

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro  
UNIRIO

**Programa de Pós-Graduação em Memória Social**

Luiz Antonio Ribeiro

**Roberto Piva: A Memória e a Política de um Corpo em Fogo & em Chamas**

Rio de Janeiro

2016

**LUIZ ANTONIO RIBEIRO**

**ROBERTO PIVA: A MEMÓRIA E A POLÍTICA DE UM CORPO EM FOGO & EM CHAMAS**

Dissertação de mestrado do Programa de Pós-Graduação em Memória Social da Universidade Federal do estado do Rio de Janeiro – UNIRIO como requisito parcial para obtenção de título de Mestre em Memória Social.

**Orientador:** Prof. Dr. Manoel Ricardo de Lima

Rio de Janeiro  
2016

Ribeiro, Luiz Antonio.  
R484 Roberto Piva: a memória e a política de um corpo em fogo & em  
chamas / Luiz Antonio Ribeiro, 2016.  
124 f. ; 30 cm

Orientador: Manoel Ricardo de Lima.  
Dissertação (Mestrado em Memória Social) – Universidade  
Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.

1. Piva, Roberto, 1937-2010 – Crítica e interpretação. 2. Poesia  
brasileira. 3. Contracultura. 4. Memória – Aspectos sociais. I.

Lima,

Manoel Ricardo de. II. Universidade Federal do Estado do Rio de  
Janeiro. Centro de Ciências Humanas e Sociais. Programa de Pós-  
Graduação em Memória Social. III. Título.

CDD – B869.1

Luiz Antonio Ribeiro

**ROBERTO PIVA: A MEMÓRIA E A POLÍTICA DE UM CORPO EM FOGO & EM CHAMAS**

Dissertação de mestrado do Programa de Pós-Graduação em Memória Social da Universidade Federal do estado do Rio de Janeiro – UNIRIO como requisito parcial para obtenção de título de Mestre em Memória Social.

**Linha de Pesquisa:** Memória e Linguagem

**Orientador:** Prof. Dr. Manoel Ricardo de Lima

COMISSÃO EXAMINADORA

---

Orientador: Prof Dr. Manoel Ricardo de Lima  
Universidade Federal do estado do Rio de Janeiro

---

Profª Drª Julia Vasconcelos Studart  
Universidade Federal do estado do Rio de Janeiro

---

Prof Dr. Marcus Alexandre Motta  
Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Rio de Janeiro, 16 de fevereiro de 2016

## **RESUMO**

A memória e a política de um corpo em fogo & em chamas é um estudo sobre a obra do poeta Roberto Piva levando em conta a materialidade de seus poemas para compor uma memória, uma história e uma política em relação a vida e a literatura por fora dos cânones literários e categorias institucionais como a história. É possível observar que, em sua poesia, há uma dinâmica que gira em torno da cidade e do corpo, em um zona dupla de troca de energias e potências em que a cidade anima o corpo e o corpo inventa a cidade. Através de um projeto de imaginação poética, Piva é capaz de configurar de uma outra série imprevista na leitura de nossa tradição da poesia e, assim, compor uma nova ordem da vida, que passa a margem da tradição das instituições estabelecidas. É a partir dessas não-categorias que sua poesia pode habitar uma potência da palavra que sobrevive porque é lida na vida, não porque é projeto de estado ou de nação. Assim, os corpos que giram ao redor de sua materialidade, se inventam, se metamorfoseiam e apontam diretamente na direção da vida.

## **ABSTRACT**

The memory and the political issues of a body on fire & in flames is a study of Roberto Piva's work that intend to discuss the materiality of his poems and it's hability to compose a memory, a history and a politics of Life and Literature outside what has been established as the great literary writers and institutionalized literary categories. It is possible to observe that, in Piva's poetry, there is a dinamics that revolves around the city and the body, in an exchange of energy and potency in which the city animates the body as the body simultaneously creates the city. Through a project of poetic imagination, Piva is able to configure a new unseen reading of our poetry tradition and compose a new order of life that passes by the borders of the institutions. It is from these non-categories that his poetry can inhabit a potency of the word that survives when read in and for life, not because it is a project of a nation or state. Therefore, the bodies that revolve around the poetry's materiality invente themselves, change themselves and point directly to life it self.

## SUMÁRIO

PRIMEIRAS PALAVRAS SOBRE ROBERTO PIVA.....	18
1.1 Silêncio e menção: uma poesia de pé de página.....	21
1.2 A poesia concreta contra a formavulva.....	25
1.3 A leitura de uma geração de amigos.....	28
1.4 Os prefácios, os posfácios, as entrevistas.....	31
1.5 Uma outra leitura de Roberto Piva ou a leitura do outro em Roberto Piva.....	34
MEMÓRIA E POLÍTICA DA CIDADE EM FOGO & EM CHAMAS.....	37
2.1 Cidade.....	39
2.2 Paisagem.....	42
2.3 Velocidade.....	50
2.4 Poesia do &.....	56
2.5 Poesia do /.....	66
MEMÓRIA E POLÍTICA DO CORPO E DA LITERATURA EM FOGO & EM CHAMAS.....	73
3.1 Em fogo & em chamas.....	85
3.2 Retenção.....	89
3.3 Fome.....	94
3.4 Carne.....	98
3.5 Pólen.....	102
3.6 Metamorfose.....	106
3.7 Anjo & Legião.....	114
ÚLTIMAS PALAVRAS SOBRE ROBERTO PIVA.....	124
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	129

## **DEDICATÓRIA**

Este trabalho é dedicado a (não) memória de Roberto Piva. Afinal, se ele não existisse, eu precisaria inventá-lo para viver, o que me daria bastante trabalho. Como ele me ensinou a árdua tarefa de viver, tento devolver aos outros aquilo que Piva me ensinou. Que sua memória seja lembrada, todos os dias, na vida e nunca em um manual. Que sua lembrança se torne noites de cervejas pelas praças, nunca estátuas e monumentos da cidade. Que Piva se espalhe tanto que, no fim das contas, só exista ele.



## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço infinitamente aos meus pais José Luiz Ribeiro e Suenyr Jurema Vieira Ribeiro pelos carinhos, pelos gestos, pelas palavras, pela dedicação e pelo amor que nunca vou poder retribuir. Embora me sinta devedor de tudo que recebi, tento devolver com o que há de mais sincero em mim: meus estudos, minhas brincadeiras, meu carinho e minhas palavras.

Agradeço imensamente a Luisa Bertrami D'Angelo que apareceu em minha vida quando decidi ser feliz. “Como se dissesse água”, como disse Saramago a Pilar, pode até parecer pouco porque meu agradecimento é represa rompida vida a fora e mundos que ainda temos pra ganhar. Todo amor e gratidão por todos os hojes nossos!

Aos meus amigos que são tantos e tão importantes. A vocês que inventaram a Petrópolis feliz da minha vida e depois o Rio de Janeiro da minha vida. A todo grupo Casa do Daniel que é minha família aqui no Rio. Ao João Renato Gomes que me ensinou a verdadeira ideia de amizade e hoje só consegui ser amigo do jeito ele é com o mundo. A Livia Melo pela amizade repetida durante uma década em momentos e contextos diferentes. Ao Frederico Carius que, de amizade de Pipo's Pub, se tornou um amigo essencial. A Raisia Rafael porque não existiria um Luiz estudante sem uma Raisia por perto. Enfim, a todos aqueles que fizeram parte deste caminho com um carinho, uma palavra, uma cerveja, um abraço. Vivamos vida a fora!

As minhas madrinhas Leila Caminha e Marilene Videira que nunca mediram esforços para ajudar em tudo que precisei durante toda a minha vida. Este tipo de carinho e gentileza é que faz a gente se sentir querido e, por isso, poder ir para frente.

Ao orientador e amigo Manoel Ricardo de Lima que me ensinou uma maneira de pensar e viver em que pensar é viver. Não sei como dizer isto, mas depois de suas aulas, a vida ficou mais fácil, os estudos ficaram mais fáceis e a vida passou a ser algo – ao mesmo tempo – mais leve e intenso de viver.

*“Antes de mais nada, tudo.”*  
Regurgitofagia, Michel Melamed

*“Transformar a minha obra em uma tese acadêmica é uma forma de matar sua virulência”*  
Roberto Piva

## 1- PRIMEIRAS PALAVRAS SOBRE ROBERTO PIVA

“Isto de começar não é fácil. Muito mais simples é acabar.” (1966, p.7)

Memórias de Emília, Monteiro Lobato

O procedimento literário de Roberto Piva, logo em um primeiro olhar, produz alguns impasses. Isso se dá pelo fato de que a aproximação com a sua poesia se realiza com o público leitor em uma dimensão afetiva. Pouco se ouve falar de sua poesia no “mundo oficial” das escolas, das faculdades ou dos meios de comunicação. Não se pode dizer com isso que Piva não seja mencionado nesses lugares, mas é preciso que se diga que estas publicações, tanto nos manuais quanto nos relatos da produção de uma época, citarão o autor de uma forma que optamos por chamar de “menção de pé de página”. Assim, os leitores de Piva, aqueles poucos ainda voltados para poesia que, em geral, não procuram poetas em manuais, chegam até sua obra através da circulação livre de seu nome, através da geração espontânea de um interesse pessoal e deliberado no leitor, ou, quem sabe, nestes novos tempos, através do acesso a outras ferramentas de busca facilitadas pelo aprimoramento tecnológico.

Este panorama mudou com o final do século XX e, principalmente, na primeira década do século XXI. Nos dias de hoje, Roberto Piva tem sido cada vez mais lido por uma geração mais nova, citado por novos poetas, circulado nos meios de poesia e virado teses e dissertações acadêmicas. Há, nesses dois pontos mencionados – silêncio ou aparição apenas como nota de pé de página – um sintoma que nos dá diversos indícios tanto da poesia de Roberto Piva quanto de questões relativas a nossa história e memória literária e política do Brasil dos anos 60 até hoje. Esta mudança em um tipo de olhar sobre uma poesia específica é um exemplo claro e bastante latente, de uma completa incapacidade de se ler poesia na poesia e com a poesia, principalmente a de Piva, como procedimento, assim como uma dificuldade de ler e reler a história e de reconfigurar a historiografia da literatura brasileira a partir não de cânones, mas de sua própria materialidade: o poema. Neste sentido, falamos de expressão – aquilo que se apressa a vir para fora – afinal, como diz Deleuze, “só a expressão nos dá o procedimento.” (DELEUZE; GUATTARI, 2014, p. 35), atentando para o fato de que a expressão é aquilo que se dá no outro e que entra naquilo que fala Roland Barthes (1987) quando afirma em *O Prazer do Texto* que “o texto que o senhor escreve tem de me dar prova de que ele me deseja. Essa prova existe: é a escritura. A escritura é isto: a ciência das fruições da linguagem, seu Kama-sutra” (BARTHES, 1987, p. 10). Roberto Piva, pela simplicidade da ideia, até hoje possui, então, uma poesia que podemos chamar “de leitores”, cujo texto se dá

no afeto, no prazer: “o texto de prazer é a Babel feliz”, na medida em que “inverte, a confusão das línguas” e o que se dá “não é mais uma punição”, pois “o sujeito chega à fruição pela coabitação das linguagens, que trabalham lado a lado” (BARTHES, 1987, p. 7).

Isto vai de encontro, logo de partida, com a instituição poética. É possível ver em Piva uma aversão a tudo que é institucionalizado ou cientificamente organizado como pensamento. Sérgio Cohn (2012), em seu livro sobre Roberto Piva para a coleção *Ciranda da Poesia*, menciona que, ainda vivo, o poeta já começava a ler artigos e teses sobre sua obra e, mesmo feliz de ver certo reconhecimento, não conseguia deixar de achá-los “um amontoado de besteiras acadêmicas” (COHN, 2012, p. 64). Este é um desafio imposto à leitura de sua obra, principalmente ao se chegar diante da frase “transformar a minha obra em uma tese acadêmica é uma forma de matar sua virulência” (PIVA *apud* BERLANDA, 2011), na medida em que pesquisa-lo é estar diante de uma ambivalência inescapável em toda pesquisa que envolva sua obra e que, portanto, nos coloca diante de um gesto de escrita que corresponda necessariamente a traição tanto da ideia de tese acadêmica quanto do próprio Roberto Piva. Paulo Leminski (2001) dizia, ao traduzir *Petrônio*, que “entre trair Petrônio e trair os vivos, escolhi trair os dois, único modo de não trair ninguém.” (LEMINSKI, 2001, p. 19). Nesta dissertação busco fazer o mesmo – trair Piva e a academia – de modo que esta escrita já nasce como impossibilidade e, como tal, se revela apenas no horizonte da utopia, uma escrita sem lugar.

A primeira questão da qual estamos diante é: como rearmar o conceito de tese e de texto teórico para que ele não perca sua virulência? Como entender o que há no texto acadêmico, na ideia de “tese”, com suas hipóteses e explorações para “o interior das coisas” que gera tanta aversão a Roberto Piva? Além de tudo isso, como organizar um texto – uma tessitura – que, mesmo como análise teórica de uma obra e de um sujeito com um fim acadêmico específico, ainda assim se mantenha potente e possa redefinir os paradigmas e os pressupostos comuns a um tipo de organização e institucional e educacional?

Creio que este exemplo, assim como muitos outros, nos coloca diante de espaços em aberto que aparecem em Roberto Piva e em sua poesia e que nos apontam caminhos para adentrarmos seu procedimento literário e, por conseguinte, suas concepções de memória e história. Entretanto, é preciso dizer que a maneira como ele se coloca frente a instituição acadêmica tem como fronteira o mesmo horizonte com que ele se coloca diante de muitas outras instâncias da nossa vida entre a modernidade e o que chamamos de contemporâneo. Roberto Piva está sempre indo de encontro a formas institucionalizadas de vida, sejam as organizadas como os estados, as teorias metodológicas, as formas de pensamento, as igrejas,

até as menos mapeáveis como as arquiteturas das cidades, os corpos em trânsito e, inclusive, os impulsos sexuais.

Nesta introdução, tenho como objetivo mapear uma tradição de leituras da obra de Piva a partir das pistas que sua obra apresenta numa recepção e perceber como, de certa forma, essas leituras estavam, mesmo que com opiniões diametralmente opostas, dentro da mesma chave de entendimento do mundo – uma concepção una de história. Esta concepção foi a que Walter Benjamin (1987) chamou de “crença no progresso”, ou seja, em uma história que não cessa de avançar e trazer consigo os destroços da modernidade: os monumentos de morte. O problema, no entanto, está não apenas no progresso, mas em uma crença de que é dele e nele que se produz o que conhecemos como “o real”, como ele trata na tese 13 de seu texto *Sobre o Conceito de História*:

A ideia de um progresso da humanidade na história é inseparável da ideia de sua marcha no interior de um tempo vazio e homogêneo. A crítica da ideia do progresso tem como pressuposto a crítica da ideia dessa marcha. (BENJAMIN, 1987, p. 229)

Isto, Nietzsche (2011) já havia mapeado no pensamento de Schopenhauer que, retomando Pascal, vê a história como “um monstro e um caos, portanto, algo que é preciso negar... a história, a natureza, o próprio homem!” (NIETZSCHE, 2011, p. 176) ou, como o próprio Nietzsche afirma, citado por Benjamin (1987), na epígrafe da sua tese 12: “Precisamos da história, mas não como precisam dela os ociosos que passeiam no jardim da ciência.” (NIETZSCHE *apud* BENJAMIN, 1987, p. 228)

Ao aproximar esta ideia de história daquilo que se diz de Piva não se pode, de forma alguma, dizer que tais obras, estudos e pesquisas não tenham como movimento “dar voz” a poesia de Piva; não se trata disso. Entretanto, é preciso bastante lucidez – ou “deslucidez” – para perceber que elas tratam a *poiesis* (o fazer literário de Piva) de perspectivas instituídas do pensamento, retirando a possibilidade de que esta história se dê através de Piva e não tendo Piva como apenas um ponto desta chave – saindo do pé para o topo da página.

Não estou querendo com isso me fazer alheio a esta história, nem nega-la em sua atividade, apenas apontar como sua configuração é, em suas bases, contrária a toda atividade poética de Piva e, principalmente, à vida de Piva. Tendo como horizonte, para além da poesia a ideia de que estamos tratando de um poeta para quem a vida era muito cara, seria estranho ou, no mínimo, controverso que se transforme sua obra em uma instituição. Enquanto método, levo comigo o caminho do “êxtase”, exposto por Georges Bataille:

Poderia dizer a mim mesmo: o valor, a autoridade, é o êxtase; a experiência interior é o êxtase, é aparentemente a comunicação, opondo-se ao achatamento sobre si. (...) Mas chegamos ao êxtase

através de uma contestação do saber. Supondo que eu me detenha no êxtase e o apreenda, no final o defino. Mas nada resiste à contestação do saber, e vi, no fim, que a própria ideia de comunicação nos deixa nus, não sabendo nada. (BATAILLE, 1992, p.20)

Tracei, assim, de maneira arbitrária, alguns momentos das leituras das obras de Piva que parecem fazer parte de uma mesma trajetória, contendo a mesma lógica de conceber os mesmos e repetidos paradigmas da literatura. Podemos destacar o pensamento das décadas de sessenta e setenta – pensamento que espalha anacronicamente para muitos momentos – quando, através de modelos binários ou academicistas, Roberto Piva era visto ou como poeta “alienado”, não afinado com o pensamento de esquerda; ou, então, como poeta *beat*, desregrado, impulsivo e pornográfico, com procedimento vindo diretamente da poesia americana (e, por isso, também alienado) ou, até, com um viés conservador em relação à escrita brasileira vigente da época: o concretismo. Esta primeira leitura praticamente ignorou a produção de Piva, mencionando-a apenas sociologicamente como um homem da cidade moderna, urbano e do caos desses novos tempos. Outra leitura, por incrível que pareça, se coloca junto de Piva e tenta redimir esse vão produzido pela sua obra. Assim, a partir da década de 1990, é possível ver muitos de seus amigos fazendo um caminho de retirá-lo desse “ostracismo”, chamando-o para participar de eventos, escrever sobre suas obras e, mesmo que tardiamente, tentando dar ao poeta o valor que ele teria. No entanto, é possível ver nesses trabalhos, como o da coleção *Ciranda da Poesia* (2012) e o livro da série *Encontros: Roberto Piva* (2014) de Sergio Cohn e diversas menções de Cláudio Willer (2010), que todos eles parecem iniciais, como se a leitura de Piva estivesse sempre começando, sempre em viés de ainda vir a ser lido, ao mesmo tempo em que sua vida – comparada corretamente com sua obra – se tornava sempre um pilar essencial para elevar “o poeta” a patamares ainda românticos.

### **1.1 - SILÊNCIO E MENÇÃO: UMA POESIA DE PÉ DE PÁGINA**

É preciso que se diga que na década de 60, o nome de Piva já circulava, isto é, já era tratado por muitos. Sua poesia e sua presença pelas noites da cidade eram citadas por aí. Esta é a maneira como, em geral, aparecia o nome de Roberto Piva, mesmo na época em que a poesia concreta dominava o pensamento universitário brasileiro – o que em certa medida, significa dizer, “o pessoal da USP ou da PUC-SP”.

A primeira vez em que ele aparece publicado é na consagrada *Antologia dos Novíssimos*, de Massao Ohno, lançada em 1961, já com os primeiros passos do que viria a ser sua obra *Paranoia*, de 1963. Depois disso, Piva vai reaparecer na coletânea *26 Poetas Hoje*,

de Heloísa Buarque de Hollanda (1976/2007), com seus poemas entre os de Cacaso e Torquato Neto. Mesmo já tendo aparecido 15 anos antes, no livro de Heloísa Buarque de Hollanda não há qualquer menção no prefácio do procedimento ou da poesia de Piva, e isto é mais um exemplo para o que estamos tratando neste ponto. A própria Heloísa, no posfácio da reedição da obra, em 1998, faz uma *mea culpa* por não ter escrito mais em seu prefácio – por motivos de autocensura, uma vez que a coletânea era “um elo da experiência social do AI5, uma geração cujo traço distintivo foi exatamente o de ser coibida de narrar sua própria história.” (HOLLANDA, 2007, p. 261). Ou seja, mesmo que ela tivesse escrito mais, nada apareceria de Piva, que seria, dentro da poesia marginal, apenas colocado no meio de muitos – um na multidão. Este é o principal sintoma: a poesia de Piva era vista sempre na visão coletivista do mundo e, para sair disso, só haveria uma possibilidade, ser enquadrado na visão romântica de gênio. Ele se afastaria de ambas, como o fez, provocando uma espécie de silêncio. Esta ideia de silenciamento, através de menções – inclusão vazia – vai de encontro ao que Adeldo Gonçalves (2005), doutor em Literatura Portuguesa pela USP, no artigo *Piva, o Rebelde, está de Volta*, diz:

Durante muito tempo o poeta Roberto Piva foi um banido da poesia moderna brasileira. Sabia-se de sua produção, de sua agitação que costumava fazer nas noites paulistanas, de seus versos ousados, mas quase ninguém ousava mencionar o seu nome – nem nas academias nem nos suplementos e revistas literárias. (GONÇALVES, 2005)<sup>1</sup>

Trata-se de mais um esforço de dar a Piva um lugar como alguém com uma “postura”, uma análise comportamental. Atribui-se a Roberto Piva, o que é parcialmente verdadeiro, um pensamento diretamente ligado ao movimento de contracultura cujo auge se deu no ano de 1968, quando fervilhavam diversos movimentos no Brasil e no mundo. No entanto, para evitar coloca-lo apenas no bojo desta história, é necessário perceber que tipo de aproximação faz Piva com a contracultura. Segundo o próprio, ele jamais poderia se dizer anarquista, pois, trata-se de uma posição que, ao se nomear, deixa-se de ser, afinal “como diz Léo Ferré, a anarquia é a crítica desesperada, o desespero da solidão. Anarquia é a negação de toda e qualquer autoridade, venha ela de onde vier.” (MARTINS, 2006). Ou, como está citado no livro de Sérgio Cohn *Ciranda da Poesia*:

Não fico vivendo que nem um anarquista clássico, [tom irônico], o anarquista de sindicato. Anarquia é o dia a dia. Anarquia é todo dia. É viver uma experiência anarquista do cotidiano. (PIVA apud COHN, 2012, p. 42)

---

<sup>1</sup>Citação retirada da Revista Online Germina Literatura disponível no link: [http://www.germinaliteratura.com.br/literatura\\_out05\\_robertopiva4.htm](http://www.germinaliteratura.com.br/literatura_out05_robertopiva4.htm)

Pode-se ver que Piva se coloca não como alguém que “contesta” ou “enfrenta” um sistema, mas como um homem cujo modelo e prática divergem absolutamente em tudo da cultura oficial, e suboficial, em geral. O filósofo Britto García (1991), em um estudo a respeito do aparente conflito entre cultura, contracultura e subcultura, postula que na pós-modernidade existem três tipos de manifestações de cultura: a cultura oficial, as subculturas e a contracultura. A cultura oficial é a dominante, detentora do poder oficial, dos veículos de massa, da máquina de produção e consumo, da posse das leis e do estado; as subculturas são os grupos minoritários, de margem e periferia, como também grupos excluídos e de minoria como negros, mulheres, índios, entre outros. Para o autor, a intenção desses grupos nada mais é do que a garantia e a inserção no “poder oficial”, ou seja, a garantia de direitos, baseados em leis, e de programas que garantam a existência concomitante deles como marca identitária em busca de uma vida dentro da *pólis* que não deve sofrer qualquer tipo de preconceito, restrição ou diferenciação dentro daqueles da cultura oficial.

Já a contracultura, por sua vez, ainda segundo García (1991), não tem interesse em nenhuma das culturas anteriores; pelo contrário, sua estrutura se compõe de uma batalha de modelos em relação aos demais. Ele afirma que a contracultura se origina de uma subcultura, mas extrapola suas classificações e campo de reivindicações, chegando a um limite máximo de incompatibilidade:

Quando uma subcultura chega a um grau de conflito inconciliável com a cultura dominante, se produz uma contracultura: uma batalha entre modelos, uma guerra entre concepções de mundo, nada mais é do que a expressão da discórdia entre grupos que já não se encontram integrados nem protegidos dentro do conjunto do corpo social. (GARCÍA, 1991, p. 4)<sup>2</sup>

Dessa forma, a contracultura (da qual são exemplos o rock e algumas manifestações da poesia marginal) não nega a oficialidade, mas oferece uma alternativa ao mundo, paralela e incompatível com as demais. Ora, a poesia de Piva não chega a nos oferecer alternativas a este mundo, pelo contrário, faz-nos o aprofundamento da ideia de mundo até às últimas possibilidades do próprio corpo. Neste sentido, ao mesmo tempo em que ele se coloca como contracultura, por possuir um modelo de impossível convivência com a cultura oficial e as subculturas, ele tampouco adere à contracultura, uma vez que ela se institucionaliza como tal. O nome “poeta marginal”, no entanto, não consegue colar ao nome de Piva, uma vez que quase sempre os “poetas da margem” são aqueles que fazem poesia de confronto ao *status quo*, com viés de combate às estruturas (ou superestruturas, para Karl Marx), enquanto Piva dizia: “não sou poeta marginal, mas marginalizado. E isso significa que minha poesia tem

---

<sup>2</sup> Originalmente em espanhol. Tradução nossa.



uma dinamite própria e alcança gerações que eu nunca esperava que fosse alcançar.” (PIVA *apud* LIMA, 2005)

Carlos Felipe Moisés (2001), em *Vida Experimental*, ensaio dedicado à obra de Roberto Piva, faz uma interessante reflexão sobre a questão da postura da “marginalidade” artística. Ao tentar mapear a relação que se dá entre o Sistema e a Margem, observa que há, de certa forma, uma íntima relação, possivelmente escusa, entre essas partes: “o marginal, há muito de estar ‘à margem’, passou a fazer parte do sistema – como sempre almejou? – ou foi engolido por este?” (MOISÉS, 2001, p. 310) Pergunta que lhe traz muitas outras: “Afinal, marginal é o que? O que não está dentro mas almeja entrar? Ou o que faz tudo para permanecer fora, mas para isso precisa que haja ‘um dentro’ sempre ali à mão que lhe sirva de contraponto e o justifique?” (MOISÉS, 2001, p. 310). Sua conclusão, no entanto, é aterradora:

A marginalidade não inclui só a contestação moral, mas também a política, sempre próxima da moral, e a estética-libertária, presumivelmente amoral. A estratégica é basicamente a mesma: o contestador de carreira coloca-se fora do sistema, a fim de não sofrer sua influência maligna e sentir-se mais a vontade para atacá-lo em todas as frentes – como se a possibilidade de contestar os (bons) argumentos utilizados para levar adiante a empreitada não tivessem nenhuma relação com o sistema, como se o contestador tivesse nascido, e se criado, do outro lado do espelho. (MOISÉS, 2001, p. 312)

É preciso, então, romper com essa dualidade montada. Se estamos diante de um sistema que é fundado entre cultura e subcultura, dentro de uma lógica de batalha bélica de ideias, sendo que um se afirma como pró-cultura e outro se afirma marginal da cultura, temos o que Paul Virilio (1983) chamou de lógica da guerra em que ambas as pontas fornecem o combustível que abastece esta lógica. Este marginal, então, seria o “antimilitarista”, ou seja, o que pretensamente se oporia à guerra como tal, sem perceber da disputa em que se vê inserido. Afirma Virilio (1983):

O antimilitarismo é um racista. É alguém que ataca o homem. É-se antimilitarista da mesma maneira que se é anticlerical. Vê-se uma batina e cospe-se nela; vê-se uma uniforme, a mesma coisa...Acho isso ridículo. Sou contra a inteligência militar, mas não sou contra os homens de guerra. Por quê? Porque os conheci, eles são a mesma coisa (VIRILIO, 1983, p. 26)

É aí que pretendemos pensar Piva diante do que seria a “poesia marginal”: para este poeta-crítico, nesta diferenciação entre a margem e a “contestação das formas estabelecidas”, o vemos em um espaço sem lugar, espaço impossível e imaginado, juntando as pontas entre a ideia de subcultura e contracultura de García e esta marginalidade denunciada. Afinal:

O teatro da marginalidade, em suma, não oferece o menor perigo à segurança do sistema; ao contrário, é a melhor garantia de sua longevidade. Em última instância, o marginal burocratizado revela estar tão atrelado ao sistema quanto o mais convicto dos reacionários. (MOISÉS, 2001, p. 313)

Este é o motivo pelo qual Roberto Piva faz questão de marcar que não é um poeta marginal, na medida em que ele não se coloca neste lugar da margem que, no fim das contas, é uma opção, uma escolha política por um modelo de produção poética que tem como função combater um “lado instituído”. Piva seria quase como um “leitor da margem”, uma vez que a margem não está no que ele faz, na poesia com finalidade, mas em uma poética que, sem caminho, alucina em suas possibilidades e é vista, assim como marginalizada na sequência de suas leituras pela passagem do tempo, como é o caso do cânone oficial da década de 1950, 60 e 70: a poesia concreta.

## 1.2 - A POESIA CONCRETA CONTRA A FORMAVULVA

Em relação ao “cânone oficial”, que era dado pelos poetas concretos, o desentendimento permaneceu. Roberto Piva desde sempre se “desinteressou” por essa ideia. Afirmava que

Era um pequeno grupo que não [me] despertou interesse. Esse negócio parecia linha de montagem e, em 19316, o genial Charles Chaplin já tinha “desmontado” essas estruturas com o filme “Tempos Modernos”. Portanto não entrei nessa. (PIVA *apud* LIMA, 2005)

Roberto Piva percebia, de maneira antecipatória, que o procedimento da poesia concreta era similar a um sistema de ideias que seria implantado pelo regime militar no Brasil, mesmo que eles também se colocassem à esquerda e absolutamente contrários ao regime: a tecnocracia, ou seja, uma aplicação de conceitos da “engenharia social” em que a sociedade era olhada pela lente apenas dos “especialistas”:

Desse modo, a “tecnocracia” opera a partir de imperativos inquestionáveis, tais como a necessidade de maior eficácia e de maior segurança social. “A tecnocracia” é o auge da era da “engenharia social” e que acaba expandindo sua área de influência para além do complexo industrial e tenta orquestrar todo o comportamento humano: “A política, a educação, o ócio, as diversões, a cultura em seu conjunto, os impulsos inconscientes e, inclusive, como veremos, o protesto contra a tecnocracia mesma, tudo se transforma em objeto de exame puramente técnico e de manipulação puramente técnica” (ROSZAK, 1984, p. 20).

Esta tecnocracia estava sendo tratada por Paul Virilio (1997) em *Velocidade e Política* na mesma época e no mesmo contexto de Piva, a partir da ideia de que a cidade, e, por conseguinte, as sociedades, eram compostas seguindo uma logística de guerra, ou seja, na crença de uma organização constante para uma possível necessidade de guerra. Assim, teríamos uma constante “máquina de guerra” e uma tecnocracia que ultrapassava a ideia de uma “inteligência de guerra” em prol de uma “logística”, como o autor afirma em *Guerra*

Pura, que seria, segundo declaração do Pentágono americano, na década de 40: “o procedimento segundo o qual o potencial de uma nação é transferido para suas forças armadas, tanto em tempos de paz como de guerra” (VIRILIO, 1983, p. 25).

Aparece amplamente na sociedade, então, esta figura do “tecnocrata” que seria o homem para além da casta militar, ou seja, um cidadão qualquer, civil que forma uma nossa classe que, fim das contas é:

A classe militar pura e simplesmente. São aqueles que qualquer que seja o horizonte, consideram a racionalidade unicamente em termos de sua eficiência. A dimensão apocalíptica do horizonte negativo não lhes causa impressão. Não é problema deles. Neste sentido, eles não são sacerdotes. (VIRILIO, 1983, p.28)

Ora, se a lógica da tecnocracia era uma lógica da inteligência, fundada da engenharia, seu pensamento, visto sobre a ótica da poesia concreta, só poderia colocar Piva na trilha oposta: uma espécie de homem anacrônico, de índole primitiva e rebelde, atrasada e, como sua poesia que celebrava o verso, principalmente o verso livre, estava absolutamente contrário a este projeto de cidade, de mundo e, obviamente, de poesia que decretava o fim, ou a morte, do verso a partir de Mallarmé. Mesmo que a imagem de “morte” – tanto na guerra, quanto na vida - seja pura metáfora para algo que se desfazia aos olhos do grupo, não deixa de ser significativa a imagem de Piva, enquanto escrita, como um morto, tal como descreve Adeldo Gonçalves (2005):

Como Mário Chamie, Piva, embora fizesse uma poesia bem diferente, também sofreu com a ditadura da vanguarda velha do Movimento Concretista que queria fazer todo mundo acreditar que o verso estava morto. E, se o verso estava morto, aqueles que insistiam em remar contra a maré só podiam ser cadáveres insepultos. Não foi assim que se deu, porque o verso permaneceu e, se algo daquela época hoje está confinado em museu, é a poesia concretista, que já não seduz o leitor desses tempos internetianos. (GONÇALVES, 2005)<sup>3</sup>

Observe que o morto, ao contrário da ideia de morte (que é sempre abstrata) é, neste caso, resto, dejetado de ser encarnado em uma carcaça “insepulta”. Encarar o morto está, então, na pergunta “o que fazer com ele?”. Creio que podemos avançar nesse questionamento e coloca-lo também em relação ao texto: “O que fazer com o texto e, principalmente, o texto de Piva?”

Adeldo, no entanto, não chega a isso e vê a questão binariamente: se Piva está sendo lido é porque os concretos não estão mais. O nosso interesse, no caso, é desmontar essa instância para perceber que Piva era conhecido, seu nome circulava, mas o fato é que se

---

<sup>3</sup> Citação retirada da Revista Online Germina Literatura disponível no link: [http://www.germinaliteratura.com.br/literatura\\_out05\\_robertopiva4.htm](http://www.germinaliteratura.com.br/literatura_out05_robertopiva4.htm)

mantinha como um autor mencionado, citado, um escritor de exemplos: uma poesia com leitores – da vida – mas sem leitura.

Em um texto publicado na revista eletrônica *Cronopios*, em 2010, Reuben da Cunha Rocha faz uma contundente crítica a uma resenha de Luiz Costa Lima a respeito do relançamento de *Paranoia* pelo Instituto Moreira Salles. É interessante como ele consegue desmontar o binarismo simplório da oposição Piva x concretos, via o pensamento de Octávio Paz:

Octavio Paz, poeta de sofisticada consciência romântica, no contexto brasileiro dialoga tanto com Piva, ou Claudio Willer, quanto com Haroldo de Campos, como registrado em pelo menos um livro, *Transblanco*. Julio Cortázar é outro que, por um lado amigo de/traduzido por Haroldo, por outro defende repetidamente o surrealismo como cosmovisão e filtro existencial da realidade. Ou Walter Benjamin, cuja compreensão da poesia como “historiografia inconsciente” ao mesmo tempo se afina com o pensamento poético de Piva e não impede que Haroldo de Campos se aproxime com interesse de suas ideias sobre tradução. E que dizer de Rimbaud, a quem nem Augusto de Campos resistiu, ainda que forçando a barra para transformá-lo em Mallarmé? Se o projeto dos poetas concretos e o de Roberto Piva apontam pra realidades criativas marcadamente distintas, não é verdade que o “abismo” entre ambos seja “intransponível (ROCHA, 2010)<sup>4</sup>

Ora, essa desmontagem no binarismo não significa que houvesse relação entre os dois modos de ver a poesia, pelo contrário, a intenção é meramente desfazer uma leitura histórica aprisionada que, mais do que possibilitar zonas de contato, impede que a própria história se mova para outros lugares. Um exemplo desta possibilidade de conciliação está, também, em Paulo Leminski. O poeta, ao ler seu próprio trabalho em um breve ensaio chamado *Uivo e Silêncio* (2011) separa a poesia *beat* – da qual, teoricamente Piva é filiado – do concretismo com uma diferenciação entre as ideias de “geração” e “projeção”: o Brasil, país ainda no começo de uma industrialização, precisava do silêncio concreto para projetar um futuro, enquanto que os americanos, dentro do sonho do império, urravam sua poesia visceral (LEMINSKI, 2001, s/p). Segundo o poeta, uivo e silêncio, ou seja, o violento grito da poesia americana e o silêncio do projeto poético nacional compunham uma espécie de estrutura por onde sua produção artística iria trafegar.

Observe, quanto a isso, o fato de que o momento *beat* é conhecido como uma “geração” de poetas, ou seja, aquilo que não surge e não se associa ao conceito de gênese – aparecimento espontâneo – mas origem, uma fenda que se abre na trajetória de um progresso para instauração de um processo, de um devir. O interessante é perceber que Leminski não via essas duas frentes como irreconciliáveis e conseguia trafegar por esses dois pontos. Já a poesia de Piva estaria, então, dentro de uma poesia de “geração”, ou surto, como diria Pécora

---

<sup>4</sup> Retirado da revista online Cronopios. Disponível em: <http://www.cronopios.com.br/content.php?artigo=10475&categoriaid=1>

(2006), e não em uma composição de projetos – projeção de uma ideia articulada pelo pensamento, mas da translação desse pensamento em corpo, em vida que o próprio Piva chamaria de “formavulva” (COHN, 2012, p. 41)

Esta rejeição à ideia de projeto coloca Piva na trilha de Georges Bataille (1992), em *Experiência Interior* ao afirmar que o maior dos pecados, segundo a tradição cristã é “negar a vontade de ser tudo”, inclusive a ideia de um extremo – de uma experiência extrema, como o sacrifício de Jesus e justamente esta renúncia, pois de certa forma trata-se de um “projeto de salvação”. Assim, Bataille vai se voltar contra qualquer tipo de projeto, o que de certa forma é uma utopia na medida em que até:

A experiência interior é projeto, queira-se ou não. Ela o é, o homem sendo-o inteiramente pela linguagem que, por essência, excetuando sua perversão poética, é projeto. Mas, neste caso, o projeto não é mais o positivo, como o da salvação, mas o negativo, de abolir o poder das palavras, logo, do projeto. (BATAILLE, 1992, p. 30)

Assim, Piva encontra nas brechas desta “perversão poética” a possibilidade compor uma des-adesão aos projetos. No entanto, nesta leitura dupla como a de Leminski, entre projeto e geração, não se pode cair na visão de Piva apenas como um braço de uma geração através da rasa leitura da poesia *beat* “nacional” e, assim, recair novamente na ideia de tradição ou filiação, em uma ideia simplista desses termos pois isto, novamente, o tornaria um projeto.

E digo isto porque, em Piva, há ainda mais um desdobramento: mesmo dentro de sua geração o poeta era um estranho. A primeira das atribuições a Piva que pretendo destacar, mesmo que indireta, está na epígrafe do primeiro volume da coletânea dos seus livros, intitulada *Um Estrangeiro da Legião* (2005). Trata-se de um trecho da obra *História da Filosofia Oculta*, de Sarane Alexandrian que diz, entre outras coisas que os gnósticos modernos propõem “um método de salvação aos seres que se sentem ‘estrangeiros’ neste mundo.” (ALEXANDRIAN *apud* PIVA, 2005, p. 5).

