



## **Roberto Piva em *Paranoia*: intertextualidade a serviço de muitas vozes**

Diógenes Oliveira da Costa\*

Apesar de constituírem minoria, não são poucos os poetas malditos. É possível elencar um número considerável de nomes importantes para essa “literatura das sombras”, essa “comunidade amaldiçoada” e, ainda assim, um ou outro nome seria fatalmente esquecido. Entretanto, nenhuma lista de poetas malditos é digna de respeito se não traz o nome de Charles Baudelaire.

Claudio Willer propõe, através da poética baudelairiana adotada por Lautréamont, mostrar “como ambos partilharam o confronto com a ordem estabelecida e o conseqüente apreço pela marginalidade e pela condição de poeta maldito” (2014, 39). *As flores do mal* e *Os cantos de Maldoror* são as principais obras utilizadas para revelar como essa aproximação acontece. *As flores do mal* é uma obra repleta de ansiedade, angústia, inquietação e loucura. Hugo Friedrich, em *Estrutura da lírica moderna*, comenta que, “de acordo com o conteúdo, elas [*As flores do mal*] oferecem desespero, paralisia, voo febril ao irracional, desejo de morte, mórbidos jogos de excitação” (1978, 39), em versos como “ao verme que te beija o rosto” (“Carniça”) e “que tu venhas do céu ou do inferno, que importa” (“Hino à beleza”). Marly Bulcão afirma que

o poema *Os cantos de Maldoror* irrompeu no cenário literário francês no início do século XX como emblema de rebeldia, pois,

\* Mestrando em Literatura Brasileira na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ).

além de contrariar a métrica dominante na época, contestava os valores estéticos que, então, vigoravam. Apresenta-se como a descrição poética dos ritmos de um pesadelo, no qual se destacam as ações instintivas e monstruosas da crueldade animal e humana. Sua narrativa é entremeada de lacunas e ausências, dando a impressão de que o autor quis, intencionalmente, afastar a continuidade e a cronologia temporal, características habitualmente indispensáveis às histórias contadas. Os versos em prosa são, além disso, apresentados de forma pouco usual e vão revelando, através de ações transgressoras e de atos de crueldade vividos pelo personagem, a primitividade e a espontaneidade do instinto animal de agressão (2014, 87).

Ternes ressalta que, para tornar-se leitor de Baudelaire, Lautréamont precisou primeiro se encantar com a força baudelairiana que aparecia diante de seus olhos como revelação, para, só então, se lançar ao caos. “O poeta, assim como o cientista, não existe senão após uma trágica, dolorosa, conversão” (Ternes: 2014, 68), pois “o ser humano, através do verdadeiro poema, tem de sofrer uma metamorfose” (Bulcão: 2014, 97). Assim, segundo Rosa Dias, o leitor pode “adquirir os hábitos e os atributos de criador, ser artista da própria existência” (2011, 110). Isidore Ducasse torna-se Conde de Lautréamont e atualiza o ato divino de criação:

Devorava primeiro a cabeça, as pernas e os braços, e por último o tronco, até que nada mais sobrasse; pois roía seus ossos. E assim por diante, durante as outras horas da sua eternidade. Às vezes exclamava: “Eu vos criei; portanto, tenho o direito de fazer convosco o que bem entender. Nada me fizestes, não digo o contrário. Façovos sofrer, e isso é para meu prazer” (Lautréamont: 2014, 126).

A importância do já convertido Lautréamont é ressaltada pela abertura de diálogos poéticos que sua valiosa intertextualidade proporciona. Willer aborda o que Lautréamont retém de outros poetas sem desconsiderar sua criação delirante, traço que o faz pioneiro do surrealismo, já que a “escrita automática [...] é transcrição, reescrita de outros textos” (2014, 38). Mergulhar em outras águas era, aos olhos de Bachelard, a novidade de uma escola “inspirada nos mesmos ideais das revoluções científicas modernas, em que se trata de, antes que preservar verdades bem estabelecidas, recomeçar em novas bases” (*apud* Ternes: 2014, 70).

