



A EPOPEIA BÉLICO-AMOROSA DE ROBERTO PIVA ALCIR PÉCORA

Chovia na merda do teu coração

R. P.

O CONVITE DE ALICE SANT'ANNA, editora de poesia da Companhia das Letras, para que eu organizasse a nova edição das obras completas de Roberto Piva foi uma alegria pelo reconhecimento do que havia feito anteriormente, quando o editei pela editora Globo, e também uma oportunidade de o aperfeiçoar. Em relação aos críticos que havia convidado para participar daquela edição, apressei-me a confirmar a presença de todos, pois, cada um a seu modo — Claudio Willer, Davi Arrigucci Jr. e Eliane Robert Moraes —, eram decisivos para esclarecer algumas chaves da poesia de Piva. No caso de Willer, achei interessante incorporar um novo texto que ele fez, no qual manifesta discordâncias em relação a algumas observações que fiz na primeira edição, como, por exemplo, a de que o surrealismo fora apenas incidental na poesia de Piva, ou a de que era importante considerar os seus ciclos de publicação no âmbito mesmo de sua poesia, já que os livros de Piva, pensados como tal, acabavam compondo unidades poéticas significantes. Mantenho as minhas opiniões, mas acredito que um pouco de dialética crítica certamente fará bem à compreensão mais abrangente de Piva.

Mas, se pude ter a alegria de manter o aparato crítico, algo se tornou irreversivelmente diferente agora: já não contava com Piva ao lado para comentar o que fizesse. Não que ele tivesse interferido na primeira edição, mas era sempre uma tranquilidade mental saber que ele estava ali, vivo e fútil, apto para dizer o que lhe agradava ou não. Desta vez, estávamos — Alice e eu — sós, e todas as decisões que tivemos de fazer, fizemos por nossa própria conta e risco. Talvez a mais importante delas foi a de decidir se incorporariamos os poemas publicados posteriormente à morte do escritor, sem saber se ele daria esses poemas como finalizados para publicação. A minha hesitação quanto a isso se devia à convicção de que Piva possuía clara definição do livro que compunha, a cada vez. Poemas isolados não necessariamente teriam o mesmo acabamento ao compor um livro novo. Assim, preferimos fazer desse conjunto de inéditos apenas uma antologia de catorze poemas, escolhidos estritamente pelo gosto meu e de Alice, e tratá-los mais modestamente, ou precavidamente, como “fragmentos”.

De qualquer maneira, na ausência de Piva, procurei retomar um pouco de sua presença, mesmo de sua presença física, unindo o tecido da memória com a audição de leitura de poemas seus que cresciam extraordinariamente quando era ele quem os lia. Também revi algumas de suas entrevistas e seus depoimentos, dos quais destacaria os que aparecem no belo filme de Ugo Giorgetti sobre o grupo de artistas e intelectuais que, junto ao Piva, batiam as ruas de São Paulo nos anos 1960. Ou talvez não exatamente a São Paulo que existe agora, mas, como se declara já no título, “Uma outra cidade”, a qual no ano 2000, época de seu filme, o cineasta já dava por finada.

O grupo de amigos — aparentemente pouco inclinado a compor qualquer movimento organizado ou dotado de nome ou doutrina, ao contrário dos poetas concretos, por exemplo — está

representado, no filme, por Claudio Willer, Jorge Mautner, Rodrigo de Haro e Antonio Fernando De Franceschi — estes dois últimos desgraçadamente mortos no ano fúnebre de 2021 —, além do próprio Piva e de Giorgetti. Em algum momento, preparando este texto, em 2021, tive a ideia de perguntar ao cineasta que atitude pensava uni-los de modo mais radical. Ugo me respondeu, em conversas alternadas por telefone e e-mail, que

a única coisa a unir todos verdadeiramente era uma profunda aversão e, não diria ódio, mas negação do que se convencionava chamar naquele tempo de “burguesia”. “Burguesia” era uma palavra usada a todo instante para definir falta de preparo, de gosto, ignorância, mesquinharía, estreiteza mental, família em geral, crença no progresso, na técnica moderna, no mundo empresarial, na religião etc. etc. Para muita gente, como Piva, essa aversão incluía também os operários, portanto não havia nada, ou quase nada, de política nessa atitude em relação à burguesia. Os operários eram considerados como aspirantes à burguesia, no fundo eram também burgueses, antes de o ser verdadeiramente. Há uma frase de Rimbaud, acho que em *Une Saison en enfer*¹ que diz: “*mâitres et ouvriers, tous paysans, ignobles*”.² Rimbaud era simplesmente adorado, principalmente pelo Piva. Depois, cheguei à conclusão de que havia muito de “dandismo” nessa atitude. Na verdade, foi a ditadura que atirou todos muito mais à esquerda do que éramos antes do golpe, eu inclusive.

Já quando lhe perguntei sobre o que via em Piva de mais singular em relação ao grupo, Ugo me respondeu:

1 Arthur Rimbaud, *Uma temporada no Inferno & Iluminações*. Trad. de Léo Ivo. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1982.

2 “Patrões e operários, todos são camponeses, ignóbeis.”