### **1.3 - A LEITURA DE UMA GERAÇÃO DE AMIGOS**

Os amigos de Roberto Piva, de certa forma, perceberam que precisavam “defender” o poeta. Assim, num movimento típico da geração, aos poucos foi aparecendo um grupo que tinha como objetivo sistemático mencionar cada vez mais o seu nome, como numa tentativa de ocupação “de um lugar da história”. Grande parte dessa produção começa em meados da década de 1990 e chega até ao lançamento das obras completas do poeta pela Editora Globo, em um momento próximo à morte do poeta.

Como exemplo, temos os estudos do amigo de Piva e poeta Claudio Willer. Willer dedicou diversos ensaios e estudos sobre Piva e se debruçou longamente sobre, o que me parece, uma tarefa. Piva é mencionado, por exemplo, no livro *Geração Beat* (2009), de Willer, dentro do ensaio *Beat Brasil*, segundo o qual Piva teria sido o responsável por trazer a poesia beat para nosso país:

O poeta Roberto Piva também recebia informações sobre a beat de Thomaz Souto Corrêa e do artista plástico Wesley Duke Lee, seus amigos. Mas, em 1961, Piva conseguiu fazer com que viessem os livros de poesia beat. Apareceu em meu apartamento com a pilha: Ginsberg, Ferlinghetti, Corso, Lamantia (...). Pusemo-nos a traduzir tudo isto. (WILLER, 2009, p. 114)

O problema desta localização específica de Piva como um braço de filiação de *beat* se coloca na forma em que Willer conclui:

Foi assim, penso, que a beat chegou ao Brasil. (...) Isto é evidente em Piva, em sua Ode a Fernando Pessoa, de 1961, nos manifestos de 1962, (...) que dialogam de modo evidente com Ginsberg e Corso, sem, em momento algum, perderem a especificidade, o estilo pessoal, com sua riqueza imagética. (WILLER, 2009, p. 115)

Sergio Cohn, amigo de Roberto Piva e diretor da Revista *Azougue*, também tem se debruçado longamente sobre sua poesia, tanto que lançou pela EdUERJ o livrinho *Roberto Piva* da coleção *Ciranda da Poesia* (2012) e a obra *Encontros: Roberto Piva* (2014). Essas duas obras parecem ter um objetivo claro: *Ciranda da Poesia* faz uma trajetória das obras de Piva, consagrando momentos pessoais, de biografia íntima e afetiva da amizade dos dois, tentando cronologicamente contar essas histórias, a partir da composição das obras de Piva, chegando até os momentos finais de sua vida. A orelha do livro, presente em todas obras da coleção, escrita por Italo Moriconi, é sintomática deste movimento:

Poeta lê poeta que lê poeta.  
Crítica lê poeta que lê poema.  
Poema leitura de poema, poesia e crítica, poesia e crítica.  
Leitura/escrita em movimento. (MORICONI, 2012)

Cohn (2012) conta sua aproximação de Piva através de uma espécie de leitura encantada, utopia poética: um encontro de diversos amigos bebendo absinto numa em roda, num sítio distante. Esta visão é também próxima da de Carlos Felipe Moisés (2001) que coloca a ausência de circulação da poesia de Piva como sendo consequência da própria poesia, pois “sua poesia tem circulado mal também, porque a forma impressa – livro, jornal, revista, folheto – talvez não seja a que mais a favoreça. É um poeta que solicita antes a atenção do ouvinte” (MOISÉS, 2001, p. 301), sua poesia necessita que se esteja “reunido com um grupo de amigos cada qual com sua cópia do mesmo poema, todos lendo-o também em voz alta, em uníssono” (MOISÉS, 2001, p. 301).

Ora, trata-se de uma visão romântica da cena de leitura de poesia, quase em um ambiente idílico grego que tenta remontar uma relação dionisíaca do ato da leitura. Claudio Willer se afasta um pouco desta visão, mas sem ainda desmontá-la:

Publicado em 1963, quando o poeta tinha 25 anos, o livro (*Paranóia*) chamou a atenção, causou escândalo por sua linguagem considerada antipoética e pornográfica, e é hoje considerado um dos livros que deflagraram a literatura contracultural no Brasil, além de ser um dos mais importantes de poesia brasileira da segunda metade do século XX. Mas isso é hoje. (WILLER *apud* COHN, 2012, p. 14)

E mais uma vez rearma a leitura de viés duplo: silêncio vs resgate da voz, poesia *beat* e contracultura vs a poesia vigente. Há, inclusive, um contrassenso nesta fala: como pode a poesia dele ter causado escândalo (se é que poesia ainda causa algum escândalo), se ela só foi lida hoje? A questão que envolve essas leituras é que elas não foram capazes de desmontar em seus discursos a ideia de um poeta idealizado, que havia sido exilado do mundo. Estamos diante, então, daquilo que denuncia Cesar Aira (2012), ao comentar as críticas a poeta Alenjandra Pizarnik:

Aquí hay una falta de respeto bastante alarmante, o um excesso de confianza, en todo caso una desvalorización. Lo cual no sería más que anecdótico si no apuntara, como siempre, que se usa la metáfora, a uma reificación, y como tal hace obstáculo a la visión del proceso. Reduce a um poeta a uma espécie de bibelot decorativo em la estantería de la literatura, y clausura el proceso del que sal ella poesia, resultado muy corriente del trabajo de críticos que pese a las mejores intenciones parecen empeñados em congelar la literatura em objetos. Y entonces no importa que el trabajo del escritor haya sido justamente descongelar el mundo, harcerlo fluir em una operación sin fin: su obra, y él mismo, terminan, em palavras de mi colegas, como una “pequena estatua del terror”. (AIRA, 2012, p. 9-10)

Trata-se de uma estátua de terror, porque, visto desta corrente da literatura como alguém fragilizado, vitimizado e, como diz Aira, por conta disso, congelado, retira-se da poesia aquilo que ela pode enfrentar do mundo e não apenas sofrer dele. Há uma insistência sistemática em colocar Piva de novo na trilha da história, para “fazer jus” a um passado, como se o mundo fosse devedor a Piva. Imagino que, para Piva, isto seria insuportável. Assim, mesmo falando de Piva, colocando-o em diversos textos aqui e acolá, o resultado é a manutenção de um silêncio, pois o silêncio imposto pela obra do poeta não está na sua ausência, mas na ausência de leitura, na transformação de sua obra em um deserto crítico – a pura menção, a biografia e trajetória. Esta ocupação de espaço com menções de Piva, além de tardias, apesar de suprir uma lacuna histórica não reconfigura uma leitura que se espalha – tendo ainda um caráter biográfico, de localização de um nome em um espaço. Pode-se encontrar diversos casos que Roberto Piva era citado, mas apenas dentro de um corpo de outros autores ou de nomes que diziam respeito a um período a uma época, mas jamais como alguém cuja leitura havia sido atenta, debruçada, movida por dentro da própria história.

O que vai se configurando aos poucos, me parece, é que a diferença entre Piva e os que leram suas obras, até recentemente – ousou dizer que continuam lendo assim – é essencialmente um problema de jargão. Todos que fazem a leitura de Piva não conseguem sair de uma espécie de fosso da história, em que a terminologia de análise e a condução de aproximação entre um fazer poético, um procedimento literário e uma vida estão todos inseridos e uma concepção una de história. Fazem até uma confusão quando se lê a frase célebre de Piva ao dizer que “não acredita em poesia experimental sem vida experimental” (PIVA *apud* MOISÉS, 2011). Veem na frase uma possibilidade de ver a poesia como receptadora da vida do poeta, e nunca ao contrário: como uma invenção da vida a partir e através da poesia. Tornada emblema que começa a falar por e através de Piva, a tal “poesia e vida experimental” é canonizada e o poeta passa novamente a ser lido pelos chavões, inclusive integrantes daquilo que ele próprio classificou como um movimento de institucionalização do poeta, principalmente pela intelectualidade universitária de viés marxista perdendo, assim, a dimensão de “inutensílio” da poesia, como diria Leminski, em entrevista disponível no *Youtube*:

A poesia é o inutilensílio. A única razão de ser da poesia é que ela faz parte daquelas coisas inúteis da vida que não precisam de justificativa. Porque elas são a própria razão de ser da vida. (...) A poesia faz parte daquelas coisas que não precisam de um porquê.<sup>5</sup>

Ou de Quinquilharia, na visão de Walter Benjamin:

Citações em meu trabalho são como salteadores no caminho, que irrompem armados e roubam ao passante a convicção.

O ato de matar o criminoso pode ser moral – jamais a justificação desse ato.

O provedor de todos os homens é Deus e o Estado é seu subprovedor.

A expressão das pessoas que se movem dentro de galerias de pinturas mostra um mal dissimulado desapontamento com o fato de que ali estão pendurados apenas quadros. (BENJAMIN, 1995, p. 61)

#### 1.4 - OS PREFÁCIOS, OS POSFÁCIOS, AS ENTREVISTAS

Em 2005, quando a Editora Globo começou a lançar as obras completas em três volumes (2005, 2006 e 2008), muito próximo da morte do poeta, seu nome ganhou definitivamente um lugar, um espaço. Ironicamente, apesar de todo esforço tanto dos amigos, quando de alguns estudos espalhados, é a partir do lançamento de uma editora grande, de

<sup>5</sup>Trecho retirado de um fala de Leminski retirada do Youtube, disponível no link: <https://www.youtube.com/watch?v=T-iCzSsOZY4>



renome, que Roberto Piva começa a ser não reconhecido, pois como dissemos, seu nome esteve sempre como pé de página, mas visto como merecedor de um espaço que, por sinal, ele já havia adquirido com o lançamento de suas obras. De certa forma, Piva passa a ser amado retroativamente. A crítica quase sempre hipócrita do dia para a noite começou a celebrar o nome do poeta e vê-lo naquele lugar de vitimização – de vítima da história. Alguns artigos foram publicados deixando a ideia de que “finalmente se está lançando suas obras”, papel que ela própria não havia assumido como seu, nem tampouco havia sentido falta.

Estamos diante de uma incapacidade de perceber a poesia na possibilidade sempre latente que ela tem de ser “menor” e se manter como tal, sem precisar ser institucionalizada como monumento poético, inscrito na história, ou seja, de estar dentro da “língua oficial”. Ser menor não significa de maneira alguma ser pequeno, pois isto jamais poderia ser dito de Roberto Piva; no entanto, trata-se de perceber que, diante de uma voz una e organizada em torno de um tipo de discurso, sua poesia poderia formular “outra língua”, afinal, como diz a boneca Emília, de Monteiro Lobato: “todas as calamidades vem da língua. Se os homens não falassem, tudo correria muito bem, como entre os animais que não falam”. (LOBATO, 1966, p. 19). Proceder como “uma língua menor” ou que, pelo menos, apresente uma *outridade* em relação a oficialidade que coloca Piva em um lugar – não marginal, como o próprio já disse que não o é – mas marginalizado, na medida em que “arranca de sua própria língua uma língua menor, capaz de escavar a linguagem e de fazê-la escoar seguindo uma linha revolucionária sóbria.” (DELEUZE; GUATTARI, 2014, p. 40). É daí que advém um dissenso com a instituição da língua oficial, ou, melhor dizendo através do campo da linguagem mais próximo de Piva que escreve

Consagrando a articulação dos sons, a boca, a língua e os dentes [com] uma certa disjunção entre falar e comer e, mais ainda (...) entre comer e escrever. (...) Disjunção entre conteúdo e expressão. Falar, e sobretudo escrever, é jejuar. (DELEUZE; GUATTARI, 2014, p. 40)

Estas leituras de Piva já citadas, no entanto, sempre estiveram alheias a estas questões, e, mesmo com a melhor das intenções, não puderam deixar de ver mérito na reunião de suas obras completas, cujos prefácios de cada volume foram escritos por Alcir Pécora, apresentando a coletânea e, contendo, ainda, de posfácios, assinados por Claudio Willer, Eliane Robert Moraes, Davi Arriguci Jr. Pode se perceber o tipo de leitura feita de Piva por Alcir Pécora, basta olhar uma entrevista a Ricardo Lima para a *Revista Germina* na qual – excluindo a si próprio da crítica – faz-se ainda uma vitimização do lugar de Piva, lendo sua obra sempre como falta, nunca como excesso:

A crítica brasileira, como a sociedade brasileira, e em especial a paulista é provinciana e pudica. Certamente, a violência profanatória, - essencial na poesia do Piva – foi um componente que teve um custo na sua recepção. (...) Toda linguagem é basicamente estranha ou hostil à linguagem pública já partilhada e tende a levar o troco por meio de apagamento. (LIMA, 2005)<sup>6</sup>

Trata-se de uma visita à obra de Piva com conotação tradicionalista, que se espalha, inclusive, pelos prefácios da obra do poeta, cuja trajetória é ainda encarada de maneira cronológica, com organização pela ideia de “obras completas”, divididas por fases, períodos, literaturas e modos de operar a escrita. Ele coloca as publicações de Piva, em livros, como “surto” (PIVA, 2005, p. 9), como se não houvesse nenhum tipo de razão, mesmo que alucinatória, dentro da escrita dos livros de Piva. Como exceção, temos apenas um pequeno trecho do último prefácio em que Pécora vislumbra outras possibilidades. Ele afirma que poderia ler a obra à partir de:

Alguns desses componentes facilmente reconhecíveis nos festins desencadeados por Piva (...) [que] referem ainda modernismo paulista, em seu viés de iconoclastia caboca, isto é, macunaímico, rapsódico, antropofágico e histriônico; o surrealismo histórico, já rebatido em várias frentes de vertigens irracionalistas; a poesia beatnik, com seus conchavos misteriosos entre álcool, drogas, animais ferozes, paisagens nômades, cool jazz, amores devassos com adolescentes perdidos, em cidades perdidas, entre outros. (PIVA, 2008, p. 8)

No entanto, logo adiante ele parece ter entrado em sintonia com alguns pensamentos que desfazem esses conceitos, pois manter esses chavões:

Seria um caminho plausível a explorar (...), [mas] desta vez, como exercício crítico, me proponho a seguir uma pista menos imediata, ou mais resistente à glosa que se faz habitualmente de sua poesia. (PIVA, 2008, p. 9)

Roberto Piva, no entanto, não entrou em contato com esta leitura, mas foi lido sempre em uma linha mais rasa, mais indireta, pela via da tradição – como mostra este trecho de entrevista:

RICARDO LIMA - Sempre que escrevem sobre sua vida, recordam sua passagem pela produção de shows de rock, nos anos 60. Essa experiência – somada à linguagem fragmentada do cinema e às inúmeras referências a pintores (Bosch, De Chirico, Caravaggio) e escritores – mostra um poeta essencialmente urbano, bombardeado pela indústria cultural? Ou se trata de aproximações poéticas?

ROBERTO PIVA – Não tem nada a ver com indústria cultural. (...) Eram aproximações poéticas com as obras que me impressionavam, me inspiravam, me impeliavam à criação.

RICARDO LIMA – Seus primeiros livros (1963 e 1964), conforme nos apresenta Alcir Pécora no prefácio da obra reunida, tem um “viés beat, whitmaniano e pessoano”. Você ignora o concretismo, não adere à poesia participante, de conteúdo social e, tampouco, segue a secra da tradição cabralina. O verso livre, desprovido de toda e qualquer regra, era também um grito de liberdade naquele momento de sufoco e repressão?

---

<sup>6</sup> Citação retirada da Revista Online Germina Literatura disponível no link: [http://www.germinaliteratura.com.br/literatura\\_out05\\_robertopiva4.htm](http://www.germinaliteratura.com.br/literatura_out05_robertopiva4.htm)

ROBERTO PIVA – Que sufoco? Isso era muito relativo, os militares não ficavam atrás de você o dia inteiro. Eles ficavam lutando bang-bang com os terroristas e deixavam o resto da população em paz. O verso livre tem a ver, antes de mais nada, com o estilo da minha vida. (LIMA, 2005)<sup>7</sup>

### 1.5- UMA OUTRA LEITURA DE ROBERTO PIVA OU A LEITURA DO OUTRO EM ROBERTO PIVA

Na tradição cristã, existe o que se chama de “sete atos de misericórdia corporal”. Trata-se de uma proposta da Igreja Católica como forma de demonstrar o amor ao próximo e que constantemente se mistura com a ideia de caridade ou, até, de pena – aquilo que ser pago. O terceiro desses atos tem uma característica especial: “Vestir os Nus”. Estar vestido, para a igreja ou, o ato de estar coberto de vestes, algo por sobre o corpo – que também o adorna e o esconde – é uma questão de dignidade. Observar um corpo nu e deixá-lo nu seria, para eles, um gesto contrário ao amor.

O escritor e dramaturgo italiano Luigi Pirandello (2007) se utilizou desta premissa cristã para escrever uma obra homônima na qual uma mulher, ao resolver se matar, deixa uma carta em que inventa um passado para si. No entanto, ela sobrevive ao suicídio e, gradualmente, precisa encarar o passado que retorna diretamente contra si, principalmente a partir daquilo que ela escreveu em sua carta de despedida. Ersília, essa mulher, tentou tomar posse da própria história e dar a ela uma “roupa”, um nome, uma veste. No fim, toda a história vem a tona e ela precisa encarar sua nudez:

É que todos nós, cada um de nós, quer sempre ter uma bela imagem. Quanto mais somos... quanto mais somos... (quer dizer “sórdidos”, mas tem desagrado pela palavra e está tão cheia de piedade que não a pronuncia)... tanto mais queremos parecer... límpidos. É isso. (E sorri) (...) Foi então que, com a morte, eu quis fazer pelo menos uma roupinha decente (...) Na vida nunca pude ter nenhuma um pouco mais composta, que não me fosse logo rasgada pelos cães, tantos...sempre tantos cães me saltando em cima, vindo de todos os lados, emporcalhando com as misérias mais baixas, as humilhações mais vis. (...) Mas, pra morrer, pra morrer, pra morrer bastaria uma feita com um pouco do pranto dos outros – é bastava. Mas não! Nem essa eu pude ter! (PIRANDELLO, 2007, p.207)

A tentativa de “vestir os nus”, em outro sentido, é um exercício de nomeação, ou seja, ao dar uma roupa, está se dando, ao mesmo tempo, uma história e uma memória. Ersília tentou criar uma memória para ela, uma que funcionasse com sua partida da vida e que se colasse à sua história.

Vejo que há a tentativa de se fazer com Roberto Piva algo similar com o gesto de Ersília: atribui-se a Roberto Piva um “lugar na história”, uma posição hierárquica de poder

---

<sup>7</sup> Idem nota 6.

dentro de um corpus da poesia brasileira. Uma leitura que entra na academia e adquire jargão, pontos de referência, cronologia e, mais do que isso, historicidade e memória ou, seguindo a trilha da ideia de “vestir os nus”, aquilo que Giorgio Agamben (2010) cunhou chamar de “corpo gracioso” que seria aquele “que os seus actos circundam de uma veste invisível, escondendo-lhe completamente a carne, embora esta seja totalmente exposta aos olhos dos espectadores.” (AGAMBEN, 2010, p. 91) Eu, ao contrário, desta tradição “permaneço no intolerável não-saber, que não tem outra saída do que o próprio êxtase.” (BATAILLE, 1992, p. 20)

Na primeira parte, pretendo me debruçar sobre a cidade, marca importante na poesia de Piva. Tenho como ponto de partida fazer com que ela não seja lida, como faz em geral a recepção de Piva, a partir dos tentáculos do que seria este mundo moderno e caótico, mas através de um movimento duplo, entre o eu e o outro no qual ambos se retroalimentam, uma vez que vejo em Piva uma invenção de uma cidade, jamais uma incorporação dos movimentos dela. Assim, a cidade é aqui, ao mesmo tempo, violência, catástrofe e invenção. Para isso, estaremos diante de uma leitura que reconfigura todo o espaço urbano através da possibilidade de se pensar a paisagem, a habitação e o comum como lugares que Piva, ainda que não conformado, podia vislumbrar no horizonte. No entanto, esta mesma cidade precisa ser montada, em um processo moderno e cinematográfico de montagem, na medida em que, por mais que Piva se debruce, ela está ainda repleta de ruínas, em que as imagens lutam na rapidez de um fotograma, em uma pulsão da cidade essencial para a poesia de Piva.

Na segunda parte desta dissertação, pretendo desfazer essas instâncias de um corpo em um lugar e, em um esforço, conseguir pensar a obra poética de Piva e seus procedimentos literários através daquilo que só a própria poesia pode nos dizer. Busco, assim, retirar do mínimo, do gesto, dos traços e do próprio uso da poesia uma tentativa de escapar uma memória de uma geração e, ao contrário de historicizá-la, dar a ela um legado, ou seja, um traço de lançamento nos tempos prontos para ser captados ou reencenados anacronicamente no decorrer da história, tanto para o passado quanto para o futuro.

Parto de Piva numa tentativa de evidente esforço de desnomeação. Tento abandonar a terminologia cristã que busca vestir os nus, ou seja, dar a Piva uma roupa para que ele possa ser visto e lido pelo mundo, assim como remontar seus sub-braços como o marxismo e o capitalismo, que permanecem ainda dentro da chave do cristianismo. Tento dar vistas a este corpo nu, desta nudez frontal e latente que dava a ver o corpo não conformado de Roberto Piva, pois “desafio último é exhibir o corpo sem véus, sem outra veste ou véu que não seja a

própria graça” (AGAMBEN, 2010, p. 91), nudez que se coloca também na materialidade do poema. Aliás, mais do que isso, Roberto Piva nos dava a ver um corpo e, assim, muitos corpos. Toda sua escrita gira em torno da possibilidade de desinstitucionalização do pensamento poético e, por conseguinte da vida, através de um trajeto afetivo por nomes (ou desnomes), assim como das excessivas marcas pessoais.

## 2- MEMÓRIA E POLÍTICA DA CIDADE EM FOGO & EM CHAMAS

Roberto Piva começa o poema *UFOS Proustianos na Estação Central dos Sonhos* assim: “Quando termina a cidade / Os seres elásticos aparecem” (PIVA, 2008, p.157). Este capítulo pretende pensar a cidade de Roberto Piva, a partir daquilo que ele próprio já havia apontado: a cidade termina, os seres elásticos aparecem.

Começar a pensar a cidade através de uma escrita que se dispa diante dos nomes. Seria uma abertura ou um fechamento? Didi-Huberman (2013) vai chamar isto de “rasgadura”. Esta rasgadura pode ser expressa de diversas maneiras, muitas delas partindo da ideia de um gesto – uma incisão ou intempestividade – que deixa de lado um “saber” para perder a “unidade de um mundo fechado para se encontrar na abertura desconfortável de um universo agora flutuante, entregue a todos os ventos dos sentidos.” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 186). Isto significa adentrar a cidade de Roberto Piva por fora da “caixa da representação” e rasga-la nos pontos em que ela incide ao lado dos corpos que nela habitam. Isto significa abandonar uma imagem unívoca de cidade e

Rachar ao meio a simples noção de imagem e rachar ao meio a noção simples de lógica. (...) Rachar ao meio a noção de imagem seria, em primeiro lugar, voltar a inflexão da palavra que não implique nem a imagística, nem a reprodução, nem a iconografia, nem mesmo o aspecto figurante. (...) mas somente a figura figurante, a saber, o processo, o caminho, a questão em ato, feita cores, feita volumes: a questão ainda aberta. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 187)

Abrir-se à questão, rearmar a ideia do pensamento, escavar por dentro da poesia as perguntas. Uma rasgadura que impõe, necessariamente, uma nudez. Como Piva dava a ver seu corpo nos poemas, lê-los – uma vez que a escrita se impõe como um ato de leitura das coisas do mundo – também através desses gestos nus. Olhar a mão que mexe enquanto a boca fala. E isto não é, de forma alguma, pacífico, mas violento, assim como as forças que nos impelem ao oposto. Estar diante de Piva, no entanto, para escutar seus brados e perceber que aquilo que temos como ponto a desfazer é bastante frágil, mas sustentado por todos, inclusive nós próprios. Fazer como Piva e propor – no gesto – a destruição “de tudo que é frágil: / cristãos fábricas palácios /juízes patrões operários / uma noite destruída” (PIVA 2005, p. 66).

Entretanto, seria também bastante simples partir de uma negatividade pura em que se afirma constante e cronologicamente aquilo que a poesia não é aquilo que a pesquisa não faz ou, ainda, aquilo que Roberto Piva desmonta. A desmontagem também engendra uma ideia, afinal a destruição de tudo que é frágil nos dá pistas, aponta brechas, caminhos ou, agora sim, rasgadas. Por exemplo, como se pode dizer que Piva via na destruição também uma destruição da noite, como no poema *Poema Porrada*, transcrito acima? Como dobrar, de

dentro do poema, um espaço de composição em que, simultaneamente uma noite seja destruída, porque é frágil, ao mesmo tempo em que a cidade é terminada para, veja bem, abrir espaço para os “seres elásticos”?

Muito já se leu sobre a relação entre Roberto Piva e a cidade, juntando-se fragmentos aqui e ali e pistas breves que começaram a se acumular. No entanto, essa sequência de leituras pouco teve a ver com a própria poesia do poeta, mas com um acúmulo do olhar da literatura brasileira sobre a cidade. Leu-se Piva a partir de Charles Baudelaire, através do conceito do *flâneur*, da cidade como máquina, de Alvares de Azevedo, heterônimo de Fernando Pessoa, da Paulicéia Desvairada, de Mário de Andrade, da cidade contemporânea, dos movimentos de 1968 e da poesia, como foi apresentado na introdução deste texto. A questão se coloca, porém, no fato de que todas essas cidades sempre foram tratadas como pontos fixos, como estabilidades – mesmo que móveis e instáveis – em que a crença na “ideia de cidade” era um valor universal, histórico e cronológico e que, por isso, não podia conter um lugar que para Piva parecia essencial: A invenção da cidade. Não se quer dizer com isso que a cidade de Piva é uma cidade inexistente, ininteligível, muda, pois como afirma Didi-Huberman (2013), entre o saber e o ver, é necessário:

Permanecer no dilema, entre saber e ver, entre saber alguma coisa e não ver outra coisa em todo caso, mas ver alguma coisa em todo caso e não saber alguma outra coisa...Em nenhum dos casos se trata de substituir a tirania de uma tese pela de uma antítese. Trata-se apenas de dialetizar: pensar a tese com a antítese, a arquitetura com suas falhas, a regra com suas transgressões, o discurso com seu lapso, a função com sua disfunção (...) ou o tecido com sua rasgadura. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 190)

Se a poesia é uma espécie de rasgadura, estamos diante de um poeta como Roberto Piva que pensa a cidade não como um saber, como uma função, atribuição ou um lugar de posicionamento dos objetos e pessoas no mundo, mas como o lugar em que, dentro de seus próprios impasses, deve ser inventado por fora da representação para ser, outra vez “apresentado”. Sobre a representação, Virilio afirma:

Não se trata do problema da fonte de luz, mas da relação como mundo. O mundo sobrevoado é um mundo produzido pela velocidade. É uma representação. Voltamos ao pessimismo de Schopenhauer, o mundo como representação, mas desta vez como representação da velocidade. (VIRILIO, 1983, p. 83)

A trilha de Schopenhauer nos leva a Nietzsche (2011), ao notar a diferença que ele faz em A Vontade de Potência entre a “vontade do verdadeiro” e a “verdade”:

A vontade do verdadeiro é uma estabilização, uma ação de tornar verdadeiro e durável uma supressão desse caráter falso. (...) A “verdade” não é, conseqüentemente, algo que existe e que devemos encontrar e descobrir – mas algo que é preciso criar, que dá seu nome a uma operação melhor ainda, à vontade de alcançar uma vitória, vontade que, por si mesma, é sem finalidade. (NIETZSCHE, 2011, p. 357)

É por isso que, como um “poeta motivado pela impossibilidade absoluta” de se conformar<sup>8</sup>, Piva não pode ter medo desta “verdade inventada”, mas deve enfrentá-la através das brechas e trazê-las a luz. Ver a cidade, então, está neste mesmo lugar de “*processus ad infinitum*”, uma “determinação ativa” (NIETZSCHE, 2011, p. 357) que, como fresta e vão, é papel do poeta se tornar iluminador desta sombra:

A poesia vê melhor  
Eis o espírito do fogo  
Minha mão dança  
No corpo do garoto lunar (PIVA, 2008, p.39)

A poesia que vê melhor, pois tem o saber do fogo, da mão que dança – do gesto – frente ao garoto lunar, desmonta automaticamente uma concepção de cidade. A cidade que atravessa Piva, não é esta cidade como dado sociológico, como espaço geográfico da análise de dados, da contagem da população ou da somatória de asfalto de concreto armado, mas uma cidade que se impõe, de um lado, como limite e, de outro, como contágio. Roberto Piva está nesta cidade destruindo o que é frágil e, assim inventando um mundo possível dentro da terra devastada pela catástrofe do mesmo.

## 2.1 - CIDADE

Em uma entrevista para a Revista Época<sup>9</sup>, Roberto Piva, quando perguntado mais uma vez sobre a cidade de São Paulo, afirma: “Não sou um poeta da cidade, um cronista da cidade. Sou um poeta na cidade. Depois, vale dizer que nem mais escrevo sobre São Paulo”. É possível ver certa irritação no poeta que quase passou décadas sendo inquirido sobre sua visão da cidade moderna, da grande cidade, do caos urbano, entre outros. Sua retirada da questão na resposta, no entanto, parece não ter surtido o efeito esperado. Pelo contrário, lhe causou apenas mais irritação pela necessidade de explicar, todas as vezes, a mesma coisa para um mesmo modo de recepção de sua obra. A leitura de sua poesia como sendo na cidade ou da cidade se alterou, mas ainda mantendo os mesmo paradigmas: de dentro da cidade, de um lugar que não se fixa, ele tentaria “captar” o momento, como em um fotograma.

A questão, entretanto, está bastante distante disso: ao dizer que faz poesia *na* cidade e não *da* cidade, ele simplesmente afirma o óbvio: sua poesia é urbana apenas por estar na cidade, não há nada nem nele, nem na cidade, que sejam “essencialmente” suportes para sua

---

<sup>9</sup>Entrevista na revista Época. Disponível em <http://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/0,,EDR72087-6011,00.html>



escrita e seu procedimento. Esta concepção advém da sensação, ou mais do que isso, da percepção, de que a cidade não apresenta mais um “lugar”, ou seja, um ponto de sustentação, um centro habitável, mas zonas dissolutas de sentido, dissolvidas numa malha. É a percepção de que estamos em uma cidade que não nos faz mais face “como se nós não estivéssemos jamais diante da cidade, mas sempre dentro dela.” (VIRILIO, 2014, p. 9), afinal:

Se a metrópole possui ainda uma localização, uma posição geográfica, esta não se confunde mais com a antiga ruptura cidade/campo e tampouco com a oposição centro/periferia. A localização e a axialidade do dispositivo urbano já perderam há muito sua evidencia. (VIRILIO, 2014, p. 9)

É esta “opacidade” em uma percepção geral da cidade que precisa ser enfrentada por Roberto Piva. “Ode a Fernando Pessoa”, o primeiro poema de *O Estrangeiro na Legião* (2005), primeiro volume nas obras completas de Piva, escrito antes ainda de sua obra *Paranoia* e acrescentado como “por fora” das demais obras, trata de maneira sintomática de grande parte da relação de Piva com a cidade naquele momento – fato que Piva vai precisar enfrentar e renovar. De partida, pode-se perceber para quem o poema se direciona: Fernando Pessoa e, principalmente, seu heterônimo Álvaro de Campos. Depois, tanto Pessoa quanto Campos vão sendo apagados, tornados transparências, mencionados através do uso de outros poetas como Mário de Andrade e tratamentos diversos de aproximação como apelidos estranhos para uma Ode como “Nando”.

Aos poucos, Piva chama Pessoa a “se perder” na cidade de São Paulo com ele: “Vamos ao Brás beber vinho e comer pizza no Lucas, para depois vomitarmos tudo de cima da ponte” (PIVA, 2005, p. 23). O poeta evoca, então, um lugar de companhia sombria de Fernando Pessoa: “Realizarei todos os teus poemas, imaginando como eu seria feliz se pudesse estar contigo e ser tua Sombra” (PIVA, 2005, p. 25), como se a Ode – poesia de homenagem, de celebração – pudesse apagar este poeta ou colocá-lo ao lado do procedimento do outro, na medida em que “Venho aos trambolhões pelos séculos / Encarno todos os foras-da-lei e desajustados” (PIVA, 2005, p. 24). E este apagamento se dá – ainda que sem haver (pelo menos neste momento) a total incorporação do uso do modo de escrita de Pessoa, embora o fluxo de palavras nos dê essa pista. Acontece que o poeta passa a tratar de um sem nome que se volta contra a cidade, uma cidade mansa que, segundo Piva é “o convento do Brasil” em que “até teus comunistas são mais puritanos que padres”. Uma cidade de “sempiternas mesmices” com uma “mocidade sufocada nas igrejas” (PIVA, 2005, p. 24).

Ora, neste poema fica bastante claro que Piva ainda não havia se voltado para a invenção da sua cidade, mas ainda a percebia como este lugar estável, da mesmice e repetição, afinal, como diz Italo Calvino (2003): “a cidade é redundante: repete-se para fixar

alguma imagem na mente.” (CALVINO, 2003, p. 25). Neste sentido, a invenção deveria partir de Piva que procurava “saídas definitivas da cidade-sucata” (PIVA, 2008, p. 58) – como ele vai dizer muitas décadas depois em sua obra *Ciclones* (1997), rematando o ponto de Calvino, ao perceber que está cidade fixa é apenas uma fixidez da memória: “A cidade é redundante: repete os símbolos para que a cidade comece a existir.” (CALVINO, 2003, p. 25).

A tarefa, neste ponto, se coloca na invenção da cidade, jamais como ponto de repetição ou fixidez, mas no caminho que apontou Deleuze (1988) em *Diferença em Repetição*, ao perceber que há na repetição um caráter positivo de produção de diferença:

Qual é a essência da repetição – que não se reduz a uma diferença sem conceito, que não se confunde com o caráter aparente dos objetos representados sob um mesmo conceito, mas que, por sua vez dá testemunho da singularidade da potência da ideia? O encontro de duas noções, diferença e repetição, não pode ser suposto desde o início, mas deve aparecer graças a interferências e cruzamentos entre estas duas linhas concernentes, uma, à essência da repetição, a outra à ideia de diferença (DELEUZE, 1988, p. 61)

O que se quer dizer com isso é que a invenção da cidade de Piva leva em conta justamente as interferências e cruzamentos daquilo que a cidade lhe dá como repetição daquilo que ele pode vislumbrar e acumular como diferença. Em meio a sua Ode, ele já aponta para o modo com a cidade estaria apresentada em suas obras:

Em mim e em Ti todos os ritmos da alma humana, todos os risos, todos os olhares, todos os passos, os crimes, as fugas,  
 Todos os êxtases sentidos de uma vez,  
 Todas as vidas vividas num minuto Completo e Eterno (PIVA, 2005, p. 22)

Esta é a cidade de Piva: um lugar em que todos os tempos se cruzam e tudo acontece de forma súbita e simultânea em um presente imediato, sem dialéticas e sem linhas de fuga. É uma espécie de acúmulo de todas as formas que, quase metafisicamente, buscam a utopia – o sem lugar, por isso a cidade não pode ser um ponto fixo – do “completo” e do “eterno”. É como se Piva, para quem a leitura era essencial, precisasse evocar os mestres, os santos e deuses da poesia para se inventar por dentro dela. Percebe-se que, se como foi dito acima, Piva coloca o poeta no lugar de quem “vê melhor”, como um iluminador de sombra, agora ele invoca um de seus “xamãs” para esta tarefa, como se ele pedisse licença a Álvaro de Campos para tornar vida/poema ou “formavulva” o que do outro lhe atravessa:

Fortes espasmos retidos dos maquinismos em fúria!  
 Em fúria fora e dentro de mim,  
 Por todos os meus nervos dissecados fora,  
 por todas as papilas fora de tudo com que eu sinto. (...)  
 Da expressão de todas as minhas sensações,  
 Com um excesso contemporâneo de vós, ó máquinas! (PESSOA, 2006, p.44)

Assim, a cidade que Piva inventa – em um jogo de esforço, de alucinação da língua - é um espaço, ainda e por enquanto, que não se fixa e cuja dinâmica se baseia no fluxo, no ritmo, no movimento. Simultaneamente, pode-se dizer o mesmo da poética de Piva que, em relação a cidade, mantém uma relação de espelhamento, de contaminação, de troca instabilizadora de qualquer possibilidade de um tipo de habitação (pois há muito modos de habitar, e isto será tratado). Desta maneira, o que se vê em Piva é a concentração do olhar a cidade, de dentro da cidade, para a criação alucinatória das palavras para dar conta, ao mesmo tempo – e sempre ao mesmo tempo – de si e da cidade. Afinal, “na primavera percebe-se, com o claro do tempo do sol, o jovem broto, na chuva fria, o galho ainda sem brotos. (...) O olhar é o fundo do copo do ser humano.” (BENJAMIN, 1995, p. 49) Para entender como isto se dá, vamos pensar como se dá a paisagem na poesia de Piva.

## 2.2 - PAISAGEM

Quando percebemos que a cidade é uma concentração que demanda imaginação, chegamos ao ponto nevrálgico, cuja pergunta essencial se dá: A cidade é para quem? Ou, sendo mais direto: Quem quer a cidade? Roberto Piva nos expõe, parece, que se a cidade é de todos, ela não é necessariamente de ninguém. Isto porque a cidade, sendo um espaço construído formado pela arquitetura e pelo olhar, precisa enquanto forma estabelecida deixar de ser algo histórico, de narrativa, para ser algo que já chamamos de “criação alucinatória”. A paisagem que, grosso modo, sustenta a pergunta de “o que fazer com o olho?” pode nos apontar um caminho.

