

ROBERTO PIVA – MALDITO, MARGINAL: POETA MENOR

Annita Costa Malufe¹
Mateus Soares Rodrigues da Silva²

RESUMO: O presente artigo tem por fito a apresentação do autor paulistano Roberto Piva como um componente da marginália literária brasileira – ou, se seguirmos a conceituação dos filósofos Gilles Deleuze e Félix Guattari (2003), como poeta que compõe com uma literatura menor. A inseparabilidade das noções de arte e vida, manifestada por meio de vozes em constantes variações de intensidade e fontes, constitui parte considerável da diversificada gama de expedientes poéticos de que dispõe Piva. Esses recursos permitem exergar sua poesia como parte de uma escrita menor, afastada daquela pressuposta pelos paradigmas hegemônicos e pelas convenções estéticas. São, portanto, traços que ressaltam os componentes diferenciais da obra do poeta, bem como a singularizam ante o *status quo*, de modo a produzir questionamentos e inquietações sobre a validade desses consensos. Dessa forma, esta leitura da poesia de Piva propõe provocações à literatura canônica, ou maior.

Palavras-chave: Poesia contemporânea, Roberto Piva, literatura menor

ROBERTO PIVA – DAMNED, MARGINAL: MINOR POET

ABSTRACT: The present article aims to present the poet Roberto Piva, from São Paulo, as a component of the border Brazilian literature, or, if we follow the conceptualization of philosophers Gilles Deleuze and Félix Guattari (2003), as a poet who is part of a so called minor literature. The inseparability of the notions of art and life, manifested by means of voices in constant variation of intensity and sources, constitutes a significant amount of the diversified range of poetic devices available in Piva's creations. Those resources allow us to see his poetry as part of a minor form of writing, far from that presupposed by hegemonic paradigms and aesthetical conventions. They are, therefore, traits that highlight the differential components of the poet's work, as well as make it singular in the face of the *status quo*, in order to produce questions and concerns about the validity of these consensuses. Thus, **this reading of Piva's poetry envisions provocations to canonical or major literature.**

Key words: Contemporary poetry, Roberto Piva, minor literature

“A marginalidade é formada por aqueles que estão *out* – aqueles que não têm acesso ao poder estabelecido involuntariamente por miséria, ou voluntariamente por escolha estético-religiosa.” – Eis o décimo sexto tópico do *Manifesto da poesia xamânica e bio-alquímica* de

¹ Doutora em Teoria e História Literária pela UNICAMP. Investigadora da Universidad de Salamanca (Contrato María Zambrano), junto ao Grupo de Investigación Reconocido Estudios Portugueses y Brasileños. No Brasil, é pesquisadora do CNPq e docente do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária da PUC-SP, SP, Brasil. E-mail: annita.malufe@gmail.com. Orcid: <http://orcid.org/0000-0002-6843-197X>

² Bolsista CAPES. PUC-SP, SP, Brasil. E-mail: mateus.soares.rodrigues@hotmail.com. Orcid: <http://orcid.org/0000-0001-7144-1477>.

Roberto Piva, escrito em 1992 e publicado na revista *Azougue* em 1996, como escreve seu então editor Sergio Cohn, em *Ciranda da Poesia – Roberto Piva por Sérgio Cohn* (COHN, 2012, p. 52). Apesar da autoria do manifesto ser de Piva, a citação que compõe o décimo sexto tópico de seu manifesto é atribuída ao professor Timothy Leary, da universidade de Harvard, entusiasta da ingestão de alucinógenos, como o ácido lisérgico, e uma das inspirações contraculturais de Piva. Ser marginal, nos termos em que proclama Piva, por meio de sua apropriação da máxima de Leary, ou se faz por miséria e exclusão involuntária, distância material precedente à vontade de se marginalizar, ou pelo desvio, tanto no âmbito estético quanto espiritual, em relação a um paradigma estratificante. É nesse sentido que Piva confirma, em uma das entrevistas do documentário *Assombração Urbana* (2004), o entrelaçamento de sua vida e poesia, rebeldes do começo ao crepúsculo de suas trajetórias pulsantes: “Eu fui poeta na impossibilidade absoluta de conformar-me”.

