na poesia que se avalia a importância de incorporações do surrealismo (tanto quanto do futurismo italiano), no sentido também de uma superação desta rígida oposição na linguagem de Piva como forma de identidade. Como lembra Octavio Paz, a própria visão de Breton num segundo momento do surrealismo (meados de 1930) acompanhava uma tendência de consciência artística individual sobre a própria obra, a qual, de fato, tomou rumos diversos (a exemplo da associação com a política): “Algunos [artistas] intentaban superar la oposición entre revelación y revolución; André Breton, por ejemplo, afirmaba que, por sí misma, la revelación poética era revolucionaria.” (PAZ, 1970, p. 21).

Entre tantos pontos existentes que concernem à linguagem, concomitantes e concorrentes, um deles é crucial aqui: o emprego da *analogia* (ou *imagem poética*, praticamente sinônimos dentro da teorização de ambos os movimentos de vanguarda). Embora a insistência na leitura da analogia mereça atenção em Piva devido sua ampla recorrência a tal recurso na composição de poemas, a análise de suas referências não poderia se restringir ao entendimento da *analogia* e da *imagem poética* segundo as formulações *futuristas* e *surrealistas* de Marinetti e Reverdy (conforme visto nos manifestos).⁸⁹ Num primeiro momento, a técnica de construção da imagem na poesia envolve mais aspectos do que informam as insinuações teóricas vanguardistas. No caso da analogia na poesia de Piva, pode haver confusão na tendência a buscar apoio analítico definitivo em um recurso característico de poéticas que, se por um lado se querem aproximadas (conforme referências do poeta ao surrealismo), por outro nem sempre

⁸⁹ Respectivamente: “A analogia (...) liga as coisas distantes, aparentemente diferentes e hostis. (...) Quanto mais as imagens contiverem relações vastas, tanto mais longamente elas conservam sua força de estupefação”; e “a imagem poética (...) não pode nascer de uma comparação, mas da aproximação de duas realidades mais ou menos afastadas”.

resultam semelhantes na composição do texto. Um caso emblemático, neste contexto, é o de Murilo Mendes, autor referenciado textualmente na obra de Piva (a começar pelo uso da epígrafe)⁹⁰, cuja linguagem trabalha incansavelmente a *imagem poética* conforme procedimentos “surrealistas” de composição, chegando a especificar seu fazer poético da seguinte maneira:

Preocupei-me com a aproximação de elementos contrários, a aliança dos extremos, pelo que dispus muitas vezes o poema como um agente capaz de manifestar dialeticamente essa conciliação, produzindo choques pelo contato da ideia e do objeto díspares, do raro e do cotidiano. (MENDES apud CANDIDO, 1993, p. 94).

Para além de um fazer poético sugerido à maneira surrealista, de acordo com a declaração do poeta, importa constatar que também uma leitura “surrealista” de sua obra (e porque este pode ser o caso de Piva confirmado em sua escrita) não impede de avaliar “a caracterização da sua linguagem, a partir do problema das tensões”, conforme Antonio Candido (1993, p. 82) em *Na sala de aula*. Frente ao poema “O pastor pianista”, de *As metamorfoses* (1944)⁹¹, aquilo que Candido chamou de “incongruências” na linguagem de Murilo Mendes se assemelha à reunião das imagens que formam a *analogia*: fuga das normas lógicas, a *imagem poética* é responsável por criar nexos particularmente coerentes no interior analógico do poema. As tensões encontradas no poema, por exemplo, não se apresentam alheias a poéticas tradicionais, havendo um “sugestivo conflito entre a tonalidade surreal moderna e os vestígios de um gênero arcaico.” (CANDIDO, 1993, p. 83).

Enquanto nexos de uma linguagem restrita à analogia, “resta algo insolúvel na ambiguidade” dos elementos em jogo no poema, tensão que revela “sua natureza poética, oscilando entre mais de uma possibilidade de significar” segundo Candido (1993, p. 84). Ao final, a “técnica surrealista” (também no exemplo de sua *imagem poética*) não é exclusividade no poema, ainda que sua “possibilidade de significar” esteja a serviço do poeta – ou ainda, de sua provocação moderna, certamente apenas um dos elementos da *eficácia* de sua linguagem:

O poeta parece, pois, desejar uma poética da ausência, segundo a qual o vazio deixado pelas palavras esperadas é preenchido por

⁹⁰ Além do exemplo de referência *textual* (epígrafe) a Murilo Mendes em *Paranoia*, em *20 poemas com brocoli* a ocorrência *não textual* no poema “VII” é enfática, de acordo com o verso “mestre Murilo Mendes” (PIVA, 2006, p. 102), a ser relido à frente.

⁹¹ Ver Anexo.

outras, impossíveis do ponto de vista lógico. Trata-se de verdadeira *provocação*, feita para desmanchar os nexos usuais e criar nexos novos, inesperados, que ferem como choque a percepção do leitor e o obrigam a tomar conhecimento de uma realidade insuspeitada. A poesia moderna levou essas técnicas ao máximo; com isso pôde suscitar entre os objetos relações novas, belas e surpreendentes. E, nisso, ninguém mais eficaz na literatura brasileira do que Murilo Mendes. (CANDIDO, 1993, p. 95)

Conforme visto em *Paranoia* (“Poema de ninar para mim e Brueghel”), a leitura *visual* do poema dependia de sua recepção *literal*, isto é, da leitura do próprio “sentido imagético” dos versos que se encontra, inicialmente, em relação intrínseca com os variados recursos de linguagem aplicados no poema.⁹² O exemplo mais evidente está na questão *rítmica* dos poemas; como visto na leitura de *Piazzas*, o ritmo pode estar a serviço de uma “significação” que, considerando o texto completo do poema (e não apenas um ou mais versos), independe tanto da imagem isolada quanto do próprio sentido *strictu sensu*.⁹³ E, como na leitura de Candido, o resultado da imagética surrealista pode ser lido como *musicalidade*⁹⁴, os sentidos rítmicos na própria construção de uma imagem. Neste caso, talvez a linguagem esteja mais prenhe de analogia e sugestões poéticas do que a imagem isolada possa comportar.

As formulações *futuristas* e *surrealistas* da imagem denunciam, ao mesmo tempo, o procedimento poético e a forma de sua leitura, terminando por relegar o sentido garantido (quando não gratuito, como pode ser o *non sense*) de uma imagem que deveria trazer conflito e tensão – ou seja, mais espaço “para a experiência da errância e o conhecimento da desordem”, para dizer com Eliane Robert Moraes. Aliás, reler através dos usos da referência a ideia de que o poeta “não se apoia em nada”, então, parece ensejar um balanço mais detalhado dos resultados não comparativos nas imagens de Marinetti e Reverdy, a exemplo da própria desconfiança crítica de Moraes:

atualmente, como pode um escritor estabelecer relações sensíveis entre uma tradição revolucionária de fundo libertário, o legado libertino de Sade e a herança visionária de Rimbaud sem se

⁹² Haveria espaço para analisar algum diálogo intertextual entre “O pastor pianista” (no verso 10, “Que reclamando a contemplação”) e o poema “Stenamina Boat” (de *Paranoia*), conforme o verso “eu penso na vida sou reclamado pela contemplação” (PIVA, 2000, p. 53), mas não é este, aqui, um ponto importante.

⁹³ Entre outros exemplos possíveis, a análise do poema “I” de *Piazzas* apontou, anteriormente, a prevalência do ritmo e da musicalidade na composição “imagética” dos versos, em detrimento de seus efeitos de sentido.

⁹⁴ Pergunta-se Candido: “(...) tratando-se de meios de comunicação com os deuses, será que o pastor apascenta efetivamente pianos de uma espécie fantástica, guiando-os na planície como um rebanho insólito de quadro surrealista? Ou será que, por ser pianista, o faz de maneira figurada, isto é, solta os sons no espaço como se fossem um rebanho musical?” (Idem, p. 95).

apresentar como um anacrônico repetidor de fórmulas surrealistas? (MORAES, 2006, p. 159)

A problemática na leitura da imagem poética ou da analogia, recursos *não exclusivos* da imagética do poema, parece residir também na suposta *garantia* artística encontrada nas poéticas de vanguarda (cf. Berardinelli, 2007), ao menos quando sobrepõem resultados coletivos – quando não a teoria de teor generalizante – aos resultados originalmente individuais do poema.

No caso das poéticas do surrealismo via manifestos, isso fica ainda mais nítido através do exemplo de Breton⁹⁵, autor aquém de sua própria consciência artística (ainda segundo Berardinelli), afinal sempre atestada através de suas *declarações*, nas quais a provocação se sobrepõe ao próprio fundamento das teorizações sobre a linguagem (como visto no caso da *imagem poética*):

Entre Pound e Breton as afinidades não são poucas: (...) Como autores, não têm muito a dizer; mas sempre têm algo a dizer, demonstrar e explicar aos outros sobre como se deveria escrever, como se alcança o absoluto da forma e o absoluto da liberdade psíquica. São dois teóricos (...) esquecendo de si mesmos, do onde e do assim como, da experiência e da voz indispensáveis a toda poesia que não expresse apenas uma ideia de si mesma. (BERARDINELLI, 1994, p. 77)

Em outro momento elucidativo, o crítico italiano lê as “provocações” do futurismo, dadaísmo e surrealismo como uma das formas de *obscuridade* moderna – a exemplo do que se encontra na poesia (mas também no “comportamento de poeta”) de Baudelaire e Rimbaud, entre outros:

No século XX, a linguagem e o comportamento de vanguarda se fundam sobretudo na provocação. Quando Marinetti, Tzara e Breton escrevem seus manifestos e suas receitas sobre como escrever um poema, eles estão pondo em prática gestos provocatórios, de sabotadores da Arte, e não propriamente prescrevendo ou ensinando alguma coisa. Numa declaração coletiva de 1925, os surrealistas dizem não ter nada a ver com a literatura, porque a utilizam apenas como um meio. Para fazer o quê? Liberar o inconsciente, subverter e escandalizar. Até mesmo a busca do novo e da inovação constante é, antes de ser perquisa e exploração cognitiva por meio da linguagem, negação sistemática do senso comum, ofensa ao bom senso e à ponderação, rechaço das ideias herdadas e da própria comunicação. (BERARDINELLI, 2007, p. 139)

⁹⁵ E aqui, porque é uma leitura obrigatória na base crítica de Willer frente à obra de Piva.

Enfim, nos manifestos de Piva os fatores de “provocação” (e “estupefação”), tanto quanto os conceitos de “surpresa” (e “anarquia”) permanecem parâmetros válidos para o entendimento de sua linguagem, isto é, enquanto aspectos estendidos aos poemas, se considerados essencialmente enquanto recursos “comportamentais”, a exemplo do próprio “sistema de oposições” que fundamenta as tensões particulares aqui. As leituras “antiliterárias” das vanguardas, contudo, não podem ser relacionadas exclusiva e necessariamente com o tom provocativo da modernidade – como na poesia de Murilo Mendes –, a menos que entendidas na atmosfera sugestiva de conflito (significação) e fusão (ritmo, imagem) conforme lidos na linguagem de Piva. Certificar até que ponto o uso da referência evidencia incorporação, ou “apenas uma ideia de si mesma” (Berardinelli), significa não confundir uma possível recorrência à provocação no poema – e, por vezes, à imagem surrealista ou futurista – enquanto uso definitivo, teorizado, garantido.

A intenção de diálogo com autores e obras também distantes deste contexto provocativo moderno da vanguarda, tanto quanto possuidores de seus próprios recursos conflitantes fundidos em poéticas individuais (o exemplo, agora, pode ser Rimbaud, leitura comum entre surrealismo e Piva – como visto em *Piazzas*), parece estar mais ajustado ao elemento de diversificação no uso da referência – ao final problematizado nesta representação da referência que assume função também *imagética* nos versos.

A questão da analogia na obra de Piva tende a confundir não apenas a leitura de suas extensivas referências e incorporações, como também as práticas de leitura e escrita trabalhadas em sua linguagem – esta, feita basicamente de poesia e prosa (incluindo os manifestos). Neste sentido, semelhante à leitura crítica de Claudio Willer, os comentários sobre sua obra que constantemente buscam apoio “crítico” nas muitas entrevistas do poeta acabam se equivocando a respeito de questões de leitura e escrita. Daí uma verdadeira “confusão crítica” que, partindo de depoimentos que se sobrepõem (ou melhor, que substituem) à leitura da obra, geralmente não consegue diferenciar as palavras *do poema* (poesia) ou *da prosa* (manifesto, posfácio) das palavras do poeta (opinião), bem como o que é matéria-prima e resultado em poesia, seriedade ou humor, tanto quanto a imprecisão entre dados “biográficos” e “literários” (ainda que “experimentais”, na sugestão pessoal do poeta).

Como nas inúmeras “introduções” e “roteiros de leitura” de Claudio Willer, a “apresentação da obra” de Piva a cargo de Danilo Monteiro, por exemplo, confundindo criação poética com conversa sobre poesia, a certa altura afirma:

Em sua obra, os sentidos de sagrado, política e erotismo estão aglutinados, são inseparáveis. Refiro-me não apenas à sua poesia e à sua prosa poética anteriormente registradas em livro, como também aos textos publicados na imprensa em forma de manifestos, depoimentos e entrevistas. Mas dizer isso não é suficiente como síntese, porque soa sério, pomposo, e sua obra tem um outro elemento fundamental, que é o humor como expressão de sua poética político-erótica. Nas palavras de Piva, em entrevista a Pepe Escobar, em 1983: “Através da analogia o poeta inventa o sagrado e lança as sementes da utopia.” E continua: “Um edifício banhado de lua, o amor, o humor, uma canção ouvida na estrada, um garoto que sonha debaixo de uma árvore rodeado por vagalumes na noite acolchoada, tudo isso é matéria prima do poeta para atingir o sagrado”. (COHN, 2009, p. 9)

Mais ainda, como na própria nomenclatura errônea usada em comum para *escrita* (em prosa) e *depoimento* (entrevista) no pequeno livro “Roberto Piva” editado pela Azougue Editorial, (“Coleção Encontros”, 2009)⁹⁶, Monteiro diz:

E também não pode ser negligenciado o fato de que, para Piva, a relação fluida entre a vida e a literatura sempre foi um princípio. Chegou a criar alguns *slogans* provocadores para expressar sua visão sobre o assunto. “Dante deve ser relido em uma sauna cercado por adolescentes”, dispara em um depoimento de 1982. (COHN, 2009, p. 9)⁹⁷

Na apresentação do presente capítulo, a crítica feita por Alcir Pécora sobre a característica *surrealista* da poesia inicial de *Paranoia* e *Piazzas* problematiza a relação com tal referência, reforçando a necessidade de verificação dos efeitos da analogia, por exemplo, nos sentidos e imagens desta poesia.⁹⁸ Ainda que convincente, a opinião do

⁹⁶ Para uma crítica aprofundada sobre a relação entre Roberto Piva e a Azougue Editorial, ver: BERLANDA, Ibriela Bianca. “A revista *Azougue* & o poeta Roberto Piva: o saque & a dádiva”. Dissertação de Mestrado. Orientadora: Profa. Dra. Maria Lucia de Barros Camargo. Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2011.

⁹⁷ Não se trata de “depoimento”, e sim de uma frase retirada do artigo “O Jogo Grátis da Poesia”, publicado em 28 de fevereiro de 1982 na Folha de São Paulo (ver Bibliografia). Além disso, a citação não condiz com as palavras originais de Piva: “Dante é *pra ser lido* numa sauna, rodeado de adolescentes” (e não “*deve ser relido*”).

⁹⁸ Como já citado: “(...) sobre o ‘surrealismo’ de Piva. Convém, entretanto, pesar bem o termo. Pois a sua poesia evidentemente não quer produzir a recusa de uma significação banal para entregar-se a uma outra, banalíssima, na qual a ausência de sentido é apenas uma regra estética, aplicada segundo procedimentos hoje bem conhecidos.” (PÉCORA, 2005, p. 12).

crítico sobre um diferencial na linguagem de Piva em relação ao surrealismo, com base na “da questão do interdito quanto do desejo de transgressão para acesso renovado e criador de sentidos” (PÉCORA, 2005, p. 12), então, é válida apenas enquanto consideração de um fazer poético *surreal* de acordo com a escrita-automática ou o *cadavre exquis*, tipos de jogos poético que envolvem composição coletiva (e aleatória, tal qual o conceito surrealista de *acaso objetivo*)⁹⁹. Neste sentido sim, a poesia do surrealismo joga com uma significação “banalíssima”, uma “ausência de sentido” cuja forma estética é regra “aplicada segundo procedimentos hoje bem conhecidos” (PÉCORA, 2005, p. 13).

Contudo, mais do que negação de surrealismo em Piva, talvez comparando sua poesia com a linhagem poética brasileira predominante neste período o ponto de vista de Pécora tenha, particularmente, implicações críticas mais sugestivas, pensamento que ainda pode ser completado com suas próprias palavras (em outro momento, falando de Piva e Hilda Hilst):

a literatura de ambos é de legibilidade difícil no âmbito das correntes predominantes da produção e da crítica literária brasileira pós-45: não tem filiação construtivista, nem concretista; não tem enredo realista, não tem temas nacionalistas, nem tem militância política convencional, (...) São obras de intensidade incômoda: performáticas, escandalosas, brutais. (...) Trata-se, em ambos os casos, de uma literatura cujo fulcro é o obsceno. Isto os afasta do *mainstream* da literatura brasileira, sempre muito comportado. Curioso isso: país bandalho, literatura pudica. (PÉCORA, 2007, p. 5)

Como visto, muitos dos aspectos particulares da poesia de Piva (e Hilst) apontados pelo crítico se encaixam na descrição de características da poética do surrealismo. De fato, nesta mesma entrevista, mais à frente, Pécora certifica sobre a poesia de Piva: “suas referências fundamentais são a poesia de Walt Whitman, dos beats, do surrealismo etc.; mas articula todo esse esporro libertário com a poesia cerebral de Dante, sua mais extensiva referência.” (PÉCORA, 2007, p. 5). Sua leitura parece não endossar o fazer poético tal qual se encontra definido na poética surrealista, ainda que tenha consciência da dívida do poeta para com esta vanguarda francesa que, como outras referências, pode (e deve) ser analisada tanto na poesia quanto na prosa, nos quais ela também figura constantemente.

⁹⁹ Cf. TELES, 1973, p. 238.

Como nas referências voltadas para a tomada de lado do poeta, comparece em “A catedral da desordem”, o trecho “contra Eliot pelo Marquês de Sade”, o qual já estava presente em “O Minotauro dos minutos”, reforçando algo do surrealismo de Piva, que divide com este movimento o apreço a Sade. A expressão repetida *ipsis litteris* confirma, portanto, a oposição literária mais substancial em *Os que viram a carcaça*. Preferência sadiana explícita e, até certo ponto, previsível mediante o que se encontra nos manifestos mencionados: respectivamente, “contra a vagina pelo ânus (...) contra Eliot pelo Marquês de Sade”, e “Só a desordem nos une (...) Sexualmente (...) contra Eliot pelo Marquês de Sade (...) contra as responsabilidades pelas sensações (...) contra os arcanjos pelos querubins homossexuais (...) contra a religião pelo sexo”.

Constatar a reivindicação do *lado* de Sade apenas antecipa uma preferência pela *temática sexual* que se encontrará, de maneira geral, em todos os momentos desta poesia; em particular, como sugestão através do uso da referência *não textual* (isto é, ao autor, quando não diretamente à sua obra) que, ao final, repõe a tomada de posição pelo sexo. Esta constante *sexual* permeando a linguagem de Piva de modo muito insistente, talvez por isso mesmo, acaba trazendo dificuldades para a leitura de tais referências, como parece ser o caso de Sade. Pois, a exemplo do “desejo de transgressão” (cf. Pécora, 2005)¹⁰⁰, pode-se falar de um equivalente “desejo sexual” nesta poesia que, à primeira vista, parece muito fácil de ser lido, principalmente por se ajustar explicitamente à filiação erótica e obscena da obra de Sade.¹⁰¹

Os inúmeros poemas de Piva dedicados ao próprio Marquês de Sade enquanto “personagem” literário – ou seja, referência *não textual* à sua figura *histórica* de escritor transgressor, invocada de forma metonimicamente *literária* –, contudo, correm o risco de uma tomada de posição pelo sexo a contrapelo da força de expressão de um desejo transgressivo invocado também por meio deste diálogo.

Pois não seria equivocados pensar que os reiterados poemas de vertente sadiana acusam uma espécie de “desejo mimético” nesta obra, conceito de René Girard (2011)¹⁰² criado para definir a expressão do desejo, na literatura, enquanto dependência de um

¹⁰⁰ No trecho (citado anteriormente): “ (...) a manutenção em primeiro plano tanto da questão do interdito quanto do desejo de transgressão para acesso renovado e criador de sentidos.” (PÉCORA, 2005, p. 12).

¹⁰¹ Vale lembrar que, citado anteriormente, Pécora (2005, p. 12-13) aponta a “legibilidade difícil” da obra de Piva, a qual, em outro momento, o crítico coloca no âmbito de “uma literatura cujo fulcro é o obsceno” (PÉCORA, 2007, p. 5).

¹⁰² Cf. o ensaio “Da Divina Comédia a sociologia do romance”, em *A crítica do subsolo*, entre outras obras em que o autor trabalha, de maneira mais específica, o conceito de “desejo mimético” (principalmente no romance). Ver Bibliografia.

modelo. O fato de Girard certificar a excelência deste modelo através do *livro*, ou da palavra *escrita* – por exemplo, na leitura do desejo mimético em *A Divina Comédia* – permite a relação com a referência ao *personagem* Sade em Piva, cuja tomada de posição pelo desejo sexual sujeita o leitor a inferir aspectos da obra literária deste autor, e não apenas a imagem de um escritor “sádico”.

Neste sentido, a referência *não textual* da figura do Marquês, construída na poesia de Piva como modelo de desejo sexual, sugere uma leitura solipsista, o que não seria problema se, concomitante a isso (e como certifica Girard) não revelasse um leitor moderno “romântico” contrário ao sentido transgressivo de sua tomada de partido, como visto, em “contra Eliot pelo Marquês de Sade”. Parodiando a desconfiada leitura surrealista da obra de Piva feita por Pécora, conviria pesar melhor também este romantismo sadiano (ou “sádico”) do poeta.

A questão de uma leitura romântica que foge aos propósitos poéticos transgressivos da linguagem (a exemplo da temática sexual), porque se distancia do próprio modelo *literário* de transgressão, aqui, parece se resolver conforme a mudança de contexto das referências literárias ao longo da obra de Piva. Este fato, de imediato, pode ser entendido atentando para o fato de que a figura escolhida como poeta-modelo em sua última poesia (xamânica), ainda de acordo com atributos sexuais¹⁰³, é Dante Alighieri, e não o Marquês de Sade ou qualquer outro (ainda que Sade continue sendo referenciado, ou mesmo utilizado como tema específico de certos poemas *xamânicos*). Esta preferência pelo poeta da *Divina Comédia* corrobora para que a leitura *romântica*, que efetivamente existe frente apenas na consideração do *personagem* de Sade, esteja conscientemente ligada à importância dada à leitura de Dante, ou melhor, à postulação de uma leitura “sem o preconceito romântico e moderno” que não condiz com o “espírito da *Divina Comédia*” (GIRARD, 2011, p. 215).

A poética xamânica poderá corrigir sua leitura romântica através do contexto da *realidade* a que submete sua leitura do *Inferno*, ou seja, não fugindo ao principal espírito dantesco (ao menos neste canto). Pois, no mesmo momento em que incorpora uma das maiores inovações da poesia de Dante, Piva a transforma em algo contrário a si mesmo: uma realidade “positiva” direcionada pela linguagem, a “novidade infernal” em sua poesia xamânica. A princípio, será válido entender tal releitura nos seguinte (novos)

¹⁰³ Por exemplo, através da expressão “bruxo”, contrário de “broxa” (entre outros a serem retomados).

termos: “contra Eliot por *Dante Alighieri*”, e não mais “contra Eliot pelo Marquês de Sade”.

Sabe-se que T.S. Eliot usou amplamente a referência à obra de Dante em sua poesia – a exemplo de *The Waste Land* (1922), para dizer o mínimo –, mas também na composição de poéticas individuais, pelo que é considerado um dos grandes leitores modernos d’*A Divina Comédia*. Porém, as incorporações do *Inferno* nos poemas de Eliot podem confirmar apenas um diálogo fiel com os aspectos *morais* originamente encontrados na obra de Dante, dado fundamental que diferencia os usos da referência por parte dos dois poetas (Eliot e Piva). Como atesta Wallace Fowlie em *A Reading of Dante’s Inferno* (1981), comparando o poema de Eliot “Little Gidding” (“the last of the *Four Quartets*”) ao *Inferno*: “There are several almost literally translated phrases from Canto 15 used in the Eliot poem”. Também uma referência especial na poesia de Piva (como se verá), o círculo destinado aos “sodomitas” no *Inferno* é exemplo de um diálogo intenso entre Eliot e Dante: “(...) in a London street, a duality between centuries is established: Eliot and Dante (...) Time is both past and present. We are in the seventh circle of the *Inferno*, and we are in the hell of wartime England” (FOWLIE, 1981, p. 108).

É esta espécie de *realismo negativo* no poema de Eliot (no contexto da Primeira Guerra Mundial) um dos elementos contrários à leitura da *realidade infernal* da poesia xamânica, sobretudo em seu caráter “sexual” (entendido como imoral, revoltado e transgressivo). Caberá avaliar em que sentido o poeta aplica ou não uma leitura romântica da obra de Dante, no sentido de problematizar – e enfraquecer – seus próprios usos da referência.

A própria conclusão de Fowlie apontaria para a necessidade de investigações particulares, sempre amparadas pelas referências, frente a este diálogo com o *Inferno*. No caso do poema de Eliot, seu tom moral negativo certamente termina por favorecer a leitura da poesia de Dante:

“Little Gidding” give us a picture of this present world of suffering, and the *Inferno* give us the world of suffering beyond and outside time. But Eliot is also referring to the world beyond time, and Dante is also referring to this world here below. Both Eliot and Dante in their respective passages bear testimony to their belief that each poet is all poets, and each moment is eternity.” (FOWLIE, 1981, p. 108).

Conviria atentar, neste sentido, que podem existir mais paralelos entre a própria poesia *urbana* de Piva e os diálogos de Eliot com Dante, então, do que supõe a leitura de

seus manifestos (“contra Eliot pelo Marquês de Sade”). Em seu ensaio “Cidade visíveis na poesia moderna”, Alfonso Berardinelli atesta a recorrência às citações por parte de Eliot, em *The Waste Land*, como parte de sua efetiva crítica à civilização ocidental e sua imoralidade (aspectos, respectivamente, semelhantes e distintos do que se encontra na obra de Piva):

A indiferença moral, o pecado inconsciente das massas urbanas, Eliot é forçado a revelá-los recorrendo a todo tipo de expediente estilístico. Especialmente pela aproximação de categorias alegóricas e morais hauridas de Dante e Baudelaire à banalidade onipresente daquilo que escorre pelas ruas apinhadas de Londres. (...) A pluralidade de vozes e de citações converge em um ponto: como poeta, talvez sobretudo por sua linguagem e pela representação da vida urbana, Eliot é um crítico da civilização. Ele desarticula a estrutura da civilização ocidental em busca de passagens e frestas que levem a um tempo não-histórico. (BERARDINELLI, 2007, p. 167)

A maneira de leitura “mimética” do *Inferno* proposta pela poesia xamânica de Piva, na qual o *livro* é o modelo, poderá ser entendida como uma superação de uma problemática leitura *romântica*, ao final não apenas relacionada aos problemas com a leitura *sexual-transgressiva* de Sade. O enfático “contra Eliot” poderá ser entendido no contexto de um projeto de leitura literária de Dante, principalmente no papel que a referência *textual* desempenha enquanto incorporação necessária à composição de uma nova poética (xamânica). Isso, sem que a poesia perca em expressão transgressiva do desejo sexual, e sim ganhe em *realidade*, a começar pela relação desta com a leitura do *Inferno*, aqui diálogo fundamental com a obra de Dante. Alvo de diferentes leituras ao longo da história, *A Divina Comédia* serve a René Girard e ao seu conceito de “desejo mimético” como ilustração de uma problemática leitura romântica e moderna do *Inferno*:

Paolo e Francesca (...) No espírito de inúmeros leitores românticos e modernos, o cenário infernal não passa de uma homenagem um tanto vazia às convenções morais e teológicas da época. Longe de abalar o individualismo, supõe-se que a paixão romântica o leve à máxima concretização. (...) É essa a imagem da paixão que emerge dos comentários de Dante, bem como de mil outros textos literários da época. Essa leitura romântica é evidentemente contrária ao espírito de *A divina comédia*. O inferno, para Dante, é uma realidade. (...) Assim, Paolo e Francesca nunca realizam, mesmo no plano humano, o solipsismo a dois que define a paixão absoluta. O *outro*, o livro, o modelo, está presente desde o princípio; ele é que se encontra na origem do projeto solista. O leitor romântico e individualista não

percebe o papel da imitação livresca precisamente porque ele também tem fé na paixão absoluta. (...)

O contexto “infernal” (ou “diabólico”, como dirá Girard), conforme a leitura “mimética” de Piva frente à *Divina Comédia*, sugere que a incorporação literária do *Inferno* deve ser investigada com cuidado, uma vez que existe, aqui, o risco de uma leitura solipsista (romântica, moderna) que, ao final, não se mostraria condizente com a poesia de Dante. Como ainda atesta Girard:

É o próprio romance, afirma Francesca, que desempenha em nossa vida o papel de intermediário diabólico, de mediador. (...) Não se trata de chamar nossa atenção para um escritor em particular. Dante não faz história literária; ele ressalta que, escrita ou oral, é sempre a palavra de *alguém* que sugere o desejo. (...) A sugestão maléfica é um processo que se renova indefinidamente na ignorância de suas vítimas uma mesma censura interior apaga qualquer percepção do mediador, suprime qualquer informação contrária à “visão de mundo” romântica e solipsista. (...) O romantismo faz de *A divina comédia* um novo romance de cavalaria. Uma extrema cegueira faz com que o papel de mediador seja desempenhado por uma obra que denuncia expressamente a mediação. (GIRARD, 2011, p. 215-218)

A questão do “desejo mimético” e da leitura (romântica) do *Inferno* como modelo, neste sentido, implica reavaliar os usos “individuais” das referências a Dante Alighieri, bem como do conceito de realidade na poética xamânica, contexto este que propicia também a releitura particular da imagem poética *analógica* na linguagem de Piva – ainda de acordo com a conclusão de Octavio Paz: “las imágenes y ritmos de *The Wast Land* niegan el principio de analogía. (...) La contrapartida de *The Wast Land* es la *Comedia*. (PAZ, 1970, p. 98).

Os manifestos posteriores a *Os que viram a carcaça* (década de 1970 em diante), abdicando desta tomada de partido pela *oposição*, revelam o início de um abandono da *poética heroica* ou *de guerra*, ainda que não propriamente de tal *campo de batalha* – o qual, por sua vez, tende a mudar de cenário, migrando cada vez mais para fora da cidade. Um depoimento de 1985 sobre o manifesto “Bules, bílis e bolas”, a ser publicado na *Antologia Poética*, mostra a importância de uma leitura conjunta de suas *fases* e respectivos manifestos: “É um manifesto contingencial. Tem muita coisa que foi

superada, mas tem também muita coisa que avança no seu tempo e que é praticamente hoje.” (PIVA, 2009, p. 57).¹⁰⁴

¹⁰⁴ Em entrevista publicada originalmente na revista *Artes*: (outubro de 1985).

2. Dois “Artigos-Manifestos”

Os dois textos “Relatório para ninguém fingir que esqueceu” e “Quem tem medo de Campos de Carvalho?” (ou “Quem tem medo de Torquato Neto?”)¹⁰⁵ foram publicados no primeiro número da revista paulistana *Singular e Plural*, em dezembro de 1978. O primeiro deles, de maneira geral uma espécie de manifesto, guarda semelhanças com o ideário de *campo de batalha* literário de *Os que viram a carcaça*, embora seja exemplo do exclusivo *lado do poeta* (certificando, como dito, o abandono da expressão de suas *oposições*). É o mais importante dos dois textos, também porque o segundo, curtíssimo, investe em imagens e metáforas de atributos mais próximos à linguagem da poesia do que à prosa do primeiro (semelhante ao que se encontrará em muitos manifestos posteriores). O próprio uso de caixa alta ao longo de “Quem tem medo de Torquato Neto?”, como se verá, repõe uma característica inconfundível do livro *Abra os olhos & diga ah* (publicado pouco antes).

“Relatório para ninguém fingir que esqueceu”

Contra tudo que não for loucura ou poesia

Jorge de Lima

acordar para mastigar este pastel fúnebre recheado de gritos irados & pic-nics de seriedade frente à morte de Garcia Lorca que em vida teve o bom gosto de dormir com adolescentes & toureiros

acordar para mastigar este pastel fúnebre liquidificador antropófago estrelas do futuro carnificina espiritual de impotentes bostas & lágrimas de crocodilo

o poeta só é celebrado nestas procissões blasfemas enterrado seu coração de cerne grávido de vermes vivo poderia cantar vossos filhos & isto a moral que desintegrou Hiroshima condena.

10 de Maio de 1922

O poeta russo Essenine & sua esposa Isadora Duncan são festejados pelos meios literários russos de Berlim, mas ele provoca uma série de escândalos & toma porres todas as noites.

Março de 1925

O poeta Essenine em Moscou sofre crises de melancolia, invade um recital de poesias, bêbado, urra injúrias & sarcasmos, provoca escândalos & orgias se sucedem.

Setembro de 1925

O poeta Essenine está em Moscou para preparar a edição de suas obras completas pelas edições do Estado. Ele obtém pagamento antecipado & não para mais de beber. O julgamento severo da crítica fez com que ele sofra cruelmente.

¹⁰⁵ Inicialmente intitulado “Quem tem medo de Torquato Neto?”, posteriormente o poeta alterou o título para “Quem tem medo de Campos de Carvalho?”. Ver “Nota editorial” em *Obras reunidas* Vol. 3. (PIVA, 2008, p. 193).

Brasil – Bahia século XVII

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

Paris 1947

O poeta surrealista Antonin Artaud morre num hospício na mais completa solidão abraçado a um sapato. Depois de 10 anos de eletrochoque, Artaud o Momo tem sua vida confiscada. A França & sua arte lógica estão salvas.

França 1935

O poeta René Crevel põe fim a seus dias tendo antes tido o cuidado surrealista de espetar um papel com alfinete na lapela escrito: Enojado.

Nestes dias em que meus únicos companheiros foram a música de Jorge Mautner & algum garoto triste conquistado de madrugada em alguma esquina da solidão eu sei que foram vocês que exilaram Gregório de Mattos, enforcaram Essenine, apertaram o revólver musical de René Crevel, internaram Artaud o Momo no manicômio.

Hoje os olhos do poeta Garcia Lorca erram nestas planícies assassinadas & gritam com Maiakovski: Abandonem finalmente a veneração por meio de jubileus centenários, a homenagem por meio das edições póstumas! Artigos sobre os vivos! Pão para os vivos! Papel para os vivos! (PIVA, 2008, p. 174-176)

“Quem tem medo de Campos de Carvalho?”¹⁰⁶

É BOM ANOTAR O SEGUINTE: O PATO DA DÚVIDA COM LÁBIOS DE
VERMUTE (LAUTRÉAMONT) LAMBE BAIXO & ESTALA
PREGAS:

É BOM ANOTAR O SEGUINTE: PANDEIRO & ROMÃ NO TABULEIRO
DA VIDA. ROENDO LÁPIS & OLHANDO O TUCANO. ORELHAS
VEGETÁVEIS.

É BOM ANOTAR O SEGUINTE: NO CINEMA A VERTIGEM ELÉTRICA.
EU & MEU AMOR NO LOGRADOURO PÚBIS.

É BOM ANOTAR O SEGUINTE: A SAÚVA NA UVA DO DIA SEGUINTE.
MANHÃ BEM QUENTE. ADEUS. (PIVA, 2008, p. 177)

A leitura destes dois *artigos-manifestos*, se por um lado serve para descrever novamente os tipos de referências, por outro tende a revelar um uso pouco eficiente de seus recursos. Como fica evidente, é difícil aplicar uma leitura *literária* dos *artigos-manifestos* com base na referência, seja ela *textual* e *não textual*. Pois, enquanto no segundo deles, a menção ao nome do poeta/escritor no título (Torquato Neto e Campos

¹⁰⁶ Optamos por usar o último título dado pelo poeta a este texto originalmente intitulado “Quem tem medo de Torquato Neto?”.

de Carvalho) não parece ter implicações com outra referência isolada no texto (“O PATO DA DÚVIDA COM LÁBIOS DE/ VERMUTE (LAUTRÉAMONT)”, ela mesma de aspecto dúbio¹⁰⁷, no primeiro a característica básica está na descrição de episódios da vida de poetas (Garcia Lorca, Essénine, Gregório de Mattos, Antonin Artaud, René Crevel e Maiakovski), caráter *biográfico* sem nenhuma indicação literária. A epígrafe de Jorge de Lima, ainda que poética e beligerante (“*Contra tudo que não for loucura ou poesia*”), se relaciona diretamente com o tratamento biográfico rebelde e maldito (“loucura”) de tais poetas.¹⁰⁸

Ainda assim, “Relatório para ninguém fingir que esqueceu” aponta para um viés crítico, vale dizer, realístico, em tudo ausente em “Quem tem medo de Campos de Carvalho?” (cuja linguagem lembra trechos ou mesmo manifestos completos de *Os que viram a carcaça*). Vale salientar então que, em *Obras reunidas*, estes dois *artigos-manifestos* foram publicados junto ao *Volume 3*, e não ao *Volume 2*, como seria de se esperar devido ao respeito cronológico de tal publicação, fato este que mais problematiza do que esclarece um contexto diversificado de publicações – quatro livros de poesia –, bem como de referências e usos excepcionais. Serão estes, aqui, que permitirão constatar o abandono do “sistema de oposições”, em si um caminho favorável para observar os procedimentos de linguagem diferentemente adotados pelo poeta para a comunicação da *poética xamânica* a partir da década de 1980.

¹⁰⁷ A referência emblemática no título é questionamento poético tão incerto ou hipotético quanto a suposta citação de Lautréamont (e sua função) no interior do próprio texto.

¹⁰⁸ É sintomático o fato deste texto de Piva, que refere vários poetas já mortos, terminar com as seguintes reivindicações: “Artigos sobre os vivos! Pão para os vivos! Papel para os vivos!”.

3. Manifestos etnopoético-xamânicos

Representantes da última poética de Piva, os manifestos *etnopoético-xamânicos* se enquadram nesta definição com base na poesia xamânica que começa a ser composta a partir da década de 1980, embora só publicada a partir da década de 1990.¹⁰⁹ Aqui se encontram textos em prosa cuja leitura direta permite a compreensão básica, frente a uma imagética própria nem sempre “simples”, de boa parte dos conteúdos que interessam conhecer neste momento (antes da leitura e análise dos poemas). É o caso dos primeiros manifestos da década de 80 organizados numa linguagem descritiva, porém plena de propostas articuladas em torno da poesia na forma de pensamentos, ideias e pontos de vista individuais. Tais manifestos convergem para um contexto poético extremamente variado (etnopoético, literário, social, político, religioso, lúdico, existencial, etc.) em sintonia com a “renovação” do texto poético, que começa a tomar forma em tudo diversa da anterior. É o contexto do “desconhecido” de que fala Octavio Paz no prólogo de *Los hijos del limo* (traduzido como “Punto de convergência” em sua versão francesa): “Convergencia en los poetas que escriben en este fin de siglo entre las dos tradiciones, la de la imitación de los antiguos y la de la ruptura. Convergencia y dissolution: penetramos en un mundo desconocido.” (PAZ, 1970, p. 27).

Através de uma linguagem ao mesmo tempo descritiva e alegórica, simbólica e extremamente crítica, o primeiro texto escolhido para compor a seleção dos manifestos *etnopoético-xamânicos* é “O Jogo Grátis da Poesia”, que justamente se relaciona de forma pioneira com o vocabulário da poesia xamânica. Contudo, ainda será possível atestar a atenção do poeta à comunicação direta do novo ideário dos poemas xamânicos. Com efeito, os conteúdos mais prontamente inteligíveis que importam nos demais manifestos implicam considerar uma poética que depende, em certa medida, de uma abordagem inédita de determinados assuntos, além de um vocabulário não característico até então. É esta união de material e linguagem que imediatamente permite ao leitor reconhecer, por exemplo, sua conscientização ecológica dentro da premissa da anarquia e desordem (como ficou dito), uma vez que a poética xamânica se faz composta, a

¹⁰⁹ Além de vários poemas de *Ciclones* (1997) datados da década de 80, um indício da nova poética se encontra esboçado em um apontamento inédito no “Arquivo Roberto Piva” do Instituto Moreira Salles: “Agora pesquiso atentamente Luis da Camara Cascudo & Lawrette Séjourné. Etnopoesia pura & visceral. Nada de poesia/ corpo que se faz agora. Iairé, 86.” (INSTITUTO MOREIRA SALLES, “Arquivo Roberto Piva”).

princípio, através de realidades antagônicas: “humanas” e “não-humanas”.¹¹⁰ E ainda que possa assumir feições clássicas de composição (cf. PÉCORA 2008), tal vocabulário é o resultado de um longo processo de criação que começou a tomar forma no próprio contexto da época de “O Jogo Grátis da Poesia”.

A partir do vocabulário dos manifestos, uma mudança de trabalho *técnico* com a linguagem antecipa sua poesia vindoura; porém, em certo sentido, esta é o reflexo da maneira como, em suas obras, o uso da referência vinha sendo usado de modo a expressar unicamente o *lado* ou *partido* do poeta, o que fica claro através da retomada da obra de Dante Alighieri (agora suporte para o novo vocabulário e, de resto, a toda poética xamânica). Assim como, antes, existia uma enfática separação entre o “nós” contra o “vós” (seguida depois de um “nós” contra “vocês” em “Relatório para ninguém fingir que esqueceu”)¹¹¹, a partir de agora haverá apenas um “eu” deliberadamente autêntico (“xamânico”). Assim, embora o “nós” sempre inclua em si a ideia implícita de um “eu” em seu conjunto, a partir destes manifestos – e tal qual na linguagem da poesia de *Ciclones* e *Estranhos sinais de Saturno* – comparece *isoladamente* o lado do poeta e de sua visão xamânica de mundo.

Já *Sindicato da Natureza*, que compõe os últimos *manifestos etnopoético-xamânicos*, revelam o máximo de clareza em seu ideário crítico contemporâneo, a exemplo da defesa da ecologia.¹¹² Por essa característica, fica evidente a constatação de que interessa ao poeta redefinir elementos essenciais a uma individualidade que, se antes era dependente do contexto urbano, agora está readaptada ao contexto da natureza. Crítica, mas também religiosa e mística, os manifestos antecipam o contato com a temática do *sagrado* que, assim como o aspecto ecológico, já existia enquanto preocupação em seus horizontes estéticos, mas que não era um elemento de base trabalhado na composição poética. A ênfase no caráter *sagrado* está na expressão de uma linguagem extática e ritual, fundamentalmente de apelo inconsciente ou ilógica (nem sempre analógica), o qual, por seu lado, não está livre de um espaço e de uma atmosfera *profana* que, como o próprio poeta admite (e contra a qual luta), é o pano de fundo da

¹¹⁰ Além dos poemas xamânicos, a expressão se encontra também em anotações inéditas, como no “Projeto de Seminário Cursos Órficos”: “Nesta época de ditadura do Rosto Humano é terapêutico lidar com realidades não-humanas”. (INSTITUTO MOREIRA SALLES, “Arquivo Roberto Piva”).

¹¹¹ Cf. o final do artigo: “eu sei que foram *vocês* que exilaram Gregório de Mattos, enforcaram Essenine, apertaram o revólver musical de René Crevel, internaram Artaud o Momo no manicômio”.

¹¹² Textos que chamamos também de “artigos-manifestos”, por comporem artigos escritos para serem publicados em sua coluna pessoal na revista *Chiclete com banana*.

contemporaneidade – na imagem da metrópole/necrópole.¹¹³ Nesta ambiente, a poesia de Piva, agora assumida como etnopoesia, não encontra inspiração para ser composta; daí ter que lidar com a situação contraditória de considerar a cidade, que está na raiz de sua poética inicial, enquanto o oposto da atmosfera sagrada em que pretende inserir a “realidade” da poética xamânica. Enfim, o cenário não é novo. Como alertou Pécora, citando expressão do próprio poeta: “um mundo dado como morto. Entenda-se o cadáver: um mundo regido pela normalidade assexuada e invariavelmente associado a negociatas e mitologias mercadológicas – ‘totem kapitalista’” (PÉCORA, 2006, p. 11).

3.1. *O Jogo Grátis da Poesia*

Caso raro de artigo publicado na grande imprensa (jornal *Folha de São Paulo*, em 1982), este texto é uma sintomática perspectiva poético-literária fundada sobre a visão estético-existencial do poeta, resultando em uma concepção ampla de poesia válida não apenas para o momento (ainda que exemplarmente o defina). Adiciona-se a isso o fato deste artigo comparecer ao lado de outros textos críticos de poesia em um suplemento dominical do referido jornal, todo ele reservado à discussão da *poesia marginal* que se encontrava consolidada no cenário literário brasileiro no início dos anos 80. Enquanto alguns escritores defendem os “marginais” e outros contestam a vertente de tais poetas, Roberto Piva elude com estilo inconfundível a questão (situação crítica menor para ele), trazendo para o leitor vários pontos que são – ou ainda serão – trabalhados individualmente em suas próprias obras, em detrimento de disputas entre grupos, correntes ou movimentos literários.

O Jogo Grátis da Poesia (Todo poeta é marginal, desde que foi expulso da República de Platão)¹¹⁴

Há campos para todos. Caminhos não marcados a ninguém...
(Hölderlin)

O fazer poético passa pelo corpo e pela cama. “A poesia se faz na cama como o amor...”, isto para começar a conversa. A palavra registrada é a mera extensão (sublimada) do que sobrou da Orgia. Todos nós somos labaredas provocadas pelo curto-circuito do Desejo. O resto é balacobaco, isto é, literatura. Dante é pra ser lido numa sauna, rodeado de adolescentes. Não num escritório-abrigo-antiatômico. O vampirismo

¹¹³ Ver depoimento no Posfácio de *Ciclones*, 1997, p. 117.

¹¹⁴ Publicado em 28 de fevereiro de 1982. *Folha de São Paulo*, Caderno Folhetim, p. 5. Disponível em: <http://acervo.folha.com.br/fsp/1982/02/28/348> (acervo eletrônico da *Folha de SP*. Consulta em 19/mar/2013.

descobriu o desbunde, o marxismo e a linguagem caricata. Henri Michaux já deu o recado: Conhecimento através dos abismos. Inferno, Purgatório e Paraíso são uma coisa só. Mastigue cogumelos e Veja. Nenhuma regra: Ver com os olhos livres. Assim o curumim aprendeu o gosto de todos os espíritos. O assassinato também pode ser a ordem do dia. A blasfêmia e o roubo. Veja o episódio Vanni Fucci no Inferno de Dante. Gíria da pesada de malandro medieval. Mimetismo. Para uma estética da crueldade. Como diz Edoardo Sanguinetti, “O Surrealismo é o fantasma que, com toda a justiça, persegue as vanguardas e lhes nega um sono tranquilo”. Com a costela do Kapitalismo foi criada a Panaceia Socialista. O Forró Nuclear é a medida da Riqueza das Nações. As soluções em poesia são individuais e não coletivas. Eu estou com Gilberto Vasconcelos: depois que joguei a obra completa de Marx pela janela, comecei a compreender o Brasil. Fora isto o seguinte: Poesia é uma forma de conhecimento que vê através de objetos opacos, como uma viagem de LSD e estados mediúnicos de levitação. Xamanismo, linguagem da Sibila de Cumas e cantos de caça de povos “primitivos”, poesia é uma atividade lúdica em que está empenhada sua vida, sua morte, sua felicidade e principalmente o jogo. O jogo gratuito de todas as coisas. Por acaso, eis a origem de todas as coisas, diz Nietzsche. Não devemos excluir autoritariamente, como censor barato, nem os que se dizem marginais e não são e nem os que pensam que são marginais e são escriturários. Os Hitlers e Castros da vida já fizeram isso com muito mais eficiência. A Poesia é a mais fascinante orgia ao alcance do homem. E como diz Hegel, “A Orgia báquica da história será vivida por cada um de seus membros”.

Embora inicie com uma espécie de autocitação ou releitura, através da imagem semelhante a versos encontrados em um poema de *Abra os olhos & diga ah* (portanto, de 1975), a saber, “(A EPOPEIA DO AMOR COMEÇA NA CAMA COM OS LENÇÓIS DESSARUMADOS FEITO UM CAMPO DE BATALHA)” (PIVA, 2006, p. 35), esta relação entre o artigo (também uma prosa-manifesto) e a poesia tende a ganhar relevância a partir deste momento. Neste exemplo, a prosa reformula o discurso poético precedente, sendo ocorrência excepcional, pois em quase todos os casos ocorre o inverso. Aliás, pode-se adiantar que a partir deste momento toda prosa do poeta, em certa medida, concorre para este movimento invertido, ou seja, contextualizando a leitura da obra posterior (poesia xamânica), como certificam as próximas referências, ou mesmo os casos de *autorreferência*.

Devido à grande quantidade de afirmações de caráter pessoal, os pontos que concernem à referência literária podem trazer algum parâmetro para a leitura de sua *ideia de poesia*, aquilo que se destaca aqui enquanto “gratuito” e “marginal”, mas, sobretudo, como “jogo”. Curiosamente, o texto começa por uma citação que, embora entre aspas, não indica o autor: “A poesia se faz na cama como o amor...”. Sua imagem sequencial – “A palavra registrada é a mera extensão (sublimada) do que sobrou da Orgia” –, então, talvez explique a ausência da autoria, por se tratar, de fato, de paráfrase da frase de André Breton (“A Poesia é a mais fascinante orgia ao alcance do homem”) que já havia

aparecido no “Postfácio” do livro *Piazzas* (visto anteriormente). Se a verdadeira epígrafe do artigo dizia, em resumo (e via Hölderlin), que há “caminhos não marcados a ninguém”, neste exemplo é inegável que Piva começa marcando o seu caminho a partir do surrealismo de Breton.

Com efeito, Breton é também o responsável direto pela afirmação seguinte, extremamente ambígua: “O resto é balacobaco, isto é, literatura.” Claramente influenciado pela leitura dos surrealistas sobre o conceito de literatura, em certos momentos Piva certamente trabalha com algumas categorias *provocativas* do grupo francês que, dependendo da leitura que se faz delas, pode significar revolta, sobretudo desejo, sonho e fantasia, mas também humor e sarcasmo, posto que a ironia, ao mesmo tempo, se sobrepõe ao manifesto. Afinal, o tom provocativo e *antiliterário* serve apenas “para começar a conversa”, visto que, em seguida, tais referências serão reformuladas através de ideias e conceitos próprios, sobretudo literários.

A própria referência constante a Dante Alighieri, após ressaltar o primado do desejo (“Todos nós somos labaredas provocadas pelo curto-circuito do Desejo”), é usada através de um movimento de leitura entendido em sua função *sexual* (“Dante é pra ser lido numa saúda, rodeado de adolescentes”), fornecendo a própria chave de leitura *literária*, a qual passa a revelar contornos de uma visão poética muito particular. Tomando por base a afirmação “Inferno, Purgatório e Paraíso são uma coisa só”, pode-se falar de um poeta leitor de Dante que, de imediato, já se quer intérprete da obra do outro poeta, uma vez que a referência *não textual* vem acompanhada de uma leitura *textual* característica e bem marcada (na verdade, a alusão à *Divina Comédia* através de seus três cantos).

Aqui, embora a oposição seja flagrante (“Dante é pra ser lido numa sauna, rodeado de adolescentes. Não num escritório-abrigo-antiatômico”), a questão não está voltada para a divisão entre referências, e sim o modo e o lugar onde a poesia (a obra do autor referenciado) *deve* ser lida: em resumo, através de um contexto sensual, idealmente sexualizado. Tal constatação direta não resolve, certamente, a questão de leitura de poesia aqui, a não ser devido a outro relato biográfico do poeta que, vale adiantar, esclarece como este *modo e lugar* são a própria “invenção” (imaginação, criatividade) presente na obra poética, conforme o “Posfácio” de *20 poemas com brócoli*, escrito dois anos antes:

Foi frequentando uma sauna do subúrbio que inventei o molho propiciatório para este casamento do Céu & do Inferno. As pequenas estufas de vapor para duas pessoas nessa sauna me deram a imagem paradisíaca das *bòlgia* onde os danados de Dante

sonham eternamente. Mas os garotos do subúrbio são anjos...
(PIVA, 1980, p. 116)

Frequentar uma sauna “gay” no subúrbio de São Paulo, cujas escadas e pequenas estufas de vapor são vistas como os *bolgia* do Inferno da *Comédia* transformados em círculos do Paraíso: esta a condição para a leitura de Dante, segundo Piva. Portanto, não se resolve tal questão pelo *lado* oposto ao do poeta, visto a imagem do “escritório-abrigo-antiatômico” não descrever com precisão o lado oposto ao sexual. Esta ideia fica clara somente devido ao lado do poeta. Deve-se necessariamente considerar como o ponto crucial para a leitura desta obra, então, a forma como se toma contato com Dante, isto é, a maneira como agora se posiciona o leitor da *Divina Comédia*. A imagem é clara em seu apelo sexual frente à obra do poeta italiano, embora também fique apenas sugerido a relação sexual através de tal ambiente de leitura. A leitura particular, ou seja, o *lado* do poeta, acaba sendo apenas a crítica à forma possivelmente equivocada de leitura desta obra, problemática que reaparecerá na imagem irônica da oposição entre “bruxos” (o poeta xamânico – Dante, por exemplo –, representando a poesia xamânica) e “broxas” (poeta que não vem descrito, sendo possível apenas inferir seu sentido *não xamânico*, assim como de qualquer poesia oposta à xamânica).

Contudo, podemos afirmar que nem toda referência pode ser considerada válida para a leitura da obra poética (ao contrário do exemplo de leitura de Dante). Também pode haver dúvidas quanto a que lado ou partido tomar, no sentido do leitor se basear diretamente pelo autor que é referenciado ou citado em momentos diferentes ao longo destes textos em prosa. Exemplo disso é que, de início, o manifesto “A catedral da desordem” afirmava a oposição “contra Hegel por Antonin Artaud”, a qual, agora, tende a se neutralizar mediante uma citação do próprio filósofo com quem o poeta compartilha a opinião, principalmente ao final de seu texto: “E como diz Hegel, ‘A Orgia báquica da história será vivida por cada um de seus membros’.”

O posicionamento de leitura da referência apenas pode ser esclarecido se recorrermos às obras citadas, as quais, por sua vez, podem trazer pontos de vistas diversos pertencentes a um mesmo autor citado. No caso da literatura, e como vimos na leitura de Dante, fica sugerida a necessidade da leitura dos contextos inerentes às exigências individuais do próprio poeta em sua obra.

3.2. *Manifesto utópico-ecológico em defesa da poesia & do delírio*

Texto mais extenso deste conjunto de manifestos, originalmente publicado no “Boletim Pensamento Ecológico Nº 18” (outubro de 1983), é também o primeiro a fazer referência direta ao tema da ecologia, entre outros incorporados à ideia pessoal, tanto utópica e delirante quanto realista, sobre a poesia.

“Manifesto utópico-ecológico em defesa da poesia & do delírio”¹¹⁵

Eu defendo o direito de todo ser Humano ao Pão & à Poesia
 Estamos sendo destruídos em nosso núcleo biológico, nosso espaço vital & dos animais
 está reduzido a proporções ínfimas
 quero dizer que o torniquete da civilização está provocando dor no corpo & baba
 histérica
 o delírio foi afastado da Teoria do Conhecimento
 & nossas escolas estão atrasadas pelo menos cem anos em relação às últimas
 descobertas científicas no campo da física, biologia, astronomia, linguagem,
 pesquisa espacial, religião, ecologia, poesia-cósmica, etc.
 provocando abandono das escolas pelas crianças que percebem que
 o professor não tem nada a transmitir,
 imobilizando nossas escolas no vício de linguagem & perda de tempo
 em currículos de adestramento, onde nunca ninguém vai estudar Einstein, Gerard de
 Nerval, Nietzsche, Gilberto Freyre, J. Rostand, Fourier, W. Heinsenberg, Paul
 Goodman, Virgílio, Murilo Mendes, Max Born, Sousândrade, Hynek, H. Benn,
 Barthes, Robert Sheckley, Rimbaud, Raymond Roussel, Leopardi, Trakl,
 Rajneesh, Catulo, Crevel, São Francisco, Vico, Darwin, Blake, Blavatsky,
 Krucënych, Joyce, Reverdy, Villon, Novalis, Marinetti, Heidegger & Jacob
 Boehme
 & por essa razão a escola se coagulou em Galinheiro onde se choca a histeria, o torcicolo
 & a repressão sexual,
 não existindo mais saída a não ser fechá-la & transformá-la em Cinema onde crianças &
 adolescentes sigam de novo as pegadas da Fantasia com muita bolinação no escuro.
 Os partidos políticos brasileiros não têm nenhuma preocupação em trazer a UTOPIA
 para o cotidiano.
 Por isso, em nome da saúde mental das novas gerações eu reivindico o seguinte:
 1 – Transformar a Praça da Sé em horta coletiva & pública.
 2 – Distribuir obras dos poetas brasileiros entre os garotos(as) da Febem, únicos capazes
 de transformar a violência & angústia de suas almas em músicas das esferas.
 3 – Saunas para o povo.
 4 – Construção urgente de mictórios públicos (existem pouquíssimos, o que prova que
 nossos políticos nunca andam a pé) & espelhos.
 5 – fazer da Onça (pintada, preta & suçuarana) o Totem da nacionalidade. Organizar
 grupos de proteção à Onça em seu habitat natural. Devolver as onças que vivem
 trancadas em zoológicos às florestas. Abertura de inscrições para voluntários que
 queiram se comunicar telepaticamente com as onças para sabermos de suas reais
 dificuldades. Dessa maneira as onças poderiam passar uma temporada de 2

¹¹⁵ O manifesto começa com uma particular “INVOCAÇÃO: Ao Grande deus Dagon de olhos de fogo; Ao deus da vegetação Dionísio; Ao deus Puer, que hipnotiza o Universo com seu ânus de diamante; Ao deus Escorpião atravessando a cabeça do Anjo; Ao deus Lúper, que desafiou as galáxias roedoras; A Baal, deus da pedra negra; A Xangô, deus-carvalho fecundador da Tempestade”.

semanas entre os homens & nesse período poderiam servir de guias & professores na orientação das crianças cegas.

- 6 – Criação de uma política eficiente & com grande informação ao público em relação aos Discos Voadores. Formação de grupos de contato & troca de informação. Facilitar relações eróticas entre terrestres & tripulantes dos óvnis.
- 7 – Nova orientação dos neurônios através da Gastronomia Combinada & da Respiração.
- 8 – Distribuição de manuais entre sexólogas (os) explicando por que o coito anal derruba o Kapital.
- 9 – Banquetes oferecidos à população pela Federação das Indústrias.
- 10 – Provocar o surgimento da Bossa-Nova metafísica & do Porno-Samba.

O Estado mantém as pessoas ocupadas o tempo integral para que elas NÃO pensem eroticamente, poeticamente, libertariamente. Novalis, o poeta do romantismo alemão que contemplou a Flor Azul, afirmou: “Quem é muito velho para delirar evite reuniões juvenis. Agora é tempo de saturnais literárias. Quanto mais variada a vida tanto melhor”.

[Assino e dou fé, Roberto Piva SP 1983 Hora Cósmica do Tigre]
(PIVA, 2006, p. 142-145)

Existem duas observações, relacionadas entre si, a se investigar com atenção aqui. Como dito há pouco sobre “O jogo gratuito da poesia” e a referência a Hegel, a primeira observação diz respeito à afirmação de que, na escola, “ninguém vai estudar Virgílio (...) Catulo” (para ficar apenas entre dois poetas da enorme relação). Lembrando que em “A catedral da desordem” se encontrava uma oposição invertida (“contra Virgílio por Catulo”), este é outro exemplo de nova ordenação frente aos autores que, enfim, interessam ao poeta, quer os inclua em seu lado, quer os exclua. Mais ainda, neste caso ocorre uma fusão ou aglutinação do que antes era contrário. No mínimo, infere-se o sintoma de uma revisão de valores poéticos que, no caso de Virgílio, pode muito bem ser entendida através da referência à *Divina Comédia* de Dante. Outra hipótese é lembrar que existe um interesse todo voltado para o Império Romano a partir de poemas dos anos 70, e que esta referência se estenderá até a poesia xamânica.

Contudo, os propósitos do poeta podem ser agora conhecidos no *modo* como a leitura da referência deve ser feita, pois a questão de leitura em “O Jogo Gratuito” é efetivamente reposta ao longo deste “Manifesto utópico-ecológico”. Se o *Dante de Piva* se fazia obra poética ao ser lido numa sauna, não num “escritório”, este último local reaparece, aqui, na imagem da “sala de aula”. A escola, responsável pela “repressão sexual” dos leitores adolescentes, deve ser transformada em “Cinema” para que Virgílio e todos os outros autores citados sejam seguidos através de “pegadas da Fantasia com muita bolinação no escuro” – novamente a imagem *sexualizada* da leitura de poesia.

De um lado, nenhuma novidade. Como visto, sua poesia se quer experiência sexual e lúdica, e não “vício de linguagem & perda de tempo em currículos de adestramento”. Uma vez que, agora, “o delírio foi afastado da Teoria do Conhecimento”, o *modo* como a leitura deve ser feita passa a ser válido para “física, biologia, astronomia, linguagem, pesquisa espacial, religião, ecologia, poesia-cósmica, etc.”. Por outro lado, se na lista de autores “não lidos” nas escolas Dante Alighieri não vem incluído, podemos supor que a obra do poeta italiano seja estudada ali, mesmo porque faz parte de um cânone literário muito difundido nas mais diversas tradições culturais ocidentais. De outra forma, como entender a ausência desta *obrigatoriedade* de leitura da *Divina Comédia* (de acordo com a enorme lista), obra tão importante na ideologia literária de Piva?

Ora, entendido seu *modo sexual* de leitura, tal ausência evidencia a *defesa* proposta no manifesto: ainda que a poesia de Dante seja lida e estudada nas escolas, se faz mediante o mesmo “vício de linguagem” incapaz de transmitir o conhecimento *delirante* (contrário daquele que resulta em “adestramento” utilitário). A solução para a união de *poesia* e *delírio* estaria em construir “Saunas para o povo”, remetendo novamente ao espaço ideal (corporal, sexual) para a leitura da *Divina Comédia* de modo “eroticamente, poeticamente, libertariamente” (ao final do manifesto).

A segunda observação consiste em duas ocorrências excêntricas: a autorreferência e a releitura de uma oposição anterior. Adiantando a leitura de uma das obras poéticas da década de 70, em *Coxas*, o poema em prosa “Antropolítica de Entrega em Profundidade” começa com a sentença “1. Transformar a Praça da Sé em horta coletiva & pública” (PIVA, 2006, p. 70), idêntica frase presente neste manifesto, e repostado aqui para a “saúde mental das novas gerações”. Neste sentido, adicionado ao primeiro ponto “Eu defendo o direito de todo ser Humano ao Pão & à Poesia”, há sugestão de releitura contrária a uma oposição anterior, “contra Cristo por Barrabás” (em “A catedral da desordem”), a qual enfatizava a crítica ao Cristianismo feita na *poética heroica* inicial. Quando postulada neste manifesto, então, a necessidade de leitura de “São Francisco” aponta, de imediato, o estranhamento pelo conflito com tal crítica. De fato, através do que se lê propriamente na primeira das reivindicações (como dito, “Transformar a Praça da Sé em horta coletiva & pública”), algo de uma atmosfera *franciscana* parece despontar; não podendo ser considerada irônica, pois aliada aos demais autores mencionados, a questão de leitura das referências se vê maximamente problematizada.

Ao final, algo da *utopia* reivindicada também ao máximo (em caixa alta: “Os partidos políticos brasileiros não têm nenhuma preocupação em trazer a UTOPIA para o

cotidiano”), aqui, pode comportar até mesmo a presença da referência ao conhecimento da obra de São Francisco, pelo que a leitura, mais uma vez, não vem sugerida – ou melhor, imposta – senão com objetivos particulares que nem sempre estão no contexto original da obra ou autor referenciado. Mais à frente, a retomada de uma crítica direta à Igreja Católica será, neste sentido, tanto elucidativa quanto definitiva (principalmente no contexto de defesa da ecologia presente na poesia xamânica). O sintoma de transição continua valendo neste manifesto de 1983, uma vez que autorreferência e releitura se mostram fatores importantes para o entendimento do texto.

3.3. *O século XXI me dará razão (se tudo não explodir antes) e Manifesto da selva mais próxima*

Este manifesto e o próximo foram publicados pela primeira vez em *Antologia Poética* (Editora L&PM), no ano de 1985. Enquanto a forma do primeiro texto é mais uniforme, permitindo um contato direto com seus conteúdos (ainda que através de imagens que superam a simples oposição entre conceitos), o segundo manifesto parece continuação e conclusão do anterior, havendo nesta relação de complementaridade maior unidade e clareza em meio à comunicação das diversas faces de uma mesma crítica.

“O século XXI me dará razão (se tudo não explodir antes)”

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

[Roberto Piva Hora Cósmica do Búfalo fevereiro/84] (PIVA, 1985, p. 98).

“Manifesto da selva mais próxima”

... *abolição de toda convicção que dure mais que um estado de espírito*
 Álvaro de Campos

Para Henri Michaux,
in memoriam

Os produtos químicos, a indústria farmacêutica & os miasmas roerão teus ossos até a medula / cadáver rico em vitaminas / rodopios no rio da indústria / burocratas ideológicos morrendo de rir / marxistas que depois que arrancaram a próstata tomaram o poder / vastos desertos no Cérebro / políticos estatísticas câncer no rosto vazio das avenidas da Noite / Mulheres agarrando garotos selvagens para enquadrá-los no Bom Caminho / assobios & fome do verdadeiro caralho fumegante / Robert Graves, Brillat-Savarin & o refrão dos meus desejos / Feiticeira Ecológica no Liquidificador minotauro / hortaliças incineradas por mercúrio / botinadas da KGB & canções lancinantes / Tempo no osso / televisão / Centauro na rota da Revolta / Estrelas penduradas na fuligem / Catecismo da Perseverança Industrial / Os governos existem pra te deixar com esse ar de cachorro batido / Os governos existem pra preparar a sopa do General Esfinge / Os governos existem pra você pensar em política & esquecer o Tesão / Batuque Nuclear Anjo-Fornalha / poesia urbano-industrial em novo ritmo / Cidade esgotada na feiura pré-Colapso / recriar novas tribos / renunciar aos trilhos / Novos mapas da realidade / roteiro erótico roteiro poético / Horácio & Lester Young / Tribos de garotos nas selvas / tambores chamando pra Orgia / fogueiras & plantas afrodisíacas / Abandonar as cidades / rumo às praias salpicadas de esqueletos de Monstros / rumo aos horizontes bêbados como anjos fora da rota / terra minha irmã / entraremos na chuva que faz inclinar à nossa passagem os Guaimbés / Delinquência sagrada dos que vivem situações-limite / é do Caos, da Anarquia social que nasce a luz enlouquecedora da Poesia / Criar novas religiões, novas formas físicas, novos antissistemas políticos, novas formas de vida / Ir à deriva no rio da Existência.
 [Roberto Piva Hora Cósmica da Águia SP outubro de 1984] (PIVA, 1985, p. 99-100)¹¹⁶

Enquanto o primeiro manifesto é construído sob uma égide crítica sem propostas ou objetivos exclusivos (é ainda a recorrência apenas ao lado *contrário* do poeta), o “Manifesto da selva mais próxima” se assemelha, em sua forma de composição, aos poemas de *Quizumba* (1983). Porém, é como se aos versos desta poesia fosse acrescentada uma crítica social e político-econômica que não existe no contexto poético original (como se verá à frente). Não por acaso, aqui vem criticamente retomado o aspecto sexual (“Os governos existem para você pensar em política & esquecer o Tesão”), semelhante ao que foi visto em “Manifesto utópico-ecológico em defesa da poesia & do delírio”.¹¹⁷

Por sua vez, enquanto o “Manifesto da selva mais próxima”, em sua última parte, pontua vários conceitos importantes para as obras de Piva (“Caos”, “Anarquia”, “Poesia”, “novas religiões” e “novos antissistemas políticos”), também reúne uma ideia central e

¹¹⁶ O uso das barras (como quebra do texto) foi mantido conforme consta no formato de publicação original.

¹¹⁷ Cf. o trecho “O Estado mantém as pessoas ocupadas o tempo integral para que ela NÃO pensem eroticamente, poeticamente, libertariamente”.

nova relacionada à cidade. “Abandonar as cidades rumo às praias” traz sugerido este novo ideário de distanciamento da metrópole, que também reaparece em um artigo-manifesto próximo (“intelectual brasileiro”) reiterando o início do contexto propriamente *etnopoético* da poética xamânica. Além disso, tais observações confirmam a consistência desta produção traduzida, em todos os seus momentos, em um constante “contraprograma político” – expressão de Alcir Pécora (2006, p. 18) aprovada, ao final, pelo próprio poeta.¹¹⁸

3.4. *Sindicato da natureza*

Os artigos-manifestos de “Sindicato da Natureza” compõem o último conjunto de textos em prosa publicados, os quais foram escritos para uma coluna da revista *Chiclete com Banana*, mais especificamente no espaço “JAM”, local destinado a vários outros autores e poetas brasileiros detentores de uma verve irônico-humorística, mas também altamente contestatória (a exemplo de Glauco Mattoso). Estes que não são manifestos no sentido que o poeta tem dado aos demais (como se poderá constatar, e apesar do título do último deles) trazem uma linguagem inteligível que a própria leitura se encarrega de organizar, revelando os pensamentos mais condizentes com este momento já consolidado de composição da poesia xamânica.

Ao final, há a inclusão de um texto inédito pertencente aos publicados originalmente em “Sindicato da Natureza”, mas que não comparece no *Volume 3 de Obras reunidas* (talvez justamente por não se tratar de observações sobre poesia). Contudo, é justamente a característica que interessa verificar agora, pelo fato de exemplificar até onde pode ir a conscientização, o pensamento e, enfim, o contexto de interesse do poeta frente à *realidade* (aspecto envolvido com várias referências literárias presentes em sua última poética).

“Dionysos, na Grécia Antiga”

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.

É importante lembrar Dionysos neste momento em que a Igreja católica nos impõe São Francisco de Assis como patrono da Ecologia.

¹¹⁸ Quando questionado sobre a dimensão política no erotismo de sua poesia, Piva responde: “A princípio, não. A poesia, diz Octavio Paz, é a subversão do corpo. Mas de toda forma você está fazendo política, mesmo sem querer. O que eu faço é o que o Alcir Pécora chama de um ‘contraprograma político’”. In *Roberto Piva. Série Encontros*. Organização Sérgio Cohn. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2009, p. 179.

Muitos ecologistas caíram neste conto do vigário, a Igreja Católica esteve do lado dos senhores feudais na Idade Média, da burguesia depois da revolução Francesa & agora, com sua Teologia da Libertação (ou da Empulhação?), está do lado dos partidos políticos chamados de “esquerda” & dos trabalhadores.

A Igreja Católica só pode viver à sombra do Poder, qualquer Poder. No Brasil, quando chegaram as caravelas e Cabral, o primeiro ato dos padres foi um ato antiecológico: cortaram a primeira árvore brasileira para fazer a cruz da primeira missa.

Ato seguinte converteram & vestiram os índios para melhor escravizá-los. Por isso inaugurando esta coluna gritamos nosso Evoé a Dionysos patrono da Ecologia, da anarquia, do vinho & da orgia.

É preciso não confundir Ecologia com jardinagem.

A Ecologia é uma ramificação da Biologia, que estuda as interações entre os seres vivos & o seu meio ambiente.

Nos anos 60 quando eu falava em Ecologia, a resposta das pessoas, que se amontoavam em bandos à direita & à esquerda, era sempre uma profissão de fé na própria mediocridade. “Com tanta gente passando fome, esse cara vem falar de natureza” Como se a vida do cretino não dependesse exatamente do equilíbrio ecológico. Os trabalhadores têm a CUT, a CGT. A onça pintada não tem sindicato. Os rios não têm sindicato. O mar não tem sindicato

Eles terão agora o seu Sindicato neste cantinho. Crie você também com os colegas do bairro, do serviço, do clube, um SINDICATO DA NATUREZA. Nosso lema será sempre AMOR, POESIA & LIBERDADE. A diversidade é a Verdade. Viva a diferença! Evoé! (PIVA, 2008, p. 178-179).

Antes de qualquer coisa, a imagem de São Francisco de Assis volta a assumir seu lugar de oposição ao lado do poeta, ao representar aqui o “conto do vigário” que, como visto, é imagem da hipocrisia da Igreja Católica perante as políticas engajadamente ecológicas. De maneira básica, este primeiro texto recobra também algo da via *blasfematória* presente nos dois primeiros livros de poesia (conforme o “Postfácio” de *Piazzas*), cuja crítica ao catolicismo continua nos dois próximos artigos-manifestos, a seguir.

“Prisioneiros”

PRISIONEIRO,
DEGREDDADOS,
SODOMITAS,
HERÉTICOS, PIRATAS,
ESTE PAÍS
NASCEU DA
ANARQUIA.
TIVEMOS
TODAS AS
OPORTUNIDADES
PARA VIVER O
MATRIARCADO
DE PINDORAMA,
SUA POESIA &
SEU MITO.

ENTREGAMOS
NOSSA
LIBERIDADE
NAS MÃOS
EUNUCAS DA
IGREJA CATÓLICA,
DOS ACADÊMICOS
& DOS
ESQUERDISTAS
DE PAU PEQUENO

Mairiporã, 90 (PIVA, 2008, p. 180)

“Na última entrevista”

Na última entrevista concedida à grande imprensa nos meados dos anos 50, o filósofo Martin Heidegger, perguntado sobre o que ele achava da Bomba Atômica, respondeu: “Qual delas? Esta de agora, ou aquela que explodiu há 2 mil anos atrás?”. “Como assim?”, perguntaram os jornalistas atônitos. Heidegger acrescentou: “Pois quando Cristo falou: ‘Meu reino não é deste mundo’, ele detonou a primeira Bomba Atômica”.

De fato, a visão do mundo judaico-cristã, com seu Deus situado fora do Tempo & Espaço imobilizado na Eternidade, representa a concepção mais antiecológica de que temos notícia. “Meu reino não é deste mundo” significa que o mundo poderá estar entregue a todo tipo de devastação, quer por bombas, agrotóxicos, industrialização etc., pois para este ponto de vista o planeta Terra é um lugar de passagem, um “vale de lágrimas”, um lugar de expiação.

Não é sem motivo que os romanos perseguiam os cristãos sob a acusação de que eram ateus, pois não adorávamos deuses do panteão romano cada um deles representando uma paixão humana ou deusas agrárias representando a fertilidade & generosidade da Terra, como Ceres & Cibele, sem falar de Baco (Dionísios para os gregos), deus da uva, do vinho & das bacanais que na Grécia & Roma tinham um sentido religioso. Com o advento do Cristianismo, ocorreu a dessacralização do mundo, que para os pagãos era povoado de deuses. “O que for feito à Terra, recairá sobre os filhos da Terra” diz o ditado dos índios peles-vermelhas, adoradores do peiote, do Sol, da Lua, do coitote & do falcão. Amnésico & anestesiado pela civilização urbana industrial, robotizado em seus sentimentos, limitado em sua visão pelos edifícios & muros das cidades o homem moderno não sente mais a alegria cósmica & pagã de participar de um nascer do sol de um crepúsculo, do silêncio das ilhas perfumadas, do instinto, da imensidão dos mares silenciosos, das estrelas. Reprimindo a criança que existe nele, o homem moderno aniquila os deuses do júbilo em seu coração. Deixa de improvisar sua vida, enquadrando-se na marcha uniforme da sociedade organizada & vestida. (PIVA, 2008, p. 181-182)

“O meio ambiente está entrando em colapso”

Como referido, este texto não incluído na recolha de “Sindicato da Natureza” em *Obras reunidas* Volume 3 é exemplo de uma visão esclarecida sobre as relações sociais e o meio ambiente através de linguagem altamente informativa. Serve como sugestão de que alguns conteúdos da poética xamânica trazem uma crítica radicalmente lúcida,

também atualizada pela incorporação de obras e autores que até então não estavam presentes no seu rol de referências.

Publicado pela primeira vez na edição de “agosto-setembro” de 1989 da revista *Chiclete com Banana*, nele o poeta abandona a crítica ao Cristianismo para, logo depois (no próximo artigo-manifesto “Intelectual brasileiro”), confirmar o interesse também no confronto direto com seus lados opostos, se concentrando no discurso individual (xamânico) de sua poesia.

[Sem título]

Da noite para o dia, importantes instituições perderão toda a respeitabilidade, toda a legitimidade e reputação, como servidoras do interesse público. Foi o que aconteceu à Igreja de Roma com a Reforma e a monarquia francesa em 1793. Numa noite, o impensável tornou-se evidência. Ivan Illich

A civilização urbana perecerá no frio da noite Guy Tarade

O meio ambiente está entrando em colapso. Chuvas ácidas em todo mundo, erosões, secas, inundações, rios se transformando em esgotos, camada de ozônio com buracos quilométricos, petróleo lançado no mar, florestas inteiras destruídas para alimentar a fome de Energia. Todas as fontes tradicionais de energia estão se encaminhando para entrar em colapso. As políticas de energia a serem aplicadas no futuro vão decidir a margem de liberdade da sociedade do ano 2000. Ivan Illich nos mostra que uma política de baixo consumo de energia permite uma grande variedade de modos de vida e culturas. Uma sociedade de forte consumo de energia será dominada em sua estrutura pela tecnocracia, que em sua etiqueta capitalista ou socialista será intolerável. Além do mais, o desequilíbrio térmico do planeta não é um perigo, é um fato. A reflexão sobre os problemas energéticos teve início nos anos Setenta, com o aumento do preço do petróleo. O fenômeno chamou a atenção sobre o caráter limitado e não renovável dos combustíveis fósseis. A crise da energia indica a crise do sistema que modela a Sociedade Industrial na sua organização do espaço e do tempo (o problema dos transportes, por exemplo). Por isso, os ecologistas passaram da análise energética à crítica da Sociedade Industrial como um todo. As matérias primas tornam-se mais raras e mais caras. Os custos de produção aumentam, a taxa de lucro diminui. E assim o sistema de lucro duplica-se numa crise ecológica, devido aos limites físicos da natureza. (CHICLETE COM BANANA, 1989, p. 28).

“Intelectual brasileiro”

Intelectual brasileiro entra
em partido político pra lavar chão.
pra ser Devoto. Pasolini entrou em
partido político pra criticar,
pra esculhambar.
os poetas deixaram de ser bruxos
pra serem broxas.
fantasmas-eunucos deste teatro
de Sombras que é a

sociedade Industrial,
 bibelôs de consumo devidamente
 etiquetados & vacinados
 contra a Raiva.
 a nossa viagem xamânica começa
 agora:
 para as praias desertas & florestas
 do mundo, rumo ao centro da Terra
 cidade lúcida & quente.

Ilha Comprida, 90 (PIVA, 2008, p. 183)

“Manifesto do Partido Surrealista-Natural”

Decididamente, o poeta deixa para este último artigo-manifesto a proposição exclusiva do xamanismo, isto é, de seu *lado* apenas. É o polo oposto dos discursos iniciais dos manifestos, também porque leva qualquer tipo de referência ao extremo máximo de significação, explícita ou implícita.¹¹⁹

“Manifesto do Partido Surrealista-Natural”

Para Arthur Bispo do Rosário & Immanuel Velikovsky

“A alegria é a prova dos 90” Zé Celso

“Mágicos de todo o mundo, uni-vos!” William Burroughs

+ XAMANISMO + ARTAUD + RIMBAUD + LAMANTIA + LAUTRÉAMONT + STIRNER
 + FÍSICA QUÂNTICA + ECOSSISTEMAS INTOCADOS + PLANTAS ALUCINÓGENAS +
 CANDOMBLÉ + AROMATERAPIA + ERVAS MEDICINAIS + DROGAS PSICODÉLICAS
 + RITUAIS DE TERROR + YOGA TÂNTRICA + DIONISISMO ORACULAR + INVENÇÃO
 DE ORFEU + COLTRANE + JOHNNY ALF + JOBIM + EGBERTO + HERMETO + CAZUZA
 + ORGIA TÂNTRICA + CATIMBÓ + UZINA OZONA + TERREIRO ELETRÔNICA +
 EDGAR CAYCE + ELIPHAS LEVI + POESIA CÓSMICA + PARACELSO + H. P.
 LOVECRAFT + ROBERT SHECKLEY + POLÍTICA DO ÊXTASE + GRANDE SERTÃO +
 MESCALINA MANÍACA DE MICHAUX + OSCARITO + GRAFITES SAGRADOS DE
 JOHN HOWARD & MAURÍCIO VILAÇA + ANARQUISTAS COROADOS + CRUMB +
 ANGELI + MILO MANARA + PETRÔNIO + PAISAGENS DESUMANAS + FABRE
 D’OLIVET + JIM MORRISON + MESA DOS ORIXÁS + BENÉ FONTELES + PIRAHY +
 RUBEM VALENTIM + WESLEY + CHAPADA DOS GUIMARÃES + IGUAPE + JUREIA +
 TAMBORES NA NOITE + MAGIA + MIRONGAS + MANDINGAS + CARMINHA LEVY &
 OS NOVOS XAMÃS + AMOR + HUMOR + TAO DA FÍSICA + FRANK O’HARA +
 ALEISTER CROWLEY + LIVRO DOS MORTOS + BARDOO TODOL + IMAGENS DO
 INCONSCIENTE + RELIGIÃO DOS TUPINAMBÁS + CREVEL + GAROTOS CAIÇARAS +
 GAVIÃO PRETO + HILDA HILST PORNO + EXPRESSIONISMO ALEMÃO + FERENCZI
 + PASOLINI + ARQUÉTIPOS + CONHECIMENTO ILUMINAÇÃO + MISTÉRIOS ELEUSIS

¹¹⁹ Isso porque há casos de “metonímia” também, ou seja, na referência *não textual* à obra, e não diretamente ao autor como, por exemplo, em “Invenção de Orfeu” (referindo também Jorge de Lima), quando não ensaia uma definição enxuta da arte ou do artista em questão.