Para Piva, a paisagem não é apenas “horizonte momentâneo” ou um mero “olhar”, a paisagem é mais que um recorte, quase como um lugar de mergulho, imersão e, porque não dizer, metamorfose. A questão da metamorfose, que será tratada especificamente no próximo capítulo, será vista aqui na perspectiva da fuga da representação, da tentativa de escapar da ideia de “metáfora”, ou seja, de ver a paisagem como aquilo que leva a algo, tal como no modelo de representação. Deleuze e Guatarri (2014) afirmam que:

A metamorfose é o contrário da metáfora. Não há mais sentido próprio nem sentido figurado, mas distribuição de estados no leque da palavra. A coisa e as outras coisas não passam de intensidades percorridas pelos sons ou palavras desterritorializadas seguindo sua linha de fuga. (...) Trata-se de um devir que compreende, ao contrário, o máximo de diferença como diferença de intensidade, atravessamento de um limiar. (DELEUZE; GUATARRI, 2014, p. 45)

A metamorfose da paisagem é, então, um que é outro, devir outro, quase como se, na imersão dos sentidos, e não mais apenas do olhar, ela deixasse de ser estabilidade, abismo entre o ser e o objeto, e passasse a ser ambiente, conjunto, convergência, ou como diz Eric

Dardel (2011), “um momento vivido, uma ligação interna, uma impressão que une todos os elementos” muito mais que apenas “justaposição de detalhes pitorescos”:

A paisagem se unifica em torno de uma tonalidade afetiva dominante, perfeitamente válida ainda que refratária a toda redução puramente científica. Ela coloca em questão a totalidade do ser humano, suas ligações existenciais com a Terra, ou, se preferirmos, sua geograficidade original: a Terra como lugar, base e meio de sua realização. Presença atraente ou estranha, e, no entanto, lúcida. Limpidez de uma relação que afeta a carne e o sangue. A paisagem não é um círculo fechado, mas um desdobramento. (DARDEL, 2011, p. 31)

Pode-se dizer, então, que a paisagem se desloca dessa “redução científica”, afastando-se de um “mero olhar” e se caracteriza por uma “afetação” da carne e do sangue. Talvez seja por isso que Piva se utiliza das imagens sem compor um caráter<sup>10</sup>, mas dando a elas uma afetação translúcida de uma mudança incessante que se produz no e para além do olhar:

(O MUNDO MUDA A COR DA JABUTICAVA MUDA TEU CU MUDA O CHAPÉU DO VIZINHO MUDA TEU SEXO MUDA O ÍNDIO MUDA HOLDERLIN MUNDO HEGEL MUDOU TECNÓPOLIS MUDA & MUDAMOS CADA DIA MAIS PARA O PORÃO DA VIDA COMO RIMBAULD ARTAUD MACUNAÍMA E DINO CAMPANA) (PIVA, 2006, p.32)

Chamo atenção para duas coisas neste trecho do poema: a primeira consiste no fato de que em toda essa primeira parte a mudança se dá entre parênteses, como se isto se tornasse uma espécie de superfície profunda do poema, como se, aquilo que está posto posteriormente precisasse estar partindo deste subtexto que deve não ser apreendido, mas apresentado como horizonte. O segundo destaque está no fato de que, dentre essas mudanças, espécies de metamorfoses que não se concentram em uma persona, mas em um desdobramento constante, o próprio uso do verbo sai do presente para o pretérito perfeito, como se além da mudança do/no presente, fosse precisar também mudar o passado, mudar seus poetas preferidos, retirando-os do “porão da vida”.

A mudança, então, está na base da composição da cidade e da paisagem de Piva. Em um dos poemas em que ele destaca a velocidade do olhar sobre a cidade ele afirma que, dentre essas mudanças, aparece o “olho dando início a alguma coisa” (PIVA, 2006, p. 99). E se o olho dá início a alguma coisa, o corpo e o sangue desdobram-se em um (não) projeto que se articula por fora da história, ou seja, a tonalidade afetiva (na medida em que, como ressalta Dardel, afeto não é sentimento, mas tom) retira da paisagem a ideia de “paisagem da história” que nada mais é que “campo de batalha e cidade morta”. (DARDEL, p. 2001, 22) Assim, a paisagem tal como elabora Piva em sua poesia, é uma via, um acesso, um escape, indo de

<sup>10</sup> Neste ponto, vislumbro a ideia de heteronímia de Fernando Pessoa em que, apesar de haverem vários “caráteres” de suas figuras inventadas, todas elas se fazem em um esforço do apagamento do próprio Pessoa, inexistente como assinatura, mas monumentalizado pela política de Portugal. A ideia aqui é simples: ao compor múltiplos caracteres, Fernando Pessoa não compõe uma unidade, um uno estável e, assim como o mito de Mensagem é um “Nada que é tudo”.

encontro à ideia, inclusive, de linha de fuga de Deleuze (2014), na medida em que esse “escape” em Piva aparece como acúmulo e impulso:

flor chuva morte  
 garoto esconde seu sexo perfumado  
 vertigem na minha boca  
 A terra está nua  
 seus olhos sem olhar  
 seu quarto sem portas. (PIVA, 2008, p.79)

Ora, estamos diante novamente de um sem homem, uma desabitação do “garoto sem sexo”, “olho sem olhar” e da “vertigem da boca”, ou como cita Bataille em suas figuras de A História do Olho:

O tempo transcorrido desde que abandonamos o mundo real, constituído pelas pessoas vestidas, estava tão distante que parecia fora do nosso alcance. Essa alucinação pessoal se desenrolava agora com a mesma falta de limites que o pesadelo global da sociedade humana, por exemplo, com a terra, a atmosfera, o céu. (BATAILLE, 2003, p. 46)

Tanto Piva quanto Bataille aqui compõe uma cena erótica por fora das linhas de um lugar compartilhável. A transposição desta linha, neste lugar que se acumula sem portas, da cena erótica sem saída, forma uma paisagem sem horizonte, que o olho desolha e que, só assim, pode abrir uma janela, como diz Dardel (2011), ao ver que a paisagem como “um escape para toda a Terra, uma janela sobre as possibilidades ilimitadas: um horizonte. Não uma linha de fuga, mas um movimento, um impulso” (DARDEL, 2011, p. 31) Afinal, como afirma Virilio (1983):

O que ocorre na janela do trem, no quebra vento do carro, na tela da televisão é o mesmo tipo de “cinematismo”. Passamos da estética do aparecimento, das formas estáveis, para a estética do desaparecimento, das formas instáveis. (VIRILIO, 1983, p. 83)

Isto nos coloca frente a um impasse que se dá justamente pela leitura de Piva estar sempre sendo o resultado refratário da tentativa de pensar a cidade. Por conta disso é que se torna necessário retirar a leitura da poesia de Piva da ideia de cidade. Evidente que sua poesia visita a cidade, mas jamais se deixa emergir por sob ela. Pelo contrário, Piva extrai da cidade (mas também e, principalmente, da poesia) a ideia de fluxo, movimento, velocidade, o “desvairamento” da Paulicéia, e a toma para si, como posse, como incorporação – aquilo que é levado para dentro do corpo. Na poesia se dá, então, o desdobramento, a metamorfose dessa apreensão como uma reinvenção ou reexposição da cidade. É apenas na cidade de Piva que os jovens se retornam efebos, como nos relatos míticos:

O Garoto engole a flor. Mistura de  
 Serpentes. Seus olhos acendem  
 Miosótis na dissipada  
 Ternura do neon.  
 Dançarei no musgo do teu coração

Onde as estrelas do  
Amor caem feito  
ducha. (PIVA, 2006, p. 114)

Sua cidade inventada é constantemente invadida por imagens, seja da arte ou da vida, já que ambos para ele são um só:

os expressionistas alemães tem brechas  
Na realidade (...)  
a desordem tem um belo lugar em  
suas vidas  
barracudas (PIVA, 2006, p. 108)

Ora, trata-se da arte também vista pela brecha da paisagem e a paisagem através da desordem do expressionismo alemão. A cidade, como uma outra forma da natureza, ou seja, um lugar de violência inerente do gesto primitivo desorganizado – que Piva desorganiza para propor a vida - faz a ligação entre o que é corpo e o que é natureza como se tratassem de um gesto único, assim como faz Bataille (2003):

Enquanto isso, o céu ameaçava uma tempestade e, com a noite grossos pingos de chuva haviam começado a cair, aliviando a tensão de um dia tórrido e sem ar. O mar fazia um barulho enorme, dominado pelos fortes estrondos dos trovões, e os relâmpagos permitiam ver, como à luz do dia, os dois cus excitados das meninas então emudecidas. Um frenesi brutal agitava nossos três corpos. Duas bocas juvenis disputavam meu cu, meus colhões e meu pau, e eu não parava de abrir pernas úmidas de saliva e porra. Era como se eu quisesse escapar do abraço de um monstro, e esse monstro era a violência dos meus movimentos. (...) A violência dos trovões nos assustava e aumentava nossa fúria, arrancando-nos gritos que ficavam mais fortes a cada relâmpago, ante a visão de nossos séculos. (BATAILLE, 2003, p. 26)

Por essa trilha, a paisagem de Piva, tal como a de Bataille, jamais poderia ser pacífica, mas acometida por ritmos e fluxos, por violências que ele mesmo imagina, para torná-la lugar possível de acolhimento de si, seus pares – os corpos de um comum lançados no êxtase - e todos os vetores de força, mesmo que isso designe antecipar movimentos de contemplação/morte:

A cidade como sol vista do alto de um terraço.  
luz sombra cor & e estranhas vertigens  
cabeças decepadas  
últimos centauros tornando nos parques.  
últimos amores nas tocas antes da noite. (PIVA, 2006, p.110)

É possível perceber no poema acima como a cidade, mesmo vista de cima, não cai de forma alguma numa pacificação ou amortecimento das forças. Ao contrário, ela é acometida pelas estranhas vertigens em que cabeças são decepadas. O exemplo deste poema é emblemático porque ele recupera as cenas clássicas da tradição da poesia em que existe o “lugar de contemplação”, tal como Goethe (1981) em seu *Fausto*, na segunda parte, ao observar de cima, descendo de uma nuvem, o mundo:

Aos pés mirando as mais profundas solidões,  
 piso meditativo as bordas destes cimos,  
 Abandonando a nuvem que tão suavemente  
 por sobre terra e mar à luz do sol me trouxe. (GOETHE, 1981, p. 385)

Ou Camões, ao dispor Vasco da Gama, nos *Lusíadas*, diante deste olhar, de cima, para observar a “máquina do mundo”:

Vês aqui a grande Máquina do Mundo,  
 etérea e elemental, que fabricada  
 assim foi do Saber, alto e profundo,  
 que é sem princípio e meta limitada.  
 Quem cerca em derredor este rotundo  
 globo e sua superfície tão limada,  
 é Deus: mas o que é Deus ninguém o entende,  
 que a tanto o engenho humano não se estende (CAMÕES, p. 149)<sup>11</sup>

Não é a toa que Carlos Felipe Moisés (2001), em sua obra *O Desconcerto do Mundo* tenha um capítulo sobre Camões, chamado *A Máquina do Mundo* e outro sobre Roberto Piva chamado *Vida Experimental*, embora o tema ainda seja tratado pelo viés da tradição como expressões mais tradicionais como “tumulto verbal” ou “sistemática desordem” (MOISÉS, 2001, p. 315). O desconcerto de Piva sequer passa por aí, é questão de modelo, de um “modo de compor um olhar” que se apresenta explicitamente ao dirigir o olho para o mundo de um terraço.

A cena de contemplação da “ordem do mundo”, quando o homem se coloca acima do horizonte para o olhar, a expectativa da tradição seria a capacidade de retirar ideias universais em que o mundo se apresentasse como totalidade ou que o ser percebesse o mundo a partir da desmedida do sublime – como um “ilimitado”, na linha do pensamento de Kant:

O sentimento de uma detenção momentânea das forças vitais, logo seguida de uma expansão tanto mais potente dessas forças, (...) O sublime propriamente dito não pode estar contido em qualquer forma sensível, antes, ele concerne somente as ideias da razão que, embora não comportem uma apresentação adequada, são despertadas e evocadas ao espírito por esta mesma falta de adequação. (...) Chamamos sublime ao que é grande absolutamente. (KANT, apud PASCAL, 2005, p. 174)

Pode-se ver esta expansão, a partir da afirmação de Virilio (1983) como o lugar próprio da liberdade, entretanto, em Piva nada é absoluto, nada é adequado à razão ou ao espírito, mas é justamente nesta inadequação que as imagens se sobrepõem e a unidade do mundo é impossível, assim como a possibilidade de um todo. Mesmo assim, Piva é capaz de reexpor essas imagens de maneira a não amortizá-las ou torná-las estéreis:

---

<sup>11</sup>Trecho retirado de uma edição online de *Os Lusíadas*, sem ano. Disponível em: [http://www3.universia.com.br/conteudo/literatura/Os\\_lusíadas\\_de\\_luis\\_de\\_camoes.pdf](http://www3.universia.com.br/conteudo/literatura/Os_lusíadas_de_luis_de_camoes.pdf)

Antes  
de desaparecer  
no  
túnel  
das nuvens  
chega o vento  
a caixa do céu se abre  
A estrela no olho às  
vezes  
é o  
coração que bate  
estou sozinho  
no topo  
dos hemisférios. (PIVA, 2008, p. 70)

Uma leitura que se volte para a poesia de Piva através de um pensamento que vise respostas diretamente na história da arte, tentaria colocar estes poemas na linha desta tradição da contemplação do mundo, atribuindo a Piva o caráter de xamã de uma “terceira fase da sua poesia”, vista como “poesia xamânica”. Vejo nisto uma incapacidade de se perceber na poesia a possibilidade de que ela diga respeito a si própria e não a um projeto ou modelo. Pouco importa quando Piva escreveu um ou outro poema, desde que ele nos apresente aquilo que o poeta fazia emergir como manipulação da palavra como invenção de mundo e, se os procedimentos são diferentes, a poesia reflete apenas a diferença – como repetição ou metamorfose – jamais como uma “outridade” do poeta que, caso venha a se dar, não será pela imagem de um “fora”.

Ora, esta solidão de Piva, no topo dos hemisférios, próximo a uma contemplação de “luz sombra cor” através das vertigens – que não poderia jamais ser um fora – aparece como uma temporalidade de quem nunca está seguro no mundo e as cabeças são decepadas, trajetória em que a cabeça, como lugar da razão, precisa ser retirada fria e violentamente como em uma cena de execução pública por uma guilhotina. Só assim, numa cidade sem rosto, contemplada de cima, mas principalmente de dentro, os últimos centauros aparecem e os últimos amores se preparam. Piva monta, no poema, uma espécie de apocalipse do mundo do dia e a paisagem não é produção de olhar, mas de preparação deste olhar, em uma duplicação eterna do mesmo: mais uma vez temos um “olho dando início a alguma coisa”, agora sem face e sem nome.

De certa forma, este poema é uma espécie de visão antecipatória da noite que, em potência, não apenas “chega”, mas se acumula infernalmente numa via sem possibilidade de arrefecimento. A noite não desce, ela vence, infernalmente, a natureza iluminada. Assim, a paisagem observada por Piva diz, têm bocas, orifícios, seres mitológicos. A paisagem para Piva é pulsante e não emerge apenas, é fruto de uma metamorfose constante, contínua e



inevitável da natureza. Enquanto na *Metamorfose*, de Kafka (1994) ou no *Orlando*, de Virgínia Woolf (1972) perdemos o momento em que a passagem do corpo de se dá, porque ambos são acometidos com a mudança ao acordar, em Piva as metamorfoses da paisagem se dão, na linha de Deleuze (2014) e Dardel (2011), como acontecimento:

Há na paisagem, uma fisionomia, um olhar, uma escuta como uma expectativa ou uma lembrança. Toda espacialização geográfica, porque é concreta e atualiza o próprio homem em sua existência e porque nela o homem se supera e se evade, comporta também uma temporalização, uma história, um acontecimento. (DARDEL, 2011, p. 31)

Fica claro que a paisagem, tratada aqui com suas fisionomias e escutas, é também uma memória, mas uma memória de seu próprio avesso porque atravessada por um homem que não se impõe como marca, como nome, função ou instituição, mas, como disse, Dardel (2011), se supera e se evade.

Raul Antelo (2011), em um texto chamado *Mas, onde fica a viagem?*, no qual trata da obra de Henri Michaux, cita o escritor Olivier Rolin, naquilo que ele chama de “paisagens originais”. Podemos aproximar estas paisagens originais desta espécie de “evasão” que observa Dardel, na medida em que ambos estão observando a paisagem como uma ficção, ou seja, como algo que ao ser olhado também olha e que somente nesta troca é possível que se desvincule de uma marca, um sinal, uma fixidez que, no fim das contas, se determinaria na formação do que se pode chamar de História:

Um impasse. Um povo deveria ter vergonha de ter uma história. As paisagens originais são os espaços sentimentais pelos quais estamos ligados ao mundo, os istmos da memória: mas a escrita aspira também a liberdade de ser de lugar nenhum, e de ser esquecida. Nenhuma obra digna deste nome se deixa encerrar num determinismo territorial. Ser enraizado. (ROLIN, *apud* ANTELO, 2011, p. 7)

A questão é justamente essa: a paisagem é, em Piva, um espaço desterritorializado, no sentido em que pensavam Deleuze e Guatarri e, justamente por isso, é preciso ver a memória deste homem de frente para os terraços, que vislumbra a noite que devém como também uma memória em devir, em um vir a ser constante que se dá no presente como experiência ou, e isto é essencial, acontecimento.

O acontecimento, bastante tratado pela filosofia de Deleuze, deve ser visto aquilo tal como descreve Melville (1983) em *Moby Dick*: “um ato vivo, o feito indubitável” (MELVILLE, 1983, p. 193), algo próximo da ideia de “verdade como invenção”, como propõe Nietzsche, já exposto aqui, ou nas palavras de Deleuze:

Então não se perguntará qual o sentido de um acontecimento: o acontecimento é o próprio sentido. O acontecimento pertence essencialmente à linguagem, mantém uma relação essencial com a linguagem; mas a linguagem é o que se diz das coisas. (DELEUZE, 1988, p. 34)

Em outras palavras, apenas para localizar a memória, a poesia e a paisagem, como um embate entre as imagens na e com a linguagem, aproximo a paisagem em latência de Piva da ambivalência que ressalta Walter Benjamin (1987) em *A Pequena História da Fotografia* quando pensa mais uma vez sobre a “aura”:

Observar, em repouso, numa tarde de verão, uma cadeia de montanhas no horizonte, ou um galho, que proteja sua sombra sobre nós, até que o instante o a hora participem de sua manifestação, significa respirar a aura dessa montanha, desse galho. Mas fazer as coisas se aproximarem de nós ou antes, das massas, é uma tendência tão apaixonada do homem contemporâneo quanto a superação do caráter único das coisas, em cada situação, através da sua reprodução (...) Retirar o objeto de seu invólucro, destruir sua aura, é a características de uma forma de percepção cuja capacidade de captar o “semelhante” no mundo é tão aguda graças a reprodução, ela consegue captá-lo até no fenômeno único. (BENJAMIN, 1987, p. 101)

Essa ambivalência colocada entre a tentativa de ver a natureza se manifestando e destruir o objeto para captar o “semelhante” é a base de Virilio (1983) ao pensar a perspectiva do tempo real em que as distâncias são destituídas e o mundo das relações se dá somente através da “velocidade iluminada” que altera os paradigmas de se pensar a cidade a partir da tecnologia.

Esta tecnologia para Virilio – assim como cremos ser também para Piva, em grande parte de sua produção – não deve ser abandonada como algo inevitavelmente desprezível, mas faz-se necessário entender a questão mefistofélica, diabólica da tecnologia para dar a ela uma trilha de invenção e potência:

Acredito que é no interior da própria investigação da tecnologia que encontraremos, não a solução, mas a possibilidade de uma solução. (...) A frase de Hölderlin – ‘Mas onde o perigo cresce, cresce também aquilo que salva’ – é muito importante pra mim. (VIRILIO, 1983, p. 103)

No entanto, em poesia, a solução poética se daria, como tecnologia, diante de uma vitalidade – ou vida – não contemplativa em relação à paisagem, como se as imagens não pudessem ser estabilizadas, mas a todo tempo apontadas como uma interrogação do olho, em uma dinâmica da paisagem como transfusão de imagens:

no signo do poeta  
luz caminhando sobre  
o luar  
transfusão de imagens  
se convertendo em flor  
& numa dor estranha. (PIVA, 2008, p.25)

Ora, se o poeta se coloca sem face, em uma paisagem que se metamorfoseia e se transfunde a todo instante em imagens que tomam o olho, é normal que haja, mas nunca de forma unilateral, uma vez que há flor, uma “dor estranha”. Por isso, para Piva é impossível que não se seja um estrangeiro “aqui como em qualquer parte”, algo próximo do que tenta nos

dizer Fernando Pessoa, o que faz jus ao título do volume primeiro *O Estrangeiro na Legião*, na medida em que se coloca frente ao mesmo impasse de perceber o mundo através da visão de um estranho em uma terra que acolhe, mas parece não ter sido feita para ele. Deste modo, há uma cisão entre nós e a paisagem é definitiva: estamos fadados a observar um acolhimento exilado, ou um exílio hospitaleiro. Já Piva imprime-se no espaço – que é temporalidade apenas – pondo-se dentro da paisagem e, desdobrando-se sempre em muitos, em horizonte possível que, em última instância tem um caráter de revelação, uma destinação para a utopia. A terra em Piva, vira automaticamente mundo. Toda esta questão está trabalhada em Dardel (2011), quando pensa no problema do geógrafo, em um ponto:

Fixar o movimento, esquivo, apresentar à inteligência o que ultrapassa e a induz, tudo ao mesmo tempo! Reconhecemos sem dor que a “lembança” excede, assim, a simples preocupação científica de anotar as medidas de temperatura e salinidade. O geógrafo que mede e calcula vem atrás: a sua frente, há um homem que se descobre “a face da Terra”, há o navegante vigiando as novas terras, o explorador da mata, o pioneiro, o imigrante, ou simplesmente o homem tomado por um movimento insólito da terra. (DARDEL, 2011, p. 32)

### 2.3- VELOCIDADE

*Membranas.  
mão esquerda.  
veloz, veloz, veloz.  
aviões apitando.*

*Roberto Piva*

A poesia de Piva respira. Ela é toda na derme, cheia de poros. A paisagem, no poeta, se confunde com a cidade, por dentro, e com sua paisagem, por fora. É comum em seus poemas que os corpos dos outros também sejam vistos através dessa porosidade, como se houvesse um esforço de ver, nos traços de fronteira, algo que fosse capaz de alucinar essas linhas e faze-las compor outra configuração que nada tem a ver com o estatuto do olho, mas de um modo de olhar, um trânsito, uma passagem. Por isso as membranas, por isso a mão esquerda, aquela tida como “inábil”, cujo toque não se mantém no controle, na razão, na lógica.

Isto nos coloca diante do esforço de refinar esta porosidade a fim de se chegar a uma pergunta que atravessa toda esta geração que na constante metamorfose se vê obrigada a pensar e rever a cidade. Nossa questão poderia ser colocada assim: Como nessa São Paulo tornar São Paulo outra? Como dar a volta na cidade para que ela se torne outra? Não seria a memória da cidade São Paulo para Roberto Piva uma memória de qualquer cidade? Para pensar este ponto, chamo atenção para o fato de que só é possível pensar a obra de Piva

através daquilo que chamamos de “um atravessamento dos tempos” que, de certa forma, desloca a noção de lugar e impõe ao espaço urbano, físico, material, um caráter exclusivo de transitoriedade inescapável, de velocidade como procedimento.

Michel Deguy (2010) já apontava para a necessidade de alteração de um ritmo da cidade, para ficcionalizá-la, como destaca em seu texto *Reabertura após obras*:

Nenhum movimento vai além da geração que criou a fábula de sua promessa. É preciso inventar um outro movimento a cada vez, criptar uma outra promessa de terra prometida, um outro “fim do mundo” (Baudelaire) sem fim apocalíptico, sem crença no fim-dos-fins. Esse ritmo pode mudar? (DEGUY, 2010, p. 50)

Já Paul Virilio (2014) destaca, ao analisar a perspectiva do tempo real, que toda nossa concepção do mundo moderno nada mais é do que uma crença no absoluto progresso através da aceleração do tempo (e justamente aqui ele muda toda a chave do pensamento moderno sobre o progresso, uma das chaves da lógica da guerra – ao contrário da crença na cidade moderna como um fato puramente econômico) visto a partir da ideia de “aproximação dos espaços”. Assim, a cidade é velocidade e entender a ciência e a história como parte da lógica desta “máquina-de-guerra”, ou uma velocidade como “logística”, e tentar desfazer essa máquina é essencial para compreender o progresso que, desta maneira, é “fatal”. Sua visão é apocalíptica, mas também aponta saídas. (VIRILIO, 1983, p. 129), afinal:

A cidade sempre foi uma caixa de velocidades, uma espécie de caixa de câmbio. A organização das cidades são as ruas. O que são as ruas? Correrias. (...) Uma cidade não é simplesmente um lugar onde se vive, é acima de tudo uma encruzilhada. (VIRILIO, 1983, p. 66)

Segundo ele, a partir das perspectivas do tempo real, em que a aceleração torna-se instantaneidade e simultaneidade, o espaço deixa de ser levado como matéria física e o espaço urbano construído – a cidade – passa a ser uma espécie de deserto, um lugar desabitado na presença humana como invenção de sua própria configuração. Transformar a cidade em outra, inventá-la para que nela se altere um tipo de estatuto de fixidez é, necessariamente, ter de encarar os aspectos velozes do tempo real. Para ele:

O espaço não é mais reduzido pela aceleração, assim como o tempo não é por ela aumentado, já que estas duas variáveis espaço-temporais não são mais entendidas, como realmente “substanciais”, mas antes como “acidentais” e estatísticas. (VIRILIO, 2014, p. 91)

Esta é, em linhas gerais, inclusive, a base da teoria da relatividade de Einstein que retoma Epicuro ao afirmar que “o tempo é o acidente dos acidentes” (VIRILIO, 2014, p. 91). Esta ideia de “acidente”, neste caso, está em oposição direta à ideia de substância, ou seja, ao invés de percebermos o tempo e o espaço como materialidade, arquitetura e cronologia, temos apenas a vaga ideia de “protocolo de acesso, da porta, da ponte (...) a natureza do limiar” em

que “a própria representação cinemática tende a substituir a realidade da presença efetiva, a presença real das pessoas e das coisas”. (VIRILIO, 2014, p. 93)

O interessante é que, para Virilio (2014), a velocidade tem papel essencial nesta superação do espaço, principalmente na percepção de que a velocidade, medida pela ciência, deixa de ser um valor absoluto de aceleração, ou seja, uma grandeza efetiva, para ser medida através da luz:

Chegamos hoje à supremacia da luz, à medição sempre mais exigente de sua velocidade de propagação, para tentar projetar a forma imagem de um meio natural em que as extensões do espaço e as distâncias e tempo são fundidas/confundidas em uma (...) imagem sintética. (VIRILIO, 2014, p. 36).

Como consequência disso, e apenas como exemplo, Virilio (2014) destaca, provavelmente na linha de pensamento de Foucault, que, ao creditarmos à evolução e ao progresso todos os avanços da tecnologia e não percebermos que todos eles têm como vetores de força a velocidade, perdemos a capacidade de pensar a questão do “trajeto fora dos domínios da mecânica, da balística, ou da astronomia.” (VIRILIO, 2014, p. 126). Diz ele:

Objetividade, subjetividade, mas jamais trajetividade. (...) Entre o subjetivo e o objetivo parece não haver lugar para o “trajetivo”, este ser do movimento do aqui até o além, de um até outro, sem o qual jamais teremos acesso a uma compreensão profunda dos diversos regimes de percepção do mundo (...), regimes de visibilidade das aparências ligados à história das técnicas e das modalidades de deslocamento. (VIRILIO, 2014, p.126)

Virilio (2014) atesta, então, que é preciso pensar nosso mundo a partir de uma “coreografia” que consiga dar conta de uma “amplitude residual da extensão do mundo” (VIRILIO, 2014, p. 126), afirmando que “não significa que [este] outro horizonte é técnico. É o nosso lugar. Se você quiser é o nosso não-lugar.” (VIRILIO, 1983, p. 129)

Creio ser este o ponto de encontro de seu pensamento com a poética que tentamos aproximar de Roberto Piva. O poeta, ao observar aquilo que se ousou chamar de “mundo”, parece ter a percepção ou o diagnóstico do lugar – o lugar-tempo-velocidade - em que estamos, tanto que, em seu livro *Paranoia* (1963), há um poema cujo nome abarca exatamente este ponto: “Paisagem em 78 R.P.M”. R.P.M, no mundo automobilístico significa “rotações por minuto”, e Piva parece aderir a essa velocidade, ao ritmo que a cidade impõe para poder, nela, e dentro dela também ser:

Eu sou naquela tarde um ritmo  
sabendo de antemão um coração ferido  
Sem ser necessariamente elogiado pelos plátanos  
ou saltar das fronteiras  
De São Paulo para abraçar  
as redondilhas da vida pastoral (...)  
o Sol se punha nos meus planos (PIVA, 2005, p.63)

Ora, percebemos, no poema, de maneira latente, a percepção de que a cidade possui um ritmo próprio e que, para o mundo da vida, é preciso aderir a ele, mesmo que se esteja nos limites, nas fronteiras, na barra que ultrapassa a própria cidade – São Paulo – em direção à “vida pastoral”. No entanto, o sol se põe nos planos e, neste ponto, achamos a chave de acesso do poema: a cidade vence e só a incorporação desta velocidade, como método violento de vida, de corpo não conformado, pode manter Piva na e com a vida. A fronteira, neste caso, é também a fronteira da palavra, na medida em que o desejo de Piva é “saltar das fronteiras” ou seja, de necessariamente se despir da necessidade deste difícil limite que é o dizer, tal como propunha Bataille (1992):

A dificuldade se exprime assim: a palavra silêncio é ainda ruído, falar é, em si mesmo, imaginar, conhecer, e para não mais conhecer necessitaria não mais falar. Tivesse a areia deixado meus olhos se abrirem, falei: as palavras só servem para fugir, quando cessei de fugir, me trazem à fuga. Meus olhos se abriram, é verdade, mas seria melhor não ter dito nada, permanecer empacado como um animal. (BATAILLE, 1992, p. 21)

Trata-se, neste caso da percepção da inutilidade da arte, da impossibilidade de escapar para vida a partir dela, mas sabendo que, mesmo assim, é só ela que resta, como acesso à vida como ressalta Deguy (2010):

A arte não muda o mundo. Nem de mundo. Antes, faz com que ele venha em certo modo de “reabertura”, o outro mundo nasce. Altera-o nele mesmo. E a vida que aí se manifesta, enfim, muda a vida. (DEGUY, 2010, p. 50)

Pode-se dizer, então, que Piva, via velocidade, promove a alteração da cidade, conseguindo, dessa forma, realizar na poesia a reinvenção de São Paulo através da velocidade que, no fim das contas, poderia contemplar uma experiência. Esta velocidade que, para ele, tem um modo de operação completamente diverso daquilo que denuncia Virilio (2014). Enquanto um pensamento de tradição marxista traria como chave da história o combate absoluto da aceleração e velocidade, em prol uma vida mais “natural”, que combata as amarras do progresso técnico. Piva dissolve esta oposição e faz desta velocidade outra anteroando a paisagem e a cidade. Este ponto é essencial para se observar um risco inevitável de invisibilidade para Piva: a aceleração poderia provocar uma incapacidade de percepção desta dinâmica na medida em que a velocidade, como grade estéril sem pensamento, pode prover uma incapacidade de apreensão, de representação e, principalmente, de exposição. No fim das coisas, a velocidade, como grandeza, diria respeito somente a si própria e esta experiência provinda da velocidade aponta que “o enunciado não é nada, senão um meio e, ainda, não somente meio, mas obstáculo; o que não é mais o enunciado do vento, é o vento.” (BATAILLE, 1992, p 21)

No entanto, o maior risco de Piva está no que Virilio (2014) aponta como a possibilidade de se perder, na velocidade, aquilo que, no homem, lhe dá a “alma”:

Perder sua alma, anima, ou seja, o próprio ser do movimento. Historicamente nos encontramos portanto diante de uma espécie de divisão do conhecimento do “ser no mundo”: de um lado o nômade das origens, para quem predomina o trajeto, a trajetória do ser; de outro, o sedentário, para quem prevalece o sujeito e o objetivo, movimento em direção ao imóvel, ao inter que caracteriza o “civil” sedentário e urbano, em oposição ao guerreiro nômade. (VIRILIO, 2014, p. 127)

Piva, de certa forma, em um gesto mais radical do que esta classificação de Virilio, desmonta esta oposição. Em certa medida, ele é o nômade do urbano, o guerreiro civil sedentário, aquele que atravessa a cidade como errante, sem pontos fixos ou fixáveis a não ser, talvez, algo impossível cujo olhar lhe demanda demora. Ela já havia denunciado a destruição da fragilidade com uma poesia que está constantemente “entre a solidão e o sangue, entre as colisões, o parto e o Estrondo” (PIVA, 2005, p. 39) em que seu coração “mastiga um trecho” de sua vida (PIVA, 2005, p. 38). O que sente Piva, diante desta cidade projeto ou “cidade-sucata” é um

Impulso de conquistar a Terra violentamente descendo uma rua gasta minha vertigem entornando a alma violentamente por uma rua estranha (...) os aviões desencadeiam uma saudade metálica do outro lado do mundo. (PIVA, 2005, p. 59)

Percebam que este nômade de Piva é muito mais do que o *flâneur* de Baudelaire. O *flâneur* tinha o “erro” pela cidade como única forma de se encontrar na metrópole. Piva é mais trágico que isto: encontrar-se na cidade tem muito pouco a ver com uma postura que o homem pode adotar em relação a ela, mas sim uma decisão que se toma sempre e simultaneamente a muitas outras, perante a vida e se esta vida está configurada assim, tragicamente assim, é neste modelo que podemos “coreografar” o mundo a partir daquilo que ele chama de zona no poema *Antínoo & Adriano*:

Esta é a zona batida pelos afogados.  
Esta é a velocidade máxima de quem submerge  
aqui as romãs romanas não crescerão mais. (PIVA, 2006, p. 84)

Ora, estamos diante de uma poesia que, através da velocidade, submerge da tradição, da cidade, da história e de todos os tempos de todos os séculos. Trata-se de uma abertura por dentro da poesia para um absoluto impossível, um “sem lugar”, na medida em que agora o espaço é medido pelo tempo – neste caso, um tempo amoroso, um tempo que escorre por este amor. Como sem lugar, Piva compõe um u-topos: uma utopia que, no mesmo poema, segundo ele, é marcado por esses adolescentes que “na grama de Primavera escrevem a palavra “remember” e abrem uma “fenda-essência na história” (PIVA, 2006, p. 84). Esta fenda, um tempo entre o nada e um possível, parece ser aquilo que Roberto Piva busca para dar a virada

nesta memória como acumulação. É como se Antínoo & Adriano, pelo amor inescapável como ideia, como memória e lembrança construísem seu “império na memória”, mas que “nas tripas do tempo/ resta o vento de verão nos caminhos/ onde eles andaram. (PIVA, 2006, p. 85)

Pode-se ver que, ao mesmo tempo em que a velocidade máxima destes corpos marcados no poema se materializam, Piva precisa desmontar a história desta materialização, mais uma vez fazendo uso desta “luz veloz” dos afogados.

Assim, a sucessão de frases, aceleradas de dentro do poema com seus movimentos centrífugos e espirais, das imagens que se sucedem, se acumulando e se dispersando simultaneamente, se aderindo à capacidade de uma percepção de “exposição do tempo”, como se, ao ler o poema, aquilo que nos chama atenção fosse uma “superfície” da palavra que não se aprofunda para os significados, mas age como uma apresentação de uma dobra ou um relevo, como destaca Virilio (2014), ao perceber a temporalidade do tempo fotográfico:

A definição do tempo fotográfico não é mais aquela do tempo que passa, mas essencialmente de um tempo que se expõe, que faz superfície, um tempo de exposição que deste então substitui o tempo da sucessão (VIRILIO, 2014, p. 130)

Assim, Piva vai nos levar a esse ponto de exposição até o limite máximo, de um presente intensivo “que não mais se inscreve no tempo cronológico passado/presente/futuro, mas antes no tempo cronoscópico: subexposto/exposto/superexposto” (VIRILIO, 2014, p. 130) que vai ser chamado de “dromologia”, ou seja, um conhecimento sobre um espaço (tempo) em que se corre. Esta aceleração como valor absoluto vai ser chamada por Antelo (2011), ao falar sobre Henri Michaux, de “velocidade infinita”, ao pensar o problema do pensamento, através de um “estremecimento, torpor, corpo” que “precisa de um meio que se mova em si mesmo infinitamente, o plano, o vazio, o horizonte” (ANTELO, 2011, p.2).

O mais interessante disso é perceber que tanto Virilio (2014) quanto Antelo (2011) percebem que esta velocidade, quando levada a termos de “infinito”, ou seja, aquilo que não tem dimensão de tamanho e que a luz, como marca de tempo, não pode conter, promovendo automaticamente seu oposto: uma inércia infinita. Isto parte de um princípio básico percebido na modernidade de que “quanto mais rápido nos deslocamos, mais a frente se faz a acomodação ocular.” (VIRILIO, 2014, p. 131), sendo assim, temos uma acomodação do olhar para “ver mais longe”. O que se teria, assim, seria cada vez mais uma percepção da imobilidade do espaço, no tempo, na medida em que “provocada pela parada do tempo no instante do ponto de fuga (...) uma interseção das linhas de fuga estaria portanto na origem desta perspectiva” (VIRILIO, 2014, p. 129).



Ora, a percepção de velocidade infinita, dentro da poesia de Piva, então, promove uma demora no leitor e na leitura, como se, a cada ritmo que se acelera na escrita, mais fosse necessária a “acomodação” para o evento de ler, promovendo um retardo, uma demora. A velocidade infinita como esta inércia infinita teria, por fim, um caráter de ampliação do olhar e da imaginação, na conjugação, simultânea e instantânea, entre tempo real e mundo inventado.

Dizendo de outro modo, é somente a partir da velocidade infinita que, em Piva, é possível mover o mundo imaginário, ou seja, fazer outro mundo não em outro lugar, mas neste. Se a aceleração infinita é inércia infinita, a aceleração, em arte pode promover retenção, demora para que se possa reter algo, mas jamais reter de modo a incluir, juntar, agregar, pois tudo isto ainda está no campo da representação – este mundo – assim, a demanda está em imaginar, compor outro para trazer um não-saber na vida, ficcionalizar o mundo.

É preciso pensar, a partir disso, de que forma, como procedimento poético, Roberto Piva chega até esta aceleração. De certa forma, isto se dá de maneiras bastante distintas no decorrer de sua produção, o que não quer dizer que essa distinção apresente divergências entre si. Percebo que, pelo contrário, o modelo de vida de Piva tentou lidar com esta mesma questão, no decorrer de sua vida, de formas muito distintas, todas fracassadas, na medida em que toda poesia existe para o fracasso, porém todas são potentes e capazes de fazer frente a uma máquina de movimentação acelerada da percepção de mundo.

Veremos, pelo menos, três deste procedimento que, cada um à sua maneira, encontra brechas por dentro da própria linguagem para escapar das ordens fascistas das não-escolhas para que Piva em sua vida e poética, consiga também, compor sua cartografia de imaginação de mundo.