Entretanto, se “é preciso forçar a mão para incluí-lo entre os autores da chamada 'poesia marginal' da década de 70, como inúmeras vezes ocorre até hoje” (COHN, 2012, p. 34-35), afinal, o contorcionismo vocabular de Piva e a descomplicação dos poetas marginais muito mais divergem do que convergem esteticamente, para pensá-lo como antecessor paulistano dos métodos de circulação dessa geração de poetas não é requerido esforço algum. Não por acaso, à época do lançamento da antologia de Heloísa Buarque de Hollanda, *26 poetas hoje* [1976] (2021), o encontro, no Rio de Janeiro, entre Piva e os autores da chamada Nuvem Cigana teria como tônica a simpatia compartilhada por aqueles e aquelas nele envolvidos: “Piva compartilhava com os poetas cariocas a irreverência, o desejo de união entre poesia e vida e o entusiasmo contracultural” (COHN, 2012, p. 34). Não seria exagero pensar que a poesia de Piva teria aberto – ainda que em veredas – algum caminho para a sucedânea geração de poetas marginais cariocas e sua forma de viver a arte.

Não por acaso, a divulgação de *Ode a Fernando Pessoa* [1961] (2008) ter-se dado nas condições em que descreve Cohn: “o poema foi publicado numa tira comprida de papel amarelo e era vendido de mão em mão pelo próprio autor nos bares da Avenida São Luiz, ponto de encontro dos artistas e intelectuais de então” (COHN, 2007, p. 18), feita com retalhos de papel da editora de Massao Ohno, e vendida numa espécie de gesto (proto)marginal, nos termos em que depois vão-se conceber os meios de divulgação da poesia carioca assim alcunhada na década de 1970. É de se imaginar como a própria venda do poema mimeografado nos resíduos editoriais instaurava no centro de São Paulo uma verdadeira performance, com o poeta que se alterna entre a venda e o recital poético, que não raro tornava-se um *happening* – hipótese

alegremente imaginativa, em que realidade é ficção, ficção é realidade, e são ambas criáveis, nos mesmos termos presumidos por Florencia Garramuño, em *Frutos Estranhos: sobre a inespecificidade na estética contemporânea* (2014).

Trata-se, portanto, da obra de um pioneiro “dentro do percurso que, a partir das décadas de 1960 e 1970, se propôs a reintegrar arte e vida” (GARRAMUÑO, 2014, p. 34). A respeito desse interstício vital e poético, Cohn é pontual ao lembrar em que termos o poeta lhe conferia acabamento:

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

Se não se trata exatamente de classificar Piva como autor maldito³, apesar da operacionalidade do conceito, nem o considerar marginal nos termos em que se concebeu o acontecimento da poesia marginal dos anos 1970 no Brasil, é preciso, então, arriscar uma guinada a outra direção epistemológica, um outro sentido, que nos ajude a perceber as suas múltiplas contaminações territoriais⁴. O que de algum modo se expressa na fala de Davi Arrigucci Jr., no posfácio *O do mundo delirante* (2008), ao terceiro volume da obra completa de Piva, *Estranhos Sinais de Saturno* (2008), ao reconhecer ao mesmo tempo a força e a exclusão por parte do *mainstream* da crítica de uma obra como a de Piva: “A crítica brasileira (e não me ponho fora dela), já de si vasqueira, fez que não viu e voltou as costas para uma obra poética com quase meio século de produção incessante e grande contundência” (ARRIGUCCI JR., 2008, p. 198).

O gesto crítico que se impõe, diante dessa poética, parece ser aquele de Walter Benjamin diante de Nikolai Leskov, em *O narrador* [1936] (1987), ao escolhê-lo como autor modelar em detrimento de nomes da literatura russa como Dostoievski ou Tolstoi, para um texto com um título tal qual o dado, e para a discussão sobre o modo de se pensar e produzir o romance no

³ Piva mais parece atualizar certo “malditismo” do que se adequar a uma categoria prévia, como já dito por Claudio Willer: “Roberto Piva não foi um satanista; tampouco, um neo-simbolista. Contudo, projetar tais parâmetros em sua poesia – e na sua recepção – enriquecerá a leitura de sua obra. E permitirá atualizar essa categoria, dos “poetas malditos” (WILLER, 2013, p. 138).