Aproximações perigosas. E quanto mais perigosas, mais se quer chegar perto. A intertextualidade na poesia de Lautréamont faz do campo poético um lugar para trocas, possíveis leituras e releituras. Willer utiliza uma gama múltipla de textos – mantendo coerência com a poesia de Lautréamont – para mostrar os vários níveis de aproximação, de semelhanças, de identificações que existem na relação entre Isidore Ducasse e Charles Baudelaire, abordando o mal, a anormalidade como estética, “o sentido do hibridismo, das ligas” (2014, 39), a marginalidade e o poeta maldito, entre outros temas igualmente relevantes, como a imaginação, a loucura, a insanidade e o desequilíbrio – características com as quais Baudelaire marcou alguns de seus mais importantes leitores: Rimbaud, Mallarmé e, claro, Lautréamont: “Uma doença contagiosa; um vírus que ‘pegou’ o ambiente literário e artístico do final do século XIX e o que veio depois. Lautréamont foi muito atacado por esse vírus. Não se limitou a ler Baudelaire: respirou-o” (Willer: 2014, 61).

Charles Baudelaire, por sua vez, fez questão de tornar pública sua admiração por Edgar Allan Poe. Lúcia Santana Martins, em sua introdução aos *Ensaio sobre Edgar Allan Poe* – obra que

Baudelaire escreveu sobre o poeta americano –, ressalta que essa admiração é “tanto no plano da vida atormentada e maldita quanto no plano do ideal estético” (2003, 8). Uma das possíveis razões de Baudelaire haver simpatizado com a escrita de Poe seria o fato de ele ter percebido no americano os vestígios dos mestres que também o influenciaram, como os ingleses Samuel Taylor Coleridge e William Wordsworth.

Lautréamont, leitor de Baudelaire; Baudelaire, leitor de Poe; Baudelaire e Poe, leitores de Coleridge e Wordsworth. Essa linhagem atrai, encanta e transforma. Tem-se um grupo. Em *A comunidade que vem*, Giorgio Agamben (1993) fala de uma comunidade formada pelo qualquer – um qualquer marcado por uma singularidade sem identidade, grupo ou classe –, o que não o caracteriza como desinteressado, frio: “não é o ser, qualquer ser, mas o ser que, seja como for, não é indiferente; ele contém, desde logo, algo que remete para vontade, o ser qual-quer estabelece uma relação original com o desejo” (1993, 11). Esse qualquer que tem contato com a vontade e com o desejo é o centro para a compreensão do conceito de comunidade, algo que não se encontra aqui e agora, mas que está sempre por vir. A aproximação acontece pela experiência da linguagem como o avesso do politicamente correto, fazendo da comunidade, acontecimento: “a antinomia do individual e do universal tem a sua origem na linguagem [...]. Ela transforma, assim, as singularidades em membros de uma classe” (Agamben: 1993, 15).

A atração, o encantamento e a conseqüente transformação estão presentes também na aproximação que Sergio Cohn experimenta em relação à poesia de Roberto Piva, principalmente no que concerne a *Paranoia*. Em *Ciranda da poesia: Roberto Piva por Sergio*

Cohn, o autor relembra o dia em que adquiriu um exemplar de *Paranoia* (o ano era 1992) e o que aquilo representava:

Na saída, o dono do sebo chamou a Priscila e disse no ouvido dela, para nosso riso posterior e encantamento: – Cuidado com esse seu namorado, ele é perigoso. Um livro que faz você perigoso. O que mais um garoto de dezoito anos pode querer? (2012, 15).

Cohn, leitor de Piva, e Piva, leitor de tantos outros poetas. Alguns deles são nominalmente citados em *Paranoia*: Jorge de Lima, em “Jorge de Lima, panfletário do Caos”: “foi no dia 31 de dezembro de 1961 que te compreendi Jorge de Lima”; Rilke, em “há anjos de Rilke dando o cu nos mictórios”, de “Visão de São Paulo à noite”; Rimbaud, no verso: “Oh minhas visões lembranças de Rimbaud”, de “Praça da República dos meus sonhos”; o próprio Lautréamont, tanto em “eu vejo Lautréamont num sonho nas escadas de Santa Cecília”, de “Stenamina Boat”, quanto em “Poema submerso”: “eu era um pouco da tua voz violenta, Maldoror”.