+ HELIOGÁBALO & SEUS VESTIDOS DE GAROTO LUZ + AMANITA MUSCARIA + RODRIGO DE HARO & SUA POESIA DE SEGREDOS + JOÃOZINHO TRINTA + ALMA SAXTENORIZADA DA BEAT + REVERDY + ARQUIVOS INSÓLITOS DE GYORGY FORRAI + SERRA DO MAR + JACOB BOHEME + YANOMAMI + SIGNATURA RERUM + BOB KAUFMAN + OBRA EM NEGRO + SANDRO PENNA + DINO CAMPANA + RELAÇÃO ERÓTICA COM O MUNDO + DANTE + FEIJÃO PRETO + SAUNAS + FUTEBOL DE VÁRZEA + AFOXÉ DE JORGE MAUTNER + CONTROLE DEMOGRÁFICO + AVES DE RAPINA + ARRUDA + COGUMELO + JUREMA + MALCOM DE CHAZAL + KURT SELIGMAN + ARRABALDES + OVNIS + PAIXÃO + TESÃO + ANARQUIA + MOQUECA DE PEIXE + BEIJOS NO ESCURO + FODAS SOLARES + PRAIAS DESERTAS + DANÇA + VINHO + RALPH CAMARGO & O TARÔ DE TERESÓPOLIS + TRIBO PRESENTE FUTURA DOS DELIRANTES CAVALEIROS APAIXONADOS CARNAVALESCOS BACANTES DA ORGIA PERMANENTE

EVOÉ LAROIÊ – JUQUITIBA 90

P.S. + CIDADES VARRIDAS PELO VENTO + MINGUS + CAPITÃO PEIOTE + SILÊNCIO DE LUVAS DE BOX + TALENTOS SELVAGENS + EXU + XIVA + ALEGRIA PÂNICA + ESCOLA DE SAMBA + BOYS DE KONSTANTINO KAVÁFIS + ILHA COMPRIDA DE ESMERALDA MISTERIOSA + LIVROS DAS MUTAÇÕES + TRIBOS SALVAS DA PESTE TECNOLÓGICA + DEMÔNIOS DE BAKUNIN + FLOR NEGRA + GIBIS DEBOCHADOS DE TONINHO MENDES + MARSICANO & A CÍTARA DO CAOS INTERIOR + VEREDAS QUE DESEMBOLCAM NUMA PAISAGEM DE SONHO + BIVAR & SEUS VERDES VALES + GAROTOS PÁSSAROS DE PAÚBAS + JOÃO S. TREVISAN & GLAUCO MATTOSO + NÉVOA DAS ESTRADAS + COZINHA DO DECA + FLUIDO MÁGICO DO CORPO + BICELLI & SUA POESIA QUERMESSE & CAMINHO DO XAMÃ + HÉLICES DO MARAVILHOSO + BAGANAS VULCÂNICAS + SOL + CHUVA + FRIO + CALOR + MÁRIO PIRONE & SEUS PERFUMES DO CORAÇÃO NEGRO + ANTONIO & SEU FESTIVAL DE VIDA + RELVA SOBREVIVENTE + PINHEIROS DE ITAPECERICA + OLHOS SONOROS DE FLÁVIO + BAGAGEM DE CHUVA NO AVIÃO SORVETE + POLÍTICA DO MISTÉRIO + UVAS + SONHOS + VISÕES + DIONÍSIO GRITANDO BÊBADO & DROGADO NO PARAÍSO (PIVA, 2008, P. 184-187).

3.5. P.S.: O último manifesto

Em respeito ao rigor cronológico que norteia a apresentação destes manifestos e textos em prosa, convém apresentar aquele que constituiria o último manifesto publicado pelo poeta em *Estranhos sinais de Saturno*, cujo título traz a referência *não textual* de um autor recorrente: “A bengala alienígena de Artaud”. Trata-se, na verdade, de um texto “meio poema meio manifesto”, como assinalado ao final, propondo um modelo distinto de composição que confirma certas propostas *críticas* da poética xamânica (aspectos literários, sociais, políticos e culturais) ao lado da própria linguagem da poesia (analogia, imagens naturais, e as constantes referências).

“A bengala alienígena de Artaud”

O mamute sem pátria
O professor membrana

O pica-pau pica tora
 O orgônio letal da sociedade industrial
 O presidente estalinista chefe de quadrilha
 O fantasma de Stalin de Jean-Paul Sartre
 Budapeste anos 50-séc. XX:
 Secretário-geral do PC húngaro
 manda cavar o solo para construir
 o metrô de Budapeste. Subsolo muito
 duro. Então, não eram os técnicos marxistas
 que estavam errados, mas o subsolo
 de Budapeste que era contra-revolucionário.
 Brasil 2004-séc. XXI:
 Programa Fome Zero: contrariando
 o governo, o IBGE provou que os
 mais pobres nem sempre são os mais
 mal-nutridos & os obesos são mais
 numerosos entre os mais pobres.
 O governo se apressou a desmentir o
 IBGE. Taí: não são os padrecos
 assessores que estão errados, mas
 o IBGE & os gordos que são
 contra-revolucionários.
 Conclusão de Sartre: O marxismo é uma
 violência idealista às coisas.
 O bucho do mangusto
 O furor uterino da Pomba
 A lasanha emplumada
 O bofetão *on the Road*
 As ancas do navio
 O carcará sem fio

meio poema-meio manifesto

Templo ZU LAI
Rodovia Raposo Tavares
 2004 (PIVA, 2008, p. 138-139)

PARTE II

A LEITURA DA OBRA POÉTICA (CONTINUAÇÃO)

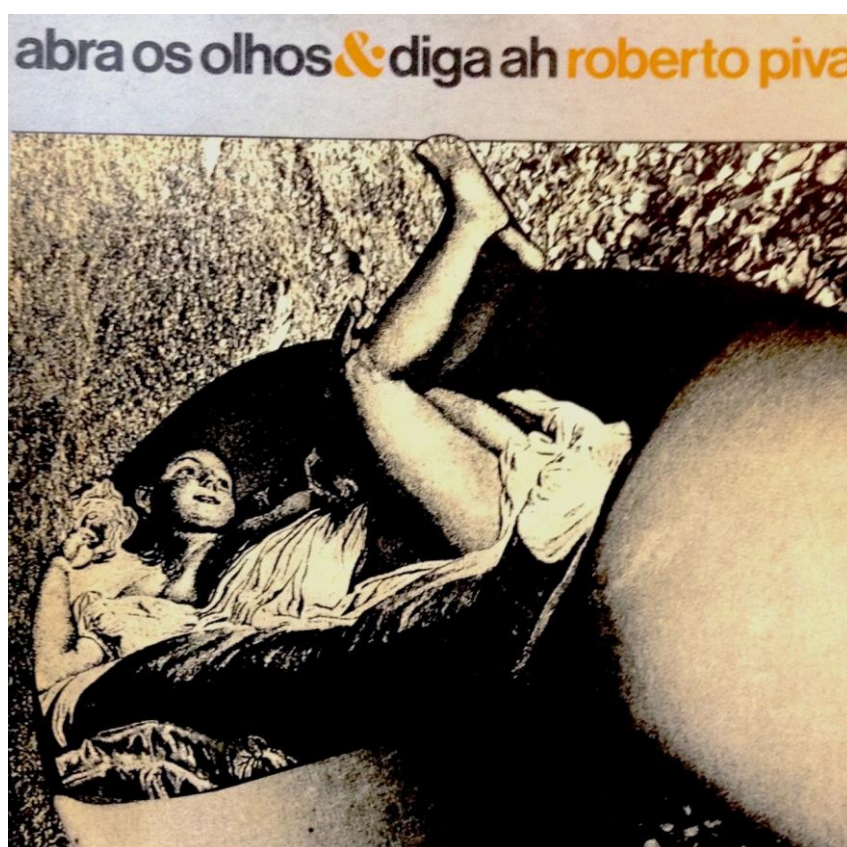
CAPÍTULO 5. DE ABRA OS OLHOS & DIGA AH A ESTRANHOS SINAIS DE SATURNO

Apresentação

Após a leitura dos manifestos de Roberto Piva, e apresentado o contexto de suas duas principais poéticas (inicial e final), a continuação da leitura da obra poética dá sequência à análise anterior de *Paranoia* e *Piazzas* (poética *heroica* ou *de guerra*). Através deste recorte, o intuito é continuar destacando a atenção dada às referências na composição dos poemas (considerando o acompanhamento em prosa, quando este se faz presente). Na leitura de um tipo de transição entre estas duas poéticas – que, de maneira geral, poderá ser observada pelo uso das referências a partir dos livros publicados na década de 70 (*Abra os olhos & diga ah* e *Coxas: sex fiction & delírios*), a intenção é também analisar algo de particular em cada obra, remetendo a características que destacam, ainda, alterações nos usos das referências *textuais* e *não textuais* de obra para obra. Neste sentido, é possível acompanhar determinadas mudanças na poesia com reflexo de alterações no fazer poético (em direção ao *etnopoético* de Rothenberg), principalmente a partir das obras dos anos 80 (*20 poemas com brócoli* e *Quizumba*), a ponte necessária para a leitura da poesia xamânica a partir da década de 90 (*Ciclones* e *Estranhos sinais de Saturno*) – cuja poética que não pode prescindir das referências, a exemplo de Dante e Pasolini.

1. *Abra os olhos & diga ah* (1975)

Em seus dezoito poemas, cada qual ocupando uma única página, *Abra os olhos & diga ah* (São Paulo: Massao Ohno) é o menor livro de Piva, publicado depois de um silêncio editorial de onze anos. Como em *Paranoia*, os textos aqui estão acompanhados de aparato visual em preto-e-branco, agora com ilustrações do artista Tide Hellmeister (responsável também pela capa). Contrária às fotografias daquele, porém, a arte de Hellmeister tem agora a direta intenção de apoiar um discurso sexual, por sinal, presente com mais força no ideário poético desta obra. A importância do diálogo entre texto e imagem tem início na própria capa, isto é, na relação entre o título e a colagem que compõe a capa. Enquanto o título invoca a visão (*Abra os olhos*) ligada à expressão de uma espécie de gozo (*diga ah*), a imagem explicita o corpo de um garoto – anjo-abutre – que se deita de pernas para o ar, sorridente, em uma nádega enorme; esta, proveniente de um corpo curvado, é também um traseiro que se entrega, e que domina todo o quadro:



Capa de *Abra os olhos & diga ah*. Arte: Tide Hellmeister.

Algumas ilustrações internas dão continuidade à atmosfera de sensualidade, sugerida sutilmente pela exploração da imagem do corpo, por exemplo, quando membros parecem se confundir – perna e pênis – na representação:

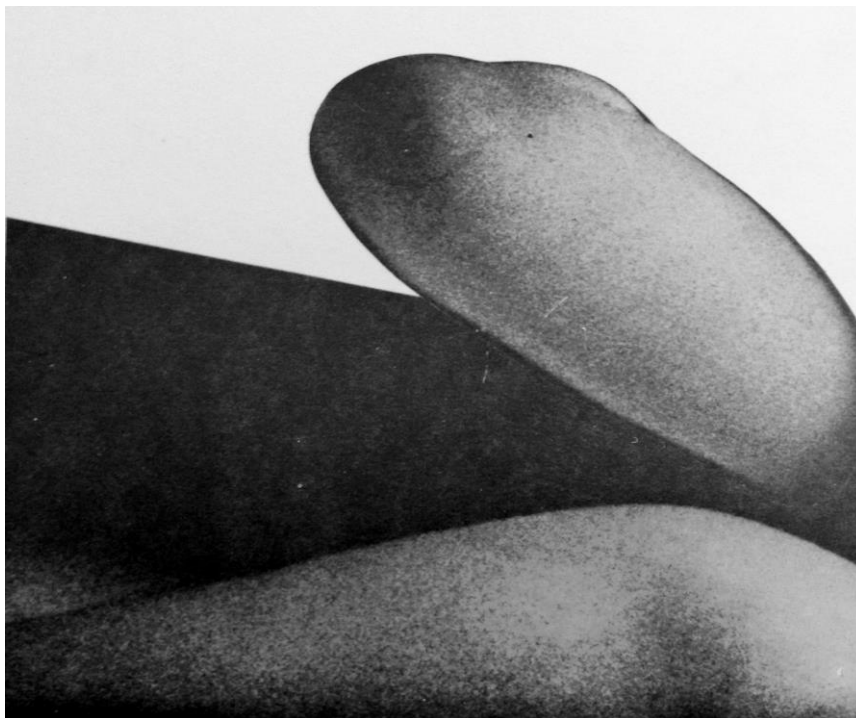


Ilustração em *Abra os olhos & diga ah*. Arte: Tide Hellmeister.

Tal ilustração acompanha um poema (sem título) que faz de suas analogias sexuais também um tipo de linguagem literal, de livre descrição de corpos, suas partes e sentidos:

(O SEXO DA MEIA-LUA LANÇA SUA NOTA METÁLICA & SEUS
 GATOS SELVAGENS) onde dançamos com gorilas tântricos
 cérebros eletrônicos fazendo xixi na cama vermelha
 GRITOS MARAVILHOSOS NA JANELA política do esquecimento
 sistemático ESTAMOS NA MERDA GENTIL
 rosto de beterraba & sexos em ruínas
 espelho bilingue minhas esporas & olhos sorridentes
 TODOS CHORAM AO MESMO TEMPO NO BRONZE DA TIRANIA
 & COMEM SUAS MENINAS o vento da vida os braços
 dependurados maxilares estourados ao amanhecer
 TOTEM KAPITALISTA TOTEM KAPITALISTA TOTEM
 KAPITALISTA
 (PIVA, 2006, p. 31)

De acordo com Alcir Pécora,

[em *Abra os olhos & diga Ah!*] os versos se apresentam como cruzamento de diferentes frequências captadas pela poesia livre ou errática, em que algumas atuam como manchetes, letreiros ou anúncios a produzir fastio e ruído na comunicação do desejo. (...) a poesia aqui reunida faz questão de proclamar a “maravilha” dos gritos dados “à janela”, e não os gemidos encerrados – abafados, enterrados – no quarto. Trata-se de formular uma “política do corpo em fogo”, que reaja à “merda gentil” do “esquecimento

sistemático”, por meio de uma poesia radicalmente pública e violentamente hostil à domesticação da vontade. (PÉCORA, 2006, p. 11-12)

Estes pequenos poemas retomam e amplificam uma linguagem que também busca sentidos e significações através de relações “extratextuais”. Com efeito, as colagens de Hellmeister expressam também uma figuração erótica que reflete a fusão – e daí a “confusão” de imagens sobrepostas na colagem – de membros como numa íntima e extravagante relação entre dois (ou mais) corpos:

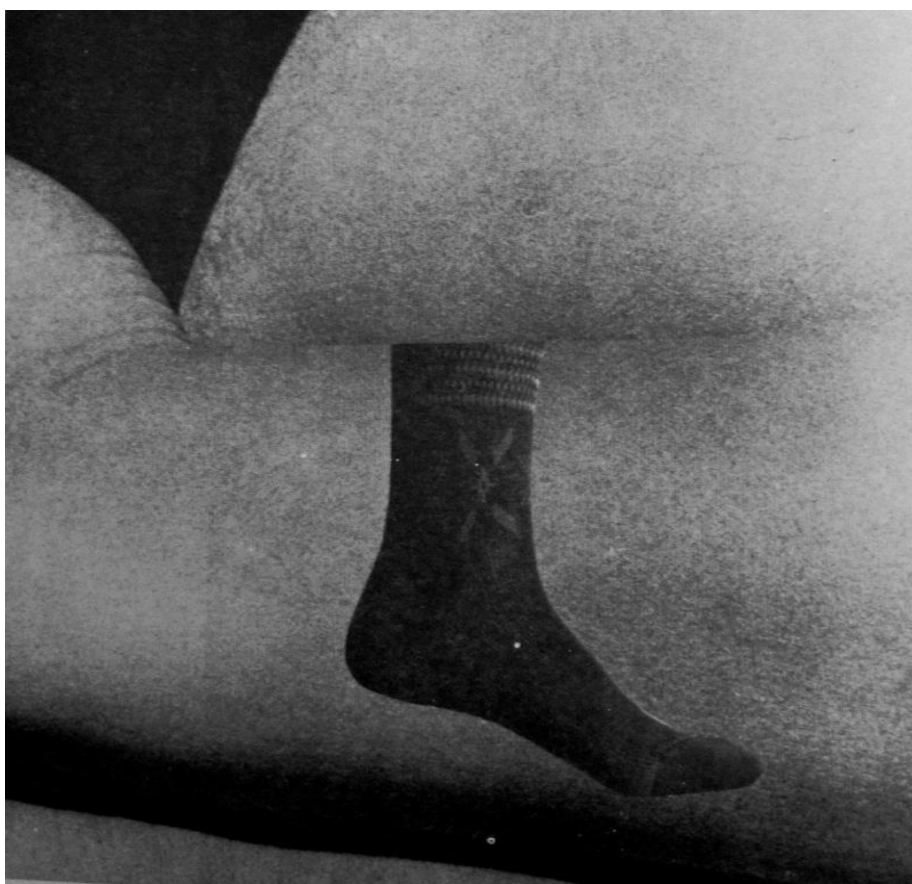


Ilustração em *Abra os olhos & diga ah*. Arte: Tide Hellmeister.

São estas partes (con)fundidas do corpo que remetem à forma ou à posição que ocupam certos versos dentro de um poema, bem como as próprias analogias de certas imagens criadas por Piva. Entende-se, assim, que as ilustrações nesta obra não querem traduzir particularmente o verso ou a expressão em imagem e, por isso mesmo, aqui o poema não necessariamente precisa ser lido ao lado da imagem que o acompanha (e vice-versa); melhor dizendo, Hellmeister procura ilustrar *Abra os olhos & diga ah* como um todo, enquanto os poemas de Piva, ainda que amplamente experimentais, acabam por

fornecer enorme coesão interna à obra. O penúltimo poema tem o título da obra e, de fato, diz muito sobre ela:

“Abra os olhos e diga Ah!”

nos
 cravos
und
 vários meses
 aborrecidos
 &
 suas imagens
 SE PA RA DAS
 carnaval
 onde
 EU sou o último
 TODO
 comido
 máscara coaxando
 nas legendas
 (meu amor em sua
 marcha CEGA)
 dias e noites se extinguem
 em
 silêncio
 &
 seus
 pedaços arbitrários (PIVA, 2006, p. 42)

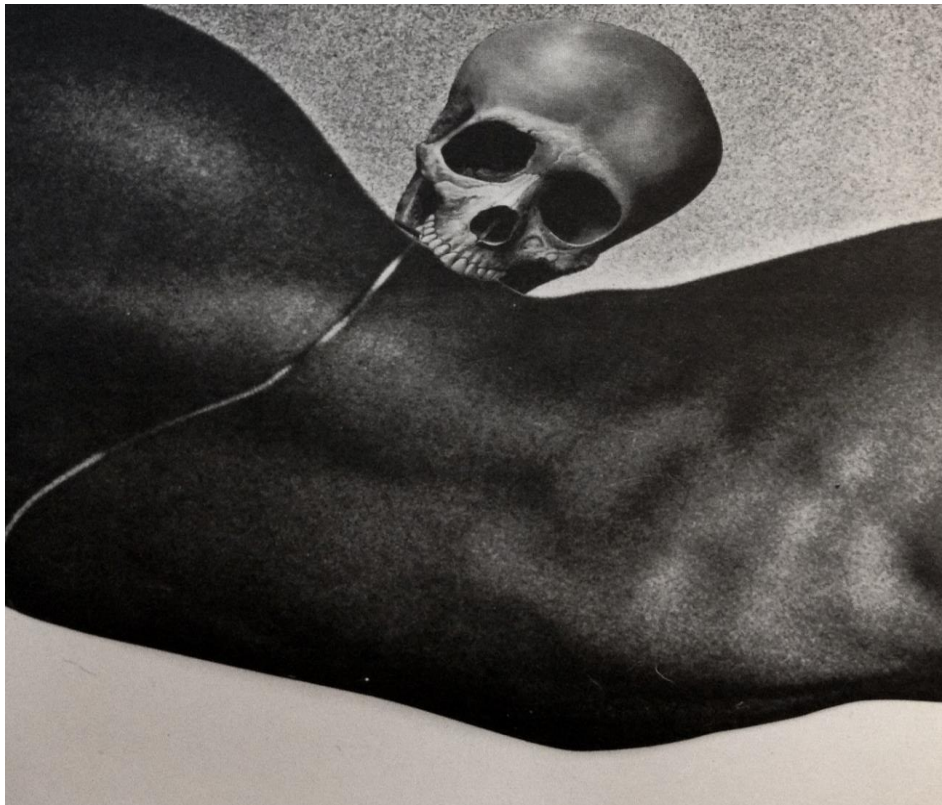


Ilustração em *Abra os olhos & diga ah*. Arte: Tide Hellmeister.

Continuando com a escolha de uma única epígrafe como abertura (iniciada em *Piazzas*), a novidade está na inclusão de outras duas “epígrafes” ao final do livro.¹²⁰ Este fecho através da referência *textual*, e não com palavras de autoria própria, enfatiza a maneira como determinados autores são invocados para o tratamento de temas também específicos. Se a leitura temática (ou da significação) é mesmo de se esperar no uso mais tradicional deste tipo de acompanhamento textual, será interessante observar como o uso cada vez mais excessivo da referência *textual*, também por parte da variação em seu aspecto formal no poema (ou obra), não deixa de estar envolvido com a reinterpretação desta relação tradicional entre sentidos.

As citações ao final de *Abra os olhos & diga ah* chamam a atenção para uma obra poética pouco publicada – e recepção crítica quase nula – que cede espaço justamente para autores quase sempre bastante conhecidos e divulgados (com poucas exceções). Relevante para a questão da leitura de suas referências, na concessão da palavra do poeta parece existir a anuência de que outras vozes representem sua própria (e primeira) pessoa, ou seja, o próprio “eu” que fala nos poemas. Se a expressão poética individual se distancia de *prudência* e *garantia* artística (conforme encontradas no coletivo de vanguarda artística), não seria equivocado pensar que tais usos da referência – também no sentido de deslocar os sentidos da leitura tradicional – podem recolocar a *personagem* do poeta em seu devido lugar. O eu-lírico dos poemas de Piva, *personalizado* junto à referência, se encontra na ambivalência criada através da relação de leitura e escrita que, de acordo com Compagnon (2007), se destaca exclusivamente mediante o trabalho ou uso da citação.

Com efeito, diz Pécora a respeito da *personagem* de Piva (e Hilda Hilst) em sua poesia: “Hilda e Piva, em parte, são personagens de sua literatura. Eles se autocriaram com base em suas próprias metáforas. Tornaram-se, por assim dizer, o suporte material de sua obra.” (PÉCORA, 2007, p. 5).¹²¹ Uma vez que se quer também *personagem* de si, o poeta, *personalizado* em suas referências, não apenas confirma o critério substancialmente individual de sua escrita, e sim também o reflexo de um uso crítico de suas leituras. Pois antes mesmo de se querer discípulo *peçoal* de muitos grandes autores

¹²⁰ O uso de citações para encerramento das obras se repetirá, ainda que através de apenas uma citação, na poesia xamânica de *Ciclones* e *Estranhos sinais de Saturno*.

¹²¹ Ver “Pécora revisita transgressão lírica (e obscena) de Hilda e Piva”. *Jornal da UNICAMP*. 5 a 11 de março de 2007.

(daí, sem dúvida, algo também deste caráter concessionário de seu texto), aqui novamente a ideia de uma *identidade artística* se faz entendida através das práticas de leitura e escrita – onde ela pode ser avaliada individualmente (sem *garantia* contra a responsabilidade pessoal, o resultado na escrita). Este processo identitário de autocriação de sua *personagem* parece estar amparado, cada vez mais, através da própria “presença” de outros autores. Referências literárias – como, de fato, o eu-lírico (Piva) nos poemas – as citações tendem a trabalhar criticamente no texto no sentido de *presenças reais*, como nos termos de George Steiner em *Real Presences*:

All serious art, music and literature is a *critic* act. (...) The readings, the interpretations and critical judgements of art, literature and music from within art, literature and music are of a penetrative authority rarely equaled by those offered from outside, by those propounded by the non-creator (...) Virgil reads, guides our reading of Homer as no external critic can. The *Divine Comedy* is a reading of the *Aeneid*, technically and spiritually ‘at home’, ‘authorized’ in the several and interactive senses of that word (...) The presence, visibly solicited or exorcized, of Homer, Virgil and Dante in Milton’s *Paradise Lost* (...) is a ‘real presence’, a critic in action. (STEINER, 1991, p. 11-13)

No contexto de leitura e escrita, a poesia de Piva toma para si, através da incorporação da referência, uma *constante* artística da grande ou “séria” literatura (ainda de acordo com um uso crítico e interpretativo da referência), como esclarece Steiner:

In painting and sculpture, as in literature, the focused light of both interpretation (the hermeneutic) and valuation (the critical-normative) lies in the work itself. The best readings of art are art. This is, most literally, the case where painters and sculptors copy previous masters. It is true, in graduated degrees, where they incorporate, quote, distort, fragment or transmute motifs, passages, representational and formal configurations, from another painting or sculpture into their own. (...) Such incorporation and reference, conscious or unconscious, mimetic or polemic, is constant in art. Art develops via reflection of and on preceding art, where “reflection” signifies both a ‘mirroring’, however drastic the perceptual dislocation, and a ‘re-thinking’. (STEINER, 1991, p. 17)

Seria o caso de pensar, então, em uma linguagem de apelos individuais de leitura (o *desejo* será um deles, ainda de acordo com a citação em Compagnon), mas, exemplarmente, de um não menos relevante eu-lírico/personagem que se quer representante, na leitura de “suas próprias metáforas” (Pécora), de seus propósitos de criação. Entende-se desta alteridade, ainda, uma relação autor-leitor menos engessada

pela autoria, ao mesmo tempo em que inibe as prévias garantias que a citação do outro – de um grande, valoroso e consolidado *outro* válido como si mesmo – poderia pressupor neste constante uso da referência na composição.

Pode-se retomar, aqui, uma visão análoga à identidade poética de Piva conforme já investigada junto à obra de Rimbaud, que parece continuar ativa na leitura desta “concessão” no uso da referência. Leitura e escrita são práticas basicamente relacionadas entre si no processo de criação literária. Aqui, por envolver uma relação de alteridade explícita no âmbito do fazer poético, este processo se torna de extrema importância para o estudo da poesia, sobretudo, porque pode ser investigado através de uma obra poética que trabalha internamente esta mesma relação com o *outro*, a referência na escrita. Uma *alteridade identitária* como imagem da referência literária pode ser invocada, assim, através do *outro* de Rimbaud – “Je est un autre” (RIMBAUD, 1984, p. 200) –, formulação de uma identidade do sujeito que ajudou a construir um ideário da alteridade no próprio fazer poético moderno. Na autocriação de sua *personagem*, não apenas poeta (autor), mas também a referência (leitura), que ajuda a compor esta *personagem*, está envolvida com os resultados *críticos* no poema. Não há liberdade ou transgressão que não passe pela identidade conflituosa com a palavra poética; da mesma forma, não há identidade que não passe por uma tensão com a alteridade, por vezes resolvida na referência ao outro no texto.

Alfonso Berardinelli, por exemplo, tende a ler esta famosa máxima da alteridade rimbaudinana no contexto da poesia moderna não apenas nos termos da experiência do poeta, mas também como elaboração do poema (ao alcance da leitura, conforme proposto aqui):

Certo, l’Io è un altro, come dice Rimbaud. Ma questa traumatica estraneità (o separazione liberatoria) dell’io da se stesso, questa proiezione involontaria dell’identico nell’altro, non è solo un incubo dell’alienazione moderna del soggetto o l’esperienza eccezionale del poeta che si fa veggente. È in realtà il semplice presupposto psicologico di ogni confessione poeticamente elaborata. Solo se l’io percepisce se stesso come un altro, il pudore e la ritrosia possono essere superati senza esibizionismo. (BERARDINELLI, 2008, p. 217).¹²²

¹²² Claro, o Eu é um outro, como diz Rimbaud. Mas esta estranheza traumática (ou separação liberatória) do eu de si mesmo, esta projeção involuntária do idêntico no outro, não é só um pesadelo da alienação moderna do sujeito ou a experiência excepcional do poeta que se faz vidente. É na realidade o simples presuposto psicológico de cada confissão poeticamente elaborada. Somente se o eu concebesse a si mesmo como um outro, o pudor e a afetação podem ser superados sem exibicionismo. (Tradução livre).

No caso de *Abra os olhos & diga ah* existe continuação com a linguagem de *Piazzas*, justamente, na personificação de um eu-lírico menos restrito à primeira pessoa como em *Paranoia*. A presença de um “eu” não necessariamente marcado no poema, e que, neste sentido, tende a se individualizar na representação de uma *personagem* do poeta (e não apenas de um *autor* desta poesia), permite à linguagem lírica compartilhar de uma experiência cada vez mais entendida em sua elaboração poética (aqui, de acentuado teor sexual), em detrimento de uma leitura “exibicionista” desta experiência, ainda no sentido das referências *não textuais* (obras lidas, autores citados pelo nome). Esse detalhe fica evidente pela presença de um companheiro sexual-amoroso sempre ao alcance desta *personagem*: o pronome “seu” ou “teu” transborda dos poemas aqui. Feita de uma linguagem excitada pelas várias formas que assume este *outro*, a *personagem* (o eu-lírico) se constrói por meio de palavras que remetem ao corpo e suas imagens eróticas.

Assim o aparato visual, ao lado dos poemas, como partes do corpo representando os flashes sensuais de uma relação sexual, as imagens a serem lidas – de fato, contruídas – dentro dos poemas. Mais explícito do que em *Paranoia* e *Piazzas* (“O equilíbrio (embora meu) é um pouco teu” arrisca o poema “Piazza VII”), em *Abra os olhos & diga ah* a indicação do outro sexual e amoroso está ligada à concepção de uma linguagem amplamente tátil, visível e audivelmente sensual, que grita aos vários sentidos despertos – ou a serem despertados:

(A POLÍTICA DO CORPO EM FOGO DO CORPO EM CHAMAS
DO CORPO EM FOGO) APAGANDO A LUZ as trevas devoram
teu corpo em chamas tua boca aberta teu suicídio
de prazer na grama tuas mãos colhendo meu rosto
de folhas machucadas na escuridão teu gemido à sombra
das cuequinhas em flor
teus cabelos são solidamente negros (PIVA, 2006, p. 28)

A partir do olho, boca ávida pela imagem, a voz: *Abra os olhos* e então *diga ah*. Eco do olhar, o ritmo vem destacado através da repetição de palavras-chave da relação sexual: “CORPO”, “FOGO”, “CHAMAS”; “teu corpo”, “tua boca aberta”, “tuas mãos”; “meu rosto”, “teu gemido”, “teus cabelos”. O aspecto formal de certos trechos amplifica a própria significação erótica no poema, baseada num mesmo ritmo desde o início, uma vez que são as palavras iniciais, em caixa-alta, que determinam a leitura de todo o texto – primeiro entre parêntese, sugerindo o movimento de *interiorização* da repetição, que logo depois se abre: “(A POLÍTICA DO CORPO EM FOGO DO CORPO EM CHAMAS

DO CORPO EM FOGO) APAGANDO A LUZ as trevas devoram teu corpo em chamas (...).’.

Em outro exemplo de sugestão *sexual* através de forma, ritmo e significação, o primeiro poema da obra (já todo voltado para o aspecto visual da linguagem)¹²³ trabalha precisamente a amplificação de sentidos mediante a função *espacial* de determinadas repetições:

VISÃO ANTROPOLÓGICA DO CANTO DA JANELA
 PRISMADA EM GELÉIA-CORAÇÃO NO VINHO
 DE MARÇO (o mês mais terrível)
 novos animais de rapina
 OS OLHOS DO MEU AMANTE OS OLHOS DO MEU AMANTE
 galáxias internas OLHOS LIBERDADE galáxias internas
 no fundo cor-de-rosa do chocolate eu te respiro
 nas tripas só com os mortos & seus travesseiros de
 flores
 nas tripas extravagantes meu amor atrás das
 vitrinas
 só com os mortos o universo é um espirro
 no útero da maçã
 tudo começa
 a anoitecer
 cheio de energia. (PIVA, 2006, p. 26)

O verso feito de repetição da expressão “OS OLHOS DO MEU AMANTE” assume visualmente a posição de dois olhos na página, cada “olho” uma das “galáxias internas”: olhos do *outro* (“DO MEU AMANTE”), “OLHOS LIBERDADE”. Linguagem que valoriza os sentidos da visão (e a relação visual palavra/ilustração), do contrário serão escuridão e noite a predominar sobre a luz, justamente explicitando o contato corporal, sexual: antes, “APAGANDO A LUZ as trevas devoram/ teu corpo em chamas”; agora, “tudo começa/ a anoitecer/ cheio de energia”. Eliane Robert Moraes, em seu posfácio a *Obras reunidas* Volume 2, aborda o cerne desta questão (não por acaso, seu ensaio se intitula “A cintilação da noite”):

Tudo é noite na poesia de Roberto Piva. Tudo é noite na paisagem estranha e febril que seus poemas deixam entrever, e é também da noite que tudo nasce, fazendo a vida brotar com inesperado vigor, como no poema inicial de *Abra os olhos & diga Ah!*: “no útero da maçã / tudo começa / a anoitecer / cheio de energia”. (...) Apesar de misteriosos, os cenários noturnos de Piva pouco têm em comum com as noites funestas evocadas pelos artistas

¹²³ Embora no início do poema exista um suposto diálogo intertextual cuja função é corrigir a intenção dos versos a que alude – neste caso, os versos iniciais de *The Waste Land* de T.S. Eliot: “April is the cruellest month, breeding” (ELIOT, 1971, p. 7).

românticos, muitas vezes vividas por personagens solitários, perdidos em meio a uma natureza erma, silenciosa e melancólica. (...) Enfático apelo aos sentidos, como ocorre em quase toda a produção do poeta, que aproxima de forma inequívoca a vida noturna à potência original do sexo. É o que supõe o poema inicial de *Abra os olhos & diga Ah!* (...) sugerindo a eclosão de uma força vital que tem origem no centro secreto de cada ser. (...) A noite, aqui, é invariavelmente sinônimo de sexo. (MORAES, 2006, p. 152-154)

Os versos em caixa alta dão o recado poético em *Abra os olhos e diga ah*, como já no segundo poema:

eu sou o *jet set* do amor maldito
 DENTRO DA NOITE & SUAS CÓLICAS ILUMINADAS
 (...)
 DISPOSIÇÃO DE IR À DERIVA NOS DADOS DO AMOR
 (...)
 TUA VOZ É ETERNA
 (...)
 ESTAMOS DEFINITIVAMENTE NA
 VIDA (PIVA, 2006, p. 27)

A referência pode ser lida na relação entre temas gerais (amor, sexo, noite) e aspectos particulares da linguagem (repetição de pronomes, como visto), basicamente de duas maneiras. A primeira delas é a semelhança entre as citações, a exemplo da epígrafe e citações finais de *Abra os olhos & diga ah*, cujo traço comum está na primeira pessoa do singular em cada frase escolhida (aliás, detalhe já presente na epígrafe inicial de *Piazzas*). Respectivamente, tem-se a epígrafe de Lautréamont: “Moi, j’ai toujours éprouvé un caprice infame pour la pâle jeunesse des collèges, et les enfants étiolés des manufactures”; e, nas citações finais: “Je suis comme vous/ un enfant”, de Picabia; e “Io vidi gli occhi, dove Amor sì/ mise/ quando mi fece di sè pauroso”, de Guido Cavalcanti (PIVA, 2006, p. 24 e 44).

A segunda maneira de destacar aspectos gerais e particulares desta obra está na livre sintonia com os próprios usos da referência *não textual* no poema, os quais contribuem para uma leitura da imagem da *alteridade*. São os *outros* do *eu-lírico* que continuam presentes em forma de metáfora, a exemplo dos versos “Aristóteles na proa do trovão”, “ostras olhos injetados Hegel” e “Batman Baudelaire”, ou definitivamente neste poema (sem título):

(O MUNDO MUDA A COR DA JABUTICABA MUDA TEU
 CU MUDA O CHAPÉU DO VIZINHO MUDA TEU SEXO

MUDA O ÍNDIO MUDA HOLDERLIN MUDOU HEGEL
 MUDOU TECNÓPOLIS MUDA & MUDAMOS CADA DIA
 MAIS PARA O PORÃO DA VIDA COMO RIMBAUD
 ARTAUD MACUNAÍMA DINO CAMPANA)/ o dragão/ corre
 na corveta caraíba as coxas têm febre eu nem planta nem fantasma
 o verdadeiro veneno MODESTA CRIATURA CIDADÃO DE
 UM MUNDO EM CHAMAS eu faço esta advertência: A
 PERFEITA MÚSICA ESTÁ NO AÇO/ canteiros folhudos cheios
 de silêncio/ espaço cósmico samba-canção do nada (PIVA, 2006,
 p. 32)

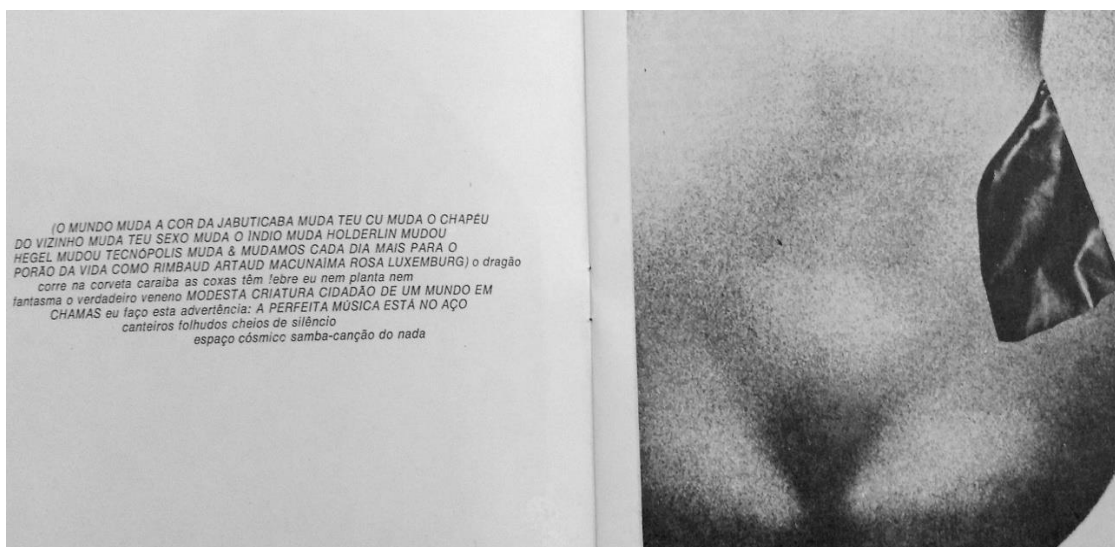


Ilustração de Tide Hellmeister ao lado do poema “(O MUNDO MUDA (...))”.

Os dez primeiros poemas desta obra se assemelham formalmente; depois, a forma é cambiante, ainda que se mantenha o discurso *noturno* ao redor do eu-lírico e seu companheiro amoroso/sexual. Qualquer poema desta parte inicial serve de ilustração para o que diz Alcir Pécora sobre o trabalho formal unido ao temático, a exemplo do desejo expresso na forma de várias vozes, que remete à própria relação com as referências (cf. visto acima):

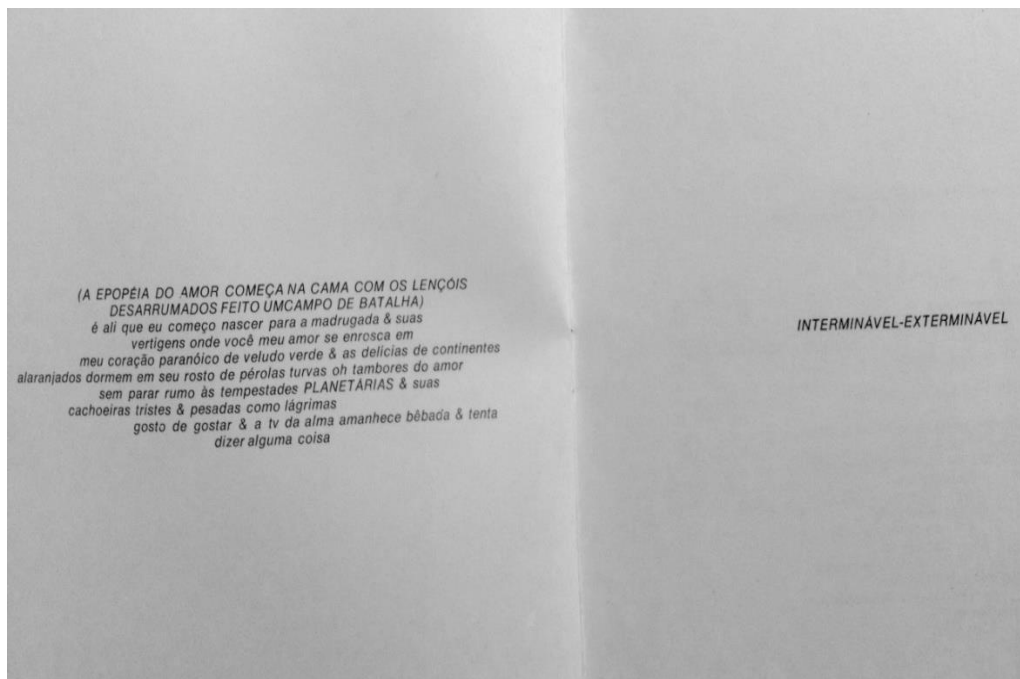
(...) em *Abra os olhos & diga Ah!*, onde há versos inteiros compostos com letras maiúsculas a alternar com os demais. De modo geral, a combinação paratática deles sugere a incorporação de vozes diversas, provenientes de vários lugares da cidade, mesclando, por exemplo – mas também exemplarmente –, o quarto (a alcova) e a rua. (...) A alternância de tipos gráficos e vozes intercaladas compõem uma espécie de didascália barulhenta – contemporânea, urbana, caótica e ostensiva – em face do transporte sexual e literário do poeta. Mais uma vez, está claro que o desejo tematizado na poesia de Piva nunca é apenas

íntimo ou pessoal, mas também público e político. (PÉCORA, 2006, p. 11-12)

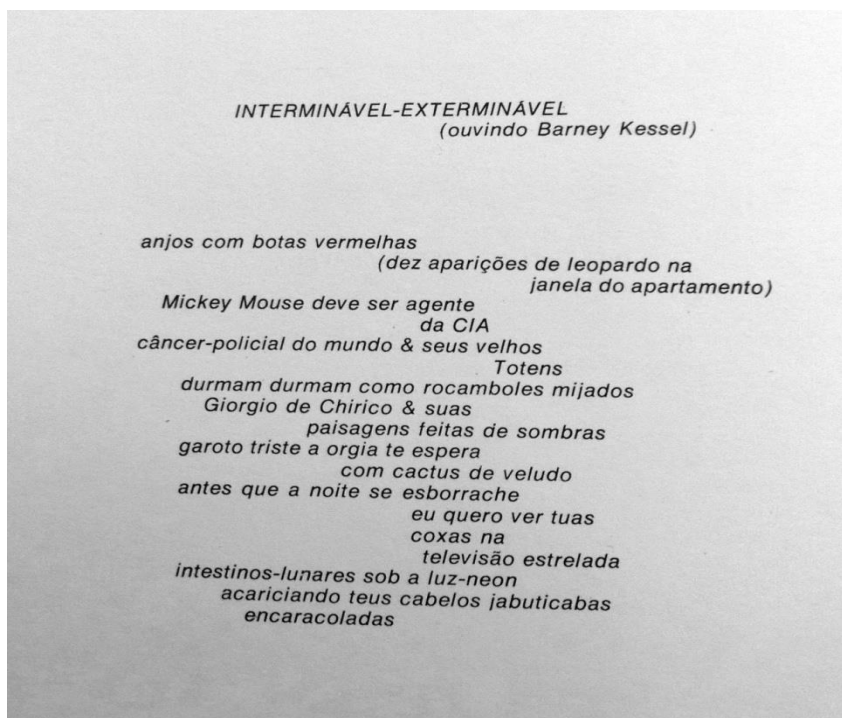
Algo disso está ilustrado na transição da primeira parte para a segunda do livro, de acordo com os dois poemas que marcam tal divisão. Esta, por sinal, certifica a afirmação de Pécora, acima, sobre a mescla entre “o quarto (a alcova) e a rua” mediante “gritos dados ‘à janela’, e não os gemidos encerrados – abafados, enterrados – no quarto”. (PÉCORA, 2006, p. 12). No primeiro poema (sem título) a ambientação geral é quase exclusivamente interna:

A EPOPEIA DO AMOR COMEÇA NA CAMA COM OS LENÇÓIS
DESSARRUMADOS FEITO UM CAMPO DE BATALHA)
é ali que eu começo a nascer para a madrugada & suas
 vertigens onde você meu amor se enrosca em
meu coração paranoico de veludo verde & as delícias de continentes
alaranjados dormem em seu rosto de pérolas turvas oh tambores do amor
 sem parar rumo às tempestades PLANETÁRIAS & suas
cachoeiras tristes & pesadas como lágrimas
 gosto de gostar & a TV da alma amanhece bêbada & tenta
 dizer alguma coisa (PIVA, 2006, p. 35)

Este contexto interno ainda pode ser encontrado no caso do segundo poema, “Interminável-Exterminável”, que justamente dá título ao que seria, então, um segundo capítulo do livro na edição original de *Abra os olhos & diga ah* (o qual não consta na reedição da obra em *Obras reunidas*). Neste poema, porém, será possível ler mais detalhadamente a opinião de Pécora, segundo a qual “o desejo tematizado na poesia de Piva nunca é apenas íntimo ou pessoal, mas também público e político”.



“INTERMINÁVEL-EXTERMINÁVEL”: título do segundo capítulo de *Abra os olhos & diga ah*, conforme a edição original de 1975.



Reprodução do poema “INTERMINÁVEL-EXTERMINÁVEL”.

1.1. Análise do poema “Interminável-Exterminável (ouvindo Barney Kessel)”

Interminável-Exterminável
(ouvindo Barney Kessel)

anjos com botas vermelhas
 (dez aparições de leopardo na
 janela do apartamento)
 Mickey Mouse deve ser agente
 da CIA
 câncer-policia! do mundo & seus velhos
 Totens
 durmam durmam como rocamboles mijados
 Giorgio de Chirico & suas
 paisagens feitas de sombras
 garoto triste a orgia te espera
 com cactos de veludo
 antes que a noite se esborrache
 eu quero ver tuas
 coxas na
 televisão estrelada
 intestinos lunares sob a luz-neon
 acariciando teus cabelos jabuticabas
 encaracoladas (PIVA, 2006, p. 36)

Inicialmente, o poema se relaciona de maneira íntima com as epígrafes da obra. Antes, vale mencionar o modo como, pensando sobre a epígrafe inicial de Lautréamont, Eliane Robert Moraes descreve ainda (no posfácio)¹²⁴ o aspecto sexual relacionado à presença dos garotos nesta poesia:

A noite pertence aos garotos e eles estão por toda parte. Basta percorrer as páginas de qualquer livro de Piva para encontrá-los aos montes, como se pode confirmar num breve exame dos quatro títulos publicados neste volume. Seja o “pequeno deus” ou simplesmente o “garoto pornógrafo” de *Abra os olhos & diga Ah!* (iniciado aliás pela epígrafe de Lautréamont declarando amor aos “pálidos adolescentes”) (...) a evocação do amante-menino é onipresente nesse imaginário de forte apelo sexual, que se constrói sempre “à sombra das cuequinhas em flor” (em *Abra os olhos & diga Ah!*). (MORAES, 2006, p. 155-56)

¹²⁴ Este volume traz as seguintes obras: *Abra os olhos & diga ah!*, *Coxas*, *20 poemas com brócoli e Quizumba*.

Sendo as duas últimas epígrafes do livro “Je suis comme vous un enfant” (Francis Picabia) e “Io vidi gli occhi, dove Amor si mise quando mi fece di sè pauroso” (Guido Cavalcanti), tais informações contextualizam a leitura de “Interminável-Exterminável (ouvindo Barney Kessel)”, cujo título completo menciona ainda um guitarrista norte-americano conhecido pela execução de estilos musicais variados, desde o blues mais tradicional (EUA) até a bossa-nova mais brasileira (Tom Jobim).

Os primeiro versos, “anjos com botas vermelhas/ (dez aparições de leopardo na/ janela do apartamento)”, parecem jogar entre si conforme sugerido no *movimento* do título – que não acaba (“Interminável”) e, ao mesmo tempo, é também passível de ser aniquilado (“Exterminável”). A imagem dos anjos “com botas” contrasta com a própria ideia de anjos voando ou passíveis de o fazerem, uma vez que o verso completo “anjos com botas vermelhas” enfatiza a presença do calçado, cuja cor vermelha dá maior destaque. Tais anjos dão a impressão de não voar, pois a imagem aponta para o nível do solo, e o referencial parece ser simplesmente o chão.

Os dois versos seguintes “(dez aparições de leopardo na/ janela do apartamento)” permitem dar continuidade ao movimento de oposição, presente no título e no primeiro verso, devido à relação invertida entre ambos – que, não por acaso, estão separados pela quebra da frase no texto, ainda que unidos pelo parêntese.

Isso porque tais aparições estão “na janela do apartamento”, de onde se pode inferir uma percepção ambivalente frente ao espaço interno ou externo (ambas percebidas através da janela do prédio). Ao final, e ao contrário dos anjos, o que se tem é a aparição destes seres *reais* devido à própria visão (“aparições”), o que os une, anjos e leopardos, na alternância entre realidade e fantasia. Nesta indefinição, e contra as expectativas (os primeiros termos são “anjos” e “dez aparições”), se encontra um quadro mais realístico, pois o olhar geral se constrói numa particularização imagética ordinária e urbana: “botas vermelhas” e “na janela do apartamento”.

Nos versos seguintes, e apesar da possibilidade de que “Mickey Mouse deve ser agente” e “da CIA” (percebe-se o enjambement criando o movimento adicional de sentido na aparente simplicidade do verso), existe uma ênfase maior em um tipo de discurso “público e político” (cf. PÉCORA, 2006) conforme a força crítica de “câncer-policial do mundo & seus velhos Totens”. Além da abdicação da ironia usada no verso anterior, há aqui uma carga crítica socio-política exclusiva no poema, permitindo algumas observações.

A primeira delas, pela leitura literal do verso completo, é a posse direta dos “velhos Totens” por parte deste “câncer-policia” (“câncer-policia do mundo & seus velhos Totens”), esclarecendo o que significa, enfim, a característica *policia* deste câncer. Recorrendo a *Almoço Nu* (*Naked Lunch*, 1959) de William S. Burroughs – escritor referenciado por Piva e conhecido pela sua ácida crítica social – é possível conhecer a ideia recorrente de um tipo de “câncer social” com funções policiais e políticas parasitárias do ser humano. Em outras palavras, este tipo de *câncer* exerce uma função de policiamento social e político sobre cada indivíduo, como se o Estado e seus cidadãos fossem parte de um mesmo organismo doente:

A Democracia é cancerosa e os departamentos são o seu câncer. (...) Os departamentos não podem viver sem um hospedeiro, sendo verdadeiros organismos parasitas. (Uma cooperativa, por outro lado, pode viver sem um Estado. Esse é o caminho a seguir. A criação de unidades independentes de acordo com as necessidades daqueles que participam do funcionamento da unidade. Um departamento opera no sentido oposto, de *inventar necessidades para justificar sua existência*). A Burocracia é tão errada quanto o câncer, um desvio na direção da evolução humana de potenciais e diferenciação infinitos e ação espontânea independente, para o completo parasitismo do vírus. (BURROUGHS, 1984, p. 125)¹²⁵

Comparando “democracia” a “câncer”, o raciocínio é exemplar em sua clareza, merecendo atenção o termo “vírus” como continuação da imagem de “câncer” (também válida no poema), sobre a qual ainda fala Burroughs:

(Todos os vírus são células deterioradas que levam uma existência parasitária... Eles têm afinidades específicas com a Mãe Célula, assim células deterioradas do fígado buscarão o lar da hepatite, etc. Assim todas as espécies têm um Vírus Mater: Imagem Deteriorada daquela espécie.) A imagem fragmentada do Homem instala-se minuto a minuto, célula por célula... Pobreza, ódio, guerra, criminosos-policiais, burocracia, loucura, todos sintomas do Vírus Humano. *O Vírus Humano pode agora ser isolado e tratado*. (BURROUGHS, 1984, p. 125, grifo do autor)

O final da passagem se conecta com o que seriam, então, os “velhos Totens” em “Interminável-Exterminável”: “Pobreza, ódio, guerra, criminosos-policiais, burocracia, loucura, todos sintomas do Vírus Humano.” De tais conceitos críticos em William Burroughs – e mediante a maneira como vêm agrupados em *Almoço Nu* – se desprende a

¹²⁵ *Almoço Nu* (*Naked Lunch*). William S. Burroughs. Tradução: Mauro Sá Rêgo Costa e Flávio Moreira da Costa. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.

ideia de que o homem social se tornou uma “imagem fragmentada do Homem”, a qual “instala-se minuto a minuto, célula por célula” através de cada “Totem” deteriorado, ou seja, símbolo da doença de si mesmo.

Para essa imagem doentia o poeta parece criar uma saída no verso seguinte a “câncer-policia do mundo & seus velhos Totens”: “durmam durmam como rocamboles mijados”. Ritmo e repetição do verbo se assemelham a uma frase musical; infantil como uma cantiga de ninar, ela vem embalada ainda pela presença dos “rocamboles”, os quais, na condição de “mijados”, por sua vez invertem o suave referencial desta canção. Novamente se toca, então, na imagem da deterioração, da doença e, enfim, da crítica que possui força em duas formas especiais presentes na poesia de Piva. A primeira é a crítica feita recorrentemente através de ironia, que adiciona força pelo tom indireto de combate; não por acaso o camundongo Mickey é “agente da CIA” e, aqui, da cantiga para fazer dormir, feito crianças, os “totens” de que fala Burroughs: “Pobreza, ódio, guerra, criminosos-policiais, burocracia, loucura”. Em segundo lugar, e mediante o verso seguinte, é possível deduzir como saída para uma sociedade doente (e para o indivíduo *deteriorado* no mundo) o contato *salutar* com a arte: “Giorgio de Chirico & suas/ paisagens feitas de sombras”.

Analisando de perto o verso, tem-se a revelação de um trabalho exemplar com a forma e o sentido da linguagem no poema, mediante o uso repetido do pronome possessivo: “Giorgio de Chirico & suas/ paisagens” se contrapõe diretamente à doença em “câncer-policia do mundo & seus velhos Totens”. A leitura do aspecto metafísico dos quadros do pintor italiano, por exemplo, seria importante para “curar” e “substituir” o mundo doente ou seus totens. Neste sentido, após atravessar o ideário de De Chirico, o poema pode mudar de tom como quem muda de sensibilidade e, saindo de um estado doentio, readquire força renovada, sinônimo de sexo: “garoto triste” lembra o poeta, “a orgia te espera” – para não mais acabar, tal qual o desejo que é, aqui, “Interminável-Exterminável”, pleno de contradição sensual: “com cactos de veludo/ antes que a noite se esborrache/ eu quero ver tuas/ coxas na/ televisão estrelada/ intestinos lunares sob a luz-neon/ acariciando teus cabelos jabuticabas/ encaracoladas” (PIVA, 2006, p. 36).



La tour rouge (1913), de Giorgio de Chirico.

2. *Coxas*: sex fiction & delírios (1979)



Capa do livro *Coxas*: sex fiction & delírios. Arte: Maty Vitart.

O conjunto de textos que resulta no livro *Coxas*: sex fiction & delírios recobra uma característica singular já presente em seu predecessor (*Abra os olhos & diga ah*), composto de duas partes desiguais marcadas, justamente, pela diferença formal de cada parte. Ainda que tal separação não venha indicada (tal qual no livro anterior), ela está acentuada pela presença de textos em forma de prosa na parte inicial de *Coxas*, na qual se encontra, segundo Pécora, o “limite, por vezes tênue, entre prosa e poesia, a ponto de vez ou outra se resolver – como no caso evidente de *Coxas* – em favor de uma espécie de forma narrativa livre.” (PÉCORA, 2006, p. 9),

Contudo, o narrador onisciente que conta aventuras de uma personagem – “a saga erótica de Pólen, que o leitor acompanha ao longo do livro”, conforme Eliane Robert Moraes (2006, p. 155) –, como o leitor pode verificar, está apenas nesta primeira parte do livro, em tudo distante da lírica encontrada na segunda parte, na qual é válido afirmar que retorna a presença da *personagem* do poeta enquanto eu-lírico. Seria mais prudente afirmar, então, serem as ilustrações de *Coxas* a cargo de Maty Vitart o elemento unificador da obra, funcionando quase como uma guia de leitura “visual” que mantém a sintonia entre prosa e poesia.¹²⁶ Não por acaso, Vitart ilustra o livro essencialmente retratando suas muitas personagens, inclusive o próprio eu-lírico de certos poemas; e, o que é mais importante, muitas vezes insere junto a seus desenhos pequenos trechos dos textos que ilustra (ainda que nem sempre possam ser lidos com clareza).

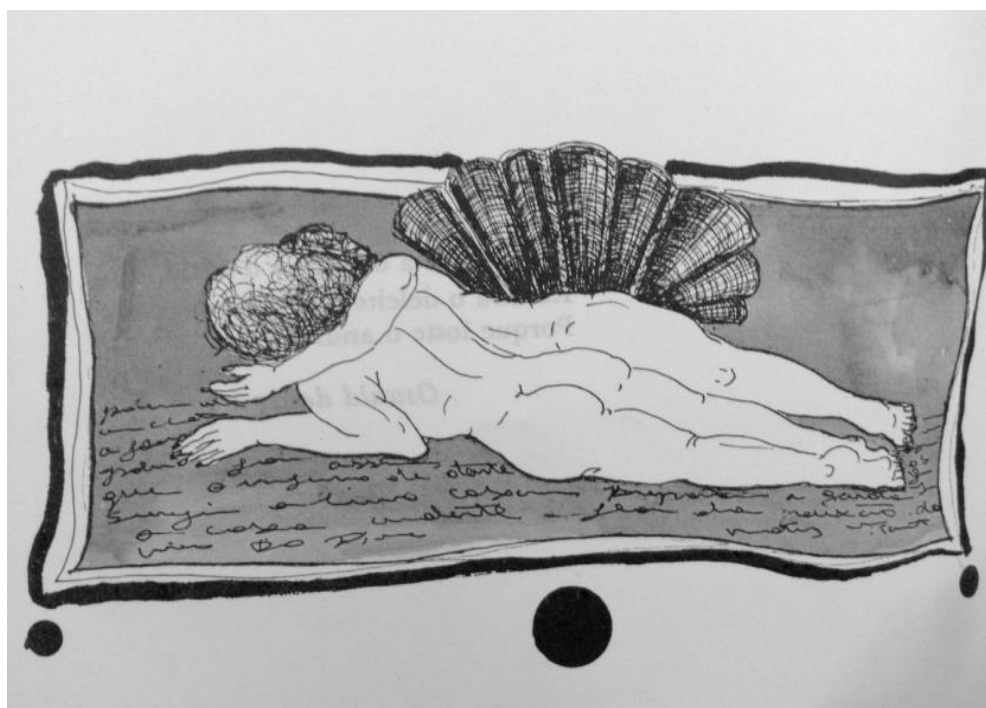


Ilustração de Maty Vitart para o texto em prosa “1. Os escorpiões do sol”

¹²⁶ É de Maty Vitart também a arte da capa, semelhante a muitas das ilustrações internas (a não ser pelo fato de ser colorida).

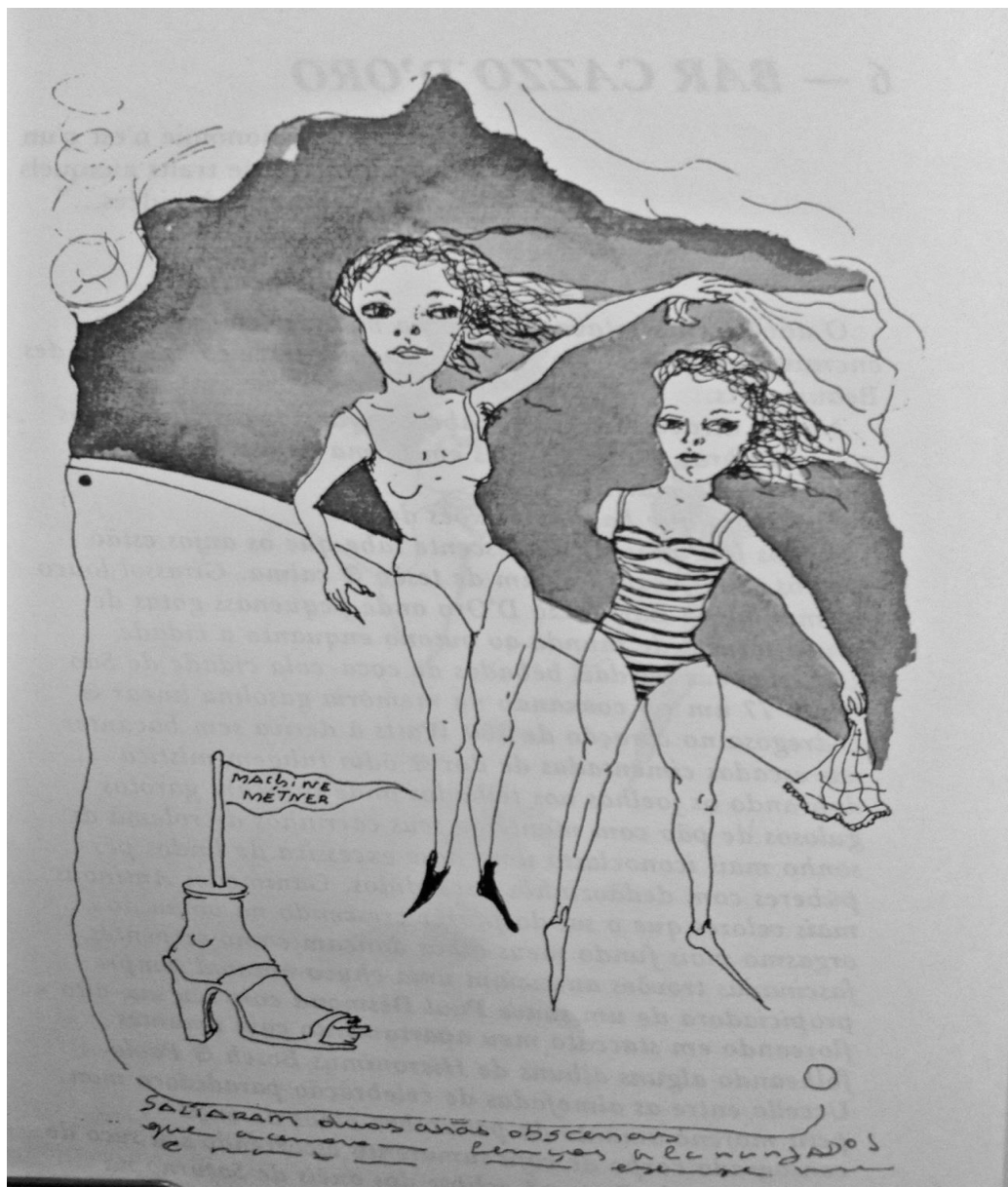


Ilustração de Maty Vitart para a prosa-poética “7. Sbornia filamentosa”. (Na parte de baixo, lê-se trechos finais: “saltaram duas anãs obscenas...”)

Desde o primeiro texto de Coxas, “Os escorpiões do sol”, o cunho prosaico de caráter fantasioso e erótico parece estar, de maneira geral, mais próximo de *Macunaíma* de Mário de Andrade que d’*A Divina Comédia* de Dante Alighieri, as duas principais referências literárias aqui.¹²⁷ Porém, à fantasia erótica de Coxas está atrelada uma atmosfera de *realidade* da cidade de São Paulo, expressa “no próprio mapa paulistano

¹²⁷ A referência nos poemas se estende a um ideário de autores marcadamente italianos, como na epígrafe de Maquiavel, na menção à poesia de César Bórgia, Castruccio Castracani e Lorenzo de Médici, às figuras de Modigliani, ao *Dolce Stil Novo* e, enfim, nos próprios versos escritos na língua italiana (cujo título do poema *Bar Cazzo d’Oro* é um dos mais representativos).

que [o poeta] compõe, balizado pelos bares, inferninhos, praças e avenidas do antigo centro” (PÉCORA, 2006, p. 16).

A leitura precisa destas referências literárias, que comparecem no texto em sua forma *não textual*, ao lado das referências espaciais (obras e locais precisos da cidade) sugere uma espécie de “realismo infernal” de Dante (cf. AUERBACH, 2011) à maneira dos curtos episódios de *Macunaíma*, pontuados também por flashes da filosofia alcoviteira de Sade (a terceira referência importante aqui, confirmada ainda no último poema do livro, “Homenagem ao Marquês de Sade”). Daí Pécora aludir que tal contexto “tende a dissolver os componentes iluministas do modernismo paulista para acentuar a dimensão menos recatada e mental de sua criação” (PÉCORA, 2006, p. 16), evitando “qualquer vontade de progresso ou expectativa de futuro nacional”. O uso da referência *não textual*, no caso da literatura nacional, termina por destacar apenas a imagem do poeta leitor, ainda que contribua para um estilo individual de criação: “Evidentemente, o Mário de Andrade *by* Roberto Piva é inteiramente outro em relação ao pudico professor e ideólogo nacionalista que vingou nas escolas.” (PÉCORA, 2006, p. 17).¹²⁸

Esta leitura se assemelha exemplarmente à crítica de Roberto Piva frente à função das escolas (a partir do nível primário), conforme visto anteriormente no “Manifesto utópico-ecológico em defesa da poesia & do delírio”, de 1983: em resumo, “abandono das escolas pelas crianças, que percebem que o professor não tem nada a transmitir”. A questão da leitura da referência, mais uma vez, apenas se resolve através da investigação dos procedimentos de escrita que, em *Coxas*, está justamente amparada pela *ironia*:

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 implantadas as bases do Estado militarista na América do Norte, uma série de acontecimentos comoveu a opinião pública, os governantes, os militares, conduzindo toda a classe dirigente do país a crises sucessivas de apavoramento e histeria”. (PIVA, 2006, p. 53)

¹²⁸ A expressão “Mário de Andrade *by* Roberto Piva” de Alcir Pécora inspirou aqui o uso das expressões que indicam incorporações individuais da referência, conforme o “Rimbaud de Piva”, o “Nietzsche de Piva”, o “Dante de Piva”, o “Mário de Andrade de Piva”, o “Pasolini de Piva” e assim por diante.

O tom irônico (ao contrário do acontecimento que narra com base na referência) se confirma, efetivamente, na sequência que fornece quatro pequenos textos enumerados dois a dois, cujos títulos provêm do final desta passagem de *As Américas e a civilização* de Darcy Ribeiro, agora como um tipo de autorreferência: “Apavoramento nº1 e nº2” e “Histeria nº1 e nº2”. Não ligados entre si devido a seus conteúdos diversos, o conjunto de textos presente no início da obra é indício de uma relação da escrita com a leitura inferida no processo da composição, visto o ideário literário em forma de referências e citações aproximar as *personagens* do livro da própria relação do poeta com o que seria sua forma individual não apenas de leitura, mas também de interpretação da obra lida:

Adolescentes (...) escutavam seu chefe Lindo Olhar declamar as estrofes finais do Purgatório de Dante. (...) Coxas Ardentes queria saber se Virgílio no Inferno de Dante poderia ser interpretado como o símbolo da sabedoria humana. Um garoto mecânico chamado Rabo Louco com olhos negros faiscantes & agressivos disse que sim. (PIVA, 2006, p. 60).

Adicionado ao aspecto de autocriação do poeta-personagem na poesia de Piva, a *(auto)referência* não implica abstração da prática de leitura:

O Inferno de Dante é um paraíso. Esse era o *slogan* do clube fechado Osso & Liberdade (...) Eles eram especializados em Dante & Mário de Andrade. Para ser admitido no clube Osso & Liberdade o garoto deveria saber de cor 2 ou 3 capítulos de *Macunaíma*. (...) fundaram o clube Osso & Liberdade com a finalidade de divulgar Mário de Andrade, Dante & vícios requintados. (PIVA, 2006, p. 60)

A linguagem em chave irônica acentua o uso da referência em *Coxas* (e não propriamente ideias ou conteúdos referenciados), sem dúvida expressão de uma linguagem provocativa, neste caso mais evidente em Dante – *Divina Comédia* – do que em Mário – *Macunaíma*. Entende-se porque o *slogan* do clube provém de uma leitura particular da *Comédia* (“O Inferno de Dante é um paraíso”), além de trechos em que se discute efetivamente tal obra (no caso de interpretação da figura de Virgílio no *Inferno*). De *Macunaíma*, como de Sade, somente o sexo e sua filosofia transgressiva – entre a alcova e a rua.¹²⁹

¹²⁹ Afirma Fellipe Ramos de Souza: “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 (...). 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 (...) 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.”

Porém, haveria algo a se destacar ainda sobre a ironia bem acentuada e evidente, por sua vez em contraposição (ou mesmo mesclada) à crítica social e política explicitamente vinculada à realidade, a exemplo de um poema em *Coxas* que se pode chamar de texto-manifesto, “Antropolítica de Entrega em Profundidade”. Seu início, “1. Transformar a Praça da Sé em horta coletiva & pública” viria a se tornar parte integral do já mencionado “Manifesto utópico-ecológico em defesa da poesia & do delírio” de 1983 (neste que será um dos manifestos da poética xamânica): “Eu defendo o direito de todo ser Humano ao Pão & à Poesia (...) em nome da saúde mental das novas gerações eu reivindico o seguinte: 1 – Transformar a Praça da Sé em horta coletiva & pública”. Vale lembrar também que em um trecho de “Osso & liberdade” o poeta ensaiava uma crítica às políticas nacionais de proteção ao índio, ainda que por meio da gíria – linguagem que se adapta perfeitamente ao caso, ou seja, ao estilo pessoal de Piva, mantidas as características da ironia e do erotismo:

Onça Humana agarrou Pólen & foram trepar atrás da cortina,
 porque Onça Humana gostava dos mocós dignos da sabedoria
 felina da Onça animal totem de muitas tribos de índios brasileiros
 & com eles ameaçada de desaparecer sem que ninguém fale nisso
 ou poucos falem nisso (...) (PIVA, 2006, p. 61)

(p. 138). Ver a dissertação “Erotismo e Crueldade em *Coxas* – *sex fiction* & *delírios* de Roberto Piva”. Felipe Ramos de Souza. Orientador: Prof. Dr. Marcos Aparecido Lopes. Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas. Defesa: março de 2015 (no prelo).



Ilustração de Maty Vitart para o texto em prosa “2. Osso & Liberdade”

Na segunda parte de *Coxas*, a composição de poemas sem conexão aparente entre si (embora por vezes remeta ao próprio conteúdo da prosa inicial) acentua o enredo errático já presente nos textos finais da primeira parte, apresentando agora outros “personagens” que são, na verdade, referências *não textuais*, a exemplo do que se encontra nos poemas “Antínoo & Adriano” e “Porno-samba para o Marquês de Sade”. Como dito, o próprio eu-lírico se presentifica nesta segunda parte, além de vir amplamente ilustrado.



Ilustração de Maty Vitart para o poema “11. Bicho-preguiça” (no livro sobre a mesa lê-se “COXAS COXAS COXAS”)

Neste contexto, o *império romano* é tema exclusivo de um dos poemas de *Coxas*, “Antínoo & Adriano”, com base na história de seus personagens históricos: o imperador Adriano e seu companheiro Antínoo. Entre outros exemplos, a exclusividade de tal referência neste poema o difere, em tudo, das referências da primeira parte, de acordo com o tratamento de personagens ficcionais ou históricos na obra.¹³⁰

Contudo, aqui onde tudo é mistura de ficção, história e autobiografia da personagem-poeta, já existe indício de um crescente conflito entre a *poética* e a *realidade*, resultado de um caráter também *extemporâneo* em que a poesia se insere. Como visto, de um lado podem estar pão, poesia e delírio “em nome da saúde mental das novas gerações” e, de outro, o tema do *império romano* a ilustrar o amor e erotismo (Antínoo e Adriano). Ao invés de se falar em modernidade ou contemporaneidade propriamente, é uma relação conflituosa entre poesia e realidade que vem unida ao uso da referência, ambas

¹³⁰ “Antínoo & Adriano” será analisado no Capítulo 6 “*Império romano* (a referência não literária)”, bem como os dois poemas de *Abra os olhos & diga ah* que possuem o mesmo tema baseado em tais referências: “Afetando profundamente o emocional (Antínoo, *ragazzo di marbro*)” e “Antinous (movimento de árvores)”.

concernindo para uma leitura da “amplitude dos tempos”, de acordo com as palavras de Pécora: “na enumeração e mistura promovida pela poesia de Piva, a novidade está no ultrapassamento do viés nacional pela amplitude dos tempos e mitologias envolvidos.” (PIVA, 2006, p. 16).

É um procedimento poético análogo ao mencionado por Alfonso Berardinelli (exemplificado através da “enumeração caótica” em Spitzer), pois revela ressonância nos usos da referência de caráter exemplarmente literário. Em seu ensaio, Leo Spitzer aponta um tipo de *enumeração* na obra de Dante Alighieri como procedimento literário típico de uma poesia que trabalha não apenas as *imagens*, e sim descrevendo *visões*:

Hay outro modo literário tipicamente enumerativo: el de la *Divina Comedia*, el de los triunfos, danzas de la muerte, etc., visiones, em suma, de infinidade de personajes que desfilan ante nosotros, cada uno destinado, de acuerdo com el gradualismo medieval, a suerte preestablecida por la Providencia. En estas visiones es usual, naturalmente, el *había* o el *vi*; el procedimiento se acentua em Dante (...) (SPITZER, 1955, p. 324).¹³¹

Talvez por isso Pécora tenha podido recorrer a uma imagem divertida para resumir a “enumeração” na poesia de Piva, sem correr o risco de encampar a questão da leitura da referência; ao contrário, o olhar crítico vem colhido mediante o que parece ser os próprios usos individuais (escrita) na obra: “O desfile vertiginoso de nomes e figuras se assemelha a encontros nos círculos infernais: Virgílio trocado por Dante; Dante como um Mário de Andrade lisérgico.” (PIVA, 2006, p. 17).

O aspecto literário com base na referência *não textual* – em meio ao conflito entre realidade e poesia – continua presente nas obras posteriores, sugerindo a necessidade de investigar um fazer poético, ao final, não resolvido em uma única categoria: leitura e escrita, ambas se fundem (cf. Compagnon), mas também deixam entrever características distintas. A epígrafe de Oswald de Andrade na abertura de *Coxas* – “Eliminarás a doença e o bário. Restará o deleite dos homens/ Porque foste o andrógino.” (PIVA, 2006, p. 48) –, referência textual, antecipa o roteiro sensual e a androginia de personagens presentes na prosa inicial. Mote poético colhido na leitura ou no processo da escrita? A única conclusão parece ser o próprio *androginismo* na citação. Neste sentido, pode-se falar de uma leitura do *instante poético* de acordo com Gaston Bachelard:

¹³¹ Spitzer ainda menciona dois pintores relacionados ao contexto da poesia de Dante, e que são importantes referências em Piva: “La Edad Media (...) alucinaciones y enumeraciones (...) de Quevedo o de sus equivalentes em pintura, Bosch y Brueghel.” (Idem, p. 326).

Encontraremos, então, os verdadeiros instantes poéticos de um poema em todos os pontos nos quais o coração humano pode inverter as antíteses. Mais intuitivamente, a ambivalência bem atada revela-se por seu caráter temporal: em vez do tempo masculino e intrépido que arremete e quebra, em vez do tempo melífluo e submisso que lastima e chora, eis o instante andrógino. O mistério poético é uma androginia (BACHELARD, 2007, p. 101)

Aqui, o *instante poético* de Piva se conecta melhor com a androginia primordial de que fala Mircea Eliade, conforme epígrafe do poema “O Andrógino Antropocósmico” (e a ilustração que o acompanha): “A l’androgynie primordial, surtout à l’androgynie sphérique décrit par Platon, correspondant, sur le plan cosmique, l’Oeuf cosmogonique primordial.” (Mircea Eliade, *Méphistophélès et l’androgynie*). A referência a obras de Eliade reaparecerá no ideário xamânico, sobretudo ausente do tom irônico que permeia *Coxas* – como é o caso de trechos do poema em questão (em especial quando a referência está presente):

(...) O Andrógino Antropocósmico era como um menino na beira do lago. Atira pedra faz xixi & pede peixinho. (...) eu gostaria de assassinar o Andrógino Antropocósmico sem pestanejar & você casaria comigo então, Pólen? (...) Coxas Ardentes era uma rajada de metranca erótica. (...) antes & 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 hipócrita/ irmão de Baudelaire (PIVA, 2006, p. 73)



Ilustração de Maty Vitart para o poema “O Andrógino Antropocósmico”.

2.1. Análise do poema “A vida me carrega no ar como um gigantesco abutre”

“A verdade dos deuses/ carnis 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/ & me preparo para um dia duro/ amargo & pegajoso/ a tarde desaba seu azul sobre/ os telhados do mundo/ você não veio ao nosso encontro & eu/ morro um pouco & me encontro só/ numa cidade de muros/ você talvez não saiba do ritual/ do amor como uma fonte/ a água que corre não correrá/ jamais a mesma/ até o poente/ minha dor é um anjo ferido/ de morte/ você é um pequeno deus verde/ & rigoroso/ horários de morte cidades cemitérios/ a morte é a ordem do dia/ a noite vem raptar o que/ sobra de um soluço (PIVA, 2006, p. 88-89).

Coxas é também *sex fiction* & *delírios*, de onde surge uma linguagem do desejo que impulsiona o poeta para o encontro com uma realidade vital, sexual, extática. A

própria ideia central deste penúltimo poema do livro está na capacidade de se relacionar com a origem sagrada das relações humanas, especialmente entendidas como sexuais: “A *verdade dos deuses/ carnavais 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*” (PIVA, 2006, p. 88, grifo nosso).

Enquanto há possibilidade real (“a verdade” do poema) de se aproximar do desejo, a cidade populosa (e a sugestão de um cotidiano apenas utilitário) termina por não corroborar os sentimentos íntimos, que antes permitiam um delírio sagrado:

cruzo avenidas insones & corroídas/ de chuva/ minha mão alcança minha dor/ presente/ & me preparo para um dia duro/ amargo & pegajoso/ a tarde desaba seu azul sobre/ os telhados do mundo/ você não veio ao nosso encontro & eu/ morro um pouco & me encontro só/ numa cidade de muros (PIVA, 2006, p. 88).

Sem este contato amoroso ritualístico com o outro, que faz dos homens deuses – o amor, o sexo ou qualquer contato físico, mas da ordem do desejo (“você não veio ao nosso encontro & eu/ morro um pouco & *me encontro só*”) –, tal “verdade” termina provinda do “nada”, e a realidade urbana só pode significar morte (continuando até o fim do poema):

você talvez não saiba do ritual/ do amor como uma fonte/ a água que corre não correrá/ jamais a mesma/ até o poente/ minha dor é um anjo ferido/ de morte/ você é um pequeno deus verde/ & rigoroso/ horários de morte cidades cemitérios/ a morte é a ordem do dia/ a noite vem raptar o que/ sobre de um soluço (PIVA, 2006, p. 88-89).

Da alternância entre este vazio urbano e a plenitude do amor resta a ambiguidade quanto à “verdade dos deuses carnavais como nós”, isto é, frente à realidade *sagrada* do ritual amoroso e a contingência na realização do desejo – êxtase entrevisto no “pequeno deus verde”, mas não concretizado: “você não veio ao nosso encontro”. E, ao final, se “horários de morte cidades cemitérios” certificam que “a morte é a ordem do dia”, parece mesmo evidência de que a relação íntima com a *realidade urbana* de São Paulo começa a relativizada, ou melhor, que o poeta passa a apontar tal ruptura com mais frequência. Como se verá nos dois livros seguintes, *20 poemas com brócoli* e *Quizumba*, esta indecisão quanto ao abandono do ideário urbano será uma tensão constante se contrapondo ao rigor formal adotado nestas obras, pois, ainda que altamente experimentais – em grande parte devido ao uso das referências *textuais* e *não textuais*,

respectivamente – são feitas de poemas com formatos idênticos entre si (coesão interna nem sempre primada pelo poeta em seus livros).

Aqui, não chega a ser fora de propósito afirmar que o título do poema e a ilustração que o acompanha (e o reproduz) reforçam a sugestão deste movimento de abandono da cidade, da morte que ali está, dos “cemitérios” de onde ainda se pode escapar – onde, enfim, o eu-lírico parece (“como”) não querer permanecer ou pertencer: “A vida me carrega no ar como um gigantesco abutre”.



Ilustração de Maty Vitart para o poema “A vida me carrega no ar como um gigantesco abutre”.

3. 20 poemas com brócoli (1981)



Capa e contracapa do livro *20 poemas com brócoli*. Arte: João Pirahy

O primeiro ponto que se destaca em vários destes vinte curtos poemas é a inserção de epígrafes *após o término* do texto (embora haja momentos tradicionais, no início), quando não dedicatórias ou algum apontamento sobre a trilha sonora que envolve a atmosfera de composição. As palavras tendem a dançar com o verso, em movimentos íntimos e alternados, porém nada aleatórios – sinal de que as lembranças de leitura voltaram para ficar. Estas citações finais, que geralmente apontam a influência de autores na temática do poema, ou que ao menos se relacionam com alguns de seus versos, não são referências necessariamente mencionadas nos poemas. Este movimento se repete, por sua vez, no “Posfácio” de *20 poemas com brócoli*, quando a leitura de alguns autores é apontada como determinantes na composição da obra e, ao mesmo tempo, nenhuma passagem deles se encontra devidamente citada nos poemas. Assim se dá o desencontro entre a referência *textual* – Bataille, Baudelaire e André Chénier (citações) –, de um lado, e referência *não textual* de outro: Homero, Macunaíma, Brecheret, Max Stirner, Platão, Trakl e Benn (poemas), além de Rimbaud, Reverdy e Marinetti (Posfácio).

3.1. Análise do Poema “XIV”¹³²

XIV

para o 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.

(música de
 Bach ao fundo)

É um poema violento de amor. Uma carnificina sensual, sobretudo um desespero apaixonado. Tal espécie indomável de paixão parece ser passível de representação no poema através de dois procedimentos básicos: no início, a presença da dedicatória ao amante; ao final, a indicação de uma suposta inspiração que acompanhou a composição do poema, bem como o tema em si – Bach embalando o amor, ao que tudo indica, pelo lado mais doce (“dilapidar a riqueza de tua adolescência”). Na forma como surge, a indicação da trilha sonora inverte a leitura esperada de sua própria utilização, posto que é colocada ao fim do poema sugerindo apenas sua composição; a música que se ouve durante sua leitura ainda não foi mencionada e, numa primeira leitura, a indicação de “(música de Bach ao fundo)” serve mais como um verso final do que uma sugestão de trilha sonora (de composição, mas também de leitura). Contudo, ainda que a musicalidade do poema não necessariamente se resolva através de sua indicação direta, clássico é o tema e clássica sua ambientação sonora.