⁴ “A noção de território aqui é entendida num sentido muito amplo, que ultrapassa o uso que fazem dele a etologia e a etnologia. Os seres existentes se organizam segundo territórios que os delimitam e os articulam aos outros existentes e aos fluxos cósmicos. O território pode ser relativo tanto a um espaço vivido, quanto a um sistema percebido no seio da qual um sujeito se sente “em casa”. O território é sinônimo de apropriação, de subjetivação fechada sobre si mesma. Ele é o conjunto de projetos e representações nos quais vai desembocar, pragmaticamente, toda uma série de comportamentos, de investimentos, nos tempos e nos espaços sociais, culturais, estéticos, cognitivos” (GUATTARI e ROLNIK, 1986, p. 323).

século XX. Ou quem sabe ainda o de Baudelaire, em *O pintor da vida moderna* (1863), ao propor que a obra de Constantin Guys fosse vista de uma perspectiva diferente daquela sob a qual o pintor e desenhista era considerado tecnicamente deficitário, para enxergá-lo como artífice cujos recursos estavam esteticamente ajustados à expressão da contingência histórica da fervilhante modernidade parisiense. Há, portanto, um desvio, um deslocamento inerente a determinadas obras que as colocam sempre um pouco “à parte”, ao lado, na periferia do que se concebe por arte, por literatura. Como é de se supor, trata-se de rejeitar um consenso (de época, de cultura), operando aquilo que filósofos como Gilles Deleuze e Félix Guattari definiram por uma língua menor ou minorada. Trata-se de um modo específico de se conceber a potência minoritária de algumas obras e autores, refazendo assim um possível conceito de marginalidade e de minoria.

Literatura menor: desvio e criação – bifurcações de uma língua

“Agora, você está assustada porque a poesia é uma arte minoritária? Ela sempre vai ser minoritária”, brada Piva, no documentário já citado (2004). Se por um lado, muitos facilmente concordarão com a constatação simples contida na fala de Piva, de que a poesia é uma arte feita por poucos e para poucos, por outro, parece-nos que Piva aqui evoca um aspecto crucial da própria natureza do que ele compreendia – e vivia – como poesia. Algo do que Deleuze e Guattari afirmarão acerca de alguns autores que seriam responsáveis por criar uma língua que foge às normatividades de uma língua maior. E, ao mesmo tempo, ao criar essa língua menor, tais autores disparam a criação de novos modos de vida, novos povos, civilizações, que talvez sempre permaneçam à margem dos modos vitoriosos, hegemônicos. Assim, o minoritário, se pensarmos com Deleuze e Guattari, deve ser compreendido em sentido ao mesmo tempo ético e estético, político e técnico, referindo-se a uma posição existencial do artista na qual estão tomados todos seus esforços composicionais, construtivos bem como suas ações.

Vale salientar que o conceito de “literatura menor” será desenvolvido pelos filósofos primeiramente em *Kafka: por uma literatura menor* [1975], ao buscar mostrar como a literatura da Kafka está diretamente atrelada a um discurso minoritário, mas que não é medido necessariamente de modo quantitativo, mas de acordo com um princípio de dominância que se exerce sobre esse agrupamento menor. Trata-se da literatura que, sem ser militante ou de cunho

engajado, é carregada de um potencial coletivo e revolucionário, jamais independente da possibilidade de dar voz a outras sensibilidades, percepções, consciências, visões de mundos:

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

A literatura menor seria aquela que se desvia do solipsismo do sujeito burguês e da hegemonia de uma literatura clássica, consagrada, aquela das “belas letras”, das academias e das classes dominantes. Não se pode deixar de notar a importância de tal discussão após o século XIX e as convenções nele solidificadas. Entretanto, ao nos confrontarmos com a literatura de Kafka, bem como de outros autores trazidos por Deleuze e Guattari, salta-nos a pertinência do conceito para toda uma produção que se segue nos séculos XX e XXI. Sendo os três aspectos principais desse tipo de literatura, apontados pelos filósofos, e extraídos por eles do próprio Kafka, agudamente pertinentes para se pensar uma poética como a de Piva, quais sejam: a “desterritorialização da língua, a ligação do individual com o imediato político, o agenciamento colectivo de enunciação” (DELEUZE E GUATTARI, 2003, p 41).

Para além das três características pontuadas, o conceito de “menor” desenvolvido pelos autores possui como princípio uma potência de inclusão: enquanto o “maior” exclui, como a hegemonia da língua maior o faz – basta pensar no que o advento das gramáticas fez com outros falares menores, dialetos, e quais eram os objetivos dessas codificações no contexto de dominação colonial, por exemplo –, o “menor” pressupõe uma dinâmica de soma, de misturas, contaminações. Não se trata de criar um modelo que exclui o diferente, mas fluir um pouco à mercê dos encontros, das relações: a espontaneidade, o inesperado, próprios da gênese de uma linguagem das comunidades, ali onde ela nasce, nas gírias e hábitos de relações. O menor é qualidade daquilo sempre propenso a caber, dividir espaços e fronteiras, como uma carta colocada em um envelope, que só se acomoda em seu invólucro quando compactada pela dobradura que põe frente à frente duas faces do papel, cujo rosto inflexível de outrora tornava a folha de papel incabível: “Ora, trata-se de uma intuição muito simples: por que alguma coisa seria dobrada se não fosse para ser envolvida, ser posta em outra coisa?” (DELEUZE, 2018, p. 43), questiona Deleuze, em *A dobra: Leibniz e o Barroco* (2018). Então, por que alguma coisa