Outros poetas estão presentes em Piva, na forma de inspiração. Dentre as principais influências estão a poesia italiana, como no poema “L’ovalle dele apparizioni”, cuja epígrafe – “e quindi il vivere è di sua própria natura uno stato violento” – remete à obra *Operette morali* (1835), do poeta italiano Giacomo Leopardi; a geração beat (nas figuras de “angélicos vagabundos gritando entre as lojas e os templos”, verso extraído de “Visão de São Paulo à noite – poema antropófago sob narcótico”); e o surrealismo, presente desde o primeiro verso de *Paranoia*: “As mentes ficaram sonhando penduradas nos esqueletos de fósforo invocando as coxas do primeiro amor brilhando como uma flor de saliva” (“Visão 1961”).

Em 1963, Roberto Piva – que até então perambulava por São Paulo protagonizando episódios que já o faziam conhecido – surge com seu primeiro livro publicado. *Paranoia*, todavia, teve pouca repercussão ou quase nenhuma na época de seu lançamento: “não poderia ter sido recebido com maior frieza” (Willer: 2005, 155). Em “O mundo delirante (a poesia de Roberto Piva)”, Davi Arrigucci Júnior ressalta o conservadorismo com que a obra foi recebida, porque “a agressividade, a bandeira acintosa do homossexualismo, o desregramento dos sentidos – um traço rimbaudiano a que Piva dá vazão [...] – não estão aí para tornar ameno o convite à leitura e podem dificultar o reconhecimento crítico” (2011, 98). Segundo o próprio Roberto Piva, na recepção “a alma parnasiana do paulistano se manifestava” (*apud* Hungria & D’Élia: 2011, 60). Thomaz Souto Corrêa, autor do prefácio de *Paranoia*, expõe sua opinião sobre o caso destacando que

a grande imprensa sempre foi conservadora e formal. Os padrões estabelecidos não podiam ser quebrados. Não me surpreende que tenham praticamente ignorado a existência do livro, vindo de críticos de 70 anos com formação clássica [...]. Além do mais, o Piva era um rapaz homossexual que nunca fez segredo disso. Claro que jamais dariam espaço para o livro de um cara assim (*apud* Hungria & D’Élia: 2011, 62).

Por muito tempo a crítica não abraçou a obra de Roberto Piva. Aqueles que se aventuram pelos versos incendiários do poeta destacam um “eu” violento, rebaixado e profanador. As várias negações do dia em “Poema de ninar para mim e Bruegel” (“A noite

vibrava o rosto sobrenatural nos telhados manchados”), a tirania puritana de “Poema lacrado” (“Minhas alucinações arrepiando os cabelos do sexo de Whitman”), a investida contra a prisão do sentido em “Os anjos de Sodoma” (“Eu vi os anjos de Sodoma inventando a loucura e o arrependimento de Deus”), o choque com a domesticação da vontade no “Poema da eternidade sem vísceras” (“Eu nunca estou satisfeito e ando um incorrigível demônio”) e o comodismo padronizado de “Meteoro” (“Eu sou a alucinação na ponta de teus olhos”) evidenciam a opção pela exposição de sexo despuerado, homossexualidade e adolescência dionisíaca. Comparece na obra o desejo sexual vigoroso, explicitado pelos gritos escandalosos no lugar dos gemidos abafados.

*Paranoia*, de acordo com o autor, é “uma visão mágica da cidade, como uma grande carniça apodrecendo [...]. Um imenso pesadelo [...] numa explosão de cores, de temas, de poesia [...]. Um mundo alucinatório, imaginário” (*apud* Hungria & D’Élia: 2011, 53-4). Thomaz Souto Corrêa ressalta que o volume traz uma “renovação que nenhuma outra obra poética brasileira superou desde então. A linguagem rebuscada e o conteúdo repleto de sentimentos que ninguém ousava colocar para fora é que fazem a força desse livro” (*apud* Hungria & D’Élia: 2011, 58). Antonio Fernando de Franceschi complementa que *Paranoia* “foi o primeiro [livro] a vocalizar um pouco as pulsões presentes na experiência daquela geração. É um livro libertário e prenunciador” (*apud* Hungria & D’Élia: 2011, 59).

A ruptura com a ordem estabelecida que *Paranoia* propõe talvez seja um dos motivos a fazerem o livro não merecer a atenção devida. “Eu era boicotadíssimo”, afirma Piva (*apud* Hungria & D’Élia: 2011, 62). Mas por quem?