Filosoficamente eu acho que Piva sofreu enorme influência de Vicente Ferreira da Silva, que sustentava as ideias de Kierkegaard, Nietzsche, Heidegger e Sartre na contracorrente do marxismo da época. Todo o poder estabelecido era motivo de questionamento, seja nas fábricas, nos escritórios, nas universidades: o poder tinha de ser combatido implacavelmente porque era mau em si mesmo, por definição, como se costumava dizer naquela época. Piva manteve essa atitude por toda a sua vida. Acho que foi o que se conservou mais ligado ao que pensava na primeira juventude. O Piva velho era o Piva jovem, alquebrado pelos excessos, pela idade. Só isso. Continuava um andarilho pela sua cidade, como sempre foi. Nunca teve carro, andava a pé, e era comum encontrá-lo vagando em todos os lugares pelo que hoje chamam, ridiculamente, de "centro expandido". Na verdade, andava por aí, verdadeiro *piéton* em São Paulo.

Quando disse a Ugo que Piva sempre me tratava como um conterrâneo italiano, e que, mais do que isso, parecia ter uma ideia completamente fantasiosa e nobilitante de quem descendia de imigrantes — e, portanto, de gente que vinha para o Brasil empurrado pela mais dura miséria —, disse-me que era mais ou menos o que fazia com todos os amigos:

ao contrário de quase todos que almejavam viagens pelo exterior, Paris particularmente, Piva jamais teve interesse nisso. Como muitos de nós, odiava a cidade de São Paulo, mas não saía dela, ela ocupava fortemente sua poesia. É comum encontrar lugares com nome e localização clara nos versos do Piva. Nesse sentido, acho que se assemelhava muito a Mário de Andrade, que também jamais deixou o país. O máximo que fez foi morar por pouco tempo no Rio. O Piva nem isso. De vez em quando ele vestia uma camiseta com o desenho de algum animal em extinção, ia

até o Horto Florestal ou almoçava em algum restaurante a vinte quilômetros da cidade com algum livro sobre xamanismo embaixo do braço. Era sua maneira de "ir para o exterior". Era uma figura de enorme charme pessoal, por isso parecia *homme du monde*, viajado, frequentador de todos os lugares. Não era nada disso. Era conservador até no cotidiano. No fim da sua vida íamos almoçar, por insistência dele, no restaurante O Marinheiro, na Radial Leste, que existe desde 1942. Piva colecionava o que restava da sua cidade. E era muito engraçado. Nos seus dias inspirados, era realmente uma companhia deliciosa. Tenho uma amiga italiana que me chama até hoje de Uguccione della Faggiuola, personagem de Dante, que era como Piva me chamava. Uma de suas características era, já que se considerava monárquico, atribuir títulos de nobreza aos amigos. Não sei o que era o Willer, mas devia ser da cúpula hierárquica. Eu era um misero conde. Mas o Nando de Franceschi, esse era "O Príncipe", para ele.

O que Ugo diz, a meu ver, vale como uma divertida e fiel síntese da personalidade impressionante de Piva; o que faço a seguir é apenas esboçar alguma aproximação de aspectos técnicos relevantes aplicados pela sua poesia. O primeiro deles é justamente o de que a publicação original dos seus livros apresenta três grandes ciclos ou agrupamentos: o primeiro, em torno da primeira metade dos anos 1960; outro, na virada de 1970 para 1980; e enfim um terceiro, iniciado na virada para os anos 1990, que continuou até sua morte, em 2010. Os intervalos desses momentos privilegiados de publicação parecem bastante largos para caracterizar ciclos diferentes no empenho de comunicação com um público mais amplo. Isso não significa que exista alguma separação radical entre esses núcleos: os elementos mais relevantes de um período permanecem nos outros, havendo continuidade e coerência marcantes no conjunto. Trata-se apenas de anotar que o termo

poético dominante em cada um desses núcleos apresenta diferenças significativas; por exemplo, no primeiro, predomina o verso longo; no segundo, um cruzamento de prosa e poesia, além de experimentos gráficos; no terceiro, correntes os versos curtos e regulares.

A POESIA DOS ANOS 1960

Os dois livros fundamentais aqui são *Paranoia* e *Piazzas*, respectivamente de 1963 e 1964, ambos editados pelo extraordinário Massao Ohno, dono de um ouvido único para o que de melhor se produzia na poesia paulista da época, muito além do que se considerava academicamente a melhor poesia paulista da época.

Nessa primeira poesia de Piva, o que admira, antes de tudo, é o sistema de oposições proposto nos poemas. Não há meios-tons, o que lhe dá um caráter geral de manifesto, e que não raro se apresenta explicitamente nesse gênero, como ocorre em "Os que viram a carcaça", de 1962. Assim, "crepúsculo" e "aurora", "motocicleta" e "lambreta", "maconha" e "licor", "boxe" e "tênis", entre outros alegadamente opostos, tornam-se verdadeiros partidos e escolhas a serem feitas com urgência, de modo a definir, de um lado, o poeta e seus amigos, e, do outro, tudo o que julgava detestável, como gabinetes de políticos, bombas de gás e radiopatruilhas, negociantes, patrões, operários, estudantes, advogados etc.