## 2.4 - POESIA DO &

*“O relógio que bate as paixões delira.  
Logos & Práxis. O adolescente sabe que os anjos estão mortos. Suas coxas latejam de tesão & e calma”.*  
Roberto Piva

Logos & Práxis. Conhecimento e vida. Sabedoria e corpo. Cabeças decepadas: tesão & e calma. Pode-se ver em Piva uma poética que se caracteriza por não se conformar com a palavra. Ela é sempre pouco, entretanto, seus desdobramentos, de outro lado, também não se configuram em dar a volta na questão. É como se ele precisasse compor, de certa forma, blocos de palavras, de pensamento, em que seria possível a reunião de ambivalências impossíveis para, assim, se tornar possível habitar o poema, habitar a cidade, quase como na ideia de “palavra-valise” de Carroll (2013) na obra *Alice no País das Maravilhas*, com dois

significados embrulhados numa palavra só. Para Piva, ainda assim, isto parece pouco. Tudo precisa ser simultâneo, urgente, sem jogos, sem dialética, mas da infernal co-presença de tudo, uma presença universal.

Para se aproximar desta poesia impossível, desta utopia, a aceleração tem papel preponderante e inescapável e, sintomaticamente, aparece como forma em seu poema, muitas vezes se estilhaçando para muitas outras possibilidades de ritmo, tempo e lugar. A primeira forma de aceleração, de uma forma veloz que se pode observar na poesia de Piva está na utilização de um símbolo: o &. E isto não pode ser pouco.

O & funciona como um coordenador de ideias, comum na tipologia da poesia *beat* da década de 60, principalmente por conter um caráter de visualidade, de atribuição de um valor visual ao formato do poema na página. O &, entre os *beats*, tinha como função propor, também, uma ideia de fluxo, acompanhamento de um poema que seguia um caminho de *enjambement* contínuo, mas que, em Piva, pode nos dar uma pista de uma marca de seu pensamento. Vejamos o trecho do poema *De São Chicago a Salt Lake de Avião*, de Allen Ginsberg (1987), publicado em *A Queda da América*:

Neal morto nasceu em Salt Lake, & Jim Fitzpatrick morreu.  
 Flores morrem, & flores nascem com pétalas vermelhas no campo. (...)  
 Bem no fundo das nuvens cinzentas, deve ter fazendas invisíveis,  
 fazendeiros invisíveis subindo e descendo colinas de nuvens.  
 “Buraco na cabeça”... Outro Mundo, América, Vietnã.  
 Os marcianos têm buraco na cabeça, como as estátuas Moore.  
 & se as línguas delfínicas de Saturno forem invisíveis & sua  
 fala extática for irrelevante para o Estoque de Ouro  
 A gente mata eles como matou os 100.000.000 de Bizões -  
 dançar a Dança do Búfalo de Jato sobrevoando o Nebraska! Voltar  
 à Belle Epoque. (...)

Como podemos ver no trecho acima, há na poesia beat e principalmente na de Ginsberg um sequenciamento de sensações, um passar das imagens e das ideias para promover um certo incômodo ao perceber que ao mesmo tempo em que as nuvens de um avião passam pelas colinas, existem pétalas vermelhas lançadas em um campo e corpos lançados nos campos de guerra no Vietnã – como em qualquer parte. No entanto, em Ginsberg, o que se vê é uma passagem das sensações justamente para uma eclosão de sentimentos, ou seja, uma percepção global das questões do mundo que retirem o ser do indivíduo e proponham uma espécie de “comunhão coletiva”. Assim, o & em sua poesia tem como função juntar, agregar e formar pares, ou melhor, criar zonas de contato entre as palavras, espécies de espaço possível de vida para além da linguagem comum e oficial. É possível ver que seu poema avança, mas avança para lugares em que as coisas não se

identificam, mas, como os sentimentos, são capazes de formar um acolhimento, espécie de habitação:

Óxido vermelho no ar & na terra, flores do pente nas nuvens. Raiva no Coração.  
 Pessimistas & contestadores... Napalm & Gás Asfixiante: Cachorros!  
 Ondulações na terra, rios-serpentes, pistas de cavalo de aço, finos  
 caminhos de carros  
 - Picos nevados Wasatch, muralha branca primaveril nas escarpas  
 norte acima do lado-deserto luzente -  
 Ruas de Salt Lake em entardecer ou fluem louro elétrico Milhões de  
 luzes lindas a piscar!  
 Neal nasceu no Paraíso!  
 (GINSBERG, 1987, p.83)

Mais uma vez, estamos diante da formação de pares: ar & terra, pessimistas & contestadores, espécies de duplas que se juntam na materialidade do poema para avançar. Tanto isto é possível que, nestes trechos finais encontramos Ginsberg juntando, inclusive, palavras com hífen para torná-las mais potentes na imagem de Salt Lake que ele quer comparar ao Paraíso, como “rios-serpentes” e “lado-deserto”. É que, em certa medida, toda a poesia beat gira em torno da questão do fragmento e da totalidade, ou seja, da capacidade de vencer uma linguagem comum através da característica moderna de, mesmo que em poemas longos, adentrar o campo do (por)menor, algo que esteja localizado ou na alucinação que entre o mínimo – a natureza – e o todo – o cosmos – há uma relação estreita e a palavra, no poema, deve dar conta de burlar a si própria para se tornar uma espaço de entrada no todo do mundo. Este fragmento é citado por Ginsberg (1987) no mesmo poema:

A mente são fragmentos... tudo que você se lembra da *Time Magazine* do ano passado, do pôr-do-sol ou nuvem cinzenta em Nebraska esse ano,  
 cicatriz funda na pele negra de Lerroi Johns na têmpora esquerda perto do couro cabeludo...  
 ...Don McNeal saindo da Grand Central Station c/ 6 pontos na Testa  
 atravessou a vidraça empurrado pela polícia,  
 carteira de jornalista  
 ensanguentada. (GINSBERG, 1987, p. 85)

O próprio poema *Uivo*, o mais famoso de Ginsberg, parece corroborar isto ao praticamente abandonar o uso do &, embora ele esteja presente, mas se mantendo a todo instante a composição de um fluxo ininterrupto de uma sequência de frases, provocando choques e sensações sem que avance para fora do poema. Há sentimento, há revolta, fúria, mas possibilidade de comunhão:

Eu vi os expoentes da minha geração destruídos pela loucura, morrendo de fome, histéricos, nus, arrastando-se pelas ruas do bairro negro de madrugada em busca de uma dose violenta de qualquer coisa,<sup>1</sup> hipsters<sup>2</sup> com cabeça de anjo ansiando pelo antigo contato celestial com o dínamo

estrelado na maquinaria da noite,<sup>3</sup> que pobres, esfarrapados e olheiras fundas, viajaram fumando sentados na sobrenatural escuridão dos miseráveis apartamentos sem água quente, flutuando sobre os tetos das cidades contemplando jazz, que desnudaram seus cérebros ao céu sob o Elevado<sup>4</sup> e viram anjos maometanos cambaleando iluminados nos telhados das casas de cômodos,<sup>5</sup> que passaram por universidades com olhos frios e radiantes alucinando Arkansas e tragédias à luz de Blake entre os estudiosos da guerra,<sup>6</sup> que foram expulsos das universidades por serem loucos & publicarem odes obscenas nas janelas do crânio,<sup>7</sup> que se refugiaram em quartos de paredes de pintura descascada em roupa de baixo queimando seu dinheiro em cestos de papel,<sup>8</sup> escutando o Terror através da parede, (GINSBERG, 1984, p. 25)

E aí podemos começar a apontar a diferença entre os beats e Piva: em Piva, os poemas se concentram para fora de si – em direção à vida – enquanto que, em Ginsberg, parece, os poemas propõe uma espécie de verborragia dionisíaca, na medida em que acreditam no poema em si, na força contracultural do gesto de se reunirem para a poesia, para o jazz. A crença na junção, na reunião, enquanto que em Piva – e isto será tratado no próximo capítulo – há a formação de uma comunidade quase anônima, a possibilidade de muitos no vazio da presença de todos os possíveis.

Pode-se dizer, então, que para Ginsberg, o procedimento do &, na grande parte de seus poemas, formam pares, ambivalências, ambiguidades ou antíteses que precisam ser apresentadas como bloco, aí sim, talvez na ideia de palavra-valise. Como título de exemplo, vejamos outro poeta beat, Lawrence Ferlinghetti, em que, apesar de não haver utilização do &, é possível perceber o mesmo projeto de Ginsberg, ou seja, uma tentativa de santificação da diferença em um acordo de transcendência quase dionisíaca (mas jamais totalmente porque ainda viciada na palavra):

Num ano surrealista  
de homens-sanduíche e banhistas ao sol  
girassóis mortos e telefones vivos  
políticos amestrados repartidos em partidos  
realizavam seu número de costume  
no picadeiro de seus circos de serragem  
onde acrobatas e homens-bala  
enchiam o ar como um lamento  
quando algum palhaço premiu  
por pilhéria o botão de um cogumelo incomedível  
e uma inaudível bomba de domingo  
explodiu surpreendendo o presidente em suas orações  
no décimo novo buraco no campo de golfe

Oh era uma primavera  
de folhas de peles selvagens e flores de cobalto  
enquanto cadilacs caíam como chuva entre as árvores  
encharcando com demência os relvados  
e de cada nuvem de imitação  
escorriam multidões múltiplas  
de sobreviventes de nagasaki desasados

E ao longe perdidas  
flutuavam xícaras  
repletas com nossas cinzas (FERLINGHETTI, 2007, p. 25)

É inegável o esforço de junção ao mesmo tempo de tudo: uma visão globalizante, que agrega, Nagasaki inteira se justapõe ao buraco de golfe do presidente, assim como cada nuvem de imitação no céu, como simulação das multidões múltiplas. A grande diferença, neste caso, entre Piva e a poesia beat, e nisto o & é apenas um exemplo de que os beats viam a linguagem como uma espécie de vírus, um hospedeiro que se instala nos seres humanos e fala por eles, como na obra *A Revolução Eletrônica* de William S. Burroughs (1994).

*A Revolução Eletrônica* é um ensaio ficcional pessoal, um tanto quanto difuso e complexo no qual o autor expõe a linguagem como este vírus “que atingiu uma situação permanente no hóspede” e que faz uma espécie de simbiose: “o vírus sobrevive, o hóspede sobrevive, ninguém se aleija, saem ambos a ganhar.” O vírus, no entanto, é também uma réplica:

Um vírus é caracterizado e limitado por um parasitismo celular obrigatório. Todo o vírus deve viver como parasita nas células vivas para obter a sua réplica. Para todos os vírus o ciclo de infecções compreende a entrada no hóspede, a réplica intercelular e a evasão do corpo do hóspede para iniciar uma novo ciclo num outro hóspede.” (BURROUGHS, 1994, p.10)

Temos a linguagem como um invasor, que vem de fora do homem, ou em outro nível, algo que não faz parte do homem. A linguagem é, em si, para os beats, inumana. Esse ciclo de vida do vírus-linguagem parece ser a existência primordial para se dar a interrelação entre os sujeitos, o problema é que o vírus ganha novos contornos e acaba por se tornar uma estrutura de poder e o poder transforma o vírus em um devastador da experiência humana. A linguagem precisa, então, se recriar para que se liberte da dor dela própria. Contra isso, Burroughs (1994) propõe que, em uma fusão de máquina e palavra, seria possível a transformação da linguagem em uma arma de destruição do sistema que ela sustentava.

A partir da técnica do cut-up, ou a técnica do “cut-paste” se “manipularia trechos de jornais, textos, gravações, de maneira que o texto final se reduza a um mecanismo sem voz própria, ficcionalizado”. (BURROUGHS, 1994, p.10)

Essa técnica se volta contra a linguística e a informática e Burroughs, propõe enlouquecer a maquinaria narrativa, manipulando significantes, juntando trechos dos mais desconexos em um grande todo disforme, sem rosto. (BURROUGHS, 1994, p. 10). Afirma:

(...) Uma palavra escrita é uma imagem e as palavras escritas são imagens em sequência, quer dizer, figuras em movimento.” e mais “(...) A palavra não tem sido reconhecida como vírus porque atingiu um estado de simbiose estável com o hospedeiro. (BURROUGHS, 1994, p. 10).

Eis a questão da poesia beat: ela precisa se isentar da linguagem como tal para propor uma outra, em outra ordem de relação das coisas. Entretanto, ao pensar na geração beat não

consigo deixar de encontrar uma espécie de prolongamento da lógica americana de “consumo”. Em algum nível, a natureza, a linguagem, os espaços naturais e urbanos são ocupados e consumidos pela geração, assim a linguagem da poesia, apropriada para vencer o vírus, é também da ordem do consumo: serve ao momento e perde sua valia no exato instante, em uma transcendência para a fugacidade. Sem deixar de perceber a importância disso, vejo a diferença para com Piva que, prolongando – ou aceitando a ausência – da transcendência como um movimento – lança-se diretamente para o gesto da vida, ou seja, a linguagem não pode ser um vírus para Piva, pois para ele, ela se torna via de acesso à vida e, quem sabe um dia, prescindida até dela ao chegar NA vida. Em Piva, o que temos é a linguagem como jogo, como frequente luta e, por isso, o & de Piva não serve para juntar coisas, mas para fazer a linguagem dançar.

Somente neste sentido, o &, consegue ultrapassar a dimensão que tem para a poesia beat, pois o monograma está ao contrário dos americanos que usavam para juntar palavras, blocos e frases – organizado em imensos fragmentos. Em Piva, o & é como uma máquina: serve para acelerar o poema, para tomar a frente da leitura, como se houvesse algo a se ler antes de se ler e assim, para dar ao vocal algo de visual (e vice-versa). Assim, em muitos casos, como se verá, o & estará na proposição de algo próximo ao indizível, por fora da possibilidade gramatical e para além de uma composição poética, quase como se sua poesia, no papel e do papel, pudesse dançar. Sem vírus da língua, mas um bailado da língua.

Para isso, a velocidade é marca essencial para que a poesia, a cidade e o poeta resistam a essa força motriz de arrefecimento da própria força, o que Nietzsche (2011) vai chamar muitas vezes a um “contra a si próprio”<sup>12</sup>. Além do mais, Piva precisa enfrentar também o fato da linguagem se situar, inclusive, em ambiente de conservação e capital, dos constantes ataques deste mundo “totem capitalista” (PIVA, 2005, p. 31) ou “kareta” (PIVA, 2006, p.107). Desse modo, escrever se tornar um gesto de dar uma continuidade constante e infinita ao fluxo da escrita/leitura. Como dissemos, ao chegar numa aceleração infinita, a poesia engendra uma inércia infinita que permite um retardo, uma demora essencial para uma convivência. Assim, ou o poema de Piva se alonga ou se encurta, quase se tornando epigráfico em um distensão e contenção de tudo em seus “seres elásticos” (PIVA, 2008, p.157)

Esta questão foi tratada por Giorgio Agamben (2002) em *O Fim do Poema*. Para ele, a única marca de diferenciação entre poesia e prosa é o verso, sendo que, neste sentido, se

---

<sup>12</sup> Nietzsche, em muitos momentos vai atribuir o problema da potência a uma incessante característica do homem, desde o renascimento, a ir de encontro a tudo que ele atribui como “seu próprio”, tornando-se, assim, um bloqueio ao que ele chama de potência.

constrói no limite entre “som e sentido e série simétrica e série sintática” (AGAMBEN, 2002, p.144) Assim sendo, o último verso de todo poema conteria o principal problema da poesia, na medida em que é o único em que não se coloca neste limiar de possuir um “próximo verso”, ou o *enjambement*. A poesia, no último verso, cai no “prosaico”. Proust (2002) já havia diagnosticado este “sintoma da poesia”, como prefiro chamar, ao ler Baudelaire e perceber que o poema “se interrompe bruscamente, dá a impressão duplamente surpreendente (...) de algo fragmentário”. (PROUST, apud AGAMBEN, 2002, 146).

Não se pretende entrar neste impasse que pode parecer, muitas vezes, meramente teórico e de interesse exclusivos para iniciados, o objetivo é perceber que, no procedimento de Piva, o *enjambement* é levado às últimas consequências, ultrapassando até a si próprio ao, de certa forma, deixar de conter algo de prosaico no poema, como se ele seguisse um caminho, mas engendrasse uma espécie de acumulação veloz, um *enjanbment* inclusive de dentro do verso que se abre em diversas frentes rizomáticas na forma, através de coordenações e de uma série de apostos que se agregam sem zonas de escape até o violento corte do “fim do poema”.

É neste sentido que o &, em grande parte da obra de Piva, pode ser destacado. O próprio símbolo parece nos dar pista disto: ele é uma criação romana, junção das letras E e T cujo objetivo era em dar celeridade à escrita, ao agregar dois símbolos em um. Trata-se de um monograma, uma junção imagética da combinação de duas letras em um único sinal, algo próximo do ideograma japonês, cuja intenção é substituir a conjunção latina et, que nada mais é que hoje nossa conjunção aditiva “e”. De certa forma, é um símbolo que ganhou espaço em muitas línguas e foi incorporado ao uso comum tanto no âmbito comercial, pela agilidade visual, ou seja, por chamar atenção para um olho e, ao mesmo tempo, por produzir rapidez, também adentrando usos de programação digital.

Seguindo as pistas que o próprio monograma nos dá: seu uso primeiro, em nossa língua, faz o papel de uma conjunção aditiva, substituindo o “e”. Este monograma, com função de uma conjunção aparece já no título de uma obra de Roberto Piva: *Abra os Olhos & Diga Ah* (1976). Em um dos poemas desta obra, a título de exemplo, o & está na base da escrita:

eu sou o jet-set do amor maldito  
 DENTRO DA NOITE & SUAS CÓLICAS ILUMINADAS  
 os papagaios da morte com Aristóteles na proa do trovão  
 DISPOSIÇÃO DE IR A DERIVA NOS DADOS DO AMOR  
 espinafre pela manhã & queijo em pasta  
 almas-esportivas com flores entre os dentes  
 minha laranja se abrindo como uma porta (PIVA, 2006, p. 27)

Pode-se perceber que o & tem como função apresentar um poema que flui, que transborda ao acrescentar ideias, mas também funciona como motor de choque para imagens dissonantes, ao compor ambivalências visuais. A aproximação de “dentro da noite” e as “suas cólicas iluminadas” colocam face a face duas imagens díspares como simultâneas e horizontais, como se tivessem, na produção da imagem/experiência que saltar por dentro da própria palavra para o corpo de quem lê. O mesmo acontece com “espinafre pela manhã” e “queijo em pasta”, que, retomando o conceito de “rasgadura” já apresentado aqui, tal como usa Didi-Huberman (2013), apresenta, ao mesmo tempo uma “semelhança” e uma “alteridade”, criando ao mesmo tempo algo que “forma e deforma”, na medida em que:

Não há mais termos que valham, mas somente relações em nós, passagens que se cristalizam. Ora, essa espécie de contração alterada da semelhança comporta (...) o entrelaçamento indefectível da formação na deformação. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 200)

É necessário reparar que, neste momento, Didi-Huberman (2013) buscava tratar também a questão do sonho em Freud. No entanto, como toda escrita, acaba por extrapolar a si própria e chegar até o limite mínimo da linguagem, como na tentativa de se adentrar o &. Outro destaque está no filósofo falar em “passagem que se cristalizam” que, em nenhum caso se trata de estabilização, mas apenas o compósito de semelhança em que a ambivalência é a marca principal.

Esta formação das conjunções – do acréscimo de ideias – é muito trabalhada pelos estudos gramaticais da língua portuguesa, ao buscar diferenciar as orações coordenadas das orações subordinadas. Afastando-nos veementemente do que a gramática estipula como norma, pode-se, apenas como aproximação de ideias, perceber que o procedimento de Piva está justamente no que se veio a ser chamado, com um nome quase militar, de “coordenação”, que seria “o relacionamento de termos de mesma função sintática dentro da oração ou de orações de funções equivalentes dentro de um período.” (SACCONI, 2001, p.376).

Ora, abstraindo-nos da descrição tradicional, o que faz Piva, em sua poesia, é construir este “relacionamento” entre suas imagens díspares de modo que as duas se rocem e se choquem, escavando desta relação uma convivência potente, uma com uma espécie de possibilidade de um comum. Essas imagens precisam, de certa forma, ser conquistadas, precisam sair de um bojo comum da língua da tradição, da língua oficial, como trata Deleuze (2014) para fazê-las “rumorejar”, como propõe Barthes (1987).

É importante ressaltar que o uso do &, em Piva, enquanto possibilidade de justaposição de imagens ambivalentes que, de certa forma, apresentam uma utopia de convivência da alteridade, se engendra a partir da ideia de que não há, nem pode haver,



hierarquia entre elas, afinal de contas, o & afirma a justaposição de ideias, coordenando-as, impossibilitando que haja uma “posse” ou apreensão unívoca sem um processo hierárquico-linguístico. Piva, então, incorpora, através do uso do & um processo de constante de adição, inclusive de nomes de outros poemas, tal como no poema abaixo:

Artaud  
 Crevel  
 Blake  
 & a Signatura Rerum  
 no signo do poeta  
 luz caminhando sobre  
 o luar (PIVA, 2008, p. 35)

Observe que este é o mesmo poema já tratado mais acima e que apresenta, em seguida, os versos “transusão de imagens / se convertendo em flor / & numa dor estranha” (PIVA, 2008, p.35). Novamente, esta “transusão de imagens” é exatamente o que propõe a justaposição de ideias: uma imagem que se incorpora dentro da outra e se metamorfoseia em um processo contínuo de acréscimos em que ela se mobiliza para o corpo da próxima imagem, em um devir que não cessa. Esse devir imagem que é um “signo do poeta” pode ser melhor entendido quando se pensa no conceito de rizoma, de Deleuze (2010). Os rizomas são espécies de vincos, de braços abertos dentro de uma trajetória histórica que interrompem o fluxo contínuo da história e abrem novas formas de articulações dos elementos. Assim, essas imagens que se chocam, anacronicamente, se transfundem, uma na outra “se convertendo em flor & e numa dor estranha”, formando uma múltiplo, e não um único, como a linha histórica tradicional:

É preciso fazer o múltiplo, não acrescentando sempre uma dimensão superior, mas ao contrário, de maneira simples, com força de sobriedade, no nível das dimensões que se dispõe, sempre n-1. (...) Há rizoma quando os ratos deslizam uns sobre os outros. Há o melhor e o pior no rizoma: a batata e a grama, e a erva daninha. (...) Qualquer ponto de um rizoma pode ser conectado a qualquer outro e deve sê-lo. (DELEUZE, 2010, p. 15)

Pode-se dizer, de certa forma, que o espraiamento rizomático da poesia de Piva, partindo do &, traz para sua obra um espaço, um lugar, a composição de uma campo possível de acolhimento, quase como se, por dentre as linhas do que é escrito, houvesse um antena, um satélite ou um receptáculo, algo que consiga ouvir as vozes de outros poetas e, ao mesmo tempo, sedimentá-las no terreno fértil da poesia sem que com isso elas ganhem atributo histórico, menção de erudição enciclopédica, como Virilio (2014) propõe, dando a volta e produzindo um:

Presente intensivo, fruto do da velocidade limite (...) que não mais se inscrevem no tempo cronológico passado/presente/futuro, mas antes no tempo cronoscópio: subexposto/exposto/superexposto. (VIRILIO, 2014, p.130)

Não é a toa que uma de suas obras vai se chamar *Piazzas* (1964/2005), que significa “Praças”, um lugar de trânsito, de espaço de encontro em que observamos 13 poemas de mesmo título em que, em um deles – *Piazza XI* – Piva diz:

Agora não posso mais esquecer o quilate do meu Olho esmagando o mar como uma raivosa caravela. Meu cílios enrolavam o mundo em suavidades superiores. Um degrau vermelho sustentava minha barriga desabada em várias camadas de vísceras quentes. (...) Mais uma vez o mundo amorteceu sua luz de Ovo. Minha pálpebra dilatou-se para engoli-lo. (PIVA, 2005, p. 121)

O impasse a que chegamos é que, a aceleração da poesia e o acolhimento proposto por Piva a partir do & só podem se dar se desarmarmos a ideia de que há uma não-habitação em Piva. Fabiano Calixto (2008) vê na composição da obra de Piva uma impossibilidade de uma “habitação” em que não é possível se identificar um centro em Piva, na medida em que sua poesia é de “circulação por um espaço”. Conta ele:

Esta poesia é menos de habitação que de circulação. Não havendo possibilidade de se orientar no interior de um espaço, a habitação se torna impossível. E, além de impossível, vital. É justamente da força da movimentação da morfologia estética que este "garoto que se masturba nas montanhas" determina suas escolhas e nega habitações práticas e fixas. Nisso, faz com que seu trabalho tenha contundência necessária para ultrapassar os limites de uma poesia que poderia descambar para o palavrório ingênuo. É uma poesia que arrebenta muros de retaguarda. (CALIXTO *apud* PIVA, 2008, p. 14)

Entretanto, Calixto trata a questão da habitação de maneira simplificada, como se só houvesse uma forma de habitar, levando em conta um “muro de retaguarda” (afinal, o que seria isso?) fato que tratamos longamente até agora ao observarmos as possibilidades de Piva em reconfigurar, como reinvenção, a cidade, a paisagem, utilizando do viés da velocidade. A possibilidade de comum em Piva está justamente nesta incapacidade de estabilização de uma “morfologia estética” e na veloz circulação do corpo, do poema e da cidade. Estamos diante do deslocamento da ideia de vida, quase numa ordem de que, a todo momento, urgente e simultaneamente a todo o resto, é “preciso viver”, como em *Piazzas I* (2005):

uma tarde  
é suficiente para ficar louco  
ou ir ao Museu ver Bosch  
uma tarde de inverno  
sobre um grave pátio  
onde garofani .... milk-shake & Claude  
obcecado com anjos  
ou vastos motores que giram com  
uma graça seráfica  
tocar o banjo da Lembrança  
sem o Amor encontrado ... provado ...sonhado  
& longos viveiros municipais  
sem procurar compreender  
imaginar  
a medula sem olhos  
ou pássaros virgens (PIVA, 2005, p.79)

## 2.4- POESIA DO /

Em 1983, Roberto Piva publicou uma obra chamada *Quizumba*, uma das mais curtas de toda sua produção. Nas obras completas, ela vem com uma longa descrição, retirada de um dicionário, do que seria uma Quizumba, na qual se descreve como “um conflito em que se envolvem numerosas pessoas.” (PIVA, 2006, p. 118). Este livro tem uma configuração interessante, que se diferencia das demais obras por não haver uma “coerência na linguagem”. Não estamos buscando, de forma alguma, uma coerência em Piva – muito pelo contrário – mas, até então, as poesias, ao comporem uma obra, se organizavam através de um procedimento que se repetia, como se cada poema fosse um desdobramento do outro. Em *Quizumba*, parece, diversas vozes aderem a poética de Piva, como nas demais, mas desta vez com a diferença de que elas não conseguem ocupar uma univocidade vocal.

Nas obras anteriores e posteriores à *Quizumba*, as diversas vozes se unificavam pela diferenciação. Aqui, a diferenciação se dá em todos os níveis. E isto ocorre porque se trata da obra mais heterogênea e acelerada de Piva. No poema *Alguma coisa em Saturno que não conheço*, o poeta faz uma enorme lista de elementos, frases, vozes, termos, nomes, que, um atrás do outro e simultâneos, não cessam:

Antenas de tv lambuzadas de veneno/ caminhões despencando dos eucaliptos, doze picadas de sal de anfeita na manhã embolorada da alma / você assava pulmão de abutre (...) decadência do tango argentino visto na televisão ocidental / ócio & tal / Cobra Norato graças a Deus era tarado / esporte do fim do mundo. (PIVA, 2006, p. 122)

Piva tenta, assim, constituir uma narrativa impossível, através destas imagens incessantes e de pedaços de visões do mundo construído da cidade, como se estivesse compondo uma espécie de coleção de coisas abandonadas, restos e ruínas da história. É possível ler, nesta montagem uma aproximação da composição de um mapa, uma carta de um constructo visual que se encontra em uma linha limite entre uma coisa e outra sem, no entanto se estabelecerem como nenhuma delas, talvez na linha do *Atlas Mnemosyne*, de Aby Warburg, ao falar de suas pranchas:

O meu objetivo não será diretamente o de fornecer ao leitor uma exegese fina da prancha e, sim, de partilhar com ele, no ofício de um antropólogo, uma 37 - As “Mnemosyne(s)” de Aby Warburg: Entre Antropologia... experiência de leitura e de decifração visual. Experiência evidentemente limitada na medida em que se tratará de um mergulho numa “única” prancha de uma obra articulada e muito mais ampla. (WARBURG, apud SAMAIN, 2011)

Esta “visão limitada” e, portanto, “mais ampla” está na linha das ruínas, tratadas por Walter Benjamin (1987) mais como vestígios – aquilo que passa sem intenção – do que rastros – aquilo que pode ser deixado – na leitura história, através da figura do anjo:

O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. (BENJAMIN, 1987, p. 226 )

O próprio Piva, em um dos poemas do livro, *Vênus 9*, monta esta espécie de lista heterogênea em que aparece a figura do anjo de Benjamin:

Claudio Willer olhando a Lua através do córtex de sua amante / ministro do interior? / vidros em procissão no presépio da história / este espelho ampliou Napoleão / lente polida por Espinosa / calpestato dagli Ebrei / no mínimo o bater de asas do anjo da história ouvido pelo conde Von Krosigk / (...) na boca da tarde / lagartos perdem o fôlego (PIVA, 2006, p. 125)

Este é o sentido do político que Piva engendra em sua poesia, quando um “bater de asas do anjo da história” é ouvido pelos animais, ou seja, quando esta máxima do progresso é ao mesmo tempo eco para a natureza, ligando as duas pontas. Ou como afirma Virilio (1983), retomando a ideia de “ler história a contrapelo”, de Benjamin (1987):

A política, no sentido antigo de invenção do político, nunca fez outra coisa senão enfiar as mãos nas entranhas sangrentas do cadáver da guerra e tirar uma coisa que pudesse ser usada – alguma coisa que não fosse a guerra. (VIRILIO, 1983, p. 103)

No entanto, *Quizumba* é a obra em que Piva se aproxima do pensamento de Walter Benjamin sem, entretanto, conseguir aderi-lo por completo, na medida em que não é capaz de aderir ao movimento da dialética necessário, em Benjamin, para a ambivalência entre materialismo e messianismo. Neste sentido, Piva é mais trágico, mais apocalíptico, tal como Paul Virilio. O poeta, em uma entrevista para a *Revista Cult*, já havia dito que não acreditava na dialética:

Eu, como o Pasolini, não acredito na dialética. O que existe são oposições irreconciliáveis. Acredito naquilo que o Freud afirma em “O mal-estar na cultura”: existe um movimento cada vez mais restritivo, não só da vida sexual, mas da subjetividade de modo geral. É também, de certa forma, um texto paranoico em relação à cultura, que é entendida como repressão<sup>13</sup>. (WEINTRAUB, 2000)

Ora, se as oposições são irreconciliáveis, em *Quizumba* está seu exercício mais radical. Piva identifica o anjo, mas o seu “anjo da história”, ainda consegue encontrar “no mínimo um bater de asas”. É que, para Piva, pouco importa “acordar os mortos ou juntar fragmentos” – a catástrofe para ele já está dada e pouco se pode fazer a respeito disso. O

<sup>13</sup> Entrevista na Revista Cult, disponível em <http://revistacult.uol.com.br/home/2010/08/entrevista-roberto-piva/>

progresso não é uma incessante vitória que se repete, é uma repetição que só se repete porque se adere a ela. Ele se insurge contra a catástrofe e corta seu pescoço, tomando seu procedimento para conseguir fechar as asas como “16 anos & 3 de crime / anarquistas de Bonnot esperando a Guilhotina” (PIVA, 2006, p. 123) Assim, “as horas espiam” (PIVA, 2006, p. 123) e o jogo de Piva está completamente fora da máquina. Aliás, creio que os anjos de Piva jamais abrem asas, mas oferecem seus corpos como sacrifício constante. Assim, estes poemas não são o resultado do sacrifício, mas a incorporação de uma lógica de acumulação das “ruínas” que precisam ser atravessadas. Como afirma Farinelli (2007), sobre a ciência: “A via segura da ciência não consiste em seguir as indicações do que se vê em uma figura, mas, ao contrário, tirar da figura o que nos mesmos colocamos lá.” (FARINELLI, 2007, p. 63).

No trecho, pode-se ler como, de certa forma, assim como a ciência e a história, a catástrofe é uma narrativa estável de opressão e formação do oposto na luta das imagens dialéticas. Piva arrisca desmontá-las ao retirar-lhes aquilo que mais importa: o acordo entre as duas instâncias, o que lhe aproxima do pensamento da contracultura, próximo da anarquia ou, no mínimo, de completa ausência de memória do passado. Ele se volta contra o que Farinelli (2007) coloca como um jogo de poder, em seu ensaio *Salomé*. Para o autor, o que está em jogo entre Herodes, Salomé e João Batista nada mais é que o poder: Salomé tem a dança, João Batista tem a linguagem e Herodes tem o Estado. Salomé, nesta disputa, pede a cabeça de João em uma bandeja e isto para Farinelli é o essencial porque chega a um objeto em que, em hipótese alguma, se pode colocar algo vivo:

Neste caso, trata-se da cabeça, cuja separação implica, por acaso, o dilaceramento da fonte de poder do Batista, o corte da garganta, o órgão da linguagem. Assim, tudo o que resta sobre o prato é simplesmente uma boca inerte. (...) A história de Salomé, Herodes, Herodíades e o Batista ensina como afinal essa cabeça tenha se tornado, literalmente, uma refeição, algo de que nos alimentamos para viver. (FARINELLI, 2007, p. 56/57)

Estamos, então, diante de um tipo de estrutura de poder, de controle, que foi designado no Ocidente através da figura do rosto, da cabeça. É o que trata Agamben ao afirmar que:

Na nossa cultura, a relação rosto/corpo é marcada por uma assimetria fundamental, que quer que o rosto se mantenha as mais das vezes nu, enquanto o corpo está por norma coberto. A esta assimetria corresponde um primado da cabeça, que se exprime das mais variadas maneiras, mas que permanece mais ou menos constante em todos os domínios (AGAMBEN, 2010, p. 102)

Em outras palavras, Agamben e Piva atestam aquilo que Barthes denuncia em “A morte do autor”:

O autor reina ainda nos manuais de história literária, nas biografias de escritores, nas entrevistas dos periódicos, e na própria consciência dos literatos, ciosos por juntar, graças ao seu diário íntimo, a pessoa e a obra; (...) a explicação da obra é sempre buscada do lado de quem a produziu,

como se, através da alegoria mais ou menos transparente da ficção, fosse sempre afinal a voz de uma só e mesma pessoa, o autor, a entregar a sua "confidência". (BARTHES, 1988, p. 66)

Em Piva, para desfazer essa estrutura foi preciso que o poeta cortasse a própria cabeça e se tornasse ele o sacrífico a ser servido na bandeja, marcado pela sua ausência e auto-decapitação. Desta forma, o jogo está perdido e, dentro desta perda em que não há disputa, abrem-se fendas e janelas para outro tipo de modulação do pensamento.

E qual seria o procedimento de Roberto Piva para se chegar no que seria este próprio corte na possibilidade de reconciliação entre mundo e forma, corpo e cidade? Outra vez, podemos observar isto a partir de um pormenor de sua poesia: a utilização, em *Quizumba*, da divisão dos versos por barras.

Estas barras, na obra, grafadas como /, compõe o poema tornando-o praticamente ininteligível enquanto ordem, harmonia, organização. Pode-se dizer que, em geral, trata-se de um – e apenas um – verso infinito que não se interrompe até o fim. Aliás, estes poemas, de certa forma, não terminam, são suspensos por imagens que não se resolvem, nem dissolvem o que neles se acumulam – nesta dialética impossível - porém deixem uma brecha para a percepção que pode ser visto através de sua aceleração no tempo, em uma espécie de *dromopoema* como em:

nus & feéricos / olho no gatilho meia-lua / nado esta manhã a favor da correnteza / à deriva / no olho do furacão / eu era uma Sibila entre os gonzos da linguagem / samba-Vírus / exus nanicos carregando cabaças de pedra da Lua no portal do meu ouvido (PIVA, 2006, p. 129)

Percebamos, novamente, que não há uma tentativa de se “voltar contra o progresso”, em um corpo inconformado que, mesmo na deriva, pode encontrar a “correnteza no olho do furacão”. O dromopoema é então este que, na trilha de Virilio (1983), engendra em si esta ideia de “dromologia”, termo que vem de “dromos, corrida. (...) a lógica da corrida. (...) a entrada no mundo do equivalente-velocidade ao equivalente-riqueza” (VIRILIO, 1983, p. 48) O importante, no entanto, está nestes “gonzos da linguagem”, nestes poemas que deixam de dizer e oferecem um “vazio da linguagem”, como afirma Virilio (2014):

A grandeza primitiva da velocidade, a grandeza deste novo vazio (vazio do veloz) que substitui a partir de agora toda extensão, toda profundidade de campo e que instala o astro solar, o raio luminoso como referente supremo, padrão da terra, para além dos meridianos, da toesa, do metro; para além da matéria (VIRILIO, 2014, p.38)

Este gonzo, este vazio, aparece em “pontos luminosos nas novas representações da ‘forma-imagem do mundo’” (VIRILIO, 2014) através da visão de “Exus carregando cabaças de pedra”. O ponto que liga Piva a Virilio, na questão da velocidade é a percepção de que sua

força se dá naquilo que ela tem, primeiro, de nômade, ou seja, ela só pode se dar no deslocamento, naquilo que move, e segundo, em sua força, sua violência:

Violência é velocidade. O exemplo mais óbvio é meu punho cerrado. Nunca o pesei, mas pesa cerca de quatrocentos gramas. Posso transformar esse punho na carícia mais delicada. Mas, se o arremessar em alta velocidade, posso fazer o seu nariz sangrar. (...), como disse Napoleão: ‘a força é o que separa a massa do poder’.” (VIRILIO, 1983, p.39)

Ora, a intenção de Piva em *Quizumba* é a de ler o não lido e ver o não visto e, de certa forma, violentar as formas poéticas do verso, arrancá-las de sua possibilidade de carícia, propondo que a aceleração e a intensidade da luz apresentem uma transparência em que o olho não retém a matéria, mas apenas sua passagem ou, melhor dizendo, seu soco. Eis porque, nos poemas de *Quizumba*, as listas-poemas de Piva não retém nada, não preservam e nem se acumulam, porém, pelo contrário, são abandonadas, largadas, afinal o resultado de um soco, para além do mesmo soco é o gesto desenfreado da violência e aquilo que ele pode promover como resíduo o sangue, a roxidão, a cicatriz. A poesia de Piva, na passagem da velocidade, é esta roxidão, como se cada imagem precisasse necessariamente ser suprimida ou esterilizada no que não pode permanecer e se apresentar, como imagem, na próxima e na próxima, no gesto do *enjambment* já tratado aqui.

Só a título de menção, este poema acelerado parece ter pouco a ver com a “inconsciência” da escrita automática surrealista. Roberto Piva estava longe de se automatizar na escrita; era, ao contrário, um arquiteto da escrita, espécie de demiurgo que via erudição buscava alucinar as palavras. O que está em jogo nesta poesia que chamamos de “poesia do /”, ou *dromopoema*, é que ele ultrapassa e acelera a já veloz poesia do &, vista no item anterior, sem abandonar exercício do poema, mas impondo outro exercício de composição poética.