Homens entediados, escondendo-se atrás dos costumes e das opiniões alheias. Por preguiça e temor do próximo, comportam-se de acordo com as convenções e seguem a moda do rebanho [...]. São guiados por [...] juízos adquiridos [...] e, como todo mundo, acreditam que a maior virtude é estar conforme as opiniões de todos [...]. Um homem que se despojou do seu “gênio”, do seu criador e inventivo. Falta-lhe medula. Só tem fachada. Assemelha-se a um fantasma da opinião pública (Dias: 2011, 103-4).

A nítida intertextualidade em *Paranoia* não é gratuita. A influência de um texto sobre o outro proporciona um “diálogo de muitas vozes” (Willer: 2005, 154) que reforça uma veia poética contestatória em relação a uma realidade reprodutora. A aproximação dessas “muitas vozes” acontece sem diminuir a originalidade ali presente, conforme destaca Eliane Robert Moraes em artigo sobre Roberto Piva intitulado “A cintilação da noite”:

Como pode um escritor estabelecer relações sensíveis entre uma tradição revolucionária de fundo libertário, o legado libertino de Sade e a herança visionária de Rimbaud sem se apresentar como um anacrônico repetidor das fórmulas surrealistas? (2006, 159).

Dessa maneira, a poesia se torna um espaço aberto a diálogos, trocas que possibilitam um crescimento à margem das prisões sociais. Um outro mundo surge e é apresentado pelo poeta. “Piva sente a necessidade da explosão” – a explosão de uma individualidade anárquica que “dá voz [...] ao outro com que se convive no avesso da ordem dominante” (Arrigucci Júnior: 2008, 200-1).



*Paranoia* apresenta a realidade de mentes que mergulham nas profundezas de si, trazendo para a superfície aquilo que o convívio social desde cedo nos força a esconder. A poesia de Piva em *Paranoia* é um grande sonho que invoca o mal, a escuridão, o caos, a loucura, o pesadelo, o sonho. É uma invocação que, ao mesmo tempo, serve de convocação àqueles que não despertaram, que seguem sonâmbulos, aprisionados. Sua revolta é herança de Baudelaire, Lautréamont e Rimbaud. Muitos a tiveram antes, mas agora é a vez de Piva, e sua beleza é febril, sua imaginação berra contra qualquer tipo de controle. Quem controla não conhece a força do delírio e da embriaguez – ou talvez a conheça e, por isso, a censure.

Piva explora, portanto, a violência de uma alma sem Deus, sem paraíso, sem recompensa divina. A alma se faz ouvida, desordem no sexo, na vida, no outro. O grito que se ouve em *Paranoia* é de cada ser humano. Enquanto as regras são esmagadas pela força do desequilíbrio, a marginalidade mantém seu caráter de exclusão, mas para uma existência diferente, orgulhosa de si, de ser desnudada diante de olhos incrédulos. Em *Paranoia*, a liberdade está sempre perto do fim, testando os limites da vida e da poesia como se não houvesse nada depois do próximo verso.

A inquietude faz os versos de *Paranoia* brilharem. Esse brilho atrai. É o brilho dos inconformados, dos inconformistas, dos que se sentem sozinhos, desamparados diante de algo que não se encaixa, de algo no qual não se encaixam. Piva é uma dessas figuras à margem nos anos 60, entretanto, ao entrar em choque com uma vida falsamente ideal e uma poesia elitista, não combate sozinho, mas de braços dados com outros poetas malditos, delinquentes românticos, artistas subversivos que compõem uma gama incrivelmente vasta e sólida. “Eu sempre fui um anarquista

individualista” (*apud* Hungria & D’Elia: 2011, 34), declarou Piva. O anarquismo e o individualismo são instrumentos que o aproximam dessa comunidade amaldiçoada de poetas, que não são apenas os citados nominalmente em *Paranoia*, mas muitos outros também presentes em sua poesia e que fazem da obra um fio condutor, conduto que apresenta quem os inspirou aos que hoje são inspirados por ele – e este é o “qualquer” de que fala Agamben em *A comunidade que vem*.