Não surpreende também que a *dança* formal dos versos – distribuídos como desejos repentinos que se perseguem – permita inferir alto grau de sensualidade na relação amorosa, que aqui é carnal acima de tudo: “vou incinerar teu coração de carne”. O poema de amor começou no corpo pela descrição – “cérebro... coxas... olhos... coração” – e se sustenta pelo ritmo e forma ditirâmbica que, junto ao tom sexual violento, adquire todos os contornos bacantes irrefreáveis. Daí, o flerte inevitável com a aniquilação/destruição:

¹³² O poema não vem acompanhado de ilustração.

“vou moer teu cérebro... retalhar tuas coxas... queimar teus olhos com ferro em brasa... incinerar teu coração”.

São imagens de uma ferocidade textual (poema e carta de amor) que, antes de se desfazer em pedaços (os amantes, os versos), guardam a beleza como primeira e última conquista no universo amoroso. O tesão, que rege a sequência das ações, é a confissão mais sensível, aberta e direta vindo de dentro do poema, condizente com uma selvageria que pertence violenta e sensualmente a um corpo que ama e escreve: “vou incinerar teu coração de carne &/ de tuas cinzas vou fabricar a/ substância enlouquecida das/ cartas de amor.”

É disso que trata o poema, do corpo selvagem (metáfora da poesia), succulento prato servido pelo amor e que só pode ser devorado, decididamente abocanhado sem rodeios, só com o desejo insano de possuir o outro por completo. Essa possessão está certamente reinterpretada na recuperação das “cinzas” do amante (“de tuas cinzas vou fabricar a substância enlouquecida das cartas de amor”), uma vez que não há destruição ou morte aqui, beirando a atrocidade mais cega, que anule o ato de amar (e compor) compulsivamente. Essa é a premissa deste amor: autodestrutivo, se alimenta; irrefreável, se autossustenta. É ainda a imagem prolífica que impulsiona a criação da arte, a energia sensual com que o poeta, através do desejo criador individual (seu *lado* ou *partido*), produz versos de uma natureza livre, porém envolvida em uma relação que se complementa ou completa no outro, como na possessão do objeto amoroso.

Ao final, pode-se dizer que o poema “XIV” se insere na questão da escrita de Piva, pois ilustra fazer-poético e seu resultado (poema), ambos em sintonia, da mesma forma que o movimento cíclico entre o tema (loucura) e o impulso (escrita) para expressá-lo no texto: “*fabricar a substância enlouquecida das cartas de amor*”.

3.2. Análise do poema “XVI”

O poema “XVI” de *20 poemas com brócoli* tem grande chance de ser um dos melhores dentre os menores escritos por Piva até então. Ao lado de sua ilustração, estes versos em forma de pequenos *takes* cinematográficos concentram uma visão poética inusual, principalmente na reinterpretação do conceito de *anarquia* distante de uma poética urbana. Como num ritual sagrado de surpresa e renovação, a anarquia nesta poesia compreende ainda a crítica séria à sociedade – qual seja, industrial, utilitária, preconceituosa, entre outros adjetivos que o poeta usa para defini-la (como é possível

certificar através de seus últimos manifestos). O discurso do poema em seu distanciamento do ideário urbano se faz mais forte, porém, através de um inesperado *riso* que despreza leis e obrigações sociais, no mesmo instante em que propõe a percepção psicológica, fisiológica e geográfica de uma outra poesia:

XVI

abandonar tudo. conhecer praias. amores novos.

poesia em cascatas floridas com aranhas

azuladas nas samambaias.

todo trabalhador é escravo. toda autoridade

é cômica. fazer da anarquia um

método & modo de vida. estradas.

bocas perfumadas. cervejas tomadas

nos acampamentos. Sonhar Alto. (PIVA, 1981, p. 35)

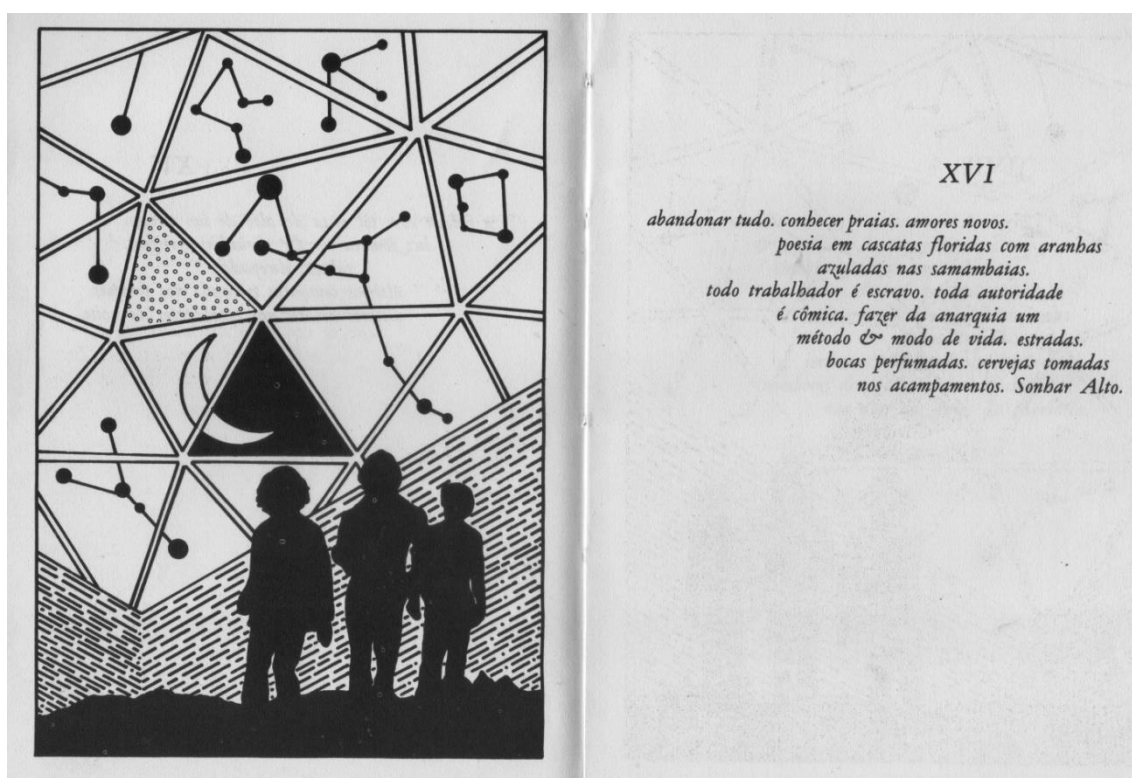


Ilustração de João Pirahy ao lado do poema “XVI”.

A ilustração que acompanha o poema começa pelo seu final: “Sonhar Alto” – é a imagem de liberdade como um céu noturno pleno de constelações, lua e astros, mapeados e transfigurados. Fazendo fundo ao impulso inicial (“abandonar tudo”), este resultado em

forma de sonho só é possível quando passa pela incorporação da anarquia, “método e modo de vida”. A anarquia enquanto método será uma das maneiras mais seguras de garantir o alcance da liberdade almejada aqui, a qual, para ser grande, surge por partes, passo a passo e, neste sentido, pode ser vista até como bem planejada. Não por acaso, neste poema há ainda um diálogo implícito com a categoria também racional (*raisonné*) do “desregramento de todos os sentidos” de Arthur Rimbaud que, se aplicada à ideia da *vidência poética* (como, de fato, o leitor encontra no “Posfácio”, à frente), explica a imagem inicialmente paradoxal – “anarquia” e “método” – e intensifica o ideal de transformação na sugestão deste comportamento *antiurbano*. Dionísio é deus do vinho e da embriaguês, e os sentidos metodicamente desregrados (“anárquicos”, “em desordem”) repõem o conceito de “embriaguês sagrada” de Rimbaud, o qual, também enquanto “método” em *Illuminations* – “ivresse, sainte! (...) Nous t’affirmons, méthode!” (RIMBAUD, 1984, p. 170) –, é condição de contato e fruição final de uma experiência humana mais livre, como ao final do poema: “estradas. / bocas perfumadas. cervejas tomadas / nos acampamentos. Sonhar Alto”.

Enquanto o poema representa a concepção de transgressão na forma exemplar de um “contraprograma político” (PÉCORA, 2006, p.18), é ainda no sentido em que seu *método anárquico* se individualiza – conforme Eliane Robert Moraes (e algo de sua leitura anterior):

Embora aqui e acolá a obra de Piva expresse um certo conteúdo programático, bastante afinado com os arroubos libertários que marcaram os jovens da sua geração, sua tomada de partido pela anarquia acaba por prevalecer sobre a militância ideológica, instaurando um generoso espaço para a experiência da errância e o conhecimento da desordem: “eu não me apoio em nada”. (MORAES, 2006, p. 160)

Concentrada imediatamente neste método anárquico, a sugestão é de dois tipos de leitura do mesmo verso: 1) “fazer da anarquia um método (...) de vida” – relação direta com o comportamento e a experiência, onde já se supõe enfim um “modo” ou uma maneira de *ser*; e 2) “fazer da anarquia um método” apenas, o que talvez seja mais importante observar. Pois, justamente isolados, método e anarquia permitem a ação de “abandonar tudo” dando a conhecer não apenas comportamento, e sim as demais contingências que repousam desconhecidas do sujeito e de suas relações pessoais – como na sugestão em “conhecer praias. amores novos”, imagens aparentemente simples, porém

de amplo alcance na formulação libertária do poema (repondo a “quantidade de desconhecido” de Rimbaud, conforme dirá o “Posfácio” da obra).

Convém aplicar uma análise dos versos em suas formas *mínimas* de produção de sentido, em tudo condizendo com as imagens concentradas na escolha do léxico (e os pequenos *takes* mencionados). É interessante ver aqui como o conceito da anarquia se abre também para o que é da ordem do *impossível*, isto é, do *imprevisível* que o poeta procura projetar através da palavra. Neste sentido, se poderia pensar até mesmo na relação com o leitor que, até este momento das obras de Piva, não conhecia um apelo tão explícito ao abandono do ideário da cidade. O *método anárquico* visa não apenas o trabalho da imaginação, e sim o distanciamento concreto em relação ao próprio *comportamento* urbano agora totalmente impraticável para o poeta – e, como dito, de caráter psicológico e fisiológico.

É um diferencial importante de *20 poemas com brócoli*, pois até então as postulações poéticas de uma desordem libertária incluíam necessariamente o modo de vida na metrópole. Era com base nela que surgiam desconfiças violentas e reais (São Paulo) acompanhadas, de fato, por fugas anárquicas desta realidade. Contudo, ainda que não apenas psíquicas (ficcionais e fantasiosas), mas também combinadas com práticas libertárias, o conceito da anarquia vinha entendido dentro do ambiente urbano e, neste sentido, no interior de sua organização social. Compare-se com isso a referência a Max Stirner¹³³ e a visão de cidade (e de *mundo*) descrita no “Poema IX”:

corra como se você fosse o ÚNICO de

Max Stirner.

Sem Deus nem Senhor.

rubi dos muros cobertos

de musgos & caranguejos.

nenhuma luz. a esquina sangra.

múmia surda em chamas ladeira

abaixo

o mundo virou do avesso.

(dedicado a todos

os garotos

rebeldes & depravados) (PIVA, 1981, p. 28)

Por seu lado, no poema “XVI” em questão o diferencial da “poesia em cascatas floridas com aranhas/ azuladas nas samambaias” só poderia estar na liberdade e na surpresa do ponto de vista exterior à cidade: “abandonar tudo”. Tal novidade (imagem da

¹³³ Max Stirner (1806-1856), pseudônimo de Johann Kaspar Schmidt, educador e filósofo alemão autor de “O Único e sua Propriedade” (1844), obra conhecida pelos fundamentos de seu anarquismo individualista.

natureza acompanhada de beleza, de amor: “praias”, “amores”) seria impossível no espaço urbano – outrora reino de anarquia e desordem *internas* a serem exploradas – ruas, praças, pessoas (contudo, dentro de um plano antissocial conflituoso). Invocando à própria natureza dentro da poesia, a imagem da cidade se ausenta do mistério e da novidade: “todo trabalhador é escravo. toda autoridade é cômica”. A anarquia-método parece mesmo válida enquanto sintoma de uma revisão da rebeldia neste tipo de abandono individual que a poesia, em outros momentos, propõe: “o mundo virou do avesso”, então “corra como se você fosse o *ÚNICO de Max Stirner*” (como visto no “Poema IX”, “dedicado a todos os garotos rebeldes & depravados”: trata-se de anarquia única e abandono total porque depende da rebeldia interna do indivíduo).

Neste sentido, é principalmente através da linguagem que o poeta concebe o método anárquico e, ao mesmo tempo, se absteve dele próprio. A crítica que fundamenta a rebeldia é esta espécie de niilismo libertador envolvido que a poesia traduz em fruição. Não se trata mais de uma postura beligerante, tanto quanto de desprezo (mas não niilismo) e desejo radicais, funcionais para uma poética individual de “método & modo de vida”. Uma vez instalado metódica e internamente, o modo de vida se rebela contra a “autoridade” exterior e, de maneira divertida (“cômica”) será o que se segue: “estradas. bocas perfumadas. cervejas tomadas nos acampamentos. Sonhar Alto.”

Contrário à imagem da organização, o método se mostra a desvinculação completa da faceta urbana mais rotineira e homogênea (“*todo (...) toda*”) que, neste caso, representa o aspecto social da cidade. O poema sugere o rompimento com tais relações humanas estabelecidas, que acabam por ordenar a vida dos habitantes dos grandes centros de maneira desumana, e, o que é mais problemático, possivelmente de maneira inconsciente: “escravos” são os que se sustentam (“trabalhador”), ou seja, os que vivem desta relação social, não os que parecem sofrer com ela – pois “todo trabalhador” é igualmente “escravo”. Através do ideário de uma revolta que reside na linguagem que despreza qualquer tipo de vínculo – feliz ou infeliz – com a sociedade (poesia em cascatas floridas com aranhas/ azuladas nas samambaias”), o método *poético* individual pode ser anárquico e o modo de vida não autoritariamente coletivo, posto que não organizado de antemão conforme relações pré-estabelecidas (“autoridade”).

Não parece despropositado falar de uma releitura do “anarquismo individualista” de Max Stirner (*O Único e sua Propriedade*), conceito complexo dentro da própria esfera das filosofias anarquistas, por envolver questões polêmicas como a postulação de um egoísmo irrefletido. Para a poesia de Piva, parece funcionar mais como símbolo

individual de rebeldia e revolta, qual seja, método e modo anárquico de poética. A importância de tal referência, contudo, está guardada para o contexto xamânico, ou ainda, em seu contexto etnopoético, não apenas devido ao desprezo da postura contra os lados opostos do poeta, e sim com base no foco de uma poética exclusiva, dentro da qual a poesia também reflete melhor sobre seu próprio “método e modo” de revolta. Disso resulta, por exemplo, uma reformulação da referência a Stirner (ou seja, do conceito de anarquia) na poesia xamânica, que pode surgir como ilustração do conflito (também presente na etnopoética) entre o ideário natural e uma linguagem de atributos ainda urbanos – os quais Piva não chega a abandonar definitivamente. É o caso do poema “Robôs gigantes no ferro velho” de *Estranhos sinais de Saturno* (2008): “(...) as árvores me ensinavam a dançar ao crepúsculo/ O Único de Stirner brilhava o neon/ na noite da Anarquia/ até quando/ até quando...” (PIVA, 2008, p. 133).

Aqui, o ponto de vista da *transição* entre poéticas, ao lado do abandono do ideário urbano, se relaciona com o entendimento de “método e modo de vida” enquanto um fazer poético que passa por transformações e representa, primeiramente, instabilidade interna. Bastaria observar como o próprio conceito de *anarquia* (já presente desde o início), se traduz aqui em um programa ou proposta de poesia conquanto radicalmente individual, isto é, de base anárquico-libertária. Ainda assim, tanto aspectos de linguagem quanto “propostas” sociais ou comportamentais se apresentam de forma relativizada na expressão poética de Piva deste momento, não permitindo que se fale de poéticas definitivas (embora sejam diversas). As próprias características do texto não são singulares ou únicas, mas se fundem através de seus diferentes contextos, por vezes fornecendo como tema ou ponto de vista central as referências.

É possível aprofundar o entendimento da anarquia em *20 poemas com brócoli* através da leitura da revolta na obra de Julia Kristeva, que parte da ideia de revolta surrealista enquanto “brusca constatação de uma antinomia entre a sociedade e a poesia” (KRISTEVA, 2000, p. 177).¹³⁴ Ainda conforme o poema “XVI”, a anarquia e a revolta estão lá desde o início: “Abandonar tudo”. E se a opressão frente ao indivíduo humano, no fundo, dá a melhor imagem da “comicidade” desta relação social (também porque está apoiada na ideia de bem-estar), por sua vez é deste método que brota a força violenta da

¹³⁴ Ver *Sentido e contra-senso da revolta*. Já de início, a autora aponta a importância etimológica do termo “revolta” para a acepção moderna que envolve a palavra: “révolter” e “révolte”, vindas de palavras italianas, e tendo preservado o sentido latino de “retornar” e “trocar”, implicam imediatamente um desvio que será logo assimilado a *uma rejeição da autoridade*. (KRISTEVA, 2000, p. 15).

linguagem. Daí a leitura da revolta em Kristeva (“estamos nesse ponto, e não vejo outro papel para a crítica e para a teoria literária que o de iluminar o valor das experiências-revoltas”), na busca por integrar

nas áreas da arte e da literatura pensadas como experiências, a noção de cultura-revolta (...) ultrapassar a noção de *texto* (...) para introduzir, em seu lugar, a noção de *experiência*, que compreende o princípio de prazer e o de renascimento de um sentido para o outro, e que só seria possível compreender à luz da experiência-revolta. (KRISTEVA, 2000, p. 24)

A possibilidade de romper bruscamente tais relações sociais e buscar o imprevisível, o “novo”, se dá através dos sentidos da literatura e da poesia que, entre outras, não representam a linguagem rotineira da autoridade. Ainda assim, é necessária uma leitura *exigente* da linguagem poético-literária, conforme postula a autora: “Convido-os [os leitores] a não se fiarem na aparência (hoje se diz “imagem”) da palavra e do sentido: a ir mais longe, para outra parte – a interpretar. A interpretação, como a compreendo, é uma revolta” (KRISTEVA, 2000, p. 15).

No poema “XVI”, pode-se interpretar a linguagem tal qual uma leitura das forças da natureza, a um só tempo selvagem e humana, ao final também imagem de uma força que encerra, em sua dialética anárquica, um método e, ainda, uma atmosfera de mistério e beleza, amor e sonho. A natureza volta a fornecer outras relações de conhecimento, como em “conhecer praias”, cujo melhor quadro é de uma paisagem desconhecida e deserta, a ser “conhecida”, descoberta, e de onde brotam as formas brutais e belas, naturais. A força de ondas do mar, por exemplo, pode ser evocada aqui de maneira intrínseca (interiormente, pois é do “interior” que brota e abastece) mediante os versos cadenciados, que vão e vem na página como neste mar (nesta praia) ao qual se abandona.

Dando continuidade ao afastamento de uma relação de equivalência social, entre padrões e operários, por exemplo (“todo *trabalhador* é escravo, toda autoridade é *cômica*”), existe um objetivo preciso na característica *revoltada* desta força: a própria radicalidade de “abandonar tudo” e, ao final, “Sonhar Alto” – princípio e fim do poema, ambos com o mesmo sentido, ainda que assinalados por letras diferentes, das menores às maiúsculas (ao lado da imagem, antes do texto, dando ênfase ao “Alto”). Como visto, na linguagem este movimento começa descrito em “poesia em cascatas floridas com aranhas azuladas nas samambaias”. Valeria continuar aproximando os primeiros termos com os últimos, no intuito de amplificar as correspondências internas do poema e suas metáforas sutis. As “estradas”, por exemplo, se permitem o afastamento do espaço urbano, são elas

próprias imagem da possibilidade de retorno – memória – a ele, não rompendo com o vínculo concreto da cidade, mas o permitindo, aberto, plenamente à vontade. A chave parece estar mesmo em “amores novos” enquanto “bocas perfumadas”, continuação desta novidade. Aquilo que pode chegar a ser o novo amor está também vinculado às “estradas”, seguindo a rima, o movimento, o sentido do impulso do poema. As “cervejas” serão “tomadas nos acampamentos” como condição propícia para as “bocas perfumadas” se revelarem no caminho sensual – “estradas” como meio de contato com novos sentidos, ou mesmo *não-sentidos*, como na imagem de uma iluminação poética “em cascatas” –, condição única que pode propiciar e manter um conhecimento *conhecido* e *desconhecido*: “novos amores”.

Ainda uma vez mais é possível recorrer a *Sentido e contra-senso da revolta* de Kristeva, agora frente a sua leitura de *Iluminações* de Arthur Rimbaud:

um outro impossível se exhibe com magnificência nas *Iluminações*: é a auscultação desse estado limite em que pensamento se origina nas sensações; não no “bom sentido”, ao qual alguns pensam resumir o sensível, mas, pelo contrário, “no desregramento de todos os sentidos”, que é na realidade o indício da humanidade pensante, se refletirem, e que se encaminha para a claridade de uma linguagem fulgurante, densa e insólita, que somos obrigados a chamar “iluminação”. É a *prega* onde uma “alma” ou, em outras palavras, um sujeito, tendo tocado em sentido e em sensações seus próprios contornos, se evade numa exterioridade que podemos chamar “viagem”, “caminho” ou “ser”. (KRISTEVA, 2000, p. 178)

Este “indício da humanidade pensante” é aplicável nos termos desta poesia. Observando o “Posfácio” de *20 poemas com brócoli*, há comunicação de que o livro se reúne em torno da ideia de uma iluminação *visionária* da poesia. Pode-se afirmar, então, que o texto em prosa do poeta se ajusta à linguagem dos versos, na qual o “pensamento se origina nas sensações” (cf. Kristeva). Nesta direção, se observa que Piva não perderá o referencial reflexivo quando invoca novamente a poética de *sentidos desregrados* de Rimbaud (como fez em *Piazzas*, anteriormente, também através da prosa):

‘O poeta faz-se vidente mediante um longo, imenso e sistemático desregramento de todos os sentidos.’ Assim Rimbaud definia a passagem da Poesia para a Vidência. Tendo essa afirmação em mente, o leitor deve entrar neste livro para percorrer as veredas do Sonho & da Paixão através das quais cheguei a reunir estes estilhaços de visões. O poeta, é Rimbaud ainda quem fala, definirá a quantidade de desconhecido que na sua época desperta na alma universal. (PIVA, 1981, p. 33)

Segundo Octavio Paz, “La novedad de la poesia, dice Rimbaud, ‘no está em las ideas ni em las formas’, sino em sua capacidade de denifir *la quantité d’inconnu s’éveillant en son temps dans l’âme universelle*.” (PAZ, 1995, p. 249). O poeta vidente cria o que é da ordem do imprevisível: desordem – dos sentidos, do poema, da leitura. Aqui, se a vidência surge em primeiro plano na leitura de Rimbaud feita por Piva (“o poeta se faz vidente...”), indica também a percepção da relação do outro com a obra, ou seja, seu próprio ato de leitura: “[tendo esta afirmação em mente] o leitor deve entrar neste livro...”. Existe um efetivo direcionamento introdutório à obra – “o leitor deve entrar neste livro...” – por meio do texto em prosa *após* a poesia, o qual se mostra, em certos aspectos, enquanto releitura de sua própria reunião de poemas. Com efeito, tais informações se encontram estrategicamente ao final do livro, posicionamento consciente de comunicação crítica de Piva com o público. A continuação do “Posfácio” não desmerece o viés de um pensamento que “se origina nas sensações”, propondo maneiras muito particulares de se ler a vidência desta obra:

Este livro foi escrito repensando os amores presentes & passados & onde São Paulo como uma Sereia de Neon & Mistério contribui também com sua canção cotidiana. Repensei também os três anos de 1959 a 1961, quando participei do curso sobre a *Divina Comédia* dado pelo saudoso professor Edoardo Bizzarri no Instituto Cultural Ítalo-Brasileiro. (...) Foi repensando Dante Alighieri & relendo o Inferno & o Paraíso (...) que surgiram, numa síntese caligráfica & na eletricidade de uma manhã paulista de 1979, estes 20 poemas com brócoli. (PIVA, 1981, p. 33)

Mesmo a par de um pensamento que “se origina nas sensações”, como proposto por Kristeva via *Iluminações*, ainda poderia parecer estranho, então, falar nos termos de *pensamento* nesta poesia feita de “estilhaços de visões”. Porém, o próprio poeta afirma:

Este livro foi escrito *repensando* os amores (...) *Repensei* também os três anos de 1959 a 1961, quando participei do curso sobre a *Divina Comédia* (...) Foi *repensando* Dante Alighieri & relendo o Inferno & o Paraíso (...) que surgiram (...) estes 20 poemas com brócoli. (PIVA, 1981, p. 33, grifo nosso)¹³⁵

A interpretação da revolta sugerida por Julia Kristeva serve, aqui, precisamente para reforçar o conhecimento da leitura do poeta, e o ponto de vista particular da

¹³⁵ De maneira geral, o trecho lembra a opinião de Alcir Pécora (em entrevista já citada anteriormente): “(...) suas referências fundamentais são a poesia de Walt Whitman, dos beats, do surrealismo etc.; mas articula todo esse esporro libertário com a poesia cerebral de Dante, sua mais extensiva referência.” (PIVA, 2007, p. 5).

referência adotado nela, que parte de autores e obras, e não apenas do conceito de movimentos ou escolas literárias. Na leitura da autora, a *experiência poética* de Rimbaud (e a de Lautréamont também está lá, mas tratada num outro sentido), a exemplo de *Illuminations*, aparece como a base mais imprescindível do que funda o imaginário surreal: “Ouçam-lhe, não há surrealismo sem seus versos (...)” (KRISTEVA, 2000, p. 179). Neste sentido, é possível interpretar as colocações e referências no “Posfácio” mediante a leitura prévia dos poemas, quase no mesmo movimento de retorno à leitura de obras mencionadas por Piva, e que contextualizam a raiz da composição poética aqui (movimento parecido com o da autora para entender quais obras teriam dado origem ao surrealismo, diga-se de passagem).

Junto às indicações concretas do referencial local (São Paulo) que, na maioria das vezes, não predomina no discurso dos poemas, é de grande importância a maior obra de Dante no ideário de *20 poemas com brócoli*, muito embora a imagem do trabalho de escrita esteja propensa, ainda, a um redirecionamento de suas referências, como na questão rítmica pensada na obra: “Marinetti, Reverdy & o jazz têm também muito a ver com este livro no que diz respeito ao Ritmo.” (PIVA, 1981, p. 33). Neste caso, vale lembrar que a própria linguagem poética de por F.T. Marinetti, ainda que considerada apenas em sua estética futurista, apresenta enorme variação rítmica, tanto quanto formal, fato este que não permite relacionar com precisão sua referência ao “Ritmo” textual de Piva.

Entre as reflexões sobre as referências gerais e específicas, desde o movimento de *reler* ou *repensar* autores até o ritmo dos poemas, a leitura desta obra pode ser feita mediante características encontradas nos poemas. Esta unidade, confirmada através das indicações do “Posfácio”, em maior ou menor grau, se ajusta àquilo que se encontra na forma dos textos (e que dá acabamento ao livro). Os poemas ocupam, cada um, apenas uma página, todos contendo poucos e curtos versos, às vezes com alguma ilustração (muito semelhantes em sua simplicidade de composição dialógica com os poemas). O poeta ainda faz questão de resumir sua obra:

No mais, os leitores que fizeram uma boa síntese entre Poesia & Vida terão grande oportunidade de se descobrirem nestes *flashes*. A loucura está nas estrelinhas deste subterrâneo & a poesia age às vezes como montanha-russa: *salimmo su, el primo e io secondo, / tanto ch' i vidi delle cose belle / che porta 'l ciel, per um pertugio tondo; / e quindi uscimmo a riveder stelle*. Dante, Inferno, canto XXXVI, verso 139 (PIVA, 1981, p. 34).

Terminando por assinar este posfácio após citar os últimos versos do *Inferno* de *A Divina Comédia*, novamente fica a impressão de que outras vozes passam a representar melhor a própria “palavra” do poeta, como visto nas citações finais de *Abra os olhos & diga ah* (aspecto que se repetirá em obras futuras). A leitura atenta da escrita deste poeta, que envolve a partir de *20 poemas com brócoli* a releitura em forma de pensamento crítico (como no caso da obra de Dante), permite direcionar as análises literárias dos poemas quando a referência *textual* parece ser uma das bases mais sólidas, ao final e desde o princípio, do *método anárquico* percebido aqui – que se conjuga ao olhar comum entre escrita e leitura, método de poesia e fazer poético, “modo de vida”. Há semelhanças internas a serem averiguadas também na relação entre os manifestos e a obra poética. Muito próximo do poema “XVI” se encontra o “Manifesto da selva mais próxima” (de 1984):

(...) Abandonar as cidades/ rumo às praias salpicadas de esqueletos de Monstros/ rumo aos horizontes bêbados como anjos fora da rota/ terra minha irmã/ entraremos na chuva que faz inclinar à nossa passagem os Guaimbés/ Delinquência sagrada dos que vivem situações-limite/ é do Caos, da Anarquia social que nasce a luz enlouquecedora da Poesia/ Criar novas religiões, novas formas físicas, novos antissistemas políticos, novas formas de vida/ Ir à deriva no rio da Existência. (PIVA, 1985, p. 99-100)

Neste sentido, bastaria ler o último dos *20 poemas com brócoli*, o “Poema XX”, e seu tom de manifesto (de certa forma, semelhante ao final de *Coxas*)¹³⁶:

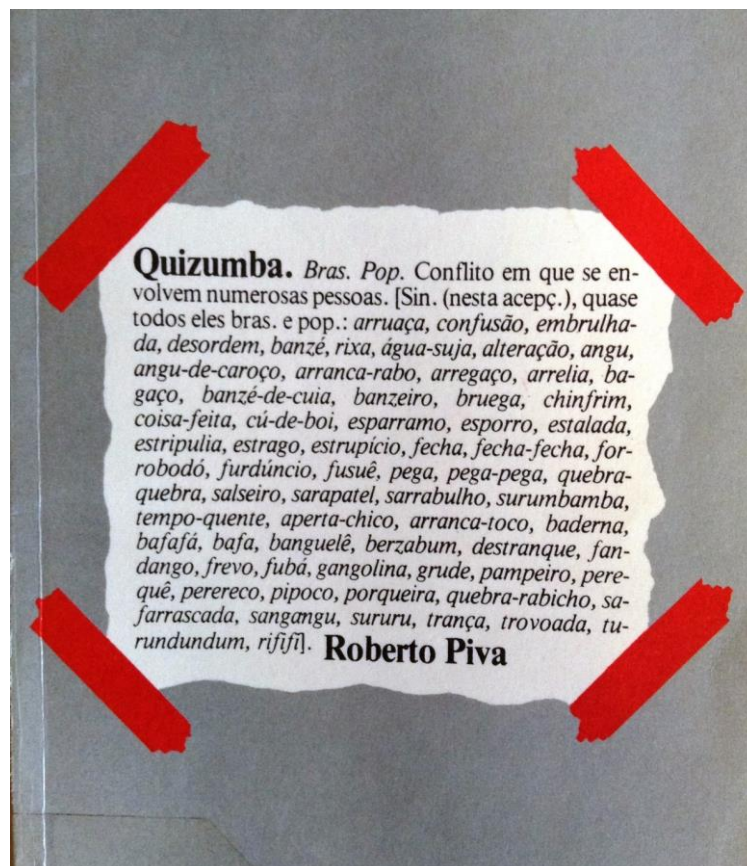
vocês estão cegos graças ao temor/ olhares mortos sugando-me o sangue/ não serei vossa sobremesa nesta curta/ temporada no inferno/ eu quero que seus rostos cantem/ eu quero que seus corações explodam em línguas de fogo/ meu silêncio é um galope de búfalos/ meu amor cometa nômade de riso indomável/ façam seus orifícios cantarem o hino à estrela da manhã/ torres & cabanas onde foi flechado o arco-íris/ eu abandonei o passado a esperança/ a memória o vazio da década de 70/ sou um navio lançado ao/ alto-mar das futuras/ combinações (PIVA, 1981, p. 43).

Da referência a Rimbaud no último poema (“não serei vossa sobremesa nesta curta temporada no inferno”) à citação final de Dante (“Inferno”) tudo reflui para uma relação interna com as referências que continua se impondo em *Ciclones* e *Estranhos sinais de*

¹³⁶ Ver o poema “Porno-samba para o Marquês de Sade” (Anexos) e uma linguagem também próxima da prosa dos manifestos, conforme seu início: “esta homenagem coincide com a deterioração do Gulag sul-americano minado pela crise de corações & balangandãs econômicos onde se mata de tédio o poeta & de fome o camponês (...)” (PIVA, 2006, p. 91).

Saturno, a princípio de acordo com a figura de xamã assumida por Dante na poesia xamânica de Piva. Porém, antes das referências escritas na forma de uma *etnopoesia* particularmente xamânica, existe a técnica máxima do experimentalismo e anarquia “referencial” em forma de – como o próprio título da obra já diz – *Quizumba*.

4. Quizumba (1983)



Capa do livro *Quizumba*. Arte: Hélio de Oliveira.

A capa de *Quizumba* já releva o tipo de tratamento dado à linguagem nesta obra, pois transcreve, de acordo com o título, todos os sinônimos possíveis da palavra “quizumba” através de um verbete de dicionário, os quais vêm como que assinados, i.e., compostos pelo poeta, uma vez que o nome do autor da obra (“Roberto Piva”) está ao final desta lista de significados. Parece haver, assim, uma proposição muito particular nesta configuração da capa, pois a maioria dos poemas é composta através de uma catalogação à primeira vista *desorganizada* de palavras, ao contrário da ordenação em dicionário tradicional da língua.

Este dicionário pessoal fará jus, também, às três epígrafes iniciais do livro; ou talvez fosse mais preciso dizer que os três autores em questão dão o certo suporte para o conteúdo da obra: Jorge de Lima, Giordano Bruno e Guimarães Rosa.¹³⁷ Apenas com base em seus nomes, ou seja, sem citarmos tais epígrafes, é possível ter uma ideia do tipo

¹³⁷ Apenas no caso de Lima não há especificação da obra que forneceu o trecho citado.

de “dicionário poético” que o leitor tem em mãos, ou mesmo quais seriam os significados de tais “verbetes”. Vale lembrar que o livro vem assinado pelo poeta, após o último poema, com uma indicação *local* curiosa: “Águas de Lindóia / São Paulo”.¹³⁸ Portanto, não há uma definição precisa quanto ao possível local ou espaço de composição da obra – considerando que esta seria a intenção na indicação das cidades. Ao assinalar o percurso entre as duas localidades, a transição espacial sugere o processo de transposição de sentidos entre as palavras, tal qual no título. Evidentemente, a proposta de distanciamento da metrópole já não é segredo.

Há alguns indícios de uma obra bem pensada em sua composição geral, o que fica claro quanto ao aspecto formal dos poemas que transmitem uma unidade rítmica, a despeito de sua intenção em desorganizar a linguagem. A grande maioria dos poemas traz versos separados pelo símbolo da barra (“/”) e, ao invés de estar separado na linha da frase ou estrofe, o texto poético vem grafado na sequência da prosa. Isso vale muito enquanto particularidade em *Quizumba*, embora o leitor encontre poemas que não seguem tal formato e, por isso, parecem se distanciar de tais características especiais (por exemplo, da imagética e do tom acentuado na analogia). Por outro lado, toda linguagem se distancia ao máximo das funções comunicativas na construção da imagem (entendidas como descritiva), a fim de explicitar a importância do recurso à leitura do ritmo dos versos, que enfim assegura a mencionada unidade poética da obra, dando-lhe “novos” sentidos (conforme exigido pelo contexto de um dicionário pessoal).

Um paralelo literário válido, neste sentido, se encontra na linguagem de poetas-modelos do século XX considerada por Alfonso Berardinelli (no ensaio “As muitas vozes da poesia moderna”) como representante da “impureza” e da “contradição” na poesia moderna: “De fato, mais que na centralidade de Mallarmé, a poesia do século XX parece inspirar-se em modelos mais “impuros” e contraditórios: Baudelaire, Rimbaud e Whitman.” (BERARDINELLI, 2007, p. 23). Ao questionar a importância central dada à poética de Mallarmé por Hugo Friedrich (em *Estrutura da lírica moderna*, de 1956), Berardinelli menciona poetas que, além de estarem presentes também nas referências de Piva, são exemplos de uma linguagem formal ou tradicional nos moldes da composição escrita. Pois ainda que sejam mestres na moderna fusão de aspectos antes restritos apenas à linguagem da prosa ou da poesia, Baudelaire, Rimbaud e Whitman são “modelos mais *impuros e contraditórios*” que não recorrem a diferentes recursos formais como é o caso

¹³⁸ Há, inclusive, uma colagem ao lado desta página com a reprodução de um bilhete de ônibus com o mesmo itinerário indicado das cidades.

da separação espacial de versos e frases, a exemplo dos espaços vazios entre as palavras da página na poesia de Mallarmé (*Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*).

É interessante notar como os poemas de *Quizumba* são o exemplo oposto de um estilo formal de composição (no caso pioneiro desta poesia de Mallarmé) que, de certa maneira, o próprio poeta fez amplo uso – bastando lembrar a distribuição espacial dos versos em *Piazzas* ou *Abra os olhos & diga ah*. O ponto central de Berardinelli, contudo, se afina com a intenção de se observar, aqui, o destaque dado ao ritmo nesta linguagem que se aproxima do fazer poético de tais modelos “impuros” e “contraditórios” da lírica moderna. O crítico italiano ainda certifica frente aos poetas em questão (também quanto à leitura de Friedrich):

Assim sendo, se tentarmos considerar o conjunto das zonas esquecidas ou deixadas na sombra por seu livro [de Friedrich], chegaremos esquematicamente ao seguinte resultado: a) A centralidade do modelo Mallarmé faz com que tudo o que precedeu sua obra seja lido em chave de “preparação” e de formulação ainda incompleta, imperfeita, imatura – o que implica a ideia de uma linha evolutiva Novalis-Poe até o Baudelaire teórico, com a consequente remoção, por exemplo, de poetas como Leopardi (...). O próprio Baudelaire, na condição de “precursor” do mais coerente e absoluto Mallarmé, é fortemente depreciado como um poeta em quem a modernidade assume formas realístico-alegóricas, prosaicas, demonológicas e moralistas. Entretanto, é esse Baudelaire “impuro” que estará no centro das mais importantes leituras novecentistas de sua obra, de Eliot a Auerbach e Benjamin. (BERARDINELLI, 2007, p. 19-20)

Qualquer um dos poemas de *Quizumba* compostos com “barras” entre os versos serve de exemplo a um ritmo particular. Seria oportuno, neste sentido, observar dois momentos da crítica de Piva: primeiro, e como já visto, Alcir Pécora (2005, p. 10) aponta o “efeito de *alucinação*” como uma das características de “continuidade” em todo o conjunto da obra; segundo, de acordo com Davi Arrigucci Jr., a partir do lançamento de *Paranoia* este discurso poético pode ser resumido nos seguintes termos:

A sequência da obra não desmereceu o turbilhão inicial (...) expandiram-se as imagens com força alucinada, para condensar em unidade insólita, soldada pela analogia, a multiplicidade caótica da visão do universo (PIVA, 2008, p. 198).

Mediante aspectos de uma imagética característica (“alucinação” e “analogia”) que se associam ao trabalho rítmico da linguagem de Piva, como visto, vale retomar o que diz Berardinelli sobre Whitman – ainda na condição de modelo *impuro* e

contraditório para a poesia moderna (que contraria o fato de “a lírica de que nos fala Friedrich em seu livro basta a si mesma”):

O eco de Whitman também é ouvido em muita poesia europeia do início do século XX, e a prática difusa do verso livre deve muito à sua memorável prosódia salmódica. Um dos procedimentos mais recorrentes e típicos de muita poesia moderna, a “enumeração caótica” de que Leo Spitzer falou num célebre ensaio [*A enumeração caótica na poesia moderna*], tem em Whitman o seu iniciador e o seu máximo representante. (BERARDINELLI, 2007, p. 23)

De maneira geral, a leitura de Berardinelli sobre o *modelo Whitman* permite contextualizar agora o uso das referências por parte de Piva, partindo novamente do conceito de “enumeração caótica” de Spitzer, cujo contexto literário pode ser lido enquanto aspectos da “alucinação” e “analogia” apontados por seus críticos. Na verdade, esta configuração de aspectos *semelhantes* em autores *diferentes* – ou vice-versa – evidencia algo sobre a própria *contradição* apontada pelo crítico italiano como aquilo que parece “inspirar” a poesia moderna, mas que, possivelmente, é um dado positivo que se encontra também na leitura crítica de tais poetas. O ponto de vista de Berardinelli é esclarecedor:

A ótica anti-individualista e anti-histórica de Friedrich tem sua coerência e uma notável eficácia descritiva. Em vez de deixar o leitor se perder nas mil ramificações do estilo poético moderno, fazendo-o submergir no inefável de cada *individuum*, Friedrich evidencia uma estrutura. Analisa, isola, recolhe e cataloga uma grande série de fenômenos estilísticos quase sempre sem precedentes na tradição literária. O enigma da modernidade poética é, senão explicado, amplamente descrito. (...) Ao escolher seu dinamismo puro como terreno privilegiado de pesquisa, essa poesia parece criar do próprio interior tudo aquilo de que necessita. Pode prescindir do mundo ou dominá-lo com a magia da sua linguagem de “conotações” sugestivas e de “desvios da norma”. É poesia órfica e ontológica. Descrevê-la como uma entidade autônoma, autossuficiente e desvinculada da realidade será descrever integralmente sua realidade. Conduzindo pela mão o leitor pelos labirintos da lírica moderna, Friedrich o ajuda a familiarizar-se com tudo o que é arbitrário, impenetrável, dissonante e desconcertante. A obscuridade se torna aceitável. A violação das regras tradicionais do poetar é apresentada como violação sistemática. Ou seja, ordena-se num sistema diverso, conquanto alternativo. A violação da norma constitui o fundamento de uma nova norma. A recusa da tradição funda uma nova tradição. (BERARDINELLI, 2007, p. 22)

Assim, as noções literárias de Friedrich que são julgadas como uma visão deturpante das qualidades da poesia moderna, ao final, se ajustam a determinados aspectos, à primeira vista, válidos para a leitura da poesia de *Quizumba*, principalmente para seu contexto contracultural (décadas de 50-60), devido à sua releitura da obra de Walt Whitman via *beat generation* (Ginsberg, Ferlinghetti, Corso). Ao mesmo tempo, contribuições exclusivas de Berardinelli – a exemplo da consideração da poesia de cada autor enquanto *individuum* e da vinculação da lírica moderna com o conceito de realidade – parecem satisfazer as necessidades contextuais para o contato íntimo com *Quizumba*, no que sua novidade rítmica aliada aos recursos da imagética (em detrimento de uma linguagem formal entendida apenas como “experimental”) permite reconhecer aspectos que serão desenvolvidos na poesia xamânica.¹³⁹ Como dito, esta começa a despontar neste período mediante um apelo *sagrado* frente à *realidade*, considerando a própria “contradição” deste contexto trabalhado na poesia. Encontrada nos modelos mais “impuros” da poesia do XX, tais contradições, no ideário xamânico, se traduzirão na busca por novidades poéticas através da linguagem (a exemplo da leitura do *Inferno*).

Mediante o que foi dito, vale ainda observar dois apontamentos de Davi Arrigucci Jr. sobre esta poesia no contexto urbano, posto que válidos para momentos diferentes, mas certamente complementares.¹⁴⁰ Acompanhados de tais opiniões críticas, tanto seus aspectos formais, rítmicos e analógicos, quanto suas leituras, influências ou referências ilustram características do período que vai de *Paranoia* a *Quizumba*:

Os instantâneos líricos de fato se expandem em ondas narrativas em torno do eu-personagem e de seu meio, além de serem poesia de alcova e de exaltação do amor físico. E, por isso, busca ritmos de fôlego amplo, mesmo com os riscos do excesso e da verborragia. Seu modo de expressão é uma espécie de *epos* desbordante, pontuado de iluminações líricas, que vai além do verso livre modernista ou do versículo à maneira de Rimbaud e Whitman, embora descenda em parte desta última linhagem. É um discurso próximo da oralidade, como se estivesse voltado para a recitação diante de um auditório, à maneira de Allen Ginsberg, mas com uma mistura à moda da cã que o singulariza (...) Embora episódico, o discurso toma a forma de um magma ou fluxo verbal contínuo, derivado da fala, para o qual um ritmo de

¹³⁹ Entre outros, a própria relação com a leitura da literatura feita sob o uso de drogas psicodélicas ou psicoativas (apenas em certo sentido entendida dentro do efeito “alucinante” certificado por seus críticos em obras anteriores).

¹⁴⁰ Neste sentido se evidencia também porque, encontrados em publicações diferentes, ambos os ensaios de Arrigucci Jr. possuem títulos semelhantes: respectivamente, “O mundo delirante (a poesia de Roberto Piva)” no posfácio ao volume 3 de *Obras reunidas* (Globo, 2008), e “O cavaleiro do mundo delirante”, prefácio da reedição de *Paranoia* (IMS, 2009).

repetições e associações se torna fundamental, combinando os materiais mais diversos em liga estreita e explosiva. (PIVA, 2008, p. 199-200)

A São Paulo dos modernistas já se tornara nos anos 1920 importante matéria de literatura. Mas o fato é que essas raízes da modernidade, reativadas pelas vanguardas, parecem continuar atuantes para Piva, antenado com o surrealismo e os beats norte-americanos, de que seus versos dependem em certa medida, como se vê, entre outras coisas, pela fidelidade ao desejo, o espontaneísmo, a livre associação, o ritmo salmódico e panfletário, o apelo aos paraísos da droga. Contudo, não bastam para explicá-lo. Trata-se de fato de uma herança relevante, à qual ele vai acrescentar, no entanto, o que é decisivo. Ou seja: o que depende de sua experiência pessoal no contexto em que vive. É preciso considerar, antes de mais nada, sua vontade de transgressão, sua necessidade de entrega desatinada à inspiração momentânea, ao arbítrio dos sonhos, das alucinações, dos desejos, com seu ímpeto de caçador noturno e, principalmente, a especificidade de todo um *mundo delirante* que resulta disso, em conluio e confronto com o mundo existente à sua volta. Essa relação particular e complexa com seu mundo, na qual a realidade do sujeito como que se reencontra fora, é o que define e está latente em sua atitude de provocação, que é também de defensiva, como esturro de onça acuada. Piva ataca e repele um mundo próximo, que ele desesperadamente ama e rejeita, mas sobretudo experimenta até o fundo de suas contradições. Estas constituem a razão da sua desconjuntada realidade; estão no centro de sua experiência lírica e na raiz de seu delírio. (PIVA, 2009, p. 11-12)

Espécie de resumo crítico necessário para se analisar esta poesia exemplarmente contraditória, ainda de acordo com suas referências literárias (ao lado de outras não literárias), conforme os poemas a seguir.

4.1. Análise do poema “Jorge de Lima + William Blake + Tom Jobim. Dante observa”

Este poema de *Quizumba* é exemplar no caso da composição poética de Piva que faz uso da barra em seus aspectos formais de escrita, os quais se relacionam com a própria leitura rítmica do texto e são responsáveis por “conteúdos” e “significações” sugeridas enquanto fusão de linguagem, imagem e referência:

“Jorge de Lima + William Blake + Tom Jobim. Dante observa”

Papè Satan, papè Satan aleppe / Stradivus cordis meus /
 formavulva falastros / ripus Nicomedis / fla-flu Kricotomba /
 cantus Servilius / Baudelaire-Maxixe / fontana efó luzes pardoin
 / farofa extravivax vox voluptas / moqueca / cachimbando cullus
 puer / Monte Branco belladona / Montagu / Pasolini-panqueca /
 formas tuas in natura / pour toi / Plebiscito Bakunin sin nombre
 ni sustância / tus pecados / dans le salon de danse / Mon grosse
 Lewis Carroll / suchiando le bambine / na calçada / na porta do
 hospício / eu você nós dois nesse bagaço à beira mar / Curiango /
 tiger / milhafres / sai de baixo. (PIVA, 1983, p. 47).

Interessante averiguar como é ainda o “efeito de alucinação” aludido por Pécora (2005, p. 10) que, no poema, surge em forma de mistura de línguas e linguagens, na mesma proporção em que as imagens se fundem e, em certo sentido, não perturbam a leitura do texto, mas a permite em sua amplitude. O ritmo dos versos, então, estaria aqui a serviço da “unidade insólita” referida por Arrigucci Jr., pois, ao contrário de uma leitura cadenciada – cujas barras poderiam sugerir, à primeira vista –, o que se tem é a expressão rítmica de um jorro ininterrupto, o qual também reforça a constante atmosfera erótica (“formavulva falastros (...) cachimbando cullus puer (...) formas tuas in natura (...) suchiando le bambine”).

A analogia, se por seu lado permite unir “a multiplicidade caótica da visão do universo” (ainda conforme Arrigucci Jr.), também não predomina na leitura da significação nos poemas de *Quizumba* (como visto em *Piazzas*). Ou melhor, como neste exemplo, a análise dos versos apenas pelo prisma analógico das imagens poderia transformar a leitura numa série de tentativas de ativar um recurso criativo em Piva que, de fato, existe aqui, mas que parece não dominar a linguagem poética de cada poema isolado, senão em seu resultado enquanto conjunto de poemas que dialogam no livro todo – cujo ritmo idêntico parece ser um de seus *sentidos* mais explícitos.

“Jorge de Lima + William Blake + Tom Jobim. Dante observa” tem início através da citação do também verso inicial do Canto VII do *Inferno*, quando Dante pôs na boca do demônio Plutão tais palavras ininteligíveis: “Pape Satàn, pape Satàn alleppe!” (ALIGHIERI, 1998, p. 61). De difícil interpretação¹⁴¹, tal referência *textual* condiz com a linguagem que reflui *intraduzível* em palavras. Neste sentido, é linguagem distorcida de sua função, i.e., *desordenada* de seu referencial propriamente literal e comunicativo –,

¹⁴¹ Como já é possível conhecer pela nota de Ítalo Eugênio Mauro em edição brasileira d’*A Divina Comédia* – “não há interpretação válida desta fala de Pluto.” (p. 65) –, de fato vários serão os estudiosos de Dante, nacionais ou estrangeiros, que não arriscam “traduzir” tais palavras proferidas pelo demônio.

mas que ainda assim traz uma voz sugestiva (“Satàn”) e um ritmo definido pela repetição dos termos (“Pape Satàn, pape Satàn...”). Através do acúmulo de conteúdos que permeia todo o poema, o amplo uso das referências *textuais e não textuais* responde por uma forma de criar sentidos ao longo desta linguagem desorganizada; o ritmo, por sua vez bem marcado, permite uma leitura ao sabor do som das palavras, o qual se destaca antes de qualquer significado intelectual.

Assim, ao uso da analogia (conforme apontado por Arrigucci Jr.) conviria adicionar a análise do ritmo e da forma conjunta destes versos, isto é, incluindo outros poemas de *Quizumba*, pelo fato de complementarem os aspectos singulares da linguagem – imagem, som/ritmo –, os quais, certamente, alcançam tal *efeito de alucinação* enquanto uma das particularidades desta poesia.

Portanto, seria mais produtivo deixar-se levar pela leitura dos poemas que, ainda através de sua unidade anárquica, repõe algo do que efetivamente se encontra na linguagem de *Grande Sertão: Veredas* de Guimarães Rosa ou *A invenção de Orfeu* de Jorge de Lima (epígrafes da obra, como visto). De “Jorge de Lima + William Blake + Tom Jobim. Dante observa”, mais do que a referência *não textual* aos autores do título, é o estilo da linguagem que admite paralelo com um discurso poético *rítmico-visual*, responsável também pelos possíveis sentidos da palavra. Entre três grandes poetas já lidos pela crítica, a música de Tom Jobim dá o toque, ao final, do poder de unidade e fragmentação possíveis através da linguagem poética, ou seja, mediante os sons das palavras – que Piva, como Dante, *observa* aqui.¹⁴²

4.2. Análise do poema “Em 68 só fiz 69”

Coleridge / Canção do velho marinheiro / pena de pavão pavoneia
o pátio / carnêfice / Netuno & sua tribo / boa festa verão / medusas
& mercados abandonados / Guido Cavalcanti / lo piacer mi
stringe tanto / na gandaia & na missa dos tarados / cachos de
glória & ouro / gatos tranquilos / comunas dando o cu pela
primeira vez / hortelã-pimenta / águias noturnas / mascates
mascarados / Verhaeren no banho quente / última aparição de
Deméter em Delfos / folhas amarelas no retrato / lebres / cabeleira

¹⁴² Não por acaso, o verso “eu você nós dois nesse bagaço à beira mar” ironiza a letra da música de Tom Jobim intitulada, justamente, “Fotografia”: “Eu, você, nós dois/ Aqui neste terraço à beira mar (...)”.

de amianto das Sereias / javalis no Largo da Pólvora. (PIVA, 1983, p. 52).

A título de complementação analítica, deve-se investigar o aspecto irônico assumido em *Quizumba*, talvez um dos momentos decisivos de confluência da imagem – esta sim fragmentada – com o ritmo *descadenciado* que dá forma e fôlego, por exemplo, aos versos de “Em 68 só fiz 69”. O poema, acompanhado exclusivamente de uma colagem de Hédio de Oliveira composta pelo numeral “69” ao qual está sobreposta, na ponta de cada número, uma boca com a língua de fora (na verdade, o símbolo da banda inglesa de rock’n’roll *The Rolling Stones*), fornece elementos para a leitura de uma ironia não apenas relacionada à própria gíria irônica do título – que é também erótica (alusão à posição sexual conhecida vulgarmente como “meia-nove”).



Ilustração de Hédio de Oliveira para o poema “Em 68 só fiz 69”.

Iniciando com “Coleridge/ Canção do velho marinheiro” (imagem *literal* do poeta e do título de seu poema)¹⁴³, somados a versos como “na gandaia & na missa dos tarados” e “comunas dando o cu pela primeira vez/ hortelã-pimenta”, e fechando com “javali no Largo da Pólvora”, o poema destaca imagens irônicas, principalmente ambivalentes.¹⁴⁴ Estas, entre referências incongruentes e assonâncias dispersas, condizem com uma *alucinação* típica da união entre vocabulário excêntrico e condução rítmica aleatória de sua linguagem. Os apelos irônicos lembram, de um lado, a opinião de Davi Arrigucci Jr. sobre a obra de Piva após *Paranoia* – “o discurso poético, em versos livres de cortes bruscos e direções imprevistas, mostrou-se ainda mais cambiante, conforme as enumerações variáveis da matéria heterogênea” (ARRIGUCCI JR., 2008, p. 196). Há, por outro lado, também a importância de se observar o aspecto formal da ironia, como aponta o próprio crítico frente à poesia de Manuel Bandeira:

(...) o princípio formal da ironia, capaz de articular dialeticamente contradições numa estrutura mais inclusiva, cuja força expressiva reside justamente na ampliação dos significados associados, numa cadeia poderosa de ideias ao mesmo tempo oponentes e afins. (ARRIGUCCI JR., 1990, p. 114)

Certamente *Quizumba* expressa usos excêntricos de artifícios poéticos bem conhecidos, principalmente quando visto que nem mesmo a contradição ou a ambivalência traduzem o escopo da criação. Com efeito, um poema cujo título é “Jorge de Lima + William Blake + Tom Jobim. Dante observa”, nos quais se encontra referências *não textuais* na forma de versos como “Baudelaire-Maxixe (...) Pasolini-panqueca (...) Plebiscito Bakunin sin nombre ni sustancia (...) Mon grosse Lewis Carroll”, torna-se inviável uma análise *textual* apenas em termos de referências, ainda que, por exemplo, haja espaço para a análise da “ampliação de significados associados” (cf. Arrigucci Jr.) através de uma poética visual e rítmica. Os sentidos e significados da palavra – que podem ser “ao mesmo tempo oponentes e afins”, ainda de acordo com o crítico – enfim, podem não ser os momentos decisivos desta linguagem *desordenada*, em que se ouve ressoar a imagem e brilhar o som de uma ironia *literária* alucinada. A “desorganização” já prevista

¹⁴³ “Rime of the Ancient Mariner”, curiosamente na mesma época, foi musicado pela banda de rock *Iron Maiden* (no disco “Powerslave”, Capitol, 1984).

¹⁴⁴ A presença do idioma italiano reafirma tal ideia, como em “carnefice” (carrasco) e “lo piacer mi stringe tanto” (provável referência a um soneto de Guido Cavalcanti, pelo verso “Che quando quel piacer mi stringe tanto”). Já no contexto do rock’n’roll encontrado nesta poesia, a ironia também se mistura à crítica, conforme uma anotação manuscrita de Piva: “O rock acomodado dos anos 80. Atualmente o rock é sistema. Os Jim Morrison se foram para sempre. Ficaram os caretas & picaretas de toda espécie. A classe média & seu avanço pasteurizado-totalitário”. (INSTITUTO MOREIRA SALLES-RJ, “Arquivo Roberto Piva”).

no título da obra (e que traduz sua linguagem intraduzível) é aquilo que alimenta a *contradição* da composição com uma carga maior de “impureza” literária. Esta parece ser uma dentre as várias interpretações para a solução de Piva frente à unidade e à fragmentação, como um poeta que olha para sua própria poesia em termos indecifráveis – “Dante observa”: “Papè Satan, papè Satan aleppe”.

Intermezzo: *Corações de hot-dog* (inédito – décadas de 1970-80)

O levantamento de material manuscrito (em sua grande parte inédito) através de uma pesquisa pessoal feita junto ao “Arquivo Roberto Piva” do Instituto Moreira Salles-RJ permitiu incluir o livro inédito *Corações de hot-dog* junto ao *corpus* estudado aqui, restrito a obras publicadas. Ainda que no formato de “obra inacabada”, na cronologia da obra poética é possível reconhecer sua composição dentro de uma temporalidade bem definida: início da década de 1980 (com raras exceções). Frente às décadas de 1970-80, fase prolixa de publicação do poeta, a obra inédita se apresenta como contribuição válida para um maior entendimento de um contexto individual diversificado.

Antes da apresentação ou mesmo análise de *Corações de hot-dog*, vale a pena relatar rapidamente a forma como se deu tal pesquisa. Feita como quem adentra um laboratório de escrita, sobretudo amparado pelas referências de leitura, é o resultado de consulta de um substancial material intitulado “Manuscritos de Roberto Piva”¹⁴⁵.

Análise de *Corações de hot-dog*: obra(s) inédita(s)

É interessante constatar no “Caderno de Notas Pongo Dombo” [sic], dividido em “I” e “II”, a existência do que parece ser um único livro inédito de poesia, “*Corações de Hot-Dog*”.¹⁴⁶ Embora se possa considerar este material como uma obra certa de Piva, ainda há alguma indecisão quanto ao fato deste constituir uma única versão do livro ou, no caso de mais de uma, se não houve alterações consideráveis na sua constituição – e, neste sentido, poderia se tratar de obras diferentes, e talvez com outros títulos. Isso porque, além da sugestão de outras versões, existe outro título que acompanha algumas “versões” de *Corações de Hot-Dog*, a saber, “Mala na mão & asas Pretas”.

Neste momento, é importante lembrar alguns dados concretos e fundamentais. O primeiro, anterior ao material do arquivo, foi publicado no prefácio de Claudio Willer para a segunda edição de *Piazzas*, em março de 1980, no qual afirma que existiam “os ainda inéditos *Corações de Hot-Dog* e *Vinte Poemas com Brócoli*” (WILLER, 1980, p. 20), este último sendo efetivamente publicado em 1981. Em segundo lugar, numa das cópias – espécie de “boneco” do livro ou de provas xerocadas – de *Corações de Hot-Dog*

¹⁴⁵ No presente trabalho, referenciado como “Arquivo Roberto Piva”, conforme nomenclatura mais geral adotada pelo próprio Instituto Moreira Salles em sua divulgação deste material.

¹⁴⁶ “I” e “II” são as duas maiores pastas contendo os “Manuscritos de Roberto Piva” do arquivo do IMS-RJ.

encontrada nos “Manuscritos de Roberto Piva”, se encontram as seguintes anotações: “[p. 1] ‘Xerox: este Boneco do Livro Corações de Hot Dog (total: 63)’”; “[p. 2] ‘Do autor: “Paranoia” (Massao Ohno, 1963), “Piazzas” (Massao Ohno, 1964), “Abra os olhos e diga Ah!” (Feira do Livro, 1975), “Coxas” (Kairós, 1979), “20 poemas com Brócoli” (Global, 1981)’”; e “[p. 3] ‘Dói mas você goza (prefácio-manifesto). Eu, R. Piva, poeta espacial-luxuriante (...) SP, 13 de fevereiro de 1982. P.S. Estes poemas esparsos foram escritos entre 1974 & 1981.’” (“Manuscritos de Arquivo Roberto Piva”, “Arquivo Roberto Piva”, IMS-RJ).

Com base nisso, tudo levaria a crer que *Corações de Hot-Dog* constituía apenas um livro, e que poderia estar no “prelo”, completo, já em 1982. Contudo, além destas informações, há no “Caderno de Notas Pongo Dombo” alguns indícios de diferentes contextos envolvidos na elaboração desta obra inédita, e será preciso investigar o que decorre da leitura deste material.

Em “Pongo Dombo I”, então, existem apenas poemas dispostos perfeitamente como integrantes de um capítulo inicial de livro, intitulado “Out-door” na primeira página (abrangendo da página “1” até a “23”). Em fase de planejamento adiantado, ao que indica pronto para ser publicado, tudo aqui está datilografado, com poucos erros e algumas correções feitas à máquina de escrever ou à caneta. O capítulo apresenta, inclusive, uma epígrafe inicial de Lorenzo de Medici e, enquanto alguns poemas aqui são inéditos, outros não são (à frente).

Já “Pongo Dombo II” se intitula, na primeira página, justamente “Pongo Dombo”. É interessante constatar que o título deste provável “capítulo” do mesmo livro se repete no primeiro poema, na página “24”, intitulado “‘Pongo Dombo’ / Mala na mão & asas Pretas”. Estes títulos vêm escritos em linhas separadas, e abaixo há uma epígrafe composta da citação do poeta William Carlos Williams: “Loose desire!/ We naked cry to you/ – Do what you please.” Não é possível afirmar se é um título único do poema, ou se são dois (“Mala na mão & asas Pretas”, muito provavelmente adicionado depois), ou mesmo se o poeta deixara anotado como uma ou mais opção a ser resolvida depois.

O problema deste título, contudo, se transfere para uma dúvida maior. Em uma anotação de outra “pasta” do arquivo, “Carlos Emílio entrevista Roberto Piva” (extraído do Jornal Verve), vem escrito ao final: “texto de 85 escrito na Ilha Comprida faz parte de livro inédito ‘Mala na Mão & Asas Pretas’”. Aliado a isso, uma pasta do arquivo chamada “Caderno de Notas Sete anjos luminosos na praia”, de conteúdo grande e variado, exhibe na primeira página (em forma de uma primeira capa interna) o título “Corações de Hot-

Dog” e, logo na página seguinte, a informação: ““experimento xamânico I’ / Mala na mão & asas pretas” [sic], novamente com a mesma epígrafe de Williams. Esta referência *textual* sugere até aqui que “Mala na mão & asas pretas” era, antes, parte do título do poema “Pongo Dongo” (que nomeava o capítulo de um livro sem título indicado) e, depois, passa a ser título de livro inédito (informação de 1985).

Sabendo da informação de Willer e do “boneco” de 1982 (como visto acima), curioso é constatar que, no “Caderno de Notas Sete anjos luminosos na praia”, *Corações de Hot-Dog* não surge apenas como “livro”. Nesta enorme pasta do arquivo, esta versão da obra vem composta em forma de diário contendo poemas, pensamentos, frases, citações e as mais variadas anotações datadas entre os anos de “81, 82, 84 e 86” (sic), como foi possível verificar. Considerando ““experimento xamânico I’ / Mala na mão & asas pretas” como subtítulo de *Corações de Hot-Dog*, um livro que esteve “no prelo”, tudo indica que se trata do projeto de uma única obra cuja publicação foi sendo postergada, e daí a alteração dos títulos. O poeta abandonou o título inicial – sabido de antemão inclusive por Willer, interlocutor pessoal – e manteve o outro título e epígrafe. Além do que, é bem provável que o próprio caráter “experimental” deste projeto tenha permitido uma instabilidade frente à definição da obra e de seu título, os quais serão ainda (re)utilizados por Piva.¹⁴⁷

O que há de mais valioso para o estudo de sua obra futura é perceber como neste período, ao final da década de 70 e início dos anos 80, tem início uma melhor adequação da linguagem poética nos âmbitos de seus pressupostos básicos de criação, a saber: o xamanismo e a etnopoiesia (incluindo um interesse direcionado pela *ecologia*). Estas características só se tornarão “públicas” mais tarde, quando tomarão sua forma definitiva em *Ciclones* (de 1997), cuja característica formal da linguagem difere de tudo o que Piva estava publicando durante esta mesma época, como anteriormente a ela.

Isso é dito, também, porque muitas das opiniões de Piva sobre seu processo de composição, principalmente através de entrevistas e depoimentos¹⁴⁸, não mencionam o ato da revisão do texto ou da reescrita dos poemas, práticas confirmadas na consulta de tais manuscritos. Enquanto o poeta se abstém de problematizar o ponto de vista técnico

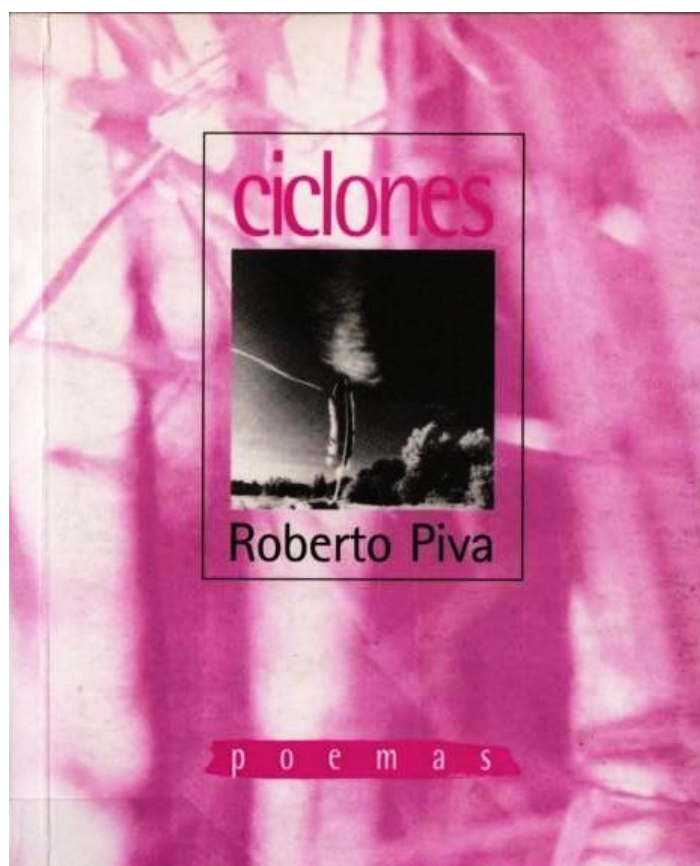
¹⁴⁷ A epígrafe de William Carlos Williams mencionada reaparece na abertura de um capítulo do livro *Ciclones* (1997), enquanto “Mala na Mão & Asas Pretas” é o título dado ao Volume 2 de *Obras reunidas* (2006).

¹⁴⁸ Ver, neste sentido, as entrevistas em *Roberto Piva. Série Encontros* (2009), organizadas por Sérgio Cohn, além do documentário “Assombração Urbana com Roberto Piva”, de Valesca Dios (Ver Filmografia).

que envolve, por vezes, a escrita de sua poesia, a leitura crítica de sua obra pode investigar tais procedimentos comparando-os na análise do material conhecido – como, por exemplo, se comprova nos textos que compõem *Corações de Hot-Dog* e demais poemas inéditos do “Arquivo Roberto Piva”, utilizados aqui na análise mais detalhada de aspectos recorrentes da obra publicada.

De maneira geral, enfim, no acervo completo do “Arquivo Roberto Piva” se encontra um projeto bastante inusitado para a época, e que pode ser resumido na expressão do poeta “etnopoesia pura & visceral”, datada de 1986. Entre outras singularidades, esta definição constitui indicação valiosa de sua futura poética xamânica, que viria a público apenas uma década depois. Na parte final da tese (“Anexos”) estão reproduzidas as principais anotações e passagens manuscritas que ilustram, especificamente através das referências de leitura, este projeto etnopoético de Piva, ainda no sentido de contextualizar a análise dos próximos livros *Ciclones* e *Estranhos sinais de Saturno*.

5. *Ciclones* (1997)



Capa de *Ciclones*. Projeto gráfico: Claudia Lammoglia.

Estreia de publicação em livro da *poesia xamânica*¹⁴⁹, o título de *Ciclones* parece ecoar a primeira de suas duas epígrafes: “La volupté/ Est/ Au centre/ Du cyclone/ Des sens” Malcolm de Chazal (PIVA, 1997, p. 11). Já a segunda delas – “Je suis le vent dans le vent” Henri Michaux (PIVA, 1997, p. 11) – é a natureza ecoando a si mesma, o vento representando a ação que lhe dá identidade própria (e ao próprio eu-lírico). Eco e centro de si, a imagem se destaca para além dos sentidos da palavra: o ciclone como movimento a um só tempo natural e sensual, contínua expansão vinda da mais profunda voluptuosidade. A novidade da poesia xamânica é apresentada desta forma ao leitor: de um lado, os elementos da natureza na imagética visionária de Chazal (que lembra o conhecido chamado ao desregramento dos sentidos de Rimbaud); de outro, e tal qual em

¹⁴⁹ “Poesia xamânica” é como Roberto Piva intitula sua escrita após o livro *Quizumba* (1983), e que inclui a publicação das obras *Ciclones* (1997) e *Estranhos Sinais de Saturno* (2008), embora o poeta tenha publicado poemas “xamânicos” em periódicos esparsos anteriormente (ver “Nota editorial” em *Estranhos Sinais de Saturno* - Obras reunidas Volume 3, p. 192-193).

Michaux, a representação de uma identidade poética plena unindo símbolo e sentido da palavra.

A ênfase nas imagens naturais da poesia xamânica, ainda conforme as epígrafes, apontam para um movimento *extático* cíclico que se abre sobre si mesmo – onde a sexualidade se confunde com os sentidos do corpo e a sensualidade corporal consigo própria, como o vento com o próprio vento. Clara em seu vocabulário, a leitura da natureza leve e transparente que desponta desta nova linguagem pode se revelar simplista demais, por exemplo, se olharmos para o xamanismo de Piva fora do contexto *etnopoético* do qual ele provém, e que inevitavelmente está longe de uma sintonia direta com toda a obra anterior do poeta, centrada na urbanidade de sua São Paulo natal.

Se a leitura crítica da obra de Piva já é reduzida, a análise da poesia xamânica é praticamente inexistente. O exemplo flagrante desta omissão está na própria publicação de suas *Obras reunidas* Volume 3 (em 2008), que reúne *Ciclones* (reeditado) e *Estranhos Sinais de Saturno* (inédito), cujo “Posfácio” a cargo de Davi Arrigucci Jr. é um ensaio sobre sua primeira poesia, apoiado substancialmente na leitura de *Paranoia* e de uma poética *urbana* em tudo contrária à xamânica. Porém, neste mesmo volume, a “Nota do organizador” novamente a cargo de Alcir Pécora se empenha na análise de aspectos particulares desta nova poética. De maneira geral, ainda que certifique sua precisa origem, o ensaio revela alguma hesitação na apresentação da poesia xamânica ao leitor:

todos os poemas de Roberto Piva, posteriores aos anos 80, estão centrados num veio da poesia contemporânea que se tem chamado algumas vezes de “etnopoesia” ou de “poesia étnica” (na formulação, por exemplo, de Jerome Rothenberg, citado por Piva) ou ainda de poesia “xamânica”, como o próprio Piva parece preferir nomeá-la. (PIVA, 2008, p. 8)¹⁵⁰

Como é sabido, o poeta norte-americano Jerome Rothenberg cunhou o termo “etnopoesia” desde os anos de 1960 quando, entre outras ações, deu início à elaboração de antologias literárias reunindo textos da tradição ocidental à poesia de diversas etnias, antigas e contemporâneas, “não apenas ameríndias, mas de diversas outras fontes orais e não ocidentais” (ROTHENBERG, 2006, p. 7), segundo Pedro Cesarino no prefácio a *Etnopoesia do milênio*. Enquanto tais antologias destacavam a ideia de que “primitivo significa complexo”, permitiam a Rothenberg, de acordo com Cesarino,

¹⁵⁰ Em “Nota do organizador” ao este último volume que contém seus dois últimos livros, *Ciclones* e *Estranhos sinais de Saturno*.

abarcam com o termo *etnopoética* todas as margens da poesia canônica ocidental, tais como manifestações literárias e rituais diversas, sejam elas judaicas, negras, ciganas, ameríndias, ou mesmo no caso da poesia visionária de figuras como Blake ou Rimbaud. (ROTHENBERG, 2006, p. 6-7)

A poesia xamânica terá grande dívida *contemporânea* para com os campos de atuação da etnopoesia de Rothenberg, então, inicialmente devido aos poetas *beats* que se relacionam especificamente com ela, como é o caso de Michael McClure e Gary Snyder. Não por acaso, Piva parece se afastar do contato inicial com a poesia de Allen Ginsberg¹⁵¹ para, neste momento, se concentrar na visão *etnopoética* encontrada na obra de tais *beats*, em especial por meio de temas como a ecologia e demais aspectos ligados à flora e à fauna do planeta. *Ciclones* trabalhará, neste sentido, a proposta de uma “ecologia da linguagem” (à frente), tanto quanto “direitos não-humanos do planeta” em sintonia com as seguintes premissas: “Que você conheça manguezais/ & realidades não-humanas/ que são a essência da Poesia” e “a poesia mexe/ com realidades não-humanas/ do planeta” (versos, respectivamente, dos poemas “Floresta sacrílega”, “A oitava energia” e “a poesia mexe” (PIVA, 1997, p. 51, 64 e 78).

Mais do que um “veio da poesia contemporânea que se tem chamado algumas vezes de ‘etnopoesia’” (como afirmou Pécora), a etnopoesia de Rothenberg, corrente com identidade própria e incorporadora de poéticas e movimentos literários diversos, será também “incorporada” pelo poeta paulistano, por sua vez, através do manejo de referências específicas, algumas bem distantes da etnopoética (como no caso evidente da poesia italiana). *Ciclones* certamente configura uma releitura poética particular por se tratar de etnopoesia, porém ainda mais levando em conta que, até *Estranhos Sinais de Saturno* (sua última obra publicada, em 2008), Piva se dedicou exclusivamente a compor poesia xamânica. Na base de um distanciamento definitivo da metrópole, tradicional *locus* da poesia moderna, curiosamente este novo ideário baseado na natureza não deixa de significar um redirecionamento da poesia que a precedeu. Em outras palavras, pode-se dizer que a poética xamânica é a reescrita de uma *tradição individual*, ao mesmo tempo em que rompe com a própria identidade poética fundada sob o signo da urbanidade. O exemplo disso se encontra sugerido precisamente em um curto poema de *Ciclones*:

piratas
plantados

¹⁵¹ Conforme o diálogo intertextual presente em *Paranoia*. Neste sentido, ver minha dissertação de mestrado “A intertextualidade na primeira poesia de Roberto Piva”. (Ver Bibliografia).

na carne da aventura
desertaremos as cidades
ilhas de destroços (PIVA, 1997, p. 38)

Além deste, há outros poemas que apontam para a mesma questão, segundo versos mais ou menos explícitos em sua mensagem: “*skates* carnívoros rondando/ cidades mortas” (sem título); “eu caminho seguindo/ o sol/ sonhando saídas/ definitivas da/ cidade-sucata” (sem título); e “a rua é muito estreita/ para o exército/ de folhas/ & seu AXÉ”, no poema “Pimenta d’água”. (PIVA, 1997, p. 35, 53 e 60).

Releitura e reescrita não implicam, contudo, abandonar a temática *sexual* – tanto mais pessoal quanto pública e transgressiva – sempre atuante em sua linguagem: “Tudo é sexo na poesia de Roberto Piva” diz Eliane Robert Moraes (2006, p. 156), comprovando um de seus tópicos absolutos, a obsessão homoerótica pelo *garoto*:

entende-se então o motivo mais profundo da erotização contínua do mundo que marca a literatura de Piva, já que ela promete a renovação incessante do desejo (...) a permanência do poeta nos domínios dionisiacos da adolescência. (MORAES, 2006, p. 156)

Ainda segundo Pécora (2005), vale lembrar que esta obra começou a ser escrita em meio a uma urbanidade libidinosa e blasfema (em *Paranoia*, 1963), embora tendesse à celebração do amor e da paixão neste mesmo ambiente (em *Piazzas*, 1964). Portanto, a volúpia corporal pode ser vista enquanto elemento de continuidade da sexualização, e não apenas novidade. Novo, em *Ciclones*, será um tipo específico de *êxtase* relacionado ao contato com a própria poesia. O *êxtase poético* de Piva, fundindo aspectos do sagrado à já característica expressão do desejo sexual, implica assim questões de leitura e de escrita renovadas pela visão (e técnica) xamânica enquanto função literária. Sagrado (xamânico), este *êxtase* pode ser encontrada através de elementos da natureza e do universo; poético (literário), depende da força sexual para alcançar expressão efetivamente extática, isto é, aquela que se conecta individual e profundamente com tais elementos naturais.

Referências literárias *textuais* e *não textuais*, como sempre presentes, fundamentam o contexto em que os aspectos sagrados e sexuais comparecem na poesia xamânica. De acordo com um depoimento¹⁵² publicado como texto de orelha na edição original:

¹⁵² Depoimento do autor a Heloisa Buarque de Holanda, originalmente publicado no oitavo número da revista Poesia Sempre – RJ: Fundação Biblioteca Nacional, jun/1997, p. 355. O “texto” foi publicado na edição original de *Ciclones* (1997), mas não em sua reedição em *Obras reunidas* Volume 3 (2008).

Poesia = xamanismo = técnicas arcaicas do êxtase. Xamã: sacerdote-poeta inspirado que, em transe extático, percorre o inframundo, florestas, mares, montanhas & sobe aos céus em “viagens”. Dante foi um xamã cabalista que conheceu, em sua viagem pelos três mundos, os orixás travessos da sombra. Deixe a visão chegar. É a hora da despedida dos deuses do deserto & da chegada dos deuses da vegetação. Minha poesia é magmática, de magma; como Dante, sou exilado em minha própria pátria. Como Dante, sou monarquista e reacionário. Como diria Pasolini, sou uma força arcaica, um bárbaro. & não sou um homem normal, isto é, um racista, um colonialista. Ecologia da linguagem: os poetas brasileiros têm que deixar de ser broxas para serem bruxos. Estados alterados da consciência. Há quem diseca os versos, mas não conhece o êxtase, que é a alma dos versos (McKenna / Gordon Wasson). O caminho do poeta/xamã é o caminho do coração. “e parve di costoro/ quelli che vince, non colui che perde.” Dante, *Inferno*, canto XV. (PIVA, 1997)

O pequeno texto na orelha de *Ciclones* pode ser considerado o único caso de acompanhamento em prosa que fornece um contexto geral obrigatório, por assim dizer, para a leitura da obra poética. Depoimento pessoal introdutório, tal exclusividade se relaciona com a contextualização das novidades nesta poesia de Piva, como dito, chamando ainda a atenção por auxiliar na predisposição da leitura de suas referências literárias mais importantes. Com efeito, ao longo do livro se constata imagens semelhantes e, sobretudo, novas analogias e comparações com autores e obras, sempre em sintonia com a visão do poeta, ou seja, com o êxtase da poética xamânica. Os exemplos evidentes – para ficar entre os autores mencionados no depoimento – estão em poemas cujos respectivos “temas” são Dante Alighieri (“Dante foi bruxo da família Visconti” e “Dante conhecia a gíria da *Malavita*”) e Pier Paolo Pasolini (“A PROPÓSITO DE PASOLINI”), ou no caso de capítulos como “Poemas violetas da cura xamânica”, em que a epígrafe é retirada de um trecho da obra de Terence McKenna.

Como se pode ler no depoimento, a figura do poeta, entendido como xamã ou bruxo em estado de êxtase – e Dante como “poeta/xamã” por excelência –, deve estar associada diretamente à própria literatura que serve de base à poesia xamânica, conforme a precisa remissão à *Divina Comédia*: “Inferno”.¹⁵³ Nos poemas de *Ciclones*, as referências a escritores e suas obras ainda apontam para o novo vocabulário que o leitor

¹⁵³ À frente são dedicados capítulos específicos para a análise das referências a Dante Alighieri e Pier Paolo Pasolini na poesia xamânica.

tem pela frente. Linguagem que insiste nas imagens do ideário xamânico, não se trata, porém, de tautologia:

Vício de linguagem, que consiste em repetir o mesmo pensamento com palavras sinônimas. [...] Erro lógico que consiste em aparentemente demonstrar uma tese repetindo-a com palavras diferentes. (FERREIRA *apud* SPERBER, 2009, p. 404)

Frente a seu variado cenário sagrado, mítico e mitológico, vale observar, então, o ponto de vista de Suzi Sperber sobre a tautologia:

A repetição feita com sinônimos é mecanismo de fixação de valores do poder instituído, oculto ou declarado. Ao repetir, não cria. O receptor, ao aceitar o mesmo, ou o ligeiramente modificado, confunde esta *linguagem* aparentemente diferente com *fenômenos* diferentes. (...) Também com a função de auxiliar da memória, a repetição é usada como processo de ensino-aprendizagem. Por isso a escola e o livro didático podem ser insidiosos levam o aluno a repetir (...) a ideologia dos textos escolares por meio de uma linguagem considerada impersonalizada, cheia de vazios de coesão, que serão preenchidos pelo receptor. (...) Estas frestas poderão ser produtivas e ricas, como no caso das obras que despertam inferências estéticas, psicológicas, míticas, até históricas, metafísicas, filosóficas e outras. As pode ser apenas o preenchimento de vazios provenientes de falta de coesão, por um lado, e da má consciência, por outro. A má consciência pode manifestar-se pela tautologia. Sua função é reveladora. O mito original tem as características da produção consciente do valor da narração – e da experiência: trabalha com uma economia delimitada pela necessidade. Nele não cabe a tautologia. (SPERBER, 2009, p. 404-406)

Ainda no depoimento em questão, o trecho “Poesia = xamanismo = técnicas arcaicas do êxtase” é evidente apropriação da *definição* de xamanismo encontrada já no título de *O xamanismo e as técnicas arcaicas do êxtase* (1951), obra do historiador das religiões romeno Mircea Eliade. Originalmente, tal definição é descrita da seguinte forma: “Uma primeira definição desse fenômeno complexo, e possivelmente a menos arriscada, será: xamanismo = técnica do êxtase.” (ELIADE, 1998, p. 16). Convém notar que a “equação poética” de Piva, incluindo o termo “Poesia” previamente à definição de “xamanismo” de Eliade¹⁵⁴, parece recobrar a inspiração que teria levado Jerome

¹⁵⁴ Vale notar que o movimento de inserção do “conceito” de poesia nesta formulação de Mircea Eliade parece se repetir frente às palavras de outro estudioso do xamanismo, Ioan Lewis, que, relendo Eliade em *Êxtase Religioso* (1971), a certa altura diz: “segundo Mircea Eliade, os traços diagnosticáveis do xamanismo, no sentido ártico clássico, são bastante específicos. *O xamã é um sacerdote inspirado que, em*

Rothenberg a intitular sua primeira antologia poética *Technicians of the Sacred* (“Técnicos do Sagrado”), também referência explícita à mesma obra.