Se no monograma era possível ainda identificar blocos, ambivalências, dialéticas, acordos harmônicos (im)possíveis, na poesia do / o que se tem é a estéril velocidade máxima, como se o poema se destruísse a si próprio, enquanto composição e engendrasse no mundo a marca daquilo que é seu desarranjo ou perda. É o corpo absoluto do rosto do poema, na radicalização do gesto anterior. Como num mapa, o / compõe uma fronteira, um limite entre um e outro que, como aponta Virilio (1983), são lugares (ou não-lugares) de interface:

Para mim, a região costeira é uma coisa surpreendente, uma interrupção maravilhosa, uma interface, como se diz. Sempre pensei o espaço em termos de ruptura, em termos de “ou/ou”, em termos de divisor de águas – esses lugares onde as coisas são trocadas, transformadas. (VIRILIO, 1983, p. 110)

A fronteira então se torna um lugar de pura radicalidade, na medida em que ao romper com ambos os lados, ao mesmo tempo em que não é nada, acaba por se colocar em constante

metamorfose, em um gesto radical como em um dos poemas finais de *Quizumba*, cujo título já engendra uma simultaneidade (Jorge de Lima + William Blake + Tom Jobim. Dante observa). No poema Piva chega ao grau zero da escritura, na linha de pensamento Roland Barthes (2004) em que a língua se transforma em uma espécie de babel alucinada onde as vozes sequer são capazes de comunicar, em um rumorejar da língua:

Papè Satan, papè Satan aleppe / Srtadivus cordis meus / formavulva falastros (...) farofa extravivax  
 vox voluptas / Monte Branco / belladona / Montagu / (...) Pasolini-panqueca / suchiando le  
 bambine / eu você nós dois aqui neste bagaço a beira mar / Curiango / tiger / milhafres / sai de  
 baixo (PIVA, 2006, p. 133)

Diante deste gesto extremo em que a língua deixa de dizer para apresentar uma voz opaca apenas, o próprio Piva parece se suspender e não conseguir manter esta intensidade, escapando em dois ou três poemas com formatos mais lentos, acolhedores, que destoam da obra em geral. Entretanto, o poeta percebe e, sem qualquer tipo de culpa por aquilo que trai de si mesmo, apresenta, nestes poemas o seu imediato perdão, como em *Cliente de Mucosa*:

hoje eu posso me virar do avesso, amor  
 Como o escorpião que inveja no  
 Seu braço  
 Leitos vindouros não jorrados  
 Doce choque na porta de suas tripas  
 o suor é amigo & concumbina (PIVA, 2006, p. 134)

O imediato perdão dado nos intervalos da cena erótica é automaticamente recuperado no poema seguinte *Hélice das Constelações Velozes* em que: “Bicelli tem uma teoria sobre o ar comestível / o espaço dança como um antiquário / forno das ilusões / cocada no coração” (PIVA, 2006, 135). Ora, observemos novamente como o espaço é visto como aquilo que dança, ou seja, se move, mesmo que em um antiquário, aquilo que guarda, conserva, como os museus. Eis a questão política da aceleração dos poemas de Piva, através do /, um gesto político de distribuição e engendramento do tempo na vida como intensidade:

A cronopolítica e a distribuição do tempo – é nesse nível que eu vejo, não ao nível da extensão. A extensão é menos importante do que o ponto em que as coisas mudam, em que há um fragmento. (VIRILIO, 1983, p.110)

Vejo, por fim, nesta poesia que corre em direção ao seu próprio fim ou seu aniquilamento final, uma espécie de possibilidade de redenção do poema, afinal “as coisas mudam”, ao tentar incorporar uma lógica veloz do mundo para, de dentro dela, dar outro tom, outra configuração, inventar e transar outro mundo. Roberto Piva, logo após escrever *Quizumba*, em 1984, escreve um manifesto chamado *O Século XXI me dará Razão* (2006), com uma irônica advertência (se tudo não explodir antes), em que afirma:



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 partidos de esquerda-fascistas, (...) seus literatos sedentários, seus leões-de-chácara da cultura, seus pró-Cuba, seus anti-Cuba, seus capachos do PC, seus bidês da direita, (...) seus manuais de estéticas, sua aldeia global, seu rebanho-que-saca, (...) suas últimas esperanças, suas tripas, seu luar de agosto, seus chatos, suas cidades embalsamadas, sua tristeza, seus cretinos sorridentes, sua lepra, sua jaula, sua estircinina, seus mares de lama, seus mananciais de desespero. (PIVA, 2006, p. 147)

Podemos ver, em Piva, um abandono do corpo frente a esses chavões, essas repetições. É preciso explorar este corpo para ver como ele se compõe e no que nele podemos diferir de toda essa cultura cristã oriental & ocidental. O corpo de Roberto Piva parece nos deixar a pergunta: Será que algum dia alguém lhe dará razão e será que, chegado esse dia, ele gostaria ainda que lhe dessem alguma ou qualquer razão?

### 3- MEMÓRIA E POLÍTICA DO CORPO E DA LITERATURA EM FOGO & EM CHAMAS

A poesia é uma consequência da vida, um epifenômeno dela. É o que sobrou da paixão, é o que sobrou da orgia.  
(PIVA, 2012, p.60)

Encerramos o capítulo anterior com o manifesto em que Roberto Piva afirma que “o século XXI [lhe] dará razão”. Isto significa, pela lógica, que o século XX de maneira alguma pode lhe dar razão. Neste manifesto, Piva organiza – sem qualquer pretensão de ordem, obviamente, trata-se mais de um amontoado acumulado de acusações – uma espécie de lista de paradigmas os quais ele afirma que o século XXI deveria abandonar “na linguagem e na ação”. Como um modelo de desordem, este texto nos dá uma pista capaz de mapear e desmontar a questão de Piva ao redor da ideia de corpo.

Grande parte dos estudos sobre o autor destaca insistentemente a ideia de que sua poesia é dedicada ao corpo. No entanto, os mesmos se mostram incapazes de definir, decidir e, principalmente, de imaginar as possibilidades deste corpo. O que se vê nessas análises é apenas uma aproximação de Piva com outros “corpus” da literatura, ou seja, uma (des)emancipação de Piva que o veicula automaticamente a uma escolástica da devassidão e atribui uma rebeldia ou anarquia a este corpo. Ao contrário disso, o corpo de que trata Piva, obviamente, não é algo biografável, biológizável: sua vida não está condicionada pelas regras da natureza.

Giorgio Agamben, em seu texto *Identidade Sem Pessoa* nos mostra como, na modernidade, a identidade do homem se fez a partir do que ele chamou de “vida nua”. Esta “vida nua”, no entanto, se oporia a uma ideia de nudez, na medida em que a identidade na vida nua é definida pela minha reconhecibilidade através de “arabescos insensatos que o meu polegar de tinta deixou numa folha de papel de um serviço de polícia”, ou seja, “qualquer coisa da qual absolutamente nada sei e de maneira alguma posso identificar-me ou distanciar-me” (AGAMBEN, 2009, p. 66)

A nudez, para Agamben tem um caráter teológico que se baseia, obviamente, em seu oposto: as vestes. Assim, tem necessariamente um caráter negativo:

A nudez se dá para os nossos progenitores [Adam e Eva] no Paraíso Terrestre em dois instantes apenas: (...) entre a primeira percepção de nudez e a confecção da tanga, e uma segunda vez, quando despem as folhas de figueira para vestirem as túnicas de pele. (...) A nudez só aparece, por assim dizer, negativamente, como a privação da veste de graça (...) Uma pela nudez dar-se-á, talvez, somente no Inferno, no corpo dos condenados, irremissivelmente oferecido aos tormentos eternos da justiça divina. (AGAMBEN, 2009, p. 74)

Isto está dito de outra forma, na Divina Comédia, de Dante (2007), obra essencial para o trabalho de Piva, ao colocar o Inferno como um espaço em que é possível estar negativamente, como por exemplo, simplesmente por não ter sido batizado, o que seria nos termos de Agamben uma “privação da graça”. A pena, pelo menos em alguns dos muitos níveis do inferno, é dada desta forma:

Eu sou um dos que, por este modo penam. Por tal motivo, e não por qualquer defeito, perdemos o Paraíso. A nossa pena é simplesmente esta: arder em desejo, sem a esperança de saciá-lo. (DANTE, 2007, p. 36)

Ora, vemos tanto em Dante como em Agamben que o pecado é essencial ao corpo, ou seja, é preciso que haja a negatividade da veste, da graça, para que haja a positividade da nudez do corpo. Nosso ponto é que justamente deste inferno, desta nudez que é “infinita” e “nunca acaba de acontecer” (AGAMBEN, 2009, p. 82), que podemos encontrar a materialidade e potência do corpo na obra de Roberto Piva, como no poema Piazza VIII:

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  
porque o céu foi a nossa última chance  
esta noite.(PIVA, 2005, p. 103)

Esta cena, que poderia ser qualquer cena do Inferno de Dante, se localiza em uma “Piazza”, termo cujo significado é “praça”, e que aponta justamente para o lugar em que os corpos circulam – penalizando-se e penalizados - e que no caso de Piva estão juntos, não só das formas do amor & do sexo, mas também seus poetas e filósofos. É preciso perceber que este corpo não é natural, foi necessário um “aprendizado com os toques de INFERNO”, reflexo das palavras de Nietzsche e Rimbaud.

A ideia de aprendizado, como na obra Uma Aprendizagem ou o Livro dos Prazeres, de Clarice Lispector (2012), é sempre aquela em que aponta para uma travessia, ou seja, em que o corpo precisa passar por uma série de tarefas e, por conseguinte, espaços, tempos, matéria vivida até se chegar ao que seria essencial. Há uma errância essencial que, no poema de Piva, deixa a impressão de que se têm corpos na cidade realmente pagando tributo a uma espécie de

erro, de desnudamento emergencial – tarefa nua -, na medida em que as imagens como “correr até a colher de espuma fervente” ou “faminto da última FOME” dispusessem de seres em estado de latência e emergência inescapáveis.

Neste sentido, podemos retomar aqui a ideia de “vestir os nus” de Pirandello (2007), tratada no final da introdução de nosso trabalho, para apontar o processo de desnudamento que Piva faz em relação a todas as categorias existentes, numa espécie de pena que o corpo precisa pagar como missão. É somente desse modo, ou seja, desnudado de todas as formas possíveis como exercício de pensamento que se sustenta a “última fome” – aquela que não pode ser saciada – ou os “quartos sem teto” – aquele que tem como testemunha todo o cosmos, tornando-se paisagem de uma desordem universal.

Em outro sentido, pensando no que Agamben chama de “identidade sem pessoa”, instância que evita a todo custo a nudez anticristã proposta por Piva, pode-se dizer que, na modernidade, esta organização social do eu (e que Freud continue sustentando Piva) se realiza através desta ideia de um sem nome fundado na identidade – corpo individual e social – baseada em preceitos, agora, meramente biológicos e biologizantes, que propõe um corpo que se auto-aliena:

Se minha identidade é agora determinada em última análise por factos biológicos, que não dependem de maneira alguma da minha vontade e sobre os quais não tenho qualquer domínio, torna-se problemática a construção de qualquer ética pessoal. (AGAMBEN, 2009, p. 67)

Esta “identidade sem pessoa”, então, nos daria uma espécie de conforto identitário, através de um gesto que nos livra de todo e qualquer engajamento com nossa máscara, nossa pessoa e nosso corpo, no que tange a vida social e que nos faz pressentir um sentimento que escapa (E mais uma vez Freud sustenta Piva) e deixa um “pressentimento que por vezes nos faz estremecer de súbito tanto nos nossos extravios quanto nos nossos sonhos” (AGAMBEN, 2009, p. 70)

Embora Piva queira que os anjos de Freud o sustente, o Freud de Piva é diferente, é invenção, é um Freud NO Piva que se dá na percepção do “anjo”, essencial para sua poesia que está nele, vela e acompanha a vida. E isto aparece numa poesia em que ele opõe o “Inferno Musical” de Freud com o “paraíso” de Nietzsche, apontando como utopia o quadro Jardim das Delícias, de Bosch como “seu companheiro”. (Piva, 2005, p. 76), deixando claro para onde aponta o caminho de seu extravio.

Às cinco horas eu recomeço uma vida a partir do caprichoso hálito que Jacob Boehme me acusa naquela tarde de gelo & tristeza originais/ Meu companheiro dizia: é fácil aprisionar alguém na fome de uma flor/ (...) 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,2005, p. 76)

Este extravio presentido por Agamben é o ponto no qual Piva materializa o corpo em poesia, um extravio como uma insurgência a esta vida social. Trata-se de um latejar fugidio, um termo utilizado para caracterizar uma série de inferências sobre nossa condição corpórea na duração do tempo, no que diz respeito ao nosso corpo e que por muitos autores foi colocada como a questão “da vida”.

A vida de que trata Piva faz parte de algo constitutivo de uma proposição em que o corpo está lançado na direção do outro, em uma espécie de atividade que “erotiza”, “anima”, “energiza” as relações. É possível afirmar que estamos diante de um corpo – e com isso não perdemos a dimensão de que para Piva poesia é também corpo – como formulação de uma política e que, por isso, é capaz de interferir nesta relação moderna entre o que seria o cotidiano da vida e a vida como potência.

Esta vida, como categoria para o poeta, é então uma escavação de outros corpos que se insurgem à ordem das coisas, uma tentativa de gritar com a pele uma perda de suas dimensões, tornando-se o bojo do que seria esta “vida”. Pode-se ver isto no poema inicial de *Abra os olhos e diga Ah!*:

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 poema seguinte diz:

DENTRO DA NOITE & SUAS CÓLICAS ILUMINADAS (...)  
DISPOSIÇÃO DE IR À DERIVA NOS DADOS DO AMOR (...)  
Minha laranja se abrindo como uma porta  
TUA VOZ É ETERNA eu vejo a mão cinzenta rasgar a parede do mundo  
ESTAMOS DEFINITIVAMENTE NA VIDA. (PIVA, 2006, p.27)

Creio que Piva, nesses trechos, avança até o cerne da questão que se coloca quando vemos a materialização de uma experiência do pensamento na vida/obra do poeta. Como observamos, a escrita da poesia de Piva se coloca, em relação à cidade, em uma via de mão dupla de troca entre forças: da poesia para o mundo e do mundo para a poesia. Quando o corpo se coloca nesta equação, ficamos frente a um Piva cujo corpo não é dimensionado pela carne ou pela pele, mas por uma formação que se dá em uma (trans)criação, ou melhor dizendo, uma imaginação constante refletida na superfície de cada poema: é pele e poema, corpo e poema, vida e poema. Este entendimento do que seria a vida é apropriado de toda

proposição composta pela filosofia de Nietzsche, resultado da sua trajetória com outros autores como Spinoza e Schopenhauer.

Aquilo que se cunhou chamar de vida, em Piva, se mostra “com os mortos o universo é um espirro (...)” em que “tudo começa a anoitecer cheio de energia” e a voz eterna “rasga a parede do mundo” e coloca o corpo “definitivamente na vida”. Esta vida, agora deslocada daquilo que seria o biológico ou estritamente filosófico, hermenêutico, é como uma espécie de latência do corpo exposta através de uma imagem como no poema de Piva que exprime este “ser nu” que é

Um meio perfeito entre o objeto na mente e a coisa real e, como tal, não é um simples objeto lógico nem um ente real: é qualquer coisa de vivo (“uma vida”), é o tremor da coisa no meio de sua cognoscibilidade, é o frêmito em que se dá a conhecer (AGAMBEN, 2009, p. 98)

Como vemos, o acesso a vida, que se dá por imagens vai absolutamente de encontro com a ideia de uma vida biologizada ou biografada. Como afirma Paul Virilio, estas imagens são pontos obscuros e imagens fugidias como questões que “são enormes problemas filosóficos”. Se em Piva tratamos de mortos que percebem o universo como um espirro, estamos diante desta desmontagem da vida comum:

A vida é geralmente identificada como duração biográfica, uma história – mas uma micro-história, a do indivíduo do nascimento à morte. É uma visão historicista da vida. Podemos imaginar a vida de outro modo? A vida não é também questão de intensidade? (...) Eu diria que é ticar a vida com os dedos da relatividade. (VIRILIO, 1983, p. 131)

Esta distinção feita por Virilio entre uma extensividade e uma intensividade, ou seja, a vida vista pela “bios”, já analisada por Foucault (1997), na *Microfísica do Poder* como uma “biopolítica”, ou por uma “in-tenção” – uma tensão interna que explode. Para ele,

Há uma relação de intensidade que ainda não foi politizada. A vida tem sido ligada à sua duração, a seu desenvolvimento lento, à sua proliferação na geração, crianças, riqueza, acumulação de herança, herdeiros, território – em outra palavra, a uma dimensão extensiva. (VIRILIO, 1983, p. 131)

Pode-se dizer que estamos na mesma dinâmica de acesso à vida como intensividade que também é, em sua base, uma intensidade da língua, como diz Vidal Sephiha, citado por Deleuze e Guattari (2014) quanto vislumbram as tensões interiores da língua através de um caráter destrutivo pelo meio de um excesso. Eles apontam para a tarefa da língua em chegar a “instrumento linguístico que permite tender ao limite de uma noção ou ultrapassá-lo”. (DELEUZE; GUATTARI, 2014, p. 46) Trata-se de uma intensividade da vida vista também em Nietzsche em *Assim Falava Zaratustra*, em uma aproximação da vida com uma ideia de pesado amor, em *Ler e Escrever*:

A vida é uma carga pesada; (...) Todos somos asnos carregados. Que temos em comum com o botão de rosa que treme ao peso de uma gota de rocío? É verdade: amamos a vida não porque estejamos habituados à vida, mas ao amor. (NIETZSCHE, 2011, p. 52)

Em outro momento, acrescenta: “Loucos os que se atém à vida, mas nós somos esses loucos! É o que há de mais louco na vida!” (NIETZSCHE, 2011, p. 58) Ou ainda: “Estado, sei, é onde todos bebem veneno, bons e maus; Estado, onde todos se perdem a si mesmos, bons e maus; Estado, onde o lento suicídio de todos se chama “a vida”. (NIETZSCHE, 2011, p. 65)

Como se pode ver, Nietzsche disserta sobre a vida sempre indefinidamente e em relação a algo que seria visto pela forma niilista ou uma “não vida”, coisa que o aproxima diretamente de Piva ao dizer: “Os governos existem para que as pessoas façam política e não pensem em tesão, prazer, liberdade e erotismo”. (Piva, 2012, p. 76) Seu pensamento gira em torno de uma ideia de subtração, de uma retirada das instâncias da vida moderna que entretanto, de certa maneira, pode ser afirmada como espaço e conceito limites, da possibilidade de um passo a mais para além de uma coragem e de um risco traduzido. Temos, então, a imagem de um profundo abismo: “Pois, o meu declive e o meu perigo está em precipitar-se o olhar para o cume, enquanto a minha mão quereria fincar-se e amparar-se...na profundidade!” (NIETZSCHE, 2011, p. 186)

Ou, ainda, ao opor o valor e os abismos:

A coragem mata também a vertigem à beira dos abismos! E onde não estará o homem à beira dos abismos? Mesmo olhar... não será olhar abismos? A coragem é o melhor dos matadores: mata até a compaixão. E a compaixão é o abismo mais profundo: tão fundo quanto o homem vê a vida, assim fundo vê no sofrimento. Mas a coragem é o melhor dos matadores; mata a própria morte, porque diz: “Que! Era isto a vida? Então vamos, mais uma vez!” Mas uma máxima tal é uma fanfarra. Quem tem ouvidos, que ouça!” (NIETZSCHE, 2011, p. 203)

É interessante perceber estas proposições de Nietzsche, a fim de que todas elas escapem de uma definição, ou seja, de uma sistematização de pensamento. Assim, cada pequeno excerto aponta para algo que não podemos tomar, mas tangenciar, apontar como norteador de algo que não define, como a própria ideia de vida. Assim, sugere Lotringer, apontando uma abordagem para a leitura de Nietzsche: “Nietzsche escreveu em aforismas, que são interrupções do pensamento”, o que é corroborado por Paul Virilio ao afirmar que “Eu não acredito na explicação, acredito na sugestão, na evidência do implícito.” (VIRILIO, 1983, p. 44)

Ora, chegamos então em um ponto em que temos a percepção de que falar de vida, em Nietzsche, é uma espécie de conciliação como algo que não podemos tocar, mas montar em um passeio geográfico sobre a ideia. Assim, de seus trechos, vemos a vida como algo cujo

qualquer “valor” ou “compaixão” tornam-se instâncias aniquiladoras da vida porque instauram por sobre ela uma ideia de peso, de profundidade artificial.

Talvez seja por isso que Virilio, mais de um século depois vai recolocar esta questão da vida – é preciso perceber que, embora Piva esteja cronologicamente no meio dos dois, é somente a partir de sua poesia que tais questões poderiam reaparecer deste modo – como um requisito de “reinvenção”, ou em suas palavras “partindo de uma civilização da morte, nós teríamos de reinventar a vida”. (VIRILIO, 1983, p. 130), pois é nisto que a política se funda:

A política, no sentido antigo de polis grega, da cidade grega, nunca foi outra coisa. Foi uma imensa invenção. (...) Da barbárie dos tempos antigos eles extraíram não um modo de vida (como se diz em nossos dias) mas a própria vida. Uma vida bem característica. Poderíamos dizer, no sentido religioso, que a política consagrou a vida. O papel da política é este. Dar dinheiro para os pobres ou tirar dinheiro dos ricos, tudo isto é secundário, macetes do ofício. O problema real é: que tipo de vida? (VIRILIO, 1983, p., 131)

Frente a esta ideia, vemos que Roberto Piva tem diante da vida uma “tarefa política”. Eis porque sua poesia é uma poesia de invenção de uma *polis*, ou seja, da concentração de diversos poetas em seu procedimento que, em última instância, inventam uma espécie de “cidade”, na qual os poetas de Piva habitam. A vida, ou esta tarefa política da vida, se dá, como visto, não a partir de uma profundidade, ou de uma imersão em um psicológico, mas na percepção da vida como um “mergulho no abismo”, intensividade – fatalmente uma violência – que traz estas vozes, como em um grito, para fora. Ou, dito nas palavras de Virilio, um “outro” que é um “não lugar” de uma superfície – ou seja, um “implícito” que ultrapasse a própria superfície, tal como no poema *Ode a Fernando Pessoa*: “Quero violar todas as superfícies e todos os homens de superfície” (PIVA, 2005, p. 20). No caso, este peso, a gravidade, é algo que se impõe verticalmente, enquanto que a superfície é uma camada, fina, tópica e horizontal. Piva vai além, ao lembrar Pessoa que, ao ultrapassar a superfície de todos os homens, aponta:

Em mim e em Ti todos os ritmos da alma humana, todos os risos, todos os olhares,  
 todos os passos, os crimes, as fugas,  
 Todas as vidas vividas num minuto Completo e Eterno,  
 Eu e Tu, Toda a Vida (PIVA, 2005, p. 22)

Tratada como coisa a sério, maiúscula, a vida de Piva é em direção a um “tu”, a um outro radicalmente estranho, mas que é incorporado num movimento duplo de ultrapersonalização despersonalizante em que Pessoa ganha um apelido próximo, afetivo, que cola este Tu e um eu: “Nando” a quem “tudo te penetra, e eu sinto o íntimo tédio de tudo”.



(PIVA, 2005, p.25)<sup>14</sup> Toda esta questão do outro em Piva se verá mais a frente; o importante, neste ponto, é percebermos que Piva, para engendrar o que ele chama de vida, próximo do que pensa Nietzsche, aproxima-se de uma superação de uma mera superfície ou extensividade – uma primeira camada daquilo que faz limite no corpo – para ver em Pessoa – em si, na poesia – a imagem de um “Ampliado” (PIVA, 2005, p. 22)

Walter Benjamin, também nos dá uma luz sobre a ideia de vida quando analisa dois poemas de Holderlin e percebe que, como método e procedimento de análise, se está diante da poesia como uma tarefa de “determinação limite” (BENJAMIN, 2011, p. 16) que é “sempre a vida”, na medida em que “a vida se determina através do poema”. Esta tarefa, que tem como horizonte uma relação mítica entre a vida e o poema se dá através “de uma unidade gerada através da violência dos elementos míticos que lutam entre si, na qual será a genuína expressão da vida.” (BENJAMIN, 2011, p.17)

Pode-se dizer com isso, no fim das contas, que não é a vida que dita a poesia, mas a poesia que dita a vida, na medida em que ela se coloca como um *a priori*, como algo que acende a luz em um movimento em que a vida é “o poetificado dos poemas”. (BENJAMIN, 2011, p. 16) É justamente por isso que a vida, para Nietzsche, só pode se dar no abismo, uma vez que não é nos valores, no Estado, na compaixão e na história que ela se realiza, mas em uma retirada do peso ou uma luta com a gravidade:

Eu sou o advogado de Deus junto ao diabo. O diabo é o espírito do Pesadume. Como poderia eu, jovens criaturas, ser inimigo de vossas danças divinas ou de vossos pés de jovens, de graciosos tornozelos? (NIETZSCHE, 2011, p. 140 )

Afinal,

Todo o dia em que se não haja dançado, pelo menos uma vez, seja para nós perdido! E toda a verdade que não traga ao menos um riso nos pareça verdade falsa. (NIETZSCHE, s/a, s/p)<sup>15</sup>

Esta verdade dançada, do riso e do escárnio, aponta diretamente para este corpo que é pensamento, mas um pensamento erotizado. Barthes (2003), em um dos trechos de seu *Fragmentos do Discurso Amoroso* aponta para uma aproximação do “Corpo do Outro”, ao

---

<sup>14</sup>Digo, neste sentido, que há uma ampliação de uma possibilidade do sujeito que se expande como corpo para o limite de si próprio – e talvez para além de si – o que resulta, de certa forma, em uma despersonalização, ou seja, em um movimento que desmobiliza a unidade do ser em virtude de um enfraquecimento do indivíduo como marca de identidade.

<sup>15</sup> Trecho retirado da edição em pdf sem ano e paginação do site: <http://www.psb40.org.br/bib/b18.pdf>, pois tal trecho foi suprimido ou traduzido de forma diferente na edição da Editora Vozes de 2011.

afirmar que, aquilo que é apresentado na superfície, e que me encanta, move meu corpo através de um gesto de escavação do outro:

Por vezes toma-me uma ideia: ponho-me a escrutar longamente o corpo amado. Escrutar quer dizer vasculhar: vasculho o corpo do outro, como se quisesse ver o que há dentro, como se a causa mecânica de meu desejo estivesse no corpo adverso (sou como aqueles meninos que desmontam um despertador para saber o que é o tempo). Essa operação se conduz de um modo frio e espantado, estou calmo, atento, como se estivesse diante de um inseto estranho, do qual bruscamente não tenho mais medo. (BARTHES, 2003, p. 93)

Ora, esta escavação nada mais é do que uma espécie de erotização da narrativa do outro, o que, para Agamben, é determinado por uma teologia da presença, por um mistério inerente ao instante desconhecido: “O corpo do outro é sempre na origem um corpo em situação; a carne, pelo contrário, aparece como pura contingência da presença.” (AGAMBEN, 2009, p. 90)

O desconhecido, erotizado, passa a ser um corpo diante de um baile, algo que é preciso invadir, ocupar, escavar para perceber os fragmentos mecanizados que provocam isto que me move e sempre é determinado por esse movimento do desejo, tal como destaca Agamben, ao analisar a ideia de nudez em *O Ser e O Nada*, de Jean-Paul Sartre: “o desejo é a tentativa de despojar o corpo de seus movimento como das suas vezes para o fazer existir como pura carne; é uma tentativa de encarnação no corpo do outro. (SARTRE *apud* AGAMBEN, 2009, p. 90)

Mas, afinal, não é isto que estamos propondo fazer com o poema? Vasculhar suas veias erotizadas, escava-las e em uma operação lançada no tempo, nos aproximarmos deste estranho, sem com isto deixar de fazê-lo estranho? Ou melhor dizendo: tocar o poema não é o mesmo que tocar este corpo desnudado, resultado final da matéria misteriosa que ultrapassada a “pura carne”?

É por isto que o poema, como afirmou Benjamin, aproxima-se dos mitos que lutam entre si no interior da escrita. Ou em Nietzsche ao afirmar que “no mais alto brota para mim a fonte de alegria! (...) Fonte da alegria, quase brotas com demasiada violência! E amiúde esvazias a taça em vez de a encher!” (NIETZSCHE, 2011, p. 126), percebendo no entorpecimento uma alegria de violência. Ou então, por fim, em um Piva que dedica um poema a um Carlinhos cujo resultado é a própria destruição e dilaceração deste dedicado e homenageado:

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. (PIVA, 2006, p. 109)

Na linha de Barthes em que se imagina um menino que desmonta um despertador em busca do tempo, Piva esquarteja o objeto desejado. Primeiro, o cérebro, responsável pelos primeiros jorros que se dão contra o corpo; depois as coxas, espécies de portas para o sexo; ainda depois os olhos que são queimados não para provocar cegueira, mas uma brasa, um fulgor; chegando ao coração – de carne – para, ao final, chegar a uma substância única, uma mênada, gota essencial do amor.

É possível perceber neste trajeto de escavar o corpo do outro, um caminho que se cunhou chamar de erotismo. Na equação erótica de Piva, mais uma vez, há uma sequência de imagens que apontam para lugares distintos, mas que correm sem se fixar. Assim como no poema em que o poeta diz estar na vida aponta-se para o “universo, o útero, a cólica, a deriva, a laranja, a eternidade, a parede e o mundo”, aqui temos as ações de moer, retalhar, dilapidar, queimar, incinerar, e uma aproximação e linha de montagem erótica. Nesta passagem, entre o que está no corpo e o que aponta para fora dele, para seu desmembramento ou sua ligação com algo para além de si próprio que, de certa forma, o sacraliza e o erotiza.

Em um poema de 1991, ele diz:

Basta de poesia  
 ou religião que não conduza ao êxtase  
 existe o grau zero da dor  
 & alegria (PIVA, 2008, p. 71)

Este grau zero, bastante tratado pelos pensadores do século XX, na medida erótico-sagrada de Piva, chega até a escorregadia e extensa definição que Bataille dá ao erotismo ao afirmar que se trata de uma atividade “que coloca o ser em questão” (BATAILLE, 2013, p.53). Apenas como aproximação, ao olhar para a poesia de Piva e os escritos de Bataille, pode-se dizer que “estar em questão” é algo que faz parte do próprio ato de apagamento da escrita, enquanto que há uma inscrição na obra, tornada em uma imagem limite aterradora. Diz Bataille: “devo perseguir uma atividade solitária, sem tradição, sem rito, e sem nada que me guie, também sem nada que me embarque” (BATAILLE, 2013, p. 58). Note que tentamos fazer o mesmo com Piva, entretanto ultrapassando ainda mais esses limites através da pergunta: como Piva pode perseguir esta atividade sem tradição (ou com um absoluto excesso desrespeitoso de tradição) sem nada que guie e embarque, mas sem, em momento algum estar solitário acolhendo vozes, poetas? Como, sem tradição, ainda assim permanecer

acompanhado? Como ser um errante acompanhado por um, por mais, por muitos, por todos? Se em Bataille a escrita da obra era uma atividade de subtração à tradição, em Piva toda (des)ordem e subtração está ligada a um excesso.

Voltemos a questão: para Bataille, o corpo erótico é aquele que coloca em questão o ser porque aponta para uma descontinuidade, ou seja, um desejo de morte por dentro da atividade erótica, ao mesmo tempo em que aponta para uma continuidade, um fluxo de perpetuação que só de pode dar na perda. Assim, pode-se dizer que “estar definitivamente na vida” é colocar-se neste lugar de risco, de possibilidade da morte, em oposição ao que Bataille aponta com sendo “da ordem do trabalho” e que imputa uma violência que, reconhecendo o interdito – do sexo e da morte – tenta ultrapassá-lo: “a sexualidade ou a morte, é sempre a violência que é visada, a violência que apavora, mas que fascina” (BATAILLE, 2013, p. 75).

Em *História do Olho*, Bataille descreve este corpo do erótico como algo que não é um simples corpo atrás dos “prazeres da carne”, o que ele considera “insosso” (BATAILLE, 2003, p. 58), pois este ainda está nesta ordem da sociedade cujos olhos são “castrados”.

Afirma:

Eu não gostava daquilo a que se chama "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 meu corpo e os meus pensamentos, mas tudo o que imagino em sua presença, e sobretudo, o universo estrelado... (BATAILLE, 2003, p. 58)

Neste sentido, estar na vida é colocar seu corpo à disposição de uma devassidão de outra ordem, capaz de uma sujidade que aponta para um limite humano, próximo desta descontinuidade – a morte ou este “universo estrelado”, quase numa imagem de fim de mundo, que coloca o corpo diante de uma instabilidade ou desequilíbrio ou “um luxo de aniquilamento que fere a imaginação” (BATAILLE, 2013, p. 84). Como diz Rimbaud, sempre diante da morte e da eternidade:

Lá não há esperança  
E não há futuro.  
Ciência e paciência,  
Suplício seguro.

De novo me invade.  
Quem? – A Eternidade.  
É o mar que se vai  
Com o sol que cai.



É interessante perceber, neste caso, como “estar definitivamente na vida” é parte de uma incorporação poética, não uma escolha em abolir o poema em detrimento à vida. O poema É a vida e, neste sentido, a vida anima o poema que anima a vida. Por isso que o corpo de Piva, na linha do pensamento de Nietzsche, não é um corpo vulgar, mas um corpo de segredo, como afirma Agamben:

Queres ver o meu segredo? Queres chegar à claridade do meu invólucro? Então olha isto, se de tal fores capaz, olha esta absoluta, imperdoável ausência de segredo. (...) Não há nada a não ser isto (AGAMBEN, 2009, p. 104)

Ora, pode—se dizer que ó quem é capaz de ultrapassar o segredo essencial, afinal eles se desfazem na unidade do corpo, na veste é capaz de acessar este ponto. É por isto que o corpo ultrapassa esse comum, ou vulgar, na medida em que incorpora em si corpos e procedimentos. Além do mais, não há nada nele que seja entrega aos impulsos, ou entrega ao desejo fácil, comum, pelo contrário, é pura desobediência a um corpo “simples”, é pura clarividência. O corpo de Piva se insurge contra o próprio ideal de um corpo – inclusive o tratado pela filosofia – para engendrar algo que, ao mesmo tempo, antecipa e ultrapassa o corpo.

Podemos dizer, então, que falar do corpo na poesia de Roberto Piva é abrir frentes para todos os lados. É expandir o pensamento da poesia para além do estudo do corpo, mas apresentar esta exposição do corpo, adentrar a ideia de que há, em sua obra, a invenção de um corpo que pensa e mais do que isso, compõe uma espécie de corpo-pensamento, ou corpo-limite, na trilha de Mallarmé ao afirmar que “Todo o Pensamento produz um Lance de Dados” (MALLARMÉ, 2001, p. 75)

### 3.1- EM FOGO & EM CHAMAS

(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)

Este trabalho se chama *A política e a memória do corpo em fogo & em chamas* justamente porque, como no caso do poema acima que, adaptado, deu título ao trabalho, é possível perceber como Piva abre uma frente dupla: uma em que se destaca “em fogo” e outra que se destaca “em chamas”, instâncias que se alternam, como a chama de uma vela, em uma instabilidade da palavra.

Antes de adentrar nas questões relativas a este corpo em fogo & em chamas, é preciso que se aponte – e este poema nos oferece esses indícios – que em Piva, este fogo e esta chama não produzem nem são resultados de alguma iluminação metafísica ou de algo relativa à matéria luminosa do espírito. Na linha de Rimbaud (1886) quando escrevia suas “iluminações”, este fogo não é resultado nem de uma ascensão da luz, ou seja, de uma natureza que produza um fogo, mas a partir de uma “experiência [que] não revela nada e não pode fundar a crença, nem partir dela”, mas algo que se coloca em jogo “na febre e na angústia, aquilo que um homem sabe pelo fato de ser.” (BATAILLE, 1992, p. 12) Em outras palavras, trata-se de uma iluminação que faz parte de um fogo pactário, mefistofélico de quem, como Rimbaud, passou “uma temporada no inferno”.

Isto se pode notar, na medida em que “a política do corpo”, ideia já esmiuçada aqui, enquanto palavra na página, não foi colocada com parte integrante do poema, mas – por estar inserido por parênteses que abrem um poema – como seu aposto, seu pressuposto, sua motivação. O corpo em fogo, assim, é uma espécie de luz daquilo que não foi escrito, de uma não-escrita presente na escritura do poema, como se os parênteses, compondo um limiar de dentro/fora do poema que “não falam de Deus senão por negação”, afinal “a luz é raio que é treva” (BATAILLE, 1992, p. 12) fossem como uma testemunha das “trevas [que] devoram”, das “folhas machucadas na escuridão”, do “teu gemido à sombra” e, inclusive, dos cabelos que são “solidamente negros”. (PIVA, 2006, p. 28).

É possível, inclusive, escavarmos na obra *Abra os Olhos e Diga Ah!*, uma espécie de mapa de leituras desses parênteses, na medida em que, de certa forma, são eles que vocalizam a presença-ausente de um Roberto Piva através de uma das manifestações de sua política. Se o gesto de abrir os olhos e dizer Ah! é aquilo que serve de cama para Piva compor seu corpo em fogo & em chamas, esses parênteses são os pontos que escapam desse movimento e nos dão o poeta que, erudito, se garante o direito de ir para outro lado. Vejamos no exemplo: “(A EPOPÉIA DO AMOR COMEÇA NA CAMA COM OS LENÇÓIS DESARRUMADOS FEITO UM CAMPO DE BATALHA)” (PIVA, 2006, p. 35)

Pode-se perceber que até aí o poema não começou. Ele apenas se abre, se oferece, como se fosse um orifício – a boca ou o cu do poema – uma oferenda e, assim, se colocasse a disposição do poema seguinte – que é apenas a continuação do mesmo – mas que, aí sim, é inscrito por Piva:

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 (...)  
gosto de gostar & a tv da alma amanhece bêbada & tenta dizer alguma coisa. (PIVA, 2006, p. 35)

Ora, pois é justamente após os parênteses que o corpo em fogo & em chamas, que o sexo, o erotismo, o bailado do corpo “começa a nascer para a madrugada”. É ali que se “abrem as vertigens” do “amor que se enrosca”. E o mais importante: esta TV da alma – esta máquina de fazer amor, esta transmissão bêbada que “tenta dizer alguma coisa”. Diz? Diz que “gosta de gostar”, este fluxo do erotismo: o paladar do gostar.