seria minorada, feita menor, se não fosse para fazê-la caber onde ainda não há cabimento, infiltrar-se?

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

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

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

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

Como se vê, Piva estava atento à marginalidade, tanto da vida gatuna de Fucci e de sua obscenidade blasfematória, quanto da gagueira buscada e apreendida com aqueles que balbuciam às margens das convenções da língua maior e que fazem ressoar os tepes e

retroflexões de uma língua menor: “Dante/conhecia gíria/de Malavita⁵/senão como poderia escrever sobre Vanni Fucci? Quando nossos poetas vão cair na vida?” (PIVA, 2008, p.43). A voz lírica íntima a uma queda na vida, questiona sobre uma poesia da imanência em detrimento da elevação transcendental, recurso de vida e poética. Piva, em toda produção incessante de sua obra poética e vital, aponta horizontes clandestinos às formas convencionais de vida e arte. Ou seja, é preciso saber minorar mesmo a leitura de autores que a crítica, ao ler e reler, tornou maiores, canônicos, sob o risco de roubarem-lhes a potência de movimento e criação.

O ato de “minorar” liga-se, portanto, às potências do desvio e da queda, que sempre rondam vida e arte. Piva, via Dante, mas também via outros, presente que a ambas é comum uma espécie de movimento luciferiano, de *cair* na vida, como um anjo desterrado do céu que arremete contra a Terra. Kid Pacau, jovem chefe de gangue conhecido no *bas-fond* paulistano e reconhecida por Cláudio Willer, em seu artigo “Roberto Piva, poeta do corpo” (2015), como um dos garotos dentre os fotografados por Wesley Duke Lee para o livro *Paranoia* (1963), e “Li”, menino identificado por Piva como exímio declamador de Baudelaire (de cor) e dos poetas da turma dos Novíssimos do Massao Ohno, como o próprio Willer, e outros poetas tais quais Rodrigo de Haro e Antônio de Franceschi, além de ladrão de motocicletas. Acompanhado desses tipos, Piva percebe e vive a língua selvática das ruas de São Paulo, tornando-a atravessamento poético até suas últimas obras, e desde suas primeiras publicações da década de 60:

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

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

⁵ Expressão italiana para marginalidade, criminalidade.

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

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

Esses artífices multilíngues agem na rigidez da língua com força tamanha que a fazem vibrar em intensidades outras e inventam novas visões e audições que não pertencem a nenhuma língua, pois são como que um avesso, um fora de qualquer linguagem prevista, como diria Deleuze (1997, p. 16). Distantes de usos paradigmáticos, homogeneizantes e apagadores da diferença, esses poetas fazem a língua, e, conseqüentemente, a literatura, estremecerem. É desse calafrio na linguagem que se propaga o inaudível e o impossível: por meio da articulação dos rejeitos da língua padronizada, valorados como impotentes ruídos e por isso descartados sumariamente, mas apropriados como matéria-prima viva da arte por certos autores.

É vária a gama de escritores artífices apresentados por Deleuze em seu texto “Gaguejou”, incluído em *Crítica e Clínica* (DELEUZE, 1997, p. 124), como capazes de produzir *frissons* na língua, provocando tais novas visões e audições, e que se somam aos já referidos: as duplicações dos balbucios das personagens de Sacher-Masoch, cujas vozes se misturam aos rumores de cidades e florestas; ou o próprio Kafka, retomado por meio do pio provocado por Gregor Samsa, que, com o tamborilar de suas patinhas de inseto e as oscilações

de seu corpo, cria músicas; ou, ainda, o poeta romeno Ghérasin Luca, “que faz da gagueira um afeto da língua e não da fala” (DELEUZE, 1997, p. 125), mobilizando a língua inteira a deslizar e variar, assim fazendo “desprender um bloco sonoro último um único sopro no limite do grito *JE T'AIME PASSIONEMENT* [Eu te amo apaixonadamente]” (DELEUZE, 1997, p. 125).