Existirá, contudo, uma imediata distinção entre a poética xamânica e a etnopoética de Rothenberg no que concerne às referências literárias a que ambos recorrem. Enquanto Piva busca incorporar a leitura da poesia de Dante, Rothenberg elege a obra de Rimbaud como exemplar em sua leitura da poesia moderna junto à “primitiva”, segundo o ensaio “A Poética do Xamanismo” (1968):

Estamos num terreno familiar aqui, admitidas as diferenças muito óbvias na terminologia & lugar, materiais & técnicas, etc. – reconhecendo na experiência do xamã aquela desordem sistemática dos sentidos de que falou Rimbaud, não para sua própria causa, mas para a possibilidade de visão & ordem. (ROTHENBERG, 2006, p. 34)

Sintomático na poesia xamânica é a presença de Rimbaud apenas na forma de *personagem* – através da imagem do *garoto*, também outro dado que a distingue da etnopoética de Rothenberg. Somente na forma de referência *não textual*, não há citações ou qualquer referência à obra do poeta francês, de acordo com dois poemas isolados que dialogam entre si. O primeiro é de *Ciclones*: “Rimbaud/ garoto-Panzer/ coxas douradas/ de mochileiro das estrelas/ *puer* da alquimia” (PIVA, 1997, p. 58). Aqui, Rimbaud se define como mais um dos adolescentes que, emprestando seu corpo e tempo *andróginos* ao xamanismo de Piva, sustenta sua sexualidade, mas também as imagens naturais (nos termos “garoto-Panzer”, “coxas douradas”, “mochileiro das estrelas”, “*puer* da alquimia”). Quanto ao segundo poema, trata-se de um texto inédito que, escrito em 1986, se assemelha à linguagem (posterior) da poesia xamânica:

Rimbaud era muito mais que um garoto
Era um anjo na montanha
com a boca cheia de morangos silvestres eu danço
revoada de insetos delinquentes
desfazendo-se da névoa.

Joanópolis, 86 (“Arquivo Roberto Piva”, IMS-RJ)

transe extático, ascende aos céus em ‘viagens’” (LEWIS, 1971, p. 56, grifo nosso). Comparando esta citação de Lewis com o depoimento em *Ciclones* (“Xamã: sacerdote-poeta inspirado que, em transe extático, percorre o inframundo, florestas, mares, montanhas & sobe aos céus em ‘viagens’”), percebe-se a inclusão de “poeta”, por parte de Piva, na formulação original do “xamã” enquanto apenas “sacerdote” (além da continuação, na qual a formulação do “transe extático”, ao final, é idêntica, inclusive com o uso de aspas em “viagens”).

Referência comum a Rothenberg e Piva, *O xamanismo* de Eliade aborda em seu primeiro capítulo a relação entre “Xamanismo e psicopatologia”, revelando uma preocupação inicial em elucidar a diferença entre as experiências de caráter religioso e suas falsas representações (patológicas). O trecho se mostra, em tudo, uma aproximação eficiente para a leitura de uma nova conscientização sagrada na poesia xamânica, incluindo uma visão de seu caráter sexual:

Considerado no horizonte do *homo religiosus* – o único que nos preocupa no presente trabalho –, o doente mental revela-se um místico fracassado ou, mais precisamente, um arremedo de místico. Sua experiência é vazia de conteúdo religioso, ainda que se assemelhe aparentemente a uma experiência religiosa, do mesmo modo como um ato de autoerotismo atinge o mesmo resultado fisiológico de um ato sexual propriamente dito (a emissão seminal), mesmo não passando de arremedo deste, já que não existe a presença concreta do parceiro. (ELIADE, 1998, p. 41)

O poeta-xamã de *Ciclones* e sua fuga da civilização, enquanto traz consigo a companhia sexual dos garotos, se mostra envolvido com o restabelecimento de uma consciência, concreta e religiosa, então, conforme este mesmo horizonte exclusivo do *homo religiosus* de Eliade. Assim também a imagem da *iniciação* na poesia xamânica, basicamente o contexto de um novo tempo em que a prática sexual favorece a companhia também íntima com o sagrado:

amando sobre a
terra nua
garras à mostra
no fundo azul da
floresta
amigo de todos os deuses (PIVA, 1997, p. 49)

Eliade atesta que um sentimento de felicidade individual através do tempo mítico primevo é alcançado nas experiências extáticas do xamanismo:

a ascensão celeste desempenha papel essencial nas iniciações xamânicas. Ritos de subida por uma árvore ou um mastro, mitos de ascensão ou de voo mágico, experiências extáticas de levitação, voo, viagens místicas ao Céu etc., todos esses elementos cumprem função decisiva nas vocações ou nas consagrações xamânicas. (...) a experiência xamânica equivale ao restabelecimento desse tempo mítico primordial, e o xamã surge como um ser privilegiado que revive, individualmente, a condição feliz da humanidade na aurora dos tempos. (...) um *illud*

tempus beatífico que só os xamãs recuperam, intermitentemente, durante seus êxtases. (ELIADE, 1998, p. 166-7)

Relido na poesia xamânica de Piva, esta felicidade por meio do êxtase aparece ressignificada na relação com o erotismo, especialmente no contato com o garoto e sua adolescência – tempo iniciático da sexualidade por excelência. Entende-se, assim, a importância dada anteriormente ao contexto de leitura da *Divina Comédia* – “Dante é pra ser lido numa sauna, rodeado de adolescentes” (PIVA, 1982, p. 5) –, bem como da composição da obra, agora, por meio da “viagem pelos três mundos” proporcionada por um “transe extático”, como visto no depoimento de *Ciclones*.

Ainda conforme este, a representação do êxtase é poético porque envolve *técnica* de composição sagrada e ritualística (“Xamã: sacerdote-poeta”), mas também *linguagem* natural, sexual e corporal (“Ecologia da linguagem: os poetas brasileiros têm de deixar de ser broxas para serem bruxos”), ambos remetendo à ideia de etnopoética.¹⁵⁵ E, de fato, não se trata apenas de opinião pessoal, pois muitas vezes em *Ciclones* não existe uma linha divisória entre “prosa” e “poesia” (como visto em obras anteriores). Ou melhor, nem sempre há como saber onde começa o depoimento e onde acaba o poema:

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? (PIVA, 1997, p. 37)

É evidente como seu discurso sexual vem amparado por uma grande variedade de referências, por sua vez sempre seguidas do suporte de uma linguagem crítica, ainda que bem humorada. Como visto anteriormente no artigo “Intelectual brasileiro” (1990), Piva já exemplificava tal oposição provocatória “bruxo/broxa” através da figura de Pier Paolo

¹⁵⁵ Neste sentido, ver a seguinte anotação nos manuscritos do poeta: “(...) Mudar a vida, dizia o poeta Rimbaud. Mudar a sua vida dizem os ecologistas. O respeito & defesa das minorias sexuais & raciais. A defesa da diversidade pensamento, fauna & flora. Modos de vida alternativos & religiões dionisiacas que valorizam o sexo & o corpo & comunhão com Natureza. Tudo isso faz parte do programa do verdadeiro ecologista.” In: Caderno de notas “A máfia de branco” (item XVIII). INSTITUTO MOREIRA SALLES-RJ, “Arquivo Roberto Piva”.

Pasolini: “Intellectual brasileiro entra em partido político pra lavar chão. pra ser Devoto. Pasolini entrou em partido político pra criticar, pra esculhambar. os poetas deixaram de ser bruxos pra serem broxas.” (PIVA, 2008, p. 183). Percebe-se como a expressão literária, tanto quanto a opinião pessoal (depoimento), se confunde no uso repetido da imagem “bruxo/broxa”, repondo o aspecto sexual enquanto questão de linguagem em todos os seus suportes. Por sinal, além da questão da escrita – “Dante (...) como poderia escrever/ sobre *Vanni Fucci*?” –, o poeta também vincula sugestões de *leitura* em sua composição poética mediante o acento lírico na linguagem (e não apenas através da “gíria”, como visto no poema acima), favorecendo o ideário da sexualização em meio aos elementos da natureza:

Heidegger
quando escreveu sobre Trakl
era um dia assim
com este vento devasso
entre o crepúsculo
& o renascimento

Praia do Guaiúba, 82 (PIVA, 1997, p. 42)

Não confinado a uma devassidão sexual (“vento devasso”), esta mesma escrita se mostra investida da percepção de um *ato* de leitura sensual flagrante (“Heidegger/ quando escreveu sobre Trakl”). Entendido o *discurso sexual* como sugestão do *êxtase* na composição da poesia xamânica, se encontra aliada à questão particular de leitura, ainda, o compartilhamento de uma *essência* extática expressa através de emoção, espiritualidade e práticas *pessoais*, imagens, sobretudo, amparadas pelo próprio uso das referências *textuais*. Não apenas no depoimento através de citações – “Há quem disseca os versos, mas não conhece o *êxtase*, que é a *alma* dos versos (Mckenna/Gordon Wasson). O caminho do poeta/xamã é o caminho do *coração*” –, o caráter sentimental, religioso e pragmático da do *êxtase* se dá no acompanhamento *textual* à poesia, conforme a epígrafe do primeiro capítulo de *Ciclones*, “Tempo de tambor”: “Io vi ho insegnato l’estasi/ divina del libero canto: quella che il dervis trova/ nella vertigine della sua danza infernale. Enrico Cavacchioli” (PIVA, 1997, p. 13).¹⁵⁶

Não restrito apenas à representação dos poetas-xamã, o *êxtase* poético, primitivo e complexo poderá ser lido, e tanto mais compreendido, de fato, através de diversas significações da sexualidade e figurações do erotismo, ainda conforme outro poema (sem

¹⁵⁶ “Eu lhes ensinei o *êxtase*/ divino do livre canto: aquele que o dervis encontra/ na vertigem de sua dança infernal” (Tradução livre).

título) de *Ciclones*: “A força do xamã/ provém do nada/ do êxtase/ do Eros/ tambor-gavião/ estrela fiel na chama do coração/ garoto vestido/ de menina/ dervixe da Lua” (PIVA, 1997, p. 59). O elo definitivo entre o “sucesso” extático desta linguagem e o fazer poético tecnicamente xamânico se faz, contudo, mediante a recorrência à poesia de Dante – como visto, através da referência *não textual* (“Dante foi um xamã cabalista”) apoiada, sobretudo, na precisa citação *textual* – “Dante, *Inferno*, canto XV” –, que sintomaticamente afirma: “e pareceu ser, deles,/ o tal que vence, e não o que perde.”¹⁵⁷ O final do canto dos *sodomitas* ecoa sua realidade infernal aparentemente inspiradora para a poesia xamânica.¹⁵⁸

De fato, desde o início a sexualidade, sempre excessiva, vinha sendo incorporada ao discurso poético em meio ao agitado ambiente da metrópole, principalmente se observado em sua relação com os garotos adolescentes (explicitamente em *Abra os olhos & diga ah, Coxas e 20 poemas com brócoli*). Porém, esta característica parece terminar por se isolar, agora, numa perspectiva que propicia o contato *intrínseco* com o veio místico e sagrado da poesia, ele próprio dependente de um contato íntimo com a natureza, a qual passa a ser responsável por um efeito sexual transcendental. Paradoxalmente, é correto afirmar que o desejo sexual (corporal) em *Ciclones*, diferente do “jogo de extremos” em forma de sistema de “oposições” (cf. PÉCORA, 2005, p. 12), se evidencia enquanto tópica do sagrado; ou seja, é o aspecto evidentemente transgressivo, mas também transcendental no xamanismo de Piva. Entende-se, assim, como no discurso *extático* desta poética a sexualização constantemente instaurada se projeta ainda enquanto *realidade*, conquanto diversificada, condizente com novas particularidades da linguagem: o apoio literário das referências permite à poesia xamânica “vencer” a realidade urbana que, ao que “parece” ao poeta, não traz mais consigo sagrado algum, portanto sem êxtase ou inspiração para alcançá-lo.¹⁵⁹ Superando sua forma comparativa ou combativa entre extremos e oposições, a escrita se volta apenas para a construção poética de sua identidade – conforme os manifestos desta fase vistos nos *Manifestos xamânicos-etnopoéticos*.

5.1. Análise do poema “Joãozinho da Gomeia”

¹⁵⁷ Tradução livre dos versos de Dante (*Inferno*, canto XV, v. 123-124) citados por Piva: “e parve di costoro/ quelli che vince, non colui che perde.”

¹⁵⁸ A análise das referências literárias a Dante se encontra em um capítulo exclusivo (à frente).

¹⁵⁹ Também conforme afirmações provocativas, novamente a exemplo do trecho de “O jogo gratuito da poesia”: “Dante é pra ser lido numa sauna, rodeado de adolescentes. Não num escritório-abrigo-antiatômico. (...) Inferno, Purgatório e Paraíso são uma coisa só.” (PIVA, 1982, p. 5)

É correto continuar atentando para a referência à Mircea Eliade não apenas pelo que foi dito, mas também porque em *Ciclones* há menção direta a aspectos do sagrado enquanto apresentação *didática* ou *pedagógica* de seu pensamento. Através da referência *textual* presente no poema “Joãozinho da Gomeia”, o leitor tem acesso ao entendimento de Eliade sobre o conceito de mito. A linguagem do poema pode ser considerada bastante básica em sua clareza vocabular, além da pouca recorrência à metáfora ou analogia. Os versos também comparecem numa forma bastante convencional, fornecendo imagens a serem lidas diretamente, então, num único fôlego, a começar pela própria epígrafe:

*Os mitos descrevem as diversas e frequentemente
dramáticas eclosões do sagrado no mundo...*
Aspectos do Mito
Mircea Eliade

gestos-síntese
de sol & lua
mãos que governam
sonhos dos
meninos que amam o mar
basta de poesia
ou religião que não conduza ao êxtase
existe o grau zero
da dor
 & alegria
eu brilho
 na noite acolchoada
na constelação
calcária
o Pedra Preta
distribui o axé
enquanto o dia
avança com o vento

Ilha Comprida, 91 (PIVA, 1997, p. 66)

O título do poema é o nome do conhecido sacerdote baiano do Candomblé, Joãozinho da Gomeia, enquanto o conteúdo dos versos alude a precisos movimentos (“gestos-síntese”) que remetem a este culto religioso: “mãos que governam”, “o Pedra Preta”¹⁶⁰ e “distribui o axé”. Este movimento ritual vem ilustrado através de imagens representando balizas cíclicas da natureza, principalmente em “sol & lua” (mas também em “noite” e “constelação”, por extensão). De fato, a leitura do poema parece admitir apenas um único ritmo bastante específico – algo parecido com uma batida seca e dupla em cada verso –, sugerindo um tipo de música de fundo ritualístico. Interessante atentar

¹⁶⁰ Joãozinho era conhecido por incorporar nos rituais o Caboclo chamado “Pedra Preta”.

para o enjambement de “sonhos dos meninos” que ainda mantém o ritmo inicial do poema, mas que em “basta de poesia ou religião (...)” opera uma mudança rítmica, como para apontar também a mudança de tom do poema, agora em manifesto: “basta de poesia ou religião *que não conduza ao êxtase*” (premissa da poesia xamânica para Piva, e da técnica xamânica para Eliade).

De maneira simplificada, os versos iniciais comparecem como invocação ao êxtase que depende a poesia (xamânica), o qual se explicita ao máximo em “grau zero da dor & alegria eu brilho na noite acolchoada”, também pela ideia de oposição claro/escuro de “brilho” e “noite” (como dor/alegria). Isoladamente, os versos “eu brilho na noite acolchoada” estão carregados de uma luz que vem de dentro do eu-lírico, embora pareça também depender da qualidade da “noite” que é o pano de fundo para se iluminar. Esta relação desloca a suavidade dos opostos, ainda que seja através da também leveza de “acolchoada” – a qual, por sua vez, se opõe novamente à “constelação calcária”, recobrando um efeito extático refletido na percepção do eu-lírico – o escuro é macio, as estrelas são brancas –, tanto quanto na alternância de paisagem e imagem. Se é próprio do brilho se destacar na noite escura, o final do poema, que parece apenas retomar a ideia das balizas cíclicas – através da imagem natural do “vento” –, não implica um fim, e sim impulsiona e permite deixar em aberto o movimento do dia (e do poema) que “avança”, sempre sob o influxo de Joãozinho da Gomeia: “o Pedra Preta/ distribui o axé/ enquanto o dia/ avança com o vento”.

Em “Tentativa de uma definição de mito”, subtítulo da obra de Mircea Eliade *Aspectos do Mito*¹⁶¹, há o seguinte trecho de onde o poeta havia retirado sua epígrafe:

Os mitos revelam, pois, a sua atividade criadora e mostram a sacralidade (ou, simplesmente, a “sobrenaturalidade”) das suas obras. Em suma, os mitos descrevem as diversas e frequentemente dramáticas eclosões do sagrado (ou do “sobrenatural”) no Mundo. É esta irrupção do sagrado que *funda* realmente o Mundo e o que faz tal como é hoje. Mais ainda: é graças a intervenções dos Seres Sobrenaturais que o homem é o

¹⁶¹ São Paulo: Perspectiva, 1989. Trata-se de uma edição com tradução diferente, mas que consiste na mesma obra de Mircea Eliade *Mito e realidade* (traduzida da edição original inglesa “Mith and Reality”). Nesta, acha-se a passagem traduzida da seguinte forma: “Os mitos revelam, portanto, sua atividade criadora e desvendam a sacralidade (ou simplesmente a ‘sobrenaturalidade’) de suas obras. Em suma, os mitos descrevem as diversas, e frequentemente dramáticas, irrupções do sagrado (ou do ‘sobrenatural’) no Mundo. É esta irrupção do sagrado que realmente *fundamenta* o Mundo e o converte no que é hoje. E mais: é em razão das intervenções dos Entes Sobrenaturais que o homem é o que é hoje, um ser mortal, sexuado e cultural.” (ELIADE, 2011, p. 11).

que é hoje, um ser mortal, sexuado e cultural. (ELIADE, 1989, p. 13)¹⁶²

É válido admitir, assim, um movimento de apresentação *didática* e *pedagógica*, por parte da epígrafe do poema, como dito, de conhecimento do pensamento de Mircea Eliade sobre o mito; ou, no mínimo, uma visão de esclarecimento mais consciente quanto ao tema, ainda em consonância com o uso da referência *textual*. Este recorte, no livro, parece ser extremamente exemplar para esclarecer o ponto de vista que o poeta procura apresentar em sua leitura de Eliade. A maneira “dramática” de destacar a importância do sagrado no “Mundo”, aqui, se equipara à comunicação desta poesia no que ela sugere de culto *sagrado* à natureza (Candomblé) e ao corpo – “ser mortal, sexuado e cultural”.

Sabendo também que, antes da passagem citada acima, Eliade diz em seu trabalho se preocupar com o entendimento do conceito de mito por “estudiosos (...) e não especialistas” (ELIADE, 1989, p. 12), o procedimento da citação na poesia de Piva reforça justamente o entendimento dos temas de que trata. O uso de tal referência no poema se equipara à preocupação do próprio Eliade com o tipo de leitor de sua obra, pressupondo um efeito esclarecedor, principalmente em detrimento de uma possível confusão frente ao atual (e complexo) conceito da matéria, o mito.

É possível perceber, dentro de uma configuração de inteligência consciente, um trabalho com a linguagem através de ações que fazem uso do *sonho* para chegar ao *êxtase*, uma das particularidades “técnicas” da poesia xamânica: “mãos que governam/ sonhos dos/ meninos que amam o mar”. Este *êxtase* está predisposto também aos âmbitos do inconsciente, principalmente através da força mítica da união entre “poesia ou religião” – que pode ser lida como “poesia/religião”, da mesma forma que Eliade fala de “sagrado” ou “sobrenatural” (ambos partindo do entendimento *passado* e mítico do que *hoje* é o homem).

Êxtase e xamanismo caminham juntos devido à própria *técnica* da linguagem do poeta que, partindo da referência, pode aproximar conceitos ambivalentes como, por exemplo, consciência e inconsciência. O uso *didático* da referência, aqui, serve de base para contextualizar esta *técnica* poética em sua forma *extática*, posto que ainda une,

¹⁶² A epígrafe do poema, apresentada em língua portuguesa, está destacada em negrito e não inclui a passagem “(ou do ‘sobrenatural’)”. Mesmo não sendo possível afirmar, aqui, que o poeta tenha usado a mesma tradução da obra de Eliade para colher tal epígrafe, é interessante perceber como esta exclusão parece um movimento de leitura de Piva que repassa ao leitor apenas o essencial do que quer dizer com tal citação. Como o leitor não está de posse do início do parágrafo, poderia haver confusão nos mesmos sentidos de “sagrado” e “sobrenatural”.

exemplarmente, o erotismo a aspectos do sagrado representantes da natureza: Candomblé e Umbanda. Daí algumas *definições* de poesia em *Ciclones*, ou seja, do que o poeta entende como poesia – a exemplo da epígrafe de Georges Bataille: “A verdadeira poesia se encontra fora das leis” (no capítulo “Na parte de sombra de sua alma em vermelho”. PIVA, 1997, p. 29).

De fato, é sintomática a presença de poemas nesta obra que procuram definir, quase literalmente, a identidade de “sua” poesia, dado visto anteriormente apenas na prosa do poeta (manifestos, posfácios, artigos). Em *Ciclones*, as *definições* de poesia se encontram também nos versos e, tal qual a “tentativa de definição de mito” de Mircea, a “tentativa” de definição presente em determinado poema, não raro, pode ser verificada em outro momento da obra: “a poesia vê melhor/ eis o espírito do fogo (...)” (p. 33) e “há 50 mil anos atrás/ o primeiro xamã olhou a fogueira dos seus olhos/ sob a luz vulcânica do crepúsculo/ cantou um poema (...) & (...) inventou o ritmo/ de nossos corações” (p. 54); “Que você conheça manguezais & realidades não-humanas que são a essência da Poesia” (p. 63) e “Eu atravesssei manguezais & estrelas (...)” (p. 62); e, por último, “a poesia mexe com realidades não-humanas do planeta/ profecias/ espíritos animais/ vidência/ estrela bailarina/ lugares de poder/ fogo do céu” (p. 78), que pode resumir a própria imagem do êxtase xamânico, visto em “Joãozinho da Gomeia” em tom de manifesto poético-religioso: “basta de poesia ou religião que não conduza ao êxtase”.

Ao final, *Ciclones* termina com outra voz, mais uma vez não a de seu poeta em particular, mas através de outro autor, porém, como se fosse através da sua própria (ou uma única e mesma língua): “... pois, onde se fala uma língua de luz, nós somos lidos. Eric Meunié”. Na sua próxima e última obra este movimento se repete; em outras palavras, a poesia xamânica continua buscando inspiração também através da referência, confirmando a afirmação de uma língua particular, e a reafirmação de uma voz que são várias.

6. *Estranhos sinais de Saturno* (2008)

Este é o último livro publicado em vida por Roberto Piva¹⁶³, embora não tenha sido editado isoladamente, pois faz parte de *Obras reunidas* Volume 3 (Editora Globo) que traz também o livro *Ciclones*, além de textos em prosa e um CD com poemas lidos pelo poeta (os quais não são exclusivos desta reunião). Como nos outros volumes de “Obras reunidas”, aqui não há nenhum aparato visual que acompanhe internamente os poemas. Do ponto de vista crítico, há o fato curioso relativo a esta edição (como dito anteriormente): o ensaio de Davi Arrigucci Jr. no *posfácio* deste volume não discorre sobre esta última poesia, e sim sobre sua fase inicial. O detalhe é facilmente comprovado devido a este mesmo ensaio ter aparecido como *prefácio* – ainda que o texto seja maior e ampliado em sua leitura – na reedição de *Paranoia* (Instituto Moreira Salles, 2009), inclusive com o título muito semelhante.¹⁶⁴

A leitura desta obra pode começar pela diferenciação do olhar para o *locus* urbano em comparação a *Ciclones*; se aqui havia possibilidades de fuga da metrópole, em *Estranhos sinais de Saturno* a poesia xamânica é conclusiva, isto é, parte de um princípio realista: “Sou o poeta **na** cidade/ Não **da** cidade/ gosto das extensões azuladas das/ últimas montanhas/ contemplar nas estradas de topázio/ o anzol das constelações” (PIVA, 2008, p. 122).¹⁶⁵ Exemplar para o conhecimento da *realidade* do poeta-xamã, contudo, a formulação apenas contextualiza o fazer-poético xamânico para um leitor já apresentado às imagens naturais (ao final do poema), porém não acostumado com recursos formais ou jogos de palavras tão simples ou “gramáticos” na linguagem de Piva (que aqui parecem revelar poesia menor). Assim, o início de *Estranhos sinais de Saturno* chama a atenção para um movimento de leitura propriamente diverso da *apresentação poética* da obra xamânica anterior, o qual é preciso tentar esclarecer.

¹⁶³ *Estranhos Sinais de Saturno* foi também sua única obra oficialmente premiada na poesia brasileira: recebeu o Prêmio Literário da Biblioteca Nacional de 2008 na categoria livro de poesia.

¹⁶⁴ O posfácio se intitula “O mundo delirante (A poesia de Roberto Piva)” e o prefácio “O cavaleiro do mundo delirante”, ambos retirados do verso de Murilo Mendes – “Ninguém ampara o cavaleiro do mundo delirante” – como visto, epígrafe de um poema de *Paranoia* (como indica o próprio crítico no prefácio em questão).

¹⁶⁵ Curioso, a imagem lembra Octavio Paz sobre o poeta chileno Vicente Huidobro: “No la poesia de la ciudad: *el poeta en la ciudad*”. (PAZ, 1970, p. 112, grifo nosso). Neste sentido, ver também o poema “Escusa” (em *Belo belo*) de Manoel Bandeira: “Eurico Alves, poeta baiano (...) Sinto muito, mas não posso ir à Feira de Sant’Ana. *Sou poeta da cidade*. (...) Há anos que não vejo romper o sol, que não lavo os olhos nas cores das madrugadas (...)”. (BANDEIRA, 1948, p. 34, grifo nosso).

Este pequeno poema é a parte “III” de quatro poemas reunidos que abrem o livro com o mesmo título, “Estranhos sinais de Saturno”¹⁶⁶. Nenhum deles trata da cidade, nem mesmo faz menção a ela, e, justamente, é o que interessa nos versos “Sou o poeta **na** cidade/ Não **da** cidade”. Ainda que diretamente expressa, existe uma crítica muito sutil à cidade aqui, comparada não apenas a *Ciclones*, mas sim considerando a obra inicial de Piva que, agora, parece ter chegado ao máximo de sua concretude, de necessidade de sua afirmação. Ou seja, é a conclusão de uma realidade enquanto negação de relação intrínseca com o meio urbano, a mais imediata e intensa possível, também pela forma que vem expressa (ao contrário do que possa parecer). Tudo isso já era passível de ser percebido, como definitivamente entendido, de fato, dentro do ideário xamânico da poesia anterior. Ainda assim, o poeta tem a necessidade de informar o contexto urbano de seu fazer poético, ou melhor, de confessar uma realidade que pode ser interpretada, agora, da seguinte maneira: “sou o *xamã* na cidade...”.

Isso remete à epígrafe de *Estranhos sinais de Saturno*, que não deve ser ignorada; isso porque, mais do que uma frase de abertura da obra, efetivamente a epígrafe é o primeiro verso da obra. De autoria do próprio poeta, é também uma das formas mais simples e poderosas de sua identidade: “‘Xamãs de todo o mundo, espalhem-se!’ R. P.” (PIVA, 2008, p. 118). Pode haver, então, uma tendência de ler esta mensagem de forma irônica, não apenas devido a seu tom provocativo e irônico, mas também porque é uma releitura, ou melhor, uma apropriação invertida de uma formulação encontrada, entre outros exemplos, na própria epígrafe do “Manifesto do Partido Surrealista-Natural” (como visto antes): “Mágicos de todo o mundo, uni-vos!”, de William Burroughs. Colocada ao lado dos versos que criticam a cidade – ou melhor, que *neutralizam* a relação outrora simbiótica com o ideário urbano –, a própria ideia de dispersão dos xamãs comunica o desejo expresso pelo poema em questão, qual seja, a de se relacionar com paisagens da natureza (“extensões azuladas das últimas montanhas” e “anzol das constelações”), que não são as *da* cidade, e nem mesmo estão disponíveis *na* cidade.

Chega-se, neste caso, a um contexto contraditório em que o próprio poeta *na* cidade se identifica com a realidade de um discurso poético fora deste local ou espaço, no qual ele mesmo se encontra, e onde opera seu fazer-poético. Pode-se observar, então,

¹⁶⁶ Ainda que originalmente este conjunto de poemas tenha recebido o título de “Montanha voadora”, como é possível confirmar no próprio CD que acompanha a obra com poemas recitados por Piva, precisamente na faixa “9. Estranhos sinais de Saturno, partes I a IV [Montanha voadora] (*Estranhos sinais de Saturno*): 1:59” (PIVA, 2008, p. 215).

em que sentido a poesia xamânica, ao buscar “realidades não-humanas” (como visto em *Ciclones*), agora radicaliza este contexto se distanciando da identificação com a figura do xamã/poeta – ele próprio imerso *na* cidade (ainda que não *da* cidade) –, permitindo expressar uma efetiva relação extática, via poesia, com o local de onde fala.

Esta parece ser uma chave condizente de leitura desta “nova” obra xamânica, pois embora a imagem de *Ciclones* possa se voltar, como visto, para um movimento cíclico dos sentidos do corpo, sugerindo a volúpia e o êxtase no centro da imagem do xamã, agora *Estranhos sinais de Saturno* impõe o que antes fora, em parte, apenas sugerido, imaginado, sonhado: uma proposta de expansão do xamanismo inicial, incluindo sua pronta releitura (cf. manifesto e poesia, no caso da referência). Seja do lugar *de onde* fala ou *para onde* fala o eu-lírico, poeta e fazer-poético expressam tal realidade (que não é novidade xamânica aqui) *convertidos* em poesia, pois certamente continuam apoiados na leitura de outros autores; fazer-poético individual espalhado através do uso das referências, esta obra continua incluindo questões de leitura e escrita, seja na responsabilidade do leitor (questionado) mediante referências *não textuais*, seja no exemplo de novas *iniciações* na poesia amparada, em certa medida, na leitura do próprio referencial – a exemplo do que se lê em “Todos os pássaros & suas florestas”:

Ísis pátria de Novalis
 profeta da FLOR AZUL
 derradeiro milagre do grão de Pólen
 Reich conheceu a FLOR AZUL do
 ORGÔNIO?
 Leopardi viu a FLOR AZUL a
 jato?
 Picasso deitou & rolou no AZUL africano
 Artaud se inundou no AZUL peyote
 eu mastigo o AZUL da Orquídea
 trêmula da Ilha
 inauguro EROS AZUL (PIVA, 2008, p. 137)

6.1. Análise do poema “Chapéus do irmão Ciclone”

Algo do que foi dito acima, além de outros aspectos singulares, se destacam no poema “Chapéus do irmão Ciclone”¹⁶⁷:

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
sobre a vida dos deuses (PIVA, 2008, p. 125)

A primeira característica importante diz respeito ao ritmo de leitura do poema imprimido por uma escolha vocabular precisa. A composição é baseada no uso de palavras paroxítonas que fornecem a textura rítmica dos versos, além de ser trabalhados enquanto elementos de significação no texto. Primeiro, o ritmo inicial através do acento das paroxítonas conduz a leitura do poema desde o título (“*Chapéus do irmão Ciclone: Os rios revoltados saberão/ vingar-se*”), esclarecendo ainda o possível fato do poeta não haver grafado “vingar-se” na forma menos coloquial (“se vingar”). Em seguida, a referência *não textual* na forma de nomes próprios, inicialmente também através de paroxítonas (“Oh *Paracelso/ Oh Dino Campana*”), apresenta uma quebra tonal pela presença da oxítona bem marcada em “Oh Xangô”; essa ruptura, contudo, parece não existir quando a referência é lida junto ao próximo verso, como parece exigir o poema: “Oh Xangô/ da minha janela da lua” (a sílaba forte das paroxítonas se sobrepõe, ao final).

Efetivamente, as palavras continuarão paroxítonas até o fim do texto: “da *minha janela da lua/ vejo cidades que/ sufocam no cimento/ rosas de barbitúricos explodindo/ nas sacadas/ garotos de bicicleta dissertando/ sobre a vida dos deuses*”. A leitura que respeita o ritmo do poema permite retomar a forma inicial da primeira estrofe, a qual ficou suspensa nesta forma *evocativa* das referências. Uma simples *passada de olhos* na forma do poema na página confirma o que se lê de acordo com o início dos versos através do

¹⁶⁷ Parece haver no título obscuro do poema alguma relação com a obra anterior, o “irmão xamânico” *Ciclones*.

artigo “O” (também em “Os rios”, mas depois junto à repetição dos três “Oh” evocativos), todos grafados em maiúsculas (recurso que será abandonado nos versos seguintes):

Os rios revoltados saberão
vingar-se
Oh Paracelso
Oh Dino Campana
Oh Xangô

As três últimas evocações surgem como exaltações, cuja respiração afim com a oralidade se coaduna, no fundo, com a inclusão de um quarto verso: “Oh Paracelso/ Oh Dino Campana/ Oh Xangô/ da minha janela da lua”. Assim também se reconhece a mudança de referencial espacial do próximo verso, que se transforma numa paisagem diversa, observada pelo eu-lírico e amparado pelos três *personagens* evocados do local de onde fala (“da minha janela da lua”): “vejo cidades que/ sufocam no cimento”.

Opondo “lua” com “cidade” na exata metade do poema (seis versos antes, seis depois) e com alteração espacial do referencial do olhar, a separação entre o observador e os fatos observados nas três últimas estrofes do poema, então, oferece uma posição propícia para que o eu-lírico se submeta à *união* com o ponto de vista dos personagens-autores referenciados: de um lado, com Paracelso e Dino Campana; de outro, com Xangô que, neste sentido, pode ser entendido (pela diferença de acento, frente ao ritmo do poema) como uma pausa, uma batida seca para poder convocar a presença deste espírito – diferentemente evocado dos dois autores anteriores, personagens históricos reais.

Enquanto observador “da minha janela da lua”, primeiramente o eu-lírico aponta uma situação real e crítica da cidade que “sufoca” na própria matéria de que é quase toda feita: “cimento”. Esta observação situacional é tão forte que surge isolada, ainda mais porque permite uma dupla relação no poema. Em primeiro lugar, com o que existe *antes* (“Os rios revoltados saberão vingar-se”), num ajuste com o primeiro verso que, até então, estava apresentado também isolado de qualquer relação no poema (pode-se perguntar, a princípio: a vingança é contra quem ou o quê?).¹⁶⁸ Em segundo lugar, com o que vem *depois* no poema: “rosas de barbitúricos explodindo/ nas sacadas” e “garotos de bicicleta dissertando/ sobre a vida dos deuses”.

De forma geral, os últimos versos se assemelham a respostas ao verso anterior, particularmente nos seguintes termos. Em “rosas de barbitúricos explodindo/ nas

¹⁶⁸ Vale lembrar, porém, que na qualidade de “revoltados” dos rios já se infere uma possível vingança contra os “não-revoltados”.

sacadas”, a imagem observada não parece ser outra que uma reação ao mesmo tempo involuntária, pela presença natural das “rosas”, mas também diretamente ligada com a ideia *artificial* da cidade (“sacadas”) feita de “cimento”. Esta artificialidade fornece uma natureza de “barbitúrico” para as “rosas” que, neste espaço, só podem nascer através da explosão (“explodindo”), como para se libertar do sufocamento urbano já entrevisto. E se libertam com uma sugestão de beleza que, nesta paisagem, surge amortecida, hipnotizada, sedada ao nível da droga, como ainda se suspeita quando um ritmo também surge diverso aqui, devido ao acento, agora, na proparoxítona “barbitúricos”.

Esta beleza possível através da ideia de liberdade natural (contra o cimento urbano artificial) já prepara o clímax do poema, cuja força expressiva deriva de um movimento sutil de afastamento em relação à atmosfera da cidade, pela imagem tão diferentemente real e local quanto onírica e distante da realidade urbana de “garotos de bicicleta dissertando/ sobre a vida dos deuses”. A descrição que une “bicicleta” e “garotos (...) dissertando”, podendo transmitir algum desconforto enquanto aproximação de “ação”, de um lado, e “fala”, de outro, na verdade é condição de compartilhamento de naturezas, ambas emprestando uma à outra (“garotos de bicicleta” e “vida dos deuses”) reciprocamente, suas imagens que, a princípio, destacam ideias isoladas entre si.

O uso preciso da analogia sugere a atmosfera de exclusão de lugar e tempo nos versos finais. O ritmo se alonga com o uso de palavras maiores no penúltimo verso, como a imagem mais leve das bicicletas que – imaginadas em movimento pelo uso do gerúndio em “dissertando” – repõem o fluxo inicial dos rios, agora remetendo a percepção para longe da cidade. E ainda, sustentando uma última reação frente à presença do sufocamento (morte) na cidade, este mesmo ritmo alongado permanece, permitindo que o final do poema se deixe crescer em distância espacial, conforme o embalo da imaginação *sobre rodas* (“bicicleta”) comunicando a ideia do que seria esta vida levada por tais “deuses”.

É uma das maneiras de introduzir a leitura da poesia xamânica de *Estranhos sinais de Saturno*, mantida a relação entre *técnicas* de composição entre imagens e ritmo, que conduzem à expressão extática das evocações (referências *não textuais*) e à ideia de liberdade frente ao espaço urbano. Também passível de expansão a partir do próprio local onde habita, mas de onde não pertence mais, a figura do poeta-xamã se transforma, por vezes, numa metáfora do movimento de escape individual – e *natural* – que aparece exigido aqui desde o princípio: “Xamãs de todo o mundo, espalhem-se”.

Neste ideário de expansão, a relação com *Ciclones* é clara através da forte reação contrária da poesia xamânica e do poeta/xamã à estagnação das cidades que “sufocam” em si mesmas. *Estranhos sinais de Saturno* termina, pois, com as palavras de outro autor, e Roberto Piva, enquanto poeta/xamã consolidado, sugere novamente a crítica individual via manifesto, aqui definitivamente o lado (xamânico) do poeta – como antes na prosa. A poesia xamânica acaba confirmando leitura e escrita (não erudição), mais uma vez, através da referência *textual*, condição extática de uma linguagem literária que recobra a força da palavra alada, poética, aquela que tem voz passageira e eterna, em seu próprio texto – “(...) equilibrando o furor & o amor (...) no seu voo alquímico para a Eternidade/ o Gavião de Penacho”, no poema “Terra Elétrica” (PIVA, 2008, p. 141) – e para além dele: “Eruditamos tudo. Esquecemos o gavião de penacho. *Oswald de Andrade* – *Manifesto da Poesia Pau-Brasil*” (PIVA, 2008, p. 171).¹⁶⁹

¹⁶⁹ Esta voz poética está perfeitamente representada no CD ao final de *Obra reunidas* Volume 3, que fornece ao leitor a oportunidade de ouvir o poeta recitando seus poemas.

PARTE III

INTRODUÇÃO À REFERÊNCIA ITALIANA

CAPÍTULO 6. *IMPÉRIO ROMANO (A REFERÊNCIA NÃO LITERÁRIA)*

1. O tema *império romano*

A cronologia da publicação desta poesia comprova que a *cultura italiana* e alguns de seus mais conhecidos *personagens históricos* aparecem como referência importante antes mesmo da *literatura italiana* propriamente. Embora em *Paranoia* existam duas ocorrências propriamente literárias (uma referência *não textual* a Dante Alighieri, “Dante tocando piano ao crepúsculo”, e uma *textual* na epígrafe de Giacomo Leopardi ao poema “L’ovalle delle apparizioni”), em *Piazzas* se comprova a ausência de menção à cultura e literatura italianas – estendida ao “Postfácio”, como visto abundante em referências estrangeiras.

Abra os olhos & diga ah

O leitor entrará em contato com o ideário da cultura italiana em *Abra os olhos & diga ah*, a partir de uma perspectiva direta, porém alusiva. Nesta obra existem dois poemas em sequência intitulados de acordo com o tema do *império romano*, “Afetando profundamente o emocional (Antínoo, *ragazzo di marbro*)”¹⁷⁰ e “Antinous (movimento de árvores)”. Embora faça menção a *Antínoo*, o conhecido companheiro do imperador romano Adriano (e a relação amorosa entre os dois), a referência é apenas sugestão de outros conteúdos desenvolvidos nos poemas.

Em linhas gerais, e como ocorre nestes dois poemas, a referência *não textual* não certifica incorporação literária, sendo possível apenas assinalar alguns pontos culturais e históricos em comum com o ideário imperial romano. Vale adiantar que somente a partir de *Coxas* tende a crescer o diálogo com a cultura italiana, também recuperado através da referência a este mesmo temário histórico imperial, ao final, no caso da poesia xamânica (como se verá em *Estranhos sinais de Saturno*). Na verdade, da mesma forma que existem

¹⁷⁰ “Garoto de mármore” (*ragazzo di marbro*).

usos diversos de uma mesma *referência*, obras específicas podem (devem) fornecer não só modos exclusivos de diálogos e incorporações, como também leituras diferentes. Tal característica analítica parece se ajustar a uma linguagem que, como neste caso, se constrói através de elementos heterogêneos, no sentido primeiro de trabalhar a fusão de matérias díspares – quando não as próprias referências –, das poéticas mais clássicas às mais modernas.

Para Alcir Pécora (2008, p. 13), por exemplo, o “*locus* da iniciação xamânica” se assemelha ao “*locus* metafórico de base” da poesia pastoril (ainda que contrário na construção de sua imagem), e se aproxima dele pelo corte “hiper ou metarregulado” de aspecto “clássico”; assim, a clara recuperação de formas poéticas convencionais que, nesta poesia de Piva,

em termos das antigas preceptivas, diz respeito ao que está determinado em função da *urbanitas*, isto é, daquilo que está sob o *império de Roma*, metáfora tantas vezes invocada neste conjunto de poemas, e que diz respeito ao que é oposto ao grosseiro e tosco, que não tem espírito, elegância, graça, e que, por isso mesmo, não pode ser divertido, nem se manifestar além da vergonha medíocre, mesquinha, doméstica. (PIVA, 2008, p. 13)

Embora muito particular, a análise feita pelo crítico (a ser retomada), ao sugerir que o “*império de Roma*” pode ser “metáfora” de “espírito, elegância, graça” na poesia xamânica, manifestada para “além da vergonha medíocre, mesquinha, doméstica”, aponta para uma leitura semelhante àquela endereçada, antes, a *Abra os olhos & diga ah* e sua poesia representante de uma prática sexual livre:

(...) está claro que o desejo tematizado na poesia de Piva nunca é apenas íntimo ou pessoal, mas também público e político. É por isso que a poesia reunida aqui faz questão de proclamar a “maravilha” dos gritos dados “à janela”, e não os gemidos encerrados – abafados, enterrados – no quarto. Trata-se de formular uma “política do corpo em fogo”, que reaja à “merda gentil” do “esquecimento sistemático”, por meio de uma poesia radicalmente pública e violentamente hostil à domesticação da vontade. (PÉCORA, 2006, p. 11-12)

Observando, então, o título dos dois poemas de *Abra os olhos & diga ah*, a menção direta a Antínoo pode ser lida como imagem do companheiro sexual metaforizado mediante a referência específica ao tema do *império romano*, e exemplar na recorrência às demais imagens eróticas:

Afetando profundamente o emocional (*Antínoo, ragazzo di marbro*)

garoto pornógrafo/ antes que a lua chegue/ esta feijoadada será uma batalha/ ADRIANUS CESAR *imperator*/ caminhando na manhã romana com seus doze amantes/ eu gostaria/ que você lesse Jacob Boehme/ suas coxas se retesam/ & você chora um pouco/ 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

Antinous¹⁷¹ (movimento de árvores)

São questões/ terça-feira eu prefiro você bem/ louco/ minha palavra & nada do que você acredita/ poderá acontecer: ostras olhos injetados Hegel/ durma com suas violetas do subúrbio a cidade tosse como/ um índio com febre/ São Paulo acorda em suas coxas/ docemente/ banho quente com vapor/ em espiral flocos de/ samambaias eróticas/ assim que você espreguiçar eu estarei/ sangrando (PIVA, 2006, p. 38-39)

Contudo, a atmosfera sexual (ou erótica) dos dois poemas evidencia que a remissão a Antínoo, no título, se confirma no texto como aspecto semelhante ao tratado mediante o temário romano, ou seja, apenas enfatizando a relação sexual-amorosa. Não fazendo do *império romano* prioridade no texto, porém, a referência *não* textual deixa de remeter a outras referências intercaladas na figura central do eu-lírico, que aqui é dominante junto ao tema da sexualidade, para funcionar como na ambientação mesclada “entre o quarto e a rua” – ainda conforme Pécora – mediante a “incorporação de vozes diversas” (PIVA, 2006, p. 11). Para além de uma alusão histórica isolada nos versos do primeiro poema (“ADRIANUS CESAR *imperator*/ caminhando na manhã romana com seus doze amantes”) que, enfim, não certifica a exclusividade do ideário a dois entre Antínoo e Adriano, deve ficar claro que os títulos em questão funcionam como metáforas *sexuais* e *eróticas*, tanto quanto culturais e históricas (ou “imperiais”).

Coxas: sex fiction & delírios

Em *Abra os olhos & diga ah* a perspectiva da referência ao *império romano* é subjetiva, conforme a partícula “tu” que excepcionalmente une a leitura dos dois poemas acima. Em ambos a sexualização se faz presença também mediante referências *internas*, ou melhor, na *autorreferência* subjetivista da São Paulo e seus garotos. Já em *Coxas: sex*

¹⁷¹ Esta grafia do nome original “Antínoo” parece ter sido escolhida com base em “Antinous”, título de um poema de Fernando Pessoa (à frente).

fiction & delírios, o tom da poesia é diverso, ainda que a referência se assemelhe desde o título de um de seus poemas, “Antínoo & Adriano”. Através de uma linguagem mais objetiva, os versos apenas aludem à relação sexual, enquanto suas imagens se ligam especificamente a tal contexto histórico:

Antínoo & Adriano

L'enigme du labyrinthe est celle-ci: comment descendre jusqu'à Dionysos sans perdre la connaissance du chemin? A. Kremer-Marietti, *L'homme et ses labyrinthes*

The rain outside was cold in Hadrian's soul F. Pessoa, “Antinous”

Esta é a zona batida pelos afogados
 Esta é a velocidade máxima de quem submerge
 aqui as romãs romanas não crescerão 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
 longa cabeleira
 este doce garoto
 partiu o coração do imperador
 o Império adorando um deus adolescente afogado no Nilo
 sem esperar a Manhã egípcia chegar
 Adriano chorou o resto de sua
 vida na *villa* ao sul de Roma
 as paredes rachavam pelas tardes
 deixando entrar as lembranças
 houve um tempo nas montanhas da
 Bitínia quando as caçadas se prolongavam
 até a hora do amor
 o vinho Falerno aderindo aos estômagos
 vazios enquanto os olhares se
 cruzavam sobre o javali assado rodeado
 de frutas
 este amor construiu seu império na
 memória & as escamas de
 meu cérebro caem ao contato de
 seus dedos
 os poetas latinos ouviram provaram
 entenderam este tesouro afundado
 nas tripas do tempo
 resta o vento de verão nos caminhos
 onde eles andaram (PIVA, 2006, p. 84-85)

Como visto, Piva não precisa de eu-lírico em primeira pessoa para ser explicitamente pessoal, nem de tom baixo ou vocabulário chulo para ser sensual. Aliás, na leitura em que *EROS* significa *AMOR*, esta poesia faz uso da referência ao *império romano* pelo viés do relacionamento amoroso, ainda que subentendida a relação erótica entre os dois homens. Percebidos através da “hora do amor”, Antínoo e Adriano passam a reger o poema desde o título; o foco da sensualidade se sustenta, porém, na memória do poeta, como num passado eterno presentificado, portanto saudoso, além de trágico. De fato, não é mais a propensão à narração de uma experiência, como no caso da prosa inicial de *Coxas*, expressa mediante características contemporâneas, divididas entre o cotidiano da metrópole e as relações amorosas com seus habitantes (ou melhor, garotos). *Império romano* e *eros* destacam uma memória lendária, partindo da referência *não textual* ao “doce Antínoo”; também *não literária*, sua repetida imagem poética confirma o contexto histórico em sintonia trágico-amorosa com a vida de Adriano, imperador romano entre os anos de 117 e 138, junto a um favorito seu, Antínoo, natural da Bitínia (atual região da Turquia), morto ainda jovem (no ano de 130).

Percebida através da relação homossexual, ao invés de saudosismo, a atmosfera sentimental invocada se mantém altamente viva e sensual; em outras palavras, o resultado se presentifica como *poesia*, ao final, no sentido do próprio contexto de criação libidinosa – conforme a leitura de Eliane Robert Moraes – de *Coxas*:

A volúpia subversiva do amor homoerótico ocupa, assim, o centro dessa poética, sempre evocada como um antídoto contra todo o tipo de aparato repressivo, seja do capital, da Igreja católica, dos guardiões dos bons costumes ou de qualquer outra instância de sujeição da libido. Não é por outra razão que a figura do garoto sensual surge em tal contexto como a encarnação da liberdade, da beleza e da própria poesia. (MORAES, 2006, p. 155)

Narrativa lendária, “Antínoo & Adriano” é poesia antes e tão somente, ainda que haja uma narração em forma de prosa; é poesia como se pode chamar de poema “A canção de amor e morte do porta-estandarte Cristóvão Rilke”¹⁷². Sim, há uma “história” narrada, há personagens e cenários históricos bem delineados, existe até um tipo de começo ou meio e, certamente, um fim – ou melhor, mais de um: o amor trágico chega a seu termo, enquanto o poema que o descreve também (“resta o vento de verão nos caminhos/ onde eles andaram”). A atmosfera de recordação, contudo, não retira a força poética das

¹⁷² Longo poema de Rainer Maria Rilke, canção “escrita, como se sabe, de um fôlego, numa noite de 1899” segundo Cecília Meireles, sua tradutora (RILKE, 2013, p. 12). Ver Bibliografia.

descrições, onde a ambientação do *império romano* tantas vezes perseguida por Piva conhece um de seus melhores resultados. Este *pathos* maior, porque mais concentrado em um tempo reconhecível – neste definitivo *não-tempo* contemporâneo enquanto “tesouro afundado nas tripas do tempo” –, talvez se deva à sugestão de que a matéria (ou história) de que trata o poema não seja outra que o *amor*. Através do relato *elevado* deste grande amor, o poema é capaz de engrandecer (embelezar, adocicar) o maior e mais sobre-humano dos homens de toda a história do mundo ocidental – o *Imperador* da Roma *caput mundi* –, ele mesmo vulnerável a uma morte, como a sua, humanamente *imortal*: “um deus adolescente afogado no Nilo”. A súbita ausência do companheiro furta todas as conquistas anteriores de Adriano, imperador desamparado (“Adriano chorou o resto de sua vida”) sem os frutos futuros de seu amor: “este amor construiu seu império na memória...”

Antes do fim, o império do amor é tão belo e doce que merece ser cantado pela boca eterna dos grandes poetas, “os poetas latinos ouviram provaram/entenderam este tesouro afundado/ nas tripas do tempo”. Império humano que não resiste ao tempo do mundo, o amor resiste à morte através do tempo da poesia, uma memória ensinando a história a viver o imperativo do presente em seus momentos alegres e tristes, positivos e negativos, seus grandes desejos e máximas realizações e/ou decepções. Esta a grandeza de sua memória, canção cujo ritmo sobrepõe a realização poética à decepção histórica: “Esta é a zona batida pelos afogados/ Esta é a velocidade máxima de quem submerge/ aqui as romãs romanas não crescerão mais/ & duas águias de névoa orvalhando sandálias/ adolescentes na grama de primavera escrevem/ a palavra *remember*”.

Uma poesia que concebe o tempo do amor como passado e presente eterno ensina que a vida não apenas depende do enigma do próximo instante, como tenta aprender com ele a conhecer uma realidade que está dentro e fora de si, a reconhecer sua realidade humana e sobre-humana, mortal e eterna, adolescente e imperial. Enigma de todos e de cada um – conforme a epígrafe de A. Kremer-Marietti¹⁷³ –, aquilo mesmo que não está ao alcance do passado e se perde no caminho labiríntico do presente, então, é a liberdade e dor máximas, a maior e mais completa das sensualidades que a linguagem pode corporificar através da “fenda-essência da história”. Esta realidade presentificada nas entrelinhas históricas, de maneira essencial, não se resume a ser apenas vivida ou apenas dita, apenas sentida ou apenas entendida: nada se separa dialética ou enigmaticamente

¹⁷³ “L’enigme du labyrinthe est celle-ci: comment descendre jusqu’à Dionysos sans perdre la connaissance du chemin?”. O título completo da obra é *L’homme et ses labyrinthes. Essai sur Friedrich Nietzsche* (1972).

numa poesia onde o amor ao mesmo tempo experiência e relato. Por isso Cecília Meireles não afirma sozinha: “Sobre um poema quase nunca há nada a dizer. Deseja-se que seja amado, se for possível” (RILKE, 2013, p. 12), a respeito do poema de Rilke anteriormente mencionado.

Os poetas, vistos como leitores, são os primeiros que ouvem, provam e entendem através do poema. É este também o enigma da escrita e sua realidade, seu tempo, seu corpo, sua morte e amor: cantar o vento do verão que embriagou de vida o conhecimento, a experiência, as palavras – pelo fim, pela lembrança, pela “palavra *remember*”? Isso pode ser justamente necessário, também conforme Alfredo Bosi e o olhar crítico para poesia, cultura e historicidade:

Estou convencido de que é preciso repensar dialeticamente o conceito de historicidade da obra poética. Uma coisa é encerrar o texto na sua contingência imediata que, a rigor, a diversidade das testemunhas mostra ser bem menos fácil de apanhar do que pode parecer ao cronista curioso. Outra coisa é vazar os muros de um cronologismo apertado, e ler a obra do poeta à luz da história da consciência humana, que não é nem estática nem homogênea, pois traz em si os trabalhos da memória e as contradições do pensamento crítico. [...] E qual fase da história foi vivida só de instantes presentes, pura e abstrata contemporaneidade sem memória nem projeto, sem as sombras ou as luzes do passado, sem as luzes ou as sombras do futuro? A pergunta ganha toda pertinência quando se trata de história da cultura e, mais ainda, de história de uma prática simbólica tão densa como a poesia. (BOSI, 2000, p. 13)

“Antínoo e Adriano” é exemplar no contexto do uso da referência *não literária* dentro de uma visão individual de poesia, se observada a forma como o poeta passará a *datar* sua literatura xamânica. Ou seja, esta característica cronológica – muito evidente na realidade contraditória da obra de Pasolini, por exemplo – também acaba por fixar o poema no próprio tempo que procura abolir. A contradição entre poesia e realidade tenderá a crescer para melhor se fundir, como no caso das referências. “Tudo o que chamam de história é meu plano de fuga da civilização de vocês – *Represa de Mairiporã*, 95”: termina assim, *datado*, um poema de *Ciclones* que critica a visão *histórica* da civilização. Neste sentido, ainda Bosi:

Contextualizar o poema não é simplesmente datá-lo: é inserir as suas imagens e pensamentos em uma trama já em si mesma multidimensional; uma trama em que o eu-lírico vive ora experiências novas, ora lembranças de infância, ora valores tradicionais, ora anseios de mudança, ora suspensão desoladora de crenças e esperanças. A poesia pertence à História Geral, mas

é preciso conhecer qual é a história peculiar imanente e operante em cada poema. (BOSI, 2000, p. 13-14)

A “zona” e “velocidade” do poema são “de quem submerge”; é uma Roma onde não mais nascem “romãs romanas” e ainda assim as águias “orvalham”, como a impessoalidade de uma chuva que cai confundindo categorias de valor (dependendo do local, do momento e das pessoas sobre as quais cai), surpreendendo a generalidade através da particularidade, como a poesia. Aqui, é também como Pessoa ouviu esta chuva através de Adriano, e a provou, e entendeu: “The rain outside was cold in Hadrian’s soul”. Lembra a realidade de Pasolini e a força arcaica de Roma (ou vice-versa), onde “(...) il sentimento come prova della verità di un’idea rappresenta un modo ‘poetico’ di vedere la realtà” (LA PORTA, 2002, p. 31), segundo outro ensaísta italiano.

A *fenda-essência* de que fala “Antínoo e Adriano” parece repor a sujeição ao momento único, quando o enigma se revela uma condição muito pessoal ao poeta, e então válida no contexto de sua escrita. Aqui, é imagem de como funciona a experiência com o poema: através dos momentos *iluminados* o êxtase poético (que logo será exclusividade xamânica) é alcançado, ainda que retendo algo da paisagem urbana: “fenda-essência/ da história/ os *semáforos* do tempo acendem seu *sinál/ verde*”. Se a poesia não resolve enigmas, ao menos os realiza, torna o mistério *real*, apresenta o ponto cego (da história) como a própria luz-momento visível na linguagem. O uso da referência *não textual* tende a funcionar da mesma forma. A experiência poética em busca de expressão pela *brecha* ou *fenda* do momento, quando alcança *seu* momento, pode trazer consigo os elementos mais díspares, os opostos mais distantes, as paisagens mais reais e menos óbvias, as maiores referências de um modo tão nitidamente pessoal: “o doce Antínoo com seu arco carregando/ corações maduros na aljava na fenda-essência/ da história”.

Davi Arrigucci Jr., ao discorrer sobre aspectos da cidade na poesia de Piva (não exclusivos no caso de *Coxas*), menciona elementos que não pertencem apenas à poética urbana, evidenciando seu contexto *xamânico* propriamente “extático” (a ser lido ainda através da referência ao *império romano*):

Em meio ao fluxo, ele flagra o detalhe particular aparentemente aleatório, mas que faz sentido, pois é parte de uma experiência histórica a que de algum modo seus versos dão forma ao glosar o ritmo profundo com que a cidade troca de pele. (...) na busca, acompanha o movimento interior e as contradições da cidade com o ritmo receptivo de seus versos, os choques dissonantes de suas imagens, a energia erótica com que junta o disperso e solda os opostos. (...) ele dispõe ainda da visão poética, feita de espírito do

fogo, a mais proteica das criaturas, que é ainda o signo de sua resistência prometeica aos deuses baratos da economia. (...) A poesia de Piva depende dessa força visionária da imagem, do assombro imaginativo com que ela é capaz de despertar o leitor, abrindo seus olhos para que diga ah!. É que ela confia no poder cognoscitivo dos estalos da imaginação, em sua faísca de surpresa e revelação (...) O legado raro de seus melhores momentos é o da lucidez do êxtase (...)” (PIVA, 2008, p. 202).

Lucidez e êxtase, realidade e poesia, ou ainda “alucinação lúcida” (Bosi), no distanciamento do ideário urbano esta linguagem poética se propõe, então, como conhecimento da realidade através de uma nova visão: “ler a obra do poeta à luz da história da consciência humana, que não é nem estática nem homogênea, pois traz em si os trabalhos da memória e as contradições do pensamento crítico.” (BOSI, 2000, p. 141) Aqui, “*fenda-essência da história/ os semáforos do tempo* acendem seu sinal verde” pode ser a realidade poética a se abrir para outra história, como a perda (morte) permite lembranças (“as paredes rachavam...”) e a “hora do amor” renasce. Como é sublime esta imagem, como são lúcidos – de sua raiz de *luz* –, leves e pesados estes altos versos, como amor e morte se unindo intimamente tal qual “o vinho Falerno aderindo aos estômagos/ vazios”.

Ambos, amor e morte, o poema e o tempo, o alto e o baixo, livres e dependentes do momento; enfim, será sempre *verão* na realidade maior do amor, uma das máximas velocidades que esta poesia alcançou, um dos poemas mais alucinantemente lúcidos onde pode habitar, como numa mesma estação, a lembrança do poeta e do mito humano, inseparáveis. Também união exemplar – e sensual – entre escritor e leitor, inferida no “espírito, elegância, graça” (Pécora) da metáfora do *império romano* em “Antínoo & Adriano”, como quando “os olhares se/ cruzavam sobre o javali assado rodeado/ de frutas”. No momento em que “as escamas de meu cérebro caem ao contato de seus dedos”, o amor do poeta acende, seu corpo toca o amante ainda quente do imperador, ele mesmo, ambos, *Coxas*, sex fiction & delírios, poesia.

Quizumba

O tema do *império romano* só reaparecerá em *Ciclones*, não havendo qualquer referência em *20 poemas com brócoli*. Em *Quizumba*, contudo, o poema “Eu daria tudo pra não fazer nada” faz menção a Nero (imperador romano entre o ano de 54 e 68 da era cristã) num estilo universalista que, com tempo e espaço bem definidos, não é

característico dos usos da referência em Piva. No entanto, no caso deste tema entendido como leitura *não literária*, vale a pena investigar esta referência que, *não textual*, permite ler determinados usos referenciais *textuais* na obra (isto é, entendidos como leitura *literária*).

“Eu daria tudo pra não fazer nada”

para o Gilberto Vasconcellos

Lulu mandacaru garoto nordestino cabra da peste peixeira enterrada no palmito com mel de cometa jabá na algibeira querendo ler poesia de Gregório de Mattos para pôr em prática sem matar o irmãozinho da esquina sul do largo São Bento antes que a Sucuri da Tristeza *te* devore cor de opala sem máscara de ver vampiro nos planetas distantes parecido com Pound quando criança gentiluomo dos cactos coxas acetinadas de sereno posando para o microfilme da ternura unificada no presépio onde você é adorado como um novo Nero da caatinga serviu como lavador de pratos no restaurante Giovanni sabendo agora ser Buda pela manhã trapezista à tarde & batedor de carteiras ao anoitecer. (PIVA, 2006, p. 130)

Em “onde você é adorado como um novo Nero da caatinga”, o único verso serve de base para a leitura de todo o poema, ainda exemplar para a obra – em geral, de caráter amplamente irônico, o que vale para os usos da referência –, cuja estranha singularidade já está presente na *dedicatória* exclusiva do livro em “Eu daria tudo pra não fazer nada”: “para o Gilberto Vasconcellos”¹⁷⁴. O tratamento desta ironia pluralista está concentrado na personagem do poema “Lulu mandacaru garoto nordestino” que, entre outras características, inicialmente é apresentado “querendo ler poesia de Gregório de Mattos para pôr em prática”. A *homenagem* ao sociólogo parece revestir o poema e suas referências *não textuais* (também *não representativas*, conforme “Pound” e “Buda”) também espaciais, isto é, urbanas (“largo São Bento”, “restaurante Giovanni”), enfim, no resultado de uma diversidade universal: como visto, de Nero a Lulu mandacaru. Esta não-particularidade é característica em *Quizumba*, seu não-lugar no lugar, seu momento no tempo comum e banal não propício à visão poética, tanto quanto ao uso das referências, como visto, um pouco fora de seu estilo: “Eu daria tudo pra não fazer nada”.

Vale a pena ver no pano de fundo realístico diverso deste poema, cujo personagem é um garoto vindo do Nordeste vivendo em São Paulo (ver as próprias referências aos locais e ações na cidade), o reflexo de uma condição não resolvida entre *diversificação* e

¹⁷⁴ Tudo indica que ao sociólogo Gilberto Felisberto Vasconcellos.

individuação nesta linguagem de Piva. Enquanto a personagem se divide, ao final do poema, entre lavar pratos e bater carteiras, o decorrer de tais práticas cotidianas é entremeado pela atitude de “trapezista” que, imagem da prática artística, revela a realidade semelhante à hipótese resultante de uma efetiva *leitura* da poesia (aqui, no exemplo de Gregório de Mattos) “para pôr em prática”, quando tudo o que de ação há no poema veio depois da suposição de realizar este desejo (“*querendo ler* poesia de Gregório de Mattos para *pôr em prática*...”). Se esta prática não vem sugerida pela “ação” do poeta autor do texto, nem pelas suas condições de escrita, deixa de ser apenas uma experiência individual de criação, passando a valer como toda e cada experiência de uma realidade universal (“o microfilme da ternura unificada no presépio”). Coadjuvante desta relação não característica de sua linguagem, de um lado, está o sentimento singular de uma alegria presente, expresso de forma *irregular* – “antes que a Sucuri da Tristeza *te* devore cor de opala sem máscara de ver vampiro nos planetas distantes” (único uso do pronome na segunda pessoa do singular); de outro, a *regularidade* das ações no decorrer preciso de um dia inteiro (manhã, tarde e noite) e sua não necessária violência pelas vias da intransigência (que é a da poesia aqui também):

querendo ler poesia de Gregório de Mattos para pôr em prática
sem matar o irmãozinho da esquina sul do largo São Bento (...)
serviu de lavador de pratos no restaurante Giovanni sabendo
agora ser Buda pela manhã trapezista à tarde & batedor de
carteiras ao anoitecer. (PIVA, 2006, p. 130)

Enfim, algo da atmosfera deste “Nero da caatinga” persiste em outros poemas, o que já se prefigurava mediante a epígrafe de Guimarães Rosa, mas, sobretudo, nas demais referências *não textuais* ligadas ao próprio universo literário de *Grande Sertão: Veredas*, a exemplo de “Riobaldo & Diadorim: heróis-escaravelhos” (poema “Chovia no teu coração de merda”), “João Guimarães Rosa / flor do demo pegando fogo no rosto sem sono/ (...) boca do Sem-Nome (...) Diadorim / voz da pátria da loucura / procurando a vereda do amor & da morte” (poema “Batuque II”), e no verso “Diadorim versus vulgaridade”, início de “Batuque III”, último poema de *Quizumba* (PIVA, 2006, p. 131, 138 e 139).

Vale mesmo a pena seguir as pistas de leitura dadas pelas epígrafes de *Quizumba*, a começar pela única encontrada em poemas aqui. Depois do exemplo de uma única dedicatória presente no poema anterior, o qual traz no trecho final a referência de “Buda” literalmente incorporada à personagem (“sabendo agora ser Buda pela manhã”), uma

ligação singular com a epígrafe de Giordano Bruno se encontra no poema “O próprio Bodidarma respondeu”:

*No meio do eternamente sereno,
nada de questões ociosas
Yoka Daichi, Shodoka*

Só acredito na geleia genital/ ânus solar/ azeitona com pimenta & vinho rosé/ batuque malandro na circunferência da cintura/ âmbar & basalto eternizados/ ânforas de rubis/ sono entre os braços do menino que me deixa bêbado de Sonho/ arca do espírito/ polias polissêmicas/ cachaça com angu/ fontes minerais & totais/ Artaud & Bruno & Trakl/ fila de meteoros assuntados/ veludo dos motores azeitados/ minha flor em 15 dialetos/ noite nos meandros da rosa/ Bestione/ minha mão vacila/ alguém ficou mais ao norte de mim mesmo. (PIVA, 2006, p. 128).

A ocorrência desta única epígrafe, retirada da obra do mestre chinês Yoka Daichi, *Shodoka* (“No meio do eternamente sereno, nada de questões ociosas”), repõe a relação formal entre epígrafe e referência – ainda que *não textual* (e não apenas ao livre-pensador italiano) no verso “Artaud & Bruno & Trakl”. Aproximando “O próprio Bodidarma respondeu” de “Eu daria tudo pra não fazer nada”, é permitido inferir agora um conteúdo poético mais interligado na obra, ainda que unido por uma visão serena (zen-budista) responsável pelo conhecimento de questões “não ociosas”.

Uma delas, então, poderia estar em *De gli eroici furori* de Bruno citado como uma das epígrafes de *Quizumba*: “...e sotto l’imagini sensibili e cose materiali va comprendendo divini ordini e consegli”¹⁷⁵. Condiz, para dizer rapidamente, com uma visão entusiástica de conhecimento através desta poesia, tal qual o início do poema (na primeira pessoa do singular e, em grande medida, uma visão delirante do eu-lírico sobre a consciência de si): “Só acredito na geleia genital (...) sono entre os braços do menino que me deixa bêbado de Sonho (...) minha flor em 15 dialetos (...) minha mão vacila/ alguém ficou mais ao norte de mim mesmo”.

A primeira das três epígrafes de *Quizumba*, de Jorge de Lima, está refletida em referências a este poeta em diversos poemas; tais referências, sendo *textuais* e *não textuais*, podem ser mais bem lidas num momento posterior ao conhecimento de tais relações apresentadas (através de dois poemas apenas), justamente porque representam tanto uma característica referencial completa, até possível de ser ordenada, quanto a

¹⁷⁵ “...e sob imagens sensíveis e coisas materiais vai entendendo ordens e conselhos divinos” (tradução livre).

atmosfera de loucura do *tudo ou nada* poético em jogo aqui – “contra tudo o que não for loucura/ ou poesia” (bem diferente da ideia algo impotente que pode ser lida em “Eu daria tudo pra não fazer nada”).

No caso especial desta epígrafe, ao contrário das demais, o poeta não menciona de onde retirou a citação de Jorge de Lima – a qual pertence aos versos 23 e 24 do poema “Exu Comeu Tarubá” (em *Poemas Negros*). Tal informação pode soar mesmo desnecessária no contexto da referência em *Quizumba*, cujo poema “Cliente da Mucosa” começa, precisamente, com o verso “Exu comeu Tarubá & você nunca (...)” (PIVA, 2006, p. 134). A referência textual idêntica (autor e texto), em seus usos diversificados (epígrafe e “verso-citação”), se tornam parte indissociável da linguagem de Piva, a ponto de capacitar diretamente a escrita de sua poesia, o que tende a se repetir a partir de então.

Ciclones

2. O caso Crevel (e a *literatura da cura*)

Em *Ciclones* e *Estranhos sinais de Saturno* há o retorno à temática do *império romano* como auxiliar na composição de alguns poemas. Novamente, por se tratar de uma leitura da referência cultural *não literária* em obras que dependem, em grande parte, de usos *literários* da referência – sobretudo da literatura italiana –, convém ao melhor entendimento do tema o estudo prévio de outras referências *não textuais*. Como no caso da representação de um Rimbaud *personagem* na poesia xamânica (em tudo sintomática devido à importância de sua obra na poética inicial de Piva), diferentes referências *não textuais* em *Ciclones* começam por destacar a presença do poeta francês René Crevel em tal molde rimbaudiano de personificação, primeiramente, de acordo com dois poemas. O primeiro está no início da obra:

Artaud
Crevel
Blake
& a *Signatura Rerum*
no signo do poeta
luz caminhando sobre
o luar
transusão de imagens
se convertendo em flor
& numa dor estranha (PIVA, 1997, p. 27)

Já o segundo exemplo é mais representativo da também *personificação* de Crevel (além de Nerval); trata-se do poema “III” do capítulo “VII Cantos Xamânicos”:

garoto Crevel
 garoto inferno
 banhado no verde claro
 da manhã tropical
 bons músculos poéticos
 garoto Nerval
 caralho azul de enforcado
 na dobra da noite (PIVA, 1997, p. 87)

Embora seja válido afirmar que os poetas franceses Gérard de Nerval e René Crevel representem apenas *personagens* na poesia xamânica, no caso de Crevel (e como se verá ainda, amplamente mencionado) o uso da referência se mostra complexo, uma vez que assume mais de uma forma. Presente em outros poemas no formato *não textual*, a referência ao poeta existe trabalhada textualmente também de maneira singular, através de duas epígrafes, em dois dos sete poemas que formam o “Poema Coribântico”: na parte “I”, os versos “C’est l’heure des mauvais garçons/ l’heure des mauvais voyous”; na parte “III”, os versos “Je tuerais les rôdeurs/ silencieux danseurs de la nuit” (retomados logo à frente). Tal qual no Rimbaud inicial de Piva, é agora a presença deste Crevel *personagem* que, assumido juntamente como referência *textual*, exemplifica a maior complexidade em tais usos no contexto xamânico. Um panorama esclarecedor desta nova poética vem fornecido pela parte “II” do “Poema Coribântico”, onde se encontra em essência (surrealista) um René Crevel *personagem* – referência *não textual*, porém intercalada entre as duas epígrafes mencionadas acima –, imagem em grande parte reforçada devido à própria epígrafe do poema:

*O ânus solar é o ânus intacto do seu corpo adolescente, e nada
 há tão ofuscante que se lhe possa comparar, a não ser o Sol,
 e apesar de ter um ânus que é a noite.*
 Georges Bataille

René Crevel menino vidente
 Bebeu morte num pedaço
 de lua em chamas
 coração que perdeu o céu
 garoto americano que te encoxava
 dança agora no infinito
 de um armário aberto
 (...)
 boca surrealista pronunciando
 o verbo de fogo
 & estas luzes sem passagem
 no presente
 estas ruas mortas onde
 não se ressuscita o Vento

permanente falha mecânica
na civilização que perdeu
o Maravilhoso
(...)
(PIVA, 1997, p. 106)

Como no caso de referências *não textuais* a Crevel e demais poetas, em *Ciclones* a imagem do *império romano* se faz conhecer através de metáforas e analogias construídas com a própria figura que define a poesia xamânica: o xamã enquanto *personagem* poeta. No caso das referências usadas por Piva, esta personagem exemplar parece se ramificar nas demais referências à poesia e à arte, de acordo com seus representantes. Entre outros, um poema (sem título) se conecta com a obra precedente, *Quizumba*, pela sugestão do referido temário próximo ao budismo, agora ao lado da música moderna:

Coltrane
cujo apelido
é Buda
divindade lunar
que criou
o homem físico
animador dos deuses
povo-carrapicho
Palavra Voz Espírito
Iguape, 84 (PIVA, 1997, p. 38)

Além da própria datação do poema (ano de 1984), a suposta conexão entre este e alguns poemas anteriores está na imagem de “Buda” enquanto “apelido” do saxtenorista de jazz John Coltrane, ambos a um só tempo “divindade lunar que criou o homem físico”. Este, “animador dos deuses”, pode ser entendido como o homem grego ou romano cujos deuses pagãos são antropomórficos – e apenas aqui a remissão ao contexto do *império romano*. Ou seja, ao usar sua própria forma para a representação das forças da natureza à *imagem do deus*, o homem fecha o mesmo ciclo descrito no poema; aqui, o poder da música – o jazz, no caso – estaria em dar vida ao ser (homem) que dá vida à entidade (divindade), a mesma que o representa e expressa através da “Palavra” e “Voz”, atributos humanos e metáforas da união de sopro e som em Coltrane.¹⁷⁶

¹⁷⁶ Optando por relacionar algo do “homem” e da vida deste reconhecido músico com o poema de Piva, valeria ainda ler o primeiro poema do capítulo intitulado “Poemas violetas da cura xamânica” como homenagem a Coltrane (morto devido a um câncer no fígado aos 40 anos de idade): “garoto com câncer (...) você diz que a/ noite está negra/ eu conheço seu tesouro/ onde o pavilhão da vida / toca seus acordes” (PIVA, 1997, p. 77).

Após algumas referências isoladas (em linguagem conotativa)¹⁷⁷, o próximo poema de *Ciclones* a ser lido na chave do tema em questão, e com epígrafe de Crevel, não necessita de tamanho esforço de interpretação:

“Menino curandero (Poema Coribântico)”

III.

Je tuerais les rôdeurs/ silencieux danseurs de la nuit

René Crevel

um corpo lunar penetra no
quarto saído do mar
noite imemorial onde jogam
os elementos
é gavião, é o menino *curandero*
& tem mil anos
sua dança celebra o mundo
sua risada corta a Ilha
em dois pedaços
rosa de névoa entre os
espectros
corpo de garoto por onde
passa o Império Romano
sangue onde navegam piratas,
estrelas turvas, bosques,
telescópios (PIVA, 1997, p. 107)

A imagem de “um corpo lunar” que “é o menino *curandero*”, também “corpo de garoto por onde passa o Império Romano”, explicita o tema e o tom coribantes.¹⁷⁸ Tendo o “mar” como origem, e se revelando em uma “noite imemorial”, o espaço privilegiado pelo poema está representado no *corpo* deste garoto. Percebido na intimidade do *quarto* (“um corpo lunar penetra no quarto”), a imagem que se destaca, *penetrante*, é de um corpo *coribântico*, que ritualmente toma a forma do gavião (“é gavião, é o menino *curandero*”) e se expressa como se define: “som de flautas”, “gritos estrídulos”, e assim por diante. Vale perceber como o *império romano* representa a *localização* sensual característica desta poesia de Piva, redefinindo a ideia de relação amorosa e sensual-erótica vista através

¹⁷⁷ Seria o caso de ler a referência ao “império” em versos como (“Eu sou tecno pagão”) que não garantem a relação com o ideário romano, sabendo ainda que a referência a “Hermes” seguida de “Homero” (PIVA, 1997, p. 92 e 95), por exemplo, mostra que o ideário grego também pode ser presença isolada aqui (o deus grego Hermes é Mercúrio para os romanos).

¹⁷⁸ “Coribante” *sm* (*gr korybas, antos*) Sacerdote frígio de Cibele, que nas festas em honra dessa deusa dançava e cantava desordenadamente ao som de flautas, címbalos e tamboris, soltando gritos estrídulos”. Ver <http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/index.php?lingua=portugues-portugues&palavra=coribante>. Consulta em 13.02.2015.

do tema, inicialmente, centrado na figura de Antínoo (conforme os poemas de *Abra os olhos & diga ah*).

A ação do poema principia pela *penetração* deste lugar “um corpo lunar penetra no/ quarto saído do mar”, espaço só depois revelado como o próprio “corpo de garoto”. Preconizado pela “noite imemorial *onde* jogam/ os elementos”, o espaço corpóreo “por *onde* passa o Império Romano” continua como “sangue *onde* navegam piratas,/ estrelas turvas, bosques,/ telescópios”, alguns dos próprios elementos sugeridos neste jogo de penetração/ser penetrado. A paisagem noturna condiz com o aspecto “lunar” do corpo, enquanto o acento ilimitadamente temporal (“imemorial” e “mil anos”) relativiza noite e garoto, como tempo e lugar. Comportamento e característica corporal, através de ambos a dança pode representar a máxima exaltação da vida e uma expressão simples: “sua dança celebra o mundo”. É assim que “Menino *curandero*” joga também com elementos próprios da ideia de cura: comportamentos e características novamente naturais, o tempo da noite e o lugar do garoto, todos por onde volta a passar a poesia.

Ainda assim é uma representação dúbia, ou melhor, que expressa elementos de uma natureza perigosa: o menino *curandero* é também “gavião”, e sua dança pode ser o voo de rapina, “sangue *onde* navegam piratas”. O referencial seguro na movimentação noturna e natural, à exceção da lua (corpo), parece se esquivar (“estrelas turvas”), restando os “bosques,/ telescópios” para a visão deste mesmo menino-gavião. A partir daqui se dá uma instabilidade natural das coisas, inclusive um alegre rompimento da unidade ilusória – alegórica – de outro lugar (“sua risada corta a Ilha/ em dois pedaços”) para se destacar enquanto “rosa de névoa entre os/ espectros”. Assim, o menino é o lugar híbrido da cura, ativa e passiva (penetração/penetrado), corpo humano de essência animal. Seria esta sua função: *curandero*, uma cura necessária a todo tempo e espaço, a cura do próprio corpo?

O aviso antes do texto dizia “Eu mataria os suspeitos/ silenciosos dançarinos da noite” (*Je tuerais les rôdeurs/ silencieux danseurs de la nuit*)¹⁷⁹. A inclusão da epígrafe de René Crevel nesta parte do poema (“III”) insinua a imagem da violência contra qualquer ausência de expressão (silêncio) frente à própria natureza corporal, a morte do falso coribante noturno, se é expressão do corpo que não cura – ou seja, qualquer um que não seja expressão do “Poema Coribântico”, como os gritos agudos e penetrantes na noite (aqui existem “VII” exemplos: sete partes formam o longo poema). A cura metaforizada

¹⁷⁹ Tradução livre da epígrafe.

pela linguagem da poesia xamânica representa a penetração, no corpo, do entusiasmo coribante, sugestiva expressão da união entre o sagrado e a sexualidade na poesia de Piva, dança extática e perigosa (conforme *sintomas* do xamanismo).

Entende-se também por “cura da poesia”, neste sentido, as referências do poeta em direção a uma poesia selecionada, afinal, segundo as próprias potencialidades ou qualidades “xamânicas”. No caso de Crevel, resumidas nos exemplos de poemas apresentados antes: “Crevel (...) transfusão de imagens/ se convertendo em flor/ & numa dor estranha” (beleza e dor que se “curam” juntas); ou “René Crevel menino vidente” e “garoto Crevel/ garoto inferno/ (...) bons músculos poéticos” que, unindo vidência ao “inferno”, lembra a imagem do próprio Rimbaud garoto xamânico. Em relação ao “Menino curandero (Poema Coribântico)”, porém, os versos “corpo de garoto por onde/ passa o Império Romano” remetem, novamente, uma perigosa qualidade xamânica, ao recobrar a parte “I”, isto é, a epígrafe anterior de Crevel, o primeiro aviso que já dizia: *C’est l’heure des mauvais garçons/ l’heure des mauvais voyons*.