Os parênteses, então, fazem uma fenda na poesia de Piva que, receoso de macular o poema – sacralizado em sua queda aos “porões do mundo” – insere-se como quem habita em uma zona indistinta, um limbo, um purgatório, uma visão prenunciada como travessia e errância por Dante (2007), enfiando-se violentamente dentro do poema, criando um obstáculo, um quebra-molas na velocidade. Ou ainda mais, esta inserção provoca nesta unidade, inclusive, a trajetória de todo poema para Piva: uma alucinação que aponta para um não-dito, ou melhor, um “tentar dizer”, ou, por fim, um mal-dito. Assim, as inserções de Piva, entre parênteses, são uma espécie de maldizeres de si sobre seu poema, engendrando uma intencionalidade maldita e mefistofélica, ou seja, uma retenção, um pacto entre o que corre no poema e o que escorre de dentro do poema.

Isto pode ser visto quando estes parênteses saem do topo do poema e se lançam no meio do poema dizendo “(AMO TUA BOCA DEVASTADA POR FUMAÇAS DIABÓLICAS)” (PIVA, 2006, p. 29). E assim se pode seguir quando, dois poemas adiante, temos: “(O SEXO DA MEIA-LUA LANÇA SUA NOTA METÁLICA & SEUS GATOS SELVAGENS)” (PIVA, 2006, p. 31). ou, ainda no próximo:

(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) (PIVA, 2006, p. 32)

Neste último caso, além das questões mencionadas acima, Roberto Piva nos dá, de bandeja, um mapa de leituras dele, assim como oferece, especialmente, um mapa de leitura para este poema em específico. Seguindo por essa veia aberta, podemos encontrar este uso dos parênteses justamente em um dos autores citados acima: Dino Campana. Bastardo da filiação de poetas citados acima, Campana em suas *Novelas em Alta Velocidade* (1999), encerra o poema “Socorro (Bolonha)” com uma estrofe/parágrafo inteiramente determinados pelos parênteses:

(As servas ingênuas atarefadas com as esportas cheias de víveres, artificialmente penteadas, (...) A planície em volta toda verdade. (...) os grandes bairros da cidade todos vivos de tentáculos vermelhos (...) pelo arco da porta avancei no verde: sozinho com os pardais em volta que em breve volteio se comoveram em volta do lago Leonardesco.) (CAMPANA, 1999, p. 55)



A longa estrofe/parágrafo, de cunho absolutamente descritivo, que pouco acrescenta ao poema enquanto narrativa, parece ter como traçado a mesma direção dos parênteses de Piva: anunciar e, no mesmo instante, abandonar o sopro de um “eu”, de um personalismo, de uma *bios* que, logo que se coloca “sozinho”, encontra os “pardais que volteiam comovidos”: eis novamente a máquina do mundo se movendo em um espaço/tempo de troca, assim como a “tv da alma que tenta dizer alguma coisa”. O que parece nos apontar para esta direção é o fato de que, na estrofe anterior o poema em prosa de Campana parecia ter sido interrompido, terminado, ao compor um vazio de um corpo difícil de escapar:

Uma grande silhueta que apareceu, uma grandiosa, virginal cabeça de escrava, reclinada, movida por um passo juvenil não domado pela cadência, passou mostrando o contorno do queixo róseo e forte e às vezes a luz oblíqua do olho negro por cima do ombro servil, do braço, repleto de juventude: muda. (CAMPANA, 1999, p. 55)

Este silêncio do fogo do corpo juvenil, que só poderia ser mostrado através do vultar dos pardais após um “avançar do verde” faz com que, se o parêntese não é requerido como parte integrante do poema, por outro lado é urgente, uma linha de fuga para a fatalidade do corpo do poeta e do poema. Se estamos tratando de corpos que não se conformam ante a cidade, a poesia e a vida, erotizando as ações, em certa medida, esses parênteses são a erotização primeira do poema, o movimento de quem rasga o papel com a palavra da caneta ou que, por fim, resolve dar o ponto final.

Roberto Piva abre o livro *20 poemas com Brocoli* sugerindo algo desta interrupção. Se em grande parte de sua obra, como foi visto, a velocidade foi analisada como um das bases do procedimento de sua escrita, em algumas, mesmo que o procedimento se mantenha, existe algo – como os parênteses, os manifestos poéticos, as apropriações, as epígrafes – que parecem se incorporar a este mecanismo, mas, ao mesmo tempo, interrompe-lo, afinal de contas, em sua poesia não há, nem haverá, nenhum respeito a qualquer norma, haja vista a “destruição de tudo que é frágil”, lema que parece se repetir a todo instante. O poema diz:

Última locomotiva. Gregos de Homero  
sonhando dentro do chapéu de palha.  
últimas vozes antes dos lábios e dos cabelos. Sonoterapia voraz.  
você adora as folhas que caem no lado escuro  
este é o banquete do poeta  
sempre  
querendo  
penetrar  
no caroço  
da verdade.  
Nariz do garoto negro apontando para a praça apinhada de tucanos sambistas.  
você tranca o planeta. (PIVA, 2006, p. 96)

O movimento de oscilação deste poema é ininterrupto, mas podemos ver duas frentes: a primeira que se interrompe logo no primeiro verso, indo de encontro a velocidade proposta por seus “dromopoemas” - “última locomotiva.” – quando o verso é rompido. Em seguida, há um mundo grego pós-Homero, ou seja, o mundo platônico que não cessa de emitir perguntas em buscas de suas respostas-verdades. Aí está a interrupção de Piva: o poema corre em direção a este “caroço da verdade” e ameaça perder as “últimas vozes antes dos lábios e dos cabelos”. A solução? Piva “tranca o planeta”. E na próxima poesia da obra, já estamos diante novamente de um “Baudelaire sangrando na ponte negra do Sena.” (Piva, 2006, p. 97). A sua desordem já está restabelecida.

Seria possível continuar nesta trilha dos parênteses de Piva que, por um lado, apresenta uma tentativa de voz para apresentar o que seria esta política do corpo em fogo & em chamas, e por outro, nos dá uma espécie de subtexto manual das atividades erótico-amorosas. No entanto, ao retomarmos nossas questões relativas à política do corpo, essas instâncias convergirão de uma maneira ou de outra. Isto posto, tratemos deste “corpo em fogo & em chamas” a partir de algumas categorias.

### 3.2- RETENÇÃO

Roberto Piva, em um texto chamado “A Catedral da Desordem” reunido em uma obra chamada *Os que viram a carcaça*, escreve:

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. (PIVA, 2005, p. 141)

Nero, o rei romano conhecido por ter sido um dos mais sanguinários de sua época, tendo inclusive mandado matar sua mãe, foi acusado de ter colocado fogo em sua cidade, Roma, para construir uma nova a partir de suas ideias urbanísticas. Nero, segundo consta nas lendas da história, enquanto recebia a notícia de que sua cidade ardia em fogo, tocava e cantava ao som da harpa. Piva recupera Nero. Entende a batalha de Nero, entende a missão de Nero para compor a sua cidade e, por isso, torna-se Nero ao saber que sua cidade pega fogo: oferece ajuda, mas celebra a desordem. A cidade em chamas de Piva é como Roma, uma imensa catedral, construída com todas as pedras dos desastres do homem, mas que possui uma brecha, um fogo possível, uma linha de fuga, na medida em que, no fim da cidade, no limite da vida, na beira do abismo, se dança:

Quatro ventos  
quatro montanhas  
no olhar do garoto

que dança  
no céu chapado. (Piva, 2008, p. 25)

O que vemos aos poucos em Piva é uma gradual retirada da temática da cidade de seus poemas e isto, talvez, se deva à ideia de uma poesia que além de correr pela página também pode dançar: uma leveza do que é veloz, um bailado de uma falta, de um desnome, uma saída ou uma linha de fuga. Isto é o que podemos ver em um pequeno texto de Alan Badiou (2002).

O autor, em seu *Pequeno Manual de Inestética*, dedica um capítulo à dança enquanto uma metáfora ou imagem do pensamento. É interessante perceber que Badiou retira de seu manual a pretensão de força ou magnitude, ao desmontar a ideia de tentar abarcar, como todo manual, um conjunto de ideias fixas sobre algo, assim como propõe uma “inestética” em um “pequeno manual”, ou seja, algo que não esteja no campo oficial da estética, mas que produza algo, um mistério, um gesto em direção a alguma coisa ainda não sabida e, quem sabe, nunca revelada.

Partindo do pensamento de Nietzsche, ele aponta para um gesto de “leveza” na dança, lido a partir de Mallarmé (2010), em *Divagações* quando traça que há na dança “um corpo de antes do corpo”, ou que “esquece sua prisão, seu peso” e se liberta de toda “mímica social” e “convenção” (BADIOU, 2002, p. 79).

A poesia de Piva, em um primeiro olhar, se aproximaria apenas em parte desta questão, na medida em que, apesar de desmontar a mímica social e a convenção, ela ainda possui peso, gravidade. No entanto, Badiou, aos poucos, em seu ensaio, vai reconfigurando sua ideia de leveza na dança, como algo – e vamos nos manter atentos à ideia de que se trata não só de uma imagem do pensamento, mas também um “real do corpo” – de uma “mobilidade que não se inscreve em uma determinação exterior, mas que se move sem se destacar de seu próprio sendo”, sendo assim, “uma expansão de seu centro” (BADIOU, 2002, p. 82)

É neste sentido que para Nietzsche, este ser se afasta da vulgaridade de um corpo que é incapaz de resistir a uma solicitação ou até um corpo que obedece a qualquer impulso. Este seria um corpo, creio eu, tanto para Nietzsche quanto para Piva, ingênuo, frágil, arquitetado e por isso deveria ser destruído e recomposto. O corpo em fogo de Piva, enquanto ideia manifesta no corpo-pensamento estaria ligado a uma “mostração corporal da desobediência a uma impulso” (BADIOU, 2002, p. 83) e, justamente por isso, provocaria uma retenção.

É preciso separar esta retenção, no entanto, da ideia de “inércia”. A inércia é resultado direto da velocidade não pensada, tal como tratada por Virilio. Para ele a velocidade de um Concorde ou um avião a jato é um enigma, pois ao mesmo tempo em que cultuam este veloz

possuem um “mistério do deslocamento” na medida em que tratam de um “desejo de inércia, desejo de ibiquidade, de instantaneidade – uma forma de reduzir o mundo a um único lugar, uma única identidade.” (VIRILIO, 1983, p. 68)

Ora, percebemos que esta ideia é diametralmente oposta a de Piva que buscava, ao contrário propor uma redução de um lugar e de uma identidade, ampliar indefinidamente o espaço e as possibilidades deste “eu” poético sem nome, ou seja, para Piva, multiplicação é também perda.

Esta ideia é similar ao que propõe Georges Bataille (2013) ao propor a proximidade entre sexualidade e morte. Segundo ele, toda vida se baseia em um dispêndio, ou seja, em uma energia excessiva essencialmente gasta para a manutenção da vida, através do seu binômio morte. Afirma que “os procedimentos que engendram a vida são dispendiosos, quanto mais a produção de organismos novos é custosa, mais a operação é bem sucedida” (BATAILLE, 2013, p. 85). Como exemplo, ele relata o fato de que um herbívoro consome imensas quantidades de vegetais por dia para manter-se vivo e servir justamente de alimentação a um carnívoro. Assim, a vida seria esse movimento incessante de devoração que só cessa na morte e o homem seria aquele capaz de propor uma recusa, ou seja, todo desejo, toda sexualidade e todo erotismo vem justamente da capacidade de recusar a natureza através de uma transgressão à ordem natural, pois, como critica genialmente Walter Benjamin:

Quando mais a expressão frouxa do sentimento substitui a grandeza e a configuração internas dos elementos, (...) tanto menor se torna a coesão, tanto mais surge ou um amável produto natural sem arte ou um artefato malfeito, estranho à arte e à natureza. É a vida como unidade última, que está na base do poetificado. (BENJAMIN, 2011, p. 17)

O “poetificado”, um “conceito-limite” cunhado por Benjamin para analisar Holderlin, se margeia a partir daquilo que o Nietzsche trataria como uma “insurgência ao corpo vulgar” e Bataille como uma necessária desobediência através do qual o homem se organiza: “O homem se encabritou para não mais seguir o movimento que o arrebatava, mas não pôde, dessa forma, mais que precipitá-lo, que tornar sua rapidez vertiginosa.” (BATAILLE, 2013, p., 86).

É, portanto, neste sentido que precisamos encarar Holderlin no poema “*Coragem do Poeta*” que nos aponta que:

Então não te são aparentados todos os viventes  
Então nutre a própria Parca a serviço de ti?  
Portanto, anda assim, apenas inerme,  
Adiante pela vida e nada temas! (HOLDERLIN, apud BENJAMIN, 2011, p. 21)

Ora, como podemos ver, ao contrário de uma frouxidão, estamos diante da proposta de uma coragem, de um “nada temas”, de um “adiante” que, nos parece estar presente na questão da velocidade: o movimento, a mobilidade de Piva é do campo da retenção, daquilo que impede que se escape, mas que se adegue mecanicamente dentre de suas estruturas organizadas para a completa desordem. Em outras palavras esta coragem está, como afirma Bataille, no entendimento de que o cerne da questão se coloca no testemunho, na palavra que, embora não possa ser abolida, testemunha apenas sua morte. Por isso ela é dispêndio, na medida em que

o silêncio se dá na dileção doente do coração. Quando um perfume de flor está carregado de reminiscências, nós nos detemos sós a respirar a flor, a interroga-la, na angústia do segredo que sua doçura vai nos entregar daqui a pouco: esse segredo não é senão presença interior, silenciosa, insondável e nua. (BATAILLE, 1992, p. 24)

Se em Piva ela é veloz é justamente porque esta doçura é do campo da retenção não como ausência de movimento, mas pelo contrário, como um turbilhão, um jorro que “toma a amplidão - trata-se de movimento lentos - mas de uma enchente invasora.” (BATAILLE, 1992, p. 24). E nisto já nos detemos, mas é importante repetir: a velocidade é resultado de seu oposto: da atenção, da atenção do olho que “dá início a alguma coisa” e que pode, enfim, reter através de um projeto de compartilhamento com o outro.

Voltando ao ponto inicial, podemos dizer que esta impulsão desobediente do corpo – esta coragem de testemunho que promove uma “leveza” – pois quem há de negar que com a velocidade é bem possível que o poema de Piva voe, ao invés de correr? – é a invenção de um “corpo não-forçado”, ou seja, disponível, entregue, mas não militarizado, treinado, instituído, mas com um princípio virtuoso que Badiou vai chamar de:

Um princípio de lentidão. A leveza tem sua essência, daí ser a dança sua melhor imagem, na capacidade de manifestar a lentidão secreta do que é rápido. O movimento da dança é decerto de extrema prontidão, e até virtuose na rapidez, mas só o é investido por sua lentidão latente, que é o poder afirmativo da sua retenção. (BADIOU, 1992, p. 83)

Esta retenção que dança, ou este bailado que oferece uma resistência ao corpo, impõe a este corpo uma política, na medida em que a força, ou seja, aquilo que é empreendido na ordem do “militar”, é o que se configura no que se pode chamar de poder. O poder, ou a característica que impõe o poder é a capacidade – como vimos na questão de velocidade – de empreender força a algo frágil simplesmente promovendo a aceleração de massa, como no soco. O corpo do poder, do soco, no fim das contas, é um corpo treinado, uma espécie de “substância produzida” que, como aponta Virilio (2013), perde sempre a dimensão de seu oposto irredutível: o acidente.

A importância da leveza não está na capacidade do que ela propõe como voo, ou seja, naquilo que a torna leve, mas na capacidade de retenção do peso, da desconfiguração de sua ordem. Pode-se dizer, neste sentido, que o que faz o avião voar não é sua leveza, mas o seu peso, ou seja, aquilo que é investido nele como tecnologia, pensamento mecânico, econômico como força destrutiva. A violência da velocidade, na poesia, propõe uma invenção que subverte, via violência, esta força, enquanto que a força da “mera máquina” abandona sua dimensão trágica, sua dimensão final que é a ideia de “acidente”:

Na filosofia clássica, a substância é necessária e o acidente é relativo e contingente. No momento, ocorre uma inversão: o acidente está se tornando necessário e a substância, relativa e contingente. (VIRILIO, 1983, p. 40)

O acidente, como necessário, como formador, retira da “vida” a proposição daquilo que a erotiza, ou seja, sua capacidade de ultrapassar as instâncias deste corpo entregue para um corpo como montagem, um corpo-divino-tecnológico que, em seu horizonte utópico, retorne a ideia redentora final e apocalíptica, ao invés da máquina de produzir acidentes ou, como diria Piva:

A Bolsa de Valores e os Fonógrafos pintaram seus lábios com urtigas  
o chapéu de prata do ditador Tacanho e o ferro e a borracha verteram monstros inconcebíveis  
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  
imensos telegramas moribundos trocam entre si abraços e condolências  
pendurando nos cabides de vento das maternidades um batalhão de novos idiotas  
os professores são máquinas de fezes conquistadas pelo Tempo invocando  
em jejum de Vida as trombetas de fogo do Apocalipse  
afã irrisório de ossadas inchadas pela chuva e bomba H árvore  
branca coberta de anjos e loucos adiante seus frutos  
até o século futuro. (PIVA, 2005, p. 32)

Fica evidente em Piva aquilo que retira a instância da vida: a máquina como substitutiva do corpo, resultado de acúmulos desse Tempo estéril. É interessante perceber que para Piva é preferível a explosão da Bomba H, produzindo “anjos e loucos” do que esta organização precária de moribundos, professores máquinas. O ponto que a todo instante está a um passo de escapar é que o acidente torna a tecnologia não algo que pode “animar a vida”, mas algo que engendra o tédio tecnológico, o vício por um nada accidental. Em Piva, não há nada contra a tecnologia, mas contra uma organização social em torno de uma ideia de tecnologia, uma ideia de progresso e de velocidade. Eis porque a apropriação da velocidade, em sua poesia, erotizando-a, tem como intenção encontrar, na outra ponta, a vida. Ou como proporia Virilio:

Creio que, de agora em diante, se quisermos continuar com a tecnologia (...) precisamos pensar instantaneamente a substância e o acidente. O lado negativo da tecnologia e da velocidade foi censurado. (...) Há muito a dizer sobre a obscenidade da tecnologia. É onde você encontra a tecnofilia. (VIRILIO, 1983, p. 40)

Esta tecnofilia, resultado de uma sociedade que, de certa forma, apenas sonha com “uma dúzia de anjos de pijama [que] urinam com transporte e em silêncio nos telefones nas portas nos capachos das Catedrais sem Deus” é aquela que, como propõe Virilio, desfaz este “acidente” do silêncio para refazer uma capacidade de encantar o mundo, afinal: “Creio que o acidente seja para as ciências sociais o que o pecado é para a natureza humana: uma certa relação com a morte, ou seja, a revelação da identidade do objeto.” (VIRILIO, 1983, p. 41)

A tarefa, então, é mais uma vez desfazer este pecado, ultrapassando-o, rompê-lo com a poesia para que possa emergir este corpo que não é entregue, militarizado, mas um corpo-invenção, capaz de romper com o lacre do acidente e propor como Piva:

Meu abraço plurissexual na sua  
imagem niquelada  
onde o grito  
desliza suavemente nos seios fixos  
a  
diminuta peça teatral estreando para os alucinados (Piva, 2005, p. 54)

Estamos diante de um gesto do corpo que pretende romper este “Poema Lacrado”, ou seja, vedado de sua violência que, no entanto, escorre pelas palavras. Para entender o que seria esta ultrapassagem, como retomada de um corpo primeiro, alinhado a um pensamento ao mesmo tempo primitivo, de retorno a uma origem e futurista, projetado para o futuro do veloz, gesto este que nos aproxima do trabalho do arquiteto Flavio de Carvalho.

### 3.3- FOME

Flavio escreveu uma peça de teatro, espécie de culto orgiástico a um deus morto – eco de um grito antropofágico – chamada *O Bailado do Deus Morto*, encenada pela primeira vez em 1933. No espetáculo, muito similar a uma festa dionisíaca um animal, deus, é descoberto como mulher e, em seguida, morto. Nela vemos um movimento que se espalha em muitas direções no qual se revelam, simultaneamente: uma animalidade latente, uma divindade procurada e perdida, um sexo que se alarga num sacrifício do corpo e, por fim, um trajeto para um desaparecimento deste deus. Vejamos o fim primeiro ato, último soluço deste deus:

O tantã continua diminuindo sempre de intensidade e as bailarinas e as três vozes vão recuando e dançando com movimentos cadenciados e lentos, o pano de boca que é uma gaze transparente cai e

as bailarinas continuam recuando, a assistência enxergando este recuo através da gaze, o tantã morre com apenas um golpe seco e curto. (CARVALHO, 1973, p.86)

A escolha deste trecho tem a ver com uma característica comum (e estranha) da arte do começo do século XX: a busca, o esforço de encontrar uma espécie de “elo perdido” entre uma potência da arte e da vida e uma estrutura artística. O trecho nos oferece um Flavio de Carvalho que monta uma orgiástica, mas descreve a bailarina, o som do tantã, a ausência da cor da gaze. Tudo isto é para mostrar o exercício de Flavio ainda na década de 30 e o esforço da tarefa política de seu trabalho. Esta questão nos atenta para a percepção de como todo este esforço vai desencadear em uma arte como tarefa que, no caos de Piva, será também um exercício de vida, mas uma vida do poema, do corpo, da língua.

O pensamento de Flavio de Carvalho, capaz de revelar alguns dos mistérios insondáveis do mundo é, até hoje, um dos maiores desentendimentos quando se trata de pensar, de um lado, em algo como um pensamento ligado à categoria da filosofia e, de outro, alguma coisa que remeta a uma poesia. Entre as duas opções que, quando estudadas, sempre permanecem incompletas, prefiro ver nele uma espécie de alquímico da modernidade, ou seja, alguém que vasculha e escava o homem e faz apontar suas origens em um presente intenso.

Uma das principais obras de Flavio de Carvalho, *A Origem Animal de Deus*, é significativamente reveladora para nos aproximarmos do procedimento de Piva que estamos tentando traçar naquilo que teria de (não) xamânico em sua poesia. Vejamos:

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  
 no excesso do Dia. (PIVA, 2008, p 40)

Esta poesia repleta de orifícios que “abre a noite no excesso do dia”, ou seja, uma violência da noite (ou do dia) perante o dia (ou a noite), ou ainda, uma abertura do corpo para todas as possíveis entradas, uma tentativa quase nômade de vender todos os extratos nas “estradas do prazer”. O encantamento fora da lei do sexo: o cu fora da lei e a boca, este orifício mágico e máximo em todos os lugares, em uma “poesia desatino”.

Ora, Erotismo é fome. Fogo e fome. É fome porque, como vimos com Bataille, busca a continuidade do ser que precisa comer. É fogo porque incendeia os corpos, a cidade, a noite



– ou o excesso do dia – infernal, como em Dante. E tudo isto porque, como toda alquimia, nos faz voltar atrás, ver nossas origens, ou encontrar “a origem animal de deus”.

A aproximação de Piva entre o que seria o pensamento dos trópicos, de Flavio de Carvalho, modernista que se aproxima dos corpos da antropofagia de Oswald com o que ele chama de erotismo está em uma equação em que ele vê em um desequilíbrio de forças, uma potência nacional entre os corpos as comidas e a cultura contida na obra de Gilberto Freyre, *Casa Grande & Senzala*, curiosamente grafada por Piva também com o &. Sobre a obra, Piva afirma em uma entrevista para Carlos Von Schmidt (2010):

É o grande clássico da pornografia sociológica no Brasil. (...) Você sabe que Gilberto Freyre foi a única pessoa que fez essa relação de comida, de erotismo, tudo isso, com a etnia brasileira? (PIVA, 2012, p. 60)

Interessante perceber que - e isto aproxima Piva de Flavio de Carvalho - a junção entre o corpo, a fome e o erotismo é algo que toca uma metafísica da carne, algo que compõe uma ligação com uma ordem do sagrado. Assim, apetite para ele é religião na medida em que “é pela fome que o homem entra em contato com o mundo animal” (CARVALHO, 1973, p. 9) e “o ato de devorar é a primeira religião do homem”. Esta fome, ao engendrar deus, também nos dá a ideia de bem e de mal – para corroborar com Nietzsche (2012) – como também de moral: “o imoral é tudo quanto destrói a unidade do indivíduo e da espécie e o moral aquilo que os perpetua” (CARVALHO, 1973, p.11). Estamos diante, então, de uma religião - que Nietzsche e Piva matam - que se compõe em uma destruição construtiva ou em uma antropofagia religiosa que impede a interioridade do outro, ou seja, que mantém o outro na ordem do sagrado – um mito do fora – que deve ser devorado, como na missa católica justamente para que se evite o verdadeiro apetite, a verdadeira fome: nossa dimensão divina e animal. Assim,

É pelo intestino e pelo sexo que o homem entra em contato íntimo com a natureza: devorando a natureza ele perpetua-se. (...) A conservação e defesa do indivíduo e da espécie pelo alimento e pelo sexo, que se manifesta sempre no ritual-mágico-religioso e que (...) procura induzir energia reprodutiva aos animais (...) constitui a base de toda religião. (CARVALHO, 1973, p. 11)

Ou, ainda, como nas feras guardiãs do Inferno de Dante cujo “natural é maldoso, colérico e jamais sacia o dilatado apetite, que, depois de haver comido, é maior do que antes”. (DANTE, 2007, p.29)

Esta “energia reprodutiva” ou “fome maior do que antes” que vemos em Piva traduzido neste “em fogo & em chamas” ou nesta erotização do corpo, da cidade e do afeto, presença constante desde no “olho que dá início alguma coisa”, até no “amor / grita na minha garganta / a serpente / o gavião / o jaguar (...)” (PIVA, 2008, p. 29), tudo isto tem a ver com

um esforço de “volta às origens”. Melhor dizendo, o retorno de Piva para o que seria a natureza, a relação de uma animalidade com o erotismo, parece ter a ver com a ligação de duas pontas: aquilo que de primitivo e infernal há no homem: o apetite, a fome, o corpo, e aquilo que ele engendra de maquinal em sua poesia, o movimento, a velocidade, a cidade, as paisagens urbanas. Afinal de contas, voltar às origens é voltar ao outro, ao encontro do ser humano com o próprio ser humano, formando, ao abandonar uma “solidão” do silêncio animal, um comum:

Solidão varia inversamente com Movimento. Um aumento no movimento diminui a solidão. As forças em movimento são agressivas e provocam receios e conseqüentemente medo ao indivíduo parado. (...) O medo é uma função do movimento do indivíduo e o indivíduo em movimento é uma entidade agressiva, portanto sem medo. (CARVALHO, 1973, p.30)

Mesmo que no fim da vida Piva tenha dito estar cansado das cidades, sua natureza é inescapavelmente ligada a essa pulsão, aliás, o cansaço é ainda esta pulsão – movimento em direção a outros corpos - que joga o seu natural imaginado para frente, empurra a história em um jorro que aponta para uma ligação simultânea de todos os tempos. Por isso, como poeta, ele também é alquímico, por isso ele se auto-intitula xamã porque a poesia como testemunho incendeia estes corpos, destituindo o mundo de um deus, mas devolvendo-lhe algo de sagrado:

A verdadeira poesia é epifânica. A poesia, diz Octavio Paz, é a subversão do corpo, é o ritmo dionisíaco do candomblé, são as experiências do tantra, a luz orgânica azulada do Reich, é o tremeluzir azulado de uma praia deserta, é o erotismo sagrado. (PIVA, 2012, p. 108)

É neste sentido que Flavio de Carvalho aproxima o sagrado, a divindade, daquilo que é o apetite do homem, a fome e o sexo, na medida em que “o uso do sexo é uma função da alegria de viver e tem em si os característicos do movimento. (...) A ideia de alma é uma forma de prolongamento eterno do uso do sexo”, afinal, “é pelo sexo que o mundo animal se propaga. É pelo sexo que a origem animal de Deus se manifesta” (CARVALHO, 1973, p. 67)

Eis a síntese desta poesia de Piva: o encontro do absolutamente díspar em uma explosão dentro do corpo – em fogo & em chamas – daquilo que faz do corpo uma eterna invenção, uma produto da linguagem, mas também do sexo que fala, do sexo que escreve e se inscreve em poesia:

Baco  
me transforma  
num astro vibratório  
com este elixir  
de cacto selvagem  
Vejo uma andorinha  
carregando um solfejo

enquanto o núcleo  
do Sol explode. (Piva, 2008, p. 33)

Ou nas palavras de Piva, em entrevista para Pepe Escobar:

O poeta é o violador da língua, das leis, dos comportamentos estereotipados. É o grande doente e cheio de saúde ao mesmo tempo, anunciador de tempestades, ladrão do fogo celeste e aliado dos deus, bandidos, bruxo, bêbado, drogado pelo “espírito santo”, companheiro de farras de satã, onipotente, eterno adolescente, macho/fêmea, vidente e grande desequilibrado (PIVA, 2012, p. 39)

A poesia de Piva é erótica, por fim, não apenas porque ela fala de sexo ou porque sexualiza as relações de seu corpo entre outros corpos, mas porque ela é capaz de interditar os interditos, de ultrapassar suas margens, não para impor uma nova interdição, ou compor uma “nova ordem das coisas”, o que Piva chamaria de escrita “na impossibilidade absoluta de se conformar” (PIVA, 2012, p. 40) Mas, ao contrário, para criar uma poesia que engendra, ao invés dos “interditos”, espécies de “entreditos”, espaços de testemunho poético da relação de intimidade – ou extimidade – entre pessoas. Suas vozes que se multiplicam propiciam que o poema abra uma conversa com esses corpos na literatura, assim como abarcam no choque das imagens múltiplas e sucessivamente simultâneas, um lugar para uma voz. Se Piva “diz” em sua poesia é através das vozes que se entredizem, rompendo com a relação de interditos dada pelo nome, pela lei, pelo trabalho e pelas instituições.

Ora, mas se há uma política em fogo & em chamas na obra de Piva, através de uma escrita que visa incendiar a poesia por dentro, há também um corpo que, dentro desta poesia, a todo momento, está incendiado. Este corpo em chamas está em busca de um *ethos* erótico, ou seja, uma ética em que o corpo seja o agente de uma (a)moralidade. Uma pergunta pertinente é: se o corpo está em fogo e em chamas e o fogo, como tratado, está em uma instância que se aproxima de uma religiosidade do gesto, de um transbordamento de uma metafísica material da escritora do poema, uma leveza essencial daquilo que é grave – porque filho do peso da gravidade - como este mesmo corpo-poema, este papel, pode estar, também em chamas?

### 3.4- CARNE

Na obra *Ciclones*, de Roberto Piva, quase toda composta durante a década de 90, podemos ver uma espécie de olhar metafísico para a natureza, algo que se aproxima desse “*ethos* erótico” mencionado, o que levou alguns teóricos e estudiosos a aproxima-lo de algo chamado de “poesia xamânica”.

A nós parece evidente que, após todo percurso feito através de suas obras, evidentemente de forma anacrônica, sem buscar lógicas ou sequências cronológicas, que sua poesia jamais estaria submetida a uma lógica xamânica ou que ela fosse ou representasse algo

que poderia se chamar de “universo metafísico xamânico”. Pelo contrário, percebemos em *Ciclones* – e nas obras subsequentes que ganharam essa alcunha - que a natureza de Piva não tem nada do que se poderia chamar de “mundo natural”, ou seja, uma poesia em que os sentimentos perante a natureza se revelem e procurem desvendar seus mistérios, através de uma “sensibilidade” ou um “sentimento imediato da vida” (BENJAMIN, 2011, p. 17), na medida em que

Quando mais uma expansão frouxa do sentimento substitui a grandeza e a configuração internas dos elementos, tanto menor se torna a coesão, tanto mais surge ou um amável produto natural sem arte ou um artefato malfeito, estranho à arte e à natureza. (BENJAMIN, 2011, p. 17)

Temos aqui uma oposição clara: chamar a poesia de xamã é submetê-la a sua lógica, a seus ritos, dogmas e conceitos, apropriar e incorporar um modo de olhar a natureza – para inventá-la – e trazer uma transubstanciação das forças da natureza para dentro do corpo do poema. O que Piva faz é aproximar a tarefa do poeta com a do xamã ou como o próprio afirma, através de uma definição de Mircea Eliade, citado por Jerome Royhrnberg:

O trabalho dos xamãs (curandeiros tradicionais: mestres do êxtase & do transe, diz Merca Eliade...os técnicos do sagrado) é explorar & criar o maravilhoso (o “maravilhoso” de Andre Breton & dos surrealistas), explorar & cria-lo por meio do transe & pelo controle da língua e do ritmo, & assim por diante. (PIVA, 2008)

Duas coisas a comentar: Primeiro, pode-se, a partir desta epígrafe, desmontar a teoria de que sua poesia do “final da vida” é xamânica, na medida em que desloca a ideia de que se trata de uma poesia que se “naturaliza” e foge da cidade para as florestas, as matas, mas que aparece como uma tarefa de adentrar o transe e nele, criar. Segundo, vemos que o xamã, para Piva, é apenas uma imagem do mundo, uma ideia quem sabe mítica, de alguém capaz de tomar para si as forças do universo e fazê-las incendiar a vida.

O poeta-xamã de Piva é mestre do êxtase, explora e cria o maravilhoso, controlando a língua e o ritmo. Esta poesia, ou seja, este escrevente, este alguém que escreve quando a poesia é escrita, é capaz de, ao invés de voltar para a natureza e observar o mundo de cima, em uma imagem metafísica deste mundo, ir até a síntese das forças da natureza e retirar delas seus elementos básicos: o fogo, como no poema dedicado ao elemento “Nosso Antepassado Fogo”, mas também à terra:

Amando sobre a  
terra nua  
garras à mostra  
no fundo azul da floresta  
amigo de todos os deuses (Piva, 2008, p. 54)

E ao vento:

O riso  
 flor tesuda  
 com seus dentes  
 Pedindo vento (Piva, 2008, 26)

Eis que Piva, a partir desses elementos, inventa estes mundos. Ou será que esta é uma mera descrição etnográfica que representa um realismo da natureza? Ora, parece evidente que, assim como Piva extrai da cidade as forças para sua poesia, como a velocidade, a concretude da cidade, o horizonte esmagado pela cidade e o transe dos corpos circulando, neste outro momento de sua poesia ele adentra uma espécie de “fogo original”, advindo de um universo diverso do da cidade mas que, ainda assim, mantém acesa a chama dos corpos, trazendo da natureza uma força que ele já havia buscado na pólis, tornando a poesia algo de visionária do corpo:

a poesia vê melhor  
 eis o espírito do fogo  
 Minha mão dança  
 no corpo do garoto lunar. (Piva, 2008, p.39)

Utilizo este momento da poesia de Piva, em que o olhar volta-se para uma natureza imaginada e não para uma cidade para uma diferença cujo caráter é puramente metodológico (e, por isso, sem validade para além desta escrita), afinal de contas, como ele mesmo se defende em um poema (que por acaso é chave neste trabalho e vez ou outra reaparecerá), ele não é um poeta da cidade, mas na cidade, como afirma no poema III de *Estranhos Sinais de Saturno*:

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, pg. 122)

Pode-se dizer que estamos frente a uma indiferenciação entre natureza e cidade. A natureza só existe como constructo de imaginação e o mesmo se pode dizer da cidade. Neste sentido, assim como Piva não é poeta “da cidade” e faz poesia dela porque está nela – como uma condição e contingência, nunca como o conceito – tampouco é poeta da natureza – ou xamã – mas através de uma determinada contingência poética ou, melhor dizendo, a partir da ideia de que a vida dita a arte, chegamos, por fim, a uma coisa só.

Dito isto, tanto quando Piva aborda sua poesia através das forças da natureza, quando do olhar da cidade, estamos no mesmo ponto: fala-se corpo de um “*ethos* erotizado”, ou seja, de uma ética ou entendimento das relações dos corpos com o mundo a partir de uma

erotização ou “incandescimento” do vínculo (vinco, ligadura, dobra). Como convergência deste em fogo & em chamas, em um esforço de pensamento, vemos uma relação desta poesia-corpo-pensamento em que todas as suas instâncias são afetadas por uma espécie de febre, de uma inabilidade para uma temperatura comum, de um compartilhamento direto e dócil com outros corpos. Trata-se de toda e qualquer forma de se relacionar – do vínculo ao afeto, do amor ao sexo - intimamente ligada pelo que Bataille (2013) vai ressaltar como a “instância sagrada da festa”, algo como uma espécie de arrefecimento dos interditos.

Como para Bataille (2013) o interdito é a condição humana e para Piva, a condição do corpo e da poesia é a ultrapassagem dos interditos, ou seja, sua assimilação e superação instantâneas, temos em todas as instâncias uma transfiguração do veto à violência (BATAILLE, 2013, p. 92). Assim, ao superar este “horror”, a transgressão do corpo “em festa” está fundado não na superação da lei, mas da sua não observação. Esta “exuberância”, afinal, só pode se encontrar na carne, pois é nela que se poderá dar esta espécie de “revelação”:

O que o ato de amor e o sacrifício revelam é a carne. O sacrifício substitui a vida ordenada do animal pela convulsão cega dos órgãos. (...) A essa vontade refletida, sucedem os movimentos animais desses órgãos inchados de sangue. (...) A carne é em nós esse excesso que se opõe à lei da decência. A carne é o inimigo nato daqueles a quem obseda o interdito cristão, (...) a carne é a expressão de um retorno dessa liberdade ameaçadora” (BATAILLE, 2013, p.11)

Esta “carne” que menciona Bataille (2013), em uma relação de ideia entre amor e sacrifício, através de um excesso sobre a decência, precisa se espalhar. Fazer com que a carne, ou seja, a matéria do corpo em seu estado mais urgente: aquela que pode se esvaír, que sangra, que pode ser rasgada e que aniquila a si própria na passagem do tempo, se dê em um movimento em que, como revelação ou ultrapassagem, como dissemos, só pode aparecer como gesto de transformação ou multiplicação em outras carnes. Assim, a carne desxamaniza o poema, embora mantenha sua ligação com as forças da natureza e com o sagrado. O sagrado da carne está no fato de que apenas ela é capaz de propiciar no toque aquilo que pode mobilizar o outro.

A carne, em última instância, pode ser vista como um livro: a carne também é testemunha, também relata. Carne é cicatriz e tempo. Artur Barrio (1979), artista plástico português montou uma exposição cujo objeto exposto era um “livro de carne”. Pedacos de carne simulando um livro engendravam uma arte que ultrapassava a interioridade da ideia de “livro” para encontrar no livro este corpo, matéria e materialidade, ou seja, o gesto de ultrapassagem do interdito proposto por Bataille.

Na exposição, o objetivo de Barrio era dispor do livro para que qualquer um pudesse se aproximar, tocar, cheirar e sentir o que se passa com aquela matéria. O mais interessante, ante a visão do livro de carne, é justamente porque ele nos coloca frente à ideia de morte: entendemos estar diante de um animal morto e que esta morte merece uma observação, uma referência, um luto. Mas o que se vê é o livro e este livro nos move para algum lugar.