Para Piva, não há escolha senão escolher, se é que não se nasce escolhido: "D. H. Lawrence" ou "Valéry", "Artaud" ou "Hegel", "De Chirico" ou "Mondrian", ou exemplarmente: "Sade" ou "Eliot"? E obviamente ele escolhe os primeiros termos dessas oposições, nos quais também se alinham "Barrabás" (não "Cristo"), "corpo" (não "mente"), "gambás" (não "cegonhas"). Já

estão também a "violência" contra a "lógica", as "baterias" contra os "violões", o "ânus" contra a "vagina". Tudo nessa poesia se organiza como um "nós" contra "eles", ou melhor, contra "vós", pois o que se delinha é um campo épico de batalha, de que não se saía o próprio leitor.

Tal esquematismo não deve de modo algum ser atenuado, ou sequer contextualmente justificado e explicado como um aspecto episódico de sua poesia. A escolha sem nuances não é acaso, nem circunstância: é condição dessa escrita que se pretende uma espécie de epopeia libertina. Trata-se de investir contra os interditos, medindo o valor de cada gesto pela régua da transgressão contra quem, como salientou Ugo Giorgetti, cabia o labéu de "burguês" — noção vaga, mais estética do que econômica ou política, embora contenha seguramente um gesto político, anárquico, de não conformidade com padrões normativos da sociedade capitalista. Para Piva, trata-se de esclarecer sem meias-tintas a situação básica de repressão que define o cerne da vida burguesa. O esquematismo, portanto, é programático e está a serviço da demonstração do cerco imposto a toda forma de vida insubmissa à banalidade admitida socialmente. Ele serve para alertar que, nessas condições, a poesia apenas se cultiva como fruto da violência, permanecendo válida a máxima de Blake, segundo a qual a prudência é uma solteirona rica e malcheirosa, a serviço da impotência e da negação da alegria.

Outro aspecto a ressaltar nessa primeira poesia de Piva é a centralidade do sexo nesses jogos de extremos. Como interdito privilegiado, a sua transgressão é também a via tumultuosa que conduz à vida dos sentidos. Em *Paranoia*, por exemplo, atendo-se ao cenário desequilibrado e perverso da cidade, a violência sensual concentra-se sobretudo em seu caráter baixo, com forte traço de *overidentification*, isto é, que visa a ostentar a degradação que a cidade produz, mas prefere esconder. Em *Piazzas* — curioso

título, com plural inventado, *mezzo* italiano, *mezzo* paulista —, a via profanatória incide nos excessos dos amantes, na fúria extática do conhecimento logrado pela exploração das suas entranhas. Nos dois casos, seja como ato profanatório degradado ou como excesso orgiástico, a poesia de Piva está imantada pelo vetor de transgressão, inevitável quando a vida se encontra represada pelos interditos e lugares-comuns.

Outro ponto a considerar aqui é que o leitor logo se vê empurrado para um lugar em que não dispõe de muitas estratégias de leitura. Entretanto, o acesso ao texto exige atenção, não abandono ao nonsense. O leitor se vê diante de uma experiência difícil de incompreensão, que, no entanto, nada tem de gratuita, pois está orientada para atingir outro inteligível, supostamente mais livre dos clichês que, fingindo tudo comunicar, apenas naturalizam interditos. Recusar-se ao sentido é parte integrante das estratégias dessa poesia, e não se trata de recusar uma significação banal para entregar-se a outra, na qual a ausência de sentido é apenas uma regra estética. A questão decisiva está em sustentar uma poesia análoga a uma experiência iniciática, na qual é preciso despojar-se da significação a fim de acumular energia para a percepção de sentidos novos, além dos determinados pelos hábitos. Ou seja, a “dificultação” da leitura não é elogio do sem sentido, mas via estruturante do sentido.

Nessa primeira poesia de Piva, também vale a pena referir o tratamento do verso, usualmente deixado de lado em favor de paráfrases de conteúdo. Tanto em *Paranoia* como em *Piazzas*, predomina o verso longo, mais acentualmente no primeiro do que no segundo livro. De início, pode-se considerar, nas pegadas do próprio Piva, que o ditrambo dionisiaco é a sua matriz. Sem possuir estrofes regulares em números de versos, de pés, de métrica ou de rima, a organização do ditrambo assenta-se no emprego de ritmos exaltatórios e declamati-

vos, tradicionalmente dedicados à celebração da alegria de viver, que inclui os transportes da mesa, do corpo e do sexo. Embora genericamente correta, essa descrição não dá conta da dinâmica rítmica particular dos versos de Piva. Tome-se, por exemplo, um poema bem do início de sua carreira, como “Ode a Fernando Pessoa”. O primeiro verso, bem longo, pode parecer completamente sem medida: “O rádio toca Stravinski para homens surdos e eu recomponho na minha imaginação a tua vida triste passada em Lisboa”. No entanto, visto mais de perto, pode-se destacar nele uma divisão de seis membros, a saber: “O rádio toca Stravinski/ para homens surdos/ e eu recomponho/ na minha imaginação/ a 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 apenas isso que se passa aí: é possível ainda reunir os membros do verso dois a dois, de modo que o conjunto passe a ser lido como composto de três versos de doze sílabas — alexandrinos, em sentido lato —, sendo que o último deles se arredonda num alexandrino perfeitamente equilibrado, com o acento principal na sexta sílaba.