Sem aviso algum, um poema precedente diz assim: “a poesia vê melhor/ eis o espírito do fogo/ minha mão/ dança/ no corpo do garoto lunar” (PIVA, 1997, p. 33). Os manuscritos do poeta revelam que o curto poema sofreu uma leve correção e, o que é mais interessante, fazia parte de um movimento “para renascer”, aqui também imagem especial de cura xamânica:

Três conjurações para renascer

3. a poesia vê ~~maior~~ melhor
eis o espírito do fogo
minha mão dança
no corpo do garoto lunar

Potuverá 88 (IMS, “Arquivo Roberto Piva”)

Vale então retomar a leitura de *O xamanismo* de Eliade feita por Rothenberg (não por acaso, epígrafe de *Obras reunidas* Volume 3):

O trabalho dos xamãs (curandeiros tradicionais: mestres do êxtase & do transe, diz Mircea Eliade... os técnicos do sagrado) é explorar & criar o extraordinário (...), explorar & criá-lo por meio do transe & pelo controle da língua & do ritmo, & assim por diante (...). Da perspectiva da consciência comum, este trabalho do xamã é desorientador, assustador, & o próprio xamã (ele ou ela) frequentemente experimenta tudo isto como terror: um pavor da morte & da doença – curar o pavor da morte & da doença – &

o pavor da loucura/psicose/alma, quando ele realmente nos aflige.
(ROTHENBERG, 2006, p. 151)

Se, como na etnopoética de Rothenberg, o “trabalho do xamã”, também entendido como poeta, “é desorientador” para o próprio indivíduo envolvido nos rituais “poéticos” de cura, a ideia de *autocura* presente na poesia xamânica pode ser melhor entendida, enfim, enquanto a expressão de escrita do poema, antes mesmo de representação ou metáfora de rituais *práticos* de cura. Este é o sentido que Henri Miller dá à escrita quando envolvida também com a prática de leitura (no epílogo a seu *Big Sur e as laranjas de Hieronymus Bosch*):

“Deus deseja que sejamos felizes”, disse Nijinsky. Da mesma forma, um escritor espera que, ao se oferecer ao mundo, ele vá enriquecer e aumentar a vida, não negá-la ou denegri-la. *Se acreditasse em intervenção direta, seria um curandeiro e não um escritor.* Se acreditasse que tem o poder de eliminar o mal e a dor, seria um santo, não um tecedor de palavras. A arte é um processo de cura, como mostrou Nietzsche. Mas principalmente para os que a praticam. Um homem escreve para se conhecer, e assim, no final, livrar-se do eu. Este é o divino objetivo da arte. Um verdadeiro artista joga o leitor de volta para si mesmo, ajuda-o a descobrir em si mesmo os inesgotáveis recursos que são seus.
(MILLER, 2006, p. 441, grifo nosso)

3. O caso Michaux (e a *literatura psicodélica*)

A ideia de cura através da escrita poética permite visualizar o tema do *império romano*, ainda na poesia de *Ciclones*, justamente através desta referência *não textual* unida às ocorrências *textuais*. Usos diferentes, portanto, mas que podem estar contextualizados com a leitura anterior de “Menino curandero”, no qual há menção evidente ao tema. É o caso do poema (sem título) abaixo:

Alma fecal contra a ditadura da ciência
Rua dos longos punhais
Garoto fascista belo como a grande noite esquimó
Clube do fogo do inferno: Alquimistas Xamãs *Beatniks*
Je vois l'arbre à la langue rouge (Michaux)
Templo
Procissão do falo sagrado
Deuses contemplam nas trevas o sexo
do anjo do Tobogã
Felizes e famélicos garotos seminus dançam
como bibelôs ferozes
Pedras com suas bocas de seda
Partindo para uma existência invisível

Tudo o que chamam de história é meu plano
de fuga da civilização de vocês (PIVA, 1997, p. 104)

O adolescente é de uma beleza violenta ou dança eroticamente nos moldes de um ritual pagão (“Templo/ Procissão do falo sagrado”). Faminto, isto é, muito ansioso (“famélicos”), ainda assim expressa uma ferocidade feliz servindo de adorno (“bibelôs”), e não representando plenamente (“seminus”) a ocorrência maior – qual seja, aquela dos versos que sugerem a cena imperial povoada de deuses: “Templo/ Procissão do falo sagrado/ Deuses contemplam nas trevas o sexo/ do anjo do Tobogã”¹⁸⁰. Nada mais nesta paisagem se define: a imagem sexual, por exemplo, é excessivamente enigmática (ainda que no plano explícito do sagrado, nos versos acima). Neste caso, o “Garoto fascista belo como a grande noite esquimó” ocupa uma posição central (também no sentido formal do poema) diversa dos garotos-bibelô deste ritual. É nele que se encontra a ideia de uma origem fascista no poema (“Rua dos longos punhais”)¹⁸¹, na verdade entendida como “a ditadura da ciência” no poema, e contra a qual se posiciona a “Alma fecal”, imagem que parece invocar a própria positividade da imagem deste “Garoto fascista”: “belo como a grande noite esquimó”, mas não só. De essência ritual, também, é a revelação desta realidade paralela ao ideário imperial e seus templos, procissões e deuses: o “Clube do fogo do inferno: Alquimistas Xamãs *Beatniks*”, o ritual da poesia xamânica.

Efetivamente, há uma divisão explícita entre o *Clube* e o *Império*: “*Je vois l’arbre à la langue rouge* (Michaux)”. A priori, não importa saber se o verso provém literalmente da obra poética de Henri Michaux, ou se foi (re)escrita pelo próprio Piva (como no caso anterior de Jorge de Lima, em *Quizumba*). Até onde a referência pode levar a leitura do poema, de imediato a imagem é exemplo apropriado de referência *não textual* que, remissão exterior ao próprio texto é, já, parte dele. Pois lendo-a desta forma no poema, tal referência não se mostra como divisão de temas, e sim sua precisa união – válida também entre os poetas, entre poesias. O que possibilita este duplo sentido de separação/união está expresso literalmente no verso referenciado – *textual*, referência e autoria são incertas –, ao mesmo tempo uma visão real (*eu vejo*) e imaginária (*árvore de língua vermelha*).

¹⁸⁰ “Procissão do falo sagrado” é uma referência ao conhecido ritual pagão realizado na Roma Antiga, principalmente durante o império de Heliogábalo (jovem imperador romano entre 218 e 222 D.C.).

¹⁸¹ O verso é referência ao episódio conhecido como “A Noite dos Longos Punhais”, ação interna comandada pelo partido nazista de Hitler em 1934. Tal sentido é atestado em “Garoto *fascista*”.

Tal leitura literal, dupla, está ligada à contrapartida de “existência invisível” ao final do poema: “Felizes e famélicos garotos seminus dançam/ como bibelôs ferozes/ Pedras com suas bocas de seda/ Partindo para uma existência invisível”. É o movimento ambivalente de expressão e fuga, visível e invisível, que define a realidade (a mesma das “Pedras com suas bocas de seda”): “Tudo o que chamam de história é meu plano/ de fuga da civilização de vocês”. Para ela se está partindo, e, inevitavelmente, é também de uma determinada realidade ambígua que o poema parte – ritual *textual* e *não textual*.

Aqui, o plano é a poesia, cuja realidade vem expressa na dupla imagem dos garotos: 1) contra a ciência, a beleza violenta do “Garoto fascista” que envolve alma e corpo (“fecal”) sob a luz infernal de seu clube: “Alquimistas Xamãs *Beatniks* (Michaux)”; 2) o ritual pagão (*império romano*) que brota da visão (Michaux) e revela a felicidade erótica adolescente, transferida para a paisagem (“Pedras com suas bocas de seda”) até se fazer uma fuga precisa, mas, sobretudo, “invisível” à civilização. É neste sentido que a *precisão* de tal fuga se mostra *real*, acima de tudo necerrária, pois é a solução para evitar o encontro com aquilo que não compactua com a realidade da poesia. “Tudo o que chamam de história é meu plano/ de fuga da civilização de vocês” é o plano de convivência definitiva com a realidade ambivalente do poema – portanto indefinida (“invisível”, mas ainda existência), linguagem múltipla e diversificada, realidade distante da história *civilizada*.

Nada aqui poderia se definir de maneira única; nem instável nem concreta, até mesmo a imagem da sexualidade, que substancialmente depende do sagrado, é enigmática e real: “Deuses contemplam nas trevas o sexo/ do anjo do Tobogã/ Felizes e famélicos garotos seminus dançam/ como bibelôs ferozes”. Tudo o que há de *poético* está condicionado pela visão *textual* ou *não textual*, fiel às referências que a embasam. “Michaux”, não absoluto, lido entre o *non sense* e o *símbolo real*, é referência usada como fuga “planejada” de uma realidade histórica visivelmente ilusória em sua suposta versão (contrária à visão) estável da existência; “tudo o que chamam de história” obriga à visão única, forma de ilusão segundo o poeta. Aliás, pior *alucinação* (histórica, científica, política) parece não haver, nem mesmo na apreciação deste “Garoto fascista belo” que salta de uma concreta “Rua dos longos punhais”.

O ritual do poema pode ser entendido como profundamente *literal*, onde é possível ler através do “Clube do fogo do inferno” a experiência sexual do sagrado: “Procissão do falo sagrado/ Deuses contemplam nas trevas o sexo/ do anjo do Tobogã”. O poder da palavra poética, sempre associado em Piva com a potência sexual, é ainda aqui ritual

literal compartilhado com o garoto – que também pensava ser o único, alucinadamente fascista. Funções literais e ritualísticas compactuam na linguagem desde o início, a exemplo da convicção de uma realidade feita plenamente de corpo e espírito (“Alma fecal”). Ao primeiro sinal do sagrado no poema corresponderá, ao final, a contemplação crítica frente à realidade ilusória da história: “Pedras com suas bocas de seda/ Partindo para uma existência invisível”. A cura por meio da linguagem poética pode estar sugerida, nestes termos *não ditos* (invisível) do fim do poema (“Tudo o que chamam de história é meu plano/ de fuga da civilização de vocês”), em outra ambiguidade essencial à poesia xamânica: uma linguagem feita de *realidade* e *imaginação*. Neste sentido, é a referência ao escritor norte-americano Terence McKenna que se faz fundamental na leitura de *Ciclones*.

Título da obra de Terence McKenna, *Alucinações Reais* (1993)¹⁸² tem um de seus trechos usados em *Ciclones* como epígrafe do capítulo “Poemas violetas da cura xamânica”: “Foi esse incidente que despertou meu interesse pelos fluidos violetas que dizem ser gerados na superfície da pele pelos xamãs da Ayahuasca, e que eles usam para adivinhar e curar.” É o tipo de referência textual que, lida isoladamente, parece não deflagrar eficiente *trabalho* da citação (nos termos de Compagnon), a não ser que venha acompanhada de um contexto esclarecedor da linguagem na *poesia* xamânica, isto é, não apenas lida através da prática do *xamanismo* ou do próprio *xamã* adivinho e curandeiro. Afinal, a primeira dúvida que surge aqui diz respeito ao “incidente” mencionado na citação, a origem de um despertar para o interesse nos recursos especiais do xamã (“Foi esse incidente que despertou meu interesse pelos fluidos violetas (...).”), sobre o qual nada é dito. Consultando a obra de McKenna, contudo, não é raro que trechos próximos ao da epígrafe escolhida por Piva embasem a leitura da própria poética xamânica. De fato, e como encontrado nos manuscritos do poeta, a frase de autoria de McKenna e Wasson citada no depoimento de *Ciclones* provém do seguinte trecho:

O cogumelo concede ao curandero o que os gregos chamavam de Logos, os arianos de Vac, os védicos de Kanya, a “potência poética”. A inspiração divina da poesia é o dom do enteógeno. *Há quem disseca os versos mas não conhece o êxtase, que é a alma dos versos. McKenna/Gordon Wasson (...) (1992) (INSTITUTO MOREIRA SALLES, “Arquivo Roberto Piva”, grifo nosso).*¹⁸³

¹⁸² Título original: *True Hallucinations: Being an Account of the Author's Extraordinary Adventures in the Devil's Paradise*.

¹⁸³ Não foi possível confirmar a obra de McKenna e Wasson que serviu de fonte ao poeta.

Percebe-se como a questão “poética” está condicionada à presença do “cogumelo” e do “enteógeno” (ambos com o mesmo sentido básico, conforme este último: “Que tem efeitos alteradores da consciência e da percepção”)¹⁸⁴. O que deve ser salientado, de imediato, diz respeito ao tipo de literatura que a poesia xamânica usa de forma textual, a exemplo do que se encontra em epígrafes de capítulos ou de poemas, bem como diretamente nos versos (além dos aparatos textuais que acompanham as obras, a cargo do poeta ou não). Trata-se de uma literatura que o autor canadense Marcus Boon cataloga em seu livro *The Road of excess: a history of writers on drugs* (2002). Pois, de fato, esta poesia de Piva, mais do que qualquer outra precedente, se inscreve nos domínios de uma linguagem trabalhada como aquela de autores sob o efeito de substâncias psicoativas, também conhecidas como “psicodélicas” ou “enteogênicas”. De acordo com um capítulo da obra de Boon, destinado especialmente a tais autores, trata-se de “The Imaginal Realms: Psychedelics and Literature”. Nas palavras do autor: “Both literature and certain psychoactive substances are strongly associated with such imaginal realms. (...) I will use the word *psychedelic* to bring together those substances that open up the imaginal realms in all their complexity.” (BOON, 2002, p. 222).

Lendo a obra de Terence McKenna neste capítulo, Boon refere que em *Alucinações Reais*, na qual o autor faz uso de DMT sintetizado (substância encontrada na “ayahuasca, bebida de efeito enteógeno”), o postulado de que “a realidade é feita de linguagem” (“*reality is made of language*”) sugere a revisão de uma realidade convencional embasada na linguagem mimética, a qual “obscures a dynamic world that is also a product of language, in its energetic, magical, or poetic guise” (BOON, 2002, p. 269). E acrescenta Boon:

This is a restatement of shamanic doctrine: the shaman is taught a secret language by the spirits, which allows him or her some control over what happens in a healing session. Language, in this sense, gives imaginal realms their shape: it is a poetic shaping of the world that occurs at every moment. (BOON, 2002, p. 269)

Os paralelos entre a obra de McKenna e a poesia xamânica não param por aí. Ainda segundo Boon, *Alucinações Reais* menciona a hipótese da existência de uma “matéria translinguística”, similar ao que se experimenta através da “sinestesia”, a qual (nas palavras de McKenna), “it is a language, but not made of words – a language which

¹⁸⁴ Cf. significado de “enteógeno” no Dicionário Priberam online: <http://www.priberam.pt/dlpo/ente%C3%B3geno>. Consulta 12.06.2015.

becomes and which is the things it describes.” (BOON, 2002, p. 269). Concluindo, Boon descreve o que seria esta linguagem para o autor: “This matter takes the form of a mirrory liquid, which some Amazonian users of ayahuasca claim to see and use for divination and other magical practices.” (BOON, 2002, p. 269).

Evidentemente ligado ao contexto da citação de Piva em *Ciclones* (acima), então, está a ideia de uma linguagem poética que, para McKenna, revela uma realidade não convencional (“not made of words”), ela própria a se tornar “the things it describes”. A linguagem desta outra realidade nada mais é do que a poesia, considerada *real* em seus campos *imaginários*. Um trecho original de *Alucinações Reais* certifica ainda aquilo que, na poesia xamânica, tende a tomar forma de êxtase poético:

Os rumores ouvidos na Amazônia sobre fluidos mágicos relacionados com o tempo, autogerados a partir dos próprios corpos pelos mestres xamãs, são nada menos do que sugestões da metamorfose do corpo/alma humano para um estado dimensional mais elevado. (MCKENNA, 1993, p. 27).

Portanto, é neste contexto da literatura *psicodélica* que se insere determinadas referências na *linguagem* xamânica.¹⁸⁵ Também neste sentido, se o leitor quiser saber quem é o *Henri Michaux* lido por Piva (a exemplo do poema em questão, “Alma fecal contra a ditadura da ciência”), paralelamente à leitura da obra de ambos deve ter em mente o tipo de literatura feita por Michaux – autor para o qual Boon chama a atenção enquanto um “esteta formal” (BOON, 2002, p. 256) interessado em substâncias psicodélicas ou psicoativas. Como se pode verificar, a obra de Michaux referenciada pela poesia xamânica é aquela escrita sob o contexto do uso e dos efeitos da mescalina (droga psicoativa), a exemplo de uma epígrafe de *Ciclones* (“Je suis le vent dans le vent”, de *Vents et poussières*, 1962), além do artigo “O Jogo Gratuito da Poesia”, cujo trecho “Henri Michaux já deu o recado: Conhecimento através dos abismos” faz menção à obra *Connaissance pas les gouffres* (1961).¹⁸⁶

Pode-se afirmar, então, que o diálogo com Michaux começa na incorporação de um “imaginário” psicodélico trazido para a poesia xamânica a partir do momento em tais obras do poeta francês são especialmente referenciadas. Ao recorrer preferencialmente a autores de literatura “psicodélica”, não apenas a referência, mas sim todo um tratamento

¹⁸⁵ Vale lembrar que a poesia de Piva não traz nenhum “relato” ou “diário” sobre uso de substâncias psicodélicas, como o faz os autores estudados por Boon em *The Road of Excess*.

¹⁸⁶ Marcus Boon certifica que “Michaux’s books on mescaline and other psychoactive substances include: *L’infini turbulent* (1957), *Paix dans les brisements* (1959), *Connaissance pas les gouffres* (1961), and *Les grandes épreuves de l’esprit* (1966).” (BOON, 2002, p. 326).

com a linguagem parece se esforçar por expressar uma poesia *imaginada* como realidade, o conceito contraditório acionado nas imagens de *Ciclones*, contudo fundamental para a leitura do contexto xamânico do poeta.

No caso de Michaux, inicialmente Marcus Boon afirma que “Henri Michaux had been interested in exploring the relationships between language (and image) and the unconscious since 1920s.” (BOON, 2002, p. 244). Quanto às obras futuras, inseridas no contexto da exploração de substâncias psicodélicas (e especial a mescalina), Boon é enfático quanto ao resultado “perturbador” da linguagem, tanto quanto à inserção de Michaux nos domínios de um programa poético – ainda que por vias indiretas:

Michaux has provided us with the most detailed record of the specific way in which psychedelics perturb language; a phenomenological record of the language function, its profound connection to the ego and the sense of self, but also the revelation of its essential autonomy when studied under the influence of a drug like mescaline. We are back to Rimbaud’s “I is an other”, with which the avant-garde’s program was initiated. But that which was a provocative poetic statement at the end of the nineteenth century had now become a clinical research program. (BOON, 2002, p. 246).

Mais interessante ainda é a decorrência de um ajuste à leitura da alteridade proposta a partir de Rimbaud, agora em forma de atualização do próprio ponto de vista de Michaux frente à tensão de sua linguagem. A resultante de tais efeitos perturbadores (conforme Boon) é, em última instância, a conscientização de que a literatura é capaz de superar o materialismo vazio contra o qual se colocam autor e obra – e as substâncias usadas para criá-las.

Michaux’s work documented a slow painful adjustment to the real meaning of Rimbaud’s dictum: not the absurdity of the struggle to be, but the knowledge that literature could survive the dissolution of the existential (male) ego that more or less structured Romantic aesthetics from Rousseau on. Michaux originally believed that mescaline would be existential angst in a pill, complete with a “vulgar” scientific past that would make the nobility of the writer’s struggle against materialist void stand out that much more clearly. But in 1968, in an addendum to *Misérable miracle*, he gave up this position and admitted the transcendental forces that had been nagging at his consciousness. He quoted a verse from the *Upanishads*, and concluded that the true means of uniting language and the altered state induced by mescaline was to be found in the hymns – “Vastness has found Verb.” (BOON, 2002, p. 246).

Pode-se dizer, enfim, que as referências literárias psicodélicas – e não apenas religiosas ou místicas – estão de acordo com a própria premissa *curativa* trazida pela poética xamânica.¹⁸⁷ Para falar de poesia e cura ao lado de imaginação e realidade através da referência é necessário retomar o foco de análise mediante as técnicas e os efeitos particulares descritos como “êxtase” aqui, e que inclui uma concepção própria de leitura literária. Descrever a linguagem da poesia xamânica apenas através da característica “psicodélica” da obra de Michaux, contudo, é tão equivocado quanto olhar para suas imagens como frutos de mera alucinação – ou seja, uma contradição resolvida poeticamente na “linguagem real” de *Alucinações reais* (McKenna).

Já retomando o contexto da *cura* na leitura do poema em questão junto ao tema do *império romano* (entendido como um *ritual textual e não textual*), seu “plano de fuga” pode ser considerado *escapatória* crítica (“contra a ditadura da ciência”), mas, sobretudo, imaginativa, no sentido da separação necessária do contexto de uma realidade conservadora vista como doente. Doentia, a civilização moderna contamina o próprio corpo *atemporal* do garoto, provindo da civilização pagã: “Menino curandero (Poema Coribântico)”; trazendo-o para junto do poema (o *adolescente*, mas também seu *tempo*), esta linguagem se vê melhor como uma *autocura* poética real.

Entende-se, então, porque a poesia xamânica tende a escapar de uma leitura crítica sob o ponto de vista da *história* literária, a qual, moderna e conservadora, não está imune a este *logro histórico* aludido no poema (por sinal, recorrente na leitura crítica da literatura relacionada com o efeito de substâncias alteradoras da consciência).¹⁸⁸ Espanta como um leitor atento desta poesia como Davi Arrigucci Jr., por exemplo, leve a linguagem de Piva às raias da arte *premonitória* sem a devida consideração deste contexto xamânico ou psicodélico (em seus pressupostos imaginativos e reais), ainda que o faça pela via condizente com uma visão poética dupla, criativa e crítica:

Mas, na verdade, ele dispõe ainda da visão poética, feita de espírito de fogo, a mais proteica das criaturas, que é ainda o signo de sua resistência prometeica aos deuses baratos da economia. Por meio dela, é capaz de antecipar o vindouro e de ver o invisível, que se esconde, como assinalou Murilo, no visível. (ARRIGUCCI JR., 2008, p. 203)¹⁸⁹

¹⁸⁷ A relação entre o poeta e o *xamã* (ainda que também com a função de “curandeiro”) é evidente na poesia xamânica. *Ciclones* oferece também vários exemplos *textuais* sobre o tema da “cura”, desde o capítulo “Poemas violetas da cura xamânica” até o poema “Menino curandero” (visto acima).

¹⁸⁸ Ver o “Prólogo” de *The Road of excess* (BOON, 2002, p. 1-17), onde Marcus Boon descreve a atualidade de tal questão.

¹⁸⁹ Em nota, o crítico aponta a fonte da imagem de Murilo Mendes: “No *Poliedro*. Rio, José Olympio, 1972, p. 140”.

Estranhos sinais de Saturno

4. Garotos/garotas e gladiadores

De concreto, aqui, apenas a referência literária – aliás, como a poesia de Piva oferece a qualquer leitor (e como se repete ainda para este, como se verá logo abaixo). Com efeito, plano poético, fuga ritualístico-sexual da realidade ordinária, visão sagrada de uma realidade maior, muito do que está *previsto* em *Ciclones* pode ser lido, no caso do *império romano*, em *Estranhos sinais de Saturno*. Nesta última obra, o contato com uma definitiva invisibilidade histórica e civilizatória é buscada pela poesia através da incursão na realidade do sagrado – o que se dá por sinais, pistas de uma imaginação estranha, longínqua, do fundo de um cosmos percebido como linguagem. Na imagem do *êxtase* necessário à experiência poética, uma reconhecida realidade xamânica vinda de *Ciclones* (e suas imagens obtidas diretamente do Candomblé) se rende aos sinais inconfundíveis deste *império romano* de Piva.

O fazer poético extático através de um poeta *xamã* (e seus garotos *xamanizados*) parece se isolar no lado do poeta, isto é, na realidade que só ele vê – ou acredita ver: aqui, ocorrências idênticas. Porém, a própria leitura de Davi Arrigucci Jr. aponta parâmetros *objetivos* dentro do individualismo desta poesia, ainda que, aqui, seja preciso certo ajuste no contexto da referência:

[A] poesia de Piva, porém, quando ele a alcança, está para além disso tudo. (...) como de vez em quando dá certo, dá com algo que só raras vezes a forma revela, conforme escreveu seu mestre Murilo Mendes. (ARRIGUCCI JR., 2008, p. 201)

E, efetivamente, enquanto *técnica poética* de composição, os poemas resultantes deste extase deveriam ser pensados nesta chave contingente, como dito antes, lidos através de certa instabilidade, ou melhor, de resultados não definidos *a priori*: “quando ele a alcança” (ou “de vez em quando”). Primeiramente, parece ser a condição para se ler o modelo *etnopoético* assumido a partir de *Ciclones*, ainda em conformidade com uma das “Proposições revolucionárias” (1966) de Jerome Rothemberg: “Uma mudança na visão é uma mudança na forma. Uma mudança na forma é uma mudança de realidade.” (ROTHENBERG, 2006, p. 16).

Em segundo lugar, a contingência na visão extática da poesia xamânica é válida, justamente, para o contexto da leitura da referência no poema – esta sim definitiva na linguagem do poeta. Referência não instalada na coletividade do discurso, este contexto

assegura a possibilidade de análise de um discurso onde realidade e poesia, cura e anarquia, crítica e autocrítica, assim como leitura e escrita, tem seu alcance avaliado individualmente, de acordo com características singulares (como dito, conforme uma leitura *selecionada* dentro das principais referências encontradas). Conviria, portanto, não desconsiderar o perigo de um hermetismo excessivo por parte desta visão de poesia que, ao contrário do que o poeta prevê, pode levar à perda de contato com a própria realidade construída. É o que geralmente incentivou a leitura da poesia xamânica através dos apelos de um misticismo ou esoterismo bem programado (cf. PÉCORA 2008).

Observando o enquadramento do sagrado em determinadas mudanças – na forma e, sobretudo, no olhar para a realidade da etnopoesia – que ocorrem neste momento, uma leitura contingencial de seus resultados condiz ainda com o “plano de fuga” empreendido a partir da alteração de consciência (que permitiria a fusão entre linguagem e realidade mencionada antes). O intuito de expressão, contudo, inclui modelos diversos dos anteriores, e se distancia do gênero da literatura e da poesia propriamente. Tal qual uma literatura sob a influência das substâncias psicodélicas ou psicoativas, alteradoras não apenas da percepção, e sim da consciência, a poesia xamânica parece ter sido escrita – e parece querer ser lida – sob o efeito de uma leitura individual de *O xamanismo* de Mircea Eliade: efeito sagrado, porém contingente.¹⁹⁰

Pedro Peixoto Ferreira, em “O Xamanismo e as Técnicas Arcaicas do Êxtase: Eliade revisitado”, por exemplo, aponta a complexidade de leitura atual do “xamanismo” (que, em Piva, se relaciona com a leitura específica de Eliade):

Falar de xamanismo é uma atividade controversa, pois a ideia de que exista um “xamanismo” em geral independente dos “xamãs” particulares é apenas uma ficção metodológica. (...) Cada sociedade tem seus próprios rituais de iniciação ao xamanismo, e mesmo dentro de uma mesma sociedade estes rituais podem variar de acordo com o caso. Além disso, atualmente já se sabe que a palavra “xamã”, apesar de designar a pessoa, não indica exatamente uma *propriedade* da pessoa mas sim uma *qualidade* dela, um *poder* que ela adquire e que ela pode também perder; não é algo que se *é* e sim algo que se *tem* ou que se *pode*. (FERREIRA, 2003, p. 2, grifos do autor)

¹⁹⁰ Na verdade, conforme anotações inéditas da década de 80, o poeta aponta outras obras que acompanham *O xamanismo* de Eliade entre suas leituras mais importantes: “5 livros que considero fundamentais, de combate, contra a ideologia brocha & careta (de esquerda & direita & centro): “O índio e as plantas alucinógenas” de Saugiraroi J., “Shiva & Dionisos” de Alain Daniélou, “L’Afrique Fantôme” de M. Leiris, “The Cancer Biopathy” de W. Reich, e “Le chamanisme et les techniques archaïques de l’extase” de Mircea Eliade. Aí vão dançar as cabeças comportadinhas, separadas esquizoicamente dos corpos.” (INSTITUTO MOREIRA SALLES-RJ, “Arquivo Roberto Piva”).

Esta é uma forma indissociável de se olhar para o *êxtase* xamânico que, desde o início, deve ser lido como metáfora do fazer poético e, ao mesmo tempo, seu resultado no texto: a contingência, a fuga e a cura – a *verdadeira* poesia *fora das leis* de que fala Piva, via Bataille.¹⁹¹ Em “A Poética do Xamanismo” (1968), Rothemberg adota o envolvimento sagrado com a poesia (também através de sua releitura) nos termos de uma *cura* de consciência, o que implica enfrentar realidades aparentemente estranhas e perigosas à própria realidade do poeta:

Aqui está a imagem central do xamanismo & de todo o pensamento “primitivo”, a intuição (se ficção ou não ainda, não importa) de um universo conectado & fluido, tão vivo quanto um homem – exatamente tão vivo quanto. (...) uma visão unificante (...) o poder da canção & da imagem vistas (...) como poder para curar-a-alma, & toda a doença é vista como desordem-da-alma, como desconexão & rigidez. Ele também não chega a isto facilmente – a esta aparente separação que ele sofre das ordens normais dos homens – mas frequentemente manifesta o que Eliade chama de “uma resistência à eleição divina”. Estamos num terreno familiar aqui, admitidas as diferenças muito óbvias na terminologia & lugar, materiais & técnicas, etc. – reconhecendo na experiência do xamã aquela desordem sistemática dos sentidos de que falou Rimbaud, não para sua própria causa, mas para a possibilidade de visão & ordem. Pois o xamã-poeta: *Como o homem doente (...) é projetado sobre um plano vital que lhe mostra os dados fundamentais da existência humana, quer dizer, solidão, perigo, hostilidade do mundo circunvizinho. Mas o mágico primitivo, o curandeiro, ou o xamã não só é um homem doente; ele é, acima de tudo, um homem que foi curado, que teve sucesso em curar a si mesmo.* (Eliade, Xamanismo). (ROTHENBERG, 2006, p. 32-34)

É neste sentido que a referência à obra de Dante Alighieri, e não mais a de Rimbaud, como dito, sugere a leitura da realidade e do sagrado da poesia de Piva. Em outras palavras, é fundamental aprofundar o contexto literário (agora *etnopoético*) dentro das configurações da referência *não literária* na poesia xamânica (a exemplo do *império romano*). Tal qual a metáfora do *êxtase*, *A divina comédia* e *A etnopoesia no milênio* (entre outros) se mostram reunidos em caráter singular, conquanto contingencial no texto, de leitura e escrita. A partir do momento em que a poesia se concentra nas referências *literárias* do poeta-xamã, será possível o entendimento de suas leituras como efeito de

¹⁹¹ Conforme epígrafe do Capítulo de *Ciclones* “Na parte da sombra de sua alma em vermelho”: “A verdadeira poesia se encontra fora das leis.” Georges Bataille (PIVA, 1997, p. 45).

uma conscientização poética na escrita. Seguindo a metaforização xamânica, nesta escrita a visão de uma realidade *imaginada* pode ser *curada* de sua incomunicabilidade (hermetismo) atual, embora isso não esteja garantido – a não ser, neste caso, de acordo com as novas configurações individuais (incluindo as literárias) de sua poesia.

Aqui, uma das respostas *culturais* à questão individual, sempre dentro da premissa extática de leitura, está no uso que o poeta faz da referência ao *império romano*, ao menos quando consegue ampliar a forma *direta* como o próprio tema vinha sendo referenciado. Isso se dá ao incluir junto aos termos de aberta *descrição* do tema, então, determinadas metáforas também representativas do ideário imperial, num movimento semelhante àquele entre os usos das formas *textuais* e *não textuais* (como visto no último poema analisado de *Ciclones*). Ao contrário da menção explícita às características “imperiais” inerentes ao tema, sua evidência pode estar mais legível, então, através do detalhe de elementos que o compõem, como na figura metonímica dos *gladiadores*.

Metáfora que, não raro, se confunde com a do poeta-xamã, aqui os *gladiadores* são personagens quase sempre acompanhados da figura dos próprios garotos (repondo, assim, o contexto sensual e sexual mais próximo da realidade desta poesia). “Estranhos sinais de Saturno”, também o título do primeiro e longo poema (dividido em quatro partes), já introduz a leitura da relação *império romano*/garotos/gladiadores:

II
 os imperadores romanos encenaram
 a crueldade surrealista
 no Teatro Colossal do Coliseu
 as feras dançavam no submarino
 da religião Pagã
 até o último suspiro do lobo da estepe
 quando a noite levava os adolescentes
 pra cama dos gladiadores
 o formigão eletrônico & o Apito selvagem
 trocaram de roupa & de farofa
 & fizeram
 Ebó pra Hermes
 no calafrio da palhoça (PIVA, 2008, p. 121)

A clara introdução do tema, no poema, se faz mediante uma inversão temporal que lê o ideário do *império romano* sob a ótica surreal: “os imperadores romanos encenaram/ a crueldade surrealista/ no Teatro Colossal do Coliseu”. Um dos maiores símbolos da Roma Antiga, o Coliseu de Roma (*Anfiteatro Flávio*, da Dinastia dos “Flávios”), palco de diversão e lutas cruéis envolvendo homens e feras, expressa no

poema um ritual de vida e morte submetido à sacralidade do paganismo (à qual se rende a própria natureza ali *submersa*): “as feras dançavam no submarino/ da religião Pagã/ até o último suspiro do lobo da estepe”.

Celebrada durante a era impérial no Coliseu, esta “crueldade surrealista” serve agora como leitura particular do surrealismo, redirecionada de acordo com a alusão a Antonin Artaud e sua obra *O Teatro e seu Duplo*, na qual tem destaque a ideia do “Teatro da Crueldade” (“no Teatro Colossal do Coliseu”). No artigo “Relatório para ninguém fingir que esqueceu” (de 1978), Antonin Artaud (“o Momo”) era chamado de “poeta surrealista” por Piva. Contudo, enquanto a carreira de autor de Artaud se afastou rapidamente do surrealismo de Breton (movimento artístico coletivo), a referência *surrealista* no verso parece melhor lida nos termos da representação (ou encenação) do teatro como o queria Artaud: um espetáculo vivo, cruel em sua realidade irrepetível.

Particularizada na imagem do teatro e da arte *individual* de Artaud, pelo modo como ela vem trabalhada, a referência ao Império Romano expressa o entendimento *surreal* desta criação, que ainda “encenam” a realidade através da referência ao ritual do Candomblé, ao final, em comunhão com um deus grego (e num palco de palha, não no anfiteatro romano): “& fizeram/ Ebó pra Hermes/ no calafrio da palhoça”.¹⁹² É assim também que *império romano* e Candomblé (religião afro-brasileira) ampliam a gama de sagrado do poema ao se unirem “no submarino/ da religião Pagã”, aqui pano de fundo cujo ápice de realismo e sensualidade, por sua vez, está isolado no único verso literal de forte expressão poética: “quando a noite levava os adolescentes/ pra cama dos gladiadores”. É possível observar a ação do verso dirigida pela própria natureza (“a noite levava”), e não pelo desejo humano, que é sua maior realização aqui (“os adolescentes/ pra cama dos gladiadores”). O caráter descritivo de tais versos também certifica como esta poesia é capaz de expressar a experiência sensual do desejo de maneira real, e não apenas um devaneio (no sentido de irrealidade). Pode-se dizer então que, por vezes, uma linguagem literal em Piva alcança resultado mais poético; isso é válido ainda para sua leitura no contexto de base das referências *não literárias* (uma vez que, aqui, é possível inferir maior trabalho de criação com a linguagem através da referência *literária*).

A relação gladiadores/garotos pode se tornar tão estreita que chega a fundir ambas as partes, como se pode ler na imagem dos “gladiadores adolescentes” no poema “Ilha comprida”. Aqui, os versos remetem exemplarmente o *império romano* ao Candomblé,

¹⁹² “Ebó” é o ritual de oferenda aos Orixás do Candomblé.

evocando uma prática pessoal do eu-lírico ao lado de seu companheiro e sugerindo a imagem sexual preferida (garotos) em sintonia com o ritual sagrado – nos versos completos do poema: “gladiadores adolescentes com seus olhos/ de brasa/ (...) no manguê onde fizemos/ um ebó para Nanã/ & toquei tambor com Gustavo” (PIVA, 2008, p. 154). Outro exemplo da relação com o tema isolado (assim como seus elementos) pode ser encontrado no verso “gladiadores nus dançam com garotos de minissaia”, no poema “Alecrim do campo” (PIVA, 2008, p. 158). Como em outras metáforas, agora a relação gladiador/garoto se aproxima da definição do tema mediante sua descrição, ao mesmo tempo em que recorre ao uso da ironia neste contexto literal; neste caso, a referência passa novamente a ser explícita ao *império romano*. É o último exemplo desta relação e funda por definitivo esta mitologia particular: não por acaso, o poema vem dedicado “para Zé Celso”¹⁹³

O chute do mandril da meia-noite
 O Império Romano
 era assim:
 folhas revoltadas revoando
 na Via Appia
 garotos e garotas cochilando
 no colo do imperador
 deuses sacralizando
 todos os poros
 da Terra
 o poeta Virgílio ganhou
 um garoto de
 Augusto
 o gladiador PIVOTUS
 mergulhou na bacanal
 & até hoje não veio
 à tona para
 tomar fôlego (PIVA, 2008, p. 161)

Algo da atmosfera que atravessa a relação “Adriano/Antínoo” vista anteriormente reaparece, embora o próprio neologismo (“gladiador PIVOTUS”) se encarregue de quebrar a ligação “histórica”, dando uma leitura diversa ao tema sem que se perca toda sua força poética sensual-sexual. Entre as imagens que dão ênfase ao tema, chama a atenção o caráter descritivo com que o *império romano* vem definido (“era assim”). Pode-se falar ainda de uma linguagem literal e denotativa também, aspecto já presente no início

¹⁹³ Importante diretor de teatro brasileiro que, entre diversas peças, é reconhecido pela grandeza de sua adaptação da tragédia grega de Eurípides “As Bacantes”.

de *Estranhos sinais de Saturno* (poema “III”) que, atestando com maior importância esta nova poética, ainda assim parece recorrer a alguma ironia: “Sou o poeta **na** cidade/ Não **da** cidade”.

Porém, este aspecto parece não ser exemplar para uma leitura da poesia xamânica; melhor dizendo, não é a literalidade e, por extensão, nem a ironia ou os sentidos isolados em palavras ou expressões aquilo que propriamente se define – ou que se quer expressar – enquanto resultado poético principal, embora sejam recursos linguísticos que comparecem com algum destaque. O interessante é perceber as nuances de uma linguagem que, como visto acima, obriga a uma consideração cuidadosa de vários elementos dispostos tanto de forma *regular* (cf. PÉCORA 2008, por exemplo) quanto de forma irregular no poema que, por consequência, resulta constantemente irresolúvel em sua mescla de temas reconhecíveis e leituras “individuais” a que estes servem de alvo.

Esta última característica, contudo, não está presente apenas através do uso de uma linguagem *surrealista*, por exemplo, ou daquela que fornece relações ilógicas e imagens analógicas, sejam elas fornecedoras de sentidos ou não (*non sense*). Vários exemplos da poesia xamânica se resolvem como uma escrita poética de interação entre sentidos e interpretação, assim como referência e contextualização, algo bem diferente de aplicar uma leitura que isoladamente dê conta das idiosincrasias de sua linguagem. Mais um exemplo pode ser visto na sequência do longo poema “Estranhos sinais de Saturno” que, na parte “IV”, fornece uma direta leitura da poética extática e sensual característica da poesia xamânica (sem o uso de qualquer referência, como no pequeno poema anterior), através de regularidade formal e irregularidade imagética:

IV

A vítrea libação das páginas de poesia
ilumina as escadas do êxtase
no corrimão afrodisíaco
onde você aparece com sua tatuagem
de dragão de olhos azuis
no esplendor do cerrado
no aluvião de ossos humanos
gavião real de coração partido
no soluço da tempestade de alvéolos
asas de borracha
penas incrustadas no jardim
Orcas sorridentes no lago vermelho (PIVA, 2008, p. 123)

Ainda quando a referência está ausente, por vezes a poesia de *Estranhos sinais de Saturno* parece se resorver através de uma linguagem literal relacionada com os próprios

elementos *sagrados* já amplamente apresentados em *Ciclones*. Aqui, particularmente, existem várias maneiras de ler esta poesia em sua idiossincrática linguagem, como é ainda o caso do poema “Grito do anjo negro” que, entre outros aspectos, mostra como a sensualidade nesta poesia não está resolvida na imagem de sua *homossexualidade* evidente (principalmente devido à relação com os *garotos*), nem mesmo em seu aparente temário (neste caso, ainda o *império romano*), muito menos na comunicação de sentidos percebidos diretamente pela inteligência da própria linguagem literal – isto é, quando o aspecto sagrado da realidade, nesta poesia, permite uma leitura *lógica* em meio às constantes analogias:

Grito do anjo negro

O garoto & a garota
 o hermafrodita o
 andrógino
 caminham pelo império
 romano
 a bicha seca & a lésbica
 redonda
 descascam o lagostim para
 o anjo salpicado de
 veneno
 a bruxa com bunda
 de babuíno
 escoteiros infernais atravessando
 cometas planetas meteoros
 sempre alertas para os
 xamãs & seus
 caitetus mecânicos
 Uma garota chamada
 TUFÃO fazia amor
 23 vezes por dia
 décadas de ouro do
 irracional voo rasante
 que ainda persiste (PIVA, 2008, p. 140)

Enquanto a relação *garoto/garota* parece se resolver na unidade andrógino-hermafrodita contemplada no tempo-espço do *império romano* – *sagrado*, conforme as “décadas de ouro do/ irracional voo rasante/ que ainda persiste” –, os próximos termos “bicha” e “lésbica” distorcem este referencial sublime pela via sexual, agora explícita na preferência dividida entre “garoto” ou “garota”, por assim dizer (divisão reforçada ainda na oposição magro/ gorda de “seca” e “redonda”). Os demais personagens-termos dão continuidade à separação masculino/feminino, ao final sugerida como exemplos

persistentes de um valoroso instinto sexual que pode assumir várias formas. Do sagrado mais sublime ao sexual mais chulo, o poema se resolve através da imagem de um impulso dividido compulsivamente (“23 vezes por dia”) entre a força erótica (garota “TUFÃO”) e uma constante literalmente amorosa na relação sexual (“fazia amor”).

No contexto da relação *garoto/garota*, o *império romano* vem representado exemplarmente no poema “O chute do mandril da meia-noite”, como visto acima nos versos “O Império Romano/ era assim: (...) garotos e garotas cochilando/ no colo do imperador” (PIVA, 2008, p. 161). Desprende-se desta leitura literal do tema, contudo, uma projeção sexual já passível de ser lida no primeiro poema de *Estranhos sinais de Saturno*, o qual dava indicação da importância de perceber as camadas de sentido *pansexual* que se desprendem da relação *garoto/garota*, antes de ser possível conectá-la com este ideário imperial (até chegar à sua imagem andrógino-hermafrodita).¹⁹⁴ O poema “I” (e a obra) começa com os versos: “o fundo do corredor/ cheio de ursos mal-assombrados/ garoto porco/ garota porca/ observam o/ porco das sombras” (PIVA, 2008, p. 120). Seria o caso de ler, aqui, uma imagem *objetivada* da união entre garoto e garota, semelhante a outro exemplo disponível no poema “Tarde sabor de vinho”, que inicia com os versos “chupando o pau do/ Saci/ duas meninas & um/ garoto ruivo/ se deliciam no pasto/ dos búfalos” (PIVA, 2008, p. 160).

Este caráter *objetivo*, contudo, não está necessariamente separado da natureza individual do eu-lírico, como nos casos em que a relação *garoto/garota* é usada no poema em termos pessoais: “Eu sou o garoto & a garota/ casa Grande & Senzala/ Eu sou a orgia com o/ garoto loiro e sua namorada/ de vagina colorida/ (ele vestia a calcinha dela/ & dançava feito Shiva/ no meu corpo)” (PIVA, 2008, p. 74). Não tão distante do tema do *império romano*, vale retomar *Ciclones* em outro exemplo deste *subjetivismo objetivado* com base na imagem *garoto/garota*, agora no “Poema Vertigem” e sua imagem sexual individual (“Eu sou”) e multifacetada (nos muitos versos que designam o eu-lírico):

Eu sou a viagem de ácido
nos barcos da noite
Eu sou o garoto que se masturba
na montanha
Eu sou tecnopagão
(...)
Eu sou a floresta virgem
das garotas convulsivas

¹⁹⁴ É assim também que a sugestão de união entre o eu-lírico e um provável personagem, em outro poema sem título, continua conectada ao sagrado: “amando sobre a terra nua (...) amigo de todos os deuses” (PIVA, 1997, p. 49).

(...)

Eu sou o garoto & a garota

Casa Grande & Senzala

Eu sou a orgia com o

garoto loiro e sua namorada

de vagina colorida

(ele vestia a calcinha dela

& dançava feito Shiva

no meu corpo)

(...)

Eu sou a Invenção de Orfeu

(...)

Eu sou uma metralhadora em

estado de graça

Eu sou a pomba-gira do Absoluto (PIVA, 1997, p. 69-70)

A linguagem da *vertigem* – imagem gêmea do *êxtase* – é definitivamente amplificada através do sexo e da relação entre seus coadjuvantes refletida no próprio eu-lírico que, sozinho, abarca em si todos os significados, bem como todas as referências: das mais evidentes, *não textuais* e *literárias* (“Casa Grande & Senzala”, “Invenção de Orfeu”) às sugestões menos evidentes, *não literárias*, e que reinventam e atualizam a imagem do *império romano* (“tecnopagão”, “uma metralhadora em estado de graça”).¹⁹⁵ Ao final, a repetição de *garotos* e *garotas* em suas mais variadas tonalidades, sempre carregadas de erotismo, parece ajustada também ao uso da ironia, contextualizando a leitura da relação sexual dentro de um particular individualismo – “Eu sou”, mas recobrando a imagem anteriormente vista do “gladiador PIVOTUS”.

Há ainda uma referência *não textual* que implica, em tudo, o ideário do *império romano* relacionado a imagens sexuais, entendidas ainda enquanto característica particular nesta linguagem. A referência ao nome de um imperador, “Heliogábalo”, caro à poesia de Piva (com destaque para *Piazzas*) retorna em *Estranhos sinais de Saturno* em forma de *gran finale* – através de um poema que *não termina*:

A idade do mar

Heliogábalo é uma

nuvem

com seu charuto

de rosas

a força da águia

¹⁹⁵ Título de uma obra do escultor alemão Hans Bellmer: *Objet articulé, Mitrailleur en état de grace*, 1937 (MOMA-NY, *The Machine-Gunneress in a State of Grace*).

romana é azul
& amarela
como o pênis-periscópio
do submarino
na tarde sem fim (PIVA, 2008, p. 159).

PARTE IV

A LEITURA DA REFERÊNCIA LITERÁRIA ITALIANA

(Dante Alighieri e Pier Paolo Pasolini)

CAPÍTULO 7. DANTE ALIGHIERI

Apresentação: o pathos literário italiano

A obra dos poetas italianos Dante Alighieri, Giacomo Leopardi, T. F. Marinetti (e o Futurismo Italiano) e Pier Paolo Pasolini foi alvo de estudo exclusivo junto à obra de Roberto Piva.¹⁹⁶ A pesquisa foi inicialmente pensada mediante a presença de referências específicas a tais autores encontradas ao longo de toda a criação do poeta brasileiro. Tal estudo comparado entre autores e obras toma por base o mapeamento dos tipos *textuais* e *não textuais* de referências *literárias* de autores italianos, aspecto que as distingue da referência *não literária* italiana (a exemplo do que foi visto anteriormente, com base no tema do *império romano*).

Uma vez baseada na leitura da literatura italiana, a análise da obra de Piva repõe os usos particulares de tais referências que resultam em sua escrita, como dito, sendo esta uma forma de *seleção* individual não apenas de autores e obras, mas também de temas e conceitos recorrentes. Na leitura cronológica de suas publicações verificou-se que a literatura italiana já participa enquanto referência na poesia inicial (década de 60), mais especificamente através da menção a obras de Dante e Leopardi, para então se estender (ainda junto a Dante) à obra de Marinetti (e Futurismo) e Pier Paolo Pasolini em algumas publicações dos anos 70 e 80, até se concentrar nas referências à *Divina Comédia*, concomitante à poesia e prosa crítica de Pasolini, na composição da poesia xamânica. Com base neste mapeamento cronológico da literatura italiana, a pesquisa certificou um diálogo íntimo com as obras de Dante e Pasolini, enquanto Giacomo Leopardi e Marinetti/Futurismo Italiano (além de outros poetas pesquisados) se mostraram distantes de um contexto direto de incorporação literária na obra do poeta brasileiro – entendido seus usos e tipos de referências no texto poético.

¹⁹⁶ Pesquisa realizada sob coorientação do Prof. Dr. Ettore Finazzi-Agrò junto a *La Sapienza* Università di Roma (fevereiro e novembro de 2014), com o apoio da Bolsa CAPES-PDSE.

Vale lembrar que em *Paranoia* (mas também em *Piazzas*) tais referências italianas ainda não estão incorporadas à escrita como, de fato, ocorrerá em obras futuras. Uma vez que esta relação se intensifica em sua última poética (xamânica), o diálogo com a literatura italiana, como um todo, se evidencia enquanto progressão crescente do uso *textual* de tais autores apontados – epígrafes, citações, expressões, etc. Embora se trate de ocorrência principal na escrita, esta progressão *textual* não se comprova apenas no poema (suporte que forneceu a base para seu mapeamento específico). Neste sentido, mapear a literatura italiana na prosa de Piva (sobretudo posfácios e manifestos), além de fundamentar a leitura de sua poesia, permite também que se reconheçam suas tendências individuais dentro de um contexto crítico-literário. Estas, quase sempre movidas pela explícita preferência a alguns autores, em detrimento de outros, ajudam a compor a *identidade artística* do poeta (conforme mencionado na análise do “Postfácio” de *Piazzas*, ou seja, no contexto de uma poética *heroica* ou *de guerra*). Sua *educação* ou *formação* literária, contudo, entendida dentro do contexto poético “individual” de sua obra (e não histórico ou coletivo), tende a adquirir contornos mais originais – ainda no sentido de “pessoais” – conforme a recorrência específica à literatura italiana, então, concomitante a um trabalho mais específico com a linguagem na composição da poesia (referência do tipo *textual*). A outra face deste processo se revela apenas ao nível da leitura que, no contexto literário, revela os usos *não textuais* de tais referências (título de obra, nome do autor ou de personagem) nas obras dos anos 60, com extensão às dos anos 70 e 80 – a exemplo do que se vê em *Coxas* e *Quizumba*.

Portanto, neste princípio, o texto em prosa, que pensa sobre a poesia, apenas confirma uma menor importância dada à literatura italiana no processo de criação na primeira poética, fato este confirmado nas próprias referências (ou melhor, em suas ausências) da poesia. Com efeito, na última poética, Roberto Piva voltará sua atenção para tais poetas italianos lidos em tempos passados. É este movimento de releitura, cumpre notar, que permite esclarecer melhor as implicações do novo contexto apresentado pela poesia xamânica. Analisando as últimas referências à obra de Dante (a principal delas), as modificações a cargo de um discurso agora *etnopoético*, em tudo diferente do anterior, não deixam de sugerir uma espécie de *recriação* junto a temas reconhecidos desde o início, justamente porque a “nova” criação se fundamenta sob formas diversas de leitura frente a idênticos autores e obras lidos no passado. *A divina comédia* e *O xamanismo*, ambos apontados como primeiras leituras importantes pelo

poeta¹⁹⁷, só aparecem incorporados na *escrita* da última poética (e um tanto quanto *unificados*), cujo contexto e, principalmente, expressão é extremamente diferente de tudo o que a antecedeu. A maneira como novos temas – assim como “novas” referências – são tratados na poesia xamânica é indício de uma proposta poética em tudo dependente deste processo de escrita, e em grande parte fundamentado pela literatura italiana.

Uma vez que não se trata apenas de analisar temas ou conceitos *literários* (como visto no horizonte intelectual e existencial do poeta), coube ao estudo das referências literárias italianas uma licença poética *dialógica* ou *comparativa* que, como ficará claro à frente, dá sentido ao caráter *prático* de leitura na poesia em questão – qual seja, sua tendência a construir um ideário literário feito de matérias *não literárias*. É assim que, por vezes aqui, a literatura e seus diálogos (assim como a teoria e a crítica histórica) se distanciaram do contexto poético de leitura e escrita de Roberto Piva, ameaçando “paralisar o discurso crítico”, como diria Alfonso Berardinelli.¹⁹⁸ A solução foi, como era de se esperar, recorrer à palavra do poeta – o que equivale a dizer, ao seu texto e ao foco de estudo de *sua* leitura: “As soluções em poesia são individuais e não coletivas.” (PIVA, 1982, p. 5). A começar, no caso das referências italianas, pelas soluções individuais de outros poetas.

¹⁹⁷ Conforme Posfácio de *20 poemas com brócoli*: “Repensei também os três anos de 1959 a 1961, quando participei do curso sobre a *Divina Comédia* dado pelo professor Edoardo Bizzarri no Instituto Cultural Ítalo-Brasileiro.” (PIVA, 1981, p. 33), e uma anotação manuscrita do poeta: “Em 1960 compro em edição italiana dos “Fratelli Bocca” o Chamanismo de M. Eliade” (INSTITUTO MOREIRA SALLES, “Arquivo Roberto Piva”, “Anotações para Seminário”).

¹⁹⁸ Quando sua crítica é levada a refletir sobre o contexto particularmente individual na obra dos poetas, ao invés de se ver dividida entre “antigas questões teóricas” e “terminologia crítica corrente” (BERARDINELLI, 1994, p. 59). Ver o ensaio “Cosmopolitismo e provincianismo na poesia moderna”.

1. Dante Alighieri e as primeiras referências (*Paranoia*)

O poema “Stenamina Boat” (de *Paranoia*) começa assim:

Eu queria ser um anjo de Piero della Francesca/ Beatriz
esfaqueada num beco escuro/ Dante tocando piano ao crepúsculo/
eu penso na vida sou reclamado pela contemplação/ olho
desconsolado o contorno das coisas copulando no caos (...) (PIVA, 2000, p. 53).

O verso “Dante tocando piano ao crepúsculo” é exemplo de referência *não textual* (nome do autor) que parece remeter diretamente ao poeta-*personagem* da *Divina Comédia*, uma vez que o verso anterior, “Beatriz esfaqueada num beco escuro”, faz menção à musa-*personagem* da grande obra. Colocada agora em uma situação violenta – semelhante ao contexto da metrópole que é, por vezes, retratado desta maneira na obra – a figura de “Beatriz esfaqueada” destoa enormemente do papel participativo de “Dante tocando piano ao crepúsculo” (tal qual um Nero tocando lira durante o incêndio de Roma no ano de 64, conforme rumores relatados por Tácito). À incorporação da personagem Beatriz em *Paranoia* segue o deslocamento da representação deste Dante que, estranho ao poeta-*personagem* da *Comédia*, se torna estranho à sua autocriação, isto é, à sua própria obra. Não é o poeta italiano quem controla as próprias referências dantescas, parece nos comunicar “Stenamina Boat”, e sim o poeta paulistano. A aposição da epígrafe de Garcia Lorca, sugerindo um sentido mais terreno (realista) do que paradisíaco (Beatriz) a ser lido no poema, confirma este ponto de vista: “Prepara tu esqueleto para el aire”.

Na década de 1960, os primeiros poemas de Piva trabalham a fusão entre imagens absolutamente reais (como os locais da cidade de São Paulo) e a fantasia mais abstrata, para poder dar conta da experiência caótica vista como maravilha e degradação das ruas da metrópole, “a poesia esquiva de suas praças e ruas – feias, sujas, descuidadas, de repente bonitas” (ARRIGUCCI JR., 2008, p. 197). Afinal, ali seus habitantes só podem ter um olhar também fragmentado (no poema, “olho desconsolado o contorno das coisas copulando no caos”), reflexo do próprio estilo de vida que resulta numa experiência não-linear: “Eu queria ser um anjo de Piero della Francesca (...) eu penso na vida sou reclamado pela contemplação”. Incompleta do ponto de vista da relação entre o indivíduo e o ambiente à sua volta, a realidade é completada pela imaginação do poeta urbano. Como no início, impressões de olhares e de leituras se fundem exemplarmente ao final do poema:

(...) Eu vejo Lautréamont num sonho nas escadas de Santa Cecília / ele me espera no largo do Arouche no ombro de um santuário / hoje pela manhã as árvores estavam em Coma / meu amor cuspiu brasas nas bundas dos loucos / havia tinteiros medalhas esqueletos vidrados flocos d'álcool explodindo no cu ensanguentado dos órfãos / meninos visionários arcanjos de subúrbio entranhas em êxtase alfinetados nos mictórios atômicos / minha loucura atinge a extensão de uma alameda / as árvores lançam panfletos contra o céu cinza (PIVA, 2000, p. 53)

Frente ao primeiro verso, “Eu queria ser um anjo de Piero della Francesca”, de imediato é preciso lembrar que os anjos nos quadros deste pintor renascentista italiano são representados exatamente como seres humanos. Nada de asas ou, mesmo quando existem asas, não há voos nem posições tomadas no ar. Os anjos de Piero della Francesca sempre se encontram no chão, e a presença deles é digna de pessoas que acompanham alguma figura humana especial, dando-lhes respaldo (como no caso de Jesus ou Virgem Maria). E, por serem plenos de dignidade e beleza, também trazem força e poder em si mesmos, ainda que o resultado no quadro, de forma geral, revele uma acentuação da condição humana, ou melhor, acentue a imagem da *humanidade* através destas personagens angelicais.

Mediante a referência (*não textual*) em “Eu queria ser um anjo de Piero della Francesca”, o verso parece expressar o desejo do eu-lírico em se tornar um ser humano de poder espiritual e beleza terrena – ambos em plena comunhão – ainda que com o papel de acompanhar ou amparar outro ser, uma divindade, um mestre, alguém especial. Como se vê, querer “ser um anjo de Piero della Francesca” não é se abstrair do corpo e da realidade, mas se presenciar nesta última com a força do sagrado (certamente diverso daquele do pintor), especialmente em forma de uma comunidade escolhida através das relações de respeito, amizade e amor. Neste sentido, as *personagens* referenciadas nos próximos versos são continuadoras deste diálogo artístico, o qual, porém, terá lugar agora na relação “blasfematória” presente nos poemas de *Paranoia*.¹⁹⁹

Como não é de se esperar que o eu-lírico de Piva queira para si este papel de amparar Jesus ou Maria, em “Beatriz esfaqueada num beco escuro/ Dante tocando piano ao crepúsculo” deve haver uma incorporação da referência ao implícito desejo revoltoso deste eu-lírico *urbano* – algo como querer ser também “Beatriz” ou “Dante”. Aqui, tal incorporação se dá conforme a relação de referência à pintura: condição humana unida a

¹⁹⁹ Cf. Postfácio de *Piazzas*. “Em todos os meus escritos procurei de uma forma blasfematória (*Paranoia*) (...) explicitar minha revolta (...)” (PIVA, 1980, p. 54).

uma realidade degradada e caótica – que pode ser entendido como o contexto do próprio *Inferno* d’A *Divina Comédia*. Beatriz não é a personagem dantesca “paradisiaca” aqui, estando sujeita à violenta realidade urbana: “Beatriz esfaqueada num beco escuro”. É neste contexto *infernal* que a própria personagem *dantesca* de Dante (visando o Paraíso e a visão de Deus em sua obra) se revela personagem luciferiana de Piva: “Dante tocando piano ao crepúsculo” enquanto Beatriz morre esquecida no fundo da cidade.

Esta alocação de personagens literários (às vezes também históricos), quase sempre deslocados de seus contextos originais, é característica do uso da referência *não textual*, que tende ao diálogo submetendo o contexto da fonte referenciada ao texto de chegada. É válido afirmar que, neste caso, a leitura da referência literária é feita do ponto de vista do *contexto* da escrita (que o reescreve enquanto o relê). Contudo, não haveria problema entre (re)leitura e (re)escrita se o aspecto de fusão entre realidade e imaginação – traço característico na composição dos poemas de *Paranoia* – não viesse prejudicado por este tipo de referência (*não textual*) no *texto* escrito. O ponto de vista *infernal* apropriado no poema de Piva, ao se sobrepôr realisticamente ao contexto d’A *Divina Comédia*, acaba rompendo com a ideia de diálogo criativo entre leitura e escrita.

O realismo da poesia de Dante no *Inferno* – rico em imagens criativamente elaboradas²⁰⁰ – vem incorporado numa chave realística urbana sem a “imaginação” da leitura da fonte, certamente subjetiva, violenta, blasfematória, mas ainda assim banalmente factual, sem traço algum da “realidade poética” infernal. De fato, a imagem do poeta da *Divina Comédia*, que se sobressai enquanto personagem de “Stenamina boat”, denuncia o fator de desconsolo de um eu-lírico confuso (e não inspirado), dividido entre a razão e a contemplação de suas próprias abstrações. “Dante tocando piano ao crepúsculo/ eu penso na vida sou reclamado pela contemplação/ olho desconsolado o contorno das coisas copulando no caos” (grifo nosso).²⁰¹

Assim também será com a próxima referência literária *não textual* no poema: “Lautréamont num sonho nas escadas de Santa Cecília/ ele me espera no largo do Arouche/ hoje pela manhã as árvores estavam em Coma / meu amor cuspiu brasas nas

²⁰⁰ Ver, neste sentido, a imagem do “contraponto” que Dante usa para descrever as punições a que as almas estão sujeitas no *Inferno*, técnica excepcional de criação poética envolvendo ações dramáticas e representações vívidas.

²⁰¹ Neste sentido, vale lembrar que a referência à personagem Beatriz ao lado de Dante, como visto aqui, se repetirá ainda e tão somente no “Postfácio” de *Piazzas*: “Dante e Beatriz com suas novas faces poderiam vir até mim agora” (PIVA, 1980, p. 8). Dado sintomático da leitura não exclusiva do *Inferno* (e do próprio Dante), a referência *não textual*, nestes casos, evidencia o problema de uma leitura distante da fonte devido, ao que tudo indica, à indecisão na incorporação das particularidades da *Divina Comédia*, tendendo à generalização de suas “personagens” no contexto pessoal.

bundas dos loucos”. O autor é evocado entre a fantasia (sonho) e a realidade (locais da cidade), fusão exemplar na poesia de *Paranoia*, cuja sequência, porém, denuncia o distanciamento desta relação poética fundada na referência. Após uma profusão de imagens sobrepostas objetivamente (“havia tinteiros medalhas esqueletos vidrados flocos dalias explodindo no cu ensanguentado dos órfãos/ meninos visionários arcanjos de subúrbio entranhas em êxtase alfinetados nos mictórios atômicos”), os versos finais resultam em uma imagem subjetiva e pessoal, real e urbana: “*minha loucura* atinge a extensão de uma alameda”. Com base no verso anterior “*meu amor cuspi* brasas nas *bundas dos loucos*”, a indecisão entre o que é de ordem subjetiva ou objetiva frente à expressão da “loucura” (ou “loucos”), agora, inibe o trabalho de fusão entre a imaginação e a realidade do eu-lírico no poema. Ao invés de tudo se tornar *loucura* (amor, corpo, rua), ela própria se torna mesurada (“extensão de uma alameda”), novamente denunciando mais confusão e desconsolo na sujeição do eu-lírico à *razão* da realidade urbana. Lado a lado, outros dois versos reforçam apenas indecisão e confusão, ao contrário de fusão (expressão) poética: “hoje pela manhã as árvores estavam em Coma (...) as árvores lançam panfletos contra o céu cinza”. Ainda assim, o lampejo crítico da imaginação (iluminada pelo *verde* da cidade) prevalece como poesia no último verso: “as árvores lançam panfletos contra o céu cinza”. Revolta lírica maior não há no poema.

Portanto, a referência *não textual* já ilustra os riscos de uma escrita que dialoga com aspectos da obra referenciada, precisamente quando o movimento de leitura tende a distorcer aspectos importantes da criação *própria*, e não do outro autor incorporado. Operação arriscada frente a tamanha referência, ainda assim a poesia inicial de Piva não se distancia de uma prática criativa e urgente, cujos resultados podem ser analisados, por exemplo, como propõe George Steiner:

Sucessivamente, cada poeta coloca na luz urgente de seus próprios propósitos, de suas próprias fontes linguísticas e composicionais, a realização formal e substantiva de seu(s) predecessor(es). Sua própria prática submete estes antecessores à mais precisa análise e opinião. (STEINER, 1991, p. 13)

A continuação do pensamento de Steiner, ilustrado através das obras de Dante e Joyce, revela os riscos a que se sujeita o autor-leitor (do ponto de vista dialógico em questão, isto é, *textual* e *não textual*):

A gradual dissociação do Peregrino do seu Mestre e guia frente à proximidade do *Purgatório* de Dante, as correções feitas da *Eneida* nas citações dela e referências a ela no *Purgatório*, constituem a mais aproximada leitura crítica. (...) Não há crítica

acadêmica equivalente. (...) *Ulisses* de Joyce é uma experiência crítica da *Odisséia* (...) Diferente daquele do expositor crítico e acadêmico, a leitura de Joyce é responsável ao original precisamente porque põe em risco eminente a estatura, as fortunas de seu próprio trabalho. (STEINER, 1991, p. 13)

Ocorrência isolada e menor, o caso de “Stenamina boat” já é, em si, revelador quanto à necessidade de investigar a maneira como o *Inferno* de Dante Alighieri foi particularmente referenciado por Piva em seus poemas – questão de leitura e de escrita, tão arriscadas quanto urgentes no início de qualquer carreira literária. Ao longo de sua poesia posterior, o uso de referências *textuais* da literatura italiana passa a ser incorporado ao texto; especialmente no caso de Dante, então, tal incorporação tende a tomar forma de diálogo literário menos problemático, justamente, mediante as referências ao *Inferno* com maior atenção ao conceito de realidade – *realidade infernal*, particularidade poética da *Divina Comédia*, e não apenas uma metáfora de revolta que pode soar ingenuamente romântica (mesmo na poesia mais revoltada de Piva).²⁰²

²⁰² A respeito de um tipo de revolta como visto na figura decaída de Lúcifer (ou Satã), rebelde máximo dos românticos.

2. Dante e *realidade* na poesia: as origens da referência literária (*20 poemas com brócoli*)

Dois depoimentos autobiográficos de Piva a respeito de suas leituras de juventude comprovam uma relação suspeita frente à parca referência a Dante em sua poesia inicial, a qual deve ser estendida aos demais italianos (conforme a indicação de autores lidos neste momento).²⁰³ Ambos os depoimentos pertencem ao início dos anos 80; o primeiro pertence ao posfácio de *20 poemas com brócoli*, enquanto o segundo é inédito:

Repensei também os três anos de 1959 a 1961, quando participei do curso sobre a *Divina Comédia* dado pelo professor Edoardo Bizzarri no Instituto Cultural Ítalo-Brasileiro. Durante os três anos do curso lemos, comentamos & discutimos os três livros de Dante (Inferno, Purgatório & Paraíso) que compõem esta Suma Poética que é a *Divina Comédia*, no que ela tem de loucura, iluminação, beleza & linguagem cinematográfica em plena Idade Média. Foi repensando Dante Alighieri & relendo o Inferno & o Paraíso (na magnífica edição ilustrada que me foi presenteada pelo escultor italiano Elvio Becheroni) que surgiram, numa síntese caligráfica & na eletricidade de uma manhã paulista de 1979, estes *20 poemas com brócoli*. (PIVA, 1981, p. 33).

Autobiografia Coração hot-dog: “Minha poesia só é possível quando estou apaixonado.” Leio *Dante*, Artaud, *Leopardi*, *Virgílio*, Nietzsche, Rimbaud, *Vico* & Trakl desde os 16 anos. (...) (INSTITUTO MOREIRA SALLES, “Arquivo Roberto Piva”, boneco do livro *Corações de Hot-Dog*, grifo nosso)

Os depoimentos podem ser considerados complementares entre si: ambos ilustram autores que pertencem tanto ao âmbito restrito de leitura do poeta (no segundo caso) quanto, em outro momento, àquele da leitura com implicações diretas na escrita (posfácio). Obviamente pessoais, as declarações foram equiparadas para que se tenha uma ideia melhor do diálogo com a obra de Dante Alighieri que, precoce e duradouro, apresenta variações de graus de importância de acordo com suas referências exclusivas.

A exemplo do poema “Stenamina boat”, em certa medida a referência à obra de Dante, inicialmente, depende de uma linguagem de aspectos *urbanos* característica em *Paranoia*. Davi Arrigucci Jr., através do principal poeta cosmopolita da poesia moderna (Baudelaire), certifica a questão da leitura das fontes em Piva neste momento:

A herança baudelaireana de suas paisagens urbanas está visível decerto nessa mistura estilística do abjeto com o elevado, mas ressurgiu mudada por seu poder de transformação dos materiais de

²⁰³ O poeta tinha 25 anos quando *Paranoia* foi lançado em 1963 (o leitor faça as contas).

empréstimo com que trabalha, sejam velhos ou novos, na sua fórmula pessoal. (ARRIGUCCI JR., 2008, p. 202).

Neste sentido, a “herança baudelairiana” apontada nesta poesia, enquanto válida para o ideário urbano, deverá ser gradualmente lida no contexto do principal “material de empréstimo” de Piva, *A Divina Comédia*. A poesia de Dante lida através das referências – principalmente *textuais* – e não somente devido aos depoimentos do poeta, aponta para tratamentos diferentes de características já presentes em poesia e poética anteriores, como será o caso, entre outros, do conceito de *realidade*. O famoso ensaio de Erich Auerbach sobre o *Inferno*, em *Mimesis*, investiga o (novo) conceito de realidade na obra de Dante, o qual passa pela questão (antiga) dos estilos – semelhante ao que se encontra trabalhado de modo “baudelairiano”, segundo Arrigucci Jr. (acima), na poesia inicial de Piva:

Mas, ao mesmo tempo, é inegável que o conceito que Dante faz do sublime é essencialmente diferente daquele dos seus antigos modelos, tanto no que se refere aos objetos, quanto à sua formulação linguística. Os objetos apresentados pela *Comédia* estão misturados, segundo as medidas antigas, a partir do sublime e do baixo, de maneira excessiva. (...) coisas que em si nunca poderiam ser consideradas sublimes, no sentido antigo, tornam-se sublimes pela maneira como as forma e ordena. (...) essa proximidade do real no meio do sublime (...) pois em nenhum outro lugar fica tão claro o choque entre as duas tradições – a antiga, de separação dos estilos, e a cristã, de mistura dos estilos – do que neste poderoso temperamento consciente de ambas, pois sua aspiração à tradição antiga não implica abandonar a outra; em nenhum lugar a mistura de estilos chega tão perto da ruptura de estilos. (AUERBACH, 1987, p. 160)

Ressaltando que o ensaio de Auerbach ainda será analisado particularmente (logo à frente), vale adiantar que a questão do *empréstimo* de características particulares da linguagem poética parece soar um tanto pretensiosa inicialmente aqui (Piva ao lado de Dante, Baudelaire, Lorca, Lautréamont, etc.). Contudo, não é menos curioso perceber como o próprio impulso *arriscado* de criação artística (cf. Steiner), por sua vez, se reveste de uma pretensão semelhante àquela sugerida na obra dos próprios autores referenciados nesta poesia. É o caso da questão de ruptura que concerne à mistura entre “o sublime e do baixo” na *Comédia*, ainda conforme Erich Auerbach:

[Dante] foi o primeiro a ler novamente os poetas antigos por causa da sua arte e recebeu em si o seu tom, daquele que foi o primeiro a formular e a realizar o pensamento do *Volgare illustre*, da grande poesia em língua materna; e a sua reação se devia, exatamente, ao fato de ter feito tudo isso. A mistura de estilos da

poesia medieval anterior, do teatro cristão (...) parecia não ter pretensões a grande dignidade poética (...). Aqui, porém, não se podia falar em ingenuidade ou em falta de pretensões: muitas palavras textuais de Dante, todas as apelações ao modelo virgiliano, as invocações às musas, a Apolo, a Deus; a relação com a própria obra, cheia de tensão, que transparecia em muitas passagens; e, acima de tudo, o tom de cada um dos versos da obra, tudo isso é testemunho da mais elevada pretensão. (AUERBACH, 1987, p. 161)

Antes de qualquer coisa, é relevante observar como o poeta *pensa* não apenas sua própria criação nos moldes da leitura, mas também aquilo que dela se torna matéria revisitada, ou melhor, relida e refletida. Segundo Alfredo Bosi, tanto a matéria como o resultado devem ser analisados mediante um contexto individual de criação, em tudo diversificado na linguagem de cada autor:

Que experiência calada no sujeito terá suscitado esta e não aquela imagem metafórica? No caso do texto narrativo, que lembranças ou que sonhos deram vida àquela personagem? Terá sido uma emoção que tomou corpo em uma figura. Ou a memória de uma situação sofrida há anos, se não quase perdida na infância. Ou a leitura empática de outro texto que serviu de estímulo à nova escrita. Ou a necessidade de amarrar com o fio da alegoria um nó existencial recorrente. Ou, enfim, mais de uma dessas possibilidades chamadas a se atualizar na palavra ficcional. (BOSI, 2000, p. 14)

Conforme os dois depoimentos de Piva, este retorno à leitura da *Comédia* significou, primeiramente, um retorno da leitura *na escrita*, uma vez que novos olhares frente à obra de Dante foram incorporados à poesia a partir de *20 poemas com brócoli*. Investigar esta incorporação serve ainda como meio de unir a “poética” presente na prosa (posfácio) ao resultado na poesia, o que implica também analisar uma contradição intrínseca ao uso da referência a partir da relação entre a reflexão sobre a poesia e o poema. Pois o poeta que anuncia a novidade da leitura na escrita (“Foi repensando Dante Alighieri & relendo o Inferno & o Paraíso (...) que surgiram (...) estes *20 poemas com brócoli*”) será, de fato, o mesmo que cita apenas uma única vez a obra de Dante, na epígrafe do poema “XII” (à frente), ao lado de várias outras citações de autores (inclusive não mencionados no “Posfácio”).

Componente pessoal de estilo, a linguagem referencia autores variados e de diversas formas. O fato da obra de Dante ser apontada com tal importância *poética* (quase teórica) no posfácio e atestada como única ocorrência de referência literária ao longo de

vinte poemas, contudo, não parece condizer com a maneira como a prosa reflete sobre a poesia. Semelhante ao uso da referência a Dante em *Paranoia* (“Stenamina boat”), em *20 poemas com brócoli* existe uma problemática entre a leitura e a escrita do poeta: ainda que *textual*, aqui a referência não evidencia *incorporação* literária. A tendência continua sendo a da apropriação de um caráter *infernal* d’A *Divina Comédia* enquanto revolta romântica, antes de um diálogo literário propriamente (a partir da leitura do *Inferno*).

A princípio, reforça a impressão de tal leitura as demais referências literárias *textuais* da obra, a começar pela própria epígrafe da obra, de George Bataille, que joga com o som (e significado) semelhante das palavras “enfer” e “enfant” no original francês: “... ce qui t’est demandé est la pureté de l’enfer – ou, si tu aimes mieux, de l’enfant...” (PIVA, 1981, p. 5, grifo nosso). É como se o *Inferno* de Bataille (e não de Dante), em sua “pureza” infernal e sexualmente sugestiva, viesse incorporado à ideia inicial de *20 poemas com brócoli*, conforme os garotos e a revolta no poema “XII”:

*ci riguardava come suol da sera
guardare uno altro sotto nuova luna*
Dante, *Inferno*, canto XV, “I sodomiti”²⁰⁴

adolescentes violetas na porta do cinema.

Bar Jeca esquina da São João/
Ipiranga.
revoada de revoltados. maravilhosos. jamais capitular.
pijamas, família, TV doméstica: a
ordem Kareta se representa
a si mesma.
corpo doce-delicado-quente na manhã alaranjada.
o planeta entra na órbita do
coração.

O diálogo literário evidente aqui diz respeito ao contexto *sodomita* incorporado através da citação do *Inferno*²⁰⁵, o qual já vinha sugerido pela relação entre *inferno* (“enfer”) e *garoto* (“enfant”) a partir de Bataille. Com efeito, a referência textual no poema se restringe a uma característica bem conhecida nesta poesia, qual seja, o apelo sexual transgressor: epígrafe “sodomita”, versos sensuais contra a ordem estabelecida. Ainda assim, o caráter *infernal* colhido d’A *Divina Comédia* representa uma leitura fraca e menor, ainda que centrada na (homo)sexualidade, ilustrando o contrassenso entre a

²⁰⁴ “[n]os olhavam como no entardecer se olha um para o outro sob uma lua nova” (Tradução livre). Na tradução de Italo Eugenio Mauro: “a nos fitar como, quando entardece/ no novilúnio, quem o olhar estique” (ALIGHIERI, 1998, p.109-110).

²⁰⁵ Como visto anteriormente no capítulo “A leitura dos manifestos” (de acordo com FOWLIE, 1981).

leitura reflexiva do posfácio e o uso da referência literária. A incorporação textual de Dante, corroborando para a sexualidade característica na poesia de Piva, fica aquém de uma leitura da *realidade* do *Inferno* – aspecto necessário à crítica intrínseca da presença transgressiva do sexo em sua obra. Enquanto a imagem dantesca da epígrafe joga com um simbolismo sexual realista (representação colhida da experiência), o poema “XII” supõe uma realidade erótico-amorosa individual como única experiência válida, incorrendo também numa “representação de si mesma” que inibe o realismo e a transgressão de sua própria crítica.

A *realidade* enquanto conceito poético moderno, por assim dizer, ficou conhecido na *Divina Comédia* através da crítica literária de Erich Auerbach, filólogo e crítico alemão responsável, entre outros, por revitalizar a leitura da obra de Dante no século XX. Característica especial encontrada no *Inferno*, a realidade das almas sodomitas tem relação *invertida* com a realidade do Dante-personagem. A começar pela ambientação inicial no canto XV, Dante e Virgílio seguem viagem por uma das margens elevadas do Flegetonte (um dos rios do Inferno), ambos livres da chuva de fogo que cai sobre o areão onde se encontram os pecadores. É deste ponto de vista que o personagem-poeta avista previamente a condição dos “sodomitas” (cena que a epígrafe do poema reproduz: “a nos fitar...”), em especial um deles, Brunetto Latino, literato florentino e um dos “mestres” de Dante. O encontro de olhares entre ambos se dará de forma desigual, com Dante excluído da condição (rebaixada) do pecador Brunetto, ou seja, separado de sua essência (pecadora) sodomita – realidade terrena que levou esta personagem a ocupar tal posto no *Inferno*.

O poema “XII” de *20 poemas com brócoli*, por sua vez, expressa a plena interação entre suas personagens principais, o eu-lírico e os adolescentes, ambos na condição de uma idêntica realidade: “revoltados”. A troca de olhares – flagrante pela contemplação sugerida através da epígrafe infernal/sodomita do poema – começa no eu-lírico que contempla (do “Bar Jeca esquina da São João/ Ipiranga”) os “adolescentes violetas na porta do cinema” de um ponto de vista idêntica e maravilhosamente *revoltado*: “adolescentes violetas na porta do cinema./ Bar Jeca esquina da São João/Ipiranga./ revoada de revoltados. maravilhosos. jamais capitular.” Contudo, este “jamais capitular” definitivo frente à “ordem Kareta” (“pijamas, família, TV doméstica”), condição subentendida da realidade compartilhada apenas entre poeta/garotos/rua, não significa muita revolta ao final. Ou melhor, o sentido *infernal* de uma revolta constante, que o poema sugere através da interação sexual das personagens, não traz consigo a força da

efetiva realização do ato sodomita ou homossexual. Da contemplação ao contato físico com o corpo (“corpo doce-delicado-quente na manhã alaranjada”, um dos adolescentes que, à noite, era “violeta” como um neon), a revolta – ao final, sexual – capitula na maravilha do amor, como tudo à sua volta: “o planeta entra na órbita do coração”. É mais uma vez um poema de amor muito expressivo, e bem característico da linguagem de Piva (“Minha poesia só é possível quando estou apaixonado. Leio *Dante* ...”) mas é improvável que se encontre algo disso no canto referenciado da *Comédia* – a não ser que a sugestão de transgressão por meio do interdito sexual heterossexual e adulto, origem de uma atmosfera de revolta no poema, seja lida como *infernal*; mas, ainda assim, seria no sentido referido através da citação de Bataille, e não do *Inferno* dantesco.

Não é apenas isso que se encontra passível de ser lido na referência *textual literária* do poema “XII”. Observando seu ritmo (e isso vale para os demais poemas da obra, todos pequenos) os versos abruptos, curtos e com ponto final, às vezes feitos de uma única palavra, lembram rápidos *takes* cinematográficos – como se as cenas fossem capturadas e depois *editadas* no texto sob a forma de livres colagens.²⁰⁶ Ainda assim, na leitura do poema em questão a impressão que se tem é da ilustração de uma relação de revolta pouco convincente: o cinema (exterior) *versus* a TV (interior): “adolescentes violetas na porta do cinema (...) TV doméstica: a ordem Kareta”. Esta disposição remete ao jogo de opostos também visto antes; neste caso, o contraponto está restrito a um contexto básico entre o lado do poeta – o conjunto “adolescentes”, “Bar” e “esquina”, “revoltados”, “corpo” e “coração” – *versus* a domesticação das relações, atos e consequentes prazeres da vida noturna, naquilo que resume como “ordem Kareta” (frente à qual, então, “jamais capitular”).

Ora, como não relacionar esta revolta com a leitura *juvenil* da *Divina Comédia*, “no que ela tem de loucura, iluminação, beleza & linguagem cinematográfica em plena Idade Média”, conforme aludida pelo poeta no “Posfácio” de *20 poemas com brócoli*? Neste ponto, a reflexão sobre a poesia e um tipo de poética de escrita baseada na leitura de Dante (*individualizada*, conforme depoimento) passa a concordar com o “resultado” no poema, mas no exato momento em que, novamente, o texto fica aquém de seus apelos sexuais transgressores. A revolta do poema “XII” não faz jus ao contexto *infernal* da própria referência literária citada, pois ela não reflete sua *realidade* sexual transgressora, a essência de sua revolta. A referência (*infernal*) passa a ser textual, mas o diálogo

²⁰⁶ Ver ainda os versos espalhados nas páginas e, entre eles, as referências *textuais* e *não textuais* (também revezando entre começo, meio e fim dos poemas).

(*realidade*) ainda não é literário. Leitura e escrita parecem divergir, mesmo que caminhem para uma provável união: a “linguagem cinematográfica” da *Divina Comédia* (cf. Posfácio), agora encontrada na poesia de *20 poemas com brócoli*, é prova disso.

3. Erich Auerbach e a leitura da realidade na obra de Dante Alighieri

Uma vez dentro do contexto etnopoético da obra de Piva a partir dos anos 80, as referências literárias à *Divina Comédia* apontam para um diálogo com o conceito de *realidade* essencialmente encontrado na poesia do *Inferno*, segundo Erich Auerbach, a exemplo do “Canto X” analisado em *Mimesis* (1946). A importância literária de tal conceito na composição da poesia xamânica, como entendido aqui, só poderia ser investigada de acordo com aquilo que foi visto através de seus diversos usos anteriores. Assim, ficará claro que as leituras críticas da obra de Dante Alighieri foram selecionadas com o intuito de amparar a análise de tais referências no discurso poético – a escrita entendida como forma *seletiva* de leitura (conforme Compagnon) –, o que pressupõe ainda um estudo detalhado da poética inicial das décadas de 60 e 70.

Convém mencionar que Erich Auerbach – que se baseou em Hegel para estudar o conceito de realidade –, em seu livro *Dante, poeta do mundo secular* (de 1929), ressalta a importância de conhecer obras anteriores à *Divina Comédia*: “A *Vita Nuova* é, na verdade, o estágio preliminar, e necessário, do conceito de realidade de Dante, seu germe; e um prólogo, também necessário, da *Comédia*.” (AUERBACH, 1997, p. 84). Por outro lado, é evidente a distância entre a presente intenção de estudar o *conceito de realidade* através das referências literárias na poesia de Piva, e não diretamente em sua *invenção* a cargo da poesia de Dante. Enquanto a *Comédia* aparece como única obra do poeta italiano referenciada ao longo de toda a poesia do poeta brasileiro, aspectos particulares da *linguagem poética* como projeção deste conceito se destacam a partir de suas referências exclusivas ao *Inferno*. Ainda que de maneira rápida, algo disso foi apresentado há pouco (tema do *império romano*) na tentativa de introduzir a questão de demarcação, mas também de fusão de referências *literárias* e *não literárias* com base em um ideário histórico-cultural italiano. Agora, os ensaios de Auerbach sobre Dante se ajustam à leitura da última poesia de Piva na medida em que uma *mimese xamânica* dialoga com a relação poeta/personagem da *Comédia*, como visto, na própria imagem do poeta/xamã. Realidade e referência *textual* estarão presentes no fazer poético e, sobretudo, na incorporação literária – *infernai* – da poética xamânica.