Ora, mas os livros não deviam ser ferozes animais diante de nós? Ou o livro de carne seria apenas uma expiação do que não é feito na vida? Pelo contrário, o livro de carne de Barrio pulsa de sangue por dentro... mas apodrece. Desta forma, Barrio desloca o lugar do livro: matéria-papel, palavras que podem ser e estar potencialmente mortas, para um lugar onde, mesmo sem palavras o livro esteja sempre vivo. O mais importante, no caso, é deslocar o conceito de vida e coloca-la numa linha limite: o livro de carne é um sacrificado, é angelical e demoníaco, é matéria xamânica da natureza e manipulação humana. O próprio Barrio comenta sua exposição, do livro e de como sua leitura deve ser feita:

A leitura deste livro é feita a partir do corte/ação da faca do açougueiro na carne com o consequente seccionamento das fibras/fissuras, etc, etc, assim como as diferentes tonalidades, colorações. Para terminar, é preciso não esquecer das temperaturas, do contato sensorial (dos dedos), dos problemas sociais, etc etc (BARRIO, 1979)

### 3.5- PÓLEN

Eis que temos uma figura presente em uma obra de Piva, Pólen, parece ser um livro de carne da vida quando, em um encontro furtivo, qualquer, mas sagrado, como no poema *O Manifesto de Lindo Olhar*, diz:

Múmia vadia  
 Deixa a pirâmide pegar fogo & ouve o vento da noite onde  
 Anúbis domina  
 o Faraó morreu na orgia ao pôr do sol roxo de vinho  
 Múmia vadia  
 o amor atravessou seu caminho de ataduras enlouquecidas  
 colhe o frenesi na língua caótica dos deuses & pede  
 o abraço de Osíris deus da agricultura subdesenvolvida  
 Molha a alma no sangue da rebelião  
 volta a adorar os deuses semeadores de discórdias  
 Pólen carregou Lindo Olhar até o andar de cima colocou-o  
 sobre as almofadas de veludo negro & se beijaram até  
 amanhecer, quando o grande rio dilatou suas águas até o fim do mundo & Lindo Olhar percebeu  
 que o amor fazia  
 uma nova ronda em sua carne multiplicada onde as  
 guitarras da paixão deixaram marcas de dentes & pequenas gotas de suor (Piva, 2006, p. 66)

O poema é parte de *Coxas, Sex Fictons & Delírios*, aquela que, dentre as obras de Piva, mais se parece com uma narrativa e Pólen é um ser em fogo & em chamas que deixa ser atravessado pelo amor e que abre a Lindo Olhar as portas para uma “carne multiplicada”. *O*

*Manifesto de Lindo Olhar* destrói qualquer manifesto, afinal ao contrário dos manifestos da arte que são prescritivos, o de Pólen se transforma em “rio dilatado”, ou seja, transforma-se numa “mani-festa”, uma festa na altura das mãos em que se pode e deve tocar o outro: as marcas de dentes, as gotas de suor, a carne. Esta figura, a partir de uma cena erótica inaugural de encontro entre erotismo e morte, acha uma brecha de volta para a cidade. Um caminho para uma invenção:

O adolescente ajoelhou-se abriu a braguilha da calça de Pólen e começou a chupar.  
 Eram 4 horas da tarde do mês de junho & o sol batia no topo do Edifício Copan suas rajadas paulistanas onde Pólen & Luizinho foram fazer amor & tomar vinho.(...)  
 Você é minha putinha, disse Pólen. Isso, gritou Luizinho, gosto de ser chamado de putinha, puto, viado, bichinha, viadinho ah  
 acho que vou gozar todo o esperma do Universo!  
 Neste instante um helicóptero do Citibank se aproximava pedindo pouso & os dois nem ligaram continuando com suas blasfêmias eróticas & assassinas.  
 O guarda que estava no helicóptero então mirou & abriu fogo.  
 Luizinho ficou morto lá no topo do Edifício Copan com uma bala no coração.  
 Por onde é preciso começar?  
 Pólen não sabia, mas seu olho sabia, sua mão sabia, sua política cósmica sabia. (PIVA, 2006, p. 51)

A figura de Pólen, então, dorme com um anjo postado em seu ombro e acorda com o livro *As Américas e a civilização*, de Darcy Ribeiro (2007) em seu colo e lê um trecho:

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. 52)

A aproximação com a obra de Darcy (2007) é interessante, na medida em que ela, na década de 60, faz uma revisão da História da América rechaçando uma série de imperativos históricos que Piva também rechaçava, incluindo a narrativa marxista. Nela, Darcy (2007) cria três novas categorias para observar os povos das américas. Uma delas, interessantíssima, foi a que provavelmente chamou atenção de Piva: os Povos Transplantados. Para Darcy, os “Povos Transplantados são aqueles que mantêm as matrizes racial e cultural da metrópole”<sup>17</sup> e seriam aqueles “condenados a repetir, com mais audácia, aquilo que seus antepassados europeus fizeram.”<sup>18</sup>

<sup>17</sup> Retirado do release da obra, no site da Companhia das Letras. Disponível em: <http://www.companhiadasletras.com.br/detalhe.php?codigo=10959>

<sup>18</sup> Citação retirada do artigo disponível em <http://www.cchla.ufpb.br/caos/numero3/03lima.pdf>



No entanto, como quase a todo momento quando tivemos de encarar uma revisão bibliográfica brasileira, todas as leituras a respeito da obra de Darcy possuíam caráter negativo, ou seja, tratavam toda a ideia de colonização a partir de uma perda e de uma violência sofrida. Não que isto não seja verdade, no entanto, trata-se de uma leitura viciada com um ponto de conforto estabelecido cuja volta e dobra precisa ser (re)feita.

Ressalto, apenas no trecho citado acima, que o autor deixa escapar que os Povos Transplantados são aqueles condenados a repetir “com mais audácia” o que os antepassados fizeram. Este pequeno excerto, visto através de uma fresta por entre as leituras de Darcy, fecunda e faz nascer uma potência, talvez a potência inventada por Piva em Pólen, neste ser que via “audácia”.

É curioso perceber que para Piva esta vida do Apocalipse não é uma mera destruição, uma produção de ruínas, ao contrário, é uma espécie de destruição criadora, próximo da maneira com que Virilio tenta chamar atenção para a questão da cidade. A cidade para ambos é, então, catástrofe – no sentido de Benjamin em que nada muda – ou, como aponta uma não-cidade, como afirma Virilio em entrevista a Betty Milan, da Folha de São Paulo:

Não são mais cidades, porém fenômenos de mutação, catástrofes que se preparam. O século XXI terá que reinventar a relação do homem com a terra. A grande questão ecológica, na verdade, é a cidade. Não é a poluição do ar, da fauna, da flora, porém a construção da cidade dos homens, a democracia. (VIRILIO, s/d)<sup>19</sup>

Alguma semelhança com o manifesto “O século XXI me dará razão” de Piva? Afinal, para o poeta esta é apenas a pólvora para a inversão da destruição: nele há destruição, porém de forma geradora. Ele é o destruidor da destruição. Pólen é o inventor desta destruição que, em seu corpo, em sua política cósmica da cidade, é como poesia: imaginação.

Tendo em vista isto, como podemos tratar desta figura chamada Pólen? Creio que, pode-se dizer que o Pólen de Piva é o exemplo mais radical de rizoma. O mais interessante do rizoma, para Deleuze (1995), é que ele parte do conceito a partir do que seria o “objeto livro” o que nos aponta para grande parte do que vem sendo tratando aqui: “Um livro não tem objeto nem sujeito; é feito de matérias diferentemente formadas, de datas e velocidades muito diferentes.” (DELEUZE, 1995, p. 2) Para ele,

Num livro, como em qualquer coisa, há linhas de articulação ou segmentar idade, estratos, territorialidades, mas também linhas de fuga, movimentos de desterritorialização e desestratificação. As velocidades comparadas de escoamento, conforme estas linhas, acarretam

---

<sup>19</sup> Entrevista disponível em: <http://www.bettymilan.com.br/artigos/publicados/90-41-catastrofe.html>, acessada em dezembro de 2015

fenômenos de retardamento relativo, de viscosidade ou, ao contrário, de precipitação e de ruptura. (DELEUZE, 1995, p. 2)

O rizoma, como resultado deste escoamento, está naquilo que ele chama de “agenciamento”, que seria uma produção, a partir de uma unidade, de uma multiplicidade, ou seja, partindo da ideia de uma matriz arbórea, perceber “um rizoma como haste subterrânea” que “distingue-se absolutamente das raízes e radículas. Os bulbos, os tubérculos”. (DELEUZE, 1995, p. 3) Em outras palavras, o rizoma é um ponto central cuja energia emanada se dispersa em uma multiplicidade de centros que se tornam ao mesmo tempo independentes e correlatos ao seu ex-centro. Eles são, por fim, “princípios de conexão e de heterogeneidade: qualquer ponto de um rizoma pode ser conectado a qualquer outro e deve sê-lo. É muito diferente da árvore ou da raiz que fixam um ponto, uma ordem.” (DELEUZE, 1995, p. 4)

Pólen, então, é um rizoma. É um rizoma porque é um livro do mundo. Porque é no livro o mundo possível de Piva. É uma figura qualquer, viva, que “folheia um tratado sobre esquizofrenia enquanto” outra figura, Lindo Olhar “mordisca coxas & e toma um gole de Chianti & imita um pequeno leopardo cheio de mel lambendo com doçura suas longas mãos de mármore brando.” (PIVA, 2005, p. 65) Pólen é um rizoma porque é “um livro como imagem do mundo é de toda maneira uma ideia insípida”. (DELEUZE, 1995, p. 2)

Sua força não provém nem da arte, nem da vida, nem dos livros. Tampouco das forças eróticas das figuras de Osso & Liberdade, mas justamente da confluência absoluta e simultânea de tudo isto. O corpo, a animalidade, a vida, a poesia, a arte, tudo isso converge na figura de Pólen que, no entanto, é múltipla, esfacelada, sem face, sem nome. Pólen é, de certa forma, uma figura não da cidade, mas NA cidade, que enlouquece a topografia que convulsiona. Pólen é também utopia porque é uma escolha. É aderência de um corpo que responde. De uma pele que perguntada, olha e toca porque

Na verdade não basta dizer Viva o múltiplo, grito de resto difícil de emitir. Nenhuma habilidade tipográfica, lexical ou mesmo sintática será suficiente para fazê-lo ouvir. É preciso fazer o múltiplo, não acrescentando sempre uma dimensão superior, mas, ao contrário, da maneira simples, com força de sobriedade, no nível das dimensões de que se dispõe. (DELEUZE, 1995, p. 4)

Pólen é um incendiário das formas que

Costumava organizar sua vida às quintas-feiras mas  
estávamos numa quarta & e sua loucura era da pesada  
sem distinção de raça credo ou cor & e uivava pelas ruas com duas panteras pintadas em seu peito  
falando com os amigos  
sobre as poesias de Maquiavel, César Bórgia, Castruccio. (PIVA, 2005, p. 58)

Pólen é a união de todos os pontos da cidade, aquele que retira o trombadinha de sua violência sem heroísmo:

O trombadinha quis saber se Pólen acreditava no lúmpen.  
 O trombadinha tinha sido descabaçado por um esquimó  
 bolsista da PUC. Pólen declamou doze poemas escritos contra a CIA. O trombadinha queria dar.  
 Pólen o comeu ali mesmo, depois de roubar sua camisa.  
 O trombadinha queria mais. (PIVA, 2005, p. 58)

Assim, Pólen encontra um grupo, Arlete e Eros e monta uma espécie de clube da devassidão chamado Osso & Liberdade, cujo lema era “o Inferno de Dante é um paraíso” (PIVA, 2005, p. 60) Ali, toda e qualquer tipo de vínculo acontecia, Mário de Andrade e Dante andavam próximos, em uma equação possível e imaginável entre uma série de figuras, entre elas Lindo Olhar, Onça Humana, Coxas Ardentes, Rabo Louco. Trata-se de um “antro de adolescentes” em que todas as coisas possíveis se desnomeam e ganham nomenclaturas totêmicas.

Aqui, em Pólen, todas as coisas convergem, todas as coisas se alucinam. A tradição brasileira explode, a antropofagia se apresenta de maneira dispersa, em figuras totêmicas como a Onça. As figuras se tornam todas, sem exceção, dantescas e mefistofélicas. Os poetas, a poesia, os quadros estão na mesma órbita rizomática.

Pólen é uma audácia porque é um rizoma. Pólen é a junção da natureza xamânica, da força do totem sagrado, dos anjos de Piva com a convulsão da cidade, com a Paulicéia de Mário. Pólen é como o princípio da natureza, um princípio natural da botânica...

### 3.6- METAMORFOSE

Pólen é uma figura móvel, informe, agente da mobilidade de outros. Pólen é movimento cambiante, é a figura do erro, figura errante. É também alucinação e noite, noite que inspira e expira a natureza nebulosa, das luzes. Pólen é similar a uma paisagem para Piva: é algo que se capta em uma cartografia, em um compêndio de alucinações.

Pólen, como uma imagem refletida de todas as coisas do mundo para Piva, com uma vista que “dá início às coisas” é, de certa forma, uma positividade que não pode “se transformar” ou se “alterar”, afinal Pólen não está na chave representação. Assim, a tarefa desta força informe de Pólen se transfunde em outra, naquilo que o poeta chama de “transfusão de imagens”. (PIVA, 2008, p. 25)

Isto se desdobra nos procedimentos poéticos de Piva que podem ser retomados, como por exemplo, quando tratamos da velocidade, no fato de os versos de Piva não se organizarem cronologicamente, em sequência, em um processo de *enjambment*, mas justamente na

transusão que decreta o fim do *enjambment*, na medida em que temos a percepção de que existam poucos versos, quiçá um, que sempre se transporta até o próximo.

Sendo Pólen agente poético de Piva, quero retomar um poema para apontar outro desdobramento em outro contexto de percepção, a transusão das imagens, levando em conta agora esta ideia de que, através do desnudamento do corpo e das formas e, principalmente da emancipação da vida das lógicas institucionalizadas de projeto e progresso, através da erotização das formas estabelecidas. Retomemos o poema:

no signo do poeta  
 luz caminhando sobre  
 o luar  
 transusão de imagens  
 se convertendo em flor  
 & numa dor estranha. (PIVA, 2008, p.25)

A transmutação das imagens de que Piva fala e que são colocadas “no signo do poeta” como uma “luz” que caminha sobre o luar e “se converte em flor”, de certa forma, nos reconduzem a Pólen (como a todo resto), quando apontamos para este corpo angelical – porque ilumina e protege a cidade dela própria – que dissemina a vida. Ao falar de “transmutação das imagens”, estamos diante (como a todo o tempo), de dois desdobramentos: aquele que leva em direção a poesia e aquele que leva em direção a vida. Nesta equação que nunca se fecha, na medida em que as duas apontam para o mesmo ponto cujo testemunho é dado pelo poético, pode-se dizer que este corpo que se transmuta, de certa forma, se configura como um desfazimento do corpo que, assim sendo, propõe um desfazimento da imagem.

No entanto, como afirmou Bataille (1992), em relação a possibilidade de uma ascensão do espírito: “meu princípio contra a ascense é que o extremo é acessível pelo excesso, não pela falta.” (BATAILLE, 1992, p. 29) Esta questão do excesso, base da poesia de Piva e também visto em grande parte do pensamento de Deleuze, se concentra no fato de que, ao contrário, do pensamento psicanalista vê-se a vida não como “aquilo que falta”, mas aquilo que sobra, que é excesso e, por isso, só se gasta em dispêndio.

Neste sentido, a transusão de imagens da poesia de Piva, desta palavra que sem ainda ser uma já desemboca em outra, incorpora aquilo que vamos chamar de “metamorfose do verso”. A trajetória deste verso metamorfoseante, no entanto, é diferente de diversas metamorfoses do mundo da arte e isto tem a ver, segundo parece, na importância da ideia de “noite” na poética de Piva. Vejamos:

Apesar de, em Kafka (1994), a questão da metamorfose estar presente diretamente apenas no livro *A Metamorfose*, percebemos, em certo nível, três alterações nas formas do

mundo em suas obras, com procedimentos que se aproximam entre si. Em *A Metamorfose*: “Quando certa manhã Gregor Samsa acordou de sonhos intranquilos, encontrou-se em sua cama metamorfoseado num inseto monstruoso.” (KAFKA, 1994, p. 6). Já em *O Processo*, “alguém deve ter caluniado Josef K. pois uma manhã ele foi detido sem ter feito mal algum”, pois ao acordar e não ver seu café, tocou a campainha e “imediatamente bateram à porta e entrou um homem que ele nunca tinha visto naquela casa”. (KAFKA, 2003, p. 7). Em *O Castelo*, K. chega até a aldeia, pede licença para dormir em um canto e, logo que dorme é acordado por um oficial que lhe informa que, por ter dormido, havia descumprido uma lei local.

O que esses trechos possuem em comum diz respeito ao fato de que todas as personagens kafkianas, ao acordar, viram-se submetidas a uma regra do mundo completamente imprevista e diferente daquelas que eles deixaram na noite anterior. Nesta vigília, ou seja, nas horas perdidas entre o sono, a impressão que se tem é que a ordem do mundo se alterou sem que, no entanto, a personagem tenha sofrido qualquer alteração. A questão da metamorfose, em Kafka, de certa forma adere a uma imagem do mundo que se transforma quando se “deixa de vigiar”, ou seja, durante a noite, alguma coisa essencialmente acontece que, a personagem quando desperta não consegue tocar e, por isso, ao acordar, vê-se deslocado e alienado das transformações proposta.

É possível perceber, neste sentido, que em Kafka o dia é um ponto de estabilidade. A vida é algo do dia e o que acontece durante o dia é o que importa. A noite de Kafka é o momento em que, como no caso de *O Processo*, se pode se incriminar, como acontece com a personagem Bustner que é acusada de algo, inexplicavelmente, só por trabalhar à noite e esta culpa que recai sobre Joseph K simplesmente por manter contato com ela. A noite, para Kafka é algo a se evitar, algo que levaria diretamente a uma perdição da ordem das coisas que, no caso, é sempre trágica e vem mesmo que se tenha permanecido, como corpo, conformado.

Outro exemplo de metamorfose em literatura está no romance *Orlando* de Virgínia Woolf, com algumas diferenças da metamorfose kafkiana: Orlando, a personagem, também sofre transformação de homem em mulher após um longo período de tempo, no entanto, nada na noite anterior prenunciava o que viria a ser Orlando na manhã seguinte, assim como que a Orlando da manhã seguinte não poderia ser, nem de perto, o Orlando da noite anterior. Com isso não estamos dizendo que a metamorfose de Orlando tenha sido “radical” ou “completa”, ou que ele, ao se tornar ela, tenha se tornado outro. Nosso ponto reside no fato de que,

anteriormente não havia um Orlando a ser mudado e posteriormente não havia uma Orlando como resultado desta mudança.

A natureza de Orlando é aquela em que certa autonomia informe do corpo se impõe sobre a natureza, ou sobre aquilo que vemos dela: “Uma coisa é o verde na natureza; outra coisa, na literatura. Entre a natureza e as letras parece haver uma natural antipatia; basta juntá-las para que se estraçalhem.” (WOOLF, 1972, p. 197) Afinal, nem Orlando consegue se encontrar como forma e tempo:

Não seria exagero dizer que saía do almoço com trinta anos, e voltava para o jantar com cinquenta e cinco, pelo menos. Algumas semanas acrescentaram um século à sua idade; outras, não mais de três segundos, o máximo. (WOOLF, 1972, p. 254)

Pode-se dizer, enfim, que a metamorfose de Orlando é plural, é incessante, poderíamos falar não em “metamorfose, mas em “muitas metamorfoses”, inclusive nas ideias que dizem respeito a escrita e a temporalidade.

A questão que gira em torno da metamorfose e que nos faz desencadear no verso de Piva está na diferenciação feita por Deleuze e Guatarri (2014) em Kafka por uma Literatura Menor entre metamorfose e metáfora:

A metamorfose é o contrário da metáfora. Não há mais sentido próprio nem sentido figurado, mas distribuição de estados no leque da palavra. A coisa e as outras coisas não passam de intensidades percorridas pelos sons ou as palavras desterritorializadas seguindo sua linha de fuga. (DELEUZE; GUATARRI, 2014, p. 45)

Esta é a diferença entre a metamorfose radical de Piva com a que podemos ver em Orlando. Em Woolf (1972), ainda que haja uma a questão da metamorfose, ainda há, de certa forma, certa materialidade bruta, uma matéria livro, temática com romance, personagens e tempo impressas com bastante clareza e ordem, uma espécie de formação das metamorfoses, enquanto que na poesia de Piva a desordem do corpo é absoluta: toda a problemática já traçada em torno da questão da obra, neste ponto, recai diretamente sobre a imagem daquele que o escreve. Na medida em que,

Não há mais nem homem, nem animal, já que cada um desterritorializa o outro, em uma conjunção de fluxo, em um continuum de intensidade irreversível. Trata-se de um devir que compreende, ao contrário, o máximo de diferença como diferença de intensidade, atravessamento de um limiar, elevação ou queda, baixa ou ereção, acento da palavra. (DELEUZE; GUATARRI, 2014, p. 45)

A metamorfose, neste sentido, como devir é ao mesmo tempo uma ausência e um excesso. Como em Piva ausência e excesso são aberturas rizomáticas para uma mesma frente, pode-se dizer, o metamorfoseado de Piva, de certa forma, é este próprio “eu” que faz poesia e se ausenta em sua própria língua, uma língua vilã, uma inimiga da vida que abre “a palavra sobre intensidades interiores inauditas” em “um uso intensivo assignificante da língua”

(DELEUZE; GUATARRI, 2014, p. 45). Assim, ao escrever, o poeta é uma espécie de criminoso da enunciação, como afirma Antônio Miranda (2004), no texto sobre Piva chamado Poesia e Crime, em relação ao poema chamado Poema Submerso.

O criminoso como dotado de um “poder superior” se traduz pela monstruosa metamorfose de todos os elementos rumo ao caos. A mesma metamorfose se opera em várias direções, coabitando o mesmo núcleo: o crime que subverte a ordem, ao lado da loucura que se apossa do poeta, vinculada à subversão da própria linguagem.

Lautreamont expande a afirmação da poética do crime como subversão do real pela poesia. O crime é criação com o roubo, o plágio, a perversa paródia de textos e frases de outros autores. A criação poética é crime autoral. São deliberados furtos de textos, inversão de enunciados e mesmo falsificação de passagens consagradas, criando um sentido novo: metamorfoseado e inusitado. (MIRANDA, 2004)<sup>20</sup>

Eis, portanto, porque precisamos nos debruçar atentamente sobre a questão das metamorfoses. E, no entanto, não devemos fazer isso a partir da ideia simples de uma forma que é tornada outra, mas de um caráter de urgência das formas que, antes de ser uma, já são outras. Porque, em Piva, vemos aquilo que Virílio (1983) apontou nas questões sobre os limites e as fronteiras entre o mar e a terra: as costas formariam estas zonas que são constantemente divididas pela terra, alteradas até sua base pela reentrância caótica do mar, ou seja, pouco a pouco, mas incessantemente metamorfoseadas:

Porque elas multiplicam os fragmentos, multiplicam as interfaces, multiplicam o que não é neutro. O continente e o mar existem graças à área costeira. E isso é uma ambivalência interessante. Então, prefiro não descrever a situação de que falamos como “trágica”, “paranoica”, etc. Nunca uso esses termos a não ser para armas nucleares e guerras. (VIRILIO, 1983, p. 111)

Para aprofundar este ponto, recorro ao escritor Goethe (1993) que, além de romances, poemas e peças de teatro, também possuía diversos estudos que ele tratava como “científicos”, apesar de, nas linhas desses relatos, sempre escaparem pequenas crenças e vivências literárias e poéticas. Dentre eles, destaco uma obra chamada A Metamorfose das Plantas. Nela, o autor, ao observar as plantas, parece corroborar como nossa ideia ou visão de metamorfose:

Quem quer que observe, mesmo que moderadamente, o crescimento das plantas, há de facilmente reparar que algumas de suas partes exteriores se transformam e assumem, quer totalmente, quer mais ou menos, a forma das partes vizinhas. Assim, por exemplo, a flor simples torna-se quase sempre composta, se, em vez de estames e anteras, se desenvolverem pétalas que ou são perfeitamente iguais na forma e na cor às restantes folhas da corola ou contém ainda os sinais visíveis de sua origem. (GOETHE, 1993, p. 29)

---

<sup>20</sup> Texto de Antonio Miranda sobre Roberto Piva. Disponível em: [http://www.antoniomiranda.com.br/ensaios/roberto\\_piva\\_poesia\\_e\\_crime.html](http://www.antoniomiranda.com.br/ensaios/roberto_piva_poesia_e_crime.html)

É possível perceber que Goethe, ao tentar captar uma “essência” da planta, encontra um caminho de “entre”, um limiar de observação – visto até por uma observação moderada – entre o que era uma parte e se torna outra. É que seu objetivo, no fim das contas, é “dar forma ao informe, de encontrar um princípio que possa reger a infinita mutação das formas” (Goethe, 2003, p.29). Como esta forma, assim como a forma do mar no apontamento de Virilio, é impossível, a não ser que seja uma forma que se des(forma), ou seja, uma forma que se dá justamente pela sua formação e desarranjo constante ou pelo movimento incessante de “ganhar (outra) forma”, Goethe vai afirmar que

É possível desta maneira que as plantas deem um passo para trás e que invertam a ordem do crescimento (...), [produzindo] uma parte através de outra e apresenta[ndo] as partes mais diferentes pela modificação de um único órgão. (GOETHE, 1993, p. 29)

O esforço de Goethe em encontrar esta forma ou em presenciar as transformações das plantas, em si, é indício de seu próprio fracasso: se as metamorfoses de Kafka e de Woolf se dão em período de sono, ou seja, em um período de não vigilância e autovigilância sobre os corpos é justamente pelo fato de que a metamorfose não é algo que se dá, que se estabelece e se fixa. Ela é, ao mesmo tempo, gradual e constante e, como não tem um fim definido, um objetivo final – pois quem poderia dizer que o fim de uma planta é a flor, a folha ou o fruto e não seu apodrecimento? - não há vigilância capaz de apreendê-la. Goethe parece ter percebido isso em seu ensaio O Jogo das Nuvens em que tenta, mais uma vez, mapear as formações das nuvens através daquilo que mais lhe escapam: aquilo que é informe ou “se diverte a mudar as formas” (GOETHE, 2003, p. 32), o que ressalta o caráter de “jogo” atribuído a essas metamorfoses.

A metamorfose, ou as infinitas metamorfoses da poesia de Piva estabelecem, de certa forma, um apagamento da ordem do autor, da autoria marcada e engendra uma poesia de uma imagem metamorfoseada em outra, em outra indefinidamente, até que o verso se desmonte ao fim do poema. Piva assume este absurdo: “Cada dia estou escrevendo coisas mais absurdas. Algum dia talvez eu não escreva mais nada.” (Piva, 2012, p. 62) Uma das pistas desta metamorfose que se apaga – e de novo ressurto, apagamento no excesso, não na falta – está na aproximação de Piva com o pensamento surrealista, e dizemos isso sem filiar Piva ao movimento, mas apontando para o surrealismo tal como visto por Gilles Deleuze (2006) em *Diferença e Repetição*:

O que é encontrado são os demônios, potências do salto, do intervalo, do intensivo ou do instante, e que só preenchem a diferença com o diferente; eles são os porta-sígnos. (DELEUZE, 2006, p. 210)



Ou como aponta Chiu Yi Chih (S/D) em seu ensaio chamado *Filosofia e Poesia em Roberto Piva*, ao ressaltar:

O que se vê são imagens tecidas num fluxo descomunal, num ritmo permeado de variações abruptas e disjuntivas. (...) Em última instância, o que se revê – acontecimento da ordem do indizível – é algo que ultrapassa o próprio entendimento. Aquilo que Deleuze concebia como “o impensável, o não-pensado” em Diferença e Repetição, que nos invade e nos arrasta de tal modo que somos tragados pelo mundo das multiplicidades e das diferenças, que não são senão as potências caóticas. (CHIU, s/d, s/p)

Embora Chih se utilize demasiadamente de terminologias provindas do estudo da semiótica em seu ensaio, dando a Piva um caráter excessivamente intelectual entre a imagem abrupta e um jargão academicista, o autor consegue perceber aquilo que está em Deleuze e que é despertado por Piva:

O vício chamado Surrealismo é o emprego desregrado e passional do estupefaciente imagem, ou melhor, da provocação sem controle da imagem por ela mesma e por aquilo que ela traz consigo no domínio da representação de perturbações imprevisíveis e de metamorfoses. (CHIU, s/d, s/p)<sup>21</sup>

Como exemplo, podemos pegar o poema de Piva baseado no quadro O Jardim das Delícias, de Bosch. No poema podemos ver como as imagens, em Piva, aparecem em um constante jogo de perto e longe, na alteração da imagem naquilo que elas provocam no olho, ou seja, uma alteração que se dá no corpo e que desvanece na linguagem do poema, na medida em que esteriliza a poesia como série:

Teu sopro no corrimão anatômico sobre meus olhos  
aquela serpente como escapas de cicuta sacudida entre  
tuas coxas de megatons  
(...)  
& um piano que rola até o limite de doces raízes  
onde se completam as cachoeiras de trepanações  
TEUS OLHOS SÃO GRITOS DEMASIADO REDONDOS  
Meu circuito de trincheiras pela mesma razão de ninho de águia  
tempo em que os 12 andrades do sexo correm persianas de galalite (PIVA, 2005, p. 94)

Hieronimus Bosch, nos parece, concentra a relação entre o corpo na poesia de Piva e suas metamorfoses: em seus quadros, os corpos no caos, em uma orgia absoluta em que o olho praticamente perde a capacidade do detalhe, mas nos obriga a correr as vistas por toda sua superfície. Assim, se dá com Piva a percepção de que o poema na folha nunca se dá numa estática: ou adere ao poema e ao seu movimento incessante e metamorfoseante – que nos arremessa até o próximo poema em uma cadeia infinita, como numa poema tal qual em um atlas de viagem – ou a folha escrita parece estéril.

<sup>21</sup> Ensaio sobre Roberto Piva. Disponível em [http://www.revistazunai.com/ensaios/chiu\\_yi\\_chih\\_roberto\\_piva.htm](http://www.revistazunai.com/ensaios/chiu_yi_chih_roberto_piva.htm)

Isto se dá, pode-se dizer, na medida em que em Piva, o caráter dos poemas não está naquilo que é escrito, mas sim no que se inscreve. Eis talvez o motivo pelo qual, para o poeta, assim como para Bosch, todas as figuras são ao mesmo tempo infernais e angelicais. Como no título de sua primeira coletânea, *Um Estrangeiro na Legião*, estamos a todo tempo diante de anjos e criminosos, corpos incendiários de efebos, virgens capazes de estraçalhar corpos, como os “anjos de Rilke dando o cu nos mictórios”. A força está justamente neste outro, ou nesta legião de outros que Piva nos coloca goela abaixo. Assim a força do poema se dá como na ideia de que os poetas são malditos mas não são cegos, eles enxergam com os olhos dos anjos. A metamorfose em sua poesia é, por fim, aquela que se altera para não formar e não estabelecer o eu, mas nos jogar diante de um outro, ou melhor, de incessantes e infinitos outros, como no *Inferno* de Dante, ou nos quadros de Bosch, afinal:

a poesia mexe  
     com realidades não-humanas  
     do planeta  
         profecias  
 espíritos animais  
     vidência  
 estrela bailarina  
 lugares de poder  
 fogo do céu (PIVA)<sup>22</sup>

---

<sup>22</sup> Idem nota 23.

### 3.7- ANJO & LEGIÃO

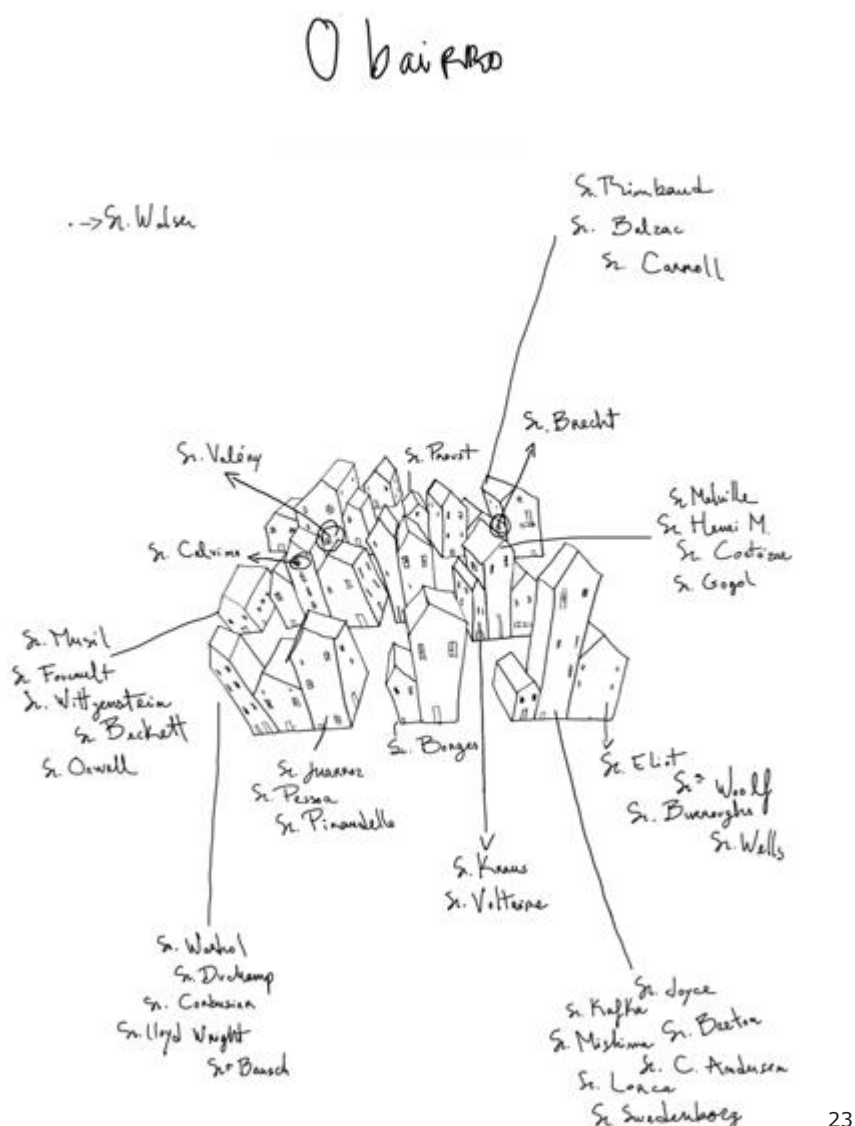
Chegamos a um ponto, após a abordagem da obra de Roberto Piva a partir das perspectivas do corpo e seus desdobramentos, em que nos aproximamos de uma espécie de “apagamento” do poeta. As formas metamorfoseantes, a polinização das formas erotizadas, a carne como atribuição em direção a morte: tudo isto indica que em Piva há uma enorme concentração de força no papel e um desvanecimento de um caráter autoral ou de marca identitária de um poeta. Ao mesmo tempo também vemos que, apesar de Piva ter escrito livros, suas obras também são montadas não naquilo que elas convergem de identificação, mas justamente numa junção quase que fagulhar de um instante de iluminação, assim temos o / de Quizumba, ou Pólen em Coxas ou as praças de Piazzas. Entretanto, nos poemas, mesmo aquilo que irrompe para fora, em um movimento centrífugo, tem mais potência do que as forças de convergência, ou centrípetas. Isto se dá porque, como visto, a obra de vida é errante, e como errante, não pode achar seu lugar (ou um lugar, ou um centro).

A primeira das atribuições de Piva que pretendo destacar em relação a aproximação das imagens de anjo & legião na obra do poeta, mesmo que indireta, está na epígrafe do primeiro volume da coletânea de seus poemas, intitulada *Um Estrangeiro da Legião*. Trata-se de um trecho da obra *História da Filosofia Oculta*, de Sarane Alexandrian que diz, entre outras coisas que os gnósticos modernos propõem “um método de salvação aos seres que se sentem ‘estrangeiros’ neste mundo.” (PIVA, 2005, p. 5)

Longe de acreditar que Roberto Piva proponha, possua ou tenha planejado algum método, pode-se intuir que, de alguma forma, o que vemos em sua poesia é uma espécie de radical reunião ao redor de figuras estrangeiras – seja do mundo da palavra ou da vida, da arte ou do mundo, do cinema, da cultura, do folclore, contidos em sua alucinação poética – ao redor de uma ideia de afeto, da ordem de uma comunidade, por via de uma excessiva acumulação de presença e vida.

O escritor português Gonçalo M. Tavares montou a partir de 2002 uma série em que ele chamou de “o bairro”. O bairro de Gonçalo é como uma reunião de pequenas ruas formadas por casas e prédios em que os habitantes são escritores, artistas e figuras da nossa história. No interior do bairro, então, convivem figuras como Marcel Duchamp, Bertolt Brecht, Robert Walser, Rimbaud, entre outros. Gonçalo publica seu bairro através de pequenos livrinhos em que parodia como bastante humor e ironia pequenas características destes autores que, muitas vezes, dialogam entre si e se encontram e se atravessam no trânsito deste bairro. Há, inclusive, um desenho deste bairro que está inserido sempre na contracapa de

cada pequeno livro, assim a cada vez que Gonçalo escreve um nome livro, uma nova casa reaparece e um novo nome entra na lista do bairro.



Apenas como exemplo, pegamos o caso do livro *O Senhor Walser*. Como é possível ver na foto acima, Walser mora em uma casa distante, um pontinho quase inatingível do bairro (isto não é em vão) e o começo do livro representa isso: a felicidade de Walser por ter terminado sua casa e agora poder viver aquilo que mais queria, ou seja, receber os amigos em casa, em uma área isolada para debater ideias, conversar. A casa é, assim, um lugar de acolhimento para a fala, ao invés de um espaço de isolamento:

A casa não era para Walser um lugar que a humanidade conquistara ali à floresta, ao espaço que as coisas não humanas pareciam ter determinado como seu – era ainda uma paisagem ideal para começar a falar com outros homens. (TAVARES, 2008, p. 11)

<sup>23</sup> Ilustração do Bairro de Gonçalo M. Tavares, disponível na contracapa de todos os livros da série.

O que acontece, no entanto, é que em meio àquela paz chega um torneiro mecânico para um conserto. E assim, sucessivamente, vão chegando homens e mais homens para consertar, modificar, ampliar, refazer e recompor partes da casa que até aquele instante parecia pronta. A solução de Walser se mantém: acolhimento e hospitalidade, que parece para Gonçalo Tavares o norte que deve conduzir todo o bairro. No entanto, como que escondido em um canto, aparece um fio de violência: um machado que Walser esconde bem escondido como se violasse a si mesmo só de ter a visão daquele objeto feito para a destruição. Embora o machado não participe da narrativa de maneira efetiva, sua presença, mesmo escondida é percebida por Walser e este acolhimento, ainda que não comprometido, está no horizonte de se findar em uma possível e futura instabilidade.