Claro, não é sempre assim, nem estou a afirmar que a regularidade métrica presida esses versos, o que não é verdade. Pretendo apenas mostrar como há uma questão rítmica importante na poesia de Piva, a qual exige estudo mais técnico do que tem sido feito, não podendo ser entendida simplesmente como decorrência das propriedades exaltatórias mais ou menos óbvias. Por exemplo, um desdobramento dessa dinâmica que mostrei acima pode ser a disponibilidade notável da poesia de Piva para a leitura oral, que usualmente explora simetrias e oscilações rítmicas alternativas.

Ainda cabe considerar nessa poesia de Piva que ela leva a sério o poder da própria literatura. É literatura embebida em

literatura, que respira literatura. Um levantamento sem qualquer intuito de exaustividade encontra, em “Paranoia”, referências explícitas a Mário de Andrade, Dostoievski, Lautréamont, Rilke, García Lorca, Machado, Rimbaud, Murilo Mendes, Jorge de Lima, Dante, Whitman, Leopardi, Tolstói, Oscar Wilde, Gide, Kierkegaard, Artaud e muitos outros autores. Se passarmos a *Piazzas*, estão lá, além dos já citados, Maiakóvski, Nietzsche, Blake, Mary e Percy Shelley, Sade, Baudelaire, Isaac Asimov, Villon, Apollinaire, Michaux, Byron, Swift, Jarry etc. Um ex-orientando, Marcelo Veronese, fez um estudo aprofundado dessas relações intertextuais buscadas por Piva,³ que, por vezes, dão a impressão de uma poesia composta de versos alheios tomados como ready-mades, na linhagem das vanguardas históricas ocidentais e do pop norte-americano. Nessa relação intertextual, predomina, ainda que sem hegemonia, a linhagem maldita do romantismo — aquela que justamente culmina em Rimbaud, para lembrar o que diz Giorgetti sobre a “adoração” de Piva. Esse protagonismo talvez ajude a esclarecer o sentido básico da via transgressiva buscada em sua poesia: o de uma crença na literatura como lugar onde respira uma potência resistente à institucionalização da vida. Tanto o interdito da significação como o ritmo exaltatório estão a serviço desse ato voluntarista de proclamação do poder da poesia, exercido como libação discursiva do sexo e de toda sorte de excessos.

A POESIA DA VIRADA DOS ANOS 1970-80

Entendo como poesia da virada dos anos 1970 aquela que reúne os quatro livros de Piva publicados entre 1976 e 1983: *Abra os olhos & diga Ah!*, de 1976, novamente devido a Massao Ohno; *Coxas*, publicado em 1979 pela editora Feira de Poesia, com coordenação gráfica do mesmo Massao; *20 poemas com brócoli*, de 1981, também editado por Massao, desta vez em associação com Roswitha Kempf; e, enfim, *Quizumba*, lançado pela Global em 1983. Junto deles também consideraria a série de “manifestos” que Piva publicou em 1983 e 1984, entre eles *O século XXI me dará razão*. Esse conjunto representa a plena maturidade poética de Piva: o mais exuberante de tudo o que ele produziu, e que ainda está longe de ser bem conhecido e estudado.

Entre tantos aspectos de interesse da poesia desse período, talvez o mais evidente seja a resolução poética no limite da prosa, a ponto de vez ou outra se resolver — como no caso notório de *Coxas* — em favor de uma espécie de forma narrativa livre. Poesia, aqui, muitas vezes é o que pontua a prosa, o que a precipita, mas não necessariamente o que domina o seu andamento discursivo. Outras vezes, contudo, as medidas existem, mesmo distribuídas espacialmente de maneira pouco ortodoxa.

Outro aspecto que sobressai nesses poemas é a desassombrada celebração do amor do efebo, cuja posse física com frequência fornece a principal matéria do canto. Trata-se de uma apropriação que Piva faz do conhecido modelo platônico, no qual o amor entre homens — regido por Afrodite Urânia, nascida exclusivamente do sêmen do pai, e não por Afrodite Pandêmia, popular e heterossexual — é passagem para uma forma superior de conhecimento. Mas há também diferença, se não contradição, em relação a esse modelo poético-filosófico antigo,

3 Marcelo Antonio Millaré Veronese, *A intertextualidade na primeira poesia de Roberto Piva*. Campinas: IEL-Unicamp, 2009. Dissertação (Mestrado em Teoria e História Literária).

uma vez que o discurso amoroso de Piva se constrói centrado substancialmente na energia do corpo, que sempre tem mais o que desejar.

O foco sexual, entretanto, não se fecha sobre si mesmo, e por isso, nesse ponto, penso que a poesia de Piva se configura como discurso amoroso que escancara experiências homossexuais interditas no âmbito do conservadorismo cristão que preside as relações sociais burguesas, quanto mais em âmbito provinciano. Como lembra Foucault, tais experiências foram excluídas do quadro cultural de cortejo amoroso que organiza toda a lírica ocidental. Tal exclusão da galantaria da conquistadora, compensatoriamente, seria “a razão pela qual os grandes escritores homossexuais da nossa cultura (Cocteau, Genet, Burroughs) podem escrever com tanta elegância sobre o próprio ato sexual”.⁴

Embebido na contemplação do efêbo — que não raro dorme, sonha e se coça, alheio e descansado —, o poeta incorpora nos graus do êxtase amoroso-cognitivo a exigência do ato político da transgressão. Mas atenção: ao anunciar o tesão, Piva faz soar uma trombeta belicosa, e não apenas a flauta doce do encantamento. A noção de desejo que lhe interessa não é antegozo do que poderia se passar entre quatro paredes, nem tampouco breve chama a se esgotar na boemia anárquica e na bizarria juvenil — é sobretudo front de combate a um mundo dado como morto ou ocupado por zumbis, regido pela normalidade assexuada associada a negociatas e mitologias mercadológicas, que ele descreveu certa vez como “totem capitalista”.