Essa linguagem, estetizada por meio dos poemas de Piva, desde a década de 60, compõe a riqueza da diversidade da(s) língua(s), patrimônio cultural fomentado por grupos não normativos ao longo de suas histórias, frequentes alvos de apagamento. A todo instante, populações oprimidas codificam sua comunicação, como é necessário (des)fazer para sua sobrevivência e para as experimentações que lhes possam ser próprias – bem como se percebe na poesia de Roberto Piva.

O delírio da língua: vozes múltiplas e audíveis

Alcir Pécora (2011), ao falar sobre seu trabalho de organização da obra completa de Piva, sustenta uma divisão tripartite de sua poesia, por meio da qual se orientou para a separação dos três volumes da coletânea poética de Piva, já que compreende a produção do poeta por meio de três *surtos* espaçados cronologicamente por intervalos de, aproximadamente, doze anos, marcadores totêmicos das transformações poéticas do autor – ainda que elas se entrelacem por compartilharem um fator coesivo, um denominador comum: seu efeito alucinatório. Ao longo da década de 60, prevalecem traços “beat-surreais”, como alcunhado por Piva, ao se referir à força exercida pela poesia *beat* americana em conjunção com o surrealismo francês em sua obra dessa fase; posteriormente, nas décadas de 70 e 80, a lascívia carregada de afetos sexuais, ora explícitos, ora sensualmente erotizados, ressalta o conjunto de poemas desse recorte; por fim, a fase xamânica, fortemente inspirada pelos preceitos da etnopoética de Jerome Rothenberg, dá arremate à trajetória poética do autor, da década de 90 até suas últimas produções.

Se para Deleuze a criação de fluxos de voz em detrimento do excesso explicativo é mister para o desenvolvimento de sua filosofia, conforme afirma em *Conversações* (1992, p. 15) – já que linguagem e pensamento são para ele inseparáveis, e a crítica à representação, portanto, não poderá ser alicerçada por estratégias e modelos representativos, exclusivamente –, na poética de Piva há de se notar empenho análogo: a significação que se dissolve no fluxo de voz marca a primeira poesia de Piva como o grande expediente constitutivo de seus longos versos. Como analisado por Pécora, o verso estirado, típico a sua produção da década de 60, que esfumaça o sentido e se oferece ritmicamente como diversidade anamórfica, é um dos

meios para a poesia píviana desde o princípio, em *Ode a Fernando Pessoa* [1961] (2011), sua obra inaugural:

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

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

Ainda que a escansão realizada por Pécora possa ser questionada, esse verso exordial da ode mostra-se como um arranjo composicional que privilegia a variedade de possibilidades de recepção dos sentidos do texto em detrimento da sua significação, já fragilizada (propositadamente, vale dizer) pela tensão imposta pelas figuras paradoxais do rádio que toca Stravinsky e dos homens surdos que o escutam. Por si só, sugere a consciência de Piva a respeito do papel da interlocução poética na construção do lirismo, pois interna e ocultamente contém a potência de diversificar a oralização por meio de possibilidades sonoras que se bifurcam em versos retráteis. Nota-se como, para o poeta, importa a performance vocálica sobre uma lógica rígida que entrincheira o sentido em uma via única de realização, um dos procedimentos utilizados para encontrar a linguagem justa àquele homenageado pela ode: o poeta múltiplo, Fernando Pessoa.

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

Acaso um hino a Pessoa poderia ser diferente, senão cantado com vozes alhures àquela da subjetividade oclusivamente identitária e fixa, que constrange o processo de criação do poema em uma única persona? Como louvar aquele que é Caeiro, Reis, Álvaro de Campos,

Bernardo Soares, Vicente Guedes, o próprio Fernando Pessoa e tantos outros – “Tu, o Ampliado, latitude-longitude, Portugal África Brasil Angola Lisboa São Paulo e o resto do mundo” (PIVA, 2011, p. 22) – sem se multiplicar? Como homenageá-lo sem um texto plural, cuja linguagem engendrasses sua dicção (des)montável sob diferentes perspectivas e que sugerisse sempre um “outrar-se”, ao somar-se a um coro de vozes outras? Como seria possível reverenciá-lo sem que o lirismo de seu hino não fosse fruto de uma profusão múltipla de vozes em uníssono? Deleuze e Guattari (1995) analisam *Les Portes du Paradis*, de Jerzy Andrzejewski, e, assim, propiciam uma analogia que bem opera nos textos de Piva:

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

Piva, em suas primeiras publicações, dos anos de 1961 e 1962, parece valer-se de recurso familiar a esse descrito pelos filósofos: o fluxo dos versos/períodos alongados reparte a voz lírica em vozes, explícita e implicitamente. Em seus manifestos, reunidos sob o título *Os que viram a carcaça* [1962] (2011), posteriores à ode, o teor invectivo dirigido, especificamente, a um *vós*, àqueles com que se pretender pelejar, encerra textos em curtas prosas proclamatórias. O discurso direto, por meio do pronome *vós*, além de acrescer à ambiência da enunciação uma atmosfera de arena de combate, ressalta a quem esses textos se dirigem, pois, esses gritos rebeldes querem escarnecer e desestabilizar lugares majestáticos do *status quo*, apontando-os com virulência.

Até porque, como Ricardo Mendes Mattos aponta em seu artigo “A poética de Roberto Piva nos manifestos de 1962” (2015), não eram raras as ocasiões na década de 1960 em que a poesia e os manifestos de Piva, via de regra, mordazes, escapavam da clausura da intimidade individualizada e tomavam o Teatro de Arena para se deflagrarem em eventos públicos e atravessarem aqueles que se punham a ouvi-los e entoá-los ou ovacioná-los. “Bílis, bules & bolas” é um desses textos em que a enunciação que difunde o texto convoca outras vozes:

Nós convidamos todos a se entregarem à dissolução e ao desregramento. A Vida não pode sucumbir no torniquete da Consciência. A Vida explode sempre no mais além. Abaixo as Faculdades e que triunfem os maconheiros. É preciso não ter medo de deixar irromper a nossa Alma Fecal. Metodistas, psicólogos, advogados, engenheiros, estudantes, patrões, operários, químicos, cientistas, contra vós deve estar o espírito da juventude. Abaixo a Segurança Pública, quem precisa disso? Somos deliciosamente desorganizados e usualmente nos associamos com a Liberdade (PIVA, 2011, p. 137).

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

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

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

[...] Nós nos manifestamos contra a aurora pelo crepúsculo, contra a lambreta pela motocicleta, contra o licor pela maconha, contra o tênis pelo box, contra a rádio-patrolha pela Dama das Camélias, contra Valéry por D. H. Lawrence, contra as cegonhas pelos gambás, contra o futuro pelo presente, contra o poço pela fossa, contra Eliot pelo Marquês de Sade, contra a bomba de gás dos funcionários públicos pelos chicletes dos eunucos e suas concubinas, contra Hegel por Antonin Artaud, contra o violão pela bateria, contra as responsabilidades pelas sensações, contra as trajetórias nos negócios pelas faces pálidas e visões noturnas, contra Mondrian por De Chirico, contra a mecânica pelo Sonho, contra as libélulas pelos caranguejos, contra os ovos

cartesianos pelo óleo de Rícino, contra o filho natural pelo bastardo, contra o governo por uma convenção de cozinheiros, contra os arcanjos pelos querubins homossexuais, contra a invasão de borboletas pela invasão de gafanhotos, contra a mente pelo corpo, contra o Jardim Europa pela Praça da República, contra o céu pela terra, contra Virgílio por Catulo, contra a lógica pela Magia, contra as magnólias pelos girassóis, contra o cordeiro pelo lobo, contra o regulamento pela Compulsão, contra os postes pelos luminosos, contra Cristo por Barrabás, contra os professores pelos pajés, contra o meio-dia pela meia-noite, contra a religião pelo sexo, contra Tchaikowsky por Carl Orff, contra tudo por Lautrémont (PIVA, 2011, p. 141, grifos nossos).

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

O projeto poético de Piva pretende-se, desde a confecção desses seus manifestos de 1962, a favor das sensações. Eis um dos recursos herdados da “estética não-aristotélica” de Fernando Pessoa, conforme o texto assinado por Álvaro de Campos: a poesia sensacionista, produzida dentro de um plano de imanência, que é um plano de forças – a sensação é uma força, que se coloca acima do conceito de Belo. Também em seu manifesto, Piva e seus partidários agem a partir de e pelas “sensações”, para pôr para funcionar uma força imanente, como propõem Deleuze e Guattari, em *O que é Filosofia?* (2010), que desregra os sentidos – os mescla para atingir esteticamente o corpo todo e produzir múltiplos atravessamentos simultâneos, tal como explicado em escritos críticos de Fernando Pessoa:

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

Piva nos põe diante de polarizações autocraticamente estabelecidas para apresentar um caminho alternativo àquele oferecido paradigmaticamente em termos de poesia, mas, sobretudo, para mostrar como o *logos* se produz a partir desse tipo de mecanismo, que é reiteradamente fragilizado pela arbitrariedade das escolhas ao longo do texto e vem abaixo em sua última sentença, em que tudo se trai por Lautrémont. Os pares opostos no texto, mais do que mostrar adversários ou confrades, entregam *nonsense*. Ao gosto da própria lógica, que se sustenta por meio desse tipo de estratagema dicotômico e geralmente nele se fecha, Piva reúne

filiações e adversários dentro da arena de combate construída pelo manifesto e, por fim, os trai, por Lautréamont.

A aparente binaridade pueril do texto é, na verdade, artilosa: esvazia a precisão da significação, do que exatamente o texto “quer dizer”, opondo até mesmo ideias aparentemente desprezíveis e tradicionalmente concebidas em conjunto – “polenta” e ragu”, por exemplo, costumeiramente servidos juntos – e, desse modo, ao colocar as palavras em combate, constrói uma estranha via transformadora do seu próprio curso, ritmada pelo choque de conceitos do qual range o sentido em detrimento do significado melífluo. Entoa-se uma voz marcada justamente pela repetição do advérbio “contra”, anáfora que conduz à deformação e que assevera sua urgência destrutiva, uma certa “lógica da metamorfose” orientada pelo choque travado entre os conceitos.

Por isso, não surpreendem as lembranças de Cohn (2012) a respeito de afirmações de Piva, supostamente lastreadas pela premissa de Allen Ginsberg sobre como “poesia é eloquência”, ainda que insolentemente: “Piva utilizava a erudição para chegar ao delírio” (COHN, 2012, p. 30). Não se tratava jamais de um efeito laudatório ou da busca por legitimação. Ao contrário, o uso menor que Piva sempre fez de seus autores aliados é aquele que os levava a delirar, a criar novas relações, como se relançasse a fâsca da criação para mais adiante. E é notável como essa mesma abjeção às causas do nacionalismo e do progresso também já é tópica da ode pessoana, em um tom absolutamente idiossincrático e humorado: “Ó maior parque industrial do Brasil, quando limperei minha bunda em ti?” (PIVA, 2011, p. 25).

Apesar de Piva distinguir entre seus manifestos e seus poemas, como também elucida Mattos (2015), tanto os temas quanto os dispositivos de linguagem neles empregados concorrem. As enunciações coletivizadas e o trabalho com a voz como matéria prima textual se destacam, especialmente, em “A catedral da desordem” e na *Ode a Fernando Pessoa* de modo que o poema propicie ao longo de sua extensão possibilidades abertas de navegação pelos seus sentidos. Como se por eles a(s) voz(es) lírica(s) conduzisse(m) o poeta lusitano por uma flana oblíqua, à própria maneira das odes de Álvaro de Campos, correspondência predileta⁶ do hino contra representativo de Piva, como posto em *Apontamentos para uma estética não-aristotélica* [1924]:

Mas, assim como para os « clássicos», ou pseudoclássicos — os «aristotélicos» propriamente ditos — a beleza pode estar, não nas disposições

⁶ “A ti, que és também Caeiro, Reis, Tu-mesmo, mas é como Campos que vou saudar-te, e sei que não ficarás sentido por isso” (PIVA, 2008, p. 20).

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

Não seriam apenas episódicas as ocasiões em que Piva, inspirado por Pessoa, investiria contra os aristotelismos, com os versos estirados de sua poesia, ao longo da década de 60. Orientado pela lógica cartesiana, “O Homem Aritmético conta em voz alta os minutos que nos faltam contemplando a bomba atômica como se fosse seu espelho” (PIVA, 2000, p. 81), em “O Volume do Grito”. A deserção à bomba acompanha o abandono da lógica aritmética, ponto de vista racionalista sob a qual a operação $2+2$ terá como resultado 4, sempre. Nota-se como a razão cartesiana colabora como elemento fulcral para a figuração da arma por meio do homem aritmético que vocifera a urgência do tempo e contempla a bomba como quem nela admira o próprio reflexo de seu raciocínio autoexterminante.

