

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E
CIÊNCIAS HUMANAS

DANILO MONTEIRO FERREIRA LEITE

TEATRALIDADE DA PALAVRA POÉTICA
EM *PARANOIA* DE ROBERTO PIVA

São Paulo
2010

DANILO MONTEIRO FERREIRA LEITE

Teatralidade da palavra poética em *Paranoia*
de Roberto Piva

Dissertação apresentada ao Programa
de Pós-Graduação do Departamento
de Teoria Literária e Literatura
Comparada da Faculdade de Filosofia,
Letras e Ciências Humanas da
Universidade de São Paulo para
obtenção do título de Mestre em Teoria
Literária e Literatura Comparada

Área de Concentração: Teoria Literária
e Literatura Comparada

Orientadora: Prof. Dra. Maria Augusta
Bernardes Fonseca Weber Abramo

São Paulo
2010

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

E-mail: daniломonteiro@hotmail.com

Nome: LEITE, Danilo Monteiro Ferreira

Título: Teatralidade da palavra poética em *Paranoia* de Roberto Piva

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Teoria Literária e Literatura Comparada

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____ Instituição _____
Julgamento _____ Assinatura _____

Prof. Dr. _____ Instituição _____
Julgamento _____ Assinatura _____

Prof. Dr. _____ Instituição _____
Julgamento _____ Assinatura _____

AGRADECIMENTOS

À minha companheira Silvia Aires e à minha filha Violeta Aires Monteiro, a meus pais - os professores Ana Maria Monteiro Ferreira Leite e João Ferreira Leite Netto - pelo apoio pessoal, e pela paixão compartilhada pela literatura.

À minha orientadora, professora doutora Maria Augusta Fonseca Weber Abramo, pela instigação ao rigor, pelas palavras de estímulo, pelo acompanhamento detalhista do processo de escrita, por acreditar na potencialidade do projeto de pesquisa e em minha capacidade de levá-lo a termo.

Aos colegas de orientação, pela troca de idéias; em especial a Rafael Vogt Maia Rosa, que iluminou este trabalho com sugestões, quando ele pareceu ter chegado a becos sem saída.

Ao poeta e editor Sergio Cohn, que me mostrou o livro *Paranoia* pela primeira vez, pela parceria no estudo e na publicação da obra de Roberto Piva, desde a fundação da revista Azougue, no início dos anos 1990.

Finalmente, ao próprio poeta Roberto Piva, pelo tanto que tem me ensinado e emocionado com seus livros, leituras públicas, e no convívio pessoal.

RESUMO

Esta dissertação aborda a teatralidade da palavra poética em *Paranoia*, primeiro livro de poemas de Roberto Piva, publicado no início dos anos 1960. Não se trata de poesia dramática, mas de poemas endereçados a uma assistência, operando nos limites entre Lírica e Épica, poesia e prosa oratória. A teatralidade do orador-declamador frente a um auditório está inscrita no texto, através de recursos como apóstrofes, anáforas, enumerações, o uso de paralelismos linguísticos, narrativas de forte teor imagético, efeitos de amplificação, paradoxos. Os poemas configuram-se, em grande parte, como caminhadas e reflexões de um sujeito lírico pela metrópole paulistana em meados do século XX, reconstituídas em chave onírica, sob o *pathos* da paranoia. Este sujeito é acometido por visões, que compõe um painel de acento épico de seu lugar e seu tempo, através da reelaboração de tópicos barrocos como *o mundo como teatro*, *o mundo como labirinto*, *o mundo como sonho* e *a loucura do mundo*.

Palavras-chave: Roberto Piva. Poesia brasileira. Teatralidade. Teoria Literária. Literatura e sociedade.

ABSTRACT

This dissertation approaches the theatricality of the poetic word in *Paranoia*, the first poetry book by Roberto Piva, published in the beginnings of the sixties on the XX century. It's not about dramatic poetry, but poems addressed to an audience, dealing with the borders of Lyric and Epic, poetry and oratory prose. The theatricality of the public orator-declamer in front of an audience is inscribed in the text, using resources like apostrophe, anaphora, enumeration, linguistic parallelism, narrative of strong imaged content, amplification effect, paradox. The poems are shaped, mostly, as walks and meditations of a lyric subject on the metropolis of São Paulo city in the middle of the XX century, reconstructed on a onirical key, under the *pathos* of paranoia. This subject is assaulted by visions, which compose a panel of epic content about his place and his time, through the reworking of baroque style topics, such as *world as theatre*, *world as labyrinth*, *world as dream*, and *world's madness*.

Keywords: Roberto Piva. Brazilian Poetry. Theatricality. Theory of Literature. Literature and Society.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	8
1. TEATRALIDADE DA PALAVRA POÉTICA.....	19
2. O <i>EU</i> ENQUANTO TEATRO.....	84
3. O GRANDE TEATRO DO MUNDO INDUSTRIAL.....	109
CONCLUSÃO.....	162
REFERÊNCIAS.....	170

INTRODUÇÃO

Em ensaio sobre a obra de Roberto Piva, o crítico Davi Arrigucci Jr. aponta que nos poemas deste poeta há “um discurso próximo da oralidade, *como se estivesse voltado para a recitação diante de um auditório*”¹ (grifo nosso). Também o crítico Alcir Pécora, organizador da obra reunida de Piva, ressalta a vocação desta para a oralização, quando comenta a inclusão de um *compact disc* com leituras feitas pelo poeta no terceiro volume da coleção:

Quando ele a lê, a sua poesia se evidencia como *verdadeira presença*, para usar a conhecida categoria de Steiner: uma presença física, tensa, temível e arrebatadora ao mesmo tempo, de tal maneira que, não raro, é como se apenas aí encontrasse a sua melhor condição, o ponto forte em que foi nascida, a mais justa frequência de sua vibração.²

A presente dissertação se propõe a tarefa de identificar procedimentos textuais que conferem tal teatralidade³ (a de um possível orador dizendo um texto frente a um auditório) aos poemas do primeiro livro de Roberto Piva, *Paranoia*⁴, publicado em 1963.

Trata-se de uma obra original em suas formulações, em boa medida por não se apoiar nas grandes linhas de força da produção poética da época em que foi lançada. Neste sentido estou de acordo com a leitura do crítico Paulo Franchetti, para quem

¹ ARRIGUCI Jr., Davi. “O mundo delirante (A poesia de Roberto Piva)”. Em: PIVA, Roberto. *Estranhos Sinais de Saturno – Obra reunida de Roberto Piva, volume 3*. São Paulo: Globo, 2008. p. 200

² PÉCORA, Alcir. “Nota do organizador”. Em: PIVA, Roberto. *Um estrangeiro na legião - Obras reunidas - Volume 1*. São Paulo: Globo, 2005. P. 8

³ De acordo com J. Guinzburg. “Vale considerar, de início, que o espetáculo teatral se consubstancia em ato pela conjugação, em dado espaço, de três fatores principais – ator, texto e público”. GUINZBURG, J. *De cena em cena*. São Paulo: Perspectiva, 2001. P. 9

⁴ PIVA, Roberto. *Paranoia*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2009. 3a. edição.

Sua poesia, a de maior originalidade desde os concretos, nada parece ter a ver com qualquer dos quatro pontos cardeais da poesia do período em que começa a escrever: não tem afinidades com as vanguardas, não se aproxima da poesia politicamente comprometida, não tem parentesco com o beletismo neoparnasiano e apenas pelo fato de não se enquadrar em nenhuma das correntes anteriores deve ter sido assimilada à “poesia marginal”.⁵

Minha abordagem de *Paranoia* parte da análise de que o modo como se configura a teatralidade da obra é um ponto importante para a compreensão de sua especificidade. Ainda que sendo a mais comentada entre as obras do poeta⁶, apenas nos últimos anos começa a receber estudos mais aprofundados no âmbito acadêmico, ainda que nenhuma trate unicamente dela⁷. Ensaios de críticos como Alcir Pécora, Davi Arrigucci Jr. e Paulo Franchetti, citados acima, abordam a obra píviana como um todo, ou em fases, no caso de Pécora. Este, organizador da obra reunida do poeta, dividiu-a em três volumes que correspondem a três fases de criação em sequência cronológica, e a cada um dos volumes dedicou uma “Nota do organizador”, sendo que o primeiro reúne *Paranoia* e *Piazzas*. Por fim, Arrigucci Jr. dedicou um ensaio à análise específica de *Paranoia*, “O cavaleiro do mundo delirante”⁸, que é o ponto de partida de diversas formulações que proponho sobre a teatralidade da obra.

⁵ FRANCHETTI, Paulo. *Estudos de Literatura Brasileira e Portuguesa*. Cotia: Ateliê Editorial, 2007. P. 286

⁶ Em artigos e resenhas críticas como “Poesia & Paranoia”, de Alberto Pucheu, publicado no *Jornal do Brasil* em 15/7/2000; “Obra erotiza cidade em cortes de videoclipe”, de Sergio Cohn, publicado na *Folha de São Paulo* em 4/4/2000; “O poeta do pesadelo e do delírio”, por Pedro Maciel, no portal de literatura e arte Cronópios (www.cronopios.com.br) em 3/5/2008; “Violência nos/dos sentidos”, por Anderson Fonseca, na revista eletrônica Zunái (www.zunai.com).

⁷ Dissertações de mestrado como: NOYA, Thiago de Almeida. *Roberto Piva e a "periferia rebelde" na poesia paulista dos anos 1960*. Orientador: Ítalo Moriconi. Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ), Rio de Janeiro, 2004; VERONESE, Marcelo Antonio Milare. *A intertextualidade na primeira poesia de Roberto Piva*. Orientador: Alcir Pécora. Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Campinas, 2009. BRITO, Bruno Eduardo Bueno da Rocha. *Roberto Piva, panfletário do caos*. Orientador: Lucila Nogueira Rodrigues. Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Recife, 2009.

⁸ Em PIVA, Roberto. *Paranoia*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2009. 3a. edição. P. 9

Quando aqui me refiro à teatralidade da palavra poética em *Paranoia*, não quero dizer que neste livro há incursões na poesia dramática. A teatralidade aqui concerne à construção de um texto escrito para ser lido *diante de um auditório* – situação a que inúmeras vezes tem sido de fato levado o poeta. Ressalte-se, no que tange à vocação para as modalidades de oralização, que para a seleção de poemas gravados no *compact disc* incluso no terceiro volume da obra reunida de Piva, *Paranoia* é o livro que forneceu mais textos.

A presente leitura será dividida em três capítulos: “Teatralidade da palavra poética”, “O Eu enquanto teatro” e “Grande teatro do mundo industrial”. No primeiro capítulo, “Teatralidade da palavra poética”, procuro desentranhar dos poemas os procedimentos que apoiam a oralização, como paralelismos, apóstrofes, enumerações, aproximações entre poesia e prosa oratória que resultam em versos com ritmos de fôlego amplo e apoiados em certa retórica persuasiva. Também neste capítulo observo, utilizando um conceito elaborado por Paul Zumthor, que são marcantes os “índices de oralidade”⁹ nos poemas *de Paranoia*.

Nesse campo exploratório, podemos perceber em *Paranoia* uma relação forte, ainda que problemática, com certa “tradição de auditório” diagnosticada por Antonio Candido na literatura brasileira. Esta linhagem estaria ligada desde o Romantismo à ação “dos pregadores, dos conferencistas de academia, dos glosadores de mote, dos oradores nas comemorações, dos recitadores de toda

⁹ ZUMTHOR, Paul. *La letra y la voz de la “literatura” medieval*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1989. P. 41.

hora”¹⁰ o que permite acrescentar e alargar argumentos em relação aos poemas aqui estudados e tradições da oralidade nele impressas), que correspondia “a uma sociedade de iletrados, analfabetos ou pouco afeitos à leitura”¹¹. Uma literatura para ser falada, além de escrita. No ensaio “O escritor e seu público”, publicado em 1965, Candido aponta a continuidade dessa tradição: “Em nossos dias, quando as mudanças assinaladas indicavam um possível enriquecimento da leitura e da escrita feita para ser lida – como é a de Machado de Assis – outras mudanças no campo tecnológico e político vieram trazer elementos contrários a isto”¹². Candido refere-se a novos meios de comunicação como o rádio, e também à ascensão das massas trabalhadoras, que teria propiciado um sentimento de missão social aos escritores e uma maior envergadura coletiva à oratória. Com isso estaríamos também aproximando Piva da sua contemporaneidade, dos recursos que também enervam seu modo de ver o mundo. Mas como ressaltamos, a resposta de *Paranoia* a tal estado de coisas é problemática, pois ao mesmo tempo se traduz no empenho à oralidade e no choque semântico, na utilização ampla do paradoxo.

Paranoia parece formular problematizações, com sua teatralidade inscrita no texto, ao tema “central nos anos de 1950-1970, da relação do poeta com o seu público e das estratégias poéticas derivadas dessa reflexão”¹³, como destaca Franchetti. Seus poemas parecem orientados para a *performance* de

¹⁰ CANDIDO, Antonio. “O escritor e seu público”. Em *Literatura e Sociedade*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1976. P.81

¹¹ Ibidem

¹² Ibidem, p. 88

¹³ FRANCHETTI, Paulo. *Estudos de Literatura Brasileira e Portuguesa*. Cotia: Ateliê Editorial, 2007. P. 274

um orador frente a um público, são poemas recebidos na própria leitura como *performance*, ao trazer a sensação do declamatório, evidenciando a busca de um diálogo com um público mais amplo do que aquele preparado para a *literatura literária*, e ao mesmo tempo, paradoxalmente, como destaca Pécora, a obra de Piva "é literatura embebida em literatura, que respira literatura, que fala o tempo todo de literatura"¹⁴, não apenas pelos trechos de difícil compreensão imediata, mas pela ampla intertextualidade em que opera.

Embora necessária, a análise de tais procedimentos e características não é suficiente para observar o que há de distintivo na teatralidade da palavra poética nesse livro. Continuemos no caminho apontado por Arrigucci. Ele afirma que há em Piva "um discurso próximo à oralidade, como se estivesse voltado para a recitação diante de um auditório, à maneira de Allen Ginsberg, *mas com uma mistura à moda da casa que o singulariza e uma tensão constante que parece exigir a chama sempre viva do vate inspirado*"¹⁵ (grifo nosso). Com isso em vista, o que seria, dentro desta vocação para a oralidade, a "mistura à moda da casa que o singulariza", se restringirmos o foco para o primeiro livro de Piva? Uma primeira vereda já é aberta pelo próprio Arrigucci, ao afirmar que "na poesia de Piva, desde o começo, a lírica vem misturada à épica"¹⁶. Tal observação indica um dos motivos pelo qual Arrigucci aponta nos poemas de Piva a vocação para a "recitação diante de um

¹⁴ PÉCORA, Alcir. "Nota do organizador". Em: PIVA, Roberto. *Um estrangeiro na legião - Obras reunidas - Volume 1*. São Paulo: Globo, 2005. P. 14

¹⁵ ARRIGUCCI Jr., Davi. "O mundo delirante (A poesia de Roberto Piva)". Em: PIVA, Roberto. *Estranhos Sinais de Saturno – Obra reunida de Roberto Piva - Volume 3*. São Paulo: Globo, 2008. P. 200

¹⁶ ARRIGUCCI, Jr., Davi, op. cit. P. 199

auditório” (grifo nosso), ou seja, numa situação pública.

Os influxos épicos de *Paranoia* são configurados na elaboração do embate entre a ordem dominante da civilização industrial em um determinado momento e espaço – São Paulo como metrópole industrial do capitalismo periférico no início dos anos 1960 – e aqueles que, como o sujeito poético, tentam resistir de algum modo a esta ordem. É um procedimento central na obra que o Eu dos poemas seja o narrador de visões que o assomam, de cenas que recriam, em estado de delírio, tal embate.

Compreendemos a especificidade do amálgama entre lírica (mais ligada aos afetos e concepções pessoais do Eu, à interioridade, à subjetividade) e épica (mais ligada ao recuo do Eu enquanto subjetividade, para dar vazão à narração de ações exteriores de personagens em um tempo e espaço) em *Paranoia* a partir da configuração do Eu de seus poemas, o que será assunto do segundo capítulo, “O Eu enquanto teatro”. A perda dos limites definidos do Eu é um aspecto fundamental da teatralidade inscrita em *Paranoia*. A cidade é, em muitos poemas do livro, recomposta através do *pathos* da alucinação, ou do sonho do Eu, ou de qualquer modo, sob o signo da paranoia, de um discurso que distorce a realidade externa e a reconstrói interiormente. Assim, o Eu paranóico, que não está na posse de sua individualidade consciente e é assediado por visões, torna-se metaforicamente um *teatro*: é o palco de visões internas que se autonomizam enquanto cenas, é espectador delas, é personagem destas visões, é narrador.

Trata-se de um Eu muito próximo ao configurado em boa parte dos poemas de Rimbaud, que transcende a individualidade consciente, e abriu uma

grande seara explorada pela poesia moderna, com os surrealistas o seguindo. Um exemplo célebre na obra de Rimbaud é “Le bateau ivre”, em que o sujeito poético é metaforicamente um barco que anuncia já na primeira estrofe seu estar à deriva (“Je ne me sentis plus guidé par les haleurs”¹⁷), e segue alinhavando visões terríveis de seu vagar a esmo, de suas aventuras e desventuras pelo oceano, por todas as vinte e quatro estrofes seguintes. Um procedimento semelhante é adotado em muitos dos poemas de *Paranoia*, em que se anuncia, logo no início do poema, o estado de suspensão da consciência, para que o sujeito poético se exprima através das máscaras do sonho, da alucinação ou do estado visionário: no poema “Visão 1961”, iniciado por “as mentes ficaram sonhando penduradas nos esqueletos de fósforo”¹⁸; no poema “Paranoia em Astrakan”, iniciado por “Eu vi uma linda cidade cujo nome esqueci”¹⁹; no poema “Visão de São Paulo à noite”, que vem com o subtítulo “Poema antropófago sob narcótico”²⁰; no poema cujo título é “Praça da República dos meus sonhos”²¹; na epígrafe de “Poema de ninar para mim e Bruegel”²², retirada de Murilo Mendes: “Ninguém ampara/ o cavaleiro do mundo delirante” - para ficar em alguns exemplos. E ainda mais diretamente, o título de “Stenamina boat” (bote de Stenamina, que é uma droga estimulante) propõe um diálogo com o “Bateau ivre” (“Barco bêbado”) rimbaudiano, e se inicia com o desejo do Eu de se desdobrar em personagens:

¹⁷ RIMBAUD, Arthur. *Poesia completa*. Tradução de Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Topbooks, 1994, P. 202

¹⁸ PIVA, Roberto. *Paranoia*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2009. 3a. edição. P. 32

¹⁹ Ibidem, p. 55

²⁰ Ibidem, p. 63

²¹ Ibidem, p. 87

²² Ibidem, p. 93

Eu queria ser um anjo de Piero della Francesca
 Beatriz esfaqueada num beco escuro
 Dante tocando piano ao crepúsculo²³

Mas também em “Parade”, de Rimbaud, temos outro exemplo bastante eloquente do Eu como palco de visões que se autonomizam, do Eu desdobrado em personagens e suas ações. A descrição ou simples enumeração dos personagens ocupa quase todo o poema, inclusive com caracterização teatral deles, como no trecho:

Pas de comparaison avec vos Fakirs et les autres bouffonneries scéniques. Dans des costumes improvisés avec le goût du mauvais rêve ils jouten des complaintes, des tragédies de malandrins [...]. Maîtres jongleurs, ils transforment le lieu et les personnes et usent de la comédie magnétique.²⁴

Apenas na última linha do poema em prosa é enunciado um Eu, que no entanto é a “chave” do poema: “J'ai seul la clef de cette parade sauvage”²⁵. Ou seja, deste Eu, paradoxalmente recolhido para dar vazão às imagens do mundo, é que toda a “parade” emana.

O crítico Hans Jost-Frey comenta a teatralidade do Eu em Rimbaud a partir da análise da máxima “Eu é um outro” (“Je est un autre”), presente na dita “Carta do Vidente”²⁶:

JE in “JE est un autre” is not negated but is blurred in the haze of its own ambiguity (I am/ the I is). There is no other viewpoint, such as that of the other, to counter that of the “I say”. It dissolves midway, there where the speaker languishes, and lets language happen. This letting happen in the middle of

²³ PIVA, Roberto. Paranoia. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2009. P. 120

²⁴ RIMBAUD, Artur. *Iluminuras - gravuras coloridas*. Tradução de Maurício Arruda Mendonça e Rodrigo Garcia Lopes. São Paulo: Editora Iluminuras, 2002. p. 18. Tradução: "Nada comparável a seus Faquires e outras tantas teatrais bufonarias. Em trajes improvisados com sabor de pesadelo, encenam litânias, tragédias de malandros [...]. Mestres jograis, eles transformam o lugar e as pessoas e usam a comédia magnética."

²⁵ Ibidem. Tradução: "Só eu tenho a chave desse desfile selvagem"

²⁶ RIMBAUD, Artur. “A carta do Vidente”. Em: *Uma estadia no inferno - Poemas escolhidos - A carta do vidente*. Tradução e organização de Daniel Fresnot. São Paulo: Martin Claret, 2005.

viewlessness is the theater in Rimbaud's text.²⁷

Se o Eu dos poemas de *Paranoia* perde seus contornos definidos, e rimbaudianamente se dissolve enquanto teatro (metafórico) na linguagem, também a metrópole industrial e sua ordem se apresentam, nas alucinações e sonhos, enquanto *teatro*: este é o assunto do terceiro capítulo, “O grande teatro do mundo industrial”. Para exemplificar, lembro que nos poemas de *Paranoia* as personagens são evocadas a partir de seus papéis sociais, através das denominações coletivas: “cafetinas”, “banqueiros”, “comissários”, “professores”, “comerciantes”, “beatificados”, “comunistas”, “meninos”, “adolescentes”.- Seguindo o procedimento adotado, coerente com o estado de “Paranoia”, temos objetos, animais e entes sobrenaturais agindo como personagens, praticando ações, e traduzindo certos movimentos da coletividade, quase sempre apresentados no plural:

[...] anjos surdos percorrem as madrugadas [...] ²⁸
 (“Paranoia em Astrakan”)

os telefones anunciam a dissolução de todas as coisas²⁹
 (“Poema de ninar para mim e Bruegel”)

estátuas com conjuntivite olham-me fraternalmente³⁰
 (“O Volume do Grito”)

os insetos as nuvens costuram um espaço avermelhado de um
 céu sem dentes³¹
 (“Rua das Palmeiras”)

²⁷ FREY, Hans-Jost. *Studies in Poetic Discourse*. Stanford: Stanford University Press, 1996. P. 122. Não há tradução em português desse livro. Tradução minha do trecho: “EU em “EU é um outro” não é negado mas sim borrado na névoa de sua própria ambiguidade (Eu sou/ o Eu é). Não há outro ponto de vista, tal como o do outro, para se contrapor ao do “Eu digo”. Ele se dissolve no meio do caminho, ali onde o orador definha, e deixa a linguagem acontecer. Este deixar acontecer em meio à cegueira é o teatro no texto de Rimbaud”

²⁸ PIVA, Roberto. *Paranoia*. Instituto Moreira Salles, 2009. 3a. edição. P. 55

²⁹ Ibidem. P. 100

³⁰ Ibidem. P. 111

³¹ Ibidem. P. 139

Com exceção de artistas e divindades que povoam o imaginário deste Eu paranóico (Lorca, Chet Baker, Cristo, Brama), não há singularidade, indivíduos, mas papéis a serem representados.

A reelaboração dos tópicos barrocos do *mundo como sonho* e do *grande teatro do mundo* permite, em novo contexto e temporalidade, reconhecer no poeta contemporâneo procedimentos estéticos tomados do universo literário de Calderón de la Barca. Este é autor das peças teatrais *Grande Teatro do Mundo*, em que muitas das personagens são denominadas pelo seu papel social (o Lavrador, o Rico, o Pobre, O Rei), e *O Mundo é Sonho*, no qual a personagem principal, o príncipe Segismundo, vive uma vida dupla entre a prisão, em que o confina o Rei, e o palácio, para onde sempre é levado narcotizado, o que o deixa na dúvida sobre ter sonhado ou realmente vivido seus episódios de libertação. Os temas da narcose, do sonho, da visão interior, são centrais em *Paranoia* para a formulação da narração subjetiva, do amálgama entre Lírica e Épica, para revelar a desordem que a ordem industrial causa no indivíduo, para desvelar o funcionamento dos papéis sociais do grande teatro do mundo industrial.

Mas não são apenas os tópicos barrocos o *mundo como sonho* e do *grande teatro do mundo* que *Paranoia* reelabora e atualiza no seu mundo presente, que é aquele da industrialização, da máquina, da guerra, do capitalismo periférico. Fazem parte da construção de *Paranoia* a reelaboração de outros tópicos deste estilo, como *a loucura do mundo* (e não apenas do Eu paranóico, já que “a loucura é um espelho na manhã de pássaros sem

Fôlego”³²), *o mundo como labirinto*, por onde vaga o Eu peregrino, a *grande praça*, o lugar da cidade onde desembocam todos os destinos.

Assim, veremos que a teatralidade problemática de *Paranoia* traz uma contribuição original a questões importantes da relação entre literatura e sociedade brasileiras à época em que foi escrito e lançado, no início dos anos 1960; e que esta contribuição se dá pelo modo como esta teatralidade é formulada com apoio em diversos recursos, como procedimentos retóricos compartilhados pela poesia e pela oratória (enumerações, anáforas, apóstrofes, entre outros), a exploração do limite mesmo entre poesia e prosa oratória, o amálgama entre Épica e Lírica, a tematização do *theatrum mundi* industrial.

³² PIVA, Roberto. “Poema porrada”. Em: *Paranoia*. Instituto Moreira Salles, 2009. 3a. edição. P. 170

CAPÍTULO I - TEATRALIDADE DA PALAVRA POÉTICA

CONTEXTO

A poesia brasileira, no contexto em que surgiu o livro de estreia individual de Roberto Piva, *Paranoia* (escrito em 1962 e publicado em 1963)³³, vivia um duplo dilema: por um lado, a necessidade de uma nova comunicabilidade na literatura do pós-guerra, questão apontada por João Cabral no “Congresso de Poesia de São Paulo” em 1954, com a tese presente em “Da função moderna da poesia”; por outro lado, a premência da participação política, que leva os poetas a iniciativas como o “salto participativo” da Poesia Concreta e ao movimento cepecista do “Violão de Rua”, no início dos anos 1960.

A configuração de uma crise da socialização da poesia - por falta de público - toma a forma de uma crise de linguagem na poesia, no correr dos anos 1950 e 60. Para Cabral, é tarefa urgente buscar para o poema uma função na vida do leitor moderno, seja pela adaptação aos novos meios de comunicação, seja pelo retorno a formas que pudessem ser mais propícias à empatia com o leitor, como a poesia narrativa e a satírica. Cabral aponta o "abismo que separa hoje em dia o poeta de seu leitor", de modo que o problema principal do poema, à época, seria "o de sua própria sobrevivência".

Como a necessidade de comunicação foi desprezada e não entra para nada em consideração no momento em que o poeta registra sua expressão, é lógico que as pesquisas formais do poeta contemporâneo não tenham podido chegar até os

³³ Para o período de composição da obra, apóio-me em testemunho de Cláudio Willer, no posfácio ao primeiro volume das Obras Reunidas de Piva, “Uma introdução à leitura de Roberto Piva”. Willer, que fazia parte do mesmo grupo de poetas de Piva à época – ao lado de Antônio Fernando de Franceschi, Rodrigo de Haro e outros – afirma que *Paranoia* foi escrito “no primeiro semestre de 1962”. Em PIVA, Roberto. *Um estrangeiro na legião- Obras reunidas - Volume 1*. Org. Alcir Pécora. São Paulo: Globo, 2005. P. 148.

problemas de ajustamento do poema à sua possível função.³⁴

A atualização desta preocupação pelos poetas concretistas culmina no ataque ao verso, visto como anacrônico: “obriga o leitor de manchetes (simultaneidade) a uma atitude postiça”³⁵, “não consegue libertar-se dos liames lógicos da linguagem”³⁶. Contra o verso, apostam na “tensão de palavras-coisas no espaço-tempo”³⁷, na natureza “verbivocovisual”³⁸ do poema, que seria criada pela aliança entre a “dialética simultânea de olho e fôlego”³⁹ e a “natureza ideogrâmica do significado”⁴⁰. A preocupação em realizar uma poesia que corresponda a uma nova sensibilidade do público resulta na exploração do espaço gráfico, da visualidade do poema antidiscursivo, na qual a distribuição das palavras na página pode funcionar como uma espécie de partitura para a leitura em voz alta, como neste poema de Haroldo de Campos, publicado em 1957:

branco	branco	branco	branco
vermelho			
estanco	vermelho		
	espelho	vermelho	
		estanco	branco ⁴¹

Para Iumna Simon, é a atuação do grupo concretista que centraliza o

³⁴ MELO NETO, João Cabral. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguillar, 1999, p. 768

³⁵ PIGNATARI, Décio. “Nova poesia: concreta (manifesto)”. Em: CAMPOS, Augusto; CAMPOS, Haroldo; PIGNATARI, Décio. *Teoria da Poesia Concreta*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2006. p. 67

³⁶ Idem. “Nova poesia: concreta (manifesto)”. op. cit., p.67

³⁷ CAMPOS, Augusto; CAMPOS, Haroldo; PIGNATARI, Décio. “Plano piloto da poesia concreta”. op. cit., p. 216

³⁸ Ibidem

³⁹ Ibidem, p. 217

⁴⁰ Ibidem

⁴¹ Publicado originalmente no “Suplemento Dominical” do Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 1.9.1957, junto ao artigo “A moeda concreta da fala”, de Augusto de Campos.

debate do meio poético brasileiro à época, instaurando um paradigma que funcionou “como uma espécie de matriz sociocultural em cujo âmbito os demais movimentos de vanguarda surgidos entre os anos 50 e 60 se situaram”⁴². Simon lista os pontos principais que os concretistas atacaram no plano técnico dos recursos compositivos: crise do verso, antidiscursividade, concisão e simplificação da linguagem, exploração do espaço gráfico e planejamento racional.

A configuração destes recursos compositivos em *Paranoia* é oposta à dos concretistas, mas justamente atacando os mesmos pontos: o verso é posto em crise exatamente pela sua discursividade extrema, explorando versos em geral muito longos, que têm conteúdo narrativo e mesmo expressão de opiniões, mas através de choques semânticos; a exploração do espaço gráfico é secundária e pontual (embora ocorra como procedimento importante em “Poema lacrado” e “Paisagem em 78 R.P.M.”); o próprio título do livro sugere que a ênfase da obra não é no planejamento racional do poema, mas sim em uma explosão magmática do inconsciente deformando a consciência cotidiana, ainda que organizada por uma retórica persuasiva, e por paralelismos, aliterações, assonâncias.

Muitas vezes em apenas um verso, como neste de “Visão de São Paulo à noite”, podemos apreciar estes recursos funcionando em conjunto:

eu vejo putos putas patacos torres chumbo chapas chopes
vitrinas homens mulheres pederastas e crianças cruzam-
se e abrem-se em mim como lua gás árvores lua
medrosos repuxos colisão na ponte cego dormindo na

⁴² SIMON, Iumna Maria. “As vanguardas poéticas no contexto brasileiro (1954-1969). Em: PIZARRO, Ana (org.). *América Latina: Palavra, Literatura e Cultura - Volume 3 - Vanguarda e Modernidade*. São Paulo: Memorial: Campinas: UNICAMP, 2005. P. 346

vitrina do horror

É muito usado nos poemas de *Paranoia*, como neste exemplo, o verso longo, realizado através da aglutinação de substantivos, de diversas orações, e a vertigem alucinatória que resulta, para a leitura, da falta de pontuação e elementos de ligação. Há aqui uma unidade de fôlego para um verso muito longo. Neste verso, as aliterações em *p* e *t* (putos putas patacos), e *ch* e *p* (chumbo chapas chopos) agem em conjunto com a exploração de um pulso rítmico regular através do uso insistente de paroxítonas, nas duas primeiras linhas do verso - procedimento que de certo modo complementa o aparente caotismo da construção. Há também rimas internas (*lua*, *rua*), assonâncias (putos, putas; *cruzam-se* e *abrem-se em mim*, *gás árvores*; *dormindo na vitrina*).

O verso se inicia com o anúncio de uma visão ("eu vejo"), com o verbo no presente do indicativo, dando vazão a uma elocução de fundamento lírico (da relação do sujeito poético com seu ambiente), mas de tal modo o Eu é diluído e, até poderíamos dizer, atropelado por sua visão, que o conteúdo desta parece tomar importância própria - ou seja, insinua-se um certo influxo épico, o desejo de narrar a história de uma coletividade, através de seu ritmo vertiginoso, mesmo que o tempo verbal deste gênero (o passado, o pretérito) não seja utilizado.

Por fim, a insistência na palavra "vitrina", que comparece duas vezes no verso, no plural e no singular, faz entrever um procedimento retórico: não importa de que lado da vitrina está o Eu (interior ou rua?) ou de que lado está o que é visto, pois há mesmo uma confusão até entre exterior e interior do próprio sujeito poético ("cruzam-se e abrem-se em mim como [...] rua [...]

medrosos repuxos"); não importa o lado da vitrina, mas o fato de que ela se imponha inicialmente como um substantivo não adjetivado, e quando é retomada, ela caracterize a visão, concluindo o verso, como vitrine *do horror*. Há uma clara opinião sobre o estado de coisas descrito na visão, com esta conclusão - e toda a enumeração que a precede, por mais que pareça a transcrição de um fluxo do inconsciente, acaba funcionando como uma argumentação a respeito de como os elementos alinhavados (putos, putas, homens, mulheres, crianças, pederastas, árvores, ruas etc.) são mercadorias, sob o signo das vitrinas.

De todo modo, se as configurações de *Paranoia* em relação aos problemas da poesia da segunda metade do século XX, conforme colocadas por João Cabral, são opostas às dos concretistas, isso não quer dizer que não exista desejo de comunicação com o público. Na verdade, *Paranoia* traz outras soluções para a mesma crise: é disso que resulta a teatralidade, mesmo que problemática, de seus poemas. Utiliza-se pitadas de poesia satírica, de narrativa, de discurso, de manifesto, para - de modo paradoxal - comunicar o interdito ao diálogo na sociedade industrial.

O crítico Arrigucci Jr. evidencia o contraste entre a estética de *Paranoia* e o quadro dominante na poesia brasileira da época, no qual se destacava o concretismo, contraste que “não poderia ser mais ostensivo”:

Desde o princípio, Piva reage violentamente contra os concretos, mostra-se submerso no seu mundo delirante constituído em grande parte pela negação do processo de modernização brasileira; ou seja, tinha os olhos voltados para um horizonte de expectativa em tudo diferente e mesmo contraditório com relação àquele a que corresponde o “plano-piloto” da poesia concreta, sustentada nos pilotis do industrialismo paulista e aberta aos ventos do futuro vindos do desenvolvimentismo de Brasília mas encastelada nos avatares

da poesia pura, apesar de toda tentativa momentânea de salto participante.⁴³

O salto participante da poesia concreta, no início dos anos 1960, foi um movimento do grupo paulista no sentido de associar as preocupações formais de sua estética a um ideário esquerdista, de participação literária no debate político, de crítica ao capitalismo (mas não ao industrialismo). No poema abaixo, do livro *Servidão de Passagem*, de Haroldo de Campos, vemos a palavra poética que reflete sobre sua materialidade – a língua – enquanto também tenta abordar aspectos da realidade social. Ainda que não haja a exploração da especialidade da página e da visualidade, embora haja um retorno ao verso, o poema quase não chega, como se nota, a ser discursivo. Há apelo, sim, à sonoridade em rimas e assonâncias, e uma configuração rítmica de certa regularidade, que facilitam sua leitura – mas aproximando-se, em sua teatralidade, mais do modo da *canção* (mesmo que seja canção de protesto, para usar um termo da referida década) do que do modo do *discurso*:

poesia em tempo de fome
fome em tempo de poesia

poesia em lugar do homem
pronome em lugar do nome

homem em lugar de poesia
nome em lugar do pronome

poesia de dar o nome

nomear é dar o nome

nomeio o nome
nomeio o homem
no meio a fome

⁴³ ARRIGUCCI, Davi. “O cavaleiro do mundo delirante”. Em PIVA, Roberto. *Paranoia*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2009. 3a. edição. P. 20

nomeio a fome⁴⁴

Já na ação do CPC da UNE (Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes) que culminou na publicação dos três volumes da antologia *Violão de rua*, a estratégia para a participação política e para encontrar um público para a poesia é o compromisso de clareza, o apelo a formas populares ou consagradas de métrica e rima, ou a aproximação imediata da fala discursiva. A série *Violão de rua* contou com poemas de nomes já então consagrados como Vinicius de Moraes, Cassiano Ricardo e Joaquim Cardozo (fato que já indica, em certa medida, pela heterogeneidade da seleção, a ânsia participativa dos escritores à época como denominador comum), e também de poetas menos conhecidos à época, como Geir Campos. Deste, transcrevo abaixo um dos poemas publicados no terceiro volume da antologia:

Equinócio

Pobres do meu país, eu vos concito
 – livres que sois – a virdes para as ruas
 e para as praças novas, como vinham
 para as antigas vossos ancestrais!

Direis: “As ruas não são nossas.” - Donos
 delas acaso foram vossos pais?

Fermenta uma canção para animar-vos...
 Canção? Motivo de cantar ou tácito
 estribilho: setembro é primavera!
 (No outro lado do tempo, o outono espera.)⁴⁵

Note-se o uso do decassílabo, das rimas em fim de verso, a discursividade do poema que dá vazão a um ideário de esquerda. Embora o poema se refira à “canção”, é o modo do discurso que predomina nele. O

⁴⁴ CAMPOS, Haroldo de. *Melhores poemas*. São Paulo: Global, 1997. P. 54

⁴⁵ Vários. *Violão de rua – volume III*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1963. P. 71

poeta é o incitador dos “pobres do meu país”, e com eles dialoga imaginariamente, pois aqui a elocução é monológica. O uso da apóstrofe na resposta dos “pobres” (“As ruas não são nossas”) criando uma situação dramática (pelo apelo ao diálogo), a discursividade e o apelo às formas rítmicas e sonoras mais tradicionais resultam em uma certa teatralidade da palavra poética, ou seja, em um texto que aparenta ter sido realizado para ser lido a uma platéia.

O DISCURSO E O MANIFESTO

O impulso à participação dos poetas no debate político, na virada dos anos 1950 para os anos 1960, corresponde a um período brasileiro de grande turbulência política, institucional e econômica no país⁴⁶, em que diversos setores da sociedade estavam em processo de mobilização para defesa de seus direitos, privilégios, idéias. É ocioso destacar que um destes setores eram as Forças Armadas, que efetuaram o golpe político que instalou uma ditadura militar cerca de um ano depois da publicação de *Paranoia*.

No campo e na cidade havia agitação: no Nordeste, ganhavam força as Ligas Camponesas⁴⁷, e em grandes cidades, como Porto Alegre, Belo Horizonte, Rio de Janeiro e São Paulo, greves, marchas e comícios políticos

⁴⁶ Esta crise se processa também, é claro, no contexto da geopolítica internacional da época, como assinala o historiador Hélio Silva: "Março de 64 é um episódio da *guerra fria*. Já é possível analisá-lo no confronto das correntes históricas antagônicas, nas marchas e contramarchas do processo renovatório. Esse choque se reflete nas Forças Armadas, mais nitidamente a partir da Segunda Guerra Mundial. A FEB traz, em seus heróis, os líderes dos grupos que se defrontarão em 1945, 1950, 1955, 1961 e 1964". SILVA, Hélio. *1964: Golpe ou contragolpe?* Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1975. P. 34

⁴⁷ *Ibidem*, p. 275 e YOUNG, Jordan M. *Brasil 1954/1964 - Fim de um ciclo civil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1973. P. 148

acontecem com grande intensidade no início dos anos 1960⁴⁸. Na verdade, todo o período que se inicia no Brasil com o golpe de 1930, que leva Getúlio Vargas ao poder, e acaba com a hegemonia das oligarquias agrárias no governo central (ou seja, finda a chamada República Velha), é um tempo turbulento, como assinala Oswald de Andrade na ocasião do suicídio de Vargas, em 1954 (com grifo meu):

Morreu no seu posto. Não devia ser outro o fim dum dos homens mais representativos de seu tempo - *um tempo que viu derrocados os valores calmos da cultura e da paz.* [...] O que era o Brasil aparentemente pacífico do PRP sabem os que viveram numa época de pequenos conchavos e de grandes abdições, em torno duma minguada minoria partidária. ⁴⁹

O historiador Hélio Silva mostra o percurso da crise política entre a deposição de Vargas em 1945, e a deposição de João Goulart em 1964:

Nesse interregno registraram-se: os impedimentos de Café Filho e Carlos Luz, em 1955, a renúncia de Jânio, em 1961; a batalha da posse de Jango; a adoção do parlamentarismo; o plebiscito parlamentarista. Os últimos acontecimentos do governo Jango confirmaram a permanência da crise.⁵⁰

Todo esse período de agitação nas ruas das grandes cidades, no campo e nas cúpulas do poder político - além do caotismo inerente a uma metrópole industrial do capitalismo periférico, em regime de explosão demográfica e substituição das formas antigas de vida por aquelas mediadas pela tecnologia - por certo encontram eco na *loucura do mundo* plasmada nos poemas de *Paranoia*, por vezes indissociável da *loucura do Eu*. Mas é notável como, nesse contexto, há a aproximação entre a circunstância de a forma do

⁴⁸ SILVA, Hélio. 1964: *Golpe ou contragolpe?* Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1975. Pp. 246-247

⁴⁹ Trecho do artigo "O pistoleiro Vargas", que Oswald publicou em sua coluna "Telefonema", no jornal Correio da Manhã. Reproduzido em SILVA, Hélio. 1954: *Um tiro no coração*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978. P. 364

⁵⁰ SILVA, Hélio. op. cit., p. 21

discurso e do manifesto ganharem posição central como ferramenta para influenciar nos acontecimentos, e a importância que o modo do discurso (ainda que permeado por uma pulsão irracional) e o modo do manifesto têm na estrutura dos poemas de *Paranoia*.

Em 1954, um manifesto dos militares à nação, pedindo a renúncia de Getúlio Vargas, começa a fechar o cerco da oposição ao então presidente; no dia seguinte, um discurso do então vice-presidente Café Filho ao Senado, propondo a própria renúncia e a de Vargas como solução para o impasse institucional, termina de fechar o cerco. Mais um dia e Vargas se suicida, deixando como mensagem final a famosa "carta-testamento", um misto de *manifesto político e desabafo pessoal*. Ao menos um periódico reproduziu os discursos de João Goulart e Oswaldo Aranha (ministros de Vargas) na ocasião do enterro do ex-presidente⁵¹.

Entre os fatos que levaram ao golpe de 1964, também o discurso e o manifesto foram armas verbais de grande importância: os discursos de João Goulart no Comício das Reformas em 13 de março de 1964, no Rio de Janeiro, e no Automóvel Clube, em 30 de março, para sargentos e suboficiais das Forças Armadas, bem como os proferidos por políticos de oposição na "Marcha pela Família com Deus pela Liberdade", em São Paulo, são tidos por historiadores como momentos marcantes no embate de forças e na precipitação dos acontecimentos⁵².

⁵¹ Cf. SILVA, Hélio. *1954: Um tiro no coração*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978, pp. 345-375 para o registro na íntegra de todos os textos citados no parágrafo.

⁵² Cf. *Ibidem.*, p. 335, para a Marcha; p. 320 para o Comício das Reformas; p. 362 para o discurso do Automóvel Clube. Cf. GASPARI, Elio - *A ditadura envergonhada* - São Paulo: Companhia das Letras, 2002, pp. 45-81 para o os três eventos. Cf. YOUNG, Jordan M. - *Brasil*

Em março de 1962 - ou seja, a julgar pelo depoimento de Claudio Willer, anteriormente citado, no mesmo período de escrita de *Paranoia* - também Roberto Piva apela à linguagem dos manifestos, para a afirmação de sua estética e de sua definição política, nos textos denominados coletivamente como "Os que viram a carcaça": "O minotauro dos minutos", "Bules, bílis e bolas", "A máquina de matar o tempo" e "A catedral da desordem". Os manifestos, é claro, foram uma arma importante não apenas nas disputas políticas do século XX, mas também nas vanguardas modernistas, para a afirmação de estilos artísticos. O próprio Piva alude, no manifesto "A catedral da desordem", ao "Manifesto Antropófago" (1928), de Oswald de Andrade: "Só a desordem nos une. Ceticamente, Barbaramente, Sexualmente" - conquanto também haja nos quatro textos de Piva ecos do "Manifesto Pau Brasil" (1924).

Há também em muitos poemas de *Paranoia* uma formulação próxima à do manifesto, através das antinomias que os fundamentam. O sistema de oposições manifestamente esquemático proposto nos textos dos anos 1960 de Piva é ressaltado por Pécora (com grifo meu):

Este caráter de manifesto está nítido nos textos assinados por "Os que viram a carcaça", de 1962, *mas não é exclusivo deles*. (...) O esquematismo está a serviço de uma espécie de demonstração ostensiva do cerco imposto a toda forma de vida, de tal maneira que a verdadeira criação já não pode ser
senão fruto da violência.⁵³

Tal esquematismo programático pode ser observado, entre numerosos

1954/1964 - *Fim de um ciclo civil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1973. p. 210-212 para os três eventos.

⁵³ PÉCORA, Alcir. "Nota do organizador". Em: PIVA, Roberto. *Um estrangeiro na legião - Obra reunida - Volume 1*. São Paulo: Globo, 2005. Pp. 10-11

exemplos possíveis, em "Os anjos de Sodoma":

Eu vi os anjos de Sodoma lambendo as feridas dos que
morreram sem alarde, dos suplicantes, dos suicidas e dos
jovens mortos

[...]

Eu vi os anjos de Sodoma desgrenhados e violentos
aniquilando os mercadores, roubando o sono das virgens,
criando palavras turbulentas⁵⁴

Também os procedimentos retóricos dos discursos - o uso frequente do gênero epidíctico (de censura ou elogio a uma personalidade ou a um estado de coisas da vida pública), as apóstrofes, as anáforas, as repetições e paralelismos - estão muito presentes nos poemas de *Paranoia* e atualizam a matriz whitmaniana e rimbaudiana (o Rimbaud de *Iluminations* e *Un saison en enfer*) de seus versos, como apontarei ao longo deste capítulo. Por ora, importa-me a noção de que Piva reformula (para seus próprios fins) alguns procedimentos retóricos que estavam na ordem do dia nos textos e na oralidade ligados à ação política de sua época. Esse fato se constitui em um índice estrutural do caráter político de sua poesia.

À necessidade de comunicação e ao ambiente de participatividade política presentes na literatura brasileira de então, ilustrados brevemente aqui pelos extremos das formulações cepecistas e concretistas, *Paranoia* dá uma resposta própria. Por um lado, há nesta obra de Piva, do mesmo modo que nos poemas de Haroldo e Geir, a vocação para a oralidade, no entanto aproximando-se mais do modo do *discurso*, das fronteiras entre prosa oratória e poesia, do que do modo da *canção* ou da partitura vocal proporcionada pela exploração do espaço gráfico. Mas ainda que os poemas de Piva estejam mais

⁵⁴ PIVA, Roberto. *Paranoia*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2009. 3ª edição. P. 143

próximos, estruturalmente, da formulação do poema citado de Geir Campos, pela sintaxe discursiva – e pelo uso de apóstrofes para indicar o apelo ao diálogo - não há uso de metros regulares, nem de rimas finais, não há compromisso com a clareza de expressão nem com o ideário de esquerda. Com esta breve síntese, desejo indicar que a análise do *modo como se formula* a teatralidade da palavra poética em *Paranoia* nos proporciona uma medida da sua originalidade, de sua contribuição específica no panorama em que surge - e sigo a pormenorizar esta análise.

TRADIÇÃO DE AUDITÓRIO

A teatralidade de *Paranoia*, enquanto configuração do corpo-a-corpo do sujeito poético com a ordem da metrópole industrial do capitalismo periférico, e enquanto resposta ao contexto de crise da poesia frente à concorrência dos meios de comunicação em crescimento no contexto brasileiro de meados do século XX, faz com que a obra se inscreva – problematicamente - em uma tradição própria da literatura brasileira, definida por Antonio Candido como a “tradição de auditório” em “O escritor e seu público”:

Quando consideramos a literatura no Brasil, vemos que a sua orientação dependeu em parte dos públicos disponíveis nas várias fases, a começar pelos catecúmenos, estímulo dos autos de Anchieta, a eles ajustados e sobre eles atuando como lição de vida e concepção do mundo. Vemos em seguida que durante cerca de dois séculos, pouco mais ou menos, os públicos normais da literatura foram aqui os auditórios - de igreja, academia, comemoração.⁵⁵

Esta tradição diz respeito, também, segundo Candido, à vocação participativa dos escritores brasileiros na vida social e política, transcendendo

⁵⁵ CANDIDO, Antonio. “O escritor e o público”. Em: *Literatura e Sociedade*. São Paulo: Editora Nacional, 1980. Pp. 77-78.

os limites estritos do fazer literário:

Digamos pois que, a exemplo do melodioso Alcino Palmireno, o escritor começou a adquirir consciência de si mesmo, no Brasil, como cidadão, homem da *polis*, a quem incumbe difundir as luzes e trabalhar pela pátria. Assim tocamos no principal elemento com que se integram aqui, a princípio, a sua consciência grupal e seu conceito social: o nativismo, logo tornado em nacionalismo, manifestado nos escritos e em toda a sorte de associações político-culturais que reuniram sábios, poetas, oradores e, ao contrário das velhas Academias, os encaminharam para a ação sobre a sociedade, abrindo-se para o exterior por meio da paixão libertária, mesmo quando fechadas sobre si mesmas pelo esoterismo maçônico. Esta literatura militante chegou ao grande público como sermão, artigo, panfleto, ode cívica; e o grande público aprendeu a esperar dos intelectuais palavras de ordem ou incentivo, com referência aos problemas da jovem nação que surgia.⁵⁶

Neste texto publicado originalmente em 1965, Candido também sublinha na literatura brasileira do século XX...

“(...) a continuidade da ‘tradição de auditório’, que tende a mantê-la [a literatura] nos caminhos tradicionais de facilidade e da comunicabilidade imediata, de literatura que tem muitas características de produção escrita para ser ouvida: daí a voga da oratória, da melodia verbal, da imagem colorida. Em nossos dias, quando as mudanças assinaladas indicavam um possível enriquecimento da leitura e da escrita feita para ser lida - como é a de Machado de Assis,- outras mudanças no campo tecnológico e político vieram trazer elementos contrários a isto. O rádio, por exemplo, reinstalou a literatura oral, e a melhoria eventual dos programas pode alargar perspectivas neste sentido. A ascensão das massas trabalhadoras propiciou, de outro lado, não apenas maior envergadura coletiva à oratória, mas um sentimento de missão social nos romancistas, poetas e ensaístas, que não raro escrevem como quem fala para convencer ou comover”.⁵⁷

A associação de *Paranoia* à tradição de auditório definida por Candido é claramente problemática, como ressaltai acima, porque não há nessa obra o compromisso homogêneo com a comunicabilidade imediata. Assim, quanto

⁵⁶ CANDIDO, Antonio. “O escritor e o público”. Em: *Literatura e Sociedade*. São Paulo: Editora Nacional, 1980, p. 79

⁵⁷ *Ibidem*, p. 88

aos procedimentos elencados por Candido - a voga da oratória, a melodia verbal, a imagem colorida - Piva os utiliza, mas de modo complexo. Há a proximidade entre poesia e prosa que conduz à oratória, há uma série de procedimentos da oratória retórica, como as anáforas, apóstrofes, paralelismos - e uma organização da retórica persuasiva, através deles. No entanto, a teatralidade resultante não é a da clareza, mas do choque. Há melodia verbal, decerto, mas obtida através de palavras agressivas; e sobretudo há ênfase na configuração de imagens, mas realizadas através do paradoxo, da construção que estupefacia. Há uma atitude dúplice de Piva em relação ao leitor (ou ouvinte), como destaca Arrigucci Jr.:

Repetindo sua atitude contraditória em relação à sua matéria, a cidade, Piva agride e rechaça violentamente o leitor, assim como o acolhe calorosamente nas camadas mais interiorizadas de sua linguagem, marcada, por isso mesmo, por procedimentos retóricos voltados para a persuasão de quem lê. O desejo de comunicar ao outro a incomunicação em que se encontra angustiosamente tamponado parece uma contradição central a seu projeto poético, permeado pelo conflito de emoções opostas e laceradoras que atingem o próprio núcleo do sujeito dilacerado.⁵⁸

A incomunicação referida por Arrigucci Jr., em *Paranoia*, é diretamente ligada ao domínio das relações, na sociedade industrial, pela tecnologia dos meios de comunicação (ou de reprodução da voz ou da escrita), figurados nos poemas como agentes ou propagadores da destruição da vida, da qualidade das relações:

imensos telegramas moribundos trocam entre si abraços e
condolências pendurando nos cabides de vento das
maternidades um batalhão de novos idiotas
("Visão 1961")⁵⁹

⁵⁸ ARRIGUCCI Jr., Davi. "O cavaleiro do mundo delirante". Em PIVA, Roberto. *Paranoia*. 3a. edição. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2009. P. 21

⁵⁹ PIVA, Roberto. *Ibidem*. P. 32

a Bolsa de Valores e os Fonógrafos pintaram seus lábios com
urtigas sob o chapéu de prata do ditador Tacanho e o
ferro e a borracha verteram monstros inconcebíveis
(“Visão 1961”)⁶⁰

Chet Baker ganindo na vitrola
(“Visão de São Paulo à noite”)⁶¹

os fios telegráficos simplificam as enchentes e as secas
os telefones anunciam a dissolução de todas as coisas
(“Poema de ninar para mim e Bruegel”)⁶²

eu sou uma solidão nua amarrada a um poste
fios telefônicos cruzam-se no meu estômago
(“Boletim do mundo mágico”)⁶³

as palavras cobrem com carícias negras os fios telefônicos
no ar no vento as bocas apodrecem enquanto a noite
soluça no alto de uma ponte
(“Rua das Palmeiras”)⁶⁴

os telefones gritam
isoladas criaturas caem no nada
(“Meteoro”)⁶⁵

CONCEITO

À visão apocalíptica que a obra carrega das possibilidades de comunicação corresponde, na estrutura dos textos, uma teatralidade do monólogo. Não há utilização do diálogo direto entre personagens, embora estes sejam numerosos nos poemas. Ou seja, não é da poesia dramática que *Paranoia* se acerca, mas de outros gêneros dotados de teatralidade, ainda que sejam oralizados apenas por uma pessoa: o sermão, a pregação profética, o discurso político, a poesia épica.

Como exemplos da teatralidade de outras situações em que uma

⁶⁰ PIVA, Roberto. *Paranoia*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2009. 3ª edição. P. 32

⁶¹ *Ibidem*. P. 63

⁶² *Ibidem*. P. 93

⁶³ *Ibidem*. P. 105

⁶⁴ *Ibidem*. P. 139

⁶⁵ *Ibidem*. P. 180

pessoa enuncia um texto frente a um público⁶⁶, temos a do professor frente aos alunos, a dos tribunais. Estas situações estão inclusive tematizadas em diversos poemas de *Paranoia*, em diversas referências aos professores, ao púlpito, à condição de réu testemunhando perante um tribunal:

vi os professores e seus cálculos discretos ocupando o mundo
do espírito
("Poema porrada")⁶⁷

é neste momento de fermento e agonia que te invoco grande
alucinado querido e estranho professor do Caos sabendo
que teu nome deve estar como um talismã nos lábios de
todos os meninos
("Jorge de Lima, panfletário do Caos")⁶⁸

resta dizer uma palavra sobre os roubos
enquanto os cardeais nos saturam de conselhos bem-
aventurados
("Poema de ninar para mim e Bruegel")⁶⁹

Praça da República dos meus sonhos
onde tudo se faz febre e pombas crucificadas
onde beatificados vêm agitar as massas
("Praça da República dos meus Sonhos")⁷⁰

Eu urrava nos poliedros da Justiça meu momento abatido na
extrema paliçada
os professores falavam da vontade de dominar e da luta pela
vida
as senhoras católicas são piedosas
os comunistas são piedosos
os comerciantes são piedosos
só eu não sou piedoso
[...] os adolescentes bufam nas escolas como cadelas
asfixiadas
("A Piedade")⁷¹

os professores são máquinas de fezes conquistadas pelo

⁶⁶ O crítico J. Guinsburg considera que "o espetáculo teatral se consubstancia em ato pela conjugação, em dado espaço, de três fatores principais – ator, texto e público", sem especificar que o texto seja dramático. GUINSBURG, J. "O teatro no gesto". Em: *Semiologia do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1988.

⁶⁷ PIVA, Roberto. *Paranoia*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2009. 3ª edição. P. 166

⁶⁸ *Ibidem*, p. 117

⁶⁹ *Ibidem*, p. 93

⁷⁰ *Ibidem*, p. 87

⁷¹ *Ibidem*, p. 77

Tempo invocando em jejum de Vida as trombetas de
fogo do Apocalipse
(...) arte culinária ensinada nos apopléticos vagões da
Seriiedade por quinze mil perdidas almas sem rosto
destrinçando barrigas adolescentes numa Apoteose de
intestinos
(...)cus de granito destruídos com estardalhaço nos subúrbios
demoníacos pelo cometa sem fé meditando
beatamente nos púlpitos agonizantes
("Visão 1961")⁷²

brinca de profeta no parapeito meu melhor amigo
("Poema lacrado")⁷³

Mesmo a peça teatral é evocada em um poema, momentaneamente:

a diminuta peça teatral estreando para os alucinados
("Poema lacrado")⁷⁴

A configuração do poema como texto a ser endereçado a uma assistência é assinalada pelo poeta T. S. Eliot como uma importante vertente na literatura, embora nem sempre evidente. Eliot, que escreveu versos para teatro e versos para serem lidos, teoriza no ensaio "The three voices of poetry" sobre as diferentes vozes da poesia: a primeira é a do poeta falando consigo mesmo, ou com ninguém; a segunda é a voz do poeta endereçada a uma assistência; e a terceira se dá na poesia essencialmente dramática, em que há personagens diretamente dialogando através da forma poética. Eliot considera que a segunda voz é dominante na poesia épica: "The voice of the poet addressing other people is the dominant voice of the epic, though not the only voice"⁷⁵. Eliot assinala que na poesia épica de Homero, por exemplo, muitas vezes é ouvida, além da voz de Homero contando o que um herói disse,

⁷² PIVA, Roberto. *Paranoia*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2009. 3ª edição. P. 32

⁷³ *Ibidem*, p. 125

⁷⁴ *Ibidem*, loc. cit.

⁷⁵ ELIOT, T. S. "The three voices of poetry". Em: *On poetry and poets*. Londres, Faber and Faber, 1965. P. 96. Em tradução minha: "A voz do poeta endereçada a outras pessoas é a voz dominante da épica, embora não a única voz"

também diretamente a voz desse, ou seja, a voz dramática.

O monólogo dramático em versos também é apontado por Eliot como uma forma em que a segunda voz é dominante. O mesmo aconteceria na poesia que tem um propósito social consciente: “poetry intended to amuse or to instruct, poetry that tells a story, poetry that preaches or points a moral, or satire which is a form of preaching. For what is the point of a story without an audience, or of a sermon without a congregation?”⁷⁶

Mesmo quando o poeta parece estar falando consigo mesmo, há o uso de paralelismos na construção de versos em *Paranoia* que lançam mão de recursos afins à prosa retórica – gênero que traz em sua natureza o objetivo de ser endereçado a uma assistência - e à poesia, como as anáforas, mesmo que subentendidas por elipses (como no trecho de “Stenamina boat”):

eu preciso dissipar o encanto do meu velho esqueleto
eu preciso esquecer que existo
 (“Poema porrada”)⁷⁷

Eu queria ser um anjo de Piero della Francesca
Beatriz esfaqueada num beco escuro
Dante tocando piano ao crepúsculo
 (“Stenamina boat”)⁷⁸

Note-se, por exemplo, o paralelismo da enunciação de partes do corpo para compor um retrato de dissolução e abandono do sujeito poético:

Meus pés sonham suspensos no abismo
minhas cicatrizes se rasgam na pança cristalina
eu não tenho senão dois olhos vidrados e sou um órfão
 (“Boletim do mundo mágico”)⁷⁹

⁷⁶ ELIOT, T. S. “The three voices of poetry”. Em: *On poetry and poets*. Londres, Faber and Faber, 1965. P. 96. Em tradução minha: “poesia que tem a intenção de encantar ou instruir, poesia que conta uma história, poesia que prega ou aponta uma moral, ou satiriza o que é uma forma de pregação. Pois qual é a razão de ser de uma história sem uma audiência, ou de um sermão sem uma congregação?”

⁷⁷ PIVA, Roberto. *Paranoia*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2009. 3ª edição. P. 166

⁷⁸ *Ibidem*, p. 120

⁷⁹ *Ibidem*, p. 105

Portanto, mesmo nos momentos em que se ouve, como nos três últimos poemas citados, a primeira voz eliotiana, há uma organização dos versos que fazem a confissão da ruína do sujeito poético se tornar de natureza pública, endereçada a uma assistência – portanto, aproximando-se da segunda voz poética descrita por Eliot.

Mas há também influxos épicos em *Paranoia*, compostos por pequenas narrativas – e aqui também se ouve a natureza publicizante da épica:

Eu vi os anjos de Sodoma escalando
 um monte até o céu
 E suas asas destruídas pelo fogo
 abanavam o ar da tarde
 Eu vi os anjos de Sodoma semeando
 prodígios para a criação não
 perder seu ritmo de harpas
 Eu vi os anjos de Sodoma lambendo
 as feridas dos que morreram
 sem alarde, dos suplicante, dos suicidas
 e dos jovens mortos

(“Os anjos de Sodoma”)⁸⁰

Há também momentos em que o sujeito poético enuncia diretamente uma opinião sobre a ordem do mundo industrial, condenando-a, expressando claramente a tese que embasa os poemas da obra:

Eu estou farto de muita coisa
 não me transformarei em subúrbio
 não serei uma válvula sonora
 não serei paz
 eu quero a destruição de tudo o que é frágil:
 cristãos fábricas palácios
 juízes patrões e operários

(“Poema porrada”)⁸¹

as senhoras católicas são piedosas
 os comunistas são piedosos
 os comerciantes são piedosos
 só eu não sou piedoso

⁸⁰ PIVA, Roberto. *Paranoia*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2009. 3ª edição. P. 143

⁸¹ *Ibidem*, 166

(“A Piedade”)⁸²

Esta tendência ao libelo contra a ordem da metrópole industrial do capitalismo periférico – ordem econômica (patrões e operários), ordem institucional (juízes), ordem religiosa e moral (cristãos, senhoras católicas, piedade) – não é só enunciada diretamente como nos trechos acima de “Poema porrada” e “A Piedade”. Esta tese configura as imagens de tendência épica que proliferam em *Paranoia*:

a Bolsa de Valores e os Fonógrafos pintaram seus lábios com
urtigas sob o chapéu de prata do ditador Tacanho e o
ferro e a borracha verteram monstros inconcebíveis
(“Visão 1961”)⁸³

Os filantropos entraram com o pé direito
na Casa da Aventura Lansquené
e os pardais urravam nos ninhos
feitos com cabelos de Trotski
(“Paisagem em 78 r.p.m.”)⁸⁴

Ouve-se, portanto, a segunda voz eliotiana tanto no confessionalismo do sujeito poético quanto nas pequenas narrativas ou na exposição direta e mais retórica do libelo de *Paranoia*. Este conjunto de influxos retóricos e épicos sobre um fundamento lírico, dosado de diferentes formas nos poemas, resulta em textos que podem ser lidos ou ouvidos como monólogos dramáticos, como aponta o crítico Davi Arrigucci Jr.:

A conformação de seu discurso é dada mediante os princípios estruturais da repetição e da analogia, que respondem pela cadência paralelística das linhas e a efusão imagética. Na prática, esses princípios se interligam e permitem que se forme uma espécie de *epos* pontilhado de imagens em ritmo associativo próprio da lírica, mas também próximo, como ficou assinalado, da prosa oratória, com propensão à retórica persuasiva, como se fosse destinado à recitação diante de um auditório, além de conferir certa

⁸² PIVA, Roberto. *Paranoia*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2009. 3ª edição. P. 77

⁸³ *Ibidem*, p. 32

⁸⁴ *Ibidem*, p. 149

dramatização à voz do poeta, imerso numa sucessão de monólogos dramáticos.⁸⁵

São vários os procedimentos desta obra que encaminham os poemas para o efeito da teatralidade monológica, como ressalta Arrigucci Jr. no trecho anterior: o funcionamento conjunto da cadência paralelística do verso, da efusão imagética, da aproximação do verso à prosa oratória, da associação entre lírica e épica. De modo que agora cabe a apreciação desses procedimentos nos poemas, à qual acrescento uma linha de análise proposta pelo crítico Paul Zumthor: a presença de "índices de oralidade"⁸⁶ no texto escrito. Divido do seguinte modo a verificação de tais procedimentos:

a- O uso abundante de figuras de apoio à oralização, como anáforas, enumerações, apóstrofes, aliteraões e assonâncias; uso expressivo da métrica

b- A presença de certos "índices de oralidade", no sentido estabelecido por Paul Zumthor

c- A sintaxe discursiva, a prosa oratória, a retórica

d- A teatralização do Eu (trata-se de um tipo particular de associação do fundamento lírico do sujeito poético a uma tendência épica, que permite associar a formulação do Eu dos poemas de *Paranoia* a uma matriz rimbaudiana. Este tópico será analisado em separado no capítulo desta dissertação chamado "Teatralização do Eu")

e- A ênfase na descrição de cenas (trata-se da análise de como a configuração

⁸⁵ ARRIGUCCI Jr., Davi. "O cavaleiro do mundo delirante". Em: PIVA, Roberto. *Paranoia*. 3a. edição. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2009. P. 23

⁸⁶ ZUMTHOR, Paul. *La letra y la voz de la "literatura" medieval*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1989. P. 41

do *mundo como teatro* é dominante na elaboração das imagens do mundo que compõem a tendência épica nos poemas. Também este tópico tem um capítulo próprio nessa dissertação, chamado "O grande teatro do mundo industrial").

a- Uso de figuras de apoio à oralização; uso expressivo da métrica

No versos livres e brancos de *Paranoia*, que ainda por cima carregam imagens que tendem ao caótico, as anáforas (como nos dois próximos exemplos abaixo) e enumerações (como no terceiro) tomam a função de princípio ordenador, estabelecendo uma cadência rítmica dentro dos poemas, que facilita sua oralização (grifos meus):

“Praça da República dos meus sonhos
Onde tudo se faz febre e pombas crucificadas
Onde beatificados vêm agitar as massas
Onde Garcia Lorca espera seu dentista
Onde conquistamos a imensa desolação dos dias mais doces”⁸⁷

“Deus suicidou-se com uma navalha espanhola
 Os braços *caem*
 Os olhos *caem*
 Os sexos *caem*”⁸⁸

“eu vejo putos putas patacos torres chumbo chapas chopes
 vitrinas homens mulheres pederastas e crianças cruzam-
 se e abrem-se em mim como lua gás rua árvores lua
 medrosos repuxos colisão na ponte cego dormindo na
 vitrina do horror”⁸⁹

Em seu estudo sobre “A enumeração caótica na poesia moderna”, Leo Spitzer aponta a origem bíblica deste procedimento, tomando um dos exemplos do Evangelho de São João, o mesmo autor do *Apocalipse*. “O que alimenta estas enumerações”, afirma Spitzer, “é, em suma, a lista de nomes e

⁸⁷ PIVA, Roberto. “Praça da república dos meus sonhos”. Em: *Paranóia*. São Paulo: Instituto Moreira Salles e Jacarandá, 2000. P. 87

⁸⁸ Idem, “O volume do grito”. Em: *Paranóia*. São Paulo: Instituto Moreira Salles e Jacarandá, 2000. P. 111

⁸⁹ Idem. “Visão de São Paulo à noite”. Em: *Paranóia*. São Paulo: Instituto Moreira Salles e Jacarandá, 2000. P. 63

atributos de Deus (...). É a inefabilidade do Deus monoteísta o que multiplica seus nomes, pois cada nome traduz apenas um aspecto particular da divindade; o monoteísmo, de modo paradoxal, mas dialeticamente necessário, leva a essa fragmentação idiomática do Uno⁹⁰. Este procedimento é transfigurado por Piva, de modo que coisas e pessoas, num todo caótico, têm apenas em comum serem aspectos da metrópole industrial.

Em uma nota deste estudo, Spitzer aponta quase involuntariamente a ligação entre a enumeração caótica na poesia moderna e o apoio que esta traz para a oralização dos poemas, a partir da citação de um comentário irônico da revista *New Yorker* sobre a poesia norte-americana feita durante a Segunda Guerra: “qualquer lista de qualquer coisa é um poema se se recita claramente diante de um microfone”⁹¹. A intenção de Spitzer com esta nota era mostrar a vulgarização do procedimento analisado, mas fica clara a ligação deste com a vocalização dos poemas.

Anáforas e/ou enumerações estão presentes em todos os poemas de *Paranoia*, e seu uso muitas vezes é associado. Seu papel é distinto, mas complementar: as anáforas, por seu papel reiterativo, permitem dar ritmo ordenador ao verso sem métrica regular, e associar imagens díspares; as enumerações elencam tais imagens díspares, criando, fragmentariamente, por justaposição, a ambiência da interação entre o sujeito poético e a metrópole recriada.

⁹⁰ SPITZER, Leo. “La enumeración caótica en la poesía moderna”. Em *Lingüística e História Literária*. Madrid: Editorial Gredos, 1961.

⁹¹ Trata-se da nota 12 da edição acima citada

O primeiro poema do livro, "Visão 1961"⁹², é aquele no qual o uso de anáforas é menos presente, embora decisivo. A enumeração é o grande procedimento ordenador, pois cada verso corresponde a um aspecto ou a uma pequena cena que, em sua justaposição, irá compor o todo anunciado pelo título, em um conjunto que se propõe a uma *visão* lírica e épica sobre um ano histórico. A enumeração, pela justaposição citada, também responde por grande parte do efeito de simultaneidade entre as cenas, ordenando os diferentes tempos verbais empregados (gerúndio, pretérito imperfeito, presente do indicativo):

(...)
 a náusea circulava nas galerias entre borboletas adiposas e
 lábios de menina febril colados na vitrina onde almas
 coloridas tinham 10% de desconto enquanto costureiros
 arrancavam os ovários dos manequins
 minhas alucinações pendiam fora da alma protegidas por
 caixas de matéria plástica eriçando o pelo através das
 ruas iluminadas e nos arrabaldes de lábios apodrecidos
 na solidão de um comboio de maconha Mário de Andrade
 surge como um Lótus colando sua boca no meu ouvido
 fitando as estrelas e o céu que renascem nas
 caminhadas [...]

A anáfora é utilizada apenas no último verso do poema, com o papel de quebrar a monotonia das enumerações, e dar apoio a uma gradação que leva o poema a seu termo, em um crescendo de intensidade (grifo meu):

no exílio onde padeço angústia os muros invadem minha
 memória atirada no Abismo e *meus* olhos *meus*
 manuscritos *meus* amores pulam no Caos

Há dois poemas em que a anáfora é utilizada em quase todos os versos: "Paranoia em Astrakan" e "Os anjos de Sodoma". No primeiro, o verso inicial "Eu vi uma linda cidade cujo nome esqueci" é seguido por versos sempre

⁹² PIVA, Roberto. *Paranoia*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2009. 3ª edição. P. 32

iniciados por "onde" - e em seguida, se dá a enumeração de cenas e aspectos da cidade:

onde anjos surdos percorrem as madrugadas tingindo seus
olhos com lágrimas invulneráveis
onde crianças católicas oferecem limões para pequenos
paquidermes que saem escondidos das tocas⁹³

Deve-se ressaltar que o papel ordenador da anáfora e das enumerações, neste poema, em "Os anjos de Sodoma" e em "Visão 1961" é reforçada pela métrica que, embora não seja fixa, tende a uma certa regularidade. Em "Os anjos de Sodoma", a repetição da fórmula "Eu vi os anjos de Sodoma" introduz a enumeração de atos dessas personagens (a *numeração é minha*):

1Eu vi os anjos de Sodoma escalando
um monte até o céu
2E suas asas destruídas pelo fogo
abanavam o ar da tarde
3Eu vi os anjos de Sodoma semeando
prodígios para a criação não
perder seu ritmo de harpas
4Eu vi os anjos de Sodoma lambendo
as feridas dos que morreram sem
alarde, dos suplicantes, dos suicidas
e dos jovens mortos
5Eu vi os anjos de Sodoma crescendo
com o fogo e de suas bocas saltavam
medusas cegas
6Eu vi os anjos de Sodoma desgrenhados e
violentos aniquilando os mercadores,
roubando o sono das virgens,
criando palavras turbulentas
7Eu vi os anjos de Sodoma inventando
a loucura e o arrependimento de Deus⁹⁴

Note-se que a métrica, embora não seja totalmente regular, tem um papel rítmico definido: os dois primeiros versos (1 e 2) têm menor extensão, e todos os seguintes são nitidamente maiores, até o recuo final, conclusivo, do

⁹³ PIVA, Roberto. *Paranoia*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2009. 3ª edição. P. 55

⁹⁴ *Ibidem*, p. 143

último verso (7). De que outro modo entender a quebra na lógica do uso da anáfora no verso 2, senão pela necessidade de criar duas unidades menores (1 e 2) que contrastassem com as seguintes, mas fossem retomadas no recolhimento do último verso(7)? Há aqui, na associação entre métrica e conteúdo das imagens, uma disposição do poema em introdução, desenvolvimento e conclusão.

Cabe ressaltar que uso a classificação de verso (para a numeração e análise) não para cada linha do poema, mas para cada unidade de ritmo e significado.

A associação entre o uso variado mas expressivo da métrica (seus alongamentos progressivos e recuos), o uso da anáfora e da enumeração estão presentes nos outros poemas, também. Observe-se em "Meteoro"⁹⁵, por exemplo, que transcrevo abaixo na íntegra, entremeado pelo meu destaque dos procedimentos.

No trecho inicial do poema, a anáfora e a métrica aproximam rítmica e sonoramente a dupla "contra o meu poder/ contra o meu amor", cuja métrica e posição na página remetem a "meus olhos dançam":

1 Eu direi as palavras mais terríveis esta noite
 2 enquanto os ponteiros se dissolvem
 3 contra o meu poder
 4 contra o meu amor
 5 no sobressalto da minha mente
 6 meus olhos dançam

Embora não haja anáfora, há um claro paralelismo na enumeração descritiva dos distúrbios interno (5 e 6) e externo (7) do sujeito poético:

⁹⁵ PIVA, Roberto. *Paranoia*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2009. 3ª edição. P. 180

5 no sobressalto da minha mente
6 meus olhos dançam

7 no alto da Lapa os mosquitos me sufocam

No trecho seguinte (verso 8), a enumeração de perguntas é ordenada pela anáfora da conjunção condicional "se"; e a justaposição das perguntas é associada a um efeito de intensificação, já que se tomarmos a primeira e a segunda pergunta (independentemente dos versos em que se situam) temos a mesma métrica, seis sílabas poéticas, embora a acentuação seja diferente - mas a última pergunta tem uma métrica diferenciada, mais extensa.

8 que me importa saber se as mulheres são
férteis se Deus caiu no mar se
Kierkegaard pede socorro numa montanha
da Dinamarca?

A métrica é mais curta no verso seguinte (9), em um momento de retração, mas vai crescendo notavelmente nas enumerações dos versos 9 a 11, intensificando-se novamente pelo efeito da enumeração justaposta, desta vez do que "falam" os "órgãos de carne".

9 os telefones gritam
10 isoladas criaturas caem no nada
11 os órgãos de carne falam morte
morte doce carnaval de rua do
fim do mundo

Há um dístico (12 e 13) em que ocorre um comentário metalinguístico sobre as escolhas de gênero para o poema e a relação dessas com a matéria tratada - o paralelismo, ainda que sem anáfora, leva a um efeito comparativo:

12 eu não quero elegias mas sim os lírios
de ferro dos recintos
13 há uma epopéia nas roupas penduradas contra
o céu cinza

Os dois versos seguintes, que trazem enumeração de cenas, têm a mesma métrica (14 sílabas poéticas!), e o paralelismo entre ver e ser visto.

14 e os luminosos me fitam do espaço alucinado
15 quantos lindos garotos eu não vi sob esta luz?

O verso 16 traz a anáfora do adjunto adnominal "meio", associada à enumeração de estados de dilaceramento do sujeito poético, e no verso 17, novamente a métrica dos versos 14 e 15 (14 sílabas).

16 eu urrava meio louco meio estarrado meio fendido
17 narcóticos santos ó gato azul da minha mente

A mesma métrica (5 sílabas) reforça a anáfora que une os dois versos (18 e 19) que apostrofam dois poetas surrealistas que se tornaram conhecidos - o que é relevante para a estética teatralizante de *Paranoia* - tanto por suas criações para a poesia quanto para o teatro.

18 Oh Antonin Artaud
19 Oh Garcia Lorca

As anáforas continuam nos versos seguintes, em duplas ("almas", em 21 e 22, "eu preciso", em 27 e 28) ou trios ("como", em 23 a 25, e "minha" em 36), sempre dando vazão a enumerações; e estas ocorrem também sem anáforas, elencando ações, sensações e descrições líricas da paisagem, até o verso final, que contém uma quebra: o uso do verbo de ligação associado ao Eu, em um texto dominado pelos verbos de ação.

20 com seus olhos de aborto reduzidos
a retratos
21 almas
22 almas
23 como icebergs
24 como velas
25 como manequins mecânicos
26 e o clímax fraudulento dos sanduíches almoços
sorvetes controles ansiedades
27 eu preciso cortar os cabelos da minha alma
28 eu preciso tomar colheradas de
Morte Absoluta

29 eu não enxergo mais nada
 30 meu crânio diz que estou embriagado
 31 suplícios genuflexões neuroses
 32 psicanalistas espetando meu pobre
 esqueleto em férias
 33 eu apertava uma árvore contra meu peito
 como se fosse um anjo
 34 meus amores começam crescer
 35 passam cadillacs sem sangue os helicópteros
 mugem
 36 minha alma minha canção bolsos abertos
 da minha mente
 37 eu sou uma alucinação na ponta de teus olhos

As aliterações e assonâncias funcionam também, nestes poemas, como uma força ordenadora das imagens caóticas: uma modulação sonora. Em “Paranóia em Astrakan”, por exemplo, as duas figuras operam em conjunto com a anáfora e a enumeração. Note-se a recorrência do “i” e do “d” no verso inicial, do “n” nasal em finais de sílabas, e das consoantes “t” e “d”:

“Eu *vi* uma *linda cidade* cujo nome esqueci
 onde anjos (...)
 Onde crianças (...)
 Onde adolescentes fecham seus cérebros para os
telhados estéreis e incendeiam internatos”⁹⁶

Também em “Os anjos de Sodoma”⁹⁷ as assonâncias modulam sonoramente as anáforas e enumerações, já que um dos elementos repetidos é sempre *anjos*, com a penúltima sílaba nasal, e em seguida há o uso do verbo no gerúndio (*semeando*, *lambendo*, *crescendo*), igualmente com a penúltima sílaba nasal:

Eu vi os *anjos* de Sodoma *semeando*
 prodígios para a criação não
 perder seu ritmo de harpas
 Eu vi os *anjos* de Sodoma *lambendo*
 as feridas dos que morreram sem

⁹⁶ PIVA, Roberto. “Paranóia em Astrakan”. Em *Paranoia*. São Paulo: Instituto Moreira Salles e Jacarandá, 2000. P. 55

⁹⁷ *Ibidem*, p. 143

alarde, dos suplicantes, dos suicidas
e dos jovens mortos
Eu vi os *anjos* de Sodoma *crescendo*

No mesmo trecho, é possível observar a aliteração em *s*, por conta dos plurais (os anjos) e do som inicial de Sodoma, elemento que é repetido no início de cada verso. Muitas vezes, as enumerações trazem outras palavras que reforçam essas aliterações (suplicantes, suicidas) e assonâncias e assonâncias (*criação, não, morreram, jovens*).

Os poemas de *Paranoia* têm um trabalho de sonoridade semelhante ao apontado nesses exemplos, com assonâncias e aliterações emprestando grande musicalidade ao verso mesmo na ausência de rimas, do mesmo modo que as anáforas e enumerações são usadas em conjunto para criar seções rítmicas dentro de estruturas sem métrica regular - embora a métrica, como vimos, não seja usada aleatoriamente, mas pelo contrário, criando associações entre versos da mesma medida, crescendos, recuos, desfechos rítmicos.

b- A presença de certos “índices de oralidade”

Os procedimentos que favorecem a oralização em *Paranoia* têm uma correspondência na tematização da oralidade, nos poemas. O sujeito poético anuncia-se por vezes como um narrador de visões ("Eu vi os anjos de Sodoma escalando um monte até o céu"), mas também se anuncia como orador ("Eu direi as palavras mais terríveis esta noite"). Assim, é um dado estrutural importante para a oralização o fato de o sujeito poético anunciar claramente sua voz.

Um dos casos acontece quando o Eu se pronuncia de modo próximo à pregação profética, através do relato de sonho ou de visões, com a fórmula “eu vi”, “minha visão” ou “eu sonhei” iniciando os poemas:

Eu vi uma linda cidade cujo nome esqueci
 (“Paranoia em Astrakan”)⁹⁸

Eu sonhei que era um Serafim e as putas de São Paulo
 avançavam na densidade exasperante
 (“O volume do grito”)⁹⁹

Minha visão com os cabelos presos nos rumores de uma rua o
 sol fazendo florescer as persianas por detrás do futuro
 (“Rua das Palmeiras”)¹⁰⁰

Eu vi os anjos de Sodoma escalando um monte até o céu
 (“Os anjos de Sodoma”)¹⁰¹

Algumas vezes a *visão* é anunciada no título do poema: “Visão 1961”,
 “Visão de São Paulo à noite – poema antropófago sob narcótico”, “Boletim do
 mundo mágico”. Em outras ocasiões, a *visão* é anunciada já em meio a um
 poema:

vi os professores e seus cálculos discretos ocupando o mundo
 do espírito
 vi criancinhas vomitando nos radiadores
 vi canetas dementes hortas tampas de privada
 (“Poema porrada”)¹⁰²

No entanto, mesmo quando não anunciado pela forma “eu vi” ou “eu
 sonhei”, é dominante nos poemas de *Paranoia* a imagem inusitada, onírica,
 paradoxal, dando a quase todos os textos o “efeito de alucinação”¹⁰³ que o
 crítico Alcir Pécora aponta como marca não só deste livro, mas de todos os de
 Piva publicados até o momento. A *visão* delirante é o que motiva a
 configuração dos textos, nos quais o Eu é enunciador das imagens do mundo,
 mas também personagem:

⁹⁸ PIVA, Roberto. *Paranoia*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2009. 3ª edição. P. 55

⁹⁹ Ibidem, p. 111

¹⁰⁰ Ibidem, p. 139

¹⁰¹ Ibidem, p. 143

¹⁰² Ibidem, p. 166

¹⁰³ PÉCORA, Alcir. “Nota do organizador”. Em PIVA, Roberto: *Um estrangeiro na legião – obras reunidas – volume 1*. São Paulo: Globo, 2005

Eu percorro todas as barracas
 atropelando anjos da morte chupando sorvete
 (“Poema de ninar para mim e Bruegel”)¹⁰⁴

Além de ser narrador e personagem de visões, o Eu também profere libelos contra a ordem industrial, aproximando-se do formato do discurso político de agitação, outra forma monológica:

Eu estou farto de muita coisa
 não me transformarei em subúrbio
 não serei uma válvula sonora
 não serei paz
 eu quero a destruição de tudo o que é frágil:
 cristãos fábricas palácios
 juízes patrões e operários
 (“Poema porrada”)¹⁰⁵

os professores falavam da vontade de dominar e da luta pela
 vida
 as senhoras católicas são piedosas
 os comunistas são piedosos
 os comerciantes são piedosos
 só eu não sou piedoso
 (“A Piedade”)¹⁰⁶

A teatralidade de *Paranoia* nunca atinge a forma dramática do diálogo, embora haja inúmeras personagens nas pequenas narrativas fragmentárias. Por outro lado, há muitas referências à comunicação indireta, por meios de comunicação, como já citamos acima:

imensos telegramas moribundos trocam entre si abraços e
 condolências pendurando nos cabides de vento das
 maternidades um batalhão de novos idiotas
 (“Visão 1961”)¹⁰⁷

onde as cartas reclamam *drinks* de emergência para lindos
 tornozelos arranhados
 (“Paranoia em Astrakan”)¹⁰⁸

¹⁰⁴ PIVA, Roberto. *Paranoia*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2009. 3ª edição. P. 93

¹⁰⁵ Ibidem, p. 166

¹⁰⁶ Ibidem, p. 77

¹⁰⁷ Ibidem, p. 32

¹⁰⁸ Ibidem, p. 55

os fios telegráficos simplificam as enchentes e as secas
os telefones anunciam a dissolução de todas as coisas
(“Poema de ninar para mim e Bruegel”)

eu sou uma solidão nua amarrada a um poste
fios telefônicos cruzam-se no meu estômago
(“Boletim do mundo mágico”)

as palavras cobrem com carícias negras os fios telefônicos
no ar no vento as bocas apodrecem enquanto a noite
soluça no alto de uma ponte
(“Rua das Palmeiras”)

os telefones gritam
isoladas criaturas caem no nada
(“Metéoro”)

Não há, nesta obra, diálogo via telefone, embora ele seja constantemente citado e seja um meio de comunicação dialógico por excelência. Não há nem mesmo identificação de quem se comunica por este ou outro meio citado, como carta, telegrama. Especialmente o telefone é visto como símbolo de destruição e solidão: mesmo quando “as palavras cobrem com carícias negras os fios telefônicos”, vemos no verso seguinte que “as bocas apodrecem”.

Por outro lado, há insistentes referências ao grito de cunho expressionista (e suas variações, como o urro ou uivo, referência à reelaboração deste grito pelo poeta Allen Ginsberg) associado tanto ao Eu dos poemas quanto às personagens evocadas (ou mesmo como vimos acima, associado via prosopopeia aos telefones):

[...] minha imaginação gritava no perpétuo impulso dos corpos
encerrados pela Noite
[...] um milhão de anjos em cólera gritam nas assembléias de
cinza [...]
(“Visão 1961”)¹⁰⁹

¹⁰⁹ PIVA, Roberto. *Paranoia*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2009. 3ª edição. P. 32

Teu canto insatisfeito semeava o antigo clamor dos piratas
trucidados
("Poema submerso")¹¹⁰

nas tripas, meu amor, carrego teu grito como um tesouro
afundado
[...] angélicos vagabundos gritando entre as lojas e os templos,
entre a solidão e o sangue, entre as colisões, o parto e o
Estrondo
("Visão de São Paulo à noite")¹¹¹

Eu te ouço rugir para os documentos e as multidões
denunciando tua agonia às enfermeiras desarticuladas
("Poema de ninar para mim e Bruegel")¹¹²

meu abraço plurissexual na sua
imagem niquelada
onde o grito
desliza suavemente nos seios fixos
("Poema lacrado")¹¹³

as copeiras se estabelecem nas sacadas para gritar
("Rua das Palmeiras")¹¹⁴

Eu vi os anjos de Sodoma crescendo com o fogo e de suas
bocas saltavam medusas cegas
("Os anjos de Sodoma")¹¹⁵

(...) e os pardais urravam nos ninhos
feitos com cabelos de Trotsky
("Paisagem a 78 r.p.m.")¹¹⁶

que me importa saber se as mulheres são férteis se Deus caiu
no mar se Kierkegaard pede socorro numa montanha da
Dinamarca?
("Meteoro")¹¹⁷

Esse grito, como vimos em vários exemplos acima, não é apenas a
expressão íntima de dor ou desespero: é muitas vezes uma demonstração
pública. As "copeiras" se dirigem "às sacadas para gritar"; "anjos em cólera"

¹¹⁰ PIVA, Roberto. *Paranoia*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2009. 3ª edição. P. 51

¹¹¹ *Ibidem*, p. 63

¹¹² *Ibidem*, p. 93

¹¹³ *Ibidem*, p. 125

¹¹⁴ *Ibidem*, p. 139

¹¹⁵ *Ibidem*, p. 143

¹¹⁶ *Ibidem*, p. 149

¹¹⁷ *Ibidem*, p. 180

lançam seu grito de protesto nas “assembléias de cinza”; os “angélicos vagabundos” gritam “entre as lojas e os templos”, o Bruegel evocado ruge “para os documentos e as multidões”.

Estão presentes em quase todos os poemas de *Paranoia* as alusões a vozes (em especial nas modulações do canto e do grito), os verbos referentes ao uso da voz (eu direi, eu te imagino dizendo, gritam), a nomeação dos órgãos da fala (lábios, língua, maxilar) e dos meios de reprodução da voz (telefones, gramofones, fonógrafos). Neste contexto, é significativo que não haja diálogos diretos. Há, no máximo, a forma hipotética do diálogo, sugerida mas não efetivada:

se eu fosse piedoso meu sexo seria dócil e só se ergueria aos
sábados à noite
eu seria um bom filho meus colegas me chamariam cu-de-ferro
e me fariam perguntas por que navio bóia? Por que
prego afunda?

(“A piedade”)¹¹⁸

Olho para os adolescentes que enchem o gramado de
bicicletas e risos
Eu te imagino perguntando a eles:
onde fica o pavilhão da Bahia?
qual é o preço do amendoim?
é você meu girassol?

(“No parque Ibirapuera”)¹¹⁹

Não há resposta às perguntas dos dois poemas, não há efetivação do diálogo. Observe-se, também, que o comunicação hipotética aqui se daria entre um indivíduo (o Mário de Andrade de “No parque Ibirapuera”, o Eu do poema “A piedade”) e um coletivo (respectivamente, adolescentes e colegas), e não entre duas pessoas. Há apenas dois casos de relatos indiretos de diálogos, mantidos entre personagens coletivas – místicos, viúvas, defuntos:

¹¹⁸ PIVA, Roberto. *Paranoia*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2009. 3ª edição. P. 77

¹¹⁹ *Ibidem*, p. 154

há místicos falando bobagens ao coração das viúvas
 (“Visão de São Paulo à noite”)¹²⁰

defuntos acesos tagarelam mansamente ao pé de um cartão
 de visitas
 (“O volume do Grito”)¹²¹

De fato, há um predomínio da forma monológica de expressão, tanto temática quanto estruturalmente. A fala, o canto, o grito são nos poemas de *Paranoia* uma comunicação que não espera resposta. Parece estar sendo configurado, aqui, um intenso desejo de comunicação, conquanto o diálogo esteja bloqueado. Há uma profusão de vozes desencontradas, assim como há uma profusão de sons. Em “Boletim do mundo mágico”¹²², por exemplo, o sujeito poético ouve a “batucada dos ossos”, “luminosos cantam nos telhados” e “fios telefônicos cruzam-se no meu esôfago”; em “Poema de ninar para mim e Bruegel”¹²³, a começar pelo título, há numerosas referências a vozes e sons, que estão desencontrados, não se comunicam uns com os outros (com grifos meus):

Eu te ouço **rugir** para os documentos e as multidões
vozes das alucinantes madrugadas
 As leguminosas **lamentavam-se**
 os **ruídos** agachavam-se nos meus olhos turbulentos
 resta **dizer** uma palavra sobre os roubos
 enquanto os cardeais nos **saturam de conselhos** bem-
 aventurados
Rangem os dentes da memória
os telefones anunciam a dissolução de todas as coisas

¹²⁰ PIVA, Roberto. *Paranoia*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2009. 3ª edição. P. 63

¹²¹ Ibidem, p. 111

¹²² Ibidem, p. 105

¹²³ Ibidem, p. 93

vou medindo a **vacilante música** das flâmulas

Mesmo na insinuação de diálogo que poderíamos ler nos versos consecutivos “resta **dizer** uma palavra sobre os roubos/ enquanto os cardeais nos **saturam de conselhos** bem-aventurados”, há um grande desnível entre a saturação de conselhos e “uma palavra” que “resta dizer”. Assim, há predomínio da forma monológica tanto na estrutura, quanto, como no exemplo abaixo, nos versos que tematizam o uso da voz:

O Homem Aritmético conta em voz alta os minutos que nos
faltam contemplando a bomba atômica como se fosse
seu espelho

(“O Volume do Grito”)¹²⁴

Para tratar da poesia medieval em um novo enfoque, valorizando o fato de que temos hoje apenas os textos escritos mas que, via de regra, estes eram em sua origem transmitidos oralmente - ou melhor, através de uma *performance* -, Paul Zumthor lança mão do conceito de “índices de oralidade”: “(...) tudo aquilo que, no interior de um texto, informa-nos sobre a intervenção da voz em sua publicação”¹²⁵.

Embora tenha inicialmente elaborado sua rede conceitual para tratar da poesia feita na Idade Média, Zumthor acabou se tornando um pensador das mediações entre a voz e a palavra escrita, inclusive para a poesia contemporânea. Os índices de oralidade participam de um conjunto maior denominado como *vocalidade*: “pouco importa que o texto tenha sido composto por escrito ou improvisado em performance”, porque “se ele for composto por

¹²⁴ PIVA, Roberto. *Paranoia*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2009. 3ª edição. P. 111

¹²⁵ ZUMTHOR, Paul. *La letra y la voz de la “literatura” medieval*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1989. p. 41

escrito em vista de uma performance (assim como a poesia destinada ao canto), sua vocalidade me aparece como uma intenção incorporada ao texto”¹²⁶.

Zumthor aponta como índices de oralidade o uso de palavras que se referem à enunciação oral, como “falar”, “ouvinte”, “canção”, assim como a alusão a um acompanhamento musical. Nos poemas deste livro, há abundância deste tipo de índice, como vimos acima, seja relativamente ao sujeito poético, às personagens apresentadas (como vimos acima) e até ao próprio “cenário”:

“Eu *urrava* nos poliedros da Justiça meu momento abatido na extrema paliçada”¹²⁷

“Eu *direi* as palavras mais terríveis esta noite”¹²⁸

“torneiras *tossindo*, locomotivas *uivando*, adolescentes *roucos*”¹²⁹

“Teu *canto* insatisfeito semeava o antigo *clamor* dos piratas trucidados”¹³⁰

“minha alma *minha canção* bolsos abertos da minha mente”¹³¹

A voz, o estrondo, a música estão presentes também através de vários tipos de aparelhos sonoros, inclusive pela negativa:

“*firos telefônicos* cruzam-se no meu esôfago”¹³²

“Chet Baker ganindo na *vitrola*”¹³³

¹²⁶ ZUMTHOR, Paul. *La letra y la voz de la “literatura” medieval*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1989. p. 43

¹²⁷ PIVA, Roberto. *Paranoia*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2009, p. 77

¹²⁸ *Ibidem*, p. 180.

¹²⁹ *Ibidem*, p. 68

¹³⁰ *Ibidem*, p. 52

¹³¹ *Ibidem*, p. 188

¹³² *Ibidem*, p. 107

¹³³ *Ibidem*, p. 68

“não serei uma *válvula sonora*”¹³⁴

“há um *sino* que não toca”¹³⁵

c- Apropriação da sintaxe discursiva, a prosa oratória e a retórica

Se, por um lado, como vimos, há um intenso trabalho com o ritmo e a sonoridade, e por outro, uma intensa tematização da produção vocal e sonora, também é preciso assinalar que é um fator rítmico importante para os poemas de *Paranoia* o modo como é reelaborada a sintaxe discursiva.

Ocorre comumente nos versos de *Paranoia* uma aglutinação de diversas orações, sem vírgulas, sem pausas, funcionando como um correlato rítmico das imagens alucinatórias:

A náusea circulava nas galerias entre borboletas adiposas e
lábios de menina febril colados na vitrina onde almas
coloridas tinham 10% de desconto enquanto
costureiros arrancavam os ovários das manequins
("Visão 1961")¹³⁶

todos os meus sonhos são reais oh milagres epifanias do
crânio e do amor sem salvação que eu sabia presos
no topo da minha alma
("Praça da República dos Meus Sonhos")¹³⁷

Minha visão com os cabelos presos nos rumores de uma rua o
sol fazendo florescer as persianas por detrás do futuro
("Rua das Palmeiras")¹³⁸

Nestes exemplos, vemos que a sintaxe discursiva comparece em sua estrutura habitual, ainda que ocorra aglutinação de diversas orações sem pontuação. No entanto, semanticamente há sempre o choque - o paradoxo: "a

¹³⁴ PIVA, Roberto. *Paranoia*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2009, p. 166

¹³⁵ *Ibidem*, p. 66

¹³⁶ *Ibidem*, p. 32

¹³⁷ *Ibidem*, p. 87

¹³⁸ *Ibidem*, p. 139

náusea circulava", "borboletas adiposas", "ovários das manequins" no verso de "Visão 1961"; "sonhos são reais", "milagres ... sem salvação" no verso de "Praça da República dos Meus Sonhos"; "visão com os cabelos presos", "cabelos presos nos rumores de uma rua", "florescer as persianas", "persianas por detrás do futuro", no verso de "Rua das Palmeiras.

Em termos de uma oralização dos poemas, o ordenamento sintático regular cria uma estrutura de apoio semelhante à que ocorre na fala cotidiana, facilitando-se a comunicação com o ouvinte; e a surpresa ocorre pela saturação de orações do verso e/ou pelo *curto-circuito* semântico. Piva agride e acolhe o leitor, como aponta Davi Arrigucci Jr., em trecho citado acima, quando tratamos da relação problemática de Piva com a "tradição de auditório" definida por Antônio Cândido.

O apoio na sintaxe discursiva e o prolongamento do verso leva os poemas de *Paranoia* ao limite entre poesia e prosa. Esse limite se revela propenso à oratória persuasiva. Arrigucci Jr. identifica em Piva uma...

atitude transgressiva de base, cujas manifestações devem ter a provocação por bandeira e uma exortação constante ao leitor, a quem se dirige o discurso, mesmo quando se troca a comunicação pelos interesses subjetivos e singulares da expressão para dar vazão à experiência pessoal.¹³⁹

A partir deste ponto de vista, podemos abordar *Paranoia* na fronteira entre gêneros. Sobre um fundamento lírico – dos afetos do Eu em relação às circunstâncias da metrópole industrial – há um influxo épico pontilhado de imagens, a cidade reconstruída no delírio, com suas ruas e praças, suas relações, suas personagens. Lírica e Épica atuam em conjunto com a prosa

¹³⁹ ARRIGUCCI, Davi. "O cavaleiro do mundo delirante". Em PIVA, Roberto. *Paranoia*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2009. 3a. edição p. 21

oratória, com sua retórica persuasiva, a fim de demonstrar uma tese configurada poeticamente: trata-se de levar a cabo o grito e a diatribe do indivíduo contra a modernização conservadora, encarnada metonimicamente na metrópole industrial de São Paulo, já que tal modernização corresponde à destruição do indivíduo na serialidade industrial.

Eu te ouço rugir para os documentos e as multidões
 ("Poema de ninar para mim e Bruegel")¹⁴⁰

Eu urrava nos poliedros da justiça meu momento abatido na
 extrema paliçada
 ("A piedade")¹⁴¹

as névoas enganadoras das maravilhas consumidas sob o
 arco-íris de Orfeu amortalhado despejavam um milhão
 de crianças atrás das portas sofrendo
 ("Visão 1961")¹⁴²

arte culinária ensinada nos apopléticos vagões da Seriedade
 por quinze mil perdidas almas sem rosto destrinchando
 barrigas adolescentes numa Apoteose de intestinos
 ("Visão 1961")¹⁴³

Este grito, ou urro, ou rugido, ou mesmo balbucio contra a ordem dominante do mundo industrial, configura-se como gesto de resistência poética, e ao mesmo tempo quer convencer o leitor-ouvinte, através de sua retórica persuasiva, de que esta ordem é destruidora da vida. A retórica se configura através dos influxos épicos e líricos para demonstrar sua tese, entrando em ação para desdourar tal ordem: revelando-a de modo caótico através da máscara do delírio e do sonho, carnavalizando-a ao rebaixar o que é tido usualmente como nobre e ao elevar o que é tido como baixo, censurando seus "mitos recém nascidos e fazendo o elogio de figuras que

¹⁴⁰ PIVA, Roberto. *Paranoia*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2009. 3a. edição. P. 93

¹⁴¹ *Ibidem*, p. 97

¹⁴² *Ibidem*, p. 32

¹⁴³ *Ibidem*, loc. cit.

compõem uma contramitologia, uma mitologia da resistência: assim “o ferro e a borracha verteram monstros inconcebíveis”, “anjos” são “engraxates”.

Mas a forma monológica de *Paranoia* não se apresenta como pura expressão. Há o desejo de comunicação, revelado, por exemplo, pelas apóstrofes a Maldoror, Jorge de Lima, Brueghel, Mário de Andrade, que dominam o tom de quatro poemas do livro, nos quais é amplamente usada a segunda pessoa pronominal: respectivamente, “Poema Submerso”, “Jorge de Lima, panfletário do Caos”, “Poema de ninar para mim e Bruegel”, e “No parque Ibirapuera” (grifos meus):

Eu era um pouco da *tua* voz violenta, *Maldoror*
quando os cílios do anjo verde enrugavam as
chaminés da rua onde eu caminhava
("Poema Submerso")¹⁴⁴

como *teus* olhos crescem na paisagem *Jorge de Lima* e como
tua boca palpita nos bulevares oxidados pela névoa
("Jorge de Lima, panfletário do Caos")¹⁴⁵

“É noite nos *teus* poemas, *Mário!*
Onde anda agora tua voz?”
("No parque Ibirapuera")¹⁴⁶

Eu *te* ouço rugir para os documentos e as multidões
denunciando *tua* agonia às enfermeiras desarticuladas
("Poema de ninar para mim e Bruegel")¹⁴⁷

Note-se também, nos exemplos acima, as referências à "voz", à "boca" que "palpita" e ao "rugir", que explicitam a oralidade desejada até nas personagens ausentes. Ainda que não concretize o diálogo direto, característico do texto dramático, o uso da apóstrofe é comum em formas monológicas que buscam a comunicação com uma segunda pessoa (no

¹⁴⁴ PIVA, Roberto. *Paranoia*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2009. P. 51

¹⁴⁵ *Ibidem*, p. 117

¹⁴⁶ *Ibidem*, p. 154

¹⁴⁷ *Ibidem*, p. 93

singular ou no plural), sendo muito comuns em discursos políticos:

Sr. Presidente, sou um político que imolou sua popularidade no serviço do seu País.

(início do discurso do então deputado federal Arthur Bernardes, proferido na sessão do dia 15-9-1953)¹⁴⁸

Chegou-se a proclamar, **trabalhadores brasileiros**, que esta concentração seria um ato atentatório ao regime democrático, como se no Brasil a reação ainda fosse dona da democracia, ou proprietária das ruas e praças.

(do discurso de João Goulart no Comício das Reformas)¹⁴⁹

Eu, **Getúlio**, não te dou minha despedida, posto que tu não te dou minha despedida, posto que tu não te despediste de nós, porque nós iremos todos os dias, a ti, buscar inspiração para os nossos atos.

(do discurso de Oswaldo Aranha, pronunciado por ocasião do enterro de Getúlio Vargas em São Borja)¹⁵⁰

Muitas vezes o ente apostrofado não é aquele a quem se quer atingir como interlocutor, mas é uma espécie de interlocutor ideal, que serve como meio para atingir um público maior. É o caso do primeiro exemplo acima: o deputado não está discursando para o presidente da Câmara, mas o protocolo da situação pede que ele se dirija ao presidente para discursar para a totalidade dos presentes - e também, por extensão, para aqueles que estão ali representados, ou seja, a totalidade dos eleitores. O uso da apóstrofe a Getúlio, no terceiro exemplo, é semelhante: o interlocutor está morto, mas Oswaldo Aranha se dirige a uma totalidade maior - o "nós" do discurso - através de Vargas.

No segundo exemplo, do discurso de Goulart, o uso da apóstrofe é revelador da relação deste com o interlocutor escolhido: o ex-ministro do

¹⁴⁸ Reproduzido em SILVA, Hélio. *1954: um tiro no coração*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1978. p. 315

¹⁴⁹ Idem. *1964: golpe ou contragolpe?* Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1975. p. 457

¹⁵⁰ Idem. *1954: um tiro no coração*. Ibidem, p. 363

Trabalho de Getúlio Vargas e então presidente da República pelo Partido Trabalhista Brasileiro evoca o conjunto dos interlocutores através da expressão "trabalhadores brasileiros" - de modo diferente de outro presidente, da história brasileira mais recente, que deixava entrever em seus discursos à nação certa relação patrimonialista com o interlocutor, quando o chamava de "meu povo".

Em *Paranoia*, o uso da apóstrofe é revelador da relação que se estabelece com o ente apostrofado. "Eu era um pouco da tua voz violenta, Maldoror": nota-se o desejo do Eu de incorporar à própria voz a qualidade distinguida na personagem de Lautréamont. Quando Jorge de Lima é chamado de "panfletário do Caos" e "grande alucinado querido e estranho professor do Caos", percebemos aqui uma definição de linha estética, política e existencial, o mesmo ocorrendo com Mário de Andrade, também chamado por "capitão-loucura". Mas revela-se também, através da evocação e do chamamento direto destes escritores e personagem, o desejo de falar através deles a uma assistência, o desejo de compartilhar num âmbito maior esta relação entre evocador e evocado: pois o nome de Jorge de Lima "deve estar com um talismã no lábio de todos os meninos", o sujeito poético de "No Parque Ibirapuera" deseja que a Paulicéia de Mário influa na Paulicéia cidade ("Quero que a Paulicéia voe por cima das árvores suspensa em teu ritmo"), o Eu de "Poema submerso" fala ao público com algo da voz de Maldoror.

O uso da apóstrofe também ocorre em outra forma monológica, os sermões. É encontrado, por exemplo, em alguns sermões do Padre Antônio Vieira. Este uso foi estudado por Cândida Leite Georgopoulos no âmbito da teatralidade do sermonista, que destaca o apelo ao interlocutor como necessidade da teatralidade dos sermões, que "são feitos para serem ditos e

ouvidos, pertencem ao gênero oratório”, porém “(...) a comunicação oral não pode ser monólogo puro, ela requer imperiosamente um interlocutor, ainda que reduzido a um papel silencioso”¹⁵¹.

Em Vieira há uma ocorrência célebre de apóstrofe a Deus, no "Sermão pelo Bom Sucesso das Armas de Portugal contra as de Holanda": “Considerai, Deus meu, e perdoai-me se falo de modo inconsequente, considerai a quem tirai as terras do Brasil, e a quem dais”¹⁵². Este apelo ao diálogo com o interlocutor máximo (na escala de valores do pregador) é um artifício para se dirigir, na verdade, ao auditório católico, em sua mais alta verdade - de modo próximo ao que vimos acontecer nos discursos de Artur Bernardes e Oswaldo Aranha, citados acima.

A aproximação entre sermões, discursos e os poemas de *Paranoia* não se dá apenas de modo marginal, unicamente pela importância de uma mesma figura de linguagem em sua estratégia para a teatralidade; mas principalmente pelo fato de que, embora ambos existam em modalidade escrita, foram feitos com vistas a uma oralização (ainda que de modo mais acentuado nos sermões), ou mais, a uma *performance* de apenas uma pessoa. Em termos de sua teatralidade, são monólogos; no entanto, para atingir seu público, os oradores utilizam uma série de procedimentos, e a apóstrofe é apenas um deles.

PROSA ORATÓRIA, RETÓRICA E POESIA

¹⁵¹ GEORGOPOULOS, Cândida Leite. *A teatralidade no sermão de Vieira*. Tese de doutorado/ Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da FLLCH-USP: São Paulo, 2003. P. 77

¹⁵² VIEIRA, Padre Antônio. *Sermões - Tomo 2*. Org. Alcir Pécora. São Paulo: Hedra, 2001. p. 450

O uso da apóstrofe é um procedimento retórico consagrado, apropriado por Piva em *Paranoia* no contexto da reformulação de diversas figuras da retórica persuasiva, trazendo-os da prosa oratória para a fronteira entre verso e prosa. A presença da retórica persuasiva em *Paranoia* não acontece, é claro, com a mesma disposição (*dispositio*) de um discurso em prosa, como a pregação barroca, por exemplo; nesta obra de Piva, a retórica é um elemento conformador do discurso poético, e seus fundamentos são reelaborados parcialmente e em outra ordem. Assim, é claro, não há a disposição em exórdio (trecho introdutório do discurso), narração (exposição dos fatos referentes à causa), confirmação (o conjunto de provas ou argumentos), digressão e peroração (trecho conclusivo). No entanto, a conformação do discurso poético, em seus influxos líricos e épicos, está voltado para a persuasão, através da elaboração do *ethos* do Eu, da expressão patética que busca comover a audiência, do uso dos *exempla* (narrativas exemplares que confirmam a tese a ser exposta), das hipérboles, apóstrofes – todos estes, procedimentos consagrados da retórica persuasiva.

ELOGIOS E CENSURAS PÚBLICAS

A aproximação que acontece em *Paranoia* entre a prosa oratória que busca persuadir uma audiência e a poesia é, de certo modo, um retorno às origens da retórica literária, para reelaborar o encontro entre os dois gêneros. De acordo com Olivier Reboul, é na Grécia antiga, com Górgias, no século V a.C., que ocorre a aproximação entre a prosa e a poesia, através da retórica, com o uso na oratória de figuras de palavras (assonâncias, rimas,

paranomásias) e de pensamento (perífrases, metáforas, antíteses): “Górgias pôs a retórica a serviço do belo”¹⁵³. Antes de Górgias, “os gregos identificavam 'literatura' com poesia (épica, trágica etc.)”¹⁵⁴; a prosa era “puramente funcional”¹⁵⁵, restrita a transcrever a linguagem oral comum. Este retor foi “um dos fundadores do discurso epidíctico, ou seja, elogio público”, criando para esse fim “uma prosa eloquente, multiplicando as figuras”¹⁵⁶. Exemplo citado por Reboul é o final do “Elogio fúnebre aos heróis atenienses”: “Assim, apesar de terem desaparecido, o ardor deles com eles não morreu, porém, imortal, vive em corpos não imortais, ainda que eles não vivam mais”.¹⁵⁷

O epidíctico é um dos gêneros de discurso retórico de que se aproxima *Paranoia*, tanto no sentido do elogio, quanto no de censura pública a um estado de coisas: “O epidíctico censura e, na maioria das vezes, louva ora um homem ou uma categoria de homens, como os mortos na guerra, ora uma cidade, ora seres lendários, como Helena”¹⁵⁸. Em *Paranoia*, faz-se o elogio poético, por exemplo, de Mario de Andrade e Jorge de Lima, respectivamente nos poemas “No Parque Ibirapuera” e “Jorge de Lima, panfletário do Caos”, de modo associado ao uso da apóstrofe, como vimos acima:

Nos gramados regulares do Parque Ibirapuera
Um anjo da Solidão pousa indeciso sobre meus ombros
A noite traz a lua cheia e teus poemas, Mario de Andrade,
regam minha imaginação
[...]
Não pares nunca, meu querido capitão-loucura
Quero que a Pauliceia voe por cima das árvores suspensa em

¹⁵³ REBOUL, Olivier. *Introdução à retórica*. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 1998. p. 6

¹⁵⁴ *Ibidem*, p. 5

¹⁵⁵ *Ibidem*, loc. cit.

¹⁵⁶ *Ibidem*, p. 4

¹⁵⁷ *Ibidem*, loc. cit.

¹⁵⁸ *Ibidem*, p. 45

teu ritmo

(“No Parque Ibirapuera”)¹⁵⁹

Foi no dia 31 de dezembro de 1961 que te compreendi Jorge
de Lima
Enquanto eu caminhava pelas praças agitadas pela melancolia
presente na minha memória devorada pelo azul

[...]

é neste momento de fermento e agonia que te invoco grande
alucinado querido e estranho professor do Caos
sabendo que teu nome deve estar como um talismã na
boca de todos os meninos

(“Jorge de Lima, panfletário do caos”)¹⁶⁰

O elogio aos poetas (já então falecidos) incorre no gênero epidíctico da retórica. De fato, é curiosa a semelhança entre estes poemas e os discursos de Oswaldo Aranha e João Goulart na ocasião do enterro de Getúlio Vargas. Em comum, a tentativa de diálogo, a presentificação do interlocutor ausente via apóstrofe, e o elogio de uma figura pública morta com o intuito não apenas de homenagem, mas de valorizar, apesar da morte, a perenidade de certas qualidades perante a sociedade, identificando enunciador, interlocutor apostrofado e interlocutor-público. Há nessa operação uma afirmação estética no caso de Piva, afirmação política no caso de Goulart e Aranha (grifos meus):

Eu, Getúlio, não te dou minha despedida, posto que tu não te dou minha despedida, posto que tu não te despediste de nós, porque *nós iremos todos os dias, a ti, buscar inspiração para os nossos atos.*

(discurso de Oswaldo Aranha)¹⁶¹

Não pares nunca, meu querido capitão-loucura
Quero que a Pauliceia voe por cima das árvores suspensa em
teu ritmo

(“No Parque Ibirapuera”)¹⁶²

Até a volta, Dr. Getúlio. Vai como foram os grandes homens.

¹⁵⁹ PIVA, Roberto. *Paranoia*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2009. P. 154

¹⁶⁰ *Ibidem*, p. 117

¹⁶¹ Ver nota 47

¹⁶² PIVA, Roberto. *Op. cit.* P. 154

Tu que soubeste morrer, *levas neste momento o abraço do povo brasileiro, levas especialmente o abraço dos humildes, levas o abraço daqueles que de mãos calmas e honradas constroem a grandeza de nossa Pátria.*

(discurso de João Goulart)¹⁶³

é neste momento de fermento e agonia que te invoco grande alucinado querido e estranho professor do Caos sabendo que *teu nome deve estar como um talismã na boca de todos os meninos*

(“Jorge de Lima, panfletário do caos”)¹⁶⁴

Estes elogios correspondem, por um lado, a um diálogo com as obras destes poetas – principalmente com a poesia itinerante de “Pauliceia desvairada” de Mario de Andrade, e de “Invenção de Orfeu”, de Jorge de Lima – e por outro, como função estrutural dentro de *Paranoia*, a uma mudança no tom do discurso, a um certo recuo ante as imagens de dilaceramento que predominam em todos os outros poemas, para assumir proposições mais afirmativas. Assim, dentro desta função, opera-se mais claramente a elaboração de uma mitologia da resistência, em que os heróis são artistas e anjos.

Também em “Os anjos de Sodoma” está sendo elaborada uma mitologia da resistência: trata-se de um elogio não de um indivíduo heroicizado, mas de um coletivo mítico dos que foram renegados pela mitologia cristã, que se une por compaixão aos vencidos, aos dilacerados. Há neste elogio uma sugestão homoerótica, do mesmo modo como quase sempre são tratados os anjos em outros poemas do livro:

Eu vi os anjos de Sodoma semeando prodígios para a criação
 não perder seu ritmo de harpas
 Eu vi os anjos de Sodoma lambendo as feridas dos que

¹⁶³ Reproduzido em SILVA, Hélio. *1954: um tiro no coração*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1978. P. 353

¹⁶⁴ PIVA, Roberto. *Paranoia*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2009. P. 117

morreram sem alarde, dos suplicantes, dos suicidas e
dos jovens mortos

(“Os anjos de Sodoma”)¹⁶⁵

Neste poema fica mais claro que o elogio de alguns está servindo também, indiretamente, como manobra retórica, para atacar a outros. Se a tese geral de *Paranoia* é que a modernização conservadora é destruidora do ser, seu corolário é de que é preciso erigir uma mitologia de resistência – e é neste último ponto que os elogios e censuras operam.

No ensaio "Poesia-resistência", o crítico Alfredo Bosi aponta o caminho da poesia mítica e onírica como um caminho importante para a poesia moderna, no sentido da contraposição aos valores e práticas do capitalismo:

A poesia do mito e do sonho está rente à pura privatidade, mas, pelo discurso articulado, a sua *poética* deve tornar-se pública, universal. Uma coisa é viver subterraneamente a memória dos próprios afetos e configurá-la em imagem, som, ritmo; outra é comunicar a razão da privacidade.¹⁶⁶

Na maior parte dos poemas de *Paranoia* há uma aproximação do gênero epidíctico da retórica mais no sentido de censura pública a um estado de coisas, deixando clara a razão da resistência. Tal censura por vezes aparece de modo direto, quando o Eu emite diretamente sua opinião, definindo claramente pólos ideológicos, e colocando-se em um deles para atacar o outro:

Eu estou farto de muita coisa
não me transformarei em subúrbio
não serei uma válvula sonora
não serei paz
eu quero a destruição de tudo que é frágil:
 cristãos fábricas palácios
 juízes patrões e operários

(“Poema porrada”)¹⁶⁷

¹⁶⁵ PIVA, Roberto. *Paranoia*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2009. P. 143

¹⁶⁶ BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p. 176

¹⁶⁷ PIVA, Roberto. Op. cit. P. 166

as senhoras católicas são piedosas
 os comerciantes são piedosos
 os comunistas são piedosos
 só eu não sou piedoso
 se eu fosse piedoso meu sexo seria dócil e só se ergueria aos
 sábados à noite
 eu seria um bom filho meus colegas me chamariam cu-de-ferro
 e me fariam perguntas por que navio boia? Por que
 prego afunda?

(“A piedade”)¹⁶⁸

Na maior parte dos versos dos poemas de *Paranoia* a censura e o elogio aparecem de modo mais indireto e mais imbricado, sem a expressão direta da opinião do Eu, mas elaborados em imagens, em cenas que constituem pequenas narrativas exemplares da destrutividade da ordem dominante e da resistência a ela, compondo um painel dos polos configurados:

Na esquina da rua São Luís uma procissão de mil pessoas
 acende velas no meu crânio
 Há místicos falando bobagens ao coração das viúvas
 e um silêncio de estrela partindo em vagão de luxo
 fogo azul de gim e tapete colorindo a noite, amantes
 chupando-se como raízes
 Maldoror em taças de maré alta
 na rua São Luís meu coração mastiga um trecho da minha vida
 a cidade com suas chaminés crescendo, anjos engraxates com
 sua gíria feroz na plena alegria das praças, meninas
 esfarrapadas definitivamente fantásticas

(“Visão de São Paulo à noite”)¹⁶⁹

Note-se no trecho acima o movimento pendular na referência ao Eu: “minha vida” acaba se referindo, no contexto, não a circunstâncias individuais, mas sociais, vislumbradas “na rua São Luís”, dando vazão a um influxo épico de cenas da cidade: “a cidade com suas chaminés crescendo, anjos engraxates com sua gíria feroz na plena alegria das praças, meninas esfarrapadas definitivamente fantásticas” - do mesmo modo como o Eu referia-se, no início do poema, a “meu crânio” sendo ocupado pelas “velas” da

¹⁶⁸ PIVA, Roberto. *Paranoia*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2009. P. 77

¹⁶⁹ *Ibidem*, p. 63

“procissão de mil pessoas”.

Assim, no desenvolvimento deste poema, há dois polos opostos de atuação que atuam no centro da vida do Eu: de um lado, a “procissão”, os “místicos”, as “viúvas”, “a cidade com suas chaminés crescendo” - a associação, usual em *Paranoia*, entre cristianismo e industrialismo - e de outro, “Maldoror”, personagem de Lautréamont, que é evocado em suas “taças de maré alta” pelo amálgama violento entre dilaceramento e êxtase, e sua predileção erótica por figuras infantis e adolescentes, aqui reelaborados nas “meninas esfarrapadas” que são “definitivamente fantásticas, nos “anjos engraxates” indomáveis em sua “gíria feroz”. A batalha ideológica entre os polos, mesmo nos momentos em que o Eu não pronuncia diretamente sua opinião, está revelada no modo como se configuram as imagens – e se revela como uma batalha interna do Eu.

O ETOS E O PATOS RETÓRICOS. A ESCOLHA DE GÊNEROS

Corresponde à *invenção* (*inventio*) retórica a escolha do melhor gênero para defender uma causa: “antes de empreender um discurso, é preciso perguntar-se sobre o que ele deve versar, portanto sobre o tipo de discursos, o gênero que convém ao assunto”¹⁷⁰. Na apropriação poética que Piva faz da retórica nos poemas de *Paranoia*, os influxos épicos e líricos permitem que o assunto abordado, que é a vivência subjetiva do indivíduo na metrópole industrial, seja propriamente tratado. O lirismo puro, dos afetos do Eu, cede espaço às imagens que compõem um painel épico da metrópole reconstruída

¹⁷⁰ REBOUL, Olivier. *Introdução à retórica*. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 1998. P. 44

no patos alucinatório, onde ocorre o embate entre a mitologia da ordem dominante e o que denominamos de mitologia de resistência a essa ordem.

A estética escatológica, apocalíptica, dos poemas corresponde a uma *amplificação* (*amplificatio*) que “ressalta a importância do que se diz”¹⁷¹, que ajuda a comover o leitor ou ouvinte. Nesta estética é muito comum o uso da hipérbole, e o uso predominante da expressão patética, apaixonada, em imagens de dilaceramento e êxtase:

(...) manifestos niilistas distribuindo pensamentos furiosos
 puxam a descarga sobre o mundo
 ("Paranóia em Astrakan")¹⁷²

um milhão de vaga-lumes trazendo estranhas tatuagens no
 ventre se despedaçam contra os ninhos da Eternidade
 ("Jorge de Lima, panfletário do Caos")¹⁷³

minha loucura atinge a extensão de uma alameda
 ("Stenamina boat")¹⁷⁴

arte culinária ensinada nos apopléticos vagões da Seriedade
 por quinze mil perdidas almas sem rosto destrinchando
 barrigas adolescentes numa Apoteose de intestinos
 ("Visão 1961")¹⁷⁵

Também constitui procedimento retórico a construção, no discurso, de um etos do orador. Na prosa retórica, “o etos é o caráter que o orador deve assumir para inspirar confiança no auditório”¹⁷⁶. Reboul considera que o orador deve mostrar-se sensato, sincero e simpático: “Sensato: capaz de dar conselhos razoáveis e pertinentes. Sincero: não dissimular o que pensa nem o

¹⁷¹ REBOUL, Olivier. *Introdução à retórica*. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 1998. p. 243

¹⁷² PIVA, Roberto. *Paranóia*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2009. P. 55

¹⁷³ *Ibidem*, p. 117

¹⁷⁴ *Ibidem*, p. 120

¹⁷⁵ *Ibidem*, p. 32

¹⁷⁶ REBOUL, Olivier. *Op. cit.*, p. 48

que sabe. Simpático: disposto a ajudar seu auditório”.¹⁷⁷

A construção do orador em *Paranóia* lida de modo bastante particular com estes princípios. Na verdade, ataca a sensatez de frente ao construir suas opiniões através do paradoxo, ou seja, de opiniões que contradizem a opinião comum. Em “Meteoro”, o Eu se anuncia claramente como orador, iniciando o poema: “Eu direi as palavras mais terríveis esta noite”. Em seguida, o Eu enuncia a si mesmo como o protótipo da aberração para a ordem dominante de então (o livro foi publicado em 1963, antes da revolução comportamental do final dos anos 1960), através de sugestões homoeróticas (“Quantos lindos garotos não vi sob essa luz?”) e de suicídio (“Eu preciso tomar colheradas de Morte Absoluta”), do estado de embriaguez e do uso de narcóticos (“meu crânio diz que estou embriagado”, “narcóticos santos”). O último verso do poema, e do livro, termina com uma auto-definição: “Eu sou uma alucinação na ponta de teus olhos”.

Em outros poemas do livro, o Eu é configurado de modo semelhante. No primeiro poema do livro, “Visão 1961”, a primeira referência à primeira pessoa se dá “na solidão de um comboio de maconha”. Logo em seguida, o “Poema submerso” é iniciado com a apóstrofe a Maldoror, personagem de Lautréamont caracterizado pela violência de suas paixões, com quem o Eu se identifica:

Eu era um pouco da tua voz violenta, Maldoror, quando os
cílios do anjo verde enrugavam as chaminés da rua onde
eu caminhava

(“Poema submerso”)¹⁷⁸

Construção semelhante é encontrada em muitos outros poemas de

¹⁷⁷ REBOUL, Olivier. *Introdução à retórica*. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 1998. P. 48

¹⁷⁸ PIVA, Roberto. *Paranoia*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2009. P. 51

Paranoia, com o Eu caracterizado como o protótipo do anticonvencionalismo, ou mesmo sob o signo da loucura (sinalizado, é claro, desde o título do livro):

Eu não sou piedoso
eu nunca serei piedoso
("A piedade")¹⁷⁹

Meu esqueleto brilhava na escuridão repleto de drogas
eu nunca estou satisfeito e ando um incorrigível demônio com
os dez dedos ríidos tamborilando num campo magnético
memória do arsênico que eu dei a uma pomba
("Poema da eternidade sem vísceras")¹⁸⁰

Minha alma louca aponta para a lua
("Poema porrada")¹⁸¹

Eu vi os anjos de Sodoma inventando
a loucura e o arrependimento de Deus
("Os anjos de Sodoma")¹⁸²

Minha vertigem entornando a alma violentamente por uma rua
estranha
("Rua das Palmeiras")¹⁸³

Assim, o Eu-orador se apresenta pelo contrário da sensatez, e também não parece muito simpático, por conta das imagens grotescas e por vezes de difícil compreensão que oferece. No entanto, apresenta-se como a epítome da sinceridade: parece não dissimular o que pensa, o que sabe, o que sente. Na verdade, o diálogo do Eu com o leitor-ouvinte de *Paranoia* se dá num plano predominantemente irracional, das paixões. O Eu desperta inclusive compaixão – paixão compartilhada - com sua sinceridade extrema, com o confessionalismo de seus êxtases e dilaceramentos:

Eu sou uma solidão nua amarrada a um poste
("Boletim do mundo mágico")¹⁸⁴

¹⁷⁹ PIVA, Roberto. *Paranoia*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2009. P. 77

¹⁸⁰ Ibidem, p. 175

¹⁸¹ Ibidem, p. 166

¹⁸² Ibidem, p. 143

¹⁸³ Ibidem, p. 139

¹⁸⁴ PIVA, Roberto. *Paranoia*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2009. P. 105

Eu bebia chá com pervitin para que todos apertassem minha
mão elétrica
(“O volume do grito”)¹⁸⁵

Eu queria ver a cara dos estranhos embaixadores da Bondade
quando me vissem passar entre as rosas de lama nas
velas onde a Morte é tal qual uma porrada”
(“L'ovalle delle apparizioni”)¹⁸⁶

Nas tripas, meu amor, eu carrego teu grito como um tesouro
afundado
(“Visão de São Paulo à noite”)¹⁸⁷

Eu abro os braços para as cinzentas alamedas de São Paulo
e como um escravo vou medindo a vacilante música das
flâmulas
(“Poema de ninar para mim e Bruegel”)¹⁸⁸

Através da compaixão, por vezes também há o apelo ao humor –
aproximando-se o que é tido como nobre (a figura mítica, o artista consagrado)
e o baixo corporal:

Saltimbancos de Picasso conhecendo-se numa viela maldita
e os ruídos agachavam-se nos meus olhos turbulentos
Resta dizer uma palavra sobre os roubos
enquanto os cardeais nos saturam de conselhos bem-
aventurados
e a Virgem lava sua bunda na pia batismal
(“Poema de ninar para mim e Bruegel”)¹⁸⁹

quando eu ia para o colégio Deus tapava os ouvidos para
mim?
a Morte olha-me pelos olhos apodrecidos de Modigliani
eu gostaria de incendiar os pentelhos de Modigliani
(“Poema porrada”)¹⁹⁰

Até aqui, observei em versos de vários poemas como cada
procedimento retórico opera. Concluirei este capítulo com a análise dos vários
procedimentos retóricos no conjunto de um poema, “Stenamina boat”:

¹⁸⁵ Ibidem, p. 111

¹⁸⁶ Ibidem, p. 133

¹⁸⁷ Ibidem, p. 63

¹⁸⁸ Ibidem, p. 93

¹⁸⁹ Ibidem, loc. cit.

¹⁹⁰ Ibidem, p. 166

Stenamina boat¹⁹¹

- 1 Eu queria ser um anjo de Piero della Francesca
- 2 Beatriz esfaqueada num beco escuro
- 3 Dante tocando piano ao crepúsculo
- 4 eu penso na vida sou reclamado pela contemplação
- 5 olho desconsolado o contorno das coisas copulando no
caos
- 6 Eu reclamo uma lenda instantânea para o meu Mar Morto
- 7 Tempo e Espaço pousam no meu antebraço como um ídolo
- 8 há um osso carregando uma dentadura
- 9 Eu vejo Lautréamont num sonho nas escadas de Santa
Cecília
- 10 ele me espera no largo do Arouche no ombro de um
santuário
- 11 hoje pela manhã as árvores estavam em Coma
- 12 meu amor cuspiu brasas nas bundas dos loucos
- 13 havia tinteiros medalhas esqueletos vidrados flocos d'álcool
explodindo no cu ensanguentado dos órfãos
- 14 meninos visionários arcanjos de subúrbio entranhas em
êxtase alfinetados nos mictórios atômicos
- 15 minha loucura atinge a extensão de uma alameda
- 16 as árvores lançam panfletos contra o céu cinza

Em “Stenamina boat”, a tese da ordem industrial destruidora aparece no quinto verso: “olho desconsolado o contorno das coisas copulando no caos”, que remete ao verso de Drummond em “A flor e a náusea”¹⁹²: “As coisas. Que tristes são as coisas, consideradas sem ênfase”. No verso anterior do poema de Drummond, o tema do consolo também aparece: “O sol consola os doentes e não os renova”. Em “A flor e a náusea”, esboça-se uma mitologia de resistência contra o “tempo pobre”, no qual “Melancolias, mercadorias espreitam-me”, resistência simbolizada pela flor que “rompe o asfalto”. A seu modo, mas com a mesma intenção de criar uma mitologia de resistência, em “Stenamina boat” o Eu reclama “uma lenda instantânea para o meu Mar Morto” - provavelmente uma referência tanto ao local onde se situava a Sodoma

¹⁹¹ PIVA, Roberto. *Paranoia*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2009. P. 120. A numeração dos versos foi atribuída por mim para facilitar a exposição da análise do poema.

¹⁹² ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poemas*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1959. P.

bíblica, também evocada em *Paranoia* no poema “Os anjos de Sodoma”. Neste, numa operação transfiguradora dos dogmas cristãos, os anjos “inventam a loucura e o arrependimento de Deus”.

Trata-se, portanto, de reelaborar e inverter a mitologia cristã, sempre figurada em *Paranoia* como opressora, embora esvaziada de sentido. O poema “Visão 1961” já se referia a “Catedrais sem Deus”, e ao “cometa sem fé meditando beatamente nos púlpitos agonizantes”; em “Volume do grito”, Deus se suicida “com uma navalha espanhola”. Ao mesmo tempo, este cristianismo esvaziado é o correspondente espiritual da ordem do mundo industrial – não como conteúdo sagrado, mas como moral. Em “A Piedade”, esse valor cristão equivale a um princípio de adestramento social: “as senhoras católicas são piedosas/ os comerciantes são piedosos/ os comunistas não são piedosos/ só eu não sou piedoso/ se eu fosse piedoso meu sexo seria dócil e só se ergueria aos sábados à noite”.

“Stenamina boat” se inicia com o Eu revelando o desejo de se desdobrar em três personagens, todos tomados à arte italiana de inspiração cristã: os anjos do pintor renascentista Piero della Francesca, a Beatriz da *Divina Comédia*, e Dante, poeta e personagem desta obra. No entanto, aqui importa os desvios operados em relação às construções originais a que alude, no contexto em que as coloca. A alusão à Beatriz de Dante é mais evidente neste sentido, pois aparece completamente reelaborada, não associada à luz mística como originalmente, mas “esfaqueada em um beco escuro”.

Os três primeiros versos vão introduzir, através destas figurações exemplares que materializam o desejo de reelaboração da cultura cristã, o

problema central formulado nos versos seguintes. A questão é aprofundada nos versos 6 e 7: o sagrado requerido, a mitologia (“eu reclamo uma lenda instantânea para meu Mar Morto”) se contrapõem à materialidade estrita, em que “Tempo e Espaço” se tornam “um ídolo”. Configurado o problema, em termos de retórica persuasiva os versos seguintes funcionam como argumentos: visões oníricas de morte e destruição (versos 8, 11, 13), por um lado, correspondendo ao sentido destruidor da ordem industrial da metrópole, e por outro lado, dentro da destruição, visões de êxtase em que arte, homoerotismo e sacralidade estão amalgamados em um sentido de resistência à ordem dominante, de modo que o *maldito* Lautréamont tem um encontro marcado com o Eu “no ombro de um santuário”, de modo que “meninos visionários” correspondem aos “loucos” e aos “arcangjos de subúrbio”, que tem suas “entranhas em êxtase” (9, 10, 12, 14). Os dois versos finais atuam como conclusão, reforço, em que a loucura do Eu se expande para atingir “a extensão de uma alameda”, na qual as “árvores”, despertas agora de seu “Coma”, atiram “panfletos contra o céu cinza”, igualando-se à atitude ativista, de defesa de tese, do Eu e do poeta.

Se os argumentos são visões, sonhos, delírios, o próprio título do poema já indicava este caminho paradoxal. “Stenamina boat” propõe um diálogo com o célebre poema de Rimbaud, “Bateau ivre”, como já assinala na introdução desta dissertação. Neste poema de Rimbaud, o Eu é um barco à deriva, que relata sua jornada de sonhos, visões, delírios. Piva assinala, no título do seu poema, o mesmo tipo de formulação das imagens, e no entanto seu *bote* não é propriamente “ivre”, bêbado, mas sim marcado pelo estímulo da stenamina, droga estimulante da vigília – apontando para o entrelaçamento de

alucinação e lucidez, objetividade e subjetividade, e para o ritmo vertiginoso da metrópole industrial.

Se por trás do amálgama entre épica e lírica do poema, organizando suas imagens, está a retórica persuasiva, os procedimentos rítmicos e sonoros também amparam a oratória.

Os versos muito longos que caracterizam os poemas de *Paranóia* estão presentes em “Stenamina boat”, configurando uma oratória delirante, sob o signo da paranóia do título do livro, e do estimulante stenamina, do título do poema. Por um lado, há uma enumeração caótica de imagens de pesadelo urbano, e por outro, procedimentos paralelísticos que impõem um ritmo ao pesadelo.

Os três primeiros versos têm um claro paralelismo: o primeiro se inicia com “Eu queria ser”, e os dois seguintes contêm uma elipse dessa expressão, ficando a sugestão da anáfora. O sujeito poético revela o desejo de se desdobrar em três diferentes personagens – “anjo”, “Beatriz”, “Dante”. A alusão a este último revela a que “Beatriz” o sujeito poético se refere, evocando duas das figuras principais da *Divina Comédia*. Especialmente a evocação de Dante, tanto poeta quanto personagem desta obra lírica com influxos épicos, ilumina a reelaboração da figura do poeta como personagem, ambiguidade destacada por Davi Arrigucci Jr. no livro de Piva: “*Paranóia* é um livro sobre São Paulo, mas é também, e sobretudo, um livro sobre Roberto Piva enquanto personagem que caminha pela cidade ao mesmo tempo real e fantasmagórica

– o cavaleiro do mundo delirante – a que seus versos remetem”¹⁹³.

Ou seja, o Eu é um personagem protagonizando ações no poema, e ao mesmo tempo enuncia o desejo de se desdobrar em outros personagens, o que irá acontecer na sequência.

O paralelismo dos três primeiros versos, através do uso da elipse, é reforçado pelo trato sonoro nos mesmos, com rimas toantes finais (**Francesca**, **escuro**, **crepúsculo**), além de rimas internas (**Beatriz esfaqueada**, **Dante tocando piano**) e aliterações (**esfaqueada num beco escuro**, **Dante tocando**) no segundo e terceiro versos.

A métrica é alongada nos dois versos seguintes, embora não haja regularidade entre eles; concomitantemente, estes são versos compostos por duas orações, ao contrário dos versos 1, 2 e 3, compostos por uma oração cada.

4. eu penso na vida sou reclamado pela contemplação
5. olho desconsolado o contorno das coisas copulando no caos

Assim, se inicia uma série (que vai até o fim do poema) de versos que se agrupam em dísticos, embora não estejam nitidamente elaborados como estrofes de dois versos. Neste trecho, há o contraponto ao desejo expresso nos versos iniciais. Agora, há a enunciação da situação *atual* do “eu” com verbos que o mostram em ações contemplativas (“penso”, “olho”), e na voz passiva (“reclamado”). No campo sonoro, é bem marcante a aliteração em “des**con**solado o **con**torno das **coi**sas **cop**ulando no **ca**os”. De modo associado, há assonâncias no mesmo trecho, “des**con**solado o **con**torno das

¹⁹³ ARRIGUCCI, Davi. “O cavaleiro do mundo delirante”. Em PIVA, Roberto. *Paranoia*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2009. 3a. edição. p. 24

coisas copulando”, rimas internas soantes entre “reclamado” e “deconsolidado”, e toantes entre “deconsolidado” e “copulando”, e “reclamado” e “copulando”.

Nos versos 6 e 7, o verbo reclamar volta na voz ativa:

6. Eu reclamo uma lenda instantânea para o meu Mar Morto
7. Tempo e Espaço pousam no meu antebraço como um ídolo

É como um refluxo da passividade e da ação interior que haviam marcado os versos 4 e 5. No verso 7, o “eu” sofre uma ação simbólica, configurada na exterioridade (“no meu antebraço”). Novamente temos dois versos compostos por apenas uma oração cada. E de novo presentes as assonâncias e aliterações: “reclamo uma lenda instantânea”, “meu Mar Morto”; de novo presente a rima interna, toante: “Espaço (...) antebraço”.

Esta última palavra ainda vai ser aproveitada em outra rima interna, desta vez soante, com o “osso” do verso seguinte:

- 8 há um osso carregando uma dentadura

Este verso provoca uma quebra no fluxo do poema: no campo do assunto, não está ligado diretamente com os antecedentes, pela enunciação impessoal do verbo (“há”) contrastando com o uso da primeira pessoa realizado até então, e que volta a ser realizado no verso seguinte; e no campo da métrica, há um refluxo dos versos bárbaros, com mais de doze sílabas, para o hendecassílabo.

A evolução em dísticos retorna ao poema, para não ser mais interrompida:

9. Eu vejo Lautréamont num sonho nas escadas de Santa Cecília
10. ele me espera no largo do Arouche no ombro de um santuário

Há três procedimentos que marcam a coesão interna deste dístico: a figura de Lautréamont; o paralelismo do uso, nas orações de cada verso, de

dois adjuntos adverbiais de lugar: “num sonho nas escadas de Santa Cecília”, “no largo do Arouche no ombro de um santuário”. Imagens oníricas contrastam, no trecho, com topônimos reais da cidade de São Paulo (“Santa Cecília”, “largo do Arouche”); e ainda, as rimas toantes esdrúxulas (“Cecília”, “santuário”).

O que une o dístico seguinte é outra elipse, do termo “hoje pela manhã”, e os versos que se encurtam ligeiramente na métrica :

11. hoje pela manhã as árvores estavam em Coma
 12. meu amor cuspiu brasas nas bundas dos loucos

No dístico seguinte, a métrica é novamente alongada, para abrigar enunciações caóticas que se intensificam pela falta de pontuação. Assim, são os maiores versos do poema, e os de maior intensidade, levando a expressão a um clímax:

13. havia tinteiros medalhas esqueletos vidrados flocos dalias
 explodindo no cu ensanguentado dos órfãos
 14. meninos visionários arcanjos de subúrbio entranhas em êxtase alfinetados
 nos mictórios atômicos

Nestes dois versos, também, a elipse da forma verbal impessoal “havia” unifica a expressão; e também um movimento pendular que organiza, sonora e ritmicamente, o caos das imagens, através de:

- assonâncias nas paroxítonas com sílaba tônica marcada, alternadamente, em e e a: “tinteiros medalhas esqueletos vidrados”
- dois dissílabos paroxítonos de sonoridade aguda - “flocos dalias” - voltando à tônica no a em “dalias”
- alternância entre duas sílabas átonas e uma tônica na sequência “explodindo no **cu** ensanguentado dos **ór**(fãos)”
- alternância entre paroxítonas e proparoxítonas no segundo verso, só

quebrado pela última palavra

Deste modo, há dentro da explosão do clímax, um movimento pendular, que o torna sonoramente organizado, encantatório. Também empresta força a este clímax, no verso 14, uma aliteração marcante, em *t*: “entranhas em êxtase alfinetados nos mictórios atômicos”.

O dístico final é formulado com nova retração na métrica, configurando-se como fecho:

- 15. minha loucura atinge a extensão de uma alameda
- 16. as árvores lançam panfletos contra o céu cinza

Este dístico se relaciona diretamente com o dos versos 11 e 12, em novo paralelismo:

- 11. hoje pela manhã as árvores estavam em Coma
- 12. meu amor cuspi brasas nas bundas dos loucos

Novamente, uma dupla em que as “árvores”, elemento da natureza na cidade, é apresentada em prosopopéia, sendo a elas atribuídas características humanas (“lançam panfletos”, “estavam em coma”), em associação com o tema da loucura, ligada ao “eu”. Há também inversões: entre a extrema passividade do estado de “Coma” e a atividade expansiva (embora inútil, tematizando o desejo de comunicar a incomunicabilidade) de lançar “panfletos contra o céu”; entre a loucura ser localizada na terceira pessoa, os “loucos”, e na primeira pessoa, “minha loucura”. Na verdade, neste último caso, não podemos apenas apontar a inversão, mas para o fato de que este verso aponta para uma síntese, em que a loucura é uma espécie de identificação entre exterior e interior (“minha loucura atinge a extensão de uma alameda”).

CAPÍTULO II - O *EU* ENQUANTO TEATRO

A teatralidade de *Paranoia* é construída, além dos aspectos citados, também a partir da configuração do Eu dos poemas. Trata-se de um sujeito poético que propõe seus afetos e opiniões sobre a metrópole industrial paulistana, e metonimicamente, sobre a ordem do capitalismo industrialista periférico. Portanto, de modo fundamental, por características próprias do gênero, em especial pela visão subjetiva, trata-se de um Eu lírico; no entanto, entremeados à melodia de seus afetos, tomam importância os influxos épicos, o objetivo de narrar as desventuras de uma comunidade, em um determinado tempo.

Tal tendência épica se dá através da formulação do Eu como narrador de visões que o assomam, ao modo de uma pregação profética que mistura dimensões profanas e míticas. Assim, ao Eu lírico é aglutinado um Eu épico, que aparentemente se recolhe para dar vazão às imagens do mundo. Tornando esta construção um pouco mais complexa, há também a aparição do Eu como personagem em algumas destas imagens.

É preciso acrescentar que nos poemas de *Paranoia* não há fronteira entre o Eu e o que é enunciado como exterior a ele, pois a metrópole é representada enquanto interioridade: *alucinação*, *sonho*, *visão*, que correspondem a uma reconstituição *paranóica* de cenário e habitantes da cidade de São Paulo. A metrópole industrial com suas coisas personificadas e suas personagens coisificadas é apresentada, de certo modo, como teatro interior do Eu: ele é o palco da cena, configurada como delírio, visão interior; ele também é a cena representada, seus personagens e cenários, pois tais são

formulados como expressão de seu *pathos*; o sujeito poético é também aquele que assiste e relata o que vê.

Ao analisar a frase “Je est un autre” (“Eu é um outro”¹⁹⁴), escrita por Rimbaud naquela que ficou conhecida como a Carta do Vidente, Hans Jost-Frey aborda uma configuração semelhante para o Eu: “JE is not the speaker because it is no longer the first person and no longer I. [...] The mind produces the thinking which it then watches and observes”.¹⁹⁵

Frey vê na frase “Je est un autre” um aspecto teatralizante, a partir da análise exemplar do seguinte trecho da carta de Rimbaud: “j’assiste à l’éclosion de ma pensée: je la regarde, je l’écoute: je lance un coup d’archet: la symphonie fait son remuement dans les profondeurs, ou vient d’un bond sur la scène”¹⁹⁶

Para Frey, “I is not only the audience in this theater (“j’assiste”, “je regarde”, “j’écoute”), but also the piece that is being played (“l’éclosion de ma pensée”) and the stage (“la scène”) on which the production takes place.”¹⁹⁷. Esse desdobramento não corresponde a uma negação do Eu, mas à perda de seus limites nítidos:

JE in “JE est un autre” is not negated but is blurred in the haze of its own ambiguity (I am/ the I is). There is no other viewpoint, such as that of the other, to counter that of the “I say”. It

¹⁹⁴ RIMBAUD, Artur. *Uma Estadia no Inferno, Poemas Escolhidos e A Carta do Vidente*. São Paulo: Martin Claret, 2005. P. 79. Tradução de Daniel Fresnot: “Eu é um outro”.

¹⁹⁵ FREY, Hans-Jost. *Studies in Poetic Discourse*. Stanford: Stanford University Press, 1996. P. 122. Em tradução minha: “Eu não é o falante, porque não é mais a primeira pessoa e não é mais eu. [...] A mente produz o pensamento que ela então assiste e observa.”

¹⁹⁶ RIMBAUD, op.cit., p.79. Tradução de Daniel Fresnot: “assisto ao nascimento do meu pensamento: eu o olho, eu o ouço: lanço um toque de violino: a sinfonia se mexe nas profundezas ou chega de um pulo no palco”.

¹⁹⁷ FREY, op.cit. Tradução minha: “Eu não é unicamente a audiência nesse teatro (“j’assiste”, “je regarde”, “j’écoute”), mas também a peça que está sendo tocada (“o nascimento do meu pensamento”) e o palco (“la scène”) no qual a obra toma lugar”.

dissolves midway, there where the speaker languishes, and lets language happen. This letting happen in the middle of viewlessness is the theater in Rimbaud's text.¹⁹⁸

Se o sujeito poético dos poemas de *Paranoia* já não representa o indivíduo consciente, mas é um Eu que se pronuncia sempre a partir do estado alterado de consciência e sob o signo da patologia psíquica, e se sua subjetividade é dispersa em uma multidão de personagens e situações, podemos identificar um Eu que não está no controle do discurso, que não corresponde mais à idéia de indivíduo com limites claros entre objetividade e subjetividade. É possível, portanto, assinalar neste Eu uma matriz rimbaudiana, a partir da análise de Frey:

The I is not a romantic aesthetic, but in a romantic aesthetic the I is itself and in control. Conversely, the subject, aware of its otherness, loses control and remains at best a perceptive observer of events. But the desempowerment of the subject in the phrase "JE est un autre" goes along with its employment in an elevated self-awareness. (...) To be self-aware does not mean that one possesses oneself through consciousness. There is a hole in the seemingly sound system of self-reference through which the uncontrollable other streams in and destroys the self-assurance of I. The play that I watch is my thinking, but what appears in my thinking as my thought is not I. I may be my own play, but the one I see as myself is an other.¹⁹⁹

Em *Paranoia*, essa teatralização do Eu corresponde ao desdobramento

¹⁹⁸ FREY, Hans-Jost. *Studies in Poetic Discourse*. Stanford: Stanford University Press, 1996. P. 122. Tradução minha: "EU em "EU é um outro" não é negado mas borrado na névoa de sua própria ambiguidade (Eu sou/ o Eu é). Não há outro ponto de vista, tal como o do outro, para se contrapor àquele do "eu digo". Ele se dissolve no meio do percurso, ali onde o falante define, e deixa a linguagem acontecer. Este deixar acontecer em meio à cegueira é o teatro no texto de Rimbaud."

¹⁹⁹ Ibidem, pp.117-118. Tradução minha: "O Eu não é uma estética romântica, mas em uma estética romântica o Eu é ele mesmo e está no controle. Inversamente, o sujeito, consciente de sua outridade, perde o controle e permanece na melhor das hipóteses como um observador perceptivo dos eventos. Mas o desapoderamento do sujeito na frase "JE est un autre" avança com seu emprego em uma elevada autoconsciência. [...] Estar autoconsciente não significa que alguém possui a si mesmo através da consciência. Há um buraco no aparentemente sistema sonoro de auto-referência através do qual o incontrolável outro se insinua e destrói a autoconfiança do Eu. A peça que eu assito é o meu pensamento, mas o que aparece no meu pensar como meu pensamento não sou Eu. Eu posso ser minha própria peça, mas aquele que eu vejo como a mim mesmo é um outro."

do Eu lírico em Eu épico, dando vazão a narrações sobre personagens que praticam ações, situadas em uma São Paulo transfigurada.

A função épica do Eu nos poemas de *Paranoia* acontece principalmente quando ele é o enunciador-espectador de uma visão alucinatória, combinando soldas de poemas alheios, poetas, personagens bíblicas, espaços citadinos:

Eu sonhei que era um Serafim e as putas de São Paulo
avançavam na densidade exasperante²⁰⁰
(verso de “Volume do Grito”)

Eu vi os anjos de Sodoma escalando um monte até o céu²⁰¹
(verso de “Os anjos de Sodoma”)

Eu vejo Lautréamont num sonho nas escadas de Santa
Cecília²⁰²
(verso de “Stenamina Boat”)

Este Eu enunciador-espectador chega a ser ocultado no desenvolvimento dos poemas, pelo uso do verbo impessoal “haver” (no sentido de existir) em suas declinações:

Havia um revólver imparcialíssimo vigiado pelas Amebas no
telhado roído pela urina de tuas borboletas²⁰³
(trecho de “Poema lacrado”)

há jovens pederatas embebidos em lilás
E putas com a noite passeando em torno de suas unhas
Há uma gota de chuva na cabeleira abandonada²⁰⁴
(trecho de “Praça da República dos meus sonhos”)

Mas o Eu também é aquele que expressa sua interioridade, em um lirismo exaltado, frequentemente desesperado ou furioso:

eu quero a destruição de tudo o que é frágil²⁰⁵

²⁰⁰ PIVA, Roberto. *Um estrangeiro na legião - Obras reunidas - volume 1*. São Paulo: Globo, 2005. p. 48.

²⁰¹ Ibidem, p. 61

²⁰² Ibidem, p. 53

²⁰³ Ibidem, p. 54

²⁰⁴ Ibidem, p. 43

²⁰⁵ PIVA, Roberto. *Um estrangeiro na legião - Obras reunidas - volume 1*. São Paulo: Globo, 2005. P. 66

(verso de “Poema porrada”)

eu preciso esquecer que existo²⁰⁶

(idem)

minha alma sapateia como louca²⁰⁷

(idem)

VISÃO DE SÃO PAULO À NOITE

Exemplar do acoplamento do Eu épico ao Eu lírico, exemplar do borramento de fronteiras entre a enunciação da pura exterioridade e a enunciação do *pathos* individual, exemplar da dissolução do indivíduo pela metrópole industrial, é o poema “Visão de São Paulo à noite - Poema Antropófago sob Narcótico”²⁰⁸, transcrito na íntegra abaixo, em trechos entremeados por meus comentários. O poema já se inicia - sintomaticamente - com a encenação da morte do sujeito poético, que recebe, numa visão alucinatória, uma estranha homenagem fúnebre da multidão:

Na esquina da rua São Luís uma procissão de mil pessoas
acende velas no meu crânio

Em seguida, há a enumeração de *cenas* (unidades em que um sujeito pratica ou sofre uma ação em um espaço) e a formulação de cenários em que o enunciador não atua, mas apenas relata ações de personagens-tipos (“místicos”, “viúvas”, “amantes”) - e no caso do protagonista dos *Cantos de Maldoror* de Lautréamont, emprestadas em regime de intertextualidade:

há místicos falando bobagens ao coração das viúvas
e um silêncio de estrela partindo em vagão de luxo
fogo azul de gim e tapete colorindo a noite, amantes

²⁰⁶ Ibidem

²⁰⁷ Ibidem, p. 66

²⁰⁸ Ibidem, p. 38

chupando-se como raízes
Maldoror em taças de maré alta

Há um elemento a mais a comentar no trecho acima: “estrela” pode ser considerada uma personagem que pratica uma ação, com seu “silêncio”, ao partir “em vagão de luxo”. E ao mesmo tempo, os “amantes” são igualados a raízes. Assim, a personificação de “estrela” e a coisificação dos “amantes” integram as ações aparentemente caóticas em uma correspondência especular, analógica. Também há correspondência entre o movimento descendente dos “místicos falando bobagens” e o movimento descendente do “silêncio de estrela partindo em vagão de luxo”.

No trecho seguinte, a enunciação do Eu retorna ao poema com uma ação interior (“meu coração mastiga um trecho de minha vida”) que é reflexo de estímulos exteriores (“a cidade com chaminés crescendo [...]”), apontando novamente um topônimo real da cidade de São Paulo (“na rua São Luís”), brevemente voltando ao cenário do primeiro verso, e em seguida justapondo um espaço puramente imaginário (“interior”) no último verso do trecho destacado abaixo. Ou seja, o espaço exterior da metrópole se aproxima e quase não se distingue do espaço interior do sentimento (“na rua São Luís meu coração mastiga”) e da percepção (“há uma floresta de cobras verdes nos olhos do meu amigo”):

na 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
há uma floresta de cobras verdes nos olhos do meu amigo

Formula-se no trecho anterior a absorção da interioridade do sujeito lírico pelos signos da metrópole industrial: a exterioridade é usada para

descrever um estado interior - o “trecho da minha vida” que “meu coração mastiga” é a “visão” de acontecimentos do centro da metrópole. No sentido da predominância dos signos da materialidade urbana, note-se também a aproximação entre o movimento ascendente sugerido pela escolha de um signo do universo industrial, “chaminés crescendo”, e o movimento descendente que se manifesta na escolha de um signo da esfera do sagrado associado a uma profissão proletária, “anjos engraxates”.

A vertigem do deslocamento do eixo do poema entre a interioridade do sujeito poético e sua exterioridade é reforçada nos dois versos seguintes, mas mais uma vez com ordenação paralelística na métrica e no uso da epífora, identificando "eu" e "a lua":

a lua não se apoia em nada
eu não me apoio em nada

Na sequência, o sujeito lírico se define também com um signo urbano: “sou ponte de granito...”. O segundo verso desta sequência forma com o primeiro um dístico paradoxal, pois o Eu, apesar de coisificado, é também (muito humanamente) levado à loucura:

sou ponte de granito sobre rodas de garagens subalternas
teorias simples fervem minha mente enlouquecida

E então há dois versos - o primeiro objetivamente desenhando um cenário, o segundo lançando um olhar lírico sobre o mesmo - que se ligam pela concretude da enunciação dos espaços exteriores...

há bancos verdes aplicados no corpo das praças
há um sino que não toca

... para logo chegar a cenas nitidamente imaginárias, vertiginosas, de alucinação, às quais o emprego dominante do gerúndio nos tempos verbais

empresta uma sensação de presente expandido, sem limite, o que gera uma sensação de simultaneidade neste conjunto - de modo mais dinâmico do que o sugerido pelo uso do verbo impessoal “há” associado ao presente do indicativo dos dois versos anteriores. Os personagens agora são tanto extraídos de repertórios literários (“anjos de Rilke”) quanto personagens coletivos e tipificados (“adolescentes”), e novamente elementos do cenário urbano se tornam protagonistas de ações (“torneiras”, “locomotivas”), ou ainda uma ação que se autonomiza do praticante (“beijos ecoando numa abóbada de reflexos”):

há anjos de Rilke dando o cu nos mictórios
 reino-vertigem glorificado
 espectros vibrando espasmos
 beijos ecoando numa abóbada de reflexos
 torneiras tossindo, locomotivas uivando, adolescentes roucos
 enlouquecidos na primeira infância

O gerúndio e o particípio passado são trocados em seguida pelo presente do indicativo, em um recuo da intensidade da ação (ressaltada pelo uso do gerúndio) e da ação consumada (particípio passado), preparando a volta da enunciação da primeira pessoa, que apenas expressa contemplação ante ações imaginárias que aproximam “malandros” a uma divindade hindu:

os malandros jogam ioiô na porta do Abismo
 eu vejo Brama sentado em flor de lótus

Nos dois versos seguintes há um personagem mitológico e outro histórico, “Cristo” e “Chet Baker”. O contemporâneo e o lendário são aproximados nesta “Visão de São Paulo à Noite” pela contiguidade dos versos e pelo uso de verbos (ambos no gerúndio) que os deslocam pejorativamente de sua condição original: Cristo “roubando” é associado aos mitos pagãos de Pandora e Prometeu, e Chet Baker é associado a um cão pois se expressa “ganindo” através de um signo industrial, “vitrola”:

Cristo roubando a caixa de milagres
Chet Baker ganindo na vitrola

Não é aleatória a associação entre o contexto do poema e os mitos de Pandora e Prometeu - a “caixa de milagres” que remete à caixa de Pandora (invertendo sua condição de portadora dos tormentos da humanidade) e o roubo do fogo por Prometeu. Estes são mitos da ruptura e do dilaceramento na esfera do sagrado, estão relacionados com o fim da Idade de Ouro na mitologia grega, do modo como Hesíodo os dispõe em *Os Trabalhos e os Dias*²⁰⁹. Também Cristo, na mitologia cristã, é uma figura mitológica de ruptura com o judaísmo - e neste verso sofre um processo de rebaixamento blasfematório, pela associação com o paganismo da mitologia grega e com o ato do roubo. A questão do dilaceramento aproxima Prometeu (pelo castigo imposto por Zeus) e Cristo (pela crucificação). Já Chet Baker, dentro da história da música popular do século XX, também constituiu sua arte como uma ruptura com a tradição do jazz, e é associado ao dilaceramento por ser apresentado “ganindo” no poema. Planos mitológicos e histórico são amalgamados para configurar (em imagens aparentemente exteriores) o *pathos* de ruptura e dilaceramento do sujeito poético: o Eu lírico traveste-se de narrador épico.

Sob o signo da ruptura e do dilaceramento inicia-se o trecho seguinte do poema, que vai configurar de modo mais violento a quebra de limites entre a interioridade do sujeito poético e os signos urbanos da exterioridade. Neste trecho, há uma série de ações sofridas pelo sujeito lírico, expressas por verbos

²⁰⁹ HESÍODO. *Os Trabalhos e os Dias*. Tradução de Mary C.N. Lafer. São Paulo: Iluminuras, 1990.

usados mormente no presente do indicativo, característico da lírica. As ações sofridas são propiciadas por atos contemplativos (“eu sinto”, “eu vejo”), em repetição anafórica e enumerativa - mas o que o sujeito poético indica como sua interioridade são elementos predominantemente da exterioridade, coisas e seres do mundo:

eu sinto o choque de todos os fios saindo pelas portas
partidas do meu cérebro
eu vejo putos putas patacos torres chumbo chapas
chopes vitrinas homens mulheres pederastas e crianças
cruzam-se e abrem-se em mim como lua gás árvores
lua medrosos repuxos colisão na ponte cego
dormindo na vitrina do horror

Após esta enumeração caótica cujo centro é apenas o ato de ver do sujeito poético - condição ainda problematizada pelo final do verso que traz um “cego dormindo” - seguem-se versos em que há a aplicação bastante incomum de formas verbais reflexivas, configurando uma ousada transgressão. Não tendo mais a separação de si com o mundo, o sujeito poético dissocia-se totalmente de si mesmo, e enuncia as ações que sofre como se fosse ele mesmo que as praticasse, na esteira da linguagem oswaldiana de *Serafim Ponte Grande*:

disparo-me como uma tómbola
a cabeça afundando-me na garganta
chove sobre mim a minha vida inteira, sufoco ardo
flutuo-me
nas tripas, meu amor, eu carrego teu grito como um tesouro
afundado

O poema é finalizado com um trecho dominado por uma forma verbal clássica (nos moldes camonianos), no qual é usado o pretérito mais que perfeito (“quisera”) expressando uma vontade esmaecida. Assim, a conclusão toma a forma de um lamento:

quisera derramar sobre ti todo meu epiciclo de centopéias

libertas
 ânsia fúria de janelas olhos bocas abertas, torvelins de
 vergonha, correrias de maconha em piqueniques
 flutuantes
 vespas passeando em volta das minhas ânsias
 meninos abandonados nus nas esquinas
 angélicos vagabundos gritando entre as lojas e os templos
 entre a solidão e o sangue, entre as colisões, o parto
 e o Estrondo

“Visão de São Paulo à noite” configura a dissolução violenta dos limites entre a interioridade do sujeito lírico e o que lhe é exterior, o que é comum a quase todos os poemas de *Paranoia* - com a exceção de “Os anjos de Sodoma”²¹⁰. Em outras palavras, é a encenação da dissolução do Eu lírico, que comparece no poema enquanto portador de afetos e concepções, mas recebe o choque dos elementos exteriores, trazidos pelo desdobramento épico do Eu.

CHOQUE ENTRE EXTERIORIDADE E INTERIORIDADE

De um lado, o Eu lírico é levado a um ponto extremo em que a expressão da interioridade se confunde com os aspectos que lhe seriam exteriores; por outro lado, o aspecto épico, dado pelos longos trechos em que o Eu é simplesmente enunciador de cenas do mundo, da exterioridade, é aparente, porque sempre submetido ao *pathos* do sujeito lírico. A aproximação de realidades díspares denuncia que a exterioridade é formulada de acordo com os afetos do sujeito lírico, como neste trecho de “Boletim do Mundo Mágico”:

colégios e carros fúnebres estão desertos
 pelas calçadas crescem longos delírios
 punhados de esqueletos são atirados no lixo

²¹⁰ PIVA, Roberto. *Um estrangeiro na legião, Obras reunidas volume I*. São Paulo: Globo, 2005. p. 61

eu penso nos escorpiões de ouro e estou contente²¹¹

Interioridade e exterioridade voltam a se tocar: o clímax da epifania do

Eu lírico é a própria destruição pela exterioridade:

eu sou uma solidão nua amarrada a um poste
fios telefônicos cruzam-se no meu estômago²¹²

Os poemas de *Paranoia* configuram-se, do modo como expusemos acima, como formulação da opressão do indivíduo (corporificado no sujeito poético e nos personagens efêmeros dos poemas) pela sociedade industrial (representada pela metrópole, sua ordem institucional, moral, religiosa, sócio-econômica, ordem coisificadora que se apresenta como desordem no indivíduo). Esta opressão é tematizada através de signos de violência e morte, muitas vezes em versos longos que sintaticamente aglutinam diversas orações, com ausência de pontuação, e com utilização de construções semanticamente paradoxais - um conjunto de procedimentos que por vezes resulta labiríntico, e sempre estupefaciente, num efeito de alucinação:

a náusea circulava nas galerias entre borboletas adiposas e
lábios de menina febril colados na vitrina onde almas
coloridas tinham 10% de desconto enquanto
costureiros arrancavam os ovários dos manequins
minhas alucinações pendiam fora da alma protegidas por
caixas de matéria plástica eriçando o pelo através das
ruas iluminadas e nos arrabaldes de lábios
apodrecidos²¹³

(trecho de "Visão 1961")

Eu era um pouco da tua voz violenta, Maldoror
quando os cílios do anjo verde enrugavam as
chaminés da rua onde eu caminhava
E via tuas meninas destruídas como rãs por uma centena de
pássaros fortemente de passagem
Ninguém chorava no teu reino, Maldoror, onde o infinito

²¹¹ PIVA, Roberto. *Um estrangeiro na legião, Obras reunidas volume I*. São Paulo: Globo, 2005, p. 47

²¹² *Ibidem*, loc. cit.

²¹³ *Ibidem*, p. 30

pousava na palma da minha mão vazia
 E meninos prodígios eram seviciados pela Alma ausente do
 Criador
 Havia um revólver imparcialíssimo vigiado pelas Amebas no
 telhado roído pela urina de tuas borboletas²¹⁴
 (trecho de “Poema Submerso”)

Eu vi uma linda cidade cujo nome esqueci
 [...] onde adolescentes maravilhosos fecham seus
 cérebros para os telhados estéreis e
 incendeiam internatos
 onde manifestos niilistas distribuindo
 pensamentos furiosos puxam a descarga
 sobre o mundo
 onde um anjo de fogo ilumina os cemitérios em
 festa e a noite caminha no seu hálito²¹⁵
 (trecho de “Paranoia em Astrakan”)

Eu urrava nos poliedros da Justiça meu momento abatido na
 extrema paliçada [...] arcanjos de enxofre bombardeiam o horizonte através dos
 meus sonhos²¹⁶
 (primeiro e último versos de “A Piedade”)

os meninos tiveram seus testículos espetados pela multidão
 lábios coagulam sem estardalhaço
 [...] *Delirium Tremens* diante do Paraíso bundas glabras sexos
 de papel anjos deitados nos canteiros cobertos cal água
 fumegante nas privadas cérebros sulcados de acenos²¹⁷
 (trecho de “Praça da República dos meus Sonhos”)

Eu percorro todas as barracas
 atropelando anjos da morte chupando sorvete
 os fios telegráficos anunciam a dissolução de todas as coisas
 a paisagem racha-se de encontro com as almas
 o vento sul sopra contra a solidão das janelas e as gaiolas de
 carne crua²¹⁸
 (trecho de “Poema de ninar para mim e Bruegel”)

meus olhos cegam minha mente racha-se de encontro a uma
 calota minha alma desconjuntada passa rodando²¹⁹
 (último verso de “Boletim do Mundo Mágico”)

as nuvens coçavam os bigodes enquanto masturbavas

²¹⁴ PIVA, Roberto. *Um estrangeiro na legião, Obras reunidas volume I*. São Paulo: Globo, 2005, p. 35

²¹⁵ *Ibidem*, p. 37

²¹⁶ *Ibidem*, p. 41

²¹⁷ *Ibidem*, p. 43

²¹⁸ *Ibidem*, p. 44

²¹⁹ *Ibidem*, p. 47

colérico sobre o cadáver ainda quente da tua filha
 menor
 a lua tem violentas hemoptises no céu de nitrato
 Deus suicidou-se com uma navalha espanhola
 os braços caem
 os olhos caem
 os sexos caem
 Jubileu da morte
 ó rosas ó arcanjos ó loucura apoderando-se do luto azul
 suspenso na minha voz²²⁰
 (trecho final de "O Volume do Grito")

A aproximação entre lírica e épica, como correspondência estrutural da tematização dos choques entre exterioridade e interioridade, é comentada diretamente em um dos poemas, que aproxima a *fala* visceral dos "órgãos de carne" e o "carnaval de rua":

os órgãos de carne falam morte
 morte doce carnaval de rua do
 fim do mundo
 eu não quero elegias mas sim o lírio
 de ferro dos recintos
 há uma epopéia nas roupas penduradas contra
 o céu cinza²²¹
 (trecho de "Meteoro")

FRONTEIRAS ENTRE GÊNEROS

Chego aqui a um ponto em que é preciso estabelecer mais claramente as características dos gêneros literários (já tão problemáticos na poesia moderna e contemporânea), para compreender a função assumida pelo Eu dos poemas de *Paranoia*, que opera na fronteira entre Lírica e Épica. Em sua *Estética*, o filósofo Hegel realiza uma teoria dos gêneros literários em que situa o dramático como síntese entre o épico e o lírico: "O modo de concepção poética deste novo gênero comporta (...) a união mediatizada do princípio

²²⁰ PIVA, Roberto. *Um estrangeiro na legião, Obras reunidas volume I*. São Paulo: Globo, 2005, p. 48

²²¹ *Ibidem*, p.71

épico e o princípio lírico²²². Anatol Rosenfeld desenvolve esta idéia de síntese:

A Dramática (...) ligaria a Épica e a Lírica em uma nova totalidade que nos apresenta um desenvolvimento objetivo e, ao mesmo tempo, a origem desse desenvolvimento, a partir da intimidade dos indivíduos, de modo que vemos o *objetivo* (as ações) brotando da interioridade dos personagens. De outro lado, o *subjetivo* se manifesta na sua passagem para a realidade externa.²²³

É claro que apenas a presença de fortes traços épicos em uma obra lírica não a torna dramática, e nem aqui procuramos demonstrar que *Paranoia* pertença propriamente a este gênero – como de resto não há gênero puro, mas sempre formulações com a predominância maior de um, em diferentes intensidades. No entanto, a convivência da lírica com um forte acento épico é uma das circunstâncias internas nesta obra que resulta - em funcionamento conjunto com outros elementos fundamentais, e na situação da oralização - em um efeito teatralizante da palavra poética. Neste sentido, pode-se relacionar a importância que tem o influxo épico de imagens de representação da metrópole, em *Paranoia*, e o apoio na “imagem colorida”²²⁴ a que se refere Antonio Candido, quando comenta os procedimentos dos escritores da “tradição de auditório”²²⁵ da literatura brasileira (questão aprofundada no capítulo "Teatralidade da palavra poética" desta dissertação).

Hegel traça a separação entre poesia épica e lírica a partir da relação objetiva (visão exterior) ou subjetiva (visão interior) do poeta com o material de que se serve:

A poesia épica, que representa os objectos, quer na

²²² HEGEL, Friedrich. *Estética. Poesia*. Lisboa: Guimarães Editores, 1964. P. 376

²²³ ROSENFELD, Anatol. *O Teatro Épico*. São Paulo: DESA, 1965. P. 16

²²⁴ CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade : estudos de teoria e história literária*. São Paulo : Companhia Editora Nacional, 1973, p. 77

²²⁵ *Ibidem*

generalidade substancial, quer sob o aspecto vivente, a exemplo da escultura e da pintura, realiza, pelo menos no momento culminante da arte, que o poeta desapareça, com as representações e sentimentos, diante da objectividade das criações. Mas se o poeta quiser fugir a esta tendência para o exterior, terá por cuidado de integrar na própria subjectividade o conjunto dos objectos e das relações exteriores ou de penetrá-los pela interioridade da consciência individual; e, por outro lado, abrir curso livre aos sentimentos até então concentrados, manter vigilantes os sentidos, tornar perceptíveis à representação as impressões até então obscuras, e exprimir a interioridade assim liberta.²²⁶

De fato, do ponto de vista da objectividade, Piva chega ao extremo do documental em alguns trechos da obra, apesar da dominância subjetiva, como destaca Arrigucci Jr.:

[...] seus detalhes concretos são numerosos, reiterativos, com acentuada aparência de realidade e atmosfera dos anos 1960. Contra toda expectativa, há uma nítida base realista e documental em *Paranoia*, criada pela profusão de pormenores da cidade da época²²⁷.

Ainda assim, o que há de narrativa épica fragmentada nos versos de *Paranoia* é submetido ao fundamento lírico, se adotamos o ponto de vista hegeliano, que define deste modo o tipo de poema em que o que há de conteúdo narrativo serve a uma expressão das concepções e dos afetos do poeta:

Encontrámos na poesia épica, certos géneros que se aproximam do tom lírico; também na poesia lírica, por seu turno, encontraremos por seu tema um acontecimento, épico pelo conteúdo e carácter exterior, e apresentado sob uma forma igualmente épica: cantos heróicos, baladas, romances, etc., fazem parte desta categoria. A forma de um tal conjunto é então, por um lado, a de uma narrativa, posto que relata o curso de uma situação, de um acontecimento, a mudança brusca nos destinos de uma nação, etc. Mas, por outro lado, o tom fundamental permanece essencialmente lírico, porque se trata acima de tudo, não da descrição ou da pintura impassível

²²⁶ HEGEL. *Estética. Poesia*. Lisboa: Guimarães Editores, 1964, p. 217

²²⁷ ARRIGUCCI Jr., Davi. "O cavaleiro do mundo delirante". Em: PIVA, Roberto. *Paranoia*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2009. p. 18

de um acontecimento real, mas da expressão do modo de conceber e de sentir, do estado de alma alegre ou melancólico, corajoso ou deprimido do poeta e além disso, porque a acção para a qual a obra lírica foi escrita é também de natureza lírica.²²⁸

De modo semelhante a Hegel, mas mais sintético, Rosenfeld inicia seu livro sobre o teatro épico com uma teoria dos gêneros, em que traça rapidamente as características centrais da Épica, da Lírica e da Dramática:

Pertencerá à Lírica todo poema de extensão menor, na medida em que nele não se cristalizem personagens nítidos e em que, ao contrário, uma voz central - quase sempre um "Eu" - nele exprimir seu próprio estado de alma. Fará parte da Épica toda obra - poema ou não - de extensão maior, em que um narrador apresentar personagens e eventos. Pertencerá à Dramática toda obra dialogada em que atuarem os próprios personagens sem serem, em geral, apresentados por um narrador.²²⁹

Por esta classificação dos gêneros, chamada por Rosenfeld de "substantiva"²³⁰, podemos observar claramente em *Paranoia* tanto a Épica, com um narrador apresentando personagens e eventos, quanto como a Lírica, com as expressões dos estados de alma do Eu, ficando sua perspectiva como obra Dramática de pronto excluída.

Além disso, uma gradação nessa classificação pode ser feita através do que Rosenfeld chama de "significado adjetivo dos gêneros"²³¹, no sentido em que podemos nos referir a "traços estilísticos de que uma obra está imbuída em grau maior ou menor, qualquer que seja seu gênero (no sentido substantivo). Assim, certas peças de Garcia Lorca, pertencentes, como peças, à Dramática, têm cunho acentuadamente lírico (traço estilístico)²³². Portanto,

²²⁸ ROSENFELD, Anatol. *O Teatro Épico*. São Paulo: DESA, 1965. p. 225

²²⁹ *Ibidem*, p. 226

²³⁰ *Ibidem*, p. 229

²³¹ *Ibidem*, loc. cit.

²³² *Ibidem*, loc. cit.

coadunando os significados substantivo e adjetivo dos gêneros como proposto por Rosenfeld, seria mais apropriado definir *Paranoia* como lírica épica, ou seja, uma obra lírica com fortes traços épicos.

A convivência entre lírica e épica em *Paranoia* é tensa, é o conflito básico dos poemas, que tematizam e formulam essencialmente a dissolução do sujeito lírico pelos componentes épicos, ligados à exterioridade.

Em sua teoria dos gêneros, o crítico Northrop Frye traz uma classificação que pode iluminar a configuração fronteira de *Paranoia*, ao identificar o que chama de "specific thematic forms"²³³ na Lírica e na Épica e ao mostrar que há um certo tipo de poemas em que se aproximam a Lírica, a Épica e a sentença em prosa. Trata-se de um poema que tem um ritmo oracular - próximo ao estilo bíblico, por exemplo . O poema ditirâmico pertenceria a este grupo:

As we come nearer to the oracular rhythm with which we began, the rhythms of verse and prose begin to merge once more. We notice in Whitman, for example, that there is a strong pause at the end of every line - naturally enough, for where the rhythm is irregular there is no point in a run-on line. The rhythm is approaching a form in which the lyrical associative rhythm, the *epos* line and the prose sentence are becoming much the same unit, a tendency that we can observe in dithyrambic poetry as naive as Ossian's or as sophisticated as the modern French developments of it that follow the *Saison en Enfer*.²³⁴

Portanto, mais profundamente na raiz whitmaniana e rimbaudiana dos

²³³ FRYE, Northrop. *Anatomy of Criticism*. Londres: Penguin Books, 1990. p. 293. Em tradução minha: "formas temáticas específicas".

²³⁴ FRYE, Northrop. *Anatomy of Criticism*. Londres: Penguin Books, 1990, p. 302-302. Em tradução minha: Quando nos aproximamos ao ritmo oracular com o qual nós começamos, os ritmos de verso e prosa começam a se imiscuir novamente. Nós observamos em Whitman, por exemplo, que há uma forte pausa no fim de cada verso - naturalmente suficiente, pois onde o ritmo é irregular não há razão em uma linha corrida. O ritmo está se aproximando de uma forma na qual o ritmo lírico associativo, o *epos* e a sentença em prosa se tornam deveras a mesma unidade, uma tendência que nós podemos observar na poesia ditirâmica tão ingênua quanto a de Ossian ou tão sofisticada como nos desenvolvimentos franceses modernos dela que seguem a *Saison en Enfer*.

poemas de *Paranoia*, temos que ressaltar, como já indicara o crítico Alcir Pécora, a matriz ditirâmbica do verso:

Em Paranoia e Piazzas, predomina ainda o verso longo, ainda que mais acentuadamente no primeiro que no segundo. De início, para se aproximar dele, é adequado acentuar, como faz o próprio Piva, o ditirambo dionisíaco como a sua matriz: sem estrofes regulares em números de versos, de pés, de métrica ou de rima, tudo se submetendo ao emprego de ritmos exaltatórios e declamativos(...).²³⁵

Mas Frye aponta também um tipo de poema fronteiro ao oracular, que denomina como "recognition poem"²³⁶ - "the poem which reverses the usual associations of dream and waking, so that it is experience that seems to be the nightmare and the vision that seems to be reality"²³⁷. Tal definição também pode ser relacionada aos poemas de *Paranoia*, já que estes são configurados a partir da ausência de fronteiras, na representação, entre sonho e realidade, e analogamente, entre realidade objetiva (o apelo aos topônimos reais de São Paulo, por exemplo) e deformação desta pela subjetividade.

Frye considera que neste grupo dos *recognition poems* há um subgrupo importante que ele chama de "poems of self-recognition"²³⁸, "(...) where the poet himself is involved in the awakening from experience into a visionary reality"²³⁹. Aqui novamente nos sentimos compelidos a identificar este tipo com os poemas de *Paranoia*, o que nos leva a crer que estes estão no limiar entre as duas classificações, tendo uma tendência rítmica oracular e situando a

²³⁵ PÉCORA, Alcir. "Nota do organizador". Em PIVA, Roberto. *Um estrangeiro na legião - obras reunidas, volume 1*. São Paulo: Globo, 2005. p. 13

²³⁶ FRYE, Northrop. *Anatomy of Criticism*. Londres: Penguin Books, 1990, p. 301. Em tradução minha: "poema de reconhecimento"

²³⁷ Ibidem, loc. cit.

²³⁸ Ibidem, p. 302. Tradução minha: "poemas de auto-reconhecimento"

²³⁹ Ibidem, loc. cit. Tradução minha: "nos quais o próprio poeta está envolvido no despertar de uma experiência de uma realidade visionária".

experiência do Eu no limiar entre o sonho e o despertar como os poemas de "self-recognition"²⁴⁰. Como exemplo deste último subgrupo, Frye destaca que, "On a more sophisticated level, where the poet suggests the breaking of autonomous visions into his own mind, the *illuminations* of Rimbaud may be mentioned."²⁴¹

É o próprio caráter problemático do material de *Paranoia* - experiências de dilaceramento e êxtase do Eu em sua relação com a metrópole industrial subdesenvolvida - que provavelmente induz a uma relação problemática com os gêneros literários. Arrigucci Jr. assim estabelece esta relação, em termos do que é tematizado:

[...] na poesia de Piva, desde o começo, a lírica vem misturada à épica. Poeta andarilho, ele carrega, feito o romancista, seu espelho pelas ruas da cidade, para contar o percurso como uma experiência imediata do presente. Mas não é apenas o conteúdo de uma consciência intemporal ou "eterno" da lírica; é também a narração de um encontro com o mundo ao redor, que se processa e distende no tempo e traz pulsante a memória histórica de São Paulo.²⁴²

Arrigucci também associa o ritmo oracular a esta relação entre gêneros e conteúdo na obra:

Os instantâneos líricos de fato se expandem em ondas narrativas em torno do personagem e de seu meio, além de serem poesia da alcova e exaltação do amor físico. E por isso, busca ritmos de fôlego amplo, mesmo com os riscos do excesso e da verborragia.²⁴³

Para o crítico Georg Lukács, a forma épica em sentido estrito só é

²⁴⁰ FRYE, Northrop. *Anatomy of Criticism*. Londres: Penguin Books, 1990, p. 303

²⁴¹ Ibidem, loc. cit. Tradução minha: "Em um nível mais sofisticado, onde o poeta sugere a invasão de visões autônomas em sua própria mente, as *illuminations* de Rimbaud devem ser mencionadas".

²⁴² ARRIGUCCI, Jr., Davi. "O mundo delirante". Em: PIVA, Roberto. *Estranhos sinais de saturno - Obras reunidas, volume 3*. São Paulo: Globo, 2008. p. 199

²⁴³ Ibidem, p. 199

possível em “culturas fechadas”²⁴⁴ como a da Grécia de Homero - “a rigor, apenas seus poemas são epopéias”²⁴⁵-, culturas nas quais não há conflito entre alma e mundo, interioridade e exterioridade. Nessa situação,

Quando a alma não conhece em si nenhum abismo que a possa atrair à queda ou a impelir a alturas ínvias, quando a divindade que preside o mundo e distribui as dádivas desconhecidas e injustas do destino posta-se junto aos homens, incompreendida mas conhecida, como o pai diante do filho pequeno, então toda ação é somente um traje bem-talhado da alma.²⁴⁶

Por isso, numa cultura “problemática” como a nossa, o uso da épica seria também problemático:

O romance é a epopéia de uma era para a qual a totalidade extensiva da vida não é mais dada de modo evidente, para a qual a imanência de sentido à vida tornou-se problemática, mas que ainda assim tem por intenção a totalidade.²⁴⁷

Os elementos épicos de *Paranoia* - seu *theatrum mundi* (questão que aprofundo no capítulo "Grande teatro do mundo industrial") comportando destruição, horror, alucinação, o conjunto aparentemente composto de cenas não-relacionadas entre si, são a estilização de uma epopéia escatológica em fragmentos nos quais lemos uma orientação para a totalidade da sociedade industrial, evocada metonimicamente pelas imagens da metrópole.

O processo metonímico contido no título de um dos poemas do livro, “Paranoia em Astrakan”, pode ilustrar esta orientação para a totalidade. Astrakan é o nome de uma cidade russa, cuja região ficou conhecida pela produção de um tecido, muito valorizado, feito de pele de carneiro, que tomou o nome da cidade. A indústria têxtil produziu uma imitação sintética deste

²⁴⁴ LUKÁCS, Georg. *A Teoria do Romance*. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2000. P. 25

²⁴⁵ *Ibidem*, p. 27

²⁴⁶ *Ibidem*, p. 26

²⁴⁷ *Ibidem*, p. 55

tecido, e este símile recebeu o mesmo nome do original. Assim, se Astrakan é tanto cidade quanto produto, o processo metonímico pode levar até a cidade de São Paulo - enquanto produto da indústria - e, por conexão, até a sociedade industrial.

Os poemas do livro têm uma estrutura comum: a oscilação entre o confessionalismo do Eu lírico e o recolhimento deste para dar vazão às *imagens do mundo* (ou seja, a alternância entre a Lírica e a Épica), as imagens violentas e alucinatórias que acontecem em topônimos da cidade de São Paulo, as aparições dos *anjos*.

Mas, ambigualmente, o conjunto de poemas que visa atingir a sociedade industrial enquanto totalidade é colocado em dúvida por ele mesmo, já que as *imagens do mundo* são uma projeção paranóica do sujeito lírico. Essa aspiração à totalidade só pode ser complementada pela parte que nunca se encaixa - a subjetividade apartada do todo, do sujeito que constata a separação entre si e a ordem dominante, esta representada pelos “piedosos”, os “cristãos fábricas”.

É o contrário do que Lukács assinala na grande Épica, que é típica de uma “cultura fechada”: “toda subjetividade criadora torna-se lírica, e apenas a meramente assimilativa, que com humildade transforma-se em puro órgão receptivo do mundo, pode ter parte na graça - na revelação do todo”²⁴⁸.

O simultaneísmo das ações, muito explorado pelas vanguardas canônicas, em *Paranoia* também é um procedimento que visa a apreensão imediata da totalidade. Nas imagens em que o Eu está ausente, ou pelo menos

²⁴⁸ LUKÁCS, Georg. *A Teoria do Romance*. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2000, p. 57

está recolhido em uma posição de narrador-espectador, há a formulação de cenas, ou seja, ações realizadas ou recebidas por outros sujeitos em um determinado espaço. A sequência temporal não é um fator determinado nestas cenas, o que transmite uma sensação de simultaneidade entre elas. Os tempos verbais mais usados para expressar as ações são usualmente o presente do indicativo, o gerúndio e o pretérito imperfeito - e o pretérito perfeito, declinação própria para descrever as ações com término determinado no passado, é muito menos utilizado, a não ser no momento em que o sujeito lírico anuncia o relato de uma *visão* (*Eu vi, eu sonhei*). Exemplar neste sentido é o poema “Praça da República dos meus Sonhos”:

A estátua de Álvares de Azevedo é devorada com paciência
 pela paisagem de morfina
 a praça leva pontes aplicadas no centro de seu corpo e
 crianças brincando na tarde de esterco
 Praça da República dos meus sonhos
 onde tudo se faz febre e pombas crucificadas
 onde beatificados vêm agitar as massas
 onde Garcia Lorca espera seu dentista
 onde conquistamos a imensa desolação dos dias
 mais doces
 os meninos tiveram seus testículos espetados pela multidão
 lábios coagulam sem estardalhaço
 os mictórios tomam um lugar na luz
 e os coqueiros se fixam onde o vento desarruma os cabelos

Em momentos mais específicos, há uma compressão de cenas no mesmo verso, resultando em um momento de intensidade maior do poema no qual está inserido, coincidindo ou não com o final dele, como acontece na sequência imediata de “Praça da República dos meus Sonhos”:

Delirium Tremens diante do Paraíso bundas glabras sexos de
 papel anjos deitados nos canteiros cobertos de cal água
 fumegante nas privadas cérebros sulcados de acenos
 os veterinários passam lentos lendo Dom Casmurro
 há jovens pederastas embebidos em lilás
 e putas com a noite passeando em torno de suas unhas
 há uma gota de chuva na cabeleira abandonada

enquanto o sangue faz naufragar as corolas
 Oh minhas visões lembranças de Rimbaud praça da
 República dos meus Sonhos última sabedoria
 debruçada numa porta santa²⁴⁹

As cenas são exibidas em fragmentos que não têm relação sequencial no conjunto do poema; sua relação se dá apenas pelo fato de que compõe uma determinada “visão” orientada para a totalidade da ordem industrial corporificada na metrópole. O poema acima é exemplar do procedimento geral de *Paranoia* neste sentido. O palco das ações é situada num topônimo real da cidade de São Paulo, a Praça da República, e ao mesmo tempo modificada pelo adjunto adnominal “dos meus sonhos”. Esta expressão, que dialoga diretamente com a “fábrica de tecidos dos teus êxtases”²⁵⁰ de Paulicéia Desvairada, traz em si a síntese do procedimento de *Paranoia* na sua aglutinação ou choque de elementos exteriores e interiores: é o *theatrum mundi* no palco paulistano recriado a partir de um *pathos* do sujeito lírico. É tão importante assinalar a presença do topônimo quanto sublinhar seu caráter de recriação pessoal, não só evidente enquanto configuração artística, mas evidenciado pela titulação da obra e do poema, e por procedimentos textuais.

Tal é o procedimento dominante, nos poemas de *Paranoia*, em relação ao borramento de fronteiras entre individualidade do Eu e elementos que lhe são exteriores (ou seja, o Eu enquanto teatro, na acepção de Hans-Jost Frey), que levam a acentos épicos sobre um fundamento lírico, fundados em um ritmo oracular que opera nos limites entre poesia e prosa. Este procedimento,

²⁴⁹ PIVA, Roberto. *Um estrangeiro na legião, Obras reunidas volume I*. São Paulo: Globo, 2005, p. 43

²⁵⁰ ANDRADE, Mario de. "Rua de São Bento". Em: *Poesias completas*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1955, p. 39

funcionando em conjunto com procedimentos que impelem à oralização dos poemas - como os tratados no capítulo "Teatralidade da palavra poética" - importa muito para o efeito teatralizante dos poemas. Veremos, no próximo capítulo, o quanto o desdobramento épico do Eu dá vazão também à configuração do mundo enquanto teatro, a partir do tratamento das personagens baseado em seus papéis sociais dentro da ordem do capitalismo industrial periférico.

CAPÍTULO III - O GRANDE TEATRO DO MUNDO INDUSTRIAL

O modo como *Paranoia* retoma tópicos e características construtivas típicas do maneirismo e do barroco é fundamental para a teatralidade de seus poemas. Neste sentido, a reelaboração do tópico *o mundo como teatro* ou *theatrum mundi*, tem uma função dominante na configuração dos textos, aliado a outros *loci* tipicamente barrocos, como *o mundo como ilusão* ou *o mundo como sonho*, *o mundo como labirinto*, *a grande praça*.

No uso literário do tópico *theatrum mundi* ocorre a representação de uma representação. Ou seja, considera-se que o mundo real já funciona como teatro, representação de uma ordem dada: a ação cotidiana das pessoas se dá como a de personagens representando um papel social. De modo que, na representação do mundo como teatro, há uma segunda representação que corresponde ao desvelar da condição primeira da representação na vida. Como em *Paranoia* a tendência épica é configurada, preponderantemente, através da representação de gestos simbólicos de personagens, em narrativas fragmentárias (e não através de ações sequenciais), nas quais estas personagens são tratadas por seus papéis sociais (“copeiras”, “dentistas”, “crianças”, “sargentos”), esta tendência épica recebe a função de reconstruir o mundo desvelando-o como um grande teatro.

Trata-se do *teatro* do mundo industrial, encenado metonimicamente na metrópole paulistana em meados do século XX. Há em *Paranoia* o embate da personagem-poeta com a ordem dominante representada pela cidade e suas mercadorias, pelos valores utilitários das personagens tipificadas - representadas apenas em seus gestos básicos -, mas também através da

aliança da personagem-poeta com personagens literários e míticos, que representam uma memória coletiva a ser evocada e reinventada como peça de resistência contra o presente agressivo.

Perceba-se no verso abaixo, tomado de “Visão 1961”, primeiro poema do livro: as personagens “banqueiros” e “comissários” têm sua única aparição, fugaz, neste trecho, e não têm individualidade. São personagens coletivos, seriais, denominados por sua função na ordem econômica e social.

Os banqueiros mandam aos comissários lindas caixas azuis de excrementos secos enquanto um milhão de anjos em cólera gritam nas assembléias de cinza OH cidade de lábios tristes e trêmulos onde encontrar asilo na tua