A questão pode ser vista também em termos formais — por exemplo, consideremos “Abra os olhos & diga Ah!”, em que há versos inteiros compostos com letras capitais a alternar com

4 Michel Foucault, *Um diálogo sobre os prazeres do sexo: Nietzsche, Freud e Marx. Theatrum Philosophicum*. Trad. de Jorge Lima Barreto e Maria Cristina Guimarães Cupertino. 2. ed. São Paulo: Landy, 2005.

outros em minúsculas. De modo geral, a combinação deles é paratática, sugerindo a incorporação de vozes diversas, provenientes de vários lugares da cidade, mesclando exemplarmente o quarto (a alcova) e a rua. Os versos se apresentam como cruzamento de diferentes frequências captadas pela poesia errática, em que algumas delas atuam como manchetes, letreiros ou anúncios a produzir fastio e ruído na comunicação do desejo — algo que, na prosa, havia sido explorado, por exemplo, nos notáveis fluxos de consciência de John Dos Passos, bombardeados por mensagens comerciais da metrópole. Tal alternância de tipos gráficos e vozes intercaladas compõe uma didascália barulhenta, urbana, caótica, em face do transporte sexual e literário do poeta. Fica claro, mais uma vez, que o desejo proposto pela poesia de Piva nunca é apenas íntimo ou pessoal, mas também público e, neste sentido preciso, objeto de uma épica refratária à política institucional.

Ainda no âmbito dessa contradição entre rua e alcova, Piva dialoga também com D. H. Lawrence, que alerta sobre a necessidade de libertação da tirania da sociedade puritana, da qual os jovens são presas fáceis, pois “em público”, na vida cívil, “permanecem ainda à sombra dos velhos medíocres”.⁵ É por isso que a poesia de Piva faz questão de proclamar a “maravilha” dos gritos dados “à janela”, e não os gemidos encerrados, abafados, no quarto. Ela formula uma “política do corpo em fogo”, que reage à “merda gentil” do “esquecimento sistemático” e da domesticação da vontade. Para aplicar uma metáfora de Lawrence, trata-se de encontrar um meio de reagir contra a desgraça da vida exaurida como “estragamento secreto”.

Desse modo, os poemas da virada dos 1970-80 estão concebidos como uma verdadeira epopeia amorosa, se se pode dizer

5 D. H. Lawrence, *Pornography and Obscenity*. Londres: Faber & Faber, 1929.

assim, a qual, nos termos de Lawrence, daria combate “à mentira sentimental da pureza e do segredinho imundo, onde quer que se encontre, dentro de si ou no mundo exterior”. A poesia de Piva poderia ser lida então como um poema de amor encarregado de uma proeza bélica: atravessar o inferno de pijamas, família, TV, vida doméstica, trabalho odioso e subalterno, autoridades cômicas, direita e esquerda fascistas etc. Ou seja, superar o domínio do que ele nomeia como “ordem Kareta”, na qual se é cego de tanto medo. Uma proeza imensa que, no limite de sua destinação, se amplifica como passagem inaugural do nada ao ser, isto é, como cosmogonia. A *amplificatio* da poesia de Piva vai da guerra amorosa das ruas à hierogamia cósmica.

Outro aspecto a ser destacado nesse período da produção de Piva é o lugar central da “amizade”, verdadeira tópica de sua poesia. Companheiros de geração, garotos rebeldes e depravados, adolescentes na porta do cinema; a órbita do coração e as dedicatórias aos parceiros; vícios requintados sustentados em companhia; livros e leituras aos quais recorrer com a urgência de um pronto-socorro — tudo isso participa da ideia de amizade engendrada pela poesia de Piva. Nisso, ela mostra afinidade com a concepção de erotismo de Georges Bataille quando este postula que “a existência não se encontra onde os homens se consideram isoladamente; ela começa com as conversas, o riso partilhado, a amizade, o erotismo — ela tem lugar somente na *passagem do um ao outro*”⁶

Compreende-se assim que, em Piva, o sexo frequentemente seja grupal, e que o grupo atue como tribo, com normas bem pactuadas, conquanto invista anarquicamente na e contra a cidade — a anarquia entendida como método de preservar a vida

6 Georges Bataille, *L'Amitié: Le rive de Nietzsche*. Paris: Gallimard, 1973. O texto original é de 1940.

sob ameaça de extinção. O pacto, aqui, deve ser entendido como estratégia de sobrevivência em face da ordem da “normalidade”, isto é, aquela que encontra razões para a crueldade e a loucura. Em ambiente tão hostil, nenhum pacto é mais importante que o da amizade. Bataille fala em “cumplicidade na luxúria”, pois as ações dos amigos se dão sobretudo como experiência comunicativa aberta pela prática sexual livre. Em termos negativos, a amizade se afirma como resistência ao fechamento puritano e iletrado dos paredões das classes médias — nada urbanas — da cidade militarizada, maquinal e enrustida. Nos termos de Bataille, trata-se de projetar nos muros da cidade “imagens de explosão e de ferimento”, que significam igualmente “um sentimento de festa, de licença e de prazer pueril”.