Em *Mimesis*, Erich Auerbach resume amplitude e unidade da criação poética de Dante concomitante à identificação entre criador e personagem na *Divina Comédia*, a qual já contém, no seu germe, a questão da mimese da realidade:

A *Comédia* é, entre outras coisas, um poema didático enciclopédico, no qual são apresentadas conjuntamente as ordens

universais físico-cosmológica, ética e histórico-política; é, também, uma obra de arte imitativa da realidade: passado e presente, grandeza sublime e desprezível vulgaridade, história e lenda, tragédia e comédia, homem e paisagem; é, finalmente, a história do desenvolvimento e da salvação de um único homem, Dante, e, como tal, uma história figurativa da salvação da humanidade em geral. (AUERBACH, 1987, p. 164)

Através do Canto X do *Inferno*, no capítulo de *Mimesis* “Farinata e Cavalcante”, Auerbach descreve o cenário do sexto círculo infernal destinado aos heréticos (ou “hereges e ímpios”, segundo o crítico), como é o caso destes dois personagens. Este único canto serve de base para a leitura de aspectos inovadores na linguagem de toda a *Comédia*, a exemplo da diversidade de ação encontrada ao longo da peculiar “unidade” desta poesia:

Não se trata de narração de um acontecimento, mas de três acontecimentos diferentes (...) Não existe, portanto, unidade de ação, no sentido usual da palavra; (...) A unidade do conjunto repousa no cenário, a paisagem físico-moral do círculo infernal dos hereges e ímpios; e a rápida mudança de acontecimentos independentes, desligados como cenas isoladas, repousa na estrutura total da *Comédia*. (AUERBACH, 1987, p. 155)

Impressionam os dois pontos destacados por Auerbach: o grande poema como “obra de arte imitativa da realidade” e a existência de uma “unidade de ação” que “repousa no cenário”, isto é, na própria “paisagem físico-moral” do círculo infernal em questão – que, ao final, reflete toda a estrutura da *Comédia*. Pode-se falar, aqui, de uma unidade construída com o apoio do conhecimento “enciclopédico” de Dante, resultando em imagens poéticas cuja novidade se mantém em sintonia com elementos colhidos de fontes diversas. Em *Dante, La città infernale* (2002), Marina Marietti chama a atenção para o modo como os rios do *Inferno* são imagens unificadoras de uma linguagem nova, ainda que dependente de material tomado de empréstimo pelo poeta:

I fiumi infernali costituiscono ugualmente un elemento unificatore: nel mito del “veglio di Creta”, Dante assegna loro una stessa fonte che è la sofferenza dell’umanità. (...) Il mito del Veglio di Creta è un esempio di sincretismo culturale: associa la *Bibbia* (...), l’antichità pagana (ricordiamo la teoria delle età del genere umano nelle *Metamorfosi* [nota Libro I]) e il gusto medievale dell’allegoria; è anche l’esempio eclatante della straordinaria capacità che ha Dante di creare a partire da elementi presi in prestito qualcosa di assolutamente nuovo. (MARIETTI, 2002, p. 16)²⁰⁷

²⁰⁷ “Os rios infernais constituem também um elemento unificador: no mito do “velho de Creta” Dante aponta através deles uma mesma fonte, que é o sofrimento da humanidade (...) O mito do Veglio di Creta

Em Auerbach, a “unidade de ação” inusual da *Comédia* é o fator de destaque que realça a representação da realidade do *Inferno*. O sentido desta realidade e de como é desenvolvida na poesia (“passado e presente, grandeza sublime e desprezível vulgaridade”) é reflexo do que, segundo o crítico (e como visto antes), é fusão de estilo elevado (sublime) e baixo (vulgar) em Dante:

Mas nada disto tudo é, no contexto de um esforço pelo estilo elevado, tão novo e tão problemático quanto o imediato agarrar da realidade presente da vida, não escolhida nem preordenada mediante escalas estéticas, através do qual, justamente, surgem todas as formas imediatas de linguagem, inusuais no estilo elevado, cuja dureza causava espécie ao gosto clássico. E todo este realismo não se movimenta dentro de uma só ação, mas numa pletora de ações que se revezam nos mais diferentes níveis de tom. (AUERBACH, 1987, p. 164)

A forma como os versos de Dante transmitem esta carga de realidade ao leitor está justamente na inclusão *criativa* do estilo e tom “não elevados” junto ao sublime em sua linguagem. Ainda de acordo com o crítico Gabriele Muresu, na descrição da vala dos ladrões (*Inferno*, XXIV-XXV)²⁰⁸ se encontra, ao lado de um “realismo narrativo”, o maior exemplo do que Auerbach chamou de “formas imediatas de linguagem” (se referindo ao estilo baixo e vulgar em Dante):

Nella rappresentazione poetica della settima bolgia Dante sembrerebbe avere più che in altre circostanze operato una scelta di accentuato realismo narrativo: ciò che colpisce, a una prima lettura, è l'estrema precisione dei dettagli, la frequenza delle similitudini tratte dall'esperienza quotidiana (...), lo scarso impiego di metafore ricercate o immaginose (e, per converso, il ricorso a termini quasi sempre utilizzati in senso proprio) (MURESU, 1990, p. 9)²⁰⁹

é um exemplo de sincretismo cultural: associa a Bíblia (...), a antiguidade pagã (lembramos a teoria da idade do gênero humano nas *Metamorfoses*) e o gosto medieval da alegoria; é também um exemplo evidente da extraordinária capacidade que Dante tem de criar a partir de elementos emprestados de algo absolutamente novo.” (Tradução livre).

²⁰⁸ Episódio importante na leitura de Dante encontrada na poesia xamânica, devido à referência em um de seus poemas ao personagem Vanni Fucci, principal ladrão que se encontra neste círculo infernal.

²⁰⁹ Na representação poética da sétima vala [de *Malebolge*] Dante pareceria ter operado mais que em outras circunstâncias uma escolha de acentuado realismo narrativo: aquilo que chama atenção, numa primeira leitura, é a extrema precisão dos detalhes, a frequência das semelhanças tiradas da experiência cotidiana (...) o escasso uso de metáforas encontradas ou imaginadas (e, ao contrário, o recurso a termos quase sempre utilizados em sentido próprio). (Tradução livre).

Auerbach, que investiga este realismo na condição particular das personagens no Canto X, na verdade recorre ao pensamento de Hegel e à leitura de um paradoxo que alimenta e relação entre poesia e realidade:

Eles [Farinata e Cavalcanti] possuem, portanto, sua própria vida terrena, através da memória, não obstante essas vidas tenham acabado; e não obstante se encontrarem numa situação diferente de qualquer situação terrena imaginável, não só praticamente (estão deitados em ataúdes ardentes), senão também fundamentalmente, devido à sua imutabilidade espacial e temporal, não parecem mortos, como o estão, mas vivos. Aqui chegamos ao mais surpreendente, ao paradoxal naquilo que é chamado o realismo de Dante. Imitação da realidade é imitação da experiência sensível da vida terrena, a cujas características essenciais parecem pertencer a sua historicidade, a sua mutação e o seu desenvolvimento; por mais liberdade que se queira dar ao poeta imitativo para a sua criação, esta qualidade, que é a sua própria essência, ele não deve tirar da realidade. Os habitantes dos três reinos de Dante encontram-se, porém, numa existência imutável (esta palavra é usada por Hegel numa das mais belas páginas que jamais foram escritas acerca de Dante, nas suas conferências sobre Estética), e, todavia, Dante introduz “o mundo vivo do agir e do sofrer humanos, e mais perto dos atos e dos destinos individuais, nesta existência imutável”. (...) A existência dos dois sepulcrais habitantes e o cenário onde ela se realiza são, certamente, definitivos e eternos; não são, porém, carentes de história. Ao Inferno desceram Eneias e Paulo, e também Cristo; nele passeiam Virgílio e Dante; nele há paisagens, e nas paisagens movimentam-se espíritos infernais; diante de nossos olhos realizam-se fatos e acontecimentos, até mudanças. As almas dos condenados, no seu corpo espectral, têm, no seu eterno lugar, aparência, liberdade de palavras e de gestos, liberdade para realizar alguns movimentos, e, portanto, dentro da imutabilidade, liberdade para certo grau de mudança; abandonamos o mundo terreno, estamos num lugar eterno e, todavia, encontramos nele aparências e acontecimentos concretos. Isto é diferente daquilo que aparece e acontece na Terra, e, contudo, está evidentemente relacionado com ele numa relação estrita e necessária. A realidade das aparições de Farinata e Cavalcanti é percebida na situação na qual se encontram e nas suas manifestações. (AUERBACH, 1987, p. 165- 166).

A conclusão, frente à realidade e historicidade poéticas, é a própria importância que Dante deu a elas no *Inferno*:

Dante transferiu, portanto, a historicidade terrena para o seu além; os seus mortos estão privados do presente terreno e das suas mudanças, mas a lembrança e a intensa participação no mesmo os arrebatam de tal forma que a paisagem do além se torna carregada. Isso não é tão forte no Purgatório e no Paraíso, pois ali

as almas não olham, como no Inferno, exclusivamente para trás, para a vida terrena (...). (AUERBACH, 1987, p. 168)

Enfim, tais observações retomam o estudo do conceito da realidade – ou “realismo” – em Dante, feito a partir de Hegel (como também dito aqui), em uma obra anterior de Auerbach:

Estes pensamentos encontram-se na página de Hegel acima mencionada, e neles baseei-me para a investigação do realismo de Dante, que publiquei em 1929 (*Dante als Dichter der Irdischen Welt*).²¹⁰ Entretanto, tenho me perguntado sobre que visão da estrutura do acontecer, sobre que visão histórica, portanto, repousa este realismo de Dante, projetado para a eternidade imutável; esperei, com isto, averiguar algo de mais preciso acerca dos fundamentos do estilo elevado de Dante, pois este consiste, precisamente, na ordenação do caracteristicamente individual, às vezes cruel, feio, grotesco e cotidiano, dentro da dignidade, que ultrapassa qualquer sublimidade terrestre, da sentença divina. Evidentemente, a sua concepção dos acontecimentos não é idêntica àquela que hoje está difundida, em geral, pelo mundo, na medida em que não os vê meramente como desenvolvimento terreno, como sistemas de ocorrências na Terra, mas em constante conexão com um plano divino do acontecer, para cuja meta o acontecer terreno avança constantemente. (AUERBACH, 1987, p. 168)

A partir deste ponto do ensaio, questões peculiares ao “realismo de Dante” na *Divina Comédia*, segundo Auerbach, concernem apenas à “concepção dos acontecimentos” na visão do poeta, que responde pelo seu contexto poético “em constante conexão com um plano divino”. Embora de ordem diversa, a poesia moderna de Piva problematiza uma visão *histórica* contemporânea (atual), ao mesmo tempo em que volta seu olhar para uma poética de técnicas “arcaicas” que envolvem o aspecto do sagrado. Investigar seu conceito particular de realidade, neste sentido, é ler a referência literária à obra de Dante através de seus dois tipos (ou usos), *textual* e *não textual*, os quais respondem pelo diálogo com o *Inferno* que têm implicações na composição da poesia xamânica. O depoimento publicado junto a *Ciclones*, como visto, traz o exemplo das duas referências; inicialmente *não textual*, ao final a referência passa a ser *textual*:

Poesia = *xamanismo* = técnicas arcaicas do êxtase. *Xamã*: *sacerdote-poeta* inspirado que, em transe extático, percorre o inframundo, florestas, mares, montanhas & sobe aos céus em “viagens”. *Dante foi um xamã cabalista* que conheceu, em sua viagem pelos três mundos, os orixás travessos da sombra. (...) “O

²¹⁰ *Dante, poeta do mundo secular.*

caminho do poeta/xamã é o caminho do coração. ‘e parve di costoro/ quelli che vince, non colui che perde.’ Dante, *Inferno*, canto xv.” (PIVA, 1997, sem página, grifo nosso)

A referência *não textual* que atesta a relação entre Dante e o xamã (“Dante foi um xamã”) é a mesma que certifica a condição deste xamã enquanto poeta, digamos, também escritor de poesia. Este *Dante xamã* é o autor da *Divina Comédia*: “Dante foi um xamã cabalista (...) em sua viagem pelos *três mundos*”, a saber, *Inferno*, *Purgatório* e *Paraíso*, os três grandes cantos que compõem a obra. Ainda que através de imagens adaptadas à nova poética, a forma de leitura de Piva parece dar conta de uma contradição intrínseca entre realidade e poesia – conforme Auerbach lê o *Inferno*. Melhor dizendo, o contexto particular entre a realidade “histórica” do poeta italiano e sua maior obra literária – na qual ele é personagem-poeta – não estão ausentes na maneira como a poesia xamânica olha para o poeta Dante. Neste sentido, agora é possível afirmar que o *Inferno*, nesta nova configuração de um “Dante xamã”, continua sendo o *Inferno* da *Divina Comédia* de Dante Alighieri, e sua poesia também incorporada como realidade.

Passando à referência *textual*, a citação final do trecho refere o idêntico canto dos “sodomitas” d’A *Divina Comédia* (Canto XV do *Inferno*) usado anteriormente como epígrafe de um poema em *20 poemas com brócoli*. Aqui, contudo, os versos finais do canto sugerem uma leitura do *Inferno* que expressa o caráter essencial desta particularidade entre realidade e poesia. Originalmente, após o encontro com seu antigo mestre Brunetto, Dante o observa partindo em sua pena eterna pelo pecado da sodomia, porém certificando que o personagem “parecia aquele que vence, não aquele que perde” (“e parve di costoro/ quelli che vince, non colui che perde.” XV: 123-124). Nesta comparação se encontra a chave de leitura do caminho do “poeta/xamã” (e do “coração”), que é o caminho da poesia xamânica – uma poesia que parece poder vencer a história com sua própria realidade.

A continuação desta “investigação do realismo de Dante”, em *Mimesis*, culminará na teoria da “figura”, ou melhor, da “realidade figural” na *Comédia*, algo bem distante do que pode ser encontrado na leitura da realidade na poesia de Piva, onde a imagem do poeta/xamã se mostra, basicamente, de forma *a-histórica* (ou contra uma visão singular e uniforme de história).

Entretanto, esta espécie de conexão entre realidade e poesia (tal qual lida pelo crítico) serve como pano de fundo para a apresentação do poeta enquanto “xamã” ou “bruxo”, cujo principal representante na poesia xamânica é o poeta-personagem de Dante

no *Inferno*. A realidade representada pelo *Dante xamã* (o *Dante de Piva*) fará parte de uma resposta individual para as exigências da atualidade da *Divina Comédia* em sua criação etnopoética – ou, antes, como o poeta paulistano passou a ler contemporaneamente suas já conhecidas referências. Esta é a questão de leitura aprofundada somente na composição de *Ciclones* e *Estranhos sinais de Saturno*, onde existe uma mitologia xamânica, em tudo sagrada, na base criativa e crítica da obra. Por ora – e para retornar à questão da leitura e escrita através da referência literária a Dante – o entendimento desta *atualização* do conceito de realidade pode ser feito com base em *Dante, poeta do mundo secular*. Mais precisamente, é nesta obra que Auerbach apresenta como novidade seu interesse particular de leitura do realismo na *Comédia*, resumido no último e curto capítulo chamado “Sobrevivência e transformação da visão dantesca da realidade”: *Isso de que eu falo, e que persiste, a descoberta feita por Dante e ainda viva, é o testemunho por ele da realidade que é poesia para a moderna forma europeia de mimese artística*, que põe ênfase na atualidade dos acontecimentos. (...) o homem, não como um herói remoto, lendário; não como um representante abstrato ou anedótico de um tipo ético, mas o homem tal como nós o conhecemos na sua realidade histórica viva, o indivíduo concreto na sua unidade e inteireza. E nisso Dante foi seguido por todos os retratadores do homem, quaisquer que fossem os seus interesses principais: histórico, mítico, religioso, uma vez que, depois de Dante, mitologia e lenda também se tornaram história. (AUERBACH, 1997, p. 215-216, grifo nosso)

Nós trataremos aqui, no sentido usual, da influência de Dante sobre a posteridade. Nem dos poucos e insignificantes poetas que imitaram a *Comédia*; nem da influência altamente problemática das ideias de Dante e dos seus ensinamentos; nem da muito mais importante ‘história da sua celebridade’ – em suma, nada do que é conhecido na Itália como *la fortuna di Dante* será objeto de exame neste nosso estudo. Aqui só nos interessa algo que ele criou e que permanece vivo e eficaz. Não queremos nem mesmo saber se aqueles nos quais encontramos isso seguiram suas doutrinas ou não, amaram-no ou não, e, até, se estão ou estiveram jamais familiarizados com a sua obra. E isso porque a terra que ele descobriu não se perdeu. Muitos estiveram lá, depois dele; uns poucos exploraram os mesmos reinos, se bem que o fato de que ele tenha sido o seu descobridor esteja largamente esquecido ou seja ignorado. *Isso de que eu falo, e que persiste, a descoberta feita por Dante e ainda viva, é o testemunho por ele da realidade que é poesia para a moderna forma europeia de mimese artística*, que põe ênfase na atualidade dos acontecimentos. (...) o homem, não como um herói remoto, lendário; não como um representante abstrato ou anedótico de um tipo ético, mas o homem tal como

nós o conhecemos na sua realidade histórica viva, o indivíduo concreto na sua unidade e inteireza. E nisso Dante foi seguido por todos os retratadores do homem, quaisquer que fossem os seus interesses principais: histórico, mítico, religioso, uma vez que, depois de Dante, mitologia e lenda também se tornaram história. (AUERBACH, 1997, p. 215-216, grifo nosso)

As observações sobre a poesia moderna, ainda que restritas ao contexto europeu frente àquilo que Auerbach chama de “mimese artística” em Dante, se relacionam com o próprio entendimento da “atualidade dos acontecimentos”. Daí sua crítica evitar confundir o conceito de realidade dentro de qualquer tipo de representação mimética encontrada na literatura:

Com isso, não pretendo afirmar que literatura e arte começaram a ocupar-se exclusivamente de assuntos tirados da vida real ou da história. Nenhuma declaração neste sentido seria fiel aos fatos. Temas religiosos e místicos continuaram a ser tratados e, até, na verdade de maneira mais incisiva e perspicaz do que antes. Porque também eles foram incorporados à visão histórica que nós descrevemos. (...) do rico material, que ficara largamente oculto debaixo de símbolos dogmáticos e espiritualistas, o autor podia agora, com seu insight em matéria de unidade de caráter e destino, escolher as percepções que lhe pareciam oferecer evidência mais completa e a verdade mais essencial. E uma outra forma de literatura, que é, talvez, a mais significativa de todas na Europa moderna, por permear os demais, como a moda dos autorretratos líricos lançada por Petrarca, tornou-se possível com a descoberta do histórico. Porque foi só nessa área que os diversos níveis de sentimento e instinto, todo o campo da personalidade, na sua unidade e variedade, puderam ser explorados, e a pessoa empírica, o indivíduo, com sua vida íntima, pôde tornar-se objeto de mimese. (AUERBACH, 1997, p. 220)

Destaca-se da visão de Auerbach o modo como a poesia moderna se relaciona com o tratamento de temas “religiosos e místicos” na “atualidade dos acontecimentos”, isto é, quando temas que não pareciam relacionados com a representação da realidade puderam ser definitivamente incorporados a uma “visão histórica” atual. Sua leitura certifica como “uma outra forma de literatura” pode surgir desta incorporação, aludindo a uma profícua união entre aspectos místico-religiosos e contextos históricos bem determinados. A representação de realidade e indivíduo empíricos, por meio de religião e misticismo, ganharia força de atualização ao serem vinculados à “visão histórica” presente pela primeira vez, como visto, na poesia de Dante. Não restrita apenas a ela, as diferentes e posteriores formas de criação literária ainda aprofundariam o que havia de

restrito ao contexto religioso anterior – o que aproxima a leitura concomitante dos aspectos do sagrado e da realidade na poesia xamânica de Piva.

A distância que separa esta poética do contexto da poesia de Dante parece não ser problema, à primeira vista, para o poeta leitor de *O xamanismo* de Mircea Eliade que, em certo sentido, atesta em sua visão o que Auerbach insinua sobre as incorporações místicas e religiosas na literatura. Como visto: “Temas religiosos e místicos continuaram a ser tratados e, até, na verdade de maneira mais incisiva e perspicaz do que antes. Porque também eles foram incorporados à visão histórica”.

Ao reforçar as diversas formas de literatura surgidas a fim de representar a “pessoa empírica”, o sentido da realidade fica passível de ser colhido – *lido* pelo poeta –, aquém ou além da visão histórica; a rigor, através de incorporações *míticas & religiosas* conforme encontradas na literatura moderna, especialmente naquela que busca representar o indivíduo em seu exclusivo “acontecer terreno” (nas palavras de Auerbach). Este é também o interesse da poesia de Piva, à qual adiciona o *xamanismo* enquanto leitura de uma realidade poética capaz de mimetizar o indivíduo, em substituição à sua realidade histórica despersonalizada no contexto “civilizado” (entendido como “não poético”) da contemporaneidade. Como já dito sobre o conceito de realidade em *Mimesis*: “E nisso Dante foi seguido por todos os retratadores do homem, quaisquer que fossem os seus interesses principais: histórico, mítico, religioso, uma vez que, depois de Dante, mitologia e lenda também se tornaram história”. Auerbach, de maneira profunda e perspicaz, se limitou a discutir os temas exclusivos à obra de Dante, como atesta ao final do capítulo:

Essa corrente criou novas e ricas possibilidades e graves perigos também para a mimese. Discuti-los não é o objetivo deste livro, no qual procurei tratar a obra de Dante como uma unidade enraizada na unidade do seu tema. Pareceu-me que essa abordagem oferecia a única esperança de representar a realidade histórica de Dante de tal maneira que “as palavras não fossem diversas dos fatos”. (AUERBACH, 1997, p. 220-221)

Aqui, o limite fica sendo a investigação desta nova poética de Piva, que tem implicações com a substituição de uma visão histórica da realidade em favor de sua *visão xamânica* de realidade – e poesia.

4. A leitura da referência literária em Dante: poesia e realidade xamânica

A poesia xamânica, talvez uma “outra forma de literatura” para Piva (e para usar a expressão de Auerbach, acima), diverge da História em um contexto literário que, precisamente, é resultado de incorporações *textuais* (entendidas como literatura) de referências não apenas literárias, por assim dizer. O contexto religioso e místico, justamente o tema do *xamanismo*, chega para substituir uma visão comumente histórica, conquanto profana, pela própria via *comum* entre poesia e realidade, a nova poética de Roberto Piva. Isto ainda está mais claro na maneira como são incluídos, concomitante ao xamanismo, elementos sagrados do *império romano* e do *candomblé*, juntos, como visto, enquanto imagens representativas do sexo e dos rituais em comunhão com a natureza.

A partir de agora, a fim de visualizar sua contemporaneidade específica, devemos retomar o depoimento contido no “Posfácio” de *20 poemas com brócoli* (citado no início deste capítulo) e averiguar em que sentido a prosa nos ajuda a definir o uso da referência literária como peculiar à representação desta realidade – a qual parece existir em botão aqui (e, por isso, pode ser vista como passagem à poesia xamânica):

Repensei também os três anos de 1959 a 1961, quando participei do curso sobre a *Divina Comédia* dado pelo professor Edoardo Bizzarri no Instituto Cultural Ítalo-Brasileiro. Durante os três anos do curso lemos, comentamos & discutimos os três livros de Dante (Inferno, Purgatório & Paraíso) que compõem esta Suma Poética que é a *Divina Comédia*, no que ela tem de loucura, iluminação, beleza & linguagem cinematográfica em plena Idade Média. Foi repensando Dante Alighieri & relendo o Inferno & o Paraíso (na magnífica edição ilustrada que me foi presenteada pelo escultor italiano Elvio Becheroni) que surgiram, numa síntese caligráfica & na eletricidade de uma manhã paulista de 1979, estes *20 poemas com brócoli*. Foi frequentando uma sauna do subúrbio que inventei o molho propiciatório para este casamento do Céu & do Inferno. As pequenas estufas de vapor para duas pessoas nessa sauna me deram a imagem paradisíaca das *bòlgia* onde os danados de Dante sonham eternamente. Mas os garotos do subúrbio são anjos... (PIVA, 1981, p. 33).

Pois, pensando no curso sobre Dante Alighieri, nas lembranças e inspirações do poeta conforme o Posfácio (depoimento especial acompanhando a poesia), é permitido concluir que a *referência literária* neste contexto não depende diretamente de sua leitura *literária*. Ou melhor, o *uso da referência*, nos casos em que a obra passa a depender da leitura da fonte (como se evidencia na poesia xamânica, mas como já se entrevê na de *20 poemas com brócoli*), está em sintonia com os aspectos que o próprio Piva considera

como essenciais na constituição da poesia, os quais não se definem enquanto recursos da “literatura”. Na realidade, são elementos poéticos absorvidos através de um ideário *místico e religioso* particular; neste caso, o que atravessa e vai além da *leitura literária* resulta essencialmente da incorporação poética do conceito de realidade no contexto “místico” xamânico – no qual Dante é exemplo básico e máximo de poeta “xamã”.

Basicamente, a questão que parecia se resolver no contexto de *escrita e realidade* entendida como *paixão* (“Minha poesia só é possível quando estou apaixonado”)²¹¹, então, vem refletida e toma a forma incorporada de *leitura e realidade* na escrita, antes de qualquer coisa, devido ao próprio contexto singular de criação: “Repensei também os três anos de 1959 a 1961, quando participei do curso sobre a *Divina Comédia* (...) repensando Dante Alighieri & relendo o Inferno & o Paraíso (...) surgiram (...) estes 20 poemas”. O trecho do “Posfácio” de *20 poemas com brócoli* esclarece perfeitamente a relação entre a escrita da referência literária e o conceito de realidade, recobrando a leitura não contraditória entre as imagens do *Inferno/Paraíso* – algo semelhante, entre outros aspectos, a uma leitura da realidade da fonte literária de Dante, lida agora através da temática sexual.²¹² Diferente não apenas devido à sua “sexualização”, a descrição do comportamento pessoal do poeta que lê as imagens religiosas e místicas da *Comédia* busca incorporá-las de maneira *não literária*, isto é, através da mimese de sua *prática* de leitura (realidade, não literatura) na composição de sua poesia. Entende-se, assim, como a criação poética da realidade pode se expressar enquanto forma *não literária* e ainda ser *lida* através dos sentidos que sugerem sexualidade e paixão, ao mesmo tempo em que vem escrita de maneira a representar o que há de essencial na realidade empírica do indivíduo (como, por exemplo, seu desejo sexual).

Após revelar a importância da leitura da obra literária em sua escrita, o poeta metaforiza o ato de “inventar” decorrente desta leitura tal qual uma criação poética que interpreta a referência de modo pessoal (“Foi frequentando uma sauna do subúrbio que inventei o molho propiciatório para este casamento do Céu & do Inferno”), o que não é novo se comparado ao contexto individualizado de sua escrita. Aqui, contudo, além da ambientação voluptuosa, a direta consideração da referência literária à *Divina Comédia* como embasamento desta invenção é o que se destaca enquanto novidade dentro de um

²¹¹ De acordo com o depoimento citado anteriormente ao lado deste: “Autobiografia Coração hot-dog: “Minha poesia só é possível quando estou apaixonado.” Leio Dante, Artaud, Leopardi, Virgílio, Nietzsche, Rimbaud, Vico & Trakl desde os 16 anos. (...)”

²¹² Conforme trecho à frente: “Foi frequentando uma sauna do subúrbio que inventei o molho propiciatório para este casamento do Céu & do Inferno”.

novo contexto *individual* de escrita. Pois ainda que fique clara a união do material colhido através da *leitura não literária* da realidade (aqui interpretada através do desejo sexual), o fato de Piva ler a “literatura” de Dante como forma de *representar* sua realidade pessoal – não literatura – na própria poesia é, conseqüentemente, indício relevante de incorporação literária: “As pequenas estufas de vapor para duas pessoas nesta sauna me deram a imagem paradisíaca das *bòlgia* onde os danados de Dante sonham eternamente”. Mais ainda, esta realidade colhida na referência é uma forma de atualizar um dos aspectos mais originais da linguagem da *Comédia* (conforme apontado por Auerbach). O toque final é particularmente conclusivo, e inibe – ao mesmo tempo em que expande, diversifica – a contradição das imagens e dos termos usados para descrever a criação literária, pessoal (individual) e externa (referência), por meio da relação entre a realidade empírica e sua representação (mimese pessoal): “Mas os garotos do subúrbio são anjos...”

Isso posto, é necessário observar aqui como a referência a outro poeta, ao lado de Dante Alighieri, acaba por fornecer chaves de leitura literárias que permanecem ligadas a uma diversidade não contraditória, além de obrigatória no contexto xamânico místico-religioso que se abre a partir de então. Seguindo à risca a *prática* ou o *modo* como a leitura da *Divina Comédia* (e sua realidade) é descrita no Posfácio de *20 poemas com brócoli* (“Foi frequentando uma sauna do subúrbio que inventei o molho propiciatório para este casamento do Céu & do Inferno”), uma nova sugestão existe através de outra grande obra poética: é o caso evidente de *The Marriage of Heaven and Hell* de William Blake. Uma leitura conjunta destes dois poetas, ainda que referenciados por meio de características bem diversas, permitirá esclarecer o uso da referência literária que, neste ponto, se faz exemplar para o contato com a poesia xamânica e a particular realidade de seu ideário etnopoético (sexual, infernal), o qual começou a tomar forma no início dos anos 80 (por sinal, data do “Posfácio”, mas também de material elucidativo colhido nos “Manuscritos de Roberto Piva”, a serem retomados agora).

5. A leitura *infernal* na poesia xamânica: Dante Alighieri e William Blake

A primeira observação interessante quanto a esta leitura conjunta de Dante Alighieri e William Blake é o fato de Roberto Piva ter sido, sobretudo, um escritor de poesia autodidata, ainda que tenha ficado evidente a importância do curso sobre a *Divina Comédia* (entre 1959 e 1961) realizado antes mesmo de publicar seu primeiro livro de poesia (em 1963).²¹³ O autodidatismo do poeta parece remeter ou recobrar categorias que usava para caracterizar seu fazer poético, como “desordem”, “caos”, “anarquia”, também qualificativos evidentes em sua prosa, sobretudo no manifesto, e que embasam a própria ideia de *poética* aqui – qualquer uma delas. Entendidos não apenas como categorias conceituais, tais conceitos são metáforas basicamente ligadas à ideia de liberdade. Os significados desta liberdade vêm refletidos pelo seu caráter autodidata, inicialmente reforçado em sua fala (depoimentos), mas principalmente nos seus escritos, a exemplo do que se encontra nas imagens da poesia e, novamente, também no discurso da prosa.²¹⁴

Percebendo em seus textos e pensamentos a refutação de qualquer tipo de autoridade (condição de autodidata) e a exigência da liberdade nos âmbitos das relações humanas (condição de sua poesia, ou do que entende por “Poesia”), a consulta aos manuscritos do “Arquivo Roberto Piva” mencionada permitiu confirmar um compromisso *didático-individual* através da metáfora isolada da *anarquia*. Dois escritos diferentes encontrados em um mesmo “Caderno de Notas”, intitulado “Sete anjos luminosos na praia” (“Arquivo Roberto Piva”, IMS-RJ), tratam deste conceito que, na verdade, se revela mais do que uma metáfora. O primeiro deles, um poema intitulado primeiramente “Vida de Garoto”, para então passar a “Garoto Yanomami”, apresenta correções posteriores também através dos versos “anarquia é ~~meu nome~~ minha marca/ de terreiro” [sic].²¹⁵ O segundo manuscrito, entre outros detalhes, relaciona *anarquia* com referências a autores variados (todos, aqui, no contexto xamânico): “Pierre Clastres, Bataille, Gilberto Freire, Mircea Eliade & Pasolini. 5 iluminados. 5 xamãs. Profetas da

²¹³ Este é o único estudo específico de literatura relatado pelo poeta, que, como é sabido, também cursou Sociologia em nível superior.

²¹⁴ Cf. o trecho de “Manifesto da selva mais próxima”, que vale a pena ser novamente mencionado: “É do Caos, da Anarquia social que nasce a luz enlouquecedora da Poesia” (PIVA, 1985, p. 99). Vale lembrar também que Davi Arrigucci Jr. aponta a “anarquia” em Piva como “sua marca de fábrica” (PIVA, 2008, pg. 178).

²¹⁵ Curiosamente vindo em socorro da imagem precisa de Arrigucci Jr., a qual foi descrita, porém, inapropriadamente (devido ao termo “fábrica”).

diversidade contra a Monovalência. Apoiaram a nova Barbárie. (...) Anarquia contra anarquismo. (...) Potuverá 88”.²¹⁶

A ideia central é a de que a *anarquia* (e seus elementos derivados) passa pelo comportamento social ou postura individual, ambos relacionados com o contato com a realidade, porém com o intuito primeiro de se revelar um *modus operandi* literário (sendo possível abandonar, agora, a imagem negativa de uma “não literatura”). Não por acaso, tais “profetas” são responsáveis por obras que expõem uma realidade menos interdita quanto mais individual é a relação entre criação e criador – daí “Anarquia contra anarquismo”, no sentido também de “individual contra coletivo”.

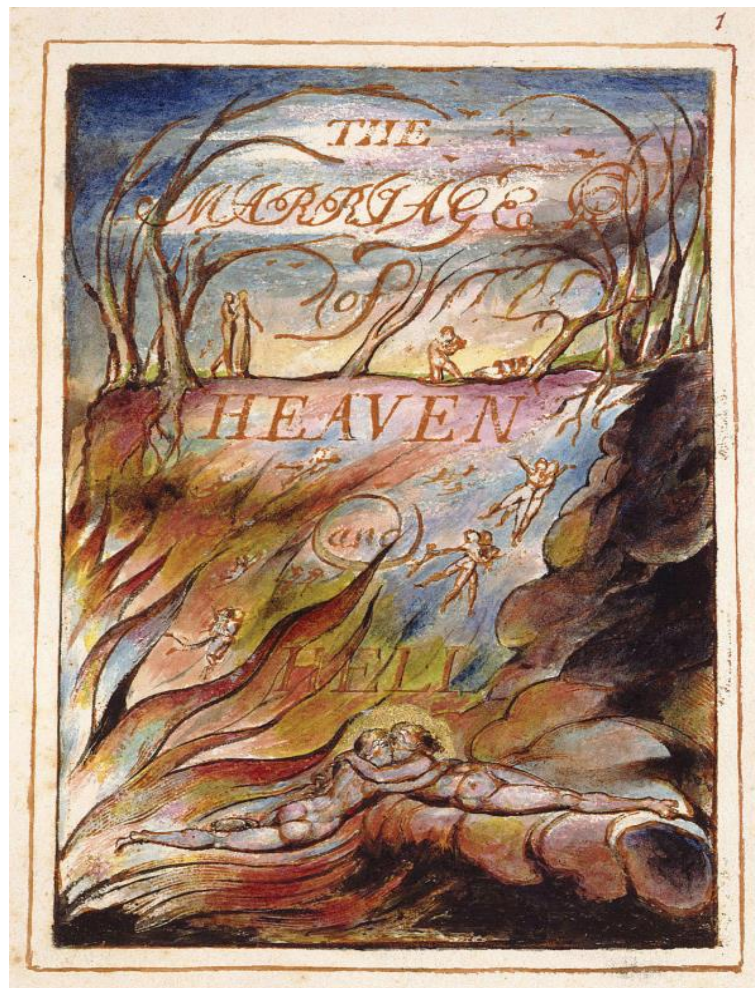
Esta é uma maneira de Piva dar forma “tecnicamente referencial” a sua poesia; em outras palavras, sua ideia de *desordem*, *caos* ou, isoladamente, *anarquia* está ligada à raiz do *uso* livre e diversificado das referências literárias, certamente modelos de grandes indivíduos porque exemplos de livres criadores e pensadores, quando não conhecidos essencialmente por obras transgressoras (o que não garante resultados, incorporações ou diálogos no contexto xamânico, como dito). Sua relação de criador através de tais referências, no contexto individual da *anarquia*, garantiria não apenas os meios de educar sua sensibilidade e inteligência de maneira muito pessoal, e sim como efetivo deslocamento da obra poética de sua condição de “literatura” para a instauração de sua nova “realidade” (ainda que inegavelmente *literária*). A poesia, assumida e transmitida como realidade, pode estar individualmente relacionada com as contradições que se instauram no contexto *anárquico* construído por Piva – “diversidade contra a Monovalência” e “a nova Barbárie”, “luz enlouquecedora” –, enquanto fornece algumas de suas imagens particulares (“iluminados”, “xamãs”, “profetas”) por meio dos exemplos colhidos na referência a vários campos das humanidades, a exemplo das literaturas feitas por “Pierre Clastres, Bataille, Gilberto Freire, Mircea Eliade & Pasolini”.

É o panorama básico para se começar a ler juntos, aqui, Dante e Blake. Ainda a título de introdução, *The Marriage of Heaven and Hell* (1790) é uma das primeiras obras poéticas de William Blake, embora escrita no formato de uma prosa contendo a narração de acontecimentos ocorridos no espaço do “Inferno”.²¹⁷ A presença do próprio poeta representado no eu-lírico das narrativas (ainda que entremeadas por poemas e canções de

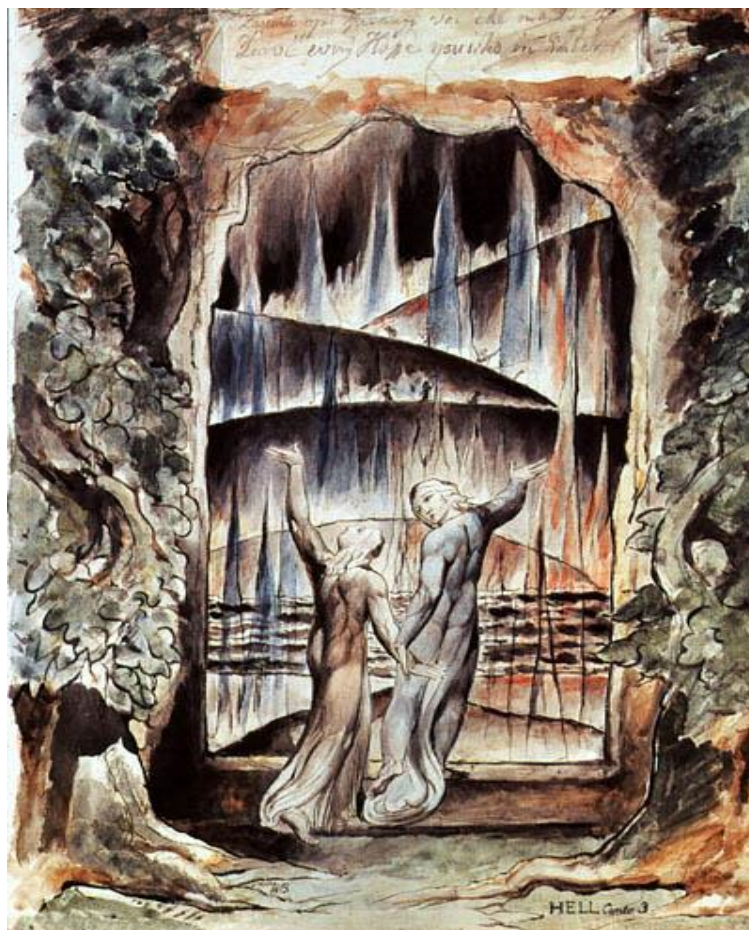
²¹⁶ “Anarquia contra anarquismo” parece ecoar seu “contraprograma político” apontado por Alcir Pécora.

²¹⁷ A edição de suas obras completas usada aqui, *William Blake – The Oxford authors*, apresenta *The Marriage* (abreviatura que passamos a utilizar para a obra) no capítulo inicial “Blake on Religion and Knowledge”. Ver Bibliografia.

caráter “impessoal”) constitui paralelo evidente com o Dante autor-personagem na *Divina Comédia*. Tendo sido também um reconhecido pintor, ilustrador e gravurista, principalmente a partir deste livro composto com as técnicas da escrita e da gravura/pintura, vale lembrar que a última obra artística de Blake foi, de fato, a ilustração de passagens dos três cantos da *Divina Comédia* (que permaneceu inacabada devido à sua morte em 1827).



Capa original de *The Marriage of Heaven and Hell*, de William Blake.
Fonte: The William Blake Archive (<http://www.blakearchive.org/blake/>).

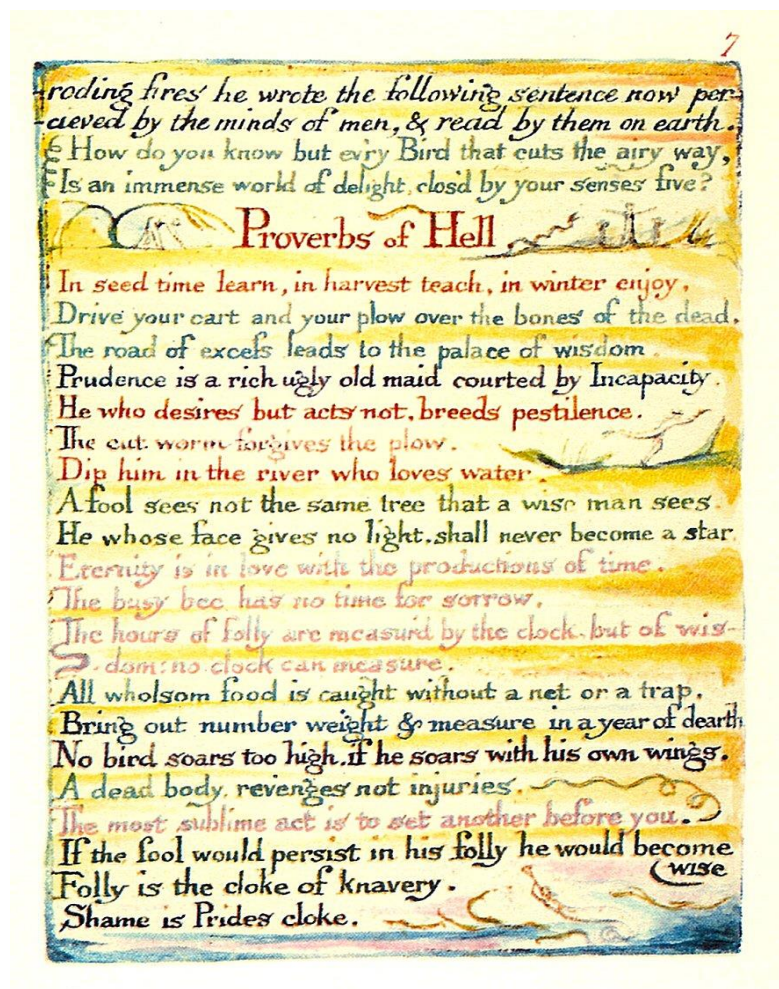


Dante e Virgílio diante do portal do Inferno (Canto III). Ilustração de William Blake. Fonte: site “Dante Alighieri, A Divina Comédia” (<http://stelle.com.br/pt/inferno/blake1.html>).

The Marriage é particularmente conhecido a partir da segunda metade do século XX, sobretudo, por ter sido não apenas lido, e sim amplamente referenciado pela poesia da geração *Beat* norte-americana – de início na obra de Allen Ginsberg, a exemplo de *Howl and other poems* (1955)²¹⁸. Uma das referências mais difundidas entre os leitores de Blake, de maneira geral, é o capítulo do livro que contém os “Provérbios do Inferno” – assim apresentados na própria obra:

As I was walking among the fires of Hell, delighted with the enjoyments of genius, which to angels look like torment and insanity, I collected some of their proverbs, thinking that, as the sayings used in a nation mark its character, so the proverbs of Hell show the nature of infernal wisdom better than any description of building or garments. (BLAKE, 1988, p. 10)

²¹⁸ Entre outros, ver o início do longo poema “Howl” (“and Blake-light tragedy (...)”, verso 6), além do poema “Sunflower Sutra”, conforme os versos “it was my first sunflower, memories of Blake – my visions – Harlem and Hells (...)”. (GINSBERG, 2000, p. 9 e 35).



Gravura 7, *The Marriage of Heaven and Hell*. Ilustração de William Blake.
 Fonte: The William Blake Archive (<http://www.blakearchive.org/blake/>).

A investigação das referências literárias em Roberto Piva, pois, apoiada no entendimento da poesia como uma *visão* individual essencialmente relacionada com a *realidade*, destaca o próprio aspecto *infern*al (que inclui a “sabedoria infernal”) da *Divina Comédia* constantemente referenciado. A leitura de suas últimas obras (anos 80, 90 e 2000) confirma a prioridade dada às referências literárias do *Inferno* de Dante a fim de dar forma a uma ideia de uma *nova* realidade (a *realidade poética*) neste também novo contexto xamânico. Em resumo, para uma “nova” realidade, uma “nova” poesia. Como já apresentado através de alguns versos singulares de *Ciclones* (aos quais voltaremos), a exemplo de “Todas as novidades estão no Inferno”, esta ideia se relaciona também com a própria definição da (nova) poesia: “A poesia mexe com realidades não-humanas do planeta” e “Que você conheça manguezais e realidades não-humanas que são a essência da poesia”. Mediante a natureza desta nova realidade proposta, fica evidente o paralelo com a leitura de *The Marriage of Heaven and Hell*, então, na essência de seu “caráter

infernai” (Blake) enquanto conhecimento e representação da realidade a cargo da linguagem poética – ou da poesia a serviço da construção da realidade (semelhante ao que foi visto na obra “psicodélica” ou “enteogênica” de Terence McKenna). Daí também os “Provérbios do Inferno” representarem, por excelência, a natureza ou “visão” deste conhecimento poético e real.

A categoria *infernal*, específica para se visualizar tal *realidade* (que se ajusta à imagem livre da *anarquia*), nem sempre é lida através da referência textual ou citação na poesia xamânica, chegando por vezes a se tratar da própria responsabilidade do leitor em inferir várias das relações, imagens e sentidos do(s) texto(s) em questão. O foco de leitura nos poemas, acrescido de informações em prosa (posfácios, manifestos, manuscritos), por sua vez, permite investigar o *uso* da referência (que deflagra, entre outros, o aspecto *infernal*) como um dos elementos intrínsecos a uma visão individual. Tanto o conceito de *realidade* quanto de *verdade* na poesia, inerentes ao discurso poético xamânico, podem ser lidos ao lado das referências literárias *textuais* – novamente a exemplo de uma epígrafe de Bataille (considerado acima “iluminado”, “xamã” e “profeta”) na abertura do capítulo “Na parte da sombra de sua alma em vermelho” de *Ciclones*: “A verdadeira poesia se encontra fora das leis” (PIVA, 1997, p. 29). Curiosamente, manuscritos do poeta mostram que tal epígrafe pertencia a um poema (no capítulo “Tempo de Tambor” da mesma obra) e que, de fato, se ajustava a seu temário e vocabulário, incluindo uma espécie de definição de poesia:

teu cu fora da lei/ teu pau enfurecido/ alegria de anjo/ nas estradas/
do prazer/ língua dos espíritos índios/ cogumelos profetizando/
anarquia & delírio/ boca no meu pé/ boca no meu saco/ poesia é
desatino/ abrindo a Noite/ ao excesso do Dia/ Praia da Jureia, 83
(PIVA, 1997, p. 34).²¹⁹

Um olhar crítico pertinente ao entendimento da referência intrínseca ao fazer poético xamânico, neste momento, se aproxima daquela proposta por Antonio Candido no prefácio de *O discurso e a Cidade*, se entendida enquanto contextualização no âmbito do *uso* das fontes referenciadas. Diz o crítico:

Frequentemente os críticos que levam em conta a sociedade, a personalidade ou a história acabam por interessar-se mais pelo ponto de partida (isto é, a vida e o mundo) do que pelo ponto de

²¹⁹ O manuscrito confirma também algumas alterações frente à versão publicada do poema: “A verdadeira poesia se encontra fora das leis” G. Bataille. / teu cu fora da lei/ teu cu transgressor/ alegria de anjo nas angústias/ do prazer/ língua dos espíritos-índios/ cogumelo profetizando o massacre/ esta boca no meu pé/ esta boca de anjo no meu saco/ poesia é desatino/ flor do hospício no mangue/ do sonho/ abrindo a Noite ao/ excesso do Dia/ Praia da Juréia 83. (INSTITUTO MOREIRA SALLES, “Arquivo Roberto Piva”).

chegada (o texto). O meu interesse é diferente, porque se concentra no resultado, não no estímulo ou no condicionamento. (...) O alvo é analisar o comportamento ou o modo de ser que se manifestam *dentro* do texto, porque foram criados nele a partir dos dados da realidade exterior. (CANDIDO, 1993, p. 10)

Sem a intenção de analisar o próprio método de leitura do crítico, importa ressaltar apenas que, ao final, sua “crítica integradora” (Idem, p. 9) se relaciona com a leitura das referências de Blake e Dante, entendidas na forma como são empregadas no texto para a representação da *realidade*. Conforme ainda afirma Candido:

Conclui-se que a capacidade que os textos possuem de convencer depende mais da sua organização própria que da referência ao mundo exterior, pois este só ganha vida na obra literária se for devidamente reordenado pela fatura. (CANDIDO, 1993, p. 11)

Não parece fora de propósito considerar o caráter da referência a outro autor como o equivalente ao material deste “mundo exterior” (Candido). Neste sentido, a referência na poesia de Piva passa a ser vista como criadora de todo um mundo particular interior, por sua vez composto de material colhido externamente que, lido como “realidades não-humanas”, por exemplo, pode também transfigurar realidades (ou verdades) entendidas como *não poéticas*, isto é, *não reais*. Este paralelo só é válido porque sua poesia, através da grande recorrência à referência literária a fim de avaliar, questionar, analisar e interpretar a própria realidade, recoloca a validade desta literatura no contexto da negação da autoridade social e religiosa, a favor da reivindicação da liberdade (nas imagens da *anarquia*, *caos* e *desordem*). Se o fazer poético se expressa de maneira mais contundente através da obra de seus interlocutores, isto é, mediante sua própria poética da referência à obra literária, este aspecto ilustra um dado consciente de reorganização reflexiva da realidade em sua criação, ainda que representada nos moldes de uma estética anárquica (ou mesmo experimental).²²⁰

Ora, uma vez que, ainda no entendimento de Antonio Candido, uma crítica literária pode unir objetivos comuns em torno da análise de obras que, de um lado, reproduzem a realidade, e, de outro, a transfiguram no texto, não poderia deixar de ser válida a intenção conciliatória e reordenadora desta relação entre poesia e crítica – isto é, não apenas entre autores diferentes, mas sim internamente ao fazer poético individual,

²²⁰ Entendida também através do apelo ao inconsciente que a poesia de Piva evoca, visto a insistência na imagem *surrealista*, de um lado, quando não na própria “expansão da consciência”, de outro, mediante a referência à literatura “pscodélica”, quando não a própria sugestão do uso de drogas alucinógenas.

tanto quanto ao texto crítico. Paralelamente, esta relação pode se configurar entre o texto “novo” e o anterior ou original, assim como mundos interiores e exteriores, levando em conta as obras, autores e leituras propostas pela exigência poética transferida, lida e escrita como *realidade*.

6. Dante Alighieri, William Blake e Roberto Piva: realidade poética, inferno e sagrado

De acordo com o *Posfácio de 20 poemas com brócoli*, a aproximação entre as linguagens de Dante e Blake se fez através da equivalência dos conceitos ou imagens de “Paraíso” e “Céu” em suas respectivas obras: “os três livros de Dante (Inferno, Purgatório & Paraíso) (...) este casamento do Céu & do Inferno”. Neste percurso de leitura, destacam-se os dois pequenos poemas de *Ciclones* exclusivamente sobre Dante e o *Inferno*. O primeiro não tem título:

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? (PIVA, 1997, p. 37)

As imagens são diretas e nada parciais sobre a nova visão da poesia xamânica, resumida na imagem de Dante como poeta bruxo (xamã) conhecedor do “submundo” não apenas do *Inferno*, mas da própria realidade. Isso se explica através do aspecto submundano “marginal” do termo “malavita” que, na língua italiana, é sinônimo tanto de “marginalidade” ou “submundo”, quanto de “criminalidade”, no sentido de “vida moralmente depreciável, contrária à lei”.²²¹ O conhecimento desta realidade, reposto no movimento de “cair na vida”, implica na capacidade do poeta de representá-la através da linguagem (a expressão recobra também o uso da gíria mencionada no poema). A figura do poeta-autor do *Inferno*, contudo, diverge da forma do próprio Dante-personagem de sua obra; como visto, apenas “*Vanni Fucci*”, aqui, é personagem da *Divina Comédia*, exemplar nos sentidos do termo “malavita” (ao final, não usado por Dante). Através da imagem de Vanni Fucci, Piva traz ao seu poema o contexto do Canto XXIV do *Inferno*, precisamente a vala dos ladrões, onde tal personagem se encontra.

²²¹ No primeiro significado, ver Dicionário de Italiano Online “Michaelis” (<http://michaelis.uol.com.br/escolar/italiano/index.php?lingua=italiano-portugues&palavra=malavita>). No segundo, ver Dizionario di Italiano online “Corriere della Sera” (http://dizionari.corriere.it/dizionario_italiano/M/malavita.shtml). Consulta em 12.06.2014.

Entre versos irregulares que passam de rimas externas para internas (ver a tônica na letra “i” em *conhecia, gíria, Malavita, poderia, cair, vida*), o poema é construído por meio de três frases interrogativas. Ainda assim, é possível afirmar que responde plenamente pelo novo contexto (xamânico) desta poesia, baseado na referência literária a Dante para criar uma visão nova do *Inferno* (e, conseqüentemente, de seu poeta-personagem, transformado em “bruxo” ou “xamã”).²²² A nova imagem deste poeta “bruxo” tem algo da especificidade da poesia anterior de Piva: sua potência sexual; apenas a nomenclatura é diferente, agora na imagem do “êxtase” xamânico. Novamente, a relação com o sexo é via de inspiração para a composição poética: “bruxo”, contrário de “broxa” – outra palavra que deve ser lida como *gíria* (uma vez que a grafia correta do termo que designa impotência sexual é “brochar”). Neste sentido, o sexo, aqui, passa a ser também condição para o conhecimento da realidade, diretamente implicado na leitura do *Inferno* de Dante; ou melhor, a maneira de leitura da obra implica na percepção (ou não) da realidade.

A leitura deste novo *Inferno* (o *Inferno de Piva*) pode ser esclarecida – como de fato já foi – com o apoio de termos e imagens semelhantes encontradas no suporte da prosa. É o caso de “O Jogo Grátis da Poesia” e “Intellectual brasileiro”, nos quais alguns trechos (que refletem sobre modos ou “comportamentos” diversos de leitura e escrita) se destacam, respectivamente:

(...) Dante é pra ser lido numa sauna, rodeado de adolescentes. Não num escritório-abrigo-antiatômico. (...) Inferno, Purgatório e Paraíso são uma coisa só. Mastigue cogumelos e Veja. Nenhuma regra: Ver com os olhos livres. (...) O assassinato também pode ser a ordem do dia. A blasfêmia e o roubo. Veja o episódio Vanni Fucci no Inferno de Dante. Gíria da pesada de malandro medieval. (...) As soluções em poesia são individuais e não coletivas. (...)

Intellectual brasileiro entra
em partido político pra lavar chão.
pra ser Devoto. Pasolini entrou em
partido político pra criticar,
pra esculhambar.
os poetas deixaram de ser bruxos
pra serem broxas. (...) (PIVA, 1982, p. 5 e 2008, p. 183)

²²² Ainda de acordo com o texto de orelha em *Ciclones*, agora mediante uma leitura imediata: “Poesia = xamanismo = técnicas arcaicas do êxtase (...) Dante foi um xamã cabalista que conheceu, em sua viagem pelos três mundos, os orixás travessos da sombra.” (PIVA, 1997).

Tal qual no poema anterior, “Intellectual brasileiro” traz a oposição *bruxo/broxa* de maneira literal, apresentando como novidade o sentido depreciativo do “intellectual” nacional, entendido também como “broxa” (isto é, no sentido contrário à verdadeira imagem do poeta “bruxo”). A figura de Pasolini, imagem positiva de intelectual-poeta, acaba por representar o poeta-intelectual-internacional, é possível afirmar. O sentido de “intellectual” oposto a “bruxo”, contudo, é a ideia central a se reter no momento, uma vez que ele não condiz com a característica *sexual* do poeta de Piva e, portanto, com o conhecimento e a leitura da realidade (como à frente na obra de Blake).²²³

Em “O Jogo Gratuito da Poesia” continua válida esta mesma ideia de oposição. Aqui, a “solução” poética concerne aos elementos de negação da leitura literária enquanto *isolada* ou *fora* da realidade (imagem de uma literatura burocrática e amedrontada), no mesmo instante em que é assimilação da poesia enquanto obra literária, porém ativada pelas vias sensuais desta realidade. De um lado parece estar a ideia de uma literatura abandonada apenas à intelectualidade (ou seja, no sentido de *regras* literárias estritamente intelectuais), enquanto, de outro, está aquela que predispõe e sugere a experiência sexual, ideia do desregramento que liberta a percepção (“Mastigue cogumelos e Veja. Nenhuma regra: Ver com os olhos livres”). Novamente, a linguagem da “gíria da *Malavita*” (poema) ou “Gíria da pesada de malandro medieval” (prosa) deflagra uma leitura *marginal* do *Inferno*, enquanto o uso das referências dantescas fornece a base para as próprias “soluções poéticas” xamânicas, a saber: a percepção da poesia, *psicoativa* ou *psicodélica*, como instauração da própria realidade. O segundo poema que referencia Dante, em *Ciclones*, esclarece tal procedimento poético de Piva:

Dante foi bruxo da família
Visconti
Seus dedos violetas criaram fórmulas,
venenos & purgatórios sem coração
No mês 9 no dia 9 na hora 9
ficou 9 dias com febre
Todas as novidades estão
no Inferno (PIVA, 1997, p. 95)

As analogias com o *Inferno* de Dante podem ser lidas como fusão de realidade e poesia, de onde surgem as “novidades”, imagem do tempo presente, da instauração deste contexto xamânico. A contradição entre a experiência e sua representação na linguagem

²²³ Como se trata também de referência específica a Pier Paolo Pasolini (e não a Dante), no próximo capítulo (dedicado à leitura de Pasolini na poesia de Piva) este texto será retomado.

já havia sido subjugada pela nova configuração *espacial* da poesia (como visto no artigo em prosa, acima), que primeiro desloca lugar – e modo – de leitura (do *intelectual* para o *sensual/sexual*), para então realocar a realidade de seus domínios: “Dante é pra ser lido numa sauna, rodeado de adolescentes. (...) Inferno, Purgatório e Paraíso são uma coisa só.”. A fusão entre poesia e realidade continua sendo, neste último poema, a mesma entre discurso poético (“Seus dedos violetas criaram fórmulas, venenos & purgatórios sem coração”) e experiência histórica (“Dante foi bruxo da família Visconti (...) No mês 9 no dia 9 na hora 9/ ficou 9 dias com febre”). Tal união de “elementos” contraditórios normalmente é vista pela percepção apenas intelectual – restrita à razão lógica – como “contrários”. Já os versos trazem outra mensagem: a experiência no *Inferno* é premissa para uma invenção diferente da linguagem usual.

A “novidade” infernal desta linguagem que permite à criação representar a realidade, ou melhor, abranger a amplitude – a diversidade – da própria realidade na escrita. Entendida como *realismo* poético, esta linguagem representa a própria realidade que a poesia ajustada apenas aos moldes tradicionais não domina (seja na leitura, seja na escrita). Esta ideia deve ser, primeiramente, estendida à leitura da própria *Divina Comédia*, para então poder ser conhecida na poesia de William Blake. O Dante “bruxo” de Piva tem o claro objetivo – ou solução – de conhecer a *realidade infernal* como autor e personagem, experiência presentificada através da linguagem. Daí também a poesia xamânica apresentar uma leitura propositalmente *infernal* de Dante como *realidade*, movimento em tudo condizente com a leitura da originalidade poética desta grande obra (conforme Auerbach), ainda que tal novidade seja usada como atual “solução individual”.

Por meio deste tratamento dado à referência ao *Inferno* de Dante, o caráter “infernal” da obra de William Blake – reflexo também da crítica aos limites impostos pela religião católica – contextualiza a leitura do prazer que Piva encontra neste espaço, num primeiro momento, destinado à dor e ao desespero. Tidos como exemplos da *sabedoria infernal* no caso de *The Marriage*, os “Provérbios do Inferno” são colhidos numa atmosfera de prazer pelo poeta (representado em Blake pelo “gênio”, *genius*), a qual, por sua vez, contrasta com os tormentos que os anjos (representantes do catolicismo e do protestantismo: Deus, Céu) ali encontrariam – como visto em “As I was walking among the fires of Hell, delighted with the enjoyments of genius, which to angels look like torment and insanity, I collected some of their proverbs (...)”. Agora, o leitor de Piva tem a capacidade de ler a imagem do desejo individual enquanto prazer real não apenas como a sugestão de que “O Inferno de Dante é um Paraíso” (na prosa ficcional de *Coxas*), mas

sim em toda imagem poética *infernal* apresentada no contexto da poesia xamânica – a qual deve sua concepção, como visto, às referências ao *Inferno* da *Divina Comédia* enquanto deleite imerso na realidade (a ponto de se tornar “paradisíaco”).

É fácil observar em “O Jogo gratuito da poesia”, também, não apenas a semelhança entre as imagens de “Inferno” e “Paraíso”, mas como o “Paraíso” de Dante é transformado em “Céu” de Blake nesta acepção comum para ambos os reinos.²²⁴ A leitura *infernal* e *sexual* de Dante feita por Piva, além de imagem da *novidade* e *realidade*, é ao mesmo tempo crítica e irônica, como se encontra na acepção dos poetas sexualmente impotentes: “broxas”. Tal posicionamento se assemelha com uma releitura acionada por Blake em *The Marriage*, que particularmente satiriza obras do teólogo sueco Emanuel Swedenborg para instaurar seu “método infernal” – como apontado na introdução de Morris Eaves (BLAKE, 1993) em *William Blake: the early illuminated books*. A ironia, de modo especial, é recurso da linguagem poética que permite unir imagens comumente consideradas opostas na realidade ordinária (entendida como regida pela “razão” das leis). Na poesia de Blake, funcionam como suporte para o deslocamento de referências literárias lidas de maneira tradicional, próximo a um contato apenas intelectual com a linguagem – e, neste sentido, o paralelo continua válido para a poesia de Piva.

Crítica não apenas literária, mas também artística, religiosa e social, ambos poetas (Blake e Piva) usam de ironia, ainda que através de formas diferentes (e isso fica evidente devido às *referências* diferentes), em prol da crítica contrária a tudo o que não representa o desejo intrínseco à realidade não ordinária, ou melhor, a uma realidade não sujeita às normas ordinárias, mas sim à poesia e à arte. É a realidade do *genius* do poeta em Blake, e do poeta-bruxo, e não “broxa”, xamã de Piva; *realidade poética*, deve ser necessariamente vislumbrada através da imaginação artística que, na poesia de Blake (como na de Dante, ainda segundo Piva), vem representada pela perspectiva *infernal*. Diz Morris Eaves sobre a união de contrários (“Céu” e “Inferno”) em *The Marriage*:

Under the pretext of equal treatment, the principle of contraries destabilizes the tales of torpid equilibrium generated by Swedenborg's correspondences and creates the shift of perspective that is basic to satire. Only hell is capable of taking the view that repulsion, energy, and hate are as necessary as attraction, reason, and love, or of redefining evil as ‘the active springing from Energy’ (3:12). The marriage of heaven and hell, then, would seem to be an event imaginable only from the perspective of hell. (BLAKE, 1993, p. 122)

²²⁴ Como já visto no Posfácio de *20 poemas com brócoli* através das imagens comuns a Dante e Blake.

Percebe-se como fundamental a mudança de perspectiva proporcionada pela sátira (irônica) na poesia de Blake, pois se trata da própria possibilidade de compreensão da essência da obra, ou seja, da leitura de suas *poéticas individuais* da imaginação, tanto quanto das redefinições da realidade que elas possibilitam. É o trabalho da imaginação que passa a criar novos olhares, ou ainda perspectivas reais e imaginárias, a união necessária para superar uma leitura unilateral perpetuada pela tradição, ou melhor, pelas leituras tradicionais. Também se percebe como a união entre os contrários deve sua essência a “repulsão, energia e ódio” (“repulsion, energy, and hate”), uma vez que vem acionada pelo poeta infernal que não substitui os lados opostos, e sim acrescenta os seus próprios através de um “tratamento igual” que Eaves afirma ser apenas pretexto (“Under the pretext of equal treatment”). Neste caso específico, o *conhecimento infernal* representa, por excelência, a união entre imaginação poética e realidade; sua grandeza conciliadora de opostos permite, então, que o desejo de permanecer nos âmbitos libertários de uma realidade não ordinária comece pela libertação da própria imagem em que se aprisiona a ideia que se faz de liberdade, qual seja, as mesmas lidas de maneira apenas tradicional ou intelectual.

Imprescindível notar que, ao deslocar a leitura de suas próprias referências literárias (o exemplo imediato é a ironia e a sátira, mas existirão outros), tais poetas estão buscando acionar a livre imaginação – a liberdade individual – de *criar* realidades ou conhecimentos próprios. Não existe, a princípio, maiores problemas em considerar tais criações como *infernais* (no sentido “tradicional” de derivadas do *Inferno*), pois, como visto, se trata de conciliação de ideias opostas (casamento de céu e inferno, inferno paradisíaco), e não de novas demarcações conceituais que isolariam repetidamente (isto é, aprisionariam) o sentido da própria liberdade de criação que buscam expressar. Não é por acaso que esta liberdade tomará, em Piva, os moldes “contraditórios” também encontrados no imaginário de Blake (caos enquanto movimento de criação), por um lado envolvidos com a visão de uma cosmogonia universal, mas, por outro, relacionado com a visão romântica individual no contexto da criação artística, bem como da vivência de uma realidade mais livre para este indivíduo.

Frente às tradicionais palavras-chave românticas, bem como a uma visão romântica de poeta e artista, de arte e criação de arte, novamente o pensamento de Octavio Paz pode contextualizar melhor a questão:

La historia de la poesía moderna es inseparable de las poéticas que la justifican y la defienden. Esas poéticas, a pesar de su diversidad contradictoria, tienen un rasgo en común que las distingue de las de otras épocas: todas ellas están animadas por un ánimo beligerante lo mismo frente al pasado literario que ante la realidad presente. Son poéticas combatientes, doblemente críticas, tanto de la tradición poética como de la sociedad, sus valores y sus instituciones. (...) Doble movimiento: ruptura con la tradición prevaleciente e invención de otra tradición. (PAZ, 1970, p. 20)

Portanto, reduzir tal liberdade de criação a um conceito de romantismo, ou o próprio conceito de liberdade a uma leitura romântica, em tais casos, se parece com repetir o erro de abandonar a tradição (poética) em favor de liberdade, conhecimento e realidade criada pela simples “união de contrários” (ainda que cosmogônicos). Pois ainda que possa ser entendida no contexto de poesia moderna, tal liberdade deve ser entendida dentro deste “duplo movimento” mencionado por Paz: “ruptura con la tradición prevaleciente e invención de otra tradición”. Ou mesmo no sentido em que Paz resume o título de *El arco y la lira*: “El título viene de Heráclito y alude a la lucha de los opuestos, que la poesía convierte en armonía, ritmo e imagen.” (PAZ, 1970, p. 25).

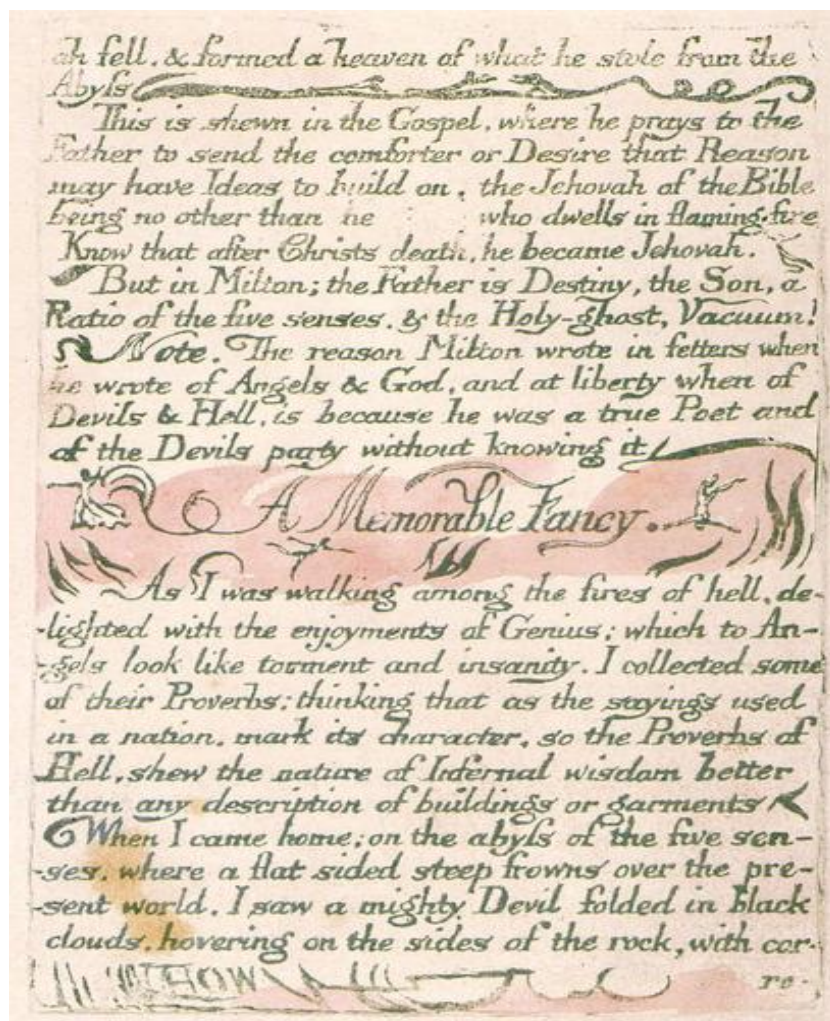
Muito pouco nas referências de Piva condiz com o abandono da tradição, a exemplo da própria nomenclatura *infernal* inicialmente haurida em Dante (para se dizer o mínimo, aqui). Quanto à questão de leituras ou escritas do Romantismo – em outras palavras, da incorporação romântica do *Inferno* por parte da poesia de Piva –, um ponto de vista muito esclarecedor é fornecido pela opinião de Michael Löwy sobre as diferentes maneiras de entender as influências deste movimento na literatura moderna:

Sim e não. Concordo inteiramente que o romantismo é um ciclo longo, como dizem os economistas, que começa em meados do século xviii e vai até ao século xx. E acho que permanece ativo até hoje. Efetivamente, ele atravessa todos esses movimentos, o simbolismo, o surrealismo, a *beat generation*. Octavio Paz é um dos poucos que entendeu que o romantismo é uma das formas fundamentais da cultura moderna, que atravessa toda a história da cultura moderna, contra as visões tradicionais da história da literatura que terminam o romantismo em 1830 ou 1840. ele percebeu muito bem essa vitalidade do romantismo e a sua presença em todos os momentos da cultura moderna. (...) O romantismo nasce como um protesto contra a civilização burguesa moderna, em nome de certos valores do passado. Valores culturais, éticos, religiosos. E esse elemento está presente desde seus pioneiros, como Rousseau, até os poetas do simbolismo e do surrealismo. A relação é evidente. Agora, dentro dessa proximidade, deste elemento de identidade, há diferenças

claras. O simbolismo, por exemplo, era bastante religioso, enquanto o surrealismo faz profissão de fé de ateísmo. Boa parte do romantismo do século XIX é nacionalista, valoriza as culturas locais, enquanto o surrealismo é violentamente antinacional. As diferenças são evidentes, mas a continuidade existe. (AZOUGUE, 2008, p. 16).

Quanto a Blake, Morris Eaves mostra como *The Marriage* dá um passo decisivo na contribuição da arte – que em Piva é, primeiramente, a poesia –, enfim, para novas formas de “imaginar” a realidade, e não submetê-la a outro domínio, apenas com um olhar diferente, mas ainda assim opressor. E isto também pode ser feito através da releitura de obras canônicas, segundo Eaves (e seu olhar *artístico* para o *Inferno*):

The episode on plates 5-6 closes with a ‘Note’ (6:10-13) that introduces a core theme of the *Marriage*, the arts of ‘poetic genius’ or imagination. Reading *Paradise Lost* alongside Job and the Gospels hints at a meritocracy of the imagination where a ‘true Poet’ like Milton is ‘of the Devil’s party’, and where poets replace priests and their hierarchy of faith. The contrary of religion, then, is not atheism but art. Heaven composes the ‘Bibles’ that the devil blames for error; hell composes works like *The Marriage of Heaven and Hell*. As plate 3 might have added: ‘Note: heaven is religion, hell is art’. (BLAKE, 1993, p. 124)



Gravura 6, *The Marriage of Heaven and Hell*. Ilustração de William Blake.
 Fonte: The William Blake Archive (<http://www.blakearchive.org/blake/>).

A “Nota” original aludida por Morris Eaves (ver ilustração acima) é a seguinte: “Note: The reason Milton wrote in fetters when he wrote of angels & God, and at liberty when of devils & Hell, is because he was a true Poet and of the Devil’s party without knowing it” (BLAKE, 1988, p. 10). Contudo, como o crítico sugere, a “nova” perspectiva infernal deve ser apreendida como realidade – ou, fundamentalmente, como a realidade da arte, que é também a reposição de uma visão perdida ou abandonada na hierarquia opressora de uma tradição a ser superada, no sentido de resgatada pela imaginação poética. Ora, a novidade desta realidade na arte está em conhecer a própria perspectiva de uma realidade “nova” porque, então, diferente e contrária à “irrealidade” imposta por uma ordem social e uma religião oficial, cujas leis inibem a diversidade da poesia, ou seja, o conhecimento e o uso da própria imaginação fora deste contexto ordenador

uniforme e unilateral.²²⁵ A intolerância desta religião fundada sob as verdades da Bíblia, por exemplo, só poderia ser superada pelo pretexto de sua sujeição à perspectiva infernal (“where poets replace priests and their hierarchy of faith”), isto é, o retorno ao uso da imaginação que as obras poéticas proporcionam. Daí se entender também a união entre opostos como perspectiva adotada como *verdadeira* dentro do contexto do *Inferno*: “The marriage of heaven and hell, then, would seem to be an event imaginable only from the perspective of hell”.

Neste sentido, William Blake se volta para a obra do também poeta inglês John Milton a fim de deslocar leituras tradicionais da poesia, bem como da Bíblia e da tradição cristã representadas, por exemplo, em *Paradise Lost* de Milton (“The contrary of religion, then, is not atheism but art”). Este deslocamento, também imagem do ato ou modo de leitura “novo”, busca repor a supremacia da imaginação enquanto função poética por excelência, entendida como *infernal* em *The Marriage* (“of the Devil’s party”). A expressão “true Poet” de Blake reorganiza o movimento de leitura infernal, transferido então para a imagem de uma criação artística também “verdadeira”. O aspecto infernal ainda significa estar livre dos erros passados (“Heaven composes the ‘Bibles’ that the devil blames for error”), sendo *verdadeira*, isto é, sem falsos erros, *impecável* a obra deste poeta, visto se fundar precisamente fora do contexto do pecado cristão, isto é, na leitura de seu próprio imaginário poético.

A ligação com a ideia de expressão da realidade na poesia xamânica, agora, pode ser feita de maneira direta, e até literal. Como visto, Piva usa como epígrafe de um capítulo de *Ciclones* (“Na parte de sombra de sua alma em vermelho”) a frase de George Bataille certificando que a “verdadeira poesia” existe apenas “fora das leis”. Efetivamente, é deste capítulo que provém o poema que referencia Dante e a visão de uma realidade *fora da lei* vinculada à composição poética do *Inferno* (também entendida no sentido *infernal* blakiano): “Dante conhecia a gíria da *Malavita* senão como poderia escrever sobre *Vanni Fucci*?”²²⁶

Referência ao Canto XXIV que descreve a vala dos ladrões no *Inferno*, a ideia central aludida no trecho do grande poema é a dupla acusação que pesa sobre o personagem histórico Vanni Fucci através de seu diálogo com o Dante personagem e poeta (personagem de si, isto é, homem de seu tempo e poeta). Quando fala neste canto,

²²⁵ A última frase da obra se parece com mais um dos Provérbios do *Inferno*: “One law for the lion and ox is oppression”. (BLAKE, 1988, P. 19)

²²⁶ Importante lembrar os significados do termo “malavita”: ver Nota 162.

Fucci se apresenta espontaneamente na qualidade de “besta”, pois admite ter levado uma vida “bestial e não humana”: “Vita bestial mi piacque e non umana/ si come a mul ch’i’ fui; son Vanni Fucci/ bestia” (ALIGHIERI, 1998, p. 167, v. 124-126).²²⁷ Porém, ao leitor atento, deve causar estranheza o fato deste personagem se encontrar na vala destinada aos ladrões (pecado considerado “Fraude Simples”), quando num círculo anterior (VII) do *Inferno* se encontravam as almas punidas pela “Violência e Bestialidade”, onde tal personagem deveria estar, então, de acordo com a organização interna da obra. É aqui que entra em cena também a “malandragem” atribuída por Piva a Dante, chamado de “malandro medieval” (como visto no artigo “O jogo gratuito da poesia”).

A continuação do canto mostra como Dante usa de palavras sutis, poucas e precisas (imagem de sua poesia), além de pensamento lógico (enquanto ser histórico real que conhece a história da vida deste compatriota), para convencer o pecador a confessar, envergonhado, que foi também “ladrão”, e não apenas “besta”. O fato de outra pessoa ter sido culpada, em vida, pela fraude de Vanni Fucci, então, revela o aspecto mais realístico e “verdadeiro” da poesia de Dante – que corrige *poeticamente* a própria realidade da história humana: “fui/ ladro a la sagrestia d’i belli arredi,/ e falsamente già fu apposto altrui.” (ALIGHIERI, 1998, p. 168, v. 137-139).²²⁸

Já mencionada enquanto técnica de composição de Dante, a “arte da citação” (cf. KLEINHENZ, 1995) pode ser reencontrada aqui enquanto recurso de “correção” poética da realidade do *Inferno*. De um modo geral, não apenas neste canto, mas sim em toda a *Comédia* estaria presente uma constante *ressignificação* da realidade mediante uma visão *peçoal e universal* de poesia, cuja escrita se sobrepõe às próprias fontes anteriores da qual depende (no caso de Dante, a *leitura*, mas principalmente a *citação* da Bíblia):

The poetic text would thus proclaim Dante’s personal, yet universal, vision; it would announce the means by which the “evil ways of the world”, the “mondo che mal vive” (*Purg.* 32.103) would be corrected; it would contain the message that derives its moral and spiritual force precisely because it is rooted in and appeals to the authority of Holy Scripture, such that the *Comedy* itself becomes a sort of “new scripture”. (KLEINHENZ, 1995, p. 49)

²²⁷ “Vida bestial me apraz e não humana/ assim como bastardo fui; sou Vanni Fucci/ besta” (Tradução livre). Já as notas desta edição citada, a cargo do próprio tradutor Ítalo Eugênio Mauro, embasam estas observações básicas, inclusive através de termos usados em sua tradução (a qual nem sempre se recorre aqui, enfim, no sentido de uma melhor leitura da mensagem geral contida nos versos da *Comédia*).

²²⁸ “Eu fui o ladrão da sacristia dos belos arredores, pelo que outro foi falsamente culpado” (Tradução livre).

É o domínio de um jargão particular (pode-se dizer “xamânico”) que faz o elo entre a realidade e a *visão pessoal* e *universal* na poesia de Piva, de acordo com a referência à *malandragem poética* de Dante que, através de poucos versos, leva à revelação da condição de “ladrão” encoberta, por sua vez, pela *malandragem real* (ou histórica) de Vanni Fucci. Este personagem fica sendo, ainda, exemplo de falsidade da realidade histórica quando vista apenas pela ótica da tradição cujas leis regem tal realidade na forma de prisão do indivíduo, por exemplo, por meio da inibição de seus desejos (como no caso da religião cristã e da Bíblia em *The Marriage*). Em resumo, a realidade histórica ordinária não pode condizer com a *visão* conhecida infernalmente: “Only hell is capable of taking the view that repulsion, energy, and hate are as necessary as attraction, reason, and love, or of redefining evil as ‘the active springing from Energy’” e “hell composes works like *The Marriage of Heaven and Hell*”.

Sexo e transgressão como poesia, *Inferno* como realidade. Semelhante ao “true poet” de Blake (sempre *infernal*, mesmo que inconscientemente), a realidade da poesia xamânica pode estar na expressão *fora da lei* da poesia de Dante – que “conhecia a gíria da *Malavita*” –, a qual passa a ser esclarecida pela perspectiva poética da *realidade* do *Inferno*. Além disso, é possível observar a proximidade da leitura da realidade nos três poetas em questão, no que diz respeito à questão social. Pensando ainda na forma de leitura ideal d’A *Divina Comédia* sugerida aqui – nada menos do que infernalmente sensual e mística: “Dante é pra ser lido numa sauna, rodeado de adolescentes” –, um depoimento inédito de Roberto Piva retoma literalmente uma passagem de *The Marriage* renunciando a reposição de tais “leis infernais”. Ao comentar a propósito de uma *sauna gay* situada na periferia de São Paulo, fechada pela polícia, porém reaberta logo em seguida, o poeta declara: “O desejo que se deixa reprimir não era um desejo suficientemente forte (...) ninguém segura o tesão.”²²⁹ Ecoando o trecho de *The Marriage*, “Those who restrain desire, do so because theirs is weak enough to be restrained” (BLAKE, 1988, p. 14), a relação com a definição do desejo sexual é precisamente *infernal*, ainda na forma como reaparece em seguida nos “Provérbios do Inferno”, a exemplo de “He who desires but acts not breeds pestilence”, “Dip him in the river who loves water”, “Prisons are built with stones of law, brothels with bricks of religion” e “The soul of sweet delight can never be defiled” (BLAKE, 1988, p. 10-12).

²²⁹ Em “Arquivo Roberto Piva”, Instituto Moreira Salles-RJ. Caderno “Florianos Martins entrevista RP”.