Ao invés disso, a poesia de Piva se constitui de agenciamentos de vozes propagadoras dos poemas, cujas tonalidades os oferecem por diferentes trajetos de leitura, rítmicos e, especificamente, vocálicos. Vozes pessoanas, na ode ao poeta lusitano e em obras posteriores, mas também de poetas como Walt Whitman e, novamente, Allen Ginsberg, como mostrou Mattos (2015), por meio da aproximação entre a ode de Piva dedicada a Pessoa e o poema “Um Supermercado da Califórnia”. Essas vozes ainda ressoam no poema “Parque Ibirapuera”, de *Paranoia* (2000). A voz de Whitman reverbera no poema de Ginsberg, assim como a voz de Mário de Andrade o faz por meio dos versos de Piva.

As indagações de Walt Whitman, que fita jovens moços em um supermercado, “Quem separou as costeletas de porco? Qual o preço da banana? É você o meu anjo?”⁷ (GINSBERG, 1973 [1956], p. 23, tradução nossa), encontram correspondência nas perguntas de Mário de Andrade, elaboradas pelas fabulações líricas contidas no poema de Piva. Enunciações que carregam consigo vozes emaranhadas por meio das quais o sentido é proposto de acordo com o reconhecimento dessas vozes, espontaneamente, misturadas à de Piva, que assim se forma: “Olho para os adolescentes que enchem o gramado de bicicletas e risos/ eu te imagino

⁷ No original, “Who killed the pork chops? What price bananas? Are you my Angel?” (GINSBERG, 1973, p. 23).

perguntando a eles: / onde fica o pavilhão da Bahia? / qual é o preço do amendoim? / é você meu girassol? ” (PIVA, 2000, p. 122, grifo nosso).

Referências bibliográficas

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

ARRIGUCCI JR., Davi. O mundo delirante. In: *Estranhos sinais de Saturno – obras reunidas volume III* (organização Alcir Pécora). São Paulo: Globo, 2008.

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

COHN, Sergio. *Ciranda da poesia: Roberto Piva por Sergio Cohn*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2012.

DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Felix. *Mil Platôs (volume 1)*. Tradução: Ana Lucia de Oliveira e Lucia Claudia Leão. Orlandi. São Paulo: Editora 34, 1995.

_____; GUATTARI, Felix, *Franz Kafka: para uma literatura menor*. Tradução: Ana Lucia de Oliveira e Lucia Claudia Leão. Lisboa: Assírio e Alvin, 2003.

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

_____. *Conversações*. São Paulo: Editora 34, 1992.

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

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

GINSBERG, Allen. *Howl, Kadish and Other Poems*. San Francisco: City Lights Books, 1973.

HOLLANDA, Heloísa Buarque (org.). *26 poetas hoje*. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

KHEDE, Rafael Salomão. Sobre o canto XXVI do Inferno, 2016 – Disponível em: <https://doi.org/10.22409/gragoata.v21i41.33419> . Acesso em: 10 jan. 2023.

MANDELSTAN, Ossip. *Conversazione su Dante*. Tradução [do russo para o italiano]: Rosanna Giaquinta. Genova: Il Melangolo, 1994.

MATTOS, Ricardo Mendes. A poética de Roberto Piva nos manifestos de 62, 2015 – disponível em: [A poética de Roberto Piva nos manifestos de 1962 | Mattos | Fórum de Literatura Brasileira Contemporânea \(ufrj.br\)](#). Acesso em: 10 jan. 2023.

PÉCORA, ALCIR. Prefácio. In: *Estranhos sinais de Saturno – obras reunidas volume III* (organização Alcir Pécora). São Paulo: Globo, 2011.

PESSOA, Fernando (Álvaro de Campos). *Textos de Crítica e de Intervenção*. Lisboa: Ática, 1980 – Disponível em: [Arquivo Pessoa: Obra Édita - APONTAMENTOS PARA UMA ESTÉTICA NÃO-ARISTOTÉLICA](#) – Acesso em: 10 jan. 2023.

PIVA, Roberto. *Paranóia*. São Paulo: IMS, 2000.

_____. Piazzas. In: *Um estrangeiro na legião – obras reunidas volume I* (organização Alcir Pécora). São Paulo: Globo, 2011.

_____. Ode a Fernando Pessoa. In: *Um estrangeiro na legião – obras reunidas volume I* (organização Alcir Pécora). São Paulo: Globo, 2011.

_____. Os que viram a carcaça. In: *Um estrangeiro na legião – obras reunidas volume I* (organização Alcir Pécora). São Paulo: Globo, 2011.

Recebido em 28 de fevereiro de 2023.

Aprovado em 05 de junho de 2023.