Assim reinterpretada, a amizade é entendida como laboratório aberto de práticas sexuais em luta pela vida num presente distópico. Tal fenômeno de experimentação sexual coletiva não escapou às observações de Foucault, que lhe atribuiu, sobretudo em comunidades gays contemporâneas, um papel de “réplica das regras estritas de conquista amorosa das cortes medievais”. A seguir nessa direção, a galantaria sexual-grupal-experimental da poesia de Piva deve ser entendida, mais uma vez, como disposição política de afirmação cultural fora das alternativas autoritárias da “normalidade” social. Daí, essa onipresença do “cu”, ressignificado em sua poesia como “bandeira do navio pirata”, isto é, como caminho contrário ao “Bom Caminho”, que é sempre o da intolerância do caminho único.

Na poesia de Piva também há uma vigorosa releitura do modernismo paulista, longe de qualquer iniciativa chapa-branca: no cenário de catástrofe humana, caos urbano e ação sexualizada das tribos de resistência, encontram-se vários traços do “anti-heroísmo” macunaímico, como os do primitivismo, do humor casuísta e malandro, mesclados, por sua vez, à disseminação

de referências internacionais, desde as clássicas até as do pop e do psicodelismo.

Assim, o cenário modernista é evocado com apreço e respeito por Piva, mas é também singularmente distorcido, acrescentando-lhe referências heteróclitas, incompatíveis entre si, num processo de composição frequentemente conduzido pela enumeração aleatória. O devairo da cidade, por vezes, ganha ares de *western tropicalista*, como quando a ação catalisadora da poesia é, por exemplo, cuspidada por "caralhos fumegantes". A trilha sonora da *trip modernista* de Piva tanto pode ser proporcionada pelo jazz dos beats como pelo rock dos punks, mas é sempre executada de modo a excitar os temperamentos luxuriosos dos cúmplices e conduzi-los ao *frenesi*, ao pacto endiabrado, que afronta não apenas o moralismo classe média, mas também a fruição artística puramente intelectualizada.

Nesses termos, Piva tende a dissolver os componentes iluministas do modernismo para acentuar uma dimensão mais despuddorada, abertamente gay e *flâneuse*. Isso fica claro até no mapa da cidade de São Paulo confeccionado por ele nos poemas, todo balizado por bares, *infernhinhos* e praças do centro velho. Da mesma maneira, na releitura do modernismo por Piva já não há traços de deslumbramento diante do maquinismo tecnológico, assim como não há nenhuma vontade de progresso ou expectativa de futuro nacional.

Ainda sobre a herança modernista, cabe dizer que, na poesia de Piva, há um movimento de rearranjo da distinção popular/erudito, que parece atenuada, mas não dissolvida, na utopia do compartilhamento do desejo via literatura, na qual, por exemplo, os "gregos de Homero" vestem "chapéu de palha". A novidade aí está no ultrapassamento do viés nacional pela amplitude dos tempos e mitologias envolvidos. São exemplos dessa amplitude as convivências de Osíris e Bosch; o deus Pã, caciques e pajés;

Paolo Uccello e a Boiuna; Tibério, César Bórgia, Maquiavel; Hendrix, Antunes Filho e Oswald Spengler; d. Pedro II e Cobra Norato; Marinetti e Jane Birkin; Wittgenstein, Ganimedes e Exu; Mautner, Villa-Lobos, San Juan de La Cruz e o Espírito Santo; Napoleão e John Cage; Gregório de Matos, Pound, Buda, Coleridge, Guido Cavalcanti, Long John Silver; Baudelaire e Brechere; Georg Trakl, Mandrake etc. A lista é sensacional na sua abertura e em seu alegre disparate. O desfile vertiginoso de nomes se assemelha a encontros inesperados nos círculos infernais, em que o guia Virgílio está trocado por um Dante imigrante em consórcio com um Mário de Andrade, quatrocentão, gay e passante.

Ao cultivar encontros tão heterodoxos, poder-se-ia imaginar que Piva adota um procedimento de criação análogo ao da "geleia geral" tropicalista, transmutada em "geleia genital". Mas há outras diferenças relevantes. Para começar, a *rainha incontestada* das artes, para Piva, é a literatura, e não a música. Esta pode funcionar como trilha sonora da poesia, mas o contrário não ocorre. Depois, o efeito dessa folia temporal e personagens relacionados por Piva, a cada poema, não é exatamente um projeto de Brasil. A rigor, não é sequer um projeto de contemporaneidade, pois a utopia anárquica e sexual de Piva busca uma espécie de atemporalidade, em que convivem todos os tempos de todos os autores excelentes, sem representação de época ou território, mas sim de uma criação radical que funciona como "bolinação", isto é, como ato libidinoso contra a inércia das práticas culturais e hábitos institucionalizados.