Tais “leis infernais” nada mais são do que a liberdade das “leituras” infernais, passível através do verdadeiro poeta – *bruxo* – e sua verdadeira poesia – *xamânica* – que, em Piva, tem a exigência do desejo e do prazer como pano de fundo da transgressão social frente a suas leis tradicionais (religiosas, sociais, etc.). Neste sentido, uma observação de Alcir Pécora sobre os poemas de *Paranoia* e *Piazzas* – válida também para os manifestos – tem validade no contexto do poeta xamânico, quando entendido contrário ao poeta preso na impotência do sexo e da palavra (a questão entre poetas “bruxos” e “broxas”). Apontando o “sistema de oposições” dos poemas através de termos que “tornam-se partidos ou escolhas a serem urgentemente feitas, de modo a definir um lado, o do poeta e seus amigos, ou o lado contrário, o dos poetas árcades, dos gabinetes dos políticos (...) etc.”, o crítico afirma:

Tal esquematismo não deve de modo algum ser atenuado, ou sequer contextualmente justificado, se se quiser conhecer o núcleo da questão poética que interessa aqui. A escolha sem nuances é condição desta escrita libertina, no sentido forte do termo: aquele no qual está em jogo assinalar os interditos e investir decididamente contra eles, num gesto cujo valor fundamental é o da transgressão, e nenhum outro. Trata-se de esclarecer sem meias-tintas a situação básica de impedimento e repressão que reconhece como constitutivo do mundo burguês, e então lançar-se abertamente ao confronto. O esquematismo está a serviço de uma espécie de demonstração ostensiva do cerco imposto a toda forma de vida, de tal maneira que a verdadeira criação já não pode ser senão fruto da violência. Definitivamente, com Piva, como com Blake, permanecem válidos os parâmetros de um romantismo exacerbado, no qual a prudência é apenas uma solteirona rica e malcheirosa, a serviço da impotência e da negação da alegria. (PÉCORA, 2005, p. 11)

De fato, um dos primeiros “Provérbios do Inferno” é este a que Pécora alude: “Prudence is a rich ugly old maid courted by incapacity” (BLAKE, 1988, p. 10). O contexto violento de criação poética vinha assinalado, precisamente pelo próprio poeta, no “Postfácio” de *Piazzas* (como visto), certificando ainda a importância do sexo e da poesia no que já era entrevisto como realidade:

Provido de uma tal concepção dinâmica da Realidade Poética & da “alucinação das palavras” em termos de Rimbaud, eu atingi a Poesia visando coroar de amores em primeiro lugar a Existência. Contra a inibição de consciência da Poesia Oficial Brasileira a serviço do instinto de morte (repressão), minha poesia sempre consistiu num verdadeiro ATO SEXUAL, isto é, numa AGRESSÃO cujo propósito é a mais íntima das uniões. (PIVA, 1980, p. 55)

Impedimento e repressão, principais interditos apontados por Pécora contra os quais a libertinagem desta poesia investe, são imagens da conscientização de uma realidade que, através de leis tradicionalmente repressoras, subjuga a criação do poeta na impotência da palavra, cujo resultado é uma poesia “oficial” insensível, passiva e defunta, sem energia: “broxa”. Reflexo da insensibilidade sexual, esta poesia sujeita a normas e leis dominadoras é o lado contra o qual se posiciona, agora, a “Realidade Poética” da poesia de caráter *infernal* – na imagem do poeta-bruxo. Sua energia (sexual e criativa) é metáfora exemplar da potência *infernal* que só existe na radicalidade de suas formas, conforme a liberdade individual em Blake: “He Who desires but acts not breeds pestilence” ou “Dip him in the river who loves water”. Neste sentido, ela é totalmente afim com a imagem do poeta romântico, sua individualidade e dom poético (sobre)naturais. Pécora, ao afirmar corretamente que em Blake e Piva “permanecem válidos os parâmetros de um romantismo exacerbado”, também poderia estar remetendo a conteúdos encontrados na poesia xamânica – a exemplo da luta pela *liberdade* (“cerco imposto a toda forma de vida”) lida através do “esquematismo” da poética inicial.²³⁰

Contudo, agora atualizada na imagem primitiva do xamã, a liberdade do poeta indivíduo e sua “escrita libertina” (Pécora) está para ser conhecida fora de si, de seu centro, de sua própria individualidade “não-humana” (para usar uma metáfora “xamânica” não apenas natural, mas também *sobrenatural*). A transgressão invocada e aplicada neste contexto, sendo imagem do individualismo do poeta, se sustenta na incorporação do contexto pessoal encontrado n’*A Divina Comédia* e em *The Marriage*, nos quais, embora sejam seus criadores, eles próprios, personagens centrais, os poetas são alegorias do Homem ou de toda a humanidade.²³¹ Espécie de “malandragem romântica”, na verdade as leis infernais nada mais são que *anti-leis* oficiais, as quais já foram superadas pelo poeta (e pelo indivíduo) na diversidade do conhecimento, único meio de chegar ao próprio não-reconhecimento da realidade de tais leis oficiais: “He who has suffered you to impose on him, knows you” (BLAKE, 1988, p 12). Conhecimento, aqui, é imagem de *imaginação* e *desejo*, todos acolhidos por Piva e comunicados enquanto imagem da *realidade* em sua obra: “eu atingi a Poesia visando coroar de amores em primeiro lugar a Existência”. Ao poeta xamã, restou unir a perspectiva infernal, vista

²³⁰ O crítico, de fato, traduz a máxima de Blake com o termo “impotência” (para “incapacity”), mostrando sintonia poética com a linguagem xamânica (a exemplo do recorrente termo “broxa” usado por Piva).

²³¹ Ver AUERBACH (2011, p. 164) e BLAKE (1988, p. 14).

como realidade, com suas novas realidades “não-humanas” (do homem) e “naturais” (dos deuses). Algo desta realidade que se quer poesia, em Piva, não por acaso está sempre aliada à leitura de Octavio Paz – conforme um *Satã romântico* que representa as qualidades poéticas em *A outra voz*.

É como se a tela da realidade arrebentasse e pudéssemos ver o *outro lado*. Blake disse que Milton, como verdadeiro poeta, tinha parte com o diabo, embora não soubesse disso. Desde então Satã se transformou em uma figura que participa do heroísmo altruísta de Prometeu, da ousadia de Ícaro e do amor à liberdade. Satã: subversão e ironia, queda e melancolia. (PAZ, 1993, p. 26).

No caso do poeta-bruxo, as “novidades” do *Inferno* de Dante são percepções descritas (e vislumbradas) em seus estados *naturais* (o Satã de Dante é o mal *real*), mas também *sobrenaturais* (o Satã de Paz, de Baudelaire: o mal *romântico*). Ao dividi-las desta forma, o poeta permite expandir o referencial da relação humana – “a tela da realidade” arrebentando e deixando ver a própria realidade (sobre)natural humana, desvelada de filtros oficiais e históricos repressivos. Ao mesmo tempo, a linguagem da poesia revela como se dá tal relação, a um só tempo *natural* e *sobrenatural* (individual e universal):

a poesia mexe
com realidades não-humanas
do planeta
profecias
espíritos animais
vidência
estrela bailarina
lugares de poder
fogo do céu

Pedra Grande, 94 (PIVA, 1997, p. 78)

Mas não só: relação humana equivale considerar relação sexual, sobretudo subentendida enquanto prática excessiva, neste sentido sábia, envolvida com o conhecimento – ainda conforme em Blake: “The road of excess leads to the palace of wisdom” (BLAKE, 1988, p. 12). Participa do aspecto sexual este *excesso de visão* condizente com o lado *sobrehumano* (a exemplo da poesia em forma de “profecias/ espíritos animais/ vidência”, que atesta as imagens “estrela bailarina/ lugares de poder/ fogo do céu”). O poema xamânico, “A oitava energia”, presentifica tal relação *natural* e *sobrenatural* com a realidade, agora incluindo termos obscenos. Entre outros acenos eróticos, o procedimento vocabular certifica que o aspecto “humano” de que fala o poeta

está expandido em direção a um universo comum, dentro do qual se revela a diversidade (basicamente também na forma de conhecimento, de *expansão* do olhar). Como no caso da realidade, o diferencial humano no poema se fará mediante a percepção do que se entende (do que se vê e sente) como *natural* e *sobrenatural*, tanto quanto as “novidades” presentes no erotismo e na obscenidade. Isso fica claro numa passagem de *A história do olho*, de Georges Bataille (principalmente na bela tradução de Eliane Robert Moraes):

Para os outros, o universo parece honesto. Parece honesto para as pessoas de bem porque elas têm os olhos castrados. É por isso que temem a obscenidade. Não sentem nenhuma angústia ao ouvir o grito do galo ou ao descobrirem o céu estrelado. Em geral, apreciam os “prazeres da carne”, na condição de que sejam insossos. Mas, desde então, não havia mais dúvidas: eu não gostava daquilo a que se chama “os prazeres da carne”, justamente por serem insossos. Gostava de tudo o que era tido por “sujo”. Não ficava satisfeito, muito pelo contrário, com a devassidão habitual, porque ela só contamina a devassidão e, afinal de contas, deixa intacta uma essência elevada e perfeitamente pura. A devassidão que eu conheço não suja apenas o meu corpo e os meus pensamentos, mas tudo o que imagino em sua presença e, sobretudo, o universo estrelado... (BATAILLE, 2015, p. 48)

Mediante este contexto, enfim, o longo poema em questão pode começar a ser lido:

A oitava energia

Que você conheça
a estrela da loucura
Na sua verde boca animal
A paisagem mineral
rói o olho do peregrino
que procura seu Deus com chifres
Amo os garotos que cospem o sangue
das amoras
pelos lugares ermos, praias habitadas
por escamas de peixe, montanhas
& matas onde o anjo é um pau
duro no poente
Que você conheça o relâmpago
chamado mundo sombrio
Estremecendo na folha do seu
coração
Que você conheça este relógio sem nuvens
chamado morte
dependurado no planeta
como volúpia secreta

Que você conheça manguezais
 & realidade não-humanas
 que são a essência da Poesia
 Que você conheça o sussurro do Sol
 Na água ferruginosa dos seus olhos

Pedra Grande, 95 (PIVA, 1997, p. 63-64)

A devassidão a que se referiu Bataille (*A história do olho*, acima), no caso de “A oitava energia” parece essencialmente representada através da fusão de elementos *naturais* e *sobrenaturais* (exemplar nos versos “Amo os garotos que cospem o sangue das amoras pelos lugares ermos (...) & matas onde o anjo é um pau duro no poente”), os quais também contaminam e são contaminados por elementos habituais da realidade – “garotos” – já percebida de maneira sobrenatural: “anjo”. O paralelo com o olhar devasso, obsceno e “sujo” de Bataille se faz na medida em que ambos ressaltam, dentro de uma realidade maior, a existência de uma realidade menor: “habitual” para este Bataille, “humana” nos termos xamânicos de Piva. Enquanto o primeiro não se satisfaz com a “devassidão habitual, porque ela só contamina a devassidão e, afinal de contas, deixa intacta uma essência elevada e perfeitamente pura”, pode-se dizer o poeta, xamã, deplora uma realidade “humana” que não inclui a percepção *natural* e *sobrenatural* de sua sexualidade, devido a suas sensações “habituais”. Daí o imperativo “que você conheça”, deste poema, primeiramente reforçando uma componente fisiológica natural do corpo, quando o eu-lírico ama somente os “garotos que cospem” o “*sangue* das amoras”. Depois, o sobrenatural (“onde o anjo é um pau duro no poente”) se mescla a lugares específicos: “pelos lugares ermos, praias habitadas por escamas de peixe, montanhas & matas [onde o anjo é um pau duro no poente]”, os quais vêm resumidos em “manguezais”, de forma a unir definitivamente poesia, sexualidade não habitual e (*sobre*)*naturalidade*: “Que você conheça manguezais/ & realidade não-humanas/ que são a essência da Poesia”.

Em “A oitava energia”, a uma sexualidade *natural* vem ligada à própria realidade *sobrenatural*; a volúpia, por exemplo, é descrita através da imagem comum e “desconhecida” (secreta, ou incompreensível) da *morte*: “este relógio sem nuvens/ chamado morte/ dependurado no planeta/ como volúpia secreta”. Ao final, se as comparações entre as metáforas do *olho* não chegam a distanciar os textos aproximados aqui²³², no poema de Piva é ainda um certo enredo baseado neste olho (elemento da

²³² Em Bataille, o olho é um verdadeiro gatilho para obscenidades sexuais, ainda no sentido sugerido pela passagem citada anteriormente: “A devassidão que eu conheço não suja apenas o meu corpo e os meus pensamentos, mas tudo o que imagino em sua presença e, sobretudo, o universo estrelado...”. Porém, e o

natureza do corpo) que também chama a atenção para relação conhecimento e realidade, através de percepções humanas *em busca* de fenômenos sobrenaturais: “A paisagem mineral rói o olho do peregrino que procura seu Deus com chifres”. Condição da busca de um sagrado presente na natureza primitiva (“Deus com chifres”), a morte – assim como a realidade – caminha naturalmente através da “essência da Poesia”, “verdadeiramente” através da arte. Ou antes, está incluída na essência da poesia xamânica que se quer realidade maior, *morte* e *volúpia*, secreta e visível para olhos atentos a “este relógio sem nuvens (...) dependurado no planeta”, o tempo do poema por onde a vida passa, como tudo, quase sempre de maneira indissociável da vida e seu aporte *sobrenatural* – “Que você conheça o sussurro do Sol” – e *natural* – “Na água ferruginosa dos seus olhos”. Metáfora completa criada pela “essência da Poesia” xamânica de Piva.

Assim, a *técnica* de criação através das referências literárias se aproxima da ideia de *método infernal* proposta por Blake em *The Marriage*. Retomando o pensamento de Morris Eaves, o contexto artístico individual existe dentro da relação “verdade no poeta” e “realidade na poesia”:

But first, in an odd turn which is one of the most interesting in the *Marriage*, the message that Milton wrote ‘at liberty’ when he wrote ‘of devils & Hell’ leads straight back to the author, whom we left as the resurrected Jesus of the revived hell on plate 3. In the context of the true-poets theme, that scene shows one author, Blake, identified with Jesus and Hell, revive and leave another, Swedenborg, identified with discarded cerements and an abandoned guardian angel, behind. (...) The self-referential aspect of the *Marriage* is most noticeable in his resort to allegories based on human physiology and on engraving technology. (...) Moreover, these allegories advance several of the central themes that converge on the *Marriage*’s fundamental redirection of attention from religion, which is cast as derivative, external, and oppressive, to art, cast as original, internal, and liberating. (BLAKE, 1993, p. 124)

Como em Blake, então, a referência textual nesta poesia procuraria redirecionar a atenção para os aspectos individuais e libertários da arte. Suas práticas de criação em tudo participativas de um contato muito pessoal com autores importantes são o reflexo de sua condição individual de poeta enquanto leitor e, especialmente, autor que incorpora o texto em um contexto individual. O fato desta postura poética de escritor-leitor estar evidente

que é mais interessante neste caso, outras passagens evidenciam o caráter obsceno através de analogias naturais e cósmicas: “Deitei-me (...) os olhos abertos sobre a Via Láctea, estranho rombo de esperma astral e de urina celeste cavado na caixa craniana das constelações” (BATAILLE, 2015, p. 47-48).

em seu *estilo* de criação, ao final *individualiza* sua leitura da literatura e demais artes frente ao próprio panorama histórico e à realidade da segunda metade do século XX. É fácil perceber como a poesia de Piva, em meio ao *conflito* individual e não individual da referência (por assim dizer), surge atualizando obras passadas e, o que é mais importante verificar, busca nos *desvios da* historicidade humana, a exemplo da história literária, uma dimensão exclusiva do próprio referencial poético: “a poesia vê melhor”, que significa tão somente “a poesia xamânica vê melhor”. Esta visão, à primeira vista, só parece condizer com algumas das características mais “pretenciosas” encontradas através dos grandes autores da literatura universal e suas experiências com a linguagem – a qual, aqui, também não está livre de ser trabalhada sutilmente enquanto escrita textual.²³³

Enquanto *técnica* de escrita individual, o uso da referência literária é mais uma vez exemplo de aspectos pessoais desenvolvidos pelo poeta autodidata, a solução “contraditória” (individual e coletivo, interno e externo, novo e antigo, e assim por diante) que sua poesia encontrou de manter conectadas as realidades de sua arte e de seu tempo. Aqui, a máxima contradição se revela “solução”: realidade poética. Em sua tese *As portas da percepção: texto e imagem nos livros iluminados de William Blake*, Enéias Farias Tavares nos informa que, no início da carreira do poeta inglês, “sua arte apresenta duas formas de revolução: uma individual e artística e outra política e social” (TAVARES, 2012, P. 43). Sabendo que Blake se distanciaria dos ideais estritamente políticos, sociais e religiosos, vale destacar como esta revolução “artística” aproxima os poetas em questão (incluindo o próprio Dante do *Inferno*), ainda conforme se encontra exposto em trechos do “Manifesto da selva mais próxima” (já citado anteriormente) que prefiguram o contexto xamânico:

Os governos existem pra você pensar em política & esquecer o
Têsão/ (...) Cidade esgotada na feiura pré-Colapso/ recriar novas
tribos/ renunciar aos trilhos/ Novos mapas da realidade/ roteiro
erótico roteiro poético (...) Abandonar as cidades/ rumo às praias
salpicadas de esqueletos de Monstros/ rumo aos horizontes
bêbados como anjos fora da rota (...) Delinquência sagrada dos
que vivem situações-limite/ é do Caos, da Anarquia social que
nasce a luz enlouquecedora da Poesia/ Criar novas religiões,
novas formas físicas, novos antissistemas políticos, novas formas
de vida/ Ir à deriva no rio da Existência. (PIVA, 1985, p. 100)

²³³ O manuscrito do poema revela uma leve modificação: o verso original dizia “a poesia vê *maior*” (e não “melhor”). Cf. “Arquivo Roberto Piva” do Instituto Moreira Salles-RJ.

Em *Visões de William Blake*, Alcides Cardoso dos Santos aponta no poema “Jerusalém a Emissão do gigante Albion” a transformação da humanidade enquanto “mudança individual, pela passagem de uma visão que contrapõe a razão à imaginação a uma visão imaginativa e intelectual” (SANTOS, 2009, p. 21). Da união destes polos imaginativos e reais surge, melhor e ampliada, a ideia de revolta; e, com ela, a possibilidade de estudos condizentes com as referências literárias na poesia xamânica. Neste sentido, vale ainda o alerta de Santos sobre a *leitura infernal* do poeta inglês:

O que Blake demanda de seu leitor é que leia sua poesia a partir da óptica “infernal”, demanda que parece bastante justa, haja vista a necessidade hermenêutica básica de tentar entender um poema a partir das questões fundamentais colocadas pelo poeta em sua linguagem. (Op. cit., p. 25)

Após ler a referência e *interpretar* tais interlocutores infernais em sua incorporação xamânica, Roberto Piva parece mesmo deixar as novas possibilidades de interpretação para o seu leitor – conforme o poema de *Ciclones* que refere especialmente William Blake:

você é o Blake
da Primavera
Leo Ferré & cerveja Budweiser
o tié-sangue & seu coração são da mesma
matéria
o vento da manhã sai do seu peito
rumo às estepes eternas

Mairiporã, 94 (PIVA, 1997, p. 81)

As características de ordem básica deste poema podem estar relacionadas com a ideia de remissão ao conhecimento de si e do leitor (“você é o Blake”), junto a uma visão reconciliadora frente aos opostos (“o tié-sangue & seu coração são da mesma/ matéria”). O deslocamento do referencial pessoal do eu-lírico (do poeta para o outro), acionado pela ênfase em “você” (e nas partículas pronominais “seu” – também em “seu peito”), reforça a percepção de uma realidade válida não apenas dentro da relação individualidade/alteridade; pois o outro termo da comparação, o pássaro “tié-sangue”, enfatiza também a presença de uma “realidade não-humana do planeta” – para continuar com a imagem-expressão característica da poesia xamânica.²³⁴ De fato, é interessante

²³⁴ Também nos manuscritos do poeta há uma declaração que atualiza a questão através da mesma imagem: “Nesta época de ditadura do Rosto Humano é terapêutico lidar com realidades não-humanas” (Instituto Moreira Salles-RJ. “Arquivo Roberto Piva”).

constatar a forma como este movimento expansivo, que subverte o subjetivismo, vem representado no poema – no qual se pode falar de um *você*-lírico, ou de um eu-lírico-*você* (como de um “poeta-natureza” Blake-pássaro). A percepção da alteridade, isto é, sua constatação na *realidade* do poema, onde o eu-lírico é “você”, vem expressa na forma de um diálogo *intertextual* e *intratextual* entre os poemas de *Ciclones*. O verso “o tié-sangue & seu coração são da mesma matéria” é incorporação literal dos versos de outro poeta, Pierre Reverdy, por sua vez usados como epígrafe no último poema do livro: “Le soleil et ton coeur sont de même matière” (PIVA, 1997, p. 111).

No poema anterior, a referência ao poeta remete a uma leitura cíclica que permite a sustentação dos próprios conteúdos poéticos, a exemplo da prevalência de elementos da *natureza* que regem (como, às vezes, no caso da referência) o curso dos poemas: “você é o Blake/ da *Primavera*”. A referência *não textual* ajuda a esclarecer, também, o contexto de um espaço e tempo presentificados através da realidade, porém simultaneamente válidos pelos signos e ritmos construídos através da palavra. Tal união funciona enquanto percepção de uma verdade inquestionável (a “mesma matéria”), mas que se estende para além dele e de seus coadjuvantes: “o vento da *manhã* sai do *seu* peito/ rumo às estepes *eternas*”. Na sequência, o acento nos termos mais significativos de tais versos (no itálico nosso) confere a tais palavras uma força maior de expressão, reflexo do ritmo de uma incorporação – leitura e escrita – cíclica: “o tié-*sangue* & seu *coração* são da mesma *matéria*”.

E ainda, se Leo Ferré pode muito bem ser aquele que, para Piva, representa a anarquia, a arte e a fruição (acompanhado da “cerveja Budweiser”), deixa espaço para que “seu” Blake seja o símbolo maior da natureza: “você é o Blake/ da *Primavera*”. Nesta importante aproximação e inclusão do poeta inglês no ideário xamânico-ecológico de *Ciclones*, os opostos se unem de forma também natural, através de uma imagem das mais representativas da liberdade – isto é, a do pássaro – junto a uma das mais físicas e necessárias ao ser humano/animal: “o tié-*sangue* & seu *coração* são da mesma/ matéria”. Trata-se, mais uma vez, de um movimento *cíclico* de leitura, ao final condizente com os próprios recursos acionados na composição.

Definitivamente, o *Blake de Piva* revela a importância das referências na poesia xamânica, a começar pelo *Inferno*; como em outro dos provérbios em *The Marriage*: No bird soars too high, if he soars with his own wings. (BLAKE, 1988, p. 11). E ainda que sejam os garotos a nortear o desejo do poeta leitor, seu pensamento (novamente no “Posfácio” em questão) apenas comprova a aproximação de sua visão poética com o

contexto infernal de Blake. De um lado, Piva: “Foi frequentando uma sauna do subúrbio que inventei (...) este casamento do Céu & do Inferno. (...) onde os *danados* de Dante sonham eternamente. Mas os *garotos* do subúrbio são *anjos*...” (PIVA, 1981, p. 33); de outro, trechos finais de *The Marriage* confirmam:

Note: *This Angel, who is now become a devil, is my particular friend. We often read the Bible together in its infernal or diabolical sense, which the world shall have if they behave well. I have also the Bible of Hell, which the world shall have whether they will or no.* (BLAKE, 1988, p. 19, grifo nosso).

7. O Dante de Piva

Embora tenha sua importância inegável na criação da poesia xamânica, a referência *stricto sensu* a Dante Alighieri usada por Roberto Piva principalmente como tema na composição de poemas teve início antes de *Ciclones*; na verdade, ela é ainda anterior a *20 poemas com brócoli*, uma vez que figura através de dois exemplos no inédito *Corações de hot-dog*. Próximos entre si em relação ao temário da *Divina Comédia*, o primeiro data de 1976, e o segundo de 1980:

“Um dia você chega lá”

A viagem elétrica/ de Dante/ pelas três etapas da Comédia/
inferno purgatório paraíso [sic]/ onde os anjos se reúnem para
jogar bilhar/ para brilhar & preparar brócoli cozido/ na
Eternidade/ Dante sistematizou a Comédia/~~antes~~ [sic] do cinema
mudo/ sua risada despejada/ na mesa da poesia/ é o absurdo
devorado/ pela Ferrari filosófica/ de São Tomás (Roberto Piva
SP1976)

[Sem título]

Sábado de Aleluia de 1300/ 7 horas da manhã/ Dante seleciona/
formidável elenco de Demônios/ pra seu filme/ em 3 longos
episódios/ rodados nas nervuras da Alma/ no Inferno/ sua câmera
new look percorre/ o Círculo VIII/ & o vasto aquário de Piche/
onde danados mergulham/ & reaparecem com nova/ Sabedoria
(Iguape/Sexta-feira da Paixão/ 80). (INSTITUTO MOREIRA
SALLES. “Arquivo Roberto Piva”, VII. Caderno de notas “A
máfia de branco”).

Ambos se relacionam com imagens colhidas através de um olhar cinematográfico frente à *Divina Comédia*. Sintomaticamente em forma de “viagem elétrica de Dante”, o primeiro poema equipara entre si as “três etapas da Comédia” – “inferno purgatório paraíso” [sic] – através deste movimento *elétrico* de passagem, portanto rápido, que unifica, como num enredo de filme bem estruturado, os diversos e longos cantos da obra. Isso fica mais claro quando se observa, no poema, um pano de fundo *comum* às diferentes paisagens criadas por Dante – também reflexo das prosaicas ações de seus personagens que, apenas na forma de “anjos”, reforçam o estranhamento, mas também a eterna alegria, desta unidade: “onde os anjos se reúnem para jogar bilhar/ para brilhar & preparar brócoli cozido/ na Eternidade”. É dessa forma que se pode entender “Um dia você chega lá”, como releitura que tanto resgata quanto distorce aspectos intrínsecos à *Comédia*. Neste sentido, o poema inédito de Piva atesta a obra de Dante como pioneira na relação moderna entre poesia e cinema, a exemplo ainda de uma correção no texto que enfatiza a relação

criativa, e não competitiva entre tais artes: “Dante sistematizou a *Comédia* antes do cinema mudo”.

Passagem frugal pelos seus três diferentes cantos, a atmosfera de deleite permite um lugar de destaque à ironia poética (“sua risada despejada na mesa da poesia”). É como se algo da leitura de juventude de Piva – “a *Divina Comédia* no que ela tem de loucura, iluminação, beleza & linguagem cinematográfica em plena Idade Média”, como visto no “Posfácio” de *20 poemas com brócoli* – começasse a despontar aqui enquanto material inerente à sua própria linguagem. Sugerindo fidelidade à fonte, porém a representando através de recursos próprios, obra e leitura ficam como que suspensas nas referências usadas para compor linguagem e estilos também próprios, a exemplo do aspecto “unificador” de sua visão frente à obra de Dante – como apontado anteriormente, nas imagens de *Inferno* e *Paraíso*, mas também certificado aqui: da grafia em “inferno purgatório paraíso” à incorporação irônica e absurda da poesia de Dante: “sua risada despejada/ na mesa da poesia/ é o absurdo devorado/ pela Ferrari filosófica/ de São Tomás”. Importante lembrar que, como já visto (AUERBACH, 1987; MARIETTI, 2002), a “unidade”, dentro de uma pluralidade de ações, revela uma qualidade excepcional na linguagem da *Comédia*. Aqui, no uso particular que Piva faz destes recursos poéticos – e do qual resulta um tipo de suspensão do diálogo, propenso à leitura da “loucura, iluminação, beleza”, antes mesmo da maior exploração da “linguagem cinematográfica” de Dante –, parece haver uma prefiguração do contexto que definirá a forma ideal, em tudo original, de leitura da *Comédia*: na sauna ao lado dos garotos (cf. o “Posfácio” em questão).²³⁵

Já o segundo poema apresenta inicialmente uma adaptação da *Comédia* em obra fílmica, onde o poeta é diretor de cinema e seus atores (ou personagens) todos iguais, ainda que especiais: “Dante seleciona/ formidável elenco de Demônios/ pra seu filme/ em 3 longos episódios/ rodados nas nervuras da Alma”. Ainda que atualizada pela “câmera new look”, a apresentação de referências literárias é fiel, por exemplo, à configuração dada por Dante ao *Inferno*; neste caso, ao “Círculo VIII”, alusão ao “Malebolge”, oitavo círculo do *Inferno* composto de dez valas concêntricas, onde são punidas as mais variadas formas de fraude. De fato, tal espaço vem especialmente nomeado no primeiro verso do

²³⁵ Parece válido observar algumas tentativas de referir esta linguagem cinematográfica na poesia xamânica, a exemplo de versos em *Ciclones* e *Estranhos sinais de Saturno*: respectivamente, “o mar que Homero poetizou em tecnicolor” (no poema “VII” de “VII Cantos Xamânicos”) e “sonho ofegante da árvore-cinema” (no poema “Pau-ferro”). (PIVA, 1997, p. 91 e 2008, p. 170).

Canto XVIII da *Divina Comédia*: “Luogo è in inferno detto Malebolge” (ALIGHIERI, 1998, p. 127)²³⁶. Os versos finais de Piva parecem inferir o destaque patético dado pelo poeta italiano aos últimos círculos infernais, invertendo a punição aos “danados” que ali sofrem expiações cada vez mais violentas de suas fraudes (ou pecados); agora, a consequência de habitar este “vasto aquário de Piche” é a possibilidade de atualizar o conhecimento individual (“nova Sabedoria”), alegoria também da visão que se encontra em seu próprio (e “novo”, *new look*, e “atual”) poema. Ainda que recomponha ironicamente a condição infernal de seus danados, este movimento em direção a uma “nova Sabedoria” é leitura direta e respeitosa do *enredo dantesco* dos três cantos da *Comédia*, atualizada através da perspectiva referencial – na forma de leitura cinematográfica – de Piva: “no Inferno...”.

No caso do primeiro poema, a alusão ao filósofo São Tomás de Aquino ironiza o contexto original de beatitude do *Paraíso*, no qual o santo toma parte relevante em meio ao “ecletismo teológico” de Dante.²³⁷ Dando preferência por uma relação despojada e alegre entre o poeta e sua criação (“Dante sistematizou a *Comédia*/ do cinema mudo/ sua risada despejada/ na mesa da poesia”), Piva reforça o sentido crítico que a ironia potencializa em seu texto poético, ao transformar a própria poesia do autor italiano em imagem incompatível com sua teologia cristã: “[sua risada despejada/ na mesa da poesia] é o absurdo devorado/ pela Ferrari filosófica/ de São Tomás”.

De modo geral embora o segundo poema inédito refira um diálogo mais substancial com a obra de Dante, o primeiro poema é a precisa imagem que a poesia xamânica faz da *Comédia*. Antecipando o contexto básico de entendimento desta poética, os versos “A viagem elétrica/ de Dante/ pelas três etapas da *Comédia*/ inferno purgatório paraíso” se assemelham aos termos da comparação entre “xamã-poeta” e “Dante” no depoimento inicial em *Ciclones*: “Xamã: sacerdote-poeta inspirado que (...) percorre o inframundo (...) em “viagens”. Dante foi um xamã cabalista que conheceu, em sua viagem pelos três mundos, os orixás travessos da sombra” (PIVA, 1997).

Esta ausência de diálogo literário textual (referência *não textual*) que, ao mesmo tempo, é efetiva releitura da obra na forma de uma “viagem” prazerosa, sugere que o tema *Dante* está vinculado a uma visão do poeta-personagem diversa daquela vista

²³⁶ “Há um lugar no Inferno chamado *Malebolge*” (Tradução livre).

²³⁷ Cf. prefácio de Carmelo Distanto à tradução da *A divina comédia* feita por Ítalo Eugenio Mauro (ver Bibliografia), no qual lembra que São Tomás de Aquino toma presença “no céu do sol (“Paraíso”, X), onde moram os doutos espíritos cristãos (...) em cujo centro se encontra” (p. 8-9).

anteriormente em *Paranoia* e *Quizumba*, porém próxima do contexto das referências de *Piazzas*. Nesta obra, ainda que as referências não coincidam (como visto, Rimbaud é o poeta modelo aqui), o uso que delas faz o poeta – por exemplo, quando os vincula ao conhecimento de uma “Realidade poética” – contextualiza o modo como a composição da poesia xamânica depende de uma efetiva *releitura* dantesca, como da própria natureza do poeta (quando xamã).

Ausente em *Piazzas*, por sua vez o tema *Dante* é totalmente outro em *Coxas*, por sinal publicado num período próximo à composição dos dois poemas inéditos. Neste último, o que se evidencia através da referência é a semelhança de seu tom irônico, mas que, ao que tudo indica, é aqui uma postura despojada de alguma intenção de leitura literária da *Divina Comédia* (bem como da obra dos demais poetas ali referenciados).

A prosa inicial de *Coxas* não tem o resultado de uma *leitura poética* amplificada que, entre outros aspectos, a relação referência-imagem trabalha nos versos da poesia, mesmo quando dentro do contexto *não textual* – como visto rapidamente nestes dois poemas (mas também como no caso do poema “Antínoo & Adriano”, analisado anteriormente). Basta ler completamente o longo trecho tirado do texto em prosa intitulado “Osso & liberdade” e perceber como a composição referencial, que aqui explora o aspecto *não textual*, prevalece aquém do tratamento poético dado no mesmo contexto de tais referências à *Comédia* (considerando agora Mário de Andrade e Virgílio ao lado de Dante):

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 & de veludo escutavam seu chefe Lindo Olhar declamar as estrofes finais do Purgatório de Dante.

Eles eram especializados em Dante & Mário 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 & Jardim Japão fundaram o clube Osso & Liberdade com a finalidade de divulgar Mário de Andrade, Dante & vícios requintados.

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 o símbolo da sabedoria humana. Um garoto mecânico chamado Rabo Louco com olhos negros faiscantes & agressivos 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 & (...) Pólen disse que sim. Onça Humana agarrou Pólen & foram trepar atrás da cortina (...) (PIVA, 2006, p. 60-63)

Com sua repetição insistente de nomes de personagens e referências literárias, de termos mornos como “vícios requintados” e “disse que sim”, entre outras *escolhas* lexicais distantes de sua inventividade pregressa, este texto arrasta a prosa numa linguagem submissa (ainda cheia de “porquês” imperativos e de repetidas condicionais rasas: “queria saber”, “quis saber”, “queria que isso”). Embora não seja regra ao longo de *Coxas* (subtítulo *sex fiction & delírios*), a prosa de Piva em “Osso & liberdade” não convence leitores de Dante ou Mário de Andrade e, enfim, nem o leitor de Sade; na verdade – e o que é pior –, não convence nem mesmo seu próprio leitor.²³⁸

Ainda assim, retomando o segundo poema de *Corações de hot-dog* (cuja leitura do *Inferno* é mais textual mediante a relação poesia-cinema), é interessante notar agora a presença de uma imagem repetida em *Coxas*: antes, “onde danados mergulham/ & reaparecem com nova/ Sabedoria”; depois, “Coxas Ardentes queria saber se Virgílio no Inferno de Dante poderia ser interpretado como o símbolo da sabedoria humana”. Alegorizada ou humanizada, este conhecimento presente em tais leituras de Piva, como se disse, parece ser imagem lida (ou colhida) na *Divina Comédia* para, de novo, ser *composta* na atualidade, como na imagética cinematográfica de “no Inferno/ sua câmera new look percorre/ o Círculo VIII (...)”. Mesmo que fracamente aludida, a ideia que se destaca é de uma imagem não apenas colhida da obra de Dante, mas sim reinterpretada em sua escrita: “Virgílio (...) interpretado como o símbolo da sabedoria humana. *Um garoto mecânico chamado Rabo Louco com olhos negros faiscantes & agressivos disse que sim.*” (grifo nosso). De fato, o contexto da referência a Dante e Virgílio, exclusivamente aplicado aqui, parece querer restringir a leitura do poema mediante a *textualidade* do *Inferno*, embora o foco da criação não seja textual, ou melhor, o material usado nestas referências (poema e prosa) não passa pela leitura textual, e sim vem composto isoladamente através de características próprias do *Dante de Piva* (adolescentes

²³⁸ Ver o último poema de *Coxas*, “Pornosamba para o Marquês de Sade”.

lendo a *Comédia*, poetas-personagens em situações de fruição da vida, paisagem e ação descritas como *cenar* de cinema).

Tais invocações do *Inferno* se assemelham a evocações das imagens dantescas enquanto conhecimento da fonte (também entendida como “sabedoria”), apesar de ser o caráter *não textual* quem o represente no *novo* texto; ou melhor, quer seja através da leitura, quer da escrita, cabe ao leitor relacionar as referências com o texto de Dante, o qual, porém, deve passar pelo filtro de leitura no contexto do *Dante de Piva* – só passível de acordo com sua escrita. É o próprio movimento que se espera dos frequentadores do “clube fechado Osso & Liberdade” de *Coxas*, os quais “eram especializados em Dante & Mário de Andrade (...) e vícios requintados”. Do contrário, ou seja, fora deste contexto particular, tais referências poderiam resultar na descaracterização deste *novo* fazer poético, e consequentemente de suas qualidades *individuais* (vistas acima em relação ao cinema). Ao generalizar os aspectos particulares da referência, o poema *novo* parece ser exemplo de uma referencialidade dependente dos atributos próprios da leitura; ao mesmo tempo, o recurso *não textual*, ao menos em parte, mantém válido o impulso de leitura da *realidade* (Dante, poeta-autor e poeta-personagem) também representada como premissa de criação *individual*, como efetivamente se dá através da experiência com o sexo na leitura *infern*al de Piva.

Curiosamente, e tal qual no trecho de *Coxas* acima (“O inferno de Dante é um paraíso”), vale retomar mais uma vez o artigo “O Jogo Grátis da Poesia”, no qual a sexualidade tende a sujeitar o entendimento da obra à sua leitura do desejo. Interessante, agora, é notar como o poeta acrescenta aqui detalhes relacionados, em tudo, a uma leitura *textual* da referência:

O fazer poético passa pelo corpo e pela cama (...) O resto é balacobaco, isto é, literatura. Dante é pra ser lido numa sauna, rodeado de adolescentes. Não num escritório-abrigo-antiatômico. (...) Inferno, Purgatório e Paraíso são uma coisa só. Mastigue cogumelos e Veja. Nenhuma regra: Ver com os olhos livres. (...) O assassinato também pode ser a ordem do dia. A blasfêmia e o roubo. Veja o episódio Vanni Fucci no Inferno de Dante. Gíria da pesada de malandro medieval. (PIVA, 1982, p. 5)

Todos estes são exemplos de uma temática sexual sobreposta ao texto; imagem do prazer em primeiro plano, o sexo atravessa a referência literária subjugando sua literariedade, isto é, a estrita leitura da fonte poética. Contudo, inevitavelmente percebido como representação textual, o contexto sexual – que se quer válido libertariamente de

modo individual – implica condição efetiva de leitura da poesia *nova*, considerando as *novidades* que a relação com a referência proporciona. Como dito, deixada a cargo do leitor, a referência literária que apoia a essência desta sexualidade admite não apenas a leitura textual ou do poeta-personagem (*Paranoia, Coxas, Corações de hot-dog*), e sim passa a valer enquanto contextualização de uma ambiguidade intrínseca ao fazer poético de Piva. Como visto, tal criação passa pela imagem do *desejo* em Compagnon (leitura) e também pelo *desregramento* da poesia de Rimbaud (escrita), para então se resolver na explícita criação de uma *realidade poética* imposta ao leitor. A conclusão do fazer poético-sexual, no qual “Dante é pra ser lido numa sauna (...) Não num escritório-abrigo-antiatômico” (onde literatura é “balacobaco”) se justifica na máxima libertária de “Nenhuma regra”; entende-se como “Ver com os olhos livres” é, segundo o poeta, condição libertária válida enquanto uma espécie de sujeição *contra* ou “antiliterária” imposta ao seu leitor (de literatura) – o que é ambíguo, aqui, tanto quanto o conceito de *realidade poética*.

A leitura de *realidade* e *sexualidade* na poesia de Piva, aliada à composição literária e seu uso da referência, atualiza pensamentos e depoimentos que primeiro esclarecem tal ambiguidade na condição de uma visão contraditória de literatura “antiliterária”. Pois o leitor apenas encontra tal contexto expresso nos poemas a partir de *20 poemas com brócoli*, como dito, mediante a imagem de união entre referência literária e sexualidade, a exemplo de um poema que traz a epígrafe de Dante – o qual vale a pena ser relido ao lado de trechos diversos do “Posfácio”:

Foi repensando Dante Alighieri & relendo o Inferno & o Paraíso (...) que surgiram (...) estes *20 poemas com brócoli*. (...) No mais, os leitores que fizeram uma boa síntese entre Poesia & Vida terão grande oportunidade de se descobrirem nestes *flashes*. A loucura está nas estrelinhas deste subterrâneo & a poesia age às vezes como montanha-russa: *salimmo su, el primo e io secondo, / tanto ch'i vidi delle cose belle / che porta 'l ciel, per um pertugio tondo; / e quindi uscimmo a riveder stelle*. Dante, Inferno, canto XXXVI, verso 139 SP 31.12.80 (PIVA, 1981, p. 33-34).

As referências literárias textuais voltam a permitir a busca de exemplos de leitura na obra (e não apenas “uma boa síntese entre Poesia & Vida”). Isto fica evidente primeiramente, então, na forma de citação no poema, quando a referência por meio do próprio *texto original* passa a ter prioridade frente ao tema ou personagem “Dante” (ou “Inferno” e seus personagens). Se o leitor se concentrar nos poemas de *20 poemas com brócoli* em que há referências literárias textuais, esta “nova” poesia e sua “realidade”

comunicam um processo cada vez menos contraditório de relação (contra)literária. A epígrafe do poema “XII”, por exemplo, pode ser lida agora como introdução à leitura do próprio tema da homossexualidade, visualizado no corpo do garoto e contra tudo o que é contrário ao desejo sexual libertário:

“*ci riguardava come suol da sera/ guardare uno altro sotto nuova luna*” Dante, *Inferno*, canto XV, “I sodomiti”

adolescentes violetas na porta do cinema./ Bar Jeca esquina da São João/Ipiranga./ revoada de revoltados. maravilhosos. jamais capitular./ pijamas, família, TV doméstica:/ a ordem Kareta se representa/ a si mesma./ corpo doce-delicado-quente na manhã alaranjada./ o planeta entra na órbita do coração. (PIVA, 1981, p. 25)

O canto dos “Sodomitas” está no ouvido do poeta, mesmo após a epígrafe; os versos “che mi prese/ per lo lembo e gridò: ‘Qual meraviglia!’”²³⁹, expressão do personagem “sodomita” Brunetto Latino (literato florentino e “mestre” de Dante) parece ecoar em “revoada de revoltados. maravilhosos. jamais capitular”. Ainda que com efeito menor, os últimos versos do *Inferno* fecham o “Posfácio” (como visto, através de uma apropriação do movimento de Dante e Virgílio, personagens, saindo do centro da Terra). Este, inclusive, é um efeito semelhante ao que se viu em *Quizumba*, na referência textual “Papè Satan, papè Satan aleppe”.²⁴⁰ Pode-se falar, a partir de então, de um duplo *Dante*, personagem e obra, *não textual* e *textual*. Esta semelhança com a condição do próprio poeta na *Divina Comédia* (autor e personagem) estará na base da poesia xamânica, exemplo máximo do contexto de leitura que, aqui, o poeta demanda do leitor sobretudo na prosa: “No mais, os leitores que fizeram uma boa síntese entre Poesia & Vida terão grande oportunidade de se descobrirem nestes *flashes*.” Esta, que não é apenas uma dica de leitura de literatura (“Poesia & Vida”), ainda assim é a forma como suas referências comparecem *lidas* em sua poesia, ou seja, unindo características *não textuais* (poeta, personagem, obra) às *textuais* (citação literária).

O tema *Dante* em dois poemas xamânicos exclusivos certifica aquilo que, em 20 *poemas com brócoli*, estava se configurando enquanto uso da referência, porém ainda dividido entre “Poesia & Vida” – entendido entre prosa e poesia, além de uso *não textual* (biográfico) e o *textual* (literário). Citá-los na cor violeta, forma original de publicação de

²³⁹ “à barra do meu manto se agarrou,/ ‘Que maravilha!’ para mim gritando.” Tradução de Italo Eugenio Mauro (ALIGHIERI, 1998, p.110).

²⁴⁰ Ver “Análise do poema ‘Jorge de Lima + William Blake + Tom Jobim. Dante observa’”

Ciclones (ver PIVA, 1997, p. 37 e 95), parece ser a única forma de respeitar completamente suas *intenções xamânicas* textuais:

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?

Dante foi bruxo da família
Visconti
Seus dedos violetas criaram fórmulas,
venenos & purgatórios sem coração
No mês 9 no dia 9 na hora 9
ficou 9 dias com febre
Todas as novidades estão
no Inferno

Os versos finais do primeiro poema “Quando nossos poetas vão cair na vida? Deixar de ser broxas pra serem bruxos?” se relacionam com o segundo (“Dante foi bruxo da família Visconti...”), permitindo contextualizar a referência ao poeta italiano através de aspectos biográficos; aqui, de fato, devem entendidos como “literatura” nesta poesia de Piva, uma vez que dialoga com dados da *biografia* de Dante pertencentes à sua *bibliografia*, passando a ser questão de leitura e escrita (e não dividida entre “Poesia & Vida”). Antes mesmo da *Divina Comédia*, o caráter biográfico inicial está ligado à importância da simbologia do número *nove* na vida de Dante, atestado em sua obra. Em *Vita Nova* (1295), o poeta afirma ter encontrado Beatriz pela primeira vez aos nove anos de idade, e só a veria novamente nove anos depois (cf. ALIGHIERI, 1993, p. 552-553).²⁴¹

No segundo poema, de fato, o número “9” de Piva recupera tal simbologia místico-biográfica a fim de representar a imagem da criação poética; desta maneira, “vida e obra” de Dante se relacionam, internamente no poema, na expressão *xamânica* do poeta-bruxo: “Seus dedos *violetas* criaram fórmulas,/ venenos & purgatórios sem coração”. Através de uma condição febril extrema (“ficou 9 dias com febre”), fica ainda sugerida

²⁴¹ Neste sentido, vale lembrar que “Beatrice è sempre associata al numero nove (segno di assoluta perfezione, perché prodotto del 3, numero della Trinità, per se stesso).” (VECCE, 2008, p. 6).

uma qualidade delirante como sintoma de inspiração poética criativa – em tudo concordante com a difícil interpretação dos significados de “fórmulas, venenos & purgatórios sem coração”, imagens da criação que, agora, parecem fundir o referencial *textual* mais original (“Purgatório”) com novas e estranhas metáforas, recobrando algo da própria “biografia” do poeta (mas de acordo com olhares particularmente delirantes). É assim que a simbologia inicial do número “nove”, lida no contexto xamânico, enfim, termina por ser inserida em uma leitura da “novidade” infernal da *Divina Comédia*.

Mais uma vez, os sentidos ou significados das *novidades* que estão no *Inferno* deste Dante “bruxo” não são claros, mas, certamente, não são o realismo ou a realidade “universal” criados pelo poeta florentino na *Divina Comédia*. De concreto, aqui, apenas a certificação de que a leitura do *Inferno* fornece para Piva a possibilidade de criação poética “nova”, como que originada de “dedos violetas” – a cor da “cura xamânica”, em *Ciclones* (daí a cor original de sua publicação). Ainda que este poema termine por afirmar a presença de “novidades infernais” no âmbito da própria poesia xamânica, conhecê-las através da leitura da obra de Dante, no caso de Piva, significa responder a uma *realidade* que somente a *novidade* desta poesia se coloca. Conforme o primeiro poema, a condição de escrita para Piva (transferida para Dante, revelando a forma como este é lido) é “conhecer a gíria” e “cair na vida”, ou seja, conhecer a realidade já lida e escrita através da linguagem de sua poética individual – *realidade e linguagem* xamânica.

Ao contrário do que se poderia esperar, o próximo dado “biográfico” sobre o Dante “bruxo” de Piva parece mais esclarecedor para a leitura do segundo poema, uma vez que se revela, agora, uma espécie de releitura (xamânica) do próprio contexto de composição da *Divina Comédia*, sobretudo apoiado em dados históricos. Em *Dante Vivo*, no capítulo “Dante Mago”, o também poeta florentino Giovanni Papini reconta a história de dois senhores de Milão da família Visconti que, em 1319, tinham a intenção de matar “por via de encantamento” o papa Giovanni XXII. Ao posto de Bartolommeo Canolati (padre com fama de mago) que recusa tomar parte em tal intento, Galeazzo Visconti escreve uma carta dizendo haver chamado para tal empresa “Dante Aleguiro de Florencia”. Continua Papini:

Molto probabilmente non c'era nulla di vero in questa chiamata dell'Alighieri ma intanto è certo, attraverso un documento notarile, che nel 1320 Dante era creduto o poteva essere creduto esperto nell'arti magiche. Non era il primo sapiente intorno al quale si creasse una rinomanza simile: lo stesso capitò a Virgilio (...) Bastava, a quei tempi, che uno di continuo assorto in solitarie indagini e ruminazioni perchè il volgo, e non il volgo soltanto, lo

battezzasse mago. Nel caso dei Visconti c'è qualcosa di più: Dante s'era vantato, in certi canti volgari, d'esser disceso all'Inferno (...). (PAPINI, 1933, p. 332-333)²⁴²

Basicamente, este parece ser o contexto dos versos que afirmam a condição de “bruxo” de Dante (“Dante foi bruxo da família Visconti”) em consequência de sua própria condição de “poeta”. Levando em conta a nova imagem do poeta-xamã, a referência da *Comédia* na poesia xamânica revela uma representação da “bruxaria” que, ela própria, é decorrência da forma original *bio-bibliográfica* lida no próprio Dante em forma de “bruxo”. Ainda assim, não é na imagem de “bruxo” de Dante (também conforme Papini acima) que existe a questão entre leitura e escrita, mas sim na sua incorporação enquanto “xamã”. O diferencial trazido pela leitura d’*O xamanismo* de Mircea Eliade na poesia de Piva, contudo, deve ser retomado agora como toma lugar em sua linguagem: não enquanto leitura da biografia do poeta, nem de estudos sobre religião, mas através do uso da referência literária enquanto composição xamânico-poética. Na poesia xamânica, este recurso depende da visão *etnopoética* de criação literária; a incorporação do *Dante de Piva* ao contexto da etnopoesia de Jerome Rothenberg, então, depende da leitura deste último frente à obra de Eliade.

²⁴² Muito provavelmente não tinha nenhuma verdade nesta chamada de Alighieri mas, no entanto, é certo, através de um documento notário, que em 1320 Dante era acreditado ou poderia ter sido acreditado como conhecedor de artes mágicas. Não era o primeiro sábio ao redor do qual se criava semelhante renome: o mesmo ocorreu a Virgílio (...) Naquele tempo bastava que qualquer um vivesse absorto em pensamentos e ruminções solitárias para que o vulgo, e não apenas o vulgo, o considerasse mago. No caso dos Visconti tinha algo a mais: Dante dizia, em certos versos vulgares, ter descido ao inferno (...). (Tradução livre).

8. Dante Etnopoético: Jerome Rothenberg, Mircea Eliade e a leitura do Xamanismo

O *Dante de Piva* está incorporado plenamente à poesia xamânica (*Ciclones e Estranhos sinais de Saturno*). Nela, referência literária e ideário, imagem e linguagem estão em intrínseca relação com uma visão particular do *Inferno* – incluindo a leitura da realidade na poesia, ainda que não a realidade do *Inferno de Dante*. Pode-se falar, então, de um *Inferno de Piva* enquanto poética do xamanismo, o que explica como a criação desta poética deve também sua representação da realidade ao contexto *etnopoético* de Jerome Rothenberg, principalmente através da leitura comum d’*O xamanismo* de Mircea Eliade, como dito.²⁴³ Em “A Poética do Xamanismo”, Rothenberg relê Eliade:

A palavra “xamã” (do tungue: *saman*) vem da Sibéria & “no sentido restrito é preeminentemente um fenômeno religioso da Sibéria & da Ásia central” (Eliade). Mas os paralelos em outros lugares (América do Norte, Indonésia, Oceania, China, etc.) são notáveis & também conduzem a uma consideração de coincidências entre os pensamentos “primitivo-arcaico” & moderno. Eliade trata o xamanismo, no sentido mais amplo, como técnica especializada & êxtase, & o xamã como “técnico do sagrado”. Neste sentido, também, o xamã pode ser visto como protopoeta, pois quase sempre sua técnica depende da criação de circunstâncias linguísticas especiais, i.e., da canção & evocação. (ROTHENBERG, 2006, p. 31)

No prefácio de *Etnopoesia do milênio*, Pedro Cesarino explica melhor a origem e os objetivos da etnopoética criada por Rothenberg:

A etnopoética se guiou pela “suspeita de que certas formas de poesia, assim como certas formas de arte, permeavam as sociedades tradicionais & de que estas formas geralmente religiosas não apenas se assemelhavam, mas há muito já haviam *realizado* o que poetas experimentais e artistas estavam então tentando fazer”. Impulsionou assim a edição de algumas antologias de textos, não apenas ameríndias, mas de diversas outras fontes orais e não ocidentais (...). Aí estava presente e ideia de que “uma antologia não precisava ser um instrumento de conservadorismo, mas poderia ser usada como veículo de transformação”. Aí estava presente também a tentativa de reformular a ideia do primitivo e do primitivismo, ao dizer que “primitivo significa complexo” e ao abarcar com o termo *etnopoética* todas as margens da poesia canônica ocidental, tais

²⁴³ Existe um projeto de seminário (“Cursos Órficos”) nos manuscritos do poeta com a seguinte anotação: “Em 1960 comprou em edição italiana dos “Fratelli Bocca” o Chamanismo de M. Eliade” (Instituto Moreira Salles-RJ. “Arquivo Roberto Piva”, Caderno XXXV “Anotações para Seminário”).

como manifestações literárias e rituais diversas, sejam elas judaicas, negras, ciganas, ameríndias, ou mesmo no caso da poesia visionária de figuras como Blake ou Rimbaud. (ROTHENBERG, 2006, p. 6-7)

Após a análise de todos os livros de poesia de Roberto Piva, resta ainda entender um processo contemporâneo de “recuperação pessoal” da poesia de Dante, agora formulado nos moldes de um contexto *etnopoético*. Neste sentido, a continuação da leitura de Rothenberg feita por Cesarino:

Herdando os impulsos modernistas em direção a outrem, a “etnopoética” acaba fazendo com que os paradoxos comuns às reflexões transculturais colaborem a seu favor. Sua reunião de “poéticas” das mais diversas, ainda que feita a partir do que o Ocidente (desde suas origens gregas e judaicas) definiu como sendo a base do fazer poético, “Criação – *poiesis*”, soube entretanto mostrar que matérias e interlocuções para a experiência criativa encontram-se, não apenas dentro de nossos diversos “ocidentes” não-oficiais e não conhecidos, como também alhures. A existência de certo viés idealista (a ideia de que os “primitivos” são algo como uma fonte privilegiada de acesso ao sagrado, de que o mito e a oralidade detêm uma espécie de plenitude perdida por nós), embora presente na herança modernista, não limita o programa de Rothenberg, da mesma maneira que não se pode compreender a “etnopoética” como uma forma de exotização, ou mesmo como uma “estética dos excluídos”. A obra de Rothenberg oferece a abertura criativa que, mais uma vez, a poesia brasileira posterior ao modernismo, encastelada em seu ironismo e distanciamento, com raras exceções sabe explorar. (ROTHENBERG, 2006, p. 7-8)

Conforme apontado, a etnopoesia de Jerome Rothenberg, ao privilegiar a leitura da obra de Rimbaud (principalmente no ensaio “‘Je est un autre’: A etnopoética & o poeta como outro”) se distingue do modelo da poesia xamânica de Piva centrado na poesia de Dante.²⁴⁴ Porém, através do contexto da obra de Eliade é possível chegar a uma proposta atual comum a ambas as poéticas. Ainda em “A Poética do Xamanismo”, as “técnicas arcaicas do êxtase” descritas por Eliade são aproximadas do fazer poético moderno nos seguintes termos de Rothenberg:

Estamos num terreno familiar aqui, admitidas as diferenças muito óbvias na terminologia & lugar, materiais & técnicas, etc. – reconhecendo na experiência do xamã aquela desordem

²⁴⁴ Diferentemente de obras anteriores (em especial *Piazzas*), onde a obra de Rimbaud embasava propostas poéticas através de referências textuais, na poesia xamânica o poeta francês se torna apenas referência *não textual*, enfraquecendo o diálogo entre os poetas. Um curto poema em *Ciclones* diz: “Rimbaud/ garoto-Panzer/ coxas douradas de mochileiro/ das estrelas/ puer da alquimia” (PIVA, 1997, p. 58).

sistemática dos sentidos de que falou Rimbaud, não para sua própria causa, mas para a possibilidade de visão & ordem. Pois o xamã-poeta: “Como o homem doente (...) é projetado sobre um plano vital que lhe mostra os dados fundamentais da existência humana, quer dizer, solidão, perigo, hostilidade do mundo circunvizinho. Mas o mágico primitivo, o curandeiro, ou o xamã não só é um homem doente; ele é, acima de tudo, um homem que foi curado, que teve sucesso em curar a si mesmo.” (Eliade, Xamanismo) Assim, algo mais que literatura está acontecendo aqui: a nós mesmos, deixe-me sugerir a pergunta de como o conceito & as técnicas do “sagrado” podem persistir no mundo “secular”, não como nostalgia pelo passado arcaico, mas (como Snyder escreve) como “um veículo para nos aliviar no futuro”. (ROTHENBERG, 2006, p. 34-35)

Nada disso é novidade no contexto da influência de Dante na posteridade, conforme a leitura de Auerbach que apontava para “novas formas de literatura” surgidas depois que o “realismo” de Dante foi criado: “Temas religiosos e místicos continuaram a ser tratados (...) Porque também eles foram incorporados à visão histórica que nós descrevemos. (...) E uma outra forma de literatura (...) tornou-se possível” (AUERBACH, 1997, p. 220). Por seu lado, Rothenberg mostra como uma visão sagrada não apenas “literária” (“algo mais que literatura está acontecendo aqui”, acima) é decorrência da ideia de etnopoesia, ou seja, de sua visão literária atual. Esta é precisamente a forma como a poesia xamânica expressa a incorporação da *realidade* lida no *Inferno*. Através da ideia de um ritual sexual envolvido com a leitura da obra, então, se acrescenta o aspecto *sagrado*, a consideração máxima da realidade individual na poética *xamânica* (entendida como referência encontrada diretamente em *O xamanismo* de Mircea Eliade).

Aprofundar a leitura da obra de Eliade dentro de seu contexto de estudo das religiões, como é possível prever, parece arriscado neste momento de busca de entendimento do contexto literário da *realidade* da poesia xamânica, a qual, além de também baseada em leituras *biográficas* da *Divina Comédia*, já traz incorporada em si características da *releitura etnopoética* d’*O xamanismo*. Definir o *Inferno* de Piva enquanto *etnopoético*, isto é, o contexto em que a poesia de Dante Alighieri vem referenciada através da *xamânica* – a forma como é lida, de acordo com o poeta xamã –, se faz possível somente através de uma leitura “crítica” da realidade. Este aspecto, que define certa atualidade histórica no pensamento de Piva, implica também outro contexto problemático: enquanto se distancia ainda mais do conceito original de realidade de Dante, aproxima sua concepção de realidade à leitura “contraditória” de outro autor

italiano. Trata-se da obra de Pier Paolo Pasolini, referência já antevista aqui, cujo diálogo foi buscado substancialmente por Piva através da leitura da prosa ensaística do italiano, certificando a presença de uma nova consciência crítica específica na poética xamânica.

De fato, o diálogo *contemporâneo* com Pasolini se dará muito próximo das referências dantescas que compõem parte significativa da “etnopoética” xamânica de Piva; sua importância será evidente na medida em que uma visão religiosa e sagrada se impõem na relação com a realidade, cuja representação, entre aspectos líricos e cinematográficos, ainda traz consigo uma nietzschiana “incansável tentativa de diagnosticar os males do homem de seu tempo” (AMOROSO, 1997, p. 16), conforme atesta Maria Betania Amoroso sobre a produção de Pasolini. Em resumo, investigar o *Pasolini de Piva* significa aprofundar o *Dante de Piva*, o que não deveria causar tanta surpresa. Pois, além do próprio Pasolini ter sido um leitor que buscou dialogar com a obra de Dante²⁴⁵, não é raro que a leitura crítica de ambos os aproxime através de certos elementos da língua italiana, a fim de destacar aspectos literários individuais. Neste caso, a própria crítica de Auerbach pode fazer conexão entre ambos, conforme explica Filippo La Porta:

Forse la commistione e contaminazione degli stili (di cui Pasolini parla a più riprese, ossessivamente) costituisce l'unico, vero ideale estetico (e morale) dello scrittore, che negli anni Cinquanta girava in tasca con il famoso saggio di Auerbach su realismo (*Mimesis*), (...) contro certa “pesantezza” e uniformità stilistica della cultura allora dominante (...) E Auerbach rappresenta anche la principale mediazione con la *Commedia* dantesca. Sono note le pagine di *Mimesis* su quel “miracolo inconcepibile” che è la lingua di Dante, (...) che “ha riscoperto il mondo”. E anzi il gran studioso tedesco formula a proposito della lingua dantesca un giudizio che si potrebbe applicare alla stessa opera pasoliniana: “in nessun altro autore la mescolanza degli stili talmente s'avvicina alla violazione di ogni stili”. Pasolini persegue sempre, tenacemente, una violazione di stili e generi che gli permette di “riscoprire il mondo”, ameno finché questo continui a dare segni di esistenza. (LA PORTA, 2002, p. 58-59)

Ainda assim, e como ficará claro, Piva parece tentar incorporar um contexto cultural e político que, em Pasolini, sugere estilo e pensamento inconfundíveis, enquanto na poética xamânica o resultado será, como dito, ambivalente: na prosa (refletindo a própria prosa pasoliniana), aproxima o entendimento da realidade mediante uma

²⁴⁵ Sua obra *La divina mimesis*, de 1975, é um dos melhores exemplos, mas não o único.

consciência crítica atual (e até nacional); na poesia, acaba sugerindo uma incorporação literária não condizente com sua própria leitura “xamânica”, a não ser com o auxílio de Dante – ainda presente, e certamente fundamental.

CAPÍTULO 8. O PASOLINI DE PIVA: REALIDADE E CONTRADIÇÕES

O ideário etnopoético da poesia xamânica pode ser lido através de um processo de incorporação da obra de Dante, mas a invocação do poeta-cineasta italiano Pier Paolo Pasolini (1922-1975) através de referências em poemas e prosa, além de também “cruzadas” com as do poeta da *Comédia*, permite esclarecer muito da própria contemporaneidade desta última poética de Roberto Piva a partir da década de 1980.

Na cronologia de suas publicações, a referência à obra de Pasolini se encontra primeiramente na *prosa* do poeta brasileiro, especificamente na “Biografia” ao final da *Antologia Poética* (LP&M, 1985), espécie de posfácio à coletânea de textos. Entendido em um contexto *bio-bibliográfico* (semelhante ao que foi visto em Dante), o diálogo aqui se faz direto e completo:

Pasolini começou a contagem regressiva do nosso planeta a partir do desaparecimento dos vagalumes na Itália. Eu poderia começar a mesma contagem regressiva a partir do desconhecimento & desaparecimento da abelha Jataí no Brasil. (PIVA, 1985, p. 102)

O poeta se refere a uma resenha de Pasolini conhecida como “L’articolo delle lucciole” (“O artigo dos vagalumes”), escrito em sua coluna pessoal no jornal romano “Corriere della Sera”, originalmente, em 1º de fevereiro de 1975 com o título “Il vuoto del potere in Italia” (“O vazio do poder na Itália”)²⁴⁶. Resumidamente, Pasolini discute as várias formas de fascismo – a última (e pior) delas, segundo ele, estaria atuante na “sociedade de consumo” – por que passou a Itália desde a Segunda Guerra Mundial até a década de 1970. As diferenças entre os períodos e seus diferentes “fascismos” é exemplificada através da pré-existência e consequente desaparecimento dos vagalumes em seu país – metáfora ecológica que ilustra o esvaziamento do poder político, acompanhado pela perda de consciência do povo italiano de sua identidade e diversidade (que recobra as categorias de “mutação antropológica” e “homologação cultural” difundidas por Pasolini).²⁴⁷

²⁴⁶ Tais artigos de Pasolini se encontram especificamente reunidos no livro *Scritti Corsari*. Aqui foi utilizada a reedição da obra com prefácio a cargo de Alfonso Berardinelli (Italia: Garzanti Editore, 1990). Especialmente sobre o “L’articolo delle lucciole”, ver o ensaio de Eduardo Sterzi “Cadáveres, vagalumes, fogos-fátuos”. In: *Caminhos da lírica brasileira contemporânea: ensaios*. Org. Simone Rossinetti Rufinoni e Tercio Redondo. 1ª edição. São Paulo: Nankin, 2013.

²⁴⁷ Ver o artigo “Studio sulla rivoluzione antropologica in Italia (Gli italiani non sono più quelli)”, publicado originalmente em 10 de junho de 1974. In *Scritti Corsari*, 1990, p. 41.

Esta metáfora é precisamente retomada no paralelo da “Biografia” com o artigo de Pasolini, que privilegia a ideia de uma “contagem regressiva do nosso planeta” com base no problemático panorama ecológico não apenas nacional (mesmo que este ilustre, ainda mais, o problema); também política e social, esta espécie de denúncia é oportuna para Piva discutir não apenas o aspecto realista e atual da questão, mas sim a própria ausência de consciência a respeito do fato em si (que problematiza a discussão do problema): “Eu poderia começar a mesma contagem regressiva a partir do *desconhecimento* & desaparecimento da abelha Jataí no Brasil” (PIVA, 1985, p. 102, *itálico nosso*). A metáfora do desaparecimento dos vagalumes é situada no contexto brasileiro de forma a se fazer presente, isto é, de trazer à tona a questão ecológica enquanto problema contemporâneo da humanidade (o que se desvincula do contexto particularmente italiano de Pasolini, embora este seja emblemático para a realidade social e econômica mundial do período)²⁴⁸.

De fato, após o paralelo com Pasolini, uma referência a outro autor aprofunda o ponto de vista ecológico enfatizado na “Biografia”: “Acredito que, para a defesa de nosso planeta, as melhores ideias, como disse Edgar Morin, são as ideias ‘biodegradáveis’”. (PIVA, 1985, p. 102). Nestes termos, a leitura de Pasolini feita por Piva se enriquece com a menção ao filósofo francês Edgar Morin, uma vez que faz jus – mediante as “ideias biodegradáveis” – ao seu conceito de “ecologia da ação”.²⁴⁹ O horizonte de discussão estritamente humanitário em *Scritti Corsari* pode se estender a outros aspectos práticos da questão “ecológica” comum aos poetas. É o caso de uma resenha de Pasolini publicada pouco antes do “artigo dos vagalumes”, intitulada “Il coito, l’aborto, la falsa tolleranza del potere, il conformismo dei progressisti (Sono contro l’aborto)”, que a certa altura diz:

Il contesto in cui bisogna inserire il problema dell’aborto è ben più ampio e va ben oltre l’ideologia dei partiti (...). Il contesto in cui va inserito l’aborto è quello appunto ecologico: è la tragedia demografica, che, in un orizzonte ecologico, si presenta come la più grave minaccia alla sopravvivenza dell’umanità. (PASOLINI, 1990, p. 101)²⁵⁰

²⁴⁸ De fato, em seu prefácio a *Scritti Corsari*, Alfonso Berardinelli certifica: “Pasolini è stato uno degli ultimi scrittori e poeti italiani (con i suoi coetanei Zanzotto, Volponi, Giudici) inconcepibili in uno sfondo non italiano, astrattamente cosmopolitico”. (PASOLINI, 1990, XI).

²⁴⁹ A ideia central deste conceito de Morin seria a distância existente entre a teoria e a prática “ecológica”, onde a política é um dos grandes pivôs dessa contradição. Ver <http://www.ihu.unisinos.br/noticias/18368-a-ecologia-da-acao-segundo-edgar-morin>. Consulta em 13.01.2015.

²⁵⁰ “O problema do aborto deve ser inserido num determinado contexto bem mais amplo e vai muito além da ideologia dos partidos (...) O contexto é, de fato, aquele ecológico: é a tragédia demográfica, que na ecologia, se apresenta como a mais grave ameaça de sobrevivência da humanidade.” (Tradução livre).

O paralelo ecológico existente na leitura de Pasolini (e sua “contagem regressiva do nosso planeta”), conforme a “Biografia”, no fundo se concentra no contexto de uma verdadeira “tragédia demográfica”. Ainda que o essencial, aqui, esteja na aproximação entre *vagalumes italianos* e *abelhas Jataí brasileiras*, aquilo que se depreende da visão ecológica de Piva (ilustrada pela ideia e filosofia de Morin) é sua clara intenção em discutir a realidade do “planeta”, que se resume à consciência da própria atualidade. O fator contemporâneo presente no “artigo dos vagalumes” ilustra como a passagem do tempo parece demandar do poeta brasileiro uma postura realista consciente, cuja intenção não é apenas discutir questões, e sim apresentar “soluções” (“Acredito que, para a defesa de nosso planeta...”). E ainda que os países e suas realidades sejam bem outras, o *Pasolini de Piva* vem inserido no contexto literário nacional que, a exemplo desta “Biografia” e suas questões humanitárias, revela a busca por “soluções poéticas” individuais válidas na contemporaneidade do final do século XX e início do XXI.

O conceito de realidade na extensa e variada obra de Pasolini é assim descrito por Alfredo Bosi:

As matizes da sua relação com o real são: Eros, povo, Cristo. Mas o intelectual Pasolini, às voltas com os níveis altamente sofisticados de abstração que as vanguardas impõem à consciência crítica, não quer envisgar-se em “ismos”: erotismo, populismo, misticismo, com medo de estar cedendo a fugas irracionais. Quer fundar um discurso que dialetize as próprias crenças, sem, porém, perder qualquer das dimensões sensíveis que as mesmas crenças assumem. (BOSI, 1988, p. 227)

Ainda segundo Bosi:

Duvida-se do seu realismo, que seria antes um mimetismo sensual-populista do que uma captação crítica dos conflitos sociais. Pasolini ama o popular em si mesmo, como natureza bruta e espontânea, e é por essa corrente que se deixa arrastar quando compõe versos e romances. (...) Ora, há muita gente que não gosta de contradições. Ou... ou! (...) Onde estamos? As várias ortodoxias abespinham-se com tanta confusão. (...) O fato é que P. P. Pasolini vive na contradição sem que por isso a arte lhe faleça. Pois é uma contradição em movimento. Que tem suscitado intuições felizes. Uma, entre outras, a descoberta de um paradoxo: existe uma corrente revolucionária (ou, pelo menos, anticanônica) na língua literária italiana; é um veio de realismo aberto que tem por fonte o próprio pai da tradição, Dante Alighieri. As matizes populares que dão vida a essa corrente são progressistas e não regressivas, enquanto se integram numa poética aberta e não raro satírica. (228-9).

Ao não se apartar da realidade, a escrita da poesia xamânica permitiu a Roberto Piva a possibilidade de inserção, enquanto expressão literária válida, na contemporaneidade de um novo tempo, os quais demandaram um espaço pessoal diferente do anterior, enfim, para que mais uma poética pessoal pudesse surgir. Enquanto no discurso poético o *espaço* (seu *lugar*) está agora bem delineado – fora da cidade –, seu *tempo* presente, ou melhor, a realidade contemporânea em que está inserida, e que, portanto, busca expressar, pode ser melhor contextualizada através de pontos de vista não necessariamente contemporâneos. Demais trechos da “Biografia” ilustram, entre aspectos bem conhecidos, o “novo” contexto da poética xamânica:

Só acredito em poeta experimental que tenha vida experimental. Não tenho nenhum patrono no “Posto” nem leões-de-chácara & guarda-costas literários nas redações de jornais & revistas nada mais provinciano do que os clubinhos fechados da poesia brasileira, com seus autores-burocratas tentando restaurar a Ordem & cagando Regras que o futurismo, dadaísmo, surrealismo & modernismo já se encarregaram de destruir. (...) Uma tarde, numa ilha esquecida do litoral sul de São Paulo, um garoto com olhos de Afrodite me perguntou no que eu acreditava. Respondi: Amor, Poesia & Liberdade. E nos Ovnis também. (PIVA, 1985, p. 102-103)

Observado, de um lado, o não compartilhamento com o panorama literário nacional de seu tempo (posicionando sua identidade poética individual), e, de outro, os conceitos que definem seu próprio contexto pessoal ao final da “Biografia”, – “Amor”, “Poesia”, “Liberdade” e “Ovnis” –, é possível retomar a leitura do texto poético xamânico. Este tem relações específicas com as referências a Pasolini, agora, diretamente na poesia de *Ciclones* – a começar pelo poema intitulado, justamente,

OVNIS
manhã
que fareja a
densidade do
ORGÔNIO
na tempestade
extra-rosa
olhar esmeralda
relâmpagos de pupilas
a serpente sou eu
tocando flauta
OS DISCOS VOADORES
SÃO ANJOS (Pasolini)
nesta manhã
tudo se dizia

queimando um a um
os seus poros (PIVA, 1997, p. 100)

A intenção em trazer para junto da referência a Pasolini esta espécie de citação que, a princípio, desloca a leitura de um tempo e espaço pertencentes à realidade humana do planeta (OVNI e disco-voador como afirmação da existência de vida fora da Terra), então, sugere uma *contradição* que é particularmente exemplar na composição do ideário xamânico. Como já se observou, a constante remissão às “realidades não-humanas do planeta” presente nesta poesia são indícios básicos da tentativa de representar a *realidade* de forma *poética* (“a poesia vê melhor” é um verso-consciência de *Ciclones*), cuja ideia de contemporaneidade pode ser entendida através de uma visão *etnopoética* individual; nesta, é evidente a contradição entre dados da realidade empírica (o tema da ecologia é prova disso) e o tratamento místico-religioso ou esotérico utilizado agora em sua expressão. Condição de representação da realidade, o que deveria ser lido como contradição de termos entre os conceitos e os conteúdos envolvidos é, na poesia de Piva, *solução poética* encontrada através do xamanismo.

Nesta poesia, a natureza volta a ser vista como sagrada, povoada de deuses e espíritos, a fim de ser sentida em sua realidade híbrida e diversificada, e não apenas como visão ou contemplação místico-esotérica. Trata-se de retomar a observação de dados naturais (como a “manhã” do poema acima) simples e diretos, os quais se tornam complexos à medida que se inserem no contexto crítico contemporâneo. Como visto, este não é apenas literário (ou mesmo individual), mas também social, político e cultural, ou religioso, místico e sagrado, ainda que relacionado a um caráter doente e decadente (inegável no tratamento de “cura” poética dado à cultura urbana, como já visto aqui).²⁵¹ Através da referência a Pasolini parece ser possível distinguir uma identidade individual mais independente que, invertendo o viés objetivo, certifica a natureza da própria subjetividade: “a serpente sou eu/ tocando flauta/ [OS DISCOS VOADORES/ SÃO ANJOS (Pasolini)]”. No mesmo poema, o viés hermético na descrição de uma manhã não impede que ela também seja lida sensorialmente, ou ainda, humanamente (através das imagens do corpo: “olhar”, “pupilas” e “poros”), em comunhão com uma expressão, ou mesmo ação, intrínseca aos elementos da realidade natural: “*Manhã* que fareja a

²⁵¹ Exemplar, no poema a palavra “ORGÔNIO” (termo do Dr. Wilhelm Reich para descrever a Energia vital, em *A Função do Orgasmo*) serve de positiva metáfora xamânica de destaque neste contexto contemporâneo, mas especialmente individual – ainda de acordo com a forma como é grafada.

densidade do *ORGÔNIO*/ na *tempestade* extra-rosa olhar esmeralda *relâmpagos* de pupilas (...) nesta *manhã* tudo se dizia/ queimando um a um os seus poros”.

Como ocorre no exemplo máximo das referências a Dante, no verso “OS DISCOS VOADORES SÃO ANJOS (Pasolini)” a incorporação da obra do outro autor é característica de leitura trazida para o *novo* contexto de escrita, radicalmente expresso pela referência “deslocada” do contexto da fonte. Não por acaso, a maneira como Piva recorre à “citação” de Pasolini é ambígua, de difícil precisão, à primeira vista uma forma de representar a força da contradição, através de imagens esotéricas, em jogo na realidade da poesia xamânica. Algo disso já foi dito a respeito de uma eventual “citação” de Henri Michaux, também em um verso de *Ciclones*.²⁵² Este contexto, contudo, era explicitamente diverso: autores que compõem suas obras sob o efeito de drogas psicoativas (que não é o caso aqui). Seja como for, o caso de Pasolini é mais representativo no sentido de uma movimentação de referências internas a esta poética. Isso fica evidente através de outra referência idêntica, agora pertencente a *Estranhos sinais de Saturno*, a qual é evidência também de que, na ocorrência anterior, se trata de uma citação de Pasolini, ou mesmo de menção ao seu pensamento (“reescrito” no texto novo). De acordo com o contexto de autor/obra que serviram de fonte, agora se lê no poema “Escuta e respira”:

Não mais o Serelepe-açu
 o Tauató
 a Suçuarana
 o grande lago dourado
 onde dançam os
 nenúfares
 O FUTURO É A DITADURA
 DO ROSTO HUMANO
 que faz empalidecer
 as montanhas
 rasga a pança
 das florestas
 O FIM DO MUNDO
 SE CHAMA EXPLOSÃO
 DEMOGRÁFICA (Pasolini)
 nada mais nada menos
 que a volta
 do Inferno (PIVA, 2008, p. 156)

²⁵² A suposta citação de Michaux vinha grafada em itálico, enquanto a de Pasolini está em caixa alta. Ambos os autores, porém, têm seus nomes indicado sentre parênteses, ao final do suposto verso autoral ou afirmação pessoal.

Além de ser exemplo de citação nada obscura (se comparada à anterior), é possível afirmar que o poema retoma a leitura dos mesmos artigos de Pasolini mencionados há pouco, contribuindo também para uma efetiva visão realista que, a princípio, parece sugerir um caráter pessimista (“Não mais o...”, “O FUTURO É A DITADURA...”, “O FIM DO MUNDO...”). Contudo, os versos finais reverterem habilmente a inicial constatação negativa da realidade ao metaforizá-la através do termo “Inferno”. Este, numa leitura imediata do poema (ainda considerando a ironia de sua linguagem), é sugestão depreciativa; porém, no mesmo instante, repõe os “positivos” – isto é, poéticos – sentidos de “Inferno”, tal qual seu uso em exemplos anteriores. Considerando o universo poético *infern*al de Piva já descrito, esta *chave de ouro* do poema é comunicação de um duplo movimento, na forma de um retorno (uma “volta”) acionado pelo viés consciente da atualidade; ou seja, o panorama pessimista ao longo do texto vem sobreposto pela constatação final do movimento de “retorno” que indica, novamente, a busca pela representação da realidade. Negativa, mas também positiva *porque* crítica, esta consciência é fator de equilíbrio entre as próprias contradições encontradas na relação humana contemporânea com a natureza, devidamente representada através da expressão “*nada mais nada menos/ [que a volta/ do Inferno]*”.

Neste sentido, a alternância entre olhares positivos e negativos fica passível de ser lida crítica e criativamente nos âmbitos místicos e ecológicos da poesia xamânica, através dos quais a realidade “humana” se insere em um contexto também “não-humano”²⁵³. Pode-se dizer que esta relação já se encontra na primeira ação do poema, a qual se dá antes mesmo dos versos, isto é, no seu título de caráter realístico-sensorial: “Escuta e respira”. A crítica que acompanha a realidade desta situação não apenas pessimista, e sim “trágica” do planeta (como visto, uma “tragédia demográfica” acompanha a referência de âmbito ecológico), mais uma vez evidencia que a leitura de Pasolini é condição de aprofundamento de leitura de termos pertencentes à poética xamânica, bem como das próprias resultados de sua linguagem – a serem interpretadas também como reposição (volta, retorno) do conhecimento e da imaginação de forma criativa, a qual, por excelência, vem acompanhada do discurso crítico na poesia moderna. Tais características ainda estão presentes na visão individual de Piva; e, tal qual em Dante, aqui o *Inferno* é também retorno à realidade.

²⁵³ Na verdade, se levarmos em conta uma anotação encontrada nos seus manuscritos, existe aqui uma destoante preferência por uma das duas “realidades”: “os animais selvagens me dizem mais do que 90 % dos humanos. (...) Itatiaia, 83”. (“Arquivo Roberto Piva”, IMS-RJ).

De maneira geral, esta imagem parece que já se encontrava trabalhada na prosa, mais especificamente no contexto xamânico inaugural de “Intellectual brasileiro” (texto também citado antes), o qual pode ser lido agora em sintonia com as referências que ajudam a compor tais ideias e imagens contraditórias (em tudo *infernais*) de uma *realidade poética*, ou melhor, do retorno a ela:

Intellectual brasileiro entra
em partido político pra lavar chão.
pra ser Devoto. Pasolini entrou em
partido político pra criticar,
pra esculhambar.
os poetas deixaram de ser bruxos
pra serem broxas.
fantasmas-eunucos deste teatro
de Sombras que é a
sociedade Industrial,
bibelôs de consumo devidamente
etiquetados & vacinados
contra a Raiva.
a nossa viagem xamânica começa
agora:
para as praias desertas & florestas
do mundo, rumo ao centro da Terra
cidade lúcida & quente. (PIVA, 2008, p. 183)

Nestes termos, a relação entre Pasolini e Dante se mostra internamente à composição poética com base na referência, o que auxilia na leitura das metáforas encontradas em poemas diversos, a exemplo do “Inferno”. Aqui, o termo pode ser comparado à paisagem “xamânica” descrita como “praias desertas & florestas do mundo, centro da Terra cidade lúcida & quente”. Retomando mais uma vez um dos poemas dantescos de *Ciclones*, sua aproximação com as referências a Pasolini expandem a leitura das novas imagens poéticas: “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?” (PIVA, 1997, p. 37)

Este agora pode ser relido, evidentemente, na presença do poema “A PROPÓSITO DE PASOLINI”, que termina com uma alusão a “os anos os povos os garotos videntes/ que não broxaram sob as tenazes/ dos cegos que perderam a Palavra” (PIVA, 1997, p. 101). Antes da leitura do poema, a comparação apenas literal entre os trechos se faz necessária, uma vez que através da menção a apenas uma das partes da oposição *bruxo/broxa* (“broxaram”) é reiterada a conhecida imagem que se encontra principalmente (mas não apenas) em “[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?”. Através da nova imagem da impotência em “A PROPÓSITO DE PASOLINI” (“broxar” no sentido de “brochar”), a questão sexual referida é novamente questão poética (“Palavra”). E, como dito antes, a leitura da referência em seu aspecto *literário* se apresenta como condição de escrita da poesia e, mais ainda, “correção” da realidade histórica. A linguagem da *Divina Comédia* teria características especiais (metaforizada através da “gíria”, no episódio de Vanni Fucci no *Inferno*) capazes de revelar uma *realidade* que, poética, é incorporada sexualmente em Piva, personificando a referência em sua própria linguagem.