Isto posto, pode-se dizer que o projeto de Gonçalo em torno do bairro, é se colocar diante da cidade através da invenção de uma possibilidade de habitação, na criação de uma possibilidade de divisão em um mesmo espaço urbano, um lugar onde todos possam conviver pacificamente com suas ideias, compartilhando não só pensamentos, mas também casas, corpos, vivências. O interessante da série é que o bairro se torna o lugar de uma hospitalidade incondicional, ou seja, espaço de todos e para todos e onde, anacronicamente, todos os que não puderam conviver em vida, convivem agora na fabulação do autor.

De certa forma, o que faz Piva com sua poesia é justamente a criação de um “bairro” no qual habitam, simultaneamente, todos os seus amigos, poetas, amores e inspirações. Sua incorporação – movimento de trazer para dentro do corpo tudo é fora – faz com que este espaço poético de Piva, sempre em crise, sempre à beira da destruição, componham um espaço de acolhimento possível, mas de maneira completamente diversa da proposta por Gonçalo: na obra de Gonçalo há uma possibilidade de convivência, uma utopia da presença do outro, já em Piva é só na completa e total impossibilidade de convivência que é possível está coabitação do espaço. É só naquilo que explode da cidade – porque em Piva o bairro é sempre pequeno e os espaços possuem vetores infinitos e para todos os lados – que ainda é possível imaginar a “vida”.

Em um gesto de imaginação, imaginei Roberto Piva morando no bairro de Gonçalo e imaginei o esforço e vontade de Piva de estar no centro de todas as coisas, no apartamento do meio de porta baixa para que, como Pólen, estivesse em um lugar equidistante de todos os lados e pudesse, assim, apontar para qualquer lado que seu corpo resolvesse falar. Imaginei uma cena tal como: O Sr. Piva mora em um sobradinho no meio do bairro. No meio exatamente: para lá duas ou três ruas e dez senhores, para cá mais duas ou três ruas e mais dez senhores. Piva gosta de estar no centro por um motivo: ele gosta de todos os seus vizinhos,

mas não todos ao mesmo tempo e não todos na mesma intensidade, então estar localizado bem ao centro do bairro lhe dá mobilidade para se aproximar, quando puder, daqueles com quem está mais ligado no momento. É claro que isso tem um acréscimo em seu exorbitante aluguel, o que lhe coloca em situação financeira ruim em relação a vida. Na casa do Sr. Piva mal há comida. Sua geladeira é habitada praticamente por água e gelo. Uma para matar a sede e outra para afogar um Whisky barato. Ele não se importa, pelo contrário, gosta muito de sua vida. O Sr. Piva mora para sair de casa.

É possível perceber como há, de certa forma, um interesse e um movimento interior de Piva em direção a este “outro”. O que se nota é que há em Piva, como em Gonçalves, uma reunião dos estranhos deste mundo, de escritores a *outsiders*, de clássicos a figuras pop, em um processo de vocalização de si em outros e de outros em si. Assim, Piva consegue ser, impondo um apagamento via excesso, grito e deserto, voz e mudez, corpo e ausência ou, como diz o título da obra “Um estranho na Legião”. Esta reunião que muito tem a ver com a ideia de vida que tratamos, no fim das contas, resulta em um valor que resta em meio a todos os escombros da civilização que, no entanto são só um fugidio aglomerado de palavras, imagens e metáforas que apontam para diante, para fora de si, como pensava Benjamin (1987) em relação ao tempo homogêneo vazio do progresso. Entretanto, esse apontamento vai em direção a verdadeira vida, uma vida possível, que abandona a inércia e o silêncio da página impressa.

A poesia, então, será não mais um ato de escrita de um corpo que se enverga sobre uma resma de papel e transcreve pensamentos subjetivos e individuais, mas um ato coletivo, de um dionisismo tresloucado, um espaço de leitura, em que o leitor e poeta sejam, simultaneamente, – e novamente sem dialética – coadjuvantes. A poesia de Piva será, em último nível, um enorme compêndio de uma comunidade afetiva que inclui desde suas próprias leituras de autores como Fernando Pessoa, Walt Whitman, Ezra Pound, Murilo Mendes, Jorge de Lima, Henry Miller, entre outros, até dos próprios leitores de sua própria obra. Esta comunidade, como vista por Bataille quando aponta que a Experiência Interior, ou seja, a vida mesma se realizando para além dos critérios como moral, razão, ordem, é também o espaço da vivência, em si dos outros:

Não pode haver conhecimento sem uma comunidade de pesquisadores, nem experiência interior sem a comunidade daqueles que a vivem. Comunidade entende-se diferente da Igreja ou de ordem. Os sanyasin da Índia têm entre eles menos laços formais do que os “pesquisadores de Heidegger” (BATAILLE, 1992, p. 32)

Ora, parece-nos evidente que a comunidade não é um “lugar”, um “espaço”, pois como já vimos com Virilio (1983) o espaço está em crise e se mudou numa lógica de desabituação da cidade em troca de uma velocidade desabitada de informações. A Comunidade, agora com maiúscula, me parece como um norte, um caminho, uma utopia na medida de Eduardo Galeano e Fernando Birri ao afirmar como uma linha do horizonte que ao nos aproximar, se distancia, mas ali permanece como marca de um possível. Talvez seja por isso que a poesia dita xamânica de Piva será aquela que faz uma aproximação não com aquilo que está na cidade, nem com aquilo que está na natureza mas em uma “experiência” de integração com algo que se afasta de nós (o horizonte?):

Como vivemos numa sociedade urbano-industrial em desintegração, toda cimentada, essas forças da natureza se afastaram de nós. As pessoas perderam essa energia. (...) Existe um livro de um professor de Oxford, *Poesia épica e xamanismo*, mostrando que os poetas épicos foram grandes xamãs, foram pessoas que incorporavam espíritos, que eram possesores de uma força maior que eles. Isto tudo é recuperação do irracional, que foi perdido dentro dessa sociedade industrial, com a doutrina do taylorismo, que é a eficiência, a racionalidade, a produtividade, a linha de montagem. Tudo isso que Charlie Chaplin desmontou naquele filme magnífico dadá-surrealista que é o *Tempos Modernos*. (PIVA, 2009, p.99)

Este trecho é particularmente exemplar de uma série de questões: vemos em um primeiro plano o argumento de Piva de que há uma desintegração das pessoas, uma perda de energia que é resultado de um movimento de repetição do mesmo dentro de uma sociedade urbano-industrial. No entanto, a ideia de Comunidade aparece, similarmente, como tratamos o Atlas de Warburg, na medida em que Piva, em um pequeno trecho, reúne o professor de Oxford, os épicos, a poesia xamânica e a obra “dada-surrealista” de Chaplin, *Tempos Modernos*. É interessante reparar, inclusive, que a nomenclatura “dada-surrealista” para a obra só é possível quando vista através da lente, da montagem, do Atlas montado por Piva. Assim funciona sua comunidade, como um espaço de integração de vozes que falam nele e por ele.

O poeta Claudio Willer (2005), no ensaio “Uma Introdução à leitura de Roberto Piva”, sobre esse fato afirma:

A presença de outros autores nunca se reduz à influência ou imitação de modelos [na obra de Piva]. Desde Paranoia é como se houvesse um encontro ou cruzamento de muitas vozes que se incorporam a uma dicção pessoal, um estilo próprio. Há ainda uma linha evolutiva da inter e hipertextualidade resultando em relações cada vez mais complexas (WILLER, 2005, p. 147).

Ainda que Willer fale em “dicção pessoal”, um termo que já verticaliza a relação de Piva com essas vozes, é possível perceber que, para que a obra deixe de ser apenas matéria – textualidade, referências, metalinguagem – ou seja, para que a poesia saia do campo das normas e da lei e se torne aquele pré-corpo ou pós-corpo, como apontamentos quando

tratamos da ideia da dança como metáfora do pensamento em Badiou, é necessário, novamente, uma espécie de apagamento, aos moldes, talvez de Fernando Pessoa (2012) pela boca de Álvaro de Campos, em que multiplicar-se é, no fundo, também desaparecer se fundindo:

Multipliquei-me para me sentir, para me sentir, precisei sentir tudo, transbordei, não fiz senão extravasar-me, despi-me, entreguei-me, e há em cada canto da minha alma um altar a um deus diferente. (PESSOA, 2012, p. 147)

Podemos ver nesse procedimento que Piva nunca buscou, mas que encontrou pelos entres de seu encontro entre vida e poesia, aquilo que trata Roland Barthes (1987) em sua obra *O Prazer do Texto*. Ele vai afirmar como, em um primeiro instante, o leitor é o mais radical dos autores, pois está colocado diretamente do lugar do prazer, do desejo, da pura fruição enquanto que o escritor precisa, como um neurótico lançado à sua obsessão, ir ao encontro a esse desejo como no Kama-Sutra, pois “o texto que o senhor [autor] escreve tem que me dar prova de que ele me deseja.” (BARTHES, 1987, p. 9). É por conta disso que a modernidade vai se debruçar sobre uma composição que se construa num espaço de vazio entre a cultura e a sua destruição, pois:

Estas duas margens, o compromisso que elas encenam, são necessárias. Nem a cultura nem a destruição são eróticas; é a fenda entre um e outro que se torna erótica. O prazer do texto é semelhante a esse instante insustentável, impossível, puramente romanesco que o libertino degusta ao termo de uma maquinação ousada, mandando cortar a corda que o suspende, no momento em que goza. (BARTHES, 1987, p. 11)

Roberto Piva coloca-se, então, diante de seus gurus da poesia, como uma espécie de leitor pela via do *pathos* ou da “empatia”, de que ler é “sentir junto” ou “falar junto”. A voz é enunciação de todos e ninguém fala por si. Neste sentido creio que, mais que afirmar que a obra de Piva tem a ver com “dicção e estilo próprio”, termos pensados ainda na lógica da comparação, é possível organizar a obra de Piva como um processo de entrecruzamento de vozes alucinadas, de desterritorialização, no conceito deleuziano, do lugar da poesia em que anacronismos são postos em pauta ao perceber a *polis* urbana, a natureza e todos os espaços possíveis inventados como campo de uma “visão alucinatória”. Estamos diante de uma dimensão (quase) coral da poesia, nos moldes tratados por Flora Sussekind (2013) através do que ela chama de “formas corais” que seriam:

Múltiplas formas de refiguração material (não adaptações) ou uma suspensão propositada da formalização”, criando “um problema para esforços de encaixe crítico imediatos e sem ajuizamento, [...] para compreensões restritivas de literatura que parecem não ir além de oposições binárias sistêmica”. (SUSSEKIND, 2013, s/p.)



Esta ideia de “formas corais” conseguem ser um horizonte daquilo que queremos apontar na poesia de Piva: não se tratam de ecos, nem de incorporação de formas, tampouco de uso da escrita do outro, mas de uma re-apresentação da poesia do outro que, ao vir em direção a mim e a ele, chocam-se em uma atividade erótica que provocam, como resultado, apenas uma coisa: a própria poesia. Assim, Piva, como no centro do bairro de Gonçalo, está ao mesmo tempo em Pessoa e Whitman, Mário de Andrade e Jorge de Lima: ele é Pólen, o anjo, e é a Legião, todos os demônios da poesia.

É somente isso, e esta é a potência que está em Piva e quase que só consegue sobreviver nele, que permite que o poeta esteja (porque agora finalmente não se fala em ser, mas em estar, e habitar o outro), ao mesmo tempo, como voraz antropófago que conversa com Oswald e a *Paulicéia Desvairada* de Mário de Andrade, capaz de emitir um ódio desvairado a tudo e todos com em Ode ao Burguês:

De mãos nas costas! Marco eu o compasso! Eia!  
Dois a dois! Primeira posição! Marcha!  
Todos para a central do meu rancor inebriante!  
Ódio e insulto! Ódio e raiva! Ódio e mais ódio!  
Morte ao burguês de gíolhos,  
cheirando religião e que não crê em Deus!  
Ódio vermelho! Ódio fecundo! Ódio cíclico!  
Ódio fundamento, sem perdão! (ANDRADE, 2003, s/p)<sup>24</sup>

E aí a poesia brasileira é outra, deflagra a acadêmica e estupra os sistemas literários porque, como “forma coral”, dança ao mesmo tempo na reencenação do *Uivo* de Allen Ginsberg:

batalhão perdido de debatedores platônicos  
pulando das sacadas das escadas de incêndio dos  
parapeitos do Empire State da Lua,  
  
tatagarelando gritando vomitando sussurrando  
fatos e lembranças e anedotas e espasmos  
oculares e abalos de hospitais prisões e  
guerras,  
  
intelectos inteiros regurgitados em completa  
rememoração por sete dias e noites com olhos  
radiantes, carne para a sinagoga caída na calçada,  
  
que sumiram numa nada zen Nova Jersey deixando  
uma trilha de obscuros cartões-postais da  
prefeitura de Atlantic City (GINSBERG, 2015, p. 26)<sup>25</sup>

<sup>24</sup> Poema *Paulicéia Desvairada*, de Mario de Andrade, disponível em: [http://www.passeiweb.com/estudos/livros/ode\\_ao\\_burgues](http://www.passeiweb.com/estudos/livros/ode_ao_burgues))

<sup>25</sup> Poema “Uivo”, de Allen Ginsberg. Disponível em: <http://www.chacomletras.com.br/2015/04/eis-o-poema-uivo-de-allen-ginsberg/>

Chegamos, por fim, em uma pista que nos elva aos manifestos que tanto poderiam ser colocados ao lado de um neo-surrealismo, ao reler um Jorge de Lima, pouco conhecido na época que, em Piva, também era visto em sua força, como em *O grande desastre aéreo de ontem*, dedicado a Portinari:

Vejo sangue no ar, vejo o piloto que levava uma flor para a noiva, abraçado com a hélice. E o violinista em que a morte acentuou a palidez, despenhar-se com sua cabeleira negra e seu estradiváriu. Há mãos e pernas de dançarinas arremessadas na explosão. Corpos irreconhecíveis identificados pelo Grande Reconhecedor. Vejo sangue no ar, vejo chuva de sangue caindo nas nuvens batizadas pelo sangue dos poetas mártires. Vejo a nadadora belíssima, no seu último salto de banhista, mais rápida porque vem sem vida. Vejo três meninas caindo rápidas, enfunadas, como se dançassem ainda. E vejo a louca abraçada ao ramallete de rosas que ela pensou ser o paraquedas, e a prima-dona com a longa cauda de lantejoulas riscando o céu como um cometa. E o sino que ia para uma capela do oeste, vir dobrando finados pelos pobres mortos. Presumo que a moça adormecida na cabine ainda vem dormindo, tão tranqüila e cega! Ó amigos, o parálítico vem com extrema rapidez, vem como uma estrela cadente, vem com as pernas do vento. Chove sangue sobre as nuvens de Deus. E há poetas míopes que pensam que é o arrebol. (LIMA, 1980, p. 237).

Inclusive, o Jorge de Lima de Piva é significativamente revelador, como no poema Jorge de Lima, panfletário do Caos:

Foi no dia 31 de dezembro de 1961 que te compreendi Jorge de Lima  
enquanto eu caminhava pelas praças agitadas pela melancolia presente  
na minha memória devorada pelo azul  
eu soube decifrar os teus jogos noturnos  
indisfarçável entre as flores  
uníssonos 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 vaga-lumes 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, 2005, p.51)

É possível perceber que as forças que convergem em Piva, como presenças tornadas corpo em suas obras, se tornam latências, na forma que são escritas, mas ao mesmo tempo aparentam como uma violência de quem quer se ausentar, de quem, frente ao mundo, busca um espalhar-se da contenção, do apagamento, como em Poema Porrada:

eu preciso dissipar o encanto do meu velho  
esqueleto  
eu preciso esquecer que existo  
mariposas perfuram o céu de cimento  
eu me entrincheiro no Arco-Íris  
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 longe  
 o mundo exterior tem pressa demais para mim  
 São Paulo e a Rússia não podem parar  
 quando eu ia ao colégio Deus tapava os ouvidos para mim? (PIVA, 2005, p. 66)

Seria possível uma longa aproximação da poesia de Piva com todas as referências em suas obras, desde artistas ligados às artistas plásticas, passando pelo rock, pelo jazz, pelo teatro até figuras clássicas, sacras e, inclusive, do universo pop. No entanto, muitas dessas aproximações já foram tratadas no decorrer desta dissertação através de conexões mais intensivas que uma mera “comparação” ou aproximação de temas entre um e outro. Afinal, nosso ponto aqui é afirmar que Piva está na ultrapassagem da comparação, na incorporação absoluta, violenta e intensiva, que traz para dentro e explode na superfície da pele a vivência de cada uma dessas figuras. Piva é a legião de todos os poetas que leu e, como xamã, como poeta épico, é a síntese de todas essas forças naturais. A natureza para Piva é a poesia, só dela é que emanam as forças que compõe o mundo: ela anima e erotiza a vida. Piva, como Pólen, se torna um anjo desses nomes, um corifeu da fome, a figura cuja tarefa é proteger e “dar a vida” a eles. Entretanto, também mantém-se no esforço de ser este estrangeiro de uma legião, aquele cuja vida não será tornada símbolo, parábola para servir de exemplo para a experiência de quem quer que seja.

Pode-se dizer, por fim, que Piva apaga-se neste “Estrangeiro na Legião”. Como é sabido, legião é, ao mesmo tempo, o coletivo de anjos e de demônios e, assim, Os anjos de Piva como no poema *Visão de São Paulo à Noite* em temos “anjos de Rilke dando o cu nos mictórios” (PIVA, 2005, p. 38) que apresentam, segundo o próprio poeta, a tentativa de retirada da ideia de anjo do pedestal metafísico e coloca-lo numa interpretação shivaísta de Rilke, em uma trilha de confusão dos entendimentos, das órbitas.

Na poesia brasileira, principalmente para quem flertou com a cultura xamânica, Piva se tornou, aos poucos, esta espécie de anjo que ele adorava representar. Como o caos urbano, é insustentável em seu barulho que nada diz; se faz necessário, em contraponto, os gritos inarticulados dos poetas urbanos que lhes ultrapasse. O corpo se lança na cidade, sem projeto, como um projétil, e se santifica em tudo que é mais vil e baixo, como no poema *Lamento do pajé Urubu-Kaapor*, presente em *Ciclones*, lançado por Piva em 97:

a estrela  
 no olho às  
 vezes  
 é o  
 coração que bate  
 estou sozinho  
 no topo

dos hemisférios (PIVA, 2008, p. 70)

Os poemas começam a reaparecer, as questões, aos poucos, se tornam as mesmas. Roberto Piva está – agora definitivamente apenas está – NA vida: ele reapareceu como potência para este encontro da escrita, ele é a Comunidade de todos os poetas, o que me fez passar por todos para chegar até ele. Ele é um dos ecos do século XX: no entanto, sua voz não diz, não é sua. Sua força está lá, na vida, aquela que enquanto escrevo não acesso, muito embora só consiga acessar através desta escrita. Eu jamais diria que a poesia de Piva é uma dinamite, ela é angelical e apocalíptica, é a última poesia do mundo porque épica. É como um baile de cartas, um dança latejante, um rasgo e um sopro. O mundo após Piva e outro e Piva está para sempre em outro mundo.

#### 4- ÚLTIMAS PALAVRAS SOBRE ROBERTO PIVA

Eu me sinto um traidor. Chegando ao término do trabalho, sinto que traí tanto Roberto Piva, quanto a mim. No entanto, me sinto um traidor da perspectiva de Paulo Leminski, ao afirmar que, em uma tradução, entre trair o autor e o leitor, preferia trair ambos. Sinto que, neste caso, traí algo para além dessa dupla: traí a mim mesmo. Entretanto, percebo essa traição como lisonjeira. Algo que, de certa forma, me anima.

A poesia de Roberto Piva realmente é uma pólvora (não uma dinamite). Nos dois anos em que estive atentamente diante dela, observando seus ecos, lendo aqueles que dela falavam, acompanhando as entrevistas do autor enquanto vivo, muitas vezes me senti sufocado: o que Piva nos pede como tarefa ultrapassa aquilo que podemos fazer. O que grita dentro das páginas do poeta, em alguns momentos, é quase como pular do abismo, ultrapassar a linha limite traçada por Nietzsche. Não foram raros os casos em que precisei suspender a leitura e olhar para o teto, para respirar, como afirma Barthes sobre aquele momento de encontro chamado O Prazer da Leitura. Não foram raros os casos em que precisei abandonar Piva porque o que era solicitado em sua poesia era um abandono de mim que, muitas das vezes, eu não poderia alcançar. Todo limite, aprendi com Piva, é uma potência, ultrapassá-lo também. Apesar disso, traí porque, em alguns casos, encontrei meu ponto máximo. Em outros momentos, precisei interromper a leitura para fazer aquilo que ele me solicitava em relação vida: a rua, a cidade, os amigos, o corpo, um entorpecimento dos sentidos, uma visão ampliada do mundo. A cerveja, neste caso, foi uma parceria e tanto.

Aparte aquilo que me foi tocado diretamente, enquanto experiência viva de uma abertura ao outro que Piva me solicitou, creio que este trabalho transcorreu da forma como deveria ter transcorrido: em última instância, creio que escapei de quase todas as armadilhas que a poesia de Piva me impunha e, ao mesmo tempo, consegui acompanhar as imensas demandas poéticas do procedimento do poeta. É interessante observar que, na trajetória da construção deste texto, me mantive na zona limítrofe de sustentar o esforço de permanecer alheio às terminologias fechadas, entre elas dar um nome a Piva dentro de nossa cultura, fazê-lo “um dos grandes da nossa poesia”, ou simplesmente colocá-lo dentro de uma chave de leitura ou filiá-lo a algumas categorias de pensamento ou enquadramentos multiculturalistas. Piva teria odiado, mas creio que também teria odiado meu texto, embora ele seja todo em direção ao poeta.

Em uma *mea-culpa* necessária, percebo que, aquilo que ele odiaria é, principalmente, aquilo que tenho de fraqueza na hora de pensar a vida, ou seja, os momentos em que foi

necessário algum nível de sistematização do pensamento para chegar até um ponto que estava buscando, ao invés de ir de uma vez até ele e perceber como tudo reverbera através de suas forças ou encarar a alucinação do pensamento como o (a)paradigma. Porém percebo também que, em meu esforço de fuga das normatizações acabei por encontrar um Piva que escapava no estudo de muitos e, assim, embora não haja nada no trabalho que me torne um especialista ou me avalize a falar em nome de Roberto Piva a partir de agora, vejo que avancei pelo menos um pouco no pensamento e nos corpos provocados pelo poeta.

Nesta conclusão, então, que optei por chamar de “Últimas palavras sobre Roberto Piva”, pretendo apontar brevemente algumas das escolhas que fiz no decorrer do trabalho e que possam ter passado despercebidas ou sido apenas tangenciadas como contingências e não como escolhas de metodologia de acompanhamento.

Ao entrar em contato com a bibliografia de Roberto Piva, desde o começo ficou muito latente a percepção de que todas as leituras de sua obra mantinham-se em chaves já há muito pré-estabelecidas e que foram justamente essas chaves que mantiveram Piva marginalizado como homem da poesia no Brasil. Se é verdade que Piva não era marginal, mas marginalizado, como afirmava – e creio fortemente que isto é verdade – não havendo nada em sua poesia que a faça ser “difícil” ou “para poucos”, seria apenas da estrutura da organização de uma “historiografia da poesia” que Piva não estaria inserido. Assim, desde a leitura dos prefácios de suas obras, até a publicação, entrevistas e comentários de amigos, a percepção era de que: “algo foi negado a Piva e este negado deve ser restituído”. No entanto, em muitos momentos o próprio poeta afirmava que não ser instituído fazia parte de seu trabalho, ou seja, mesmo que sua memória precisasse ser lembrada e sua poesia lida, de nada valeria fazê-lo através dos mesmos paradigmas que o haviam excluído.

Desta forma, nossa introdução teve como intuito desfazer essas articulações que legavam Piva a algo, como sua ligação com a poesia beat, ou como a necessidade de lê-lo através de poetas malditos ou simplesmente, através daqueles que amavam, tornar sua poesia elogiosa, adjetivada. Isto tudo precisava ser desmontado para que a poesia de Piva como materialidade para nosso estudo se tornasse a única matéria bruta. Assim, tal como em Vestir os Nus de Pirandello, refiz um caminho de leituras de Piva desfazendo as categorias até que, ao final, me sobrava nada: apenas uma poesia como corpo, uma materialidade desfeita cheia de caminhos e espaços a serem preenchidos e articulados.

Assim, na primeira parte, chamada “A Memória e a Política da Cidade em Fogo & em Chamas” foi feita a aproximação de um tema caro à poesia de Piva e já largamente tratado por outros autores como a questão das forças e dos movimentos pulsantes e alucinados da cidade.

No entanto, busquei desfazer a ideia de que a poesia de Piva era um resultado direto e evidente de uma cidade moderna e contemporânea, fruto do caos urbano, da desumanização das lógicas e desaparecimento dos encontros. A cidade não poderia ser vista como uma estrutura fixa, material e existente que emitia significantes para Piva se refazer poeticamente, pelo contrário, era um espaço aberto de movimentos e possibilidades. Assim, a partir das obras do filósofo Paul Virilio, foi feito um processo de desfazimento desta cidade como tal para pensá-la a partir de uma perspectiva invisível, mesmo que óbvia, que transpassa todas as relações modernas: a velocidade.

Se para Virilio a cidade se organiza através da guerra e a guerra é uma espécie de preparação veloz da cidade para a guerra, a velocidade se torna um instrumento de catástrofe, ou seja, enquanto ideia ela rumo apenas para a destruição de tudo. No entanto, a poesia de Piva entende toda catástrofe como criadora e percebe na cidade e, principalmente na velocidade, a possibilidade de se inventar outra cidade: uma em que a lógica do veloz se torna pensamento, metáfora para uma imagem criadora e aterradora. Assim, ele desloca as visões de sua paisagem – acabando com o distanciamento entre o olho e o corpo - tornando-a parte de si como um membro do corpo e compõe uma poesia em que a escrita é tomada por uma agilidade da palavra, tal como nas obras de Fernando Pessoa e Dino Campana, agregando um espírito que provém da poesia beat americana. Assim, a escrita se organiza em torno desta cidade inventada e a cidade passa a compor uma troca entre em que ambos se tornam espelhos de uma mesma face pulsante.

A minúcia de Piva em relação à velocidade em poesia está presente em cada pequeno traço da poesia, deste a utilização do símbolo comum à poesia beat e ao mercado publicitário, - o & - que formam pares, blocos duros que correm por sobre à poesia até a radicalidade dos versos separados pela / que sequer conseguem acumular-se em uma espécie de transfusão de um verso em outro e, por conseguinte, em uma imagem em outra até a última.

É neste sentido que é possível afirmar que Roberto Piva compõe uma memória e uma política da cidade que visam incendiar essas noções estabelecidas. Se o progresso como tal é apocalíptico e somos forças impelidas à própria destruição, é preciso que a destruição seja capaz de construir algo como compor uma invenção: o caráter negativo torna-se positivo, a falta torna-se excesso e toda memória relativa à cidade passa ver nos escombros possibilidades de corpos e de vidas.

Foi feita a opção por colocar esta parte no começo porque, no segundo momento do trabalho, tratamos de uma “Memória e Política dos corpos e da literatura em Fogo & em Chamas” e, segundo parecia, a ideia de corpo na obra de Piva já havia sido largamente vista e

revista na bibliografia sobre o poeta e, de alguma forma, corria-se o risco – e a intenção era evitar isto a qualquer custo – que, caso as questões relativas ao corpo viessem antes das questões sobre a política da cidade e da velocidade havia um risco de que elas pudessem, de certa forma, verticalizar o trabalho. Como deste o começo a intenção era manter uma horizontalidade das formas, a fim de que todos os elementos fossem acompanhados como uma geografia, ou seja, uma cartografia de questões que não se acumulavam, mas que formavam séries imprevistas, não caberia sequer correr este risco.

Assim, em nosso segundo momento, chamado de “A Memória e a Política dos corpos e da literatura em Fogo & em Chamas” foi feita a abordagem da obra de Piva através das instâncias incendiárias que giram em torno da noção de corpo. A partir de conceitos como “vida” e “nudez”, tratados por Nietzsche, Agamben e Bataille, entendemos como Roberto Piva visava, via a exposição irrestrita dos corpos – e isto inclui uma exposição das entranhas do poema, de uma radicalidade da palavra na forma – incendiar as formas vigentes, buscando um ultrapassagem das institucionalizações em prol de uma poesia que acesse o afeto, o outro e, em última instância, a vida.

Foi observado um caráter rizomático da poesia em que cada braço poético se desdobrava em muitos outros em um movimento incessante de metamorfose das formas, assim como, através da figura de Pólen, uma polinização dos corpos da cidade através de um corpo juvenil capaz de deslocar e encontrar na potência do existir uma ligação entre corpo e morte quase trágica, mas profundamente entranhada na noite, na cidade e nas artes.

Ao fim, chegamos a percepção de que Pólen, a convergência de todas as forças da e na obra de Piva, permite compor uma espécie de bairro, de voz coral em sua poesia em que diversos autores são incorporados como vozes e personas e, assim, pela voz de Piva falam e renascem. Esta memória e esta política, da composição de um espaço – uma cidade-potência-afeto – em que Piva pode conviver com os seus, engendra as forças do excesso e das energias entrópicas vistas na primeira parte.

No fim, sempre abrupto porque resultado da percepção de que toda poesia, como tal, aponta para um sem fim, a experiência de acompanhar a obra de Piva durante um par de anos e percebe-la como um ponto capaz de dar fogo aos espaços do mundo cotidiano ficou latente. A alucinação das formas, a erudição de um corpo que se mexe por sobre o sexo em uma convergência com os espaços da cidade, resultam de uma força que abarca tudo. No entanto, na ponta final Roberto Piva apaga-se na vigência de todos os outros poetas que vivem em si. Ainda assim, alastra-se para todos os cantos, como Pólen, e habita todos os cantos do mundo



da cidade à natureza, dos deuses aos efebos, sem exceção, e transa mundos com todos os corpos possíveis. De todos os lados, um eco se repete: a poesia é a vida. A vida é a poesia.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGAMBEN, Giorgio. *Nudez*. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.
- AGAMBEN, Giorgio. O fim do poema. In: *Cacto*, no 01, 2002. pp. ARRIGUCCI JR., Davi.
- AIRA, Cesar, Alejandra Pizarnik. Buenos Aires: Beatriz Viterbo Editora, 2012.
- ALIGHIERI, Dante. *A Divina Comédia*. São Paulo: Editora Cultrix/Pensamento, 2007
- ANTELO, Raul. *Mas Onde Fica a Viagem? Palestra NUER 25 Anos*. Santa Catarina: NUER/UFSC, 2011
- BADIOU, Alain. *Pequeno Manual de Inestética* São Paulo: Estação. Liberdade, 2002
- BARTHES, Roland. *Fragments do Discurso Amoroso*. São Paulo: Martins Fontes, 2003
- BARTHES, Roland. *O Grau Zero da Escritura*. São Paulo: Martins Fontes, 2004
- BARTHES, Roland *O Prazer do Texto*. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Editora Perspectiva, 1987
- BARTHES, Roland. *O Rumor da Língua*. Tradução: Mário Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988
- BATAILLE, Georges. *A Experiência Interior*. Tradução de Celso Libânio Coutinho, Magali Montaigne e Antonio Ceschin. São Paulo: Editora Ática, 1992.
- BATAILLE, Georges. *A História do Olho*. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.
- BATAILLE, Georges. *O Erotismo*. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.
- BENJAMIN, *Escritos sobre mito e linguagem*. São Paulo: Editora 34, 2011
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1987
- BENJAMIN, Walter. *Rua de Mão Única*. Tradução Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos. Martins Barbosa. 5 ed. São Paulo: Brasiliense, 1995.
- BERLANDA, Ibiela Bianca. *A Revista Azougue & o poeta Roberto Piva: O Saque e a Dádiva*. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Santa Catarina, 2011
- BRITTO GARCÍA, Luis. *Cultura e contracultura*. In: \_\_\_\_ *El império contracultural: del Rock a la postmodernidad*. La Habana, Cuba: Editorial Arte y Literatura, 2005 (1. ed. 1991)
- CAMPANA, Dino. *Novelas em Alta Velocidade*. Editora Lacerda: 1999
- CALVINO, Italo. *As Cidades Invisíveis* Tradução Diogo Mainardi. Rio de Janeiro: O Globo, 2003
- CAMÕES, Luis de. *Os Lusíadas*. A Biblioteca Virtual do Estudante Brasileiro. USP: Domínio Público.
- CARROLL, Lewis. *Alice no País das Maravilhas*. Rio de Janeiro: Zahar, 2013

CARVALHO, Flávio de. *A Origem animal de Deus e o Bailado do Deus Morto*. São Paulo: Ed. Difusão Europeia de Livro, 1973.

COHN, Sergio. *Ciranda da Poesia: Roberto Piva*. Rio de Janeiro: Editora Uerj, 2012.

DARDEL, E. *O homem e a Terra: natureza da realidade geográfica*. São Paulo: ed. Perspectiva, 2011.

DEGUY, Michel. *Reabertura após obras*. Tradução: Marcos Siscar e Paula Glenadel. Campinas: Unicamp, 2010.

DELEUZE, Gilles, *Diferença e Repetição*, Rio de Janeiro: Graal, 2006

DELEUZE, G. *Lógica do Sentido*. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 1988.

DELEUZE, G., GUATTARI, F. *Kafka: por uma literatura menor*. Tradução Cíntia Vieira da Silva. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014

DELEUZE, G. e GUATTARI, F., *Mil Platôs*. São Paulo: Editora 34, 2010.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante da Imagem*. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2013

FARINELLI, Franco. *A Invenção da Terra*. Tradução Francisco Degani. São Paulo: Editora Phoebus, 2007

GOETHE, Johann Wolfgang Von. *Fausto*. Tradução Jenny Klabin Segall. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia, 1981

GOETHE, Johann Wolfgang Von. *A metamorfose das plantas*. Trad., introd., notas e apêndice de Maria Filomena Molder. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

GOETHE, Johann Wolfgang Von. *O Jogo das Nuvens*, seleção tradução, prefácio e notas de João Barrento, Assírio & Alvim, 2003

GONÇALVES, Adelto. *Piva, o rebelde, está de volta*. Disponível em [http://www.germinaliteratura.com.br/literatura\\_out05\\_robertopiva4.htm](http://www.germinaliteratura.com.br/literatura_out05_robertopiva4.htm) Último acesso em 15/12/14

GINSBERG, Allen. *A Queda da América*. São Paulo: L&PM, 1987

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *26 Poetas Hoje*. Editora Aeroplano. Rio de Janeiro: 2007

KAFKA, Franz. *A Metamorfose*. Tradução Modesto Carone. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994

KAFKA, Franz. *O Processo*. Tradução Modesto Carone. São Paulo: Editora da Folha: 2003

LEMINSKI, Paulo. *Anseios Crípticos II*. Curitiba: Criar Edições Ltda, 2011

LIMA, Jorge de. *Poesia completa*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1980,

LIMA, Ricardo. *Roberto Piva. Entrevista online*. Disponível em [http://www.germinaliteratura.com.br/literatura\\_out05\\_robertopiva1.htm](http://www.germinaliteratura.com.br/literatura_out05_robertopiva1.htm) Último acesso em 15/12/14

- LOBATO, Monteiro. Memórias de Emília e Peter Pan. Editora Brasiliense, São Paulo: 1966.
- MALLARMÉ, Stephane. A Tarde de um Fauno e Um Lance de Dados. Tradução: Armando Silva Carvalho. Relógio D'Ouro, 2001
- MARTINS, Floriano. Roberto Piva, no miolo do furacão. Entrevista. Disponível em <http://www.jornaldepoesia.jor.br/ag53piva.htm> Último acesso em: 27/04/2015
- MELVILLE, Herman. Moby Dick. Tradução Berenice Xavier. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1982
- MOISES, Carlos Felipe. O Desconcerto do Mundo: do renascimento ao surrealismo. Editora Escrituras. São Paulo : 2001
- NIETZSCHE, Friedrich. Assim Falava Zaratustra. Petrópolis: Vozes, 2011
- NIETZSCHE, Friedrich. Vontade de Potência. Tradução Mário Ferreira dos Santos. Petrópolis, Vozes, 2011
- OHNO, Massao. Antologia dos Novíssimos. Massao Ohno Editora, São Paulo: 1961  
Capa de João Susuki
- PASCAL, Georges. Compreender Kant. Petrópolis: Editora Vozes, 2005
- PESSOA, Fernando. Obra Poética IV: Poemas de Álvaro de Campos. São Paulo: L&PM Pocket, 2006
- PIRANDELLO, Luigi. Vestir os Nus. Tradução Millôr Fernandes. Civilização Brasileira, Rio de Janeiro: 2007
- PIVA, Roberto. *Um Estrangeiro na Legião* – Obras Reunidas, volume 1 (Org. PÉCORÁ, Alcir). São Paulo: Globo, 2005.
- PIVA, Roberto. *Mala na Mão & Asas Pretas* – Obras Reunidas, volume 2 (Org. PÉCORÁ, Alcir). São Paulo: Globo, 2006.
- PIVA, Roberto. *Estranhos Sinais de Saturno* – Obras Reunidas, volume 3 (Org. PÉCORÁ, Alcir). São Paulo: Globo, 2008.
- ROCHA, Reuben da Cunha. Luiz Costa Lima e a paranóia acrítica. Disponível em: <http://cronopios.com.br/site/critica.asp?id=4402> Último acesso em: 27/04/2015
- ROSZAK, Theodore. Contracultura: reflexões sobre a sociedade tecnocrática e a oposição juvenil. Petrópolis, Vozes, 1984.
- SAMAIN, Etienne. As “Mnemosyne(s)” de Aby Warburg: Entre Antropologia, Imagens e Arte . 50 - Revista Poiésis, n 17, p. 29-51, Jul. de 2011
- SUSSEKIND, Flora. A crítica como papel de bala, Prosa & Verso, Jornal O Globo, 24/4/2010. Disponível em . \_\_\_\_\_. Objetos verbais não-identificados, Prosa & Verso, Jornal O Globo, 21/9/2013. Disponível em . \_\_\_\_\_. Papéis colados. In: Papéis colados – ensaios. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1993.
- TAVARES, Gonçalo M. O Senhor Walser. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2008

VIRILIO, Paul; LONTRINGER, Sylvere. Guerra Pura – A militarização do cotidiano. São Paulo: Brasiliense, 1983.

VIRILIO, Paul. O Espaço Crítico. Tradução Paulo Roberto Pires. São Paulo: Editora 34, 2014

VIRILIO, Paul. Velocidade e Política. São Paulo: Estação da Liberdade, 1997

WILLER, Claudio. Geração Beat. Porto Alegre: L&PM, 2010

WOOLF, Virginia. Mrs. Dalloway/Orlando Tradução: Mário Quintana e Cecília Meireles. Rio de Janeiro: Editora Abril, 1972