Talvez se possa dizer que a poesia de Piva quer, antes de mais nada, *dispor-se* como um contraprograma avesso a qualquer natureza ou identidade dada: nacional, social, de raça ou sexo. Uma aposta voluntarista na potência da arte, em favor da criação do homem apto ao gozo.

A POESIA DOS ANOS 1990

Uma terceira unidade produtiva da poesia de Piva reúne *Ciclones*, publicado em 1997 pela Nankin Editorial, que traz poemas produzidos do início dos anos 1980 até meados dos 1990; e também *Estranhos sinais de Saturno*, lançado pela primeira vez no terceiro volume da edição das obras reunidas da editora Globo, em 2008, mas que inclui poemas já publicados de maneira dispersa em revistas de cultura. Também acrescentamos aqui um grupo de “manifestos” da virada dos anos 1980 para os 1990, gênero de escritos que, como já disse, não deve ser tido como acréscimo supérfluo à poesia de Piva. Os manifestos estão no seu cerne, com a sua interpelação imprecatória, empreendida como poética de agitação radical: agressiva e transgressiva, libertária e vigorosamente parcial.

A maior parte desses poemas está centrada num veio da poesia contemporânea que se tem chamado algumas vezes de “etnopoesia” ou de “poesia étnica” — como o faz, por exemplo, Jerome Rothenberg, citado por Piva. Parece-me entretanto que este prefere chamá-la de poesia “xamânica”, acentuando a mescla de diferentes tradições poéticas suscetíveis de apelo esotérico — por vezes irônico; outras vezes, não —, de viés romântico e genericamente antimoderno. Trata-se de uma poesia exaltada, que não teme misturar os ingredientes mais indigestos e dispareos em sua alquimia de excessos. Alguns desses componentes referem ainda o modernismo paulista, acentuando o seu traço de iconoclastia cabocla, algo histriônica; o surrealismo, já rebatido em várias frentes de vertigens irracionalistas; e ainda a poesia beatnik, com seus conchavos misteriosos entre álcool, drogas, animais ferozes, paisagens nômades, cool jazz, amores devassos com adolescentes perdidos, em cidades perdidas etc.

Este é um caminho plausível a se explorar nessa poesia, que une diferentes pontas já mencionadas. Há outra possibilidade de exame crítico — porém, seguramente menos simpática àqueles que se identificam com os traços mais anárquicos da poesia de Piva. Nessa perspectiva, essas figuras poéticas à roda do *xamã*, onipresentes nesta etapa da produção de Piva, são menos noções ou ideias a serem simbolicamente explicados, menos enigmas a serem esotericamente decifrados, do que convenções de uma cena poética que podem ser identificadas, conquanto a contrapelo do convencionalismo habitual.

Explico-me: a maioria desses poemas busca a construção sistemática de um locus poético e artificial, no qual o nome *xamã* é metáfora e não instância literal de verdade. Nessa perspectiva, enquanto metáfora de base a sustentar as operações da composição, a figura do *xamã*, com seu entorno regular, solicita menos uma exegese simbólica ou uma hermenêutica heterodoxa do que, de fato, uma sintaxe, uma gramática, associada ao reconhecimento de uma poesia centrada no que os retóricos antigos chamariam de “composição de lugar”.

O espaço metafórico construído como um *locus* determinado poderia ser entendido, inicialmente, como um processo de sistematização em torno de algumas poucas figuras cuja economia relacional passa a ressignificar todo o poema. A partir daí, em vez da iniciação, buscada nas profundezas do símbolo, seria interessante considerar a alta exigência de submissão aos jogos que o poema constrói. A questão esotérica sofreria uma refração, uma recodificação altamente econômica, mas também, por isso mesmo, com grande capacidade de produzir novos arranjos significativos. Para ir logo ao ponto, diria que a “cena xamânica” não contém mais do que cinco elementos.

Inicialmente, essa cena se constrói como uma “paisagem” aberta, de horizonte sem fim, como a que é propiciada por ima-

gens de deserto, mar, planícies, montanhas longínquas, combinadas com balizas cíclicas como sol e lua, noite e dia, quatro ventos, estrelas, relâmpagos etc. Estas balizas, entretanto, não funcionam como, por exemplo, o *kigo* dentro do haikai, pois accentuam não o aspecto sazonal, mas a vastidão da paisagem e, portanto, a sua potência como totalidade cosmológica. O duplo negativo dessa paisagem é a “cidade sucata”, dominada pela ciência ordinária, pela medicina alopática, por suofocamentos de cimento, fedores de naftalina, catacumbas católicas, comportamentos de lacaio, hordas de psicopatas liberadas pela explosão demográfica etc. etc. Justamente por isso, o poeta se declara, contra todas as evidências que temos de Piva, um poeta *na* cidade, e não *da* cidade.

Em seguida, a cena prevê um conjunto regular de personagens, cujo núcleo é constituído pelo par xamã-discípulo, sendo que o xamã, dotado de seu “pênis de elefante”, com propriedades curativas, se desdobra em figuras de escritores ou músicos pertencentes, respectivamente, à grande tradição literária ocidental e à dinastia negra do jazz norte-americano. O discípulo, por sua vez, toma a forma invariável de um adolescente sensual, andrógino, que se apresenta metonimicamente através dos atributos do falo duro e das coxas fortes — pois são idênticas as armas do combate belicoso ou afetivo. Ademais, o adolescente se caracteriza pela inocência da ignorância honesta, embora selvática e descontrolada, isto é, fora do verdadeiro domínio da arte da guerra e do amor.