À “Palavra” e sua perda em “A PROPÓSITO DE PASOLINI” – “são os anos os povos os garotos videntes/ que não broxaram sob as tenazes/ dos cegos que perderam a Palavra” – se impõe a imagem do sexo que, junto ao tema da realidade, como visto, é a origem de uma relação com a poesia de Pier Paolo Pasolini. A relação com a imagética corporal equivale, aqui, à condição de uma experiência sensível que não envolve todo e qualquer garoto como parceiro, mas apenas os “garotos” enquanto “videntes”; daí a linguagem (“Palavra”) como meio de se chegar a uma nova *visão* (imagem da composição xamânica). Se “broxar” significa “perder a Palavra”, a questão linguística aqui começa pelo entendimento do sexo como condição não apenas da escrita, e sim da *visão* e *voz* poéticas – que são posturas poéticas críticas também, a fim de incorporar a *realidade* e se manter consciente (vidente), isto é, não silenciado frente às “tenazes/ dos cegos que perderam a Palavra”. Contextualizado mediante poética e referência principais, o poema pode ser relido como quem observa um quadro de características sensuais (Caravaggio, por exemplo) e ouve e fala de sentimentos confusos trazidos pelo desejo, ou melhor, pela realização do êxtase sexual (“solfejo pagão/ depois da orgia”).

A PROPÓSITO DE PASOLINI

quando voce encontra um garoto
 perto de um chafariz
 & ele se curva para água
 tal qual em Caravaggio
 sombra selvagem do crepúsculo
 com o sol turquesa
 nos cabelos ouriçados
 é o momento doente
 como um solfejo pagão
 depois da orgia
 é assim que crescem os deuses

na primavera e seu ardor melancólico
 são os anos os povos os garotos videntes
 que não broxaram sob as tenazes
 dos cegos que perderam a Palavra

março/manhã, 87 (PIVA, 1997, p. 101)

Não por acaso, “OVNI” e “A PROPÓSITO DE PASOLINI” são poemas colocados lado a lado no capítulo de *Ciclones* “Inventem suas cores Abatam suas fronteira”, cuja epígrafe descreve a *função* da palavra poética através de movimentos corporais e místico-espirituais (de acordo com o poeta autor da epígrafe inicial que também dá título ao livro): “Le mots ne sont dans mon oeuvre que des simples templins, d’où montent et retombent en bodissant des corps spirituels et mystiques” MA RÉVOLUTION, Malcolm de Chazal (PIVA, 1997, p. 11).²⁵⁴ Como já citado, o poema de *Ciclones* que descreve Dante como bruxo ou xamã (“Dante foi bruxo da família Visconti...”) é o primeiro texto deste capítulo, e novamente exemplo de uma consciente configuração de termos poéticos através das referências a Pasolini e Dante.

Tendo servido anteriormente como diálogo entre a leitura da prosa e da poesia, o poema “OVNI” e sua referência deslocada das demais – “OS DISCOS VOADORES/ SÃO ANJOS (Pasolini)” – devem estar inseridos na imagética interna ao ideário xamânico, que envolve os conceitos de corpo/sexo, realidade e misticismo na prática de escrita poética. Contemporânea, ela enfatiza o contexto individual de leitura da referência, quer seja em seu caráter *literário*, quer seja *não literário*. É em meio à inadequação do poeta ao cenário literário brasileiro da época²⁵⁵ que se dá a completa adaptação da poética pessoal, seu tempo e espaço próprios, e em seus próprios termos – que são também de outros: “Uma tarde, numa ilha esquecida do litoral sul de São Paulo, um garoto com olhos de Afrodite me perguntou no que eu acreditava. Respondi: Amor, Poesia & Liberdade. E nos Ovnis também.” (PIVA, 1985, p. 102-103).

Não se trata de um caso isolado; um único (o último) poema de “VII Cantos Xamânicos” parece estar também em sintonia com esta configuração de elementos textuais:

VII

constelação de peixes rápidos: amor

²⁵⁴ A epígrafe principal de *Ciclones* em questão é “La volupté/ Est/ Au centre/ Du cyclone/ Des sens”.

²⁵⁵ Cf. trecho da “Biografia” citada “os clubinhos fechados da poesia brasileira, com seus autores-burocratas tentando restaurar a Ordem & cagando Regras que o futurismo, dadaísmo, surrealismo & modernismo já se encarregaram de destruir”.

o mar
 que Homero
 poetizou
 em technicolor
 o vinho desata
 minha mão lagunar
 no instinto astronauta
 da espécie (PIVA, 1997, p. 91)

A ação do poema (“constelação de peixes rápidos”) é o próprio movimento de elementos-conceitos, conforme os termos substantivados na linguagem xamânica: “amor”, “mar”, “Homero”, “vinho”, “mão”. A imagem final de “instinto astronauta da espécie” certamente pode auxiliar a leitura do poema “OVNI”, ao menos no paralelo com a sugestão de uma visão sagrada colhida na referência a Pasolini: “OS DISCOS VOADORES/ SÃO ANJOS (Pasolini)”. Mais ainda, a aproximação entre os poemas permite entender o *deslocamento* desta referência, enquanto um tipo de reescrita da própria citação, como forma de novidade dos usos da referência. Esta atualização faz sentido, como visto, dentro da nova poética, e justamente em relação a uma maior consciência de trabalho com a linguagem.

Explicando melhor, o poema, a princípio, destaca o (antigo) tema do *amor* celebrado na poesia (“constelação de peixes rápidos: amor / o mar que Homero / poetizou / em technicolor”) e pode ser contextualizado em seu próprio capítulo, “VII Cantos Xamânicos”, cuja epígrafe de William Carlos Williams certifica tal orientação temática: “Loose desire! We naked cry to you – Do what you please”. Enquanto fazer poético contemporâneo, esta linguagem não pode ser entendida fora do panorama da *contracultura*, o qual vem desde o início apontado na obra de Piva através da *beat generation*, que simboliza a expressão literária em seu aspecto de relação imediata e direta com a vida – cujo representante máximo parece ser o tema do amor (quase mais explícito na linguagem de Piva do que o sexo). Lembrando que William Carlos Williams foi incentivador do tipo de literatura feita pelos escritores *beats* (como se sabe, escreveu uma introdução para *Howl*, de Ginsberg)²⁵⁶, nos termos de Piva (“Amor, Poesia & Liberdade. E nos Ovnis”) e do poema (“vinho”, “instinto”), parece ser possível ler na epígrafe de Williams (“desire”) a plena sintonia entre o tema do amor e o tipo de poesia feita com o uso de referências literárias.

²⁵⁶ Cf. “Howl for Carl Solomon: Introduction by William Carlos Williams”. In: GINSBERG, Allen. *Howl & Other Poems*. (57th printing). São Francisco: City Lights books, 2000.

E mesmo que a interpretação acima fosse aceita com naturalidade (o que parece não poder ser feito sem esforço sentimental ou concessão intelectual), ainda assim tratar da contemporaneidade da poesia xamânica equivale investigar determinados temas literários que parecem dever sua atualidade a releituras de um passado que não apenas se confunde com o presente (Pasolini, *beats*), mas também se quer presente abolindo enormes *distâncias temporais* (Homero, Dante). Em outras palavras, os temas que se relacionam com uma nova visão de *tempo* e *lugar* desta poesia guardam muito de sua essência nas obras (atuais ou não) que se caracterizam por um olhar de recuperação de saberes, práticas e linguagens passadas, então, aplicados em seu próprio mundo presente de forma a destacar sua *atemporalidade*, tanto quanto as validades espaciais mais diversas. É o caso de algumas imagens analógicas do poema acima: “Homero em *tecnicolor*”, “instinto *astronauta* da espécie”.

Em termos literários, equivale dizer que este “passado”, relido e reescrito, se atualiza obrigatoriamente; porém, quando implica projetos críticos (linguagem *vanguardista*, contexto da *contracultura*), conforme atestam o uso das referências literárias aqui, parece que algo desta contemporaneidade também se torna menos importante, o que equivale dizer que a poesia se afasta de seu estatuto literário contemporâneo, isto é, dos tempos e lugares da *história literária*. Neste sentido, a projeção do aspecto *sagrado* na *realidade poética* de Piva constitui aspecto de difícil acesso quando ajustado a conceitos e temas restritos a uma leitura literária da poética xamânica, cuja complexidade se encontra, precisamente, no trabalho com analogia e contradição de uma linguagem literária (contemporânea) que não se quer representante da literatura (universal). A poesia xamânica, em última instância, parece exigir que o leitor aceite a expressão simples (postulação do poeta) de uma visão complexa, contida em toda grande literatura; o que não significa dificuldade (complexidade) para sua leitura. Enquanto a etnopoética de Jerome Rothenberg postula que “primitivo” significa “complexo” (no prefácio da antologia *Technicians of the Sacred*, de 1968), o *Dante de Piva* tem sua poesia deslocada de sua própria atualização coterminânea (como o faz Eliot, por exemplo), o que torna sua leitura menos complexa no sentido de destacar aspectos não literários de sua criação.

Uma tal *realidade sagrada* nunca poderia se ajustar a leituras históricas ou literárias que, para Roberto Piva, individualmente, podem representar clubes fechados de poetas e autores-burocratas, ordem e regras não condizentes com a diversidade da poesia, inclusive suas contradições (xamânicas). Talvez seja isso que esteja mais evidente nesta

atmosfera *violeta* criada por Roberto Piva, pois se encontra sutilmente por toda parte, está no ar – como este poema de *Estranhos Sinais de Saturno* – que deve ganhar sua cor natural a fim de ser completamente representado, lido, sentido:

Presença de lavanda

**Não faça cara
de mártir
diz Dante
abençoando nossos
espíritos
piscando para
os BUDAS das
palafitas
nossos rostos recebem
a chuva
o mel & o vento
dos vulcões
na borda da eternidade** (PIVA, 2008, p. 131).

Em tudo de humano que Papini reencontra em Dante autor da *Commedia* vale também para Piva autor de *Paranoia*, *Coxas* e *Quizumba*, e não apenas no poeta xamânico de *Ciclones* e *Estranhos Sinais de Saturno*. A lendária figura urbano-paulistana – que ele próprio ajudou a construir com atos e palavras – em certo sentido (tudo menos “humanamente humano”) se apequena em uma efabulação permanente de leitores que se querem perante a imagem de um semideus, as graças de um poeta demiurgo. Bela e agressiva (daí magnética), esta figura *real* que supera a realidade 24 horas por dia tende a aparecer em primeiro plano atrapalhando a leitura quando, ao invés de se ramificar, tal qual sua poesia, engessa esta imagem em uma figura lendária e inibe a possibilidade de vir à tona outras inúmeras facetas do poeta – sim, do escritor que invariavelmente se representa através de um eu-lírico rico em contradições, humanas e poéticas. Piva deveria conhecer o poema *Il glicine* de *La religione del mio tempo* de Pasolini, que diz abertamente

Sì mi sento vittima, è vero, ma vittima/ di cosa? D’una storia apocalittica,/ non di questa storia. Mi contraddico/ (...) Io non so cosa sia questa non-ragione, questa poca-ragione:/ Vico, o Croce, o Freud mi soccorrono,/ ma con la sola suggestione/ del mito, della scienza, della abulia/ non Marx [...] (PASOLINI, 2003, p. 103)²⁵⁷

²⁵⁷ “Sim me sinto vítima, é verdade, mas vítima/ do quê? De uma história apocalíptica,/ não desta história. Contradigo-me / (...) Eu não sei o que é esta não-razão, esta pouca-razão:/ Vico, ou Croce, ou Freud me socorrem,/ mas com a única sugestão/ do mito, da ciência, da apatia/ não Marx [...]”. (Tradução livre).

Se estas são características *vivenciais* e *existenciais* do poeta (*experimentais*, talvez fosse até mais indicado aqui), longe de estarem soltas e desprendidas no plano da experiência *extra-ordinária* garantida – e portanto fixa, estática, como abstração *a priori* do real –, a mesma que colore a cinza rigidez do estereótipo citadino, mas ainda assim se estereotipa nela, mais vale considerar o autor de poesia que, depois da experiência, procura aprender com Dante a não fazer “cara de mártir”. Por exemplo, deixando de carregar a cruz barata de uma São Paulo metrópole província do mundo, em parte evitando a postura passiva do *flâneur* há tempos desacreditada em qualquer metrópole capital do mundo moderno. Alcançar o êxtase através da poesia requer a palavra, proferida, cantada, mas, sobretudo hoje, escrita – para poder ser entoada novamente.

Desde o início, seus leitores caíram na armadilha de um poeta de verdade que se metamorfoseia em eu-lírico, em um personagem, como o Maldoror de Lautréamont: ainda que fale em 1ª pessoa, é como se trouxesse em si uma desordem camaleônica do próprio corpo que objetiva o indivíduo, transferindo seu estado de sujeito para a contingência do próprio texto poético. O problema é a leitura *literária* da “vida” – no que ela tem de menos ontologicamente solitária e, assim, de mais participativa no nível do real, de uma realidade comum. Esta serve de base para a busca pelo êxtase, mais do que a realidade *extra-ordinária* obrigatória, onde a experiência extática – aí sim – se parece com uma experiência qualquer, comum, e assim sua poesia.

A natureza estará presente aqui, certamente longe da cidade (poesia xamânica), mas este contato não é menos exigente de uma postura humana (“nossos rostos”, não mais “nossos espíritos”) do que o é de um estado de espírito flutuante (agora sim, retomando Dante) que não é necessariamente super-real, senão real a fim de incluir uma “realidade não-humana”, isto é, uma abertura a sensações físicas não apenas naturais, mas também tão basicamente instintivas que beiram a abstração: “(nossos rostos recebem) a chuva / o mel & o vento / dos vulcões / na borda da eternidade”.

A leitura xamânica da *Comédia*, agora concomitante à obra de Pasolini, favorece uma nova investigação do próprio olhar do poeta para sua poesia – em *Ciclones*, onde há a prosa mais dependente da referência italiana de Piva:

Poesia = xamanismo = técnicas arcaicas do êxtase. (...) Minha poesia é magmática, de magma; como Dante, sou exilado em minha própria pátria. Como Dante, sou monarquista e reacionário. Como diria Pasolini, sou uma força arcaica, um

bárbaro. & não sou um homem normal, isto é, um racista, um colonialista. (PIVA, 1997)

A imagem de poeta xamânico é a solução pessoal que encontrou para vencer o tempo e espaços *antipoéticos*. Representar aspectos do sagrado através da realidade, contudo, é coisa diversa, e o poeta discípulo parece saber disso: “*como Dante*, sou exilado em minha própria pátria. *Como Dante*, sou monarquista e reacionário.” Esta comparação pessoal aberta e direta, em nada condizente com a “biografia” de ambos, parece melhor inserida no contexto de compartilhamento de uma realidade cujo aspecto sagrado – e até religioso – é trazido para a poesia. Algo que o poeta Manoel de Barros, em *Meu quintal é maior que o mundo*, descreve nos termos de uma comunhão: “Eu tinha mais comunhão com as coisas do que comparação” (BARROS, 2015, p. 15).

A leitura da referência não se quer literatura nem comparação, ainda que cite textualmente versos da *Divina Comédia* ao lado da menção ao nome de Dante enquanto poeta-personagem (citação *não textual*). Pode-se dizer que Piva teria aprendido a se expressar com a “malandragem” da linguagem na *Commedia*, cuja importância ele mesmo aponta.²⁵⁸ Ora, no Canto II do *Inferno* o verso “Io non Enëa, io non Paulo sono” (v. 32), por exemplo, equivale a uma contra-argumentação criada por Dante para, habilmente, afirmar a verdade que parece questionar. “Como Dante”, neste sentido, embasa sua visão *literária* enquanto manejo da realidade na linguagem, vistos como meio de anunciar “verdades” extraordinárias. Considerada em uma versão mais individual (no sentido de “original”), a poesia *xamânica* aplica uma leitura *não literária* através da comparação com um dos maiores autores da *literatura* universal.

Na sequência, a referência a Pasolini comprova claramente este contexto contraditório, uma vez que a comparação é encontro com uma realidade *pessoal* por meio da literatura e do cinema: não mais “Como Dante”, e sim “Como *diria* Pasolini válido como comparação *individual* (“Como diria Pasolini, sou uma força arcaica, um bárbaro. & não sou um homem normal, isto é, um racista, um colonialista”). No livro *Poesie in forma di rosa*, na seção “Poesie mondane”, se encontra o conhecido trecho de Pasolini: “Io sono una forza del Passato./ Solo nella tradizione è il mio amore [...]” (PASOLINI, p. 122, 2003). A continuação da citação de Piva – “não sou um homem normal, isto é, um racista, um colonialista” – se dá através de outro suporte artístico de Pasolini, o cinema.

²⁵⁸ Cf. “O jogo gratuito da poesia”.

Em seu filme *La Ricotta*²⁵⁹, o personagem-diretor de cinema interpretado por Orson Welles, depois de ler para um jornalista o próprio poema acima (“Io sono una forza del passato...”), acrescenta: “Lei non ha capito niente perché lei è un uomo medio: un uomo medio è un mostro, un pericoloso delinquente, conformista, razzista, schiavista, qualunquista.”²⁶⁰. A cena termina com o jornalista sorrindo em sua ignorância, e o diretor balançando a cabeça desconsolado, voltando a seu livro de poesia. Fazendo da leitura de Pasolini condição exclusivamente pessoal (a *obra* do italiano serve para definir o *poeta* brasileiro: “Como diria Pasolini, *sou* uma força arcaica, um bárbaro”, o depoimento mais uma vez acaba por trair o poeta-leitor que há em Piva, se comparado ao leitor-poeta de sua poesia. À realidade contraditória da vida se une a contradição de leitura da obra através desta vida. Aqui não há mais poesia, cinema ou literatura a ser analisada: somente Roberto Piva. Enfim, o limite da crítica, de sua leitura e escrita. É o fim de nossa linha. E punto finale.

²⁵⁹ Ver Filmografia.

²⁶⁰ “Você não entendeu nada porque é um homem normal: um homem normal é um monstro, um delinquente perigoso, conformista, racista, escravizador, indiferente.” (Tradução livre).

CONCLUSÃO

A análise da obra de Roberto Piva à luz de suas referências literárias (e afins) permite destacar a leitura e a escrita da poesia no âmbito individual de composição. Neste contexto, a obra de determinados autores pode vir a ser incorporada à linguagem ou se manter destacada definitivamente da fonte, incompatibilizando a leitura comparada entre tais literaturas. Ainda assim, conceitos como realidade, sagrado e sexualidade evidenciam a necessária conexão entre as poesias em jogo, novamente permitindo olhar para o fazer poético de Piva como uma criativa técnica de escrita que dialoga com seus *usos* da prática de leitura, não necessariamente entendida como leitura *literária* da obra original (uma vez que agrega a elas características que, a princípio, não lhes são próprias). São estes diversos *usos* da referência que destacam a divisão da referência em diferentes tipos, auxiliando na análise do poema.

Concluir com uma visão retrospectiva deste trabalho, enfim, não parece ser a melhor maneira de encerrá-lo, uma vez que ainda falta tratar de um ingrediente especial no caso deste poeta: o apelo pessoal do leitor com o autor. Pois, como quase todos os seus (felizes) leitores e comentadores, também eu tenho um pouco de história pessoal para contar (embora recorra a ela devido à estreita relação dela com esta tese).

Estamos na primavera de 2015, exatamente dez anos após meu primeiro contato direto com a poesia de Roberto Piva a partir da primavera de 2005, ano de lançamento do primeiro volume de suas *Obras reunidas*. Sim, posso dizer que também descobri sua poesia através do relançamento de sua obra, embora fosse o fascínio que a poesia xamânica veio a exercer sobre mim, no início desta pesquisa, o fator de “redescobrimento” que fez toda a diferença. Afinal, também o poeta parece ter redescoberto sua inspiração (e novamente vocação, ou vice-versa) na “poesia xamânica”, a “outra viagem” que Piva empreendeu dentro de sua própria obra – para ecoar a epígrafe de Dante aposta neste trabalho: “A te convien tenere altro viaggio” (aliás, é Vírghilio quem o diz a Dante, ou melhor, é o Dante-Vírghilio quem nos diz).

Mas como ia contando, certa vez, conversando com Roberto Piva na Praça Buenos Aires, pequeno “lugar de poder” perto de sua casa em São Paulo, eu, então estudante dos diálogos intertextuais em sua primeira poesia, questionando-o sobre suas principais leituras, perguntei sobre William Blake. Piva respondeu seco, mas também em tom desconsolado: “Não li a poesia de Blake como deveria”. Ficamos em silêncio por um tempo. A luz da manhã avançava cada vez mais forte, com ela a sombra das enormes

árvores, um pouco de vento... estávamos bem, à vontade naquele lugar e com o momento, as crianças também, brincando na praça-parque: “são efebos, ninfas”, não parava de repetir o poeta (há muito tempo já na pele, coração e espírito do Piva *xamã*). Eu só conseguia ver crianças.

“Não li a poesia de Blake como deveria”. De repente tudo estava ali; quer dizer, pra mim, isso fez toda a diferença. Eis o verdadeiro leitor que havia neste poeta, confessando algo inconfessável – pra quem conhece seus depoimentos de perto. Mas só depois de um tempo consegui responder à pergunta que ficou no ar desde então: como Blake *deveria* ser lido por Piva?

Claro: como Dante Alighieri foi lido por ele, por exemplo. Ou talvez como Rimbaud, Pessoa, Mário de Andrade, Artaud, ou ainda Sade, Jorge de Lima, Eliade, Pasolini, McClure, ou Catulo, Baudelaire, Breton, Crevel, Guimarães Rosa, Michaux, Oswald e tantos outros. Estão ali no poema, na sua poesia, recorrentemente como deveria ser sua leitura da obra destes, a qual não se dava por terminada após a vontade, o prazer, a necessidade de lê-los: era preciso ir além, tirá-los de suas obras e devolvê-los – para a vida? Sim, mas através de mais poesia: naturalmente, agora na sua poesia, a poesia da vez, de todos os que ficaram para ele, o leitor, convivendo nele, escritor. Era isso que Piva me dizia: não fiz isso no caso de Blake. Ou melhor, deveria ter feito mais como fiz com os outros. Ou algo próximo a isso.

Seja como for, o exemplo da leitura *indevida* de Blake, poesia que se encontra com facilidade e grandeza na obra de Piva, serve aqui, de imediato, para ilustrar seu lado oposto: a leitura *feita*, aquilo que também se tornou escrita. Pois enquanto o caso de Blake aponta para certa romantização não característica do melhor de sua poesia (ao menos em relação às referências, embora a questão não se esgote aí), do outro lado está Dante, o *Inferno*, a realidade da poesia, da poesia urbana à poesia xamânica e suas referências de leitura – como deveriam ser para ele, individualmente incorporadas devido à sua convicção de escritor de poemas. Condição do poeta que foi, ou talvez do poeta que acabou se tornando: Piva-Dante, Piva-Rimbaud, Piva-Pessoa, Piva-Mário, Piva-Trakl, Piva-Maiakovski, Piva-Artaud, Piva-Murilo, Piva-Ginsberg, Piva-Eliade, Piva-Sade, Piva-Pasolini – todos eles, como dito, Piva-Piva.

É onde se pretendeu chegar, o que aí está: o *Piva de Piva*, ciclone de si, leitura e escrita. Cada obra analisada é uma parte conclusiva da obra poética de Roberto Piva; cada análise de poema seu, uma pequena conclusão de poesia. Em certo sentido esta é uma história recontada com as mesmas palavras com que foi contada originalmente pelo poeta,

que inscreveu na história literária a cronologia de uma vida feita não apenas de leitura e escrita: estas são as pistas que deixou pelo caminho que passou, e seu enredo pessoal a poesia contando como se deu essa passagem. Falar desta poesia significa ouvir todos os outros poetas com quem dialogou durante esse tempo, alguns mais, outros menos. *Falar* de poesia é sempre insuficiente. Poesia não: poesia se completa. Mas então o enredo, a história, a palavra parou de ser escrita...

Piva faleceu no mesmo dia em que dois inigualáveis músicos de rock: Brian Jones (dos *Stones*) e Jim Morrison (dos *Doors*).²⁶¹ O poeta não escreve mais desde 2010, mas as pistas estão lá, publicadas ou inéditas, e com elas tantos outros autores, e através deles a poesia do próprio Piva, disponível para ser relido, recontado, revivido. Enquanto isso, o vento vai espalhando as pistas por esse caminho de luz e sombra, ajudando a espalhar poesia e poeta pelo caminho de cada um: “Xamãs de todo o mundo, espalhem-se!” Roberto Piva, *arrivederci!*

²⁶¹ Brian, supostamente afogado em sua piscina. Jim, não se sabe se de overdose de drogas ou de vida (de certo, somente que se considerava um xamã, e que Piva o admirava, como tantas vezes o mencionou, mas isso já é outra história).



Projeção
de linha ... e assim surge... R. Piva

Ilustração de Rodrigo Salomão (da série “Eletrochoque sobre Alma”, nanquim sobre papel, 2011)

BIBLIOGRAFIA

ALIGHIERI, Dante. *A Divina Comédia*. Inferno. Purgatório. Paraíso. Tradução e notas de Ítalo Eugenio Mauro. 1ª edição. São Paulo: Editora 34, 1998.

_____. *Tutte le opere*: Divina commedia, Vita nuova, Rime, Convivio, De vulgari eloquentia, Monarchia, Egloghe, Epistole, Quaestio de aqua et de terra/ Dante Alighieri; introduzione di Italo Borzi; commenti a cura di Giovanni Fallani, Nicola Maggi e Silvio Zennaro. Milano: Newton, 1993.

ALTOMARE, Libero (et al.). *I poeti futuristi*. Con un proclama di F. T. Marinetti e uno studio sul Verso Libero di Paolo Buzzi. Milano: Edizioni futuriste di poesia, 1922.

AMOROSO, Maria Betânia. *A Paixão pelo Real*: Pasolini e a crítica literária. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997.

_____. *Murilo Mendes*: o poeta brasileiro em Roma. São Paulo: Editora Unesp, 2013.

ANDRADE, Mario de. *Poesia Completa*. Edição Crítica de Diléia Zanotto Manfo. Belo Horizonte: Itatiaia, 1987.

ANDRADE, Oswald de. *Pau Brasil*. Paris: Sans Pareil, 1925.

ARRIGUCCI JR., Davi. *Humildade, paixão e morte*: a poesia de Manuel Bandeira. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

_____. “O Mundo Delirante (A poesia de Roberto Piva)”. In: PIVA, R. *Estranhos Sinais de Saturno. Obras reunidas vol. 3*. São Paulo: Globo, 2008.

_____. “O cavaleiro do mundo delirante”. In: PIVA, R. *Paranoia*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2009.

ARTAUD, Antonin. *Selected Writings*. Edited by Susan Sontag. Translated by Helen Weaver. Berkeley/Los Angeles: University of California Press, 1988.

AUERBACH, Erich. *Dante, poeta do mundo secular*. Trad. Raul de Sá Barbosa. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997.

_____. *Figura*. Trad. Duda Machado. São Paulo: Editora Ática, 1996.

_____. *Mimesis*: a representação da realidade na literatura ocidental. 3ª edição. São Paulo: Perspectiva, 1987.

AZOUGUE. *Azougue*: edição especial 2006-2008. Org. Sergio Cohn, Pedro Cesarino e Renato Rezende. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008.

BACHELARD, Gaston. *A intuição do instante*. Tradução: Antonio de Pádua Danesi. Campinas: Verus Editora, 2007.

- BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira*. 5ª edição. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1974.
- BARROS, Manoel de. *Meu quintal é maior que o mundo* (Antologia). Rio de Janeiro, Editora Alfaguara Brasil, 2015.
- BATAILLE, Georges. *A história do olho*. Tradução Eliane Robert Moraes. 3ª Edição. São Paulo: Cosac Naify, 2015.
- _____. *L'Erotisme*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1957.
- BAUDELAIRE, Charles. *Les Fleurs du Mal* et autre poèmes. Paris: Garnier-Flammarion, 1964.
- _____. *Poesia e Prosa*. Org. Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.
- BERLANDA, Ibriela Bianca. “A revista *Azougue* & o poeta Roberto Piva: o saque & a dádiva”. Dissertação de Mestrado. Orientadora: Profa. Dra. Maria Lucia de Barros Camargo. Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2011.
- BERARDINELLI, Alfonso. *Autoritratto italiano: un dossier letterario 1945-1998*. Roma: Donzelli, 1998.
- _____. *Casi critici: Dal postmoderno alla mutazione*. Milano: Quodlibet, 2008.
- _____. *Da poesia à prosa*. Organização e prefácio: Maria Betânia Amoroso. Tradução: Maurício Santana Dias. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- _____. *Il critico senza mestiere: scritti sulla letteratura oggi*. Milano: il Saggiatore, 1983.
- _____. *La poesia verso la prosa*. Controversie sulla lirica moderna. Torino: Bollati Boringhieri Editore, 1994.
- _____. *Tra il libro e la vita*. Roma: Bollati Boringhieri, 1990.
- BIZZARRI, Edoardo. “Machado de Assis e a Itália”. São Paulo: Instituto cultural ítalo-brasileiro, 1961, caderno N° 1.
http://freudlacan.com.br/download/divina_commedia/025%20Dante%20CoMMedia%200Inferno%20Canto%2025.pdf.
- BLAKE, William. *Complete Writings*. New York: Oxford University Press, 1966.
- _____. *William Blake: the early illuminated books*. Edited with introductions and notes by Morris Eaves, Robert N. Essick, and Joseph Viscomi. Princeton: Princeton University Press, 1993.
- BLOOM, Harold. *The Anxiety of Influence*. Oxford: Oxford University Press, 1973.
- BOSCH, Hieronymus. In: BOSING, Walter. *Jérôme Bosch – Entre le Ciel et l'Enfer*. Paris: Taschen, 2012.

BOSI, Alfredo. *Céu, Inferno*. Ensaios de crítica literária e ideologia. São Paulo: Editora Ática, 1988.

_____. *O ser e o tempo da poesia*. 6ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

BRUEGHEL, Pieter. *Pieter Brueghel, o Velho*. Coleção Mestres da Pintura. 1ª edição. São Paulo, Editora Abril S.A., 1978.

BURROUGHS, William S. *Almoço Nu*. Tradução: Mauro Sá Rêgo Costa e Flávio Moreira da Costa. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.

CALVINO, Italo. *Por que ler os clássicos*. Tradução: Nilson Moulin. 6ª reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira*. Momentos Decisivos. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2012.

_____. *Na sala de aula*. São Paulo: Editora Ática, 1993.

_____. *O Discurso e a Cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1993.

CAWS, Mary Ann (Ed.). *Surrealism*. London: Phaidon Press Limited, 2004.

CHICLETE COM BANANA. Revista. São Paulo: Circo Editorial. 1988-1990.

COCTEAU, Jean. *Opium - Journal d'une désintoxication*. Dessins de l'Auteur. Paris: Éditions Stock, 1983.

COHN, Sérgio. (Org.) *Roberto Piva – Encontros*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009.

COMPAGNON, Antoine. *La seconde main ou le travail de la citation*. Paris: Éditions du Seuil, 1979.

_____. *O trabalho da citação*. 1ª reimpressão. Tradução Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

COSTA, Cacilda Teixeira da. *Wesley Duke Lee: um salmão na corrente taciturna*. São Paulo: Alameda/Edusp, 2005.

DALI, Salvador. *Sim, ou a paranoia*. Rio de Janeiro: Artenova, 1974.

ELIADE, Mircea. *Aspectos do Mito*. São Paulo: Perspectiva, 1989.

_____. *Mito e Realidade*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

_____. *O Sagrado e o Profano: A Essência das Religiões*. Tradução: Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

_____. *O xamanismo e as técnicas arcaicas do êxtase*. Tradução: Beatriz Perrone-Moisés e Ivone C. Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

ELIOT, T. S. *The Waste Land*. London: Faber and Faber, 1971.

- FARIA, Álvaro Alves de; MOISÉS, Carlos Felipe (Org.). *Geração 60 – Antologia poética*. São Paulo: Editorial Nanquim (coedição com o Instituto Moreira Salles), 2000.
- FINAZZI-AGRÒ, Ettore. *Entretempos: mapeando a história da cultura brasileira*. São Paulo. Editora Unesp, 2013.
- _____. “Habitar a Modernidade: A Reinvenção do Tempo no Futurismo Italiano e no Modernismo Brasileiro”. In: *Brasil/Itália: Vanguardas*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.
- _____. “O sentido da metamorfose: precariedade e permanência em *Macunaíma*”. In: *Revista Estudos Literários*, Belo horizonte, v. 1, n. 1, p. 145-152, out. 1993. Tradução de Maria Eneida Victor Farias. Disponível em www.lettras.ufmgbr/poslit.
- FOREST, Philippe (Org.). *L’arte de la Préface*. Mothe-Achard, Edition Cécile Default, 2006.
- FOWLIE, Wallace. *A Reading of Dante’s Inferno*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1981.
- _____. *Rimbaud. The Myth of Childhood*. London: Dennis Dobson Limited, 1946.
- FRANCHETTI, Paulo. *Estudos de Literatura Brasileira e Portuguesa*. Ateliê Editorial: São Paulo. 2007.
- GENET, Jean. *Querelle*. Tradução de Demetrio Bezerra de Oliveira e Jean Marie L. Remy. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1986.
- GINSBERG, Allen. *Howl & Other Poems*. (57th printing). São Francisco: City Lights books, 2000.
- GIRARD, René. *A crítica do subsolo*. Tradução Martha Gambini. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2011.
- GORNI, Guglielmo. “Canto I”. In: *Lectura Dantis Turicensis*. A cura di Georges Güntert e Michelangelo Picone. Vol. 1 “Inferno”. Firenze: Franco Cesati Editore, 2000.
- HILST, Hilda. *Baladas*. Obras reunidas de Hilda Hilst. Org. Alcir Pécora. São Paulo: Globo, 2001.
- HOLANDA, Heloisa Buarque de (Org.). *26 poetas Hoje*. Antologia, 6ª edição. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1998.
- _____. (Org.). *Puntes / Pontes*. Antologia bilíngue – Poesia argentina e brasileira contemporânea. Fondo de Cultura Econômica de Argentina S.A. 1ª ed., 2003.
- INSTITUTO MOREIRA SALLES (Rio de Janeiro). “Arquivo Roberto Piva”. Fundo Roberto Piva – Produção Intelectual 1, 2. Consulta e pesquisa realizada em dezembro de 2011.

KLEINHENZ, Christopher. "Dante and the Art of Citation". In: *Dante Now: current trends in Dante studies*. Edited by Theodore J. Cachey, Jr. Notre Dame: University of Notre Dame Press, 1995.

KRISTEVA, Julia. *Sentido e contrassenso da revolta*. Poderes e limites da psicanálise I. Trad. Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

LA PORTA, Filippo. *Pasolini*. Uno gnostico innamorato della realtà. Firenze: Le Lettere, 2002.

LAUTRÉAMONT. Germain Nouveau. Oeuvres complètes. Textes établis, presents et annotés par Pierre-Olivier Walzer. Paris: Éditions Gallimard, 1970.

_____. *Os cantos de Maldoror: poesia: cartas: obra completa / Conde de Lautréamont*. Tradução Claudio Willer 2ª edição. São Paulo: Iluminuras, 2005.

LEITE, Danilo Monteiro Ferreira. "Teatralidade da palavra poética em *Paranoia* de Roberto Piva". Dissertação de Mestrado. Orientador: Profa. Dra. Maria Augusta Bernardes Fonseca. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – Universidade de São Paulo (USP). São Paulo, 2010.

LEOPARDI, Giacomo. *Canti*. Introduzione e note di Franco Brioschi. Milano: Fabbri Editori, 2001.

_____. *Poesia e Prose*. Volume secondo. Milano: Mondadori, 1988.

LEWIS, Ioan. *Êxtase Religioso*. Um Estudo Antropológico da Possessão por Espírito e do Xamanismo. São Paulo: Editora Perspectiva, 1971.

MARIETTI, Marina. *Dante, La città infernale*. Milano: Garzanti, 2002.

MARINETTI, Fillipo Tommaso. Manifesto técnico da literatura futurista. In: BERNARDINI, Aurora Fornoni (org.). *O futurismo italiano – Manifestos*. São Paulo: Perspectiva, 1983.

_____. *Teoria e invenzione futurista*. Prefazione di Aldo Palazzeschi. Introduzione, testo e note a cura di Luciano De Maria. Milano: A. Mondadori, 1968.

MATTOS, Ricardo Mendes. "Roberto Piva: derivas políticas, devires eróticos & delírios místicos". Tese de Doutorado. Orientador: Prof. Dr. Arley Andriolo. Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2015.

MCCLURE, Michael. *A visão Beat – de Blake aos Beats*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005.

MCKENNA, Terence. *Alucinações Reais*. 1993. Versão digital disponível em <http://www.terencemckenna.com/tmbib/tmbib.e.php>. (Consulta em 20/02/2015)

- MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa*. Organização, preparação do texto e notas: Luciana Stegagno Picchio. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.
- MILLER, Henry. *A hora dos assassinos – Um estudo sobre Rimbaud*. Tradução de Milton Persson. Porto Alegre: L&PM, 1983.
- _____. *Big Sur e as laranjas de Hieronymus Bosch*. Tradução de Sonia Coutinho. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.
- MOISÉS, Carlos Felipe. *Tradição e ruptura: o pacto da transgressão na literatura moderna*. Vila Velha: Opção Editora, 2012.
- MONTEJO, Adolfo (Ed.). *Correspondência Celeste: Nueva poesia brasileña*. Madrid: Árdora, 2001.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Além do Bem e do Mal*. São Paulo: Annablume, 1997.
- _____. *A origem da Tragédia*. Tradução Álvaro Ribeiro. 4ª ed. Lisboa: Guimarães Editores, 1989.
- OHNO, Massao (Org.). *Antologia dos Novíssimos*. São Paulo: Massao Ohno, 1961.
- PAZ, Octavio. *A outra voz*. Tradução Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1993.
- _____. *La Casa de la Presencia: Poesía e historia*. México: Fondo de Cultura Económica, 1970.
- PAPINI, Giovanni. *Dante Vivo*. Firenze: Libreria Editrice Fiorentina, 1933.
- PASOLINI, Pier Paolo. *Descrizioni di descrizioni*. Garzanti Editore, 1990.
- _____. *Diálogo com Pasolini: escritos (1957-1984)*. 1ª edição. Tradução de Nordana Benetazzo. São Paulo: Nova Stella, 1986.
- _____. *Scritti Corsari*. 1ª edizione. Prefazione di Alfonso Berardinelli. Italia: Garzanti Editore, 1990.
- _____. *Tutte le poesie*. Org. W. Siti. 2º vol. Milano: Mondadori, 2003.
- PÉCORA, Alcir. “Piva deixa obra marcada pela provocação”. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 06 jul. 2010. Caderno “Ilustrada”, p. E5.
- _____. “Pécora revisita transgressão lírica (e obscena) de Hilda e Piva”. *Jornal da UNICAMP*. 5 a 11 de março de 2007, p. 5.
- PÉCORA, Alcir (Org.). *Um estrangeiro na legião. Obras Reunidas. Volume 1*. São Paulo: Globo, 2005.
- _____. (Org.) *Baladas*. Obras reunidas de Hilda Hilst. São Paulo: Globo, 2001..
- PIVA, Roberto. *20 poemas com Brócoli*. São Paulo: Global, 1981.
- _____. *Abra os olhos & diga ah*. São Paulo: Feira do Livro, 1975.
- _____. *Antologia Poética*. Porto Alegre: L&PM Editores, 1985.

- _____. *Ciclones*. São Paulo: Nankin Editorial, 1997.
- _____. *Coxas: sex fiction & delírios*. São Paulo: Kairós, 1979.
- _____. *Estranhos sinais de Saturno. Obras Reunidas. Volume 3*. Alcir Pécora (Org.). Posfácio de Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Globo, 2008.
- _____. *Mala na mão & asas pretas. Obras Reunidas. Volume 2*. Alcir Pécora (Org.). Posfácio de Eliane Robert Moraes. São Paulo: Globo, 2006.
- _____. “O Jogo Gratuito da Poesia (Todo poeta é marginal, desde que foi expulso da República de Platão)”. Publicado em 28 de fevereiro de 1982. Folha de São Paulo, Caderno Folhetim, p. 5.
- _____. *Paranoia*; fotografado e desenhado por Wesley Duke Lee. 2ª ed. São Paulo: Instituto Moreira Salles e Jacarandá, 2000.
- _____. *Paranoia*. Prefácio: Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2009.
- _____. *Piazzas*. 2ª ed. Prefácio de Claudio Willer. São Paulo: Kairós Livraria e Editora, 1980.
- _____. *Quizumba*. São Paulo: Global, 1983.
- _____. *Um estrangeiro na legião. Obras Reunidas. Volume 1*. Alcir Pécora (Org.). Posfácio de Claudio Willer. São Paulo: Globo, 2005
- RILKE, Rainer Maria. *Cartas a um jovem poeta*. Traduções de Paulo Rónai e Cecília Meireles. 4ª edição. São Paulo: Globo, 2013.
- RIMBAUD, Arthur. *Poésies Complètes*. Paris: Librairie Générale Française, 1984.
- _____. *Une Saison en enfer*. Versão eletrônica disponível em www.poets.com.
- ROTHENBERG, Jerome. *Etnopoesia do milênio*. Org. Sérgio Cohn. Tradução Luci Collin. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2006.
- SADE, Donatien Alphonse François de. *Le sventure della virtù*. Cura e traduzione di Claudio Rendina. Roma: Newton Compton editori, 1978.
- SAMIAN, Etienne (Org.). *Como pensam as imagens*. Campinas: Editora da Unicamp, 2012.
- SANTOS, Alcides Cardoso dos. *Visões de William Blake*. Imagens e palavras em “Jerusalém, a Emanação do Gigante Albion”. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.
- SISCAR, Marcos. *Poesia e Crise*. Campinas: Editora da Unicamp, 2010.
- SPERBER, Suzi Frankl. *Caos e Cosmos: Leituras de Guimarães Rosa*. São Paulo: Duas Cidades, 1976.
- _____. *Ficção e Razão: Uma retomada das formas simples*. São Paulo: Aderaldo & Rothschild / FAPESP, 2009.

_____. (Org.) *Presença do sagrado na literatura*. Questões teóricas e de hermenêutica. Campinas-SP: UNICAMP-IEL-Setor de Publicações, 2011.

_____. *Guimarães Rosa: Signo e sentimento*. São Paulo: Editora Ática, 1982.

SPITZER, Leo. “La enumeracion caótica em la poesia moderna”. In: *Linguística e História Literária*. Rio de Janeiro, Organização Simões, 1955.

STEINER, George. *Real Presences*. Chicago: The University of Chicago Press, 1991.

STERZI, Eduardo. “Poética de Piva põe a nu a grandeza da vida experimental”. *Folha de São Paulo*, Caderno Ilustrada, 29 de setembro de 2005, p. E4.

_____. *Incipit: A Vita Nova e a irrupção da lírica moderna*. Tese (Doutorado). UNICAMP-IEL. Orientador: Prof. Dr. Márcio Seligmann-Silva. Campinas, SP: 2006.

TAVARES, Enéias Farias. *As portas da percepção: texto e imagem nos livros iluminados de William Blake*. Tese de Doutorado. Orientador: Lawrence Flores Pereira. Universidade Federal de Santa Maria, RS, 2012.

TREVISAN, João Silvério. “A arte de transgredir (uma introdução a Roberto Piva)”. In: *Pedaço de mim*. Rio de Janeiro: Record, 2002.

UNGARETTI, Giuseppe. *A Alegria*. Tradução e notas Geraldo Holanda Cavalcanti. Edição bilíngue. Rio de Janeiro: Record, 2003.

VECCE, Carlo. *Introduzione a Dante*. Università degli studi di Napoli “L’orientale”. Napoli, 2008.

VENTURELLI, Paulo Cesar. *A poesia de Roberto Piva: figurações do homoerotismo*. Dissertação de Mestrado. Letras – Universidade Federal do Paraná (UFPR). Paraná (em andamento).

VERONESE, Marcelo Antonio Milaré. “A intertextualidade na primeira poesia de Roberto Piva”. Dissertação de Mestrado. Orientador: Prof. Dr. Antonio Alcir Bernárdez Pécora. Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Campinas, 2009.

WILLER, Claudio. “Introdução à orgia”. Prefácio à segunda edição de *Piazzas*, de Roberto Piva. Coleção Ciência da abelha. São Paulo: Kairós, 1980.

_____. “Uma introdução à leitura de Roberto Piva”. In: PIVA, R. *Um estrangeiro na legião. Obras reunidas vol. 1*. São Paulo: Globo, 2005, p. 144-183.

FILMOGRAFIA

Assombração Urbana com Roberto Piva. Direção: Valesca Dios. Documentário. Coprodução: SP Filmes de São Paulo / TV Cultura. São Paulo. Ano: 2004. Duração: 55 min.

Heróis da decadência [sic]. Direção: Tadeu Jungle. Experimental. Produção: TVDO. Ano: 1987. Duração: 35 min.

La Ricotta. Diretor: Pier Paolo Pasolini. Produtor: Alfredo Bini. Itália: 1963.

Uma Outra Cidade. Direção: Ugo Giorgetti. Documentário. Coprodução: SP Filmes de São Paulo / TV Cultura. São Paulo. Ano: 2000. Duração: 58 min.

ANEXOS

1. ROBERTO PIVA

“PORNOSAMBA PARA O MARQUÊS DE SADE” (de *Coxas*)

esta homenagem coincide com a deterioração da
 Bastilha Sul-Americana minada pela crise de corações
 & balangandãs econômicos onde se mata de tédio o
 poeta & de fome o camponês & sobre os pés femininos
 se calça a bota de chumbo de várias cores gamadas
 com Hitlers 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
 estratagema de cipós afague os sóis da desolação
 quotidiana em nível de Paraíso A noite é nossa Cidadão
 Marquês, com esporas de gelatina e pastéis de esperma
 & vinhos raros onde saberemos localizar o tremor a
 sarabanda de cometas o suspiro da carne (PIVA, 2006, p. 54)

2. MURILO MENDES

“O Pastor Pianista” (de *Poesias*)

Soltaram os pianos na planície deserta
 Onde as sombras dos pássaros vêm beber.
 Eu sou o pastor pianista,
 Vejo ao longe com alegria meus pianos
 Recortarem os vultos monumentais
 Contra a lua.

Acompanhado pelas rosas migradoras
 Apascento os pianos: gritam
 E transmitem o antigo clamor do homem

Que reclamando a contemplação,
 Sonha e provoca a harmonia,
 Trabalha mesmo à força,
 E pelo vento nas folhagens,
 Pelos planetas, pelo andar das mulheres,
 Pelo amor e seus contrastes,
 Comunica-se com os deuses. (MENDES, 1959, p. 34)

3. INSTITUTO MOREIRA SALLES (Rio de Janeiro).

“Arquivo Roberto Piva”. Fundo Roberto Piva – Produção Intelectual 1, 2.²⁶²

Pasta “PONGO DOMBO” [sic]

Início chama “Out-door”: como um livro, abre com citação de Lorenzo de Medici (Serve d’amore)

p. 24 ‘Pongo Dombo’ Mala na mão & asas Pretas

Loose desire!/ We naked cry to you/ – Do what you please.

William Carlos Williams

I. Out-door

- dois poemas incluídos depois em *Ciclones*:

9. “Heidegger sabia o que dizia/ escrevendo ~~quando escrevia~~ sobre Trakl (...);

12. “Cem planetas? Cem pupilas?/ simpatia das coisas distantes/ e nada árido das areias”

#

VI. Caderno de Notas “Sete anjos luminosos na praia” [inclui “Corações de Hot-Dog”]

- diário, poesias, anotações etc. 81, 82, 84, 86.

- 1ª capa interna do caderno: “experimento xamânico I” Mala na mão & asas pretas
 [Loose Desire... WCW]

“Passei o ano de 1961 fumando ópio com um garoto chinês delicioso. Miles Davis, Mulligan, Getz & Mingus, Chet Baker, Bossa Nova. Na poesia Dante, Pessoa, Beat generation & Dadaístas. Fui tomado por Artaud em 1962. Possessão, Tarahumaras, Michaux, Coleridge.”

“Num certo sentido, a etnopoética é como um campo da zoologia que se ocupa de espécies em extinção” The Old Ways, Gary Snyder

²⁶² Pesquisa realizada nos dias 13, 14 e 15 de dezembro de 2011.

“Tudo o que Snyder escreve integra-se no que M. Eliade chamou “múltiplas experiências poéticas” (como sobre o Surrealismo) em ‘Images et Symboles’”.

“Agora pesquiso atentamente Luis da Camara Cascudo & Lawrette Séjourne. Etnopoesia pura & visceral. Nada de poesia/corpo que se faz agora” Iairé, 86.

[Em Iguape/Icapara] “A Rede Globo ainda não sparrenizou & vilamadalenizou certas culturas particularistas. A língua da indústria homogeneiza & uniformiza as diferenças regionais, inclusive transformando-as em folclore”

“Poesia = biologia (McClure)

Poesia = subversão corporal (O. Paz)

Poesia = atletismo afetivo (Artaud)

Poesia = inspiração = respiração sem bloqueios (Michaux)”

“Pierre Clastres, Bataille, Gilberto Freire, Mircea Eliade & Pasolini

5 iluminados. 5 xamãs. Profetas da diversidade contra a Monovalência.

Apoiaram a nova Barbárie.

Punks & índios urbanos. Anarquia contra anarquismo.

Dionysos deus da desordem & da ~~agricultura~~ vegetação.”

(...) Enquanto baixo no inferno do signor Dante (de onde nunca deveria ter saído)

O destino da raça branca não me interessa

Nem a vossa guerra

Nem a vossa paz.

Iguape 86

Almoço com J.S. Trevisan e Glauco Matoso

Falamos de Claudia Wonder, única roqueira que nesses tempos não se apresenta como casada & sem vícios. Careta esses anos 80 (...) lembramos Hubert Fichte & seus etnopoemas, “Ensaio sobre a puberdade”. Glauco com seu Manual do Pedólatra faz etnopoesia sobre ecossistemas eróticos em extinção. SP 86

- Poema sobre xavante, índio, novela, etc., riscado 2x: “Sempre soube que a vida se baseava na magia negra (Artaud)” Pq Carmo 86.

Para Mircea Eliade o tempo da epifania ainda não chegou. Tudo se passa como se esperássemos a revelação. De acordo com Eliade antes de desaparecer a cultura ocidental vai redescobrir e proclamar todos os modos de ser do Homem. Rio Itapanhaú 87.

Rimbaud era muito mais que um garoto/ Era um anjo na montanha com a boca cheia de morangos silvestres eu danço/ revoada de insetos delinquentes/ desfazendo-se da névoa. Joanópolis, 86

O rock acomodado dos anos 80. Atualmente o rock é sistema. Os Jim Morrison se foram para sempre. Ficaram os caretas & picaretas de toda espécie. A classe média & seu avanço pasteurizado-totalitário.

Qualquer coisa de Heliogábalo na alma de certos garotos

Qualquer coisa de puta na alma de alguns adolescentes
 Será isso a beleza do Diabo?
 Manifestação de deuses pagãos sufocados durante séculos?
 Muito mais misterioso que a mulher, o adolescente percorre o fio da navalha entre luz & sombra, sol & lua, efêmero & eternidade
 Seu envolvimento com o mundo cotidiano é mediado pela sacralização & o entusiasmo.
 Entusiasmo, do grego, que significa estar possuído por um deus.
 Sauna A... São Paulo 80.

“And now I’m ready to feel your hand
 And lose my heart on the burning sands” Iggy Pop
 Garotos sagrados do Cambury. Rituais de iniciação. Os deuses do Mar falam pelas suas bocas. Tesão de tudo isso aqui. (...) Em breve estarei em Paúbas. Cambury 87

(...) o assombroso diário (publicado em 33) *L’Afrique Fantôme* do surrealista dissidente Michel Leiris lido por mim (...) me lembrou versos de Yves Bannefoy “Le predateur...”

Clementina, W. Batista, D. Ivone Lara, Paulinho da Viola, J. Alf, entrando no ritmo da paisagem. Orixás do balanço brasileiro. O mar & a vegetação caem no samba. Na visão do mundo judaico-cristão a Natureza é demoníaca. Eu replico com Lezama Lima “Todo lo que no es demônio es monstruoso”.

“Now a marvelous bird. Invisible tremendous too cruel to be a hero. Beating those big bird arms to get out and out there” Patty Smith

Para uma estética do inferno
 Trakl, Jim Morrison, Lamantia, Dino Campana, Artaud, McClure, Crevel, o que têm eles em comum?
 Uma poesia de liberdade, energética, dionisíaca
 Degraus mescalínicos para o Paraíso.

Há muito eu não voltava ao Jockey
 Praticamente de 76 a 78 eu vivi (perdendo ou ganhando) das corridas de cavalo. A poesia louca do atropelo na reta de chegada & a emoção dionisíaca do público nas gerais tal qual o Circo Romano. Evoé! SP/ março/ 84

5 livros que considero fundamentais, de combate, contra a ideologia brocha & careta (de esquerda & direita & centro):

- O índio e as plantas alucinógenas de Saugiraroi J.
- Shiva & Dionisos de Alain Daniélon
- L’Afrique Fantôme de M. Leiris
- The Cancer Biopathy de W. Reich
- Le chamanisme (...) de Mircea Eliade

Aí vão dançar as cabeças comportadinhas, separadas esquizoicamente dos corpos.

Pombas urbanas,
 Pombas acovardadas pelo convívio humano
 Da mesma raça dos pardais. Vivem chafurdando no lixo humano.
 Imagem & semelhança do Homem da Sociedade industrial
 Do homem que é só olhos, de acordo com a sacada de Spengler.

Itapecerica da Serra, 85

[LSD, Cogumelo, etc.] os animais selvagens me dizem mais do que 90 % dos humanos.
[os adolescentes são os intermediários dos deuses, com sua graça primitiva não aculturada pela civilização do consumo...]

Nos anos 60 e 70 me transformei no meu próprio laboratório de experiências psicodélicas & outras.

Nunca mais abandonei a relação mágica-intuitiva como forma de conhecimento

A mortalidade Consciência Cósmica é o amor o grito de todo homem não institucionalizado. Itatiaia, 83

“Espírito é o que se consagra a descobrir as responsabilidades do cu para dominá-lo e para roubar seus recursos” A. Artaud

Três conjurações para renascer

3 [poema de *Ciclones*]

a poesia vê ~~maior~~ melhor (...)

Potuverá 88

A crueldade cristal da Estrêla Negra
provoca o incêndio do meu coração
na escada em espiral do fundo do mar
mergulhando

na parte de sombra

de sua alma em vermelho

Potuverá 88

A anarquia só tem algum valor qdo [sic] ameaça a ortodoxia cultural, a autoridade política & a cultura da culpabilidade. Por essa razão o anarco-sindicalismo incorpora os velhos chavões dos partidos marxistas em vez de dinamitá-los. Agora é a vez de Dionysos na política. Onde não tiver samba de crioulo doido, convém instaurá-lo.

Potuverá 88

Leituras [sic]:

- O ponto de mutação, O Tao da física – F. Capra
- Nous n'avons qu'une Terre. Barbara Warde et René Dubos
- O xamã de Apipulos. Gilberto Vasconcelos
- Cavalcare la tigre. J. Evola
- L'homme et d'adaptation au milieu. Rene Dubos
- Descrizione di descrizioni. Pasolini
- Mensajeros de la luz. David Tansley
- Indian art. Roy C. craven
- Paterson. W.C.W.
- La politica dell'energia. Barry Commoner
- Fundamentos do Misticismo Tibetano. Lama Govinda
- Dionysos. Maria Daraki
- Le Zodiaque. M. Senara
- Les poésies. Georges Schelradé
- Super-Eliogabalo. Alberto Arbasino
- Assomption de l'Europe. R. Abellio
- A religião dos Tupinambás. Alfred Métraux

- Alucinógenos y Chamanismo. Michael Harner
 - O fogo interior. Castañeda
 - Il genere e il sesso. Ivan Illich
 - Elementos da crítica homossexual. Mario Mieli
 - Jean-Pierre Duprey par Jean-Pierre Duprey. Chistophe Bailly
- SP 86-87 abril 88

Lembrança de Leitura de S. Ferenczi (& Pasolini aborda Thalassa – “grande poema mito-biológico”, P. Saborian – de Ferenczi em Scritti Corsari)

Freud é sedentário e cerebral

Ferenczi é nômade e aquático

crítica do dinheiro em “Ontogenese do interesse pelo dinheiro” de Ferenczi;

para ele, o termo homossexual é errado e deve ser trocado por homoerotismo, mais de acordo com a tradição grega. Parque Anhanguera 88. Hora Cósmica do Boto

- crítica de cinema:

Cidade Oculta: estética cabaço

Vila Madalenera

Carla Camuratti segura revólver

como quem segura batom

beijinhos colegiais da imaginação universitária

filme de bandido para colégio de freira de província

- crítica ao Concretismo

Marketing da máfia Ku

Klux Koncreta & seus layouts

de colégio de freira

o Concretismo e sua poesia decorativa

Concretismo=doença verbal do ISEB

os Concretistas foram os porta-vozes da uniformidade & centralização que transformou o Brasil nesta terra arrasada.

(...) os poetas bem-pensantes que inundam a mídia através de seus leões de chácara & <lobbys> marketing

os poetas burocratas & o coro de castrados que os promovem num verdadeiro lobby bem-pensante do bom-comportamento

estes poetas precisam levar

no cu para perceberem que a poesia não é uma pose

diante do espelho

o Concretismo não rompe com nenhum postulado da civilização urbano-industrial & seus fetiches eletrônicos

os anos 50 fazem seu revival nesta década de 80: a família, política anti-droga, moral & bons costumes, ISEB, Concretismo, Topo Gigio, etc.

ESTÉTICA CABAÇO

JEJUM DA PROSPERIDADE

- folhas soltas:

Poema “A propósito de Pasolini”

Para Romer Amarante

[idêntico ao publicado em *Ciclones*, com exceção da dedicatória]

I (II e III) “Atirem no conferencista” [longo poema]
 Conferência lida para os alunos de Artes Plásticas da FAAP em 26 de junho de 1986 –
 SP VII.

Caderno de notas “A máfia de branco”

- crítica ao Concretismo:
 reticente pasteurização sintática do concretismo.
 museu do Concretismo e seu realismo neo-capitalista
 O realismo neo-capitalista do Concretismo
 como forma de uniformização conformista

- dois poemas:

~~Vida de Garoto~~

Garoto Yanomami

faça de mim
 o instrumento de vossa guerra
 sob o signo do pajé Çaangaba
 surgindo do oceano de outrora
 com a flor egípcia
 entre os dentes
 pondo fim a devastação
 eu posso me oferecer aos deuses
 que estão comigo até o
 fim dos tempos
 eu digo seu nome oculto
 “Oferenda-de-Cauim”
 “Garras-da-jaguaririca”
 “Filho-da-deusa-coroado-de-serpentes”
 esta é a senha
 agora pode passar
 anarquia é meu nome minha marca
 de terreiro
 florestas dão cambalhotas nos
 meus olhos
 Senhor de Cabeça de Falcão
 garoto Yanomami
 suprema rosa do nada.

Ruínas de Itaguá/Iguape 88

#

Sábado de Aleluia de 1300

7 horas da manhã

Dante

seleciona

formidável elenco de Demônios

pra
 seu filme
 em 3 longos episódios
 rodados nas nervuras da Alma
 no Inferno
 sua câmera new look
 percorre
 o Círculo VIII
 & o vasto aquário de Pixe
 onde danados mergulham
 & reaparecem com nova
 Sabedoria
 Iguape/Sexta-feira da Paixão/ 80

#

- crítica ao Concretismo

O verdadeiro protagonista do Concretismo é a ciência, mas a técnica. É através da exaltação da técnica que se mistifica a ciência.

Desta intolerância positivista surge uma estética cabaço. Os concretos fazem com a poesia brasileira o mesmo que a sociedade industrial faz com o ecossistema do planeta, uniformiza.

- poema publicado em *Ciclones* com exclusões:

vocês piratas
 plantados na carne da aventura
 vocês me esperam no horizonte
 com raiva & desespero
 desertaremos as cidades
 ilha de destroços
 rumo algum lugar sem
 vidros sem fumaça
 ouço o mar no telefone
 me chamando
 enquanto a noite sacode suas estrelas

Ilha Cumprida 88

Leituras de Ouspensky

Krucënych

Bardo Todol

Krucënych tirou a ideia de “intuição superior” do Tertium Organum de Ouspensky

Click Korea & seu Crystal silence

garoto amado coroadado

com folhas do mangue

Iguape deixa cair nas almas

seu grito azul

Iguape 88

A falta de grana já está comprometendo minha locomoção. Minha ~~linhagem~~ vida poética-existencial não dá grana & produz insegurança nas pessoas. Não será esta, no entanto, a finalidade da ~~arte~~ poesia autêntica?

É fundamental não confundir ecologia com jardinagem (...) 86

Depois de ler as “Confessions” de Cicciolina guardo o livro ao lado das Bacantes de Eurípedes. Cicciolina é uma menade perdida na Itália democrata-cristã que se sente culpada & se pune, até hoje, pelas bacanais romanas.

Cicciolina é brilhante, inteligente, performática & tremendamente original. Sabe puxar o tapete dos falsos ganhões internacionais representantes de uma sociedade uniformizadamente de classe média & sexófoba.

Evoé, Cicciolina! SP 89

(...) Igreja católica e evangélica que tomaram a dianteira no país de Iemanjá. O Brasil novamente em mãos brancas, colonizadas, racionalistas & puritanas. 88

Dadaísmo, Surrealismo, Xamanismo & magia são os movimentos contra a carece do mundo. É nestes turbilhões que acontecem as libações epifânicas a Baco (...) 88

Rimbaud era iniciado em Tantrismo, Alquimia, Magia (...) & Artaud. Talvez os únicos a terem a chave da Parada Selvagem deste Tempo de Assassinos.

Iluminações & Heliogábalo as grandes obras
de uma sensibilidade futura. Presente em poucos.

Serra do Mar 89

Acabar com os códigos identificadores.

Poesia ao ar livre. Sem redomas & prisões

cimentadas pelo universo universitário.

Holoverso. Plano de fuga da civilização urbano-industrial.

Era de Aquário: tudo que é sólido se desmancha na água.

Retomada de Dionysos & Exú. Força da Medicina das Ervas.

“Sem ervas não há Orixás” Abraço enfeitiçado de Anarquia.

Ilha Comprida 89

Alester Crowley, Lamantia, Coltrane, J. Boheme, Bakunin, Rei Luiz II da Baviera. Sou desta Constelação Espiritual. Que elenco de Diabos! Mais o sol, a lua (...) A cultura brasileira foi castrada (...) Só a etnopoiesia me interessa. A poesia das margens & dos povos marginais: índios, ciganos, anárquicos, poesia negra, cantos xamânicos, etc. o resto é sucata industrial.

Mairiporã 89

Manifesto do Andrógino Alquímico

Maldito é alguém que procura ser fiel a si mesmo & sofre restrições de uma sociedade provinciana.

Maldição tonifica. Benção relaxa diz o poeta Blake

SP 89

Onde está escrito Atenção, leia-se Névoa.

Cada lugar tem um sabor

E cada paisagem ensina uma lição

Manifesto do Partido Surrealista Natural

“Uma autêntica iniciação nunca termina” A. Crowley [epígrafe excluída na publicação]
+ xamanismo + Artaud + Rimbaud + (...) Juquitiba 90

Lendo René Char
Réstea de sol no rosto
flor que retém os tímpanos da luz
neste mundo enorme & maravilhoso
que eu semeei de amores
a cada golpe de maré
Ilha Comprida 90

Introdução ao Xamanismo para uso de jovens poetas [só há o título: página em branco]

Caderno VIII “A violência das plantas” [título do 1º poema]

- na 2ª capa escrito só: CORAÇÕES DE HOT-DOG

Obs: 1ª pag. ~~Muqueca de Demônio~~ trocado por A violência das plantas (e um “X” no alto). VER versão “Moqueca de Demônio” (título de outro poema) para Rodrigo de Haro, de 1976 (separado!):

Sexualidade = Compulsão

Erotismo = expansão, recolhimento & criação

Comentando o Zodíaco (assinado, e Iguape 1980 depois, outra cor como “correções”)

A guilhotina esperava por André Chénier

“Laisse régner le crime et te
vend à sés lois” A. Chénier

Catullo o poema da porta

Gerity Mulligan – música Red Door

Anti-concretismo
obreiro
ordeiro
deixe a lógica formal de lado
& faça poesia de tarado
R. Piva

X. Poema datilografado, com correções:

Um dia você chega lá
A viagem
elétrica
de Dante
pelas três
etapas
da Comédia
inferno
purgatório
paradiso [sic]

onde os
 anjos se reúnem
 para jogar bilhar
 para brilhar
 & preparar
 brocoli cozido
 na Eternidade
 Dante sistematizou
 a Comédia ~~antes~~
 do cinema mudo
 sua risada
 despejada
 na mesa
 da poesia
 é o absurdo
 devorado
 pela Ferrari filosófica
 de São Tomás

Roberto Piva SP 1976

- foto de Piva menino, de terninho branco segurando terço + santinhos – perninha cruzada (1ª Comunhão?)

XIII. “Do mocinho”

- 1 poema de Piva (elegia a amigo morto?)
- 1 texto de 3 pag. (de outro? Piva e outros?)

I.

Álvaro Roberto Dicianla

“(La fiole vide, folie, tout ce qui rest du chateau?)

Le héaut parti, reste le chateau de la pureté.” Mallarmé

Os grandes arco-íris se desfazem em suaves aureolas pelas sonoplastias da Pálpebra Tridente. Uma cor salta de cada esquina onde haviam bocas & visões de Amor. O ciclone silencioso carrega árvores no estômago ousando a Terrível Simetria, em violetas amargas.

II

Um último olhar para os dias em que você dava nos cimento a você mesmo & para aquelas noites onde não existiam mais alegres terroristas do que nós, salpicados de manchas de sangue negro onde você agora se ergue em Anjo-do-Passado, porque os Anjos mesmo em Beato Angélico sempre apontam o Passado. E é assim que lhe vejo: um grande parque cercado por Anjos esverdeados cobertos de samambaias, a turma do imaginário Ballet Egípcio aproximando-se todos abraçados, em sua dança no campo mítico de humor & desespero.

III

Como podemos nós seus amigos reter você na Esclerose Múltipla da Momentaneidade? Eu continuo caminhando pelas largas & estreitas avenidas, nos mesmos campos de batalha do Amor & nas praças, nas mesmas praças amarelas de sol onde você foi flor pelo menos um dia.

As mesas dos restaurantes são ladeiras & a salada um Bouquet de Olhos verdes, certos edifícios são Tronos onde o nosso Centauro Spengleriano selvagememente poético conduzia-nos com seus jovens olhos impessoais.

IV

Até a Vertigem Fáustica do Infinito em que você se consumiu. O rumor desta guerra em sua cabeça nos aturdiu a todos & tudo o que de você nos ficou foi esta bolha negra Trêmula & Delicada. O espaço agora é seu em que o seu enunciado Ente Maravilhoso vos resgataria dos eletrochoques da Realidade. Os seus mestres foram espalhados na direção de outros corações: Rimbaud, Freud, Nietzsche, Henry Miller, Kafka, Marx, Spengler, Baudelaire.

De todos eles, era a verdade de Rimbaud que você mais amava.

Henry Miller & Kafka você esgotou-os dentro do banheiro. Marx era o pajé a quem você seguiu todo o tempo de mãos dadas com os garotos lumpen da Penha. Spengler & Freud você os saudava como deuses. Baudelaire era você mesmo, você como Baudelaire debruçou-se sobre o ventre de seus Amores para ouvir-lhes os rumores subterrâneos. Aqui eu me esqueço que nós dois morremos! O doce hálito do relâmpago faz com que cada Amigo se torne

VI

uma Constelação. Espumas nas quais eu me esperei entre variações incandescentes: girassol corado de absoluto.

Agora você está em sua morte cariada sem alegorias, onde você é o seu próprio olhar perdido de sua própria alucinação, onde você se consagra à tristeza, onde você elabora um plano de emancipação de Arlequins, onde você é sozinho, um Nada sentado sobre o Nada, espelho radioativo olhando tudo. Moinho em pique-nique no cú do universo. Nada além do Dragão de Cianureto soprando o fogo cerrado da sua Humilhada Paranoia tocando o Fim. A aleluia das folhas cobre sua eternidade de Pedra onde só a pedra pesará em suas mãos no supremo Azul da Morte. Respostas infinitas serão percebidas por mim em cada Detalhe Incoerente. No mundo em que você abriu o seu próprio caminho para sempre.

Roberto Piva S.P. 13-10-1965

XIV

Ponto Riscado para Oswald de Andrade [7 pág., 4 pra Oswald, 3 para R. Valentin]

Vicente Ferreira da Silva costumava dizer no início dos anos 60 que depois da morte de Oswald, a antropofagia virou vegetariana. Afirmação verdadeira, se considerarmos que (...) os poetas deixaram de ser bruxos para serem broxas. (...) Jules Monnerot “La poésie moderne et Le sacré” (...) O.A. sabia que quando morre um pajé, morre uma biblioteca viva (...) Sua poesia obedece a um princípio muscular, uma espécie de canção atlética, muito parecida, a propósito, com Francis Picabia, seu contemporâneo.

O dia em que a vida me deixar um tempo não vivida, gostaria de analisar os pontos de contato [visão crítica] entre o nosso “Manifesto Antropofágico” & o “Manifesto Cannibale” de Picabia. Tanto Oswald como Picabia & mais recentemente o beat Michael McClure perceberam que o poema é um organismo ligado à Biologia & ao amor de onde foram inventados.

Em “Megatrends 2000” leio com satisfação, mas sem surpresa, no capítulo “A Era da Biologia”: “Estamos trocando os modelos e metáforas da física pelos da Biologia” (...)

Em 1962 tive a mesma intuição lendo “Thalassa” do Dr. Ferenczi (...) Fritjof Kapra (...) é a posição que venho defendendo a mais de 20 anos e que Teodore Rosnaz esmiuçou em seu “Person/Planet” cujo subtítulo é: “A desintegração criativa da sociedade industrial” disso tudo, sobrou Orpheu neste fim de sociedade industrial. Sua proposta não é a competição, mas a contemplação, o prazer. R. Piva Ilha Comprida 90

Músculos Kitônicos de R. Valentim

“Há muito mais mal real em nossa ciência racional que nos ritos sexuais da grande selva da África” R. A. Schuvaller de Lubicz, *Propos sur Esotérisme et Symbole*.

Invocação: (...) estou diante das pinturas emblemáticas de Rubem Valentim (...) O Bom artista é um fabuloso fornecedor de venenos. A sociedade industrial muda de nome: capitalismo socialismo nacionalismo. Eu exijo uma mudança de rota. Valentim & sua arte de desapropriação. O ego: um êxtase delirante o levará rio abaixo. Eis o tempo do sentido mágico.

(...) “O primeiro crime é cometido por aquele que encarna de alguma forma o símbolo da tecnologia e da civilização urbana” (M. Eliade, *História das crenças e das idéias religiosas*)

Iguape/Praia da Juréia 89

XV

O poema não tem título [é o título de um poema]

Epígrafe: “Oimè, se quest’è amor, com’ei travaglia” Leopardi

Entrevista A.C. – Cuba e partido único (Socialismo)

“Lá não se publicam os nomes de certos escritores contrários à revolução”

Piva escreve:

“aqui também não, o lobby pentelho PUC-USP elimina da história aqueles que não rezam pela sua cartilha”

“Toute l’eau de la mer ne suffirait pas à laver une tache de sang intellectuelle”
Lautréamont, *Poésies I*.

- “Os futuristas adoravam as máquinas”

As máquinas adoravam os futuristas” (...)

[poema sobre máquinas assinado “Chácara Peiote Rudge Ramos 95” riscado ~~Antiga Fábrica Pamenzoni no Brás SP 95~~]

XVIII

(...) Mudar a vida, dizia o poeta Rimbaud. Mudar a sua vida dizem os ecologistas

O respeito & defesa das minorias sexuais & raciais.

A defesa da diversidade pensamento, fauna & flora. Modos de vida alternativos & religiões dionisíacas que valorizam o sexo & o corpo & comunhão com Natureza. Tudo isso faz parte do programa do verdadeiro ecologista. (...) nunca esquecendo, porém, desta verdade: “Qualquer que seja a sua causa, sem controle da natalidade, será uma causa perdida.” [entre aspas no original]

XXVI

A 1ª edição francesa de Shiva & Dioniso data de 1979. Desde 80 este livro me acompanha pelos sertões & veredas da Vida. Publicado agora pela Martins Fontes, por minha indicação (...) é leitura obrigatória para estudantes, atores e pessoas ligadas ao teatro,

historiadores, ecologistas & todos aqueles cujo interesse vai além dos modismos impostos pela mídia. (...)

XXIX [em xerox]

Vários pontos [1, 2, etc.]

Entre 14. e 15. “O cogumelo concede ao curandero o que os gregos chamavam de Logos, os arianos de Vac, os védicos de Kanya, a “potência poética”. A inspiração divina da poesia é o dom do enteógeno. Há quem diseca os versos mas não conhece o êxtase, que é a alma dos versos”. McKenna/Gordon Wasson

15. a orgia faz circular a energia vital & sagrada” M. Eliade

16. “A marginalidade é formada por aqueles que estão ‘out’ (...)” T. Leary (...)

R.P. Ilha C. 1992 Ano dos mago do Gavião.

XXXI

Notas sobre Sandro Penna (biografia) e tradução de cinco poemas de “Tutte Le Poesie” (Ed. Garzanti)

- “não amas as paredes de teu quarto”
- “A tarde”
- “Como o vento de abril..”
- “Melancolia de Amor”
- “Sempre garotos nas minhas poesias!”

XXXII

“Floriano Martins entrevista RP”

Respostas:

Léo Ferré: “A anarquia é a crítica desesperada, a negação de toda e qualquer autoridade”;
W. Blake: “o desejo que se deixa reprimir não era um desejo suficientemente forte”;
“ninguém segura o tesão” [a propósito da sauna gay fechada pela polícia e reaberta logo em seguida];

Freud: “O golpe de Estado erótico virá e então será a guerra profetizada por Freud em Totem e Tabu.”

XXXIX [7 páginas]

Epígrafe “Não quero ser o poeta de meu poeta, quero ser o poeta criador, em rebelião contra o eu e o sim” A. Artaud

Quem conhece as fotografias de Artaud do período de Paris & depois compara com suas fotos do período pós-Tarahumara, vê com assombro que a aventura poética junto aos T. transformou Artaud num bruxo (...) Artaud sofre uma metamorfose diabólica em todo seu corpo. Sua viagem ao México em 1936 foi a descoberta da Mutação da palavra, a mudança do sistema da Realidade: “Eu chamo poesia hoje, o conhecimento deste destino interno e dinâmico do pensamento”

Em sua procura frenética de vida, AA realizou um ato POLÍTICO no domínio da palavra: abandonou todas as enxaquecas de ordem conceitual, porque a palavra pode fazer-se “destino interno e dinâmico do pensamento”, a palavra pode fazer-se poesia.

- Trocar o ópio pelo Peyote (nota 1)

- “Eu não queria indo ao Peyote entrar num mundo novo, mas sim sair de um mundo falso”

Como podemos constatar, a experiência de Artaud difere fundamentalmente dos rituais neuróticos de chapação realizados pelos nossos hippies de boutique & demais malandros de luxo. Artaud queria perfurar o próprio cerne desumanizado de uma cultura de salão & mergulhar na dor ou alegria, diretamente brotada dele que o transformaria naquele que ele poderia ser. “Nós vivemos num odioso atavismo fisiológico que faz com que mesmo no nosso corpo, e sozinhos, nós não somos mais livres, porque centenas de pai-mãe pensaram e viveram por nós, antes de nós... Eu fui para o peyote para me lavar.”

O surrealismo é esta imensa força de ruptura com uma sociedade organizada para a castração do Espírito, uma revolta intelectual e artística e também uma revolução radical. AA peyote e México para se livrar do Cristo. Algum dia quer ir para o Tibet para se livrar do Deus & Espírito Santo.

A. vai ao México para se desembaraçar de nossa cultura castradora, mono, hetero... até ao milésimo [?] E o nosso corpo faz parte tb. da cultura.

“Ao pé de cada bruxo, um buraco no fundo do qual o Macho & a Fêmea da Natureza (...) dormem na matéria, quer dizer, no concreto”

A. abre as portas da percepção para poder sentir, ouvir, sentir, dançar o corpo...

“Com Jesuscristo-o Peyote, ouvi o corpo humano, baço, fígado, pulmão, cérebro, trovões nas 4 esquinas do Infinito Divino”. Trechos assim de seus escritos mexicanos fazem-nos relacionar os rituais Tarahumaras com as cavalgadas ditirâmbicas pictóricas do “Jardim das Delícias” de H. Bosch. Tb. em Bosch os seres se entregam às “partes sexuais da natureza” (Novalis) e numa desordem de sabedoria e loucura deixam-se levar na “bacanal da verdade onde ninguém pode permanecer sóbrio” (Hegel).

A. nos mostra que os Tarahumaras estão na base da anarquia profunda que é a essência de toda poesia (...) R. Piva

Nota 1: o peyote (deus)... o transe é como uma iniciação religiosa. Recomendo a leitura das obras de A., principalmente “Les Tarahumaras” (Ed. Gallimand). Para um enfoque antropológico convém ler o clássico de Ruth Benedict “Padrões da Cultura” – Ed. Livros do Brasil.

Pra quem queira se aprofundar um pouco mais nas raízes históricas do México, recomenda-se uma temporada no maravilhoso “As Américas e as Civilização” de Darcy Ribeiro – Ed. Civilização Brasileira.

XXXXIII

Projeto de Seminário “Cursos Órficos”

Trata-se de uma abordagem panorâmica, livre, poética de autores, pensadores & fatos [ver ordem das coisas: de autor ao fato – importância de tais coisas como fatos!] que marcaram os momentos decisivos do século:

Surrealismo; beat g.; orgônio; Dr. Reich & Eros; Jung & o inconsciente coletivo; Xamanismo & poesia; M. Eliade; Pasolini & o reencontro com o Sagrado; Artaud; G. Bachelard & o Fogo; Candomblé & plantas medicinais; Eliphas Levy & a luz astral; A teoria da Energia Vital, de Wilhelm Reich; Poesia & Misticismo; Música & Transe; Nova Era.

Duração 2 3 meses, 1 vez por semana

R. Piva

XXXXV Anotações para Seminário:

I

Citações: Drukpakunley; A. Silesius; Francis Jammes; Michaux; Ioan Lewis; Dino Campana, O. Paz; Oswald Andrade “Eruditamos tudo... Gavião de Penacho” (Man. Pau-Brasil)

Sem prática, sem Rito, o Xamanismo não é nada

Nesta época de ditadura do Rosto Humano é terapêutico lidar com realidades não-humanas

Em 1960 compro em edição italiana dos “Fratelli Bocca” o Chamanismo de M. Eliade

A maior subversão de todos os valores é a irrupção do sagrado na vida cotidiana

Xamanismo: Revelação Individual (The Doors, Morrison) F. Capra X Igreja (sexualidade como recreação, Marta Suplicy)

II

“A droga é mais reveladora que criadora” H Michaux

Templários na Suíça (pertenceu F Pessoa)

Fenômeno UFO

A Terra é para todas as criaturas, não apenas para o ser humano.

VISÃO XAMÂNICA: esotérica & aristocrática

ISÃO PROFANA: exotérica & democrática

Tudo deve ser feito tendo em vista informar & dar assistência ao estudante para que ele domine o assunto da melhor maneira possível. Consequência = vulgarização.

Taoismo mais do que aprender novos conhecimentos é para que possamos desaprender falsas opiniões. Aprender a desaprender (Heidegger).

Lao Tsé “o estudante adquire um pouco mais todo dia. O taoista perde um pouco mais todo dia.”

III

antes Cristianismo

agora Progresso.

Pasolini já mostrou o progresso como anti-progresso

Baudelaire: Teoria da Verdadeira Civilização *Mon Coeur mis a Nu*

Nietzsche, Spengler, M. Eliade (Mito do Eterno Retorno)

Tambor xamânico representa um microcosmo com suas 3 zonas

Céu

Terra

Inferno

Crítica iniciática (M Eliade) X Crítica literária:

Magia sem esperança

Gnósticos e surrealistas

Primitivos

A declaração dos direitos do Sonho

O surrealismo e o Sagrado

XXXXVI

Corações de Hot Dog

[Xerox: este Boneco do Livro Corações de Hot Dog (total: 63)]

- “Do autor (...) 20 poemas com Brócoli... 81.”

- p. 3. Dói mas você goza (prefácio-manifesto) Eu, R Piva, poeta espacial-luxuriante (...) vários autores, Vico, deus Holderlin, etc. SP, 13 de fevereiro de 1982

P.S. Estes poemas esparsos foram escritos entre 1974 & 1981. Podem ser considerados como brinquedos loucos de um Dada-Odisséia.

Epígrafes do livro:

In me mostra Venus noctes exercet amaras, Et nullo vacuus tempore deficit Amor.
Propertii Eligiarum I

Ma il canto più bello è ancora quello dei sensi nudi. Ardengo Soffici

Paradiso
Beata por um triz
Beatriz...

Epígrafe de poema: “Fu di tal volo che nol seguiteria lingua né penna” paradiso, canto VI, Dante

- Ao final [p. 54]: “ônibus-Cogumelo/ Guararema-Mogi-SP 1981”

Autobiografia Coração hot dog: “Minha poesia só é possível quando estou apaixonado”
Leio Dante, Artaud, Leopardi, Virgílio, Nietzsche, Rimbaud, Vico & Trakl desde os 16 anos. Prefiro ser um mendigo no reino vivo da poesia, do que um príncipe no reino morto do beletrismo & da crítica literária. Nunca levei a sério nada a não ser o instante. Minha pátria é onde não estou. R Piva

Texto de Antonio Zago [contracapa] p. 61

“Orações em Hot-Dog”

Mais que marginal, maldito. Roberto Piva. Poeta lobisomem que caminha nu (cabelos ao vento) pelas ruas & praças de SP (...) Ao mesmo tempo em que o poema surge como objeto explosivo, petardo, arte-fato, a poesia doa sentido ao estilhaçar da cultura urbana. Fliperama cósmico. Skate do tempo. Chicle erótico. Coração hot dog. Poesia. A. Zago

XXXXVII [Caderno com várias citações]

“Leio The Book of Evil Spirits, de A. Crowley, este Pã perdido no século XX. Hino a Pã traduzido por F. Pessoa possui o ritmo que Zé Celso quer imprimir as Bacantes. Este é quem os ventos temem. Iô: Bero Tais são as palavras” Represa Mairiporã 88

XXXXVIII Pantera Negra: caderno pequeno, quadrado, do tamanho dos poemas de uma única página, caneta rosa/roxa/azul [com anotações “xamânicas” rituais, de 1996]

Poema: “Um Estrangeiro na Legião”
Minha poesia politeísta navega
contra correnteza
levada pelo meu Ciclone pessoal [...]

[Fim das anotações]