Os conformistas determinam o que é e o que não é arte, o que é e o que não é poesia. Não levam em conta uma tradição (ou seja, algo que não é novo e sim retomado num outro contexto) marcada pela maldição, uma maldição da própria poesia, da própria condição marginal do poeta, que talvez venha desde Platão. Tanto a poesia quanto o poeta são aceitos apenas quando se enquadram em determinadas regras. Quebrá-las é típico de uma poesia que não se submete, uma poesia que tem suas próprias diretrizes, uma poesia perigosa. O poeta é maldito, o poeta é marginal pela sua própria condição. O poeta estaria sozinho se não fossem muitos outros iguais a ele que, em diferentes situações, são tomados por essa maldição. Todos são encantados por ela, formando esse grupo, essa comunidade, essa linguagem marcada pela maldição da própria poesia.

A solidão é a armadura do poeta. Mesmo fazendo parte de um grupo, ele está sozinho. É preciso ser um inquieto solitário para ser solidário a uma longa inquietude poética? Fazer vir à tona várias vozes dentro da voz da vez e mostrar aos poetas atuais que a necessidade de confronto não vem de agora? Tal qual Lautréamont e tantos outros poetas que compõem, nas palavras de Raul Antelo em “De cidade/city/citéa Babel”, essa “genealogia suplementar”

diante da “inoperância do sistema convencional” (2010, 2), a intertextualidade de Piva em *Paranoia* difunde a Beleza que é também de Baudelaire e Lautréamont – uma Beleza que não tem dono. O que vale é levá-la adiante.

## Referências

- AGAMBEN, Giorgio. *A comunidade que vem*. Tradução de Antônio Guerreiro. Lisboa: Presença, 1993.
- ANTELO, Raul. “De cidade/city/cité a Babel”. Disponível em: <[http://www.proximofuturo.gulbenkian.pt/sites/default/files/ficheiros/RAUL\\_ANTELO\\_cidade\\_para\\_gulbenkian.pdf](http://www.proximofuturo.gulbenkian.pt/sites/default/files/ficheiros/RAUL_ANTELO_cidade_para_gulbenkian.pdf)>. Acesso em 5 fev. 2015.
- ARRIGUCCI JÚNIOR, Davi. “O mundo delirante (a poesia de Roberto Piva)”. In: PÉCORA, Alcir (org.). *Estranhos sinais de Saturno*. São Paulo: Globo, 2008, pp. 196-203.
- BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Tradução de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.
- BULCÃO, Marly. “Bachelard diante do onirismo dinâmico e visceral de Lautréamont”. In: ALMEIDA, Fábio Ferreira de (org.). *Tempo de Lautréamont*. Goiânia: Ricochete, 2014, pp. 86-103.
- COHN, Sergio. *Ciranda da poesia: Roberto Piva por Sergio Cohn*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2012.
- DIAS, Rosa. *Nietzsche, vida como obra de arte*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.
- FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna. Da metade do século XIX a meados do século XX*. Tradução de Dora Ferreira da Silva e Marise Moassab Curioni. São Paulo: Duas Cidades, 1978.
- HUNGRIA, Camila & D’ÉLIA, Renata. *Os dentes da memória: Piva, Willer, Franceschi, Bicelli e uma trajetória paulista da poesia*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2011.
- LAUTRÉAMONT, Conde de. *Os cantos de Maldoror*. Tradução, prefácio e notas de Claudio Willer. São Paulo: Iluminuras, 2008.

- MARTINS, Lúcia Santana. “Introdução”. In: BAUDELAIRE, Charles. *Ensaio sobre Edgar Allan Poe*. Tradução de Lúcia Santana Martins. São Paulo: Ícone, 2003, pp. 7-8.
- MORAES, Eliane Robert. “A cintilação da noite”. In: PÉCORA, Alcir (org.). *Mala na mão & asas pretas*. São Paulo: Globo, 2006, pp. 152-61.
- PIVA, Roberto. *Paranoia*. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 2009.
- TERNES, José. “Bachelard e Lautréamont: literatura, primitividade, animalidade”. In: ALMEIDA, Fábio Ferreira de (org.). *Tempo de Lautréamont*. Goiânia: Ricochete, 2014, pp. 65-85.
- WILLER, Claudio. “Uma introdução à leitura de Roberto Piva”. In: PÉCORA, Alcir (org.). *Um estrangeiro na legião*. São Paulo: Globo, 2005, pp. 144-83.
- \_\_\_\_\_. “Lautréamont, leitor de Baudelaire”. In: ALMEIDA, Fábio Ferreira de (org.). *Tempo de Lautréamont*. Goiânia: Ricochete, 2014, pp. 37-64.