Um terceiro componente da cena xamânica articula figuras heteróclitas do mundo mineral, vegetal, animal, mas também angélico e extraterrestre. Todas elas, embora formadas de coisas dispareas — por exemplo, diamantes e pedras; cactos, flores, morangos silvestres, espinheira e ipê-roxo; serpente, jaguar, gavião e andorinha; anjos e divindades de sexo em riste, liderados

por Dionysos, lado a lado com entidades negras e indígenas, e, enfim, óvnis e astronautas —, são concebidas como sinais de uma ordem (cosmos) única.

A poesia étnica de Piva prevê ainda um conjunto de ações conduzidas pelo xamã no seu consórcio com o efebó. São ações ritualizadas dirigidas à sedução, à cópula e à transformação do discípulo: danças, rodopios, gritos, risos, vômitos, deslumbramentos, suspeitas, sonambulismos, quedas, explosões, miragens e transfusões sanguíneas marcam os passos dessa iniciação belicoso-erótica, cujo ponto de ebulição apenas se alcança por meio das disposições cerimoniais que ordenam a energética erótica.

Por último, a cena xamânica prevê os instrumentos mobilizados pelo feiticeiro para a iniciação do adolescente: elixires, cogumelos, LSD, haxixe, *cannabis*, vinho para libações, colares, tambores, beijos, sussurros, palavras, leituras de poemas. Tudo aqui funciona como excitante ou catalisador lisérgico capaz de ativar, no corpo rijo do jovem discípulo, a potência da “flor te-suda”, do “pau-ferro”, do “cu em flor” e “fora da lei” que resiste às “ilhas de trevas”.

Assim, o conjunto da cena xamânica apresenta imagens nada convencionais que são, por sua vez, estabelecidas no interior de uma convenção sexual e cósmica, que repõe formulações neoplatônicas e antiplatonônicas de Marsílio Ficino, Pico Della Mirandola ou, ainda mais, de Leone Ebreo, as quais buscam evidenciar um princípio hierogâmico universal, no qual o pensamento mais elevado apenas se atinge na máxima exploração dos sentidos. Mas não é essa ou outra interpretação que me interessa propor, e sim apenas deixar essa possível pista de que a poesia étnica de Piva admite procedimentos de forte codificação, aplique-se ou não a eles uma exegese de razões ocultas. Sistematizada em torno de imagens anticonvencionais, ela opera de maneira

similar aos gêneros antigos mais convencionalizados — como a poesia pastoril, por exemplo —, cuja construção é dependente de um locus de base. Com a diferença de que, na poesia pastoril, o locus está composto de imagens amenas, em tudo opostas à imagem delirante do espaço da iniciação xamânica — mas, eis aí, se as imagens têm viés contrário, o corte da composição é analogamente regulado.

Ocorre-me dizer ainda que essa hiper-regulação, nas antigas preceptivas, diz respeito ao que está determinado em função da *urbanitas*, isto é, daquilo que está sob o “império de Roma”, metáfora tantas vezes invocada neste conjunto de poemas e que diz respeito ao que é oposto ao grosseiro e tosco, que não tem espírito, elegância, graça, e que, por isso mesmo, não pode ser divertido, nem se manifestar além da vergonha medíocre, mesquinha, doméstica. Admitida, portanto, a analogia de procedimentos aplicados à construção da cena xamânica com a de outros loci clássicos, mesmo com aparências tão diversas, evidencia-se a destinação *civil* dessa poesia, que deseja reordenar as formas de convívio e empreender a reforma dos costumes pelo cultivo das letras e do espírito. Nesta visada, a celebração do caos e da devassidão anárquica desencadeada pelo xamã se entende como apologia do “urbano” em face dos hábitos ruinosos e escravizados da cidade.

Encerro, pois, dizendo que, por isso tudo, suspeito que o Piva bárbaro guarde desejos inconfessáveis de cortesia. Por estranho que seja dizê-lo, para alguém tido e havido como provocador e transgressivo — e realmente o sendo —, Piva manifesta, não obstante, inegável vocação para “clássico”.

AGRADECIMENTOS

Este volume jamais teria a forma final a que chegou sem a colaboração de vários amigos que foram fundamentais em todo o percurso. De todos eles, é obrigatório mencionar: Joaci Pereira Furtado, pela indicação editorial e pelo trabalho encaminhado como editor da primeira recolha de toda a poesia de Roberto Piva; Gustavo Benini, pela parceria generosa, enquanto detentor dos direitos da obra; e Claudio Willer, companheiro de viagem de Piva e um de seus melhores exegetas, que colaborou com este volume desde as primeiras provas e que infelizmente não chegou a ver seu resultado final. Também é necessário agradecer a Davi Arrigucci Jr. e a Eliane Robert Moraes, queridos colegas cujos ensaios muito valorizam esta edição. Nesta lista essencial de agradecimentos, será preciso ainda acrescentar o nome de Érico Melo, que trabalhou na cronologia que acompanha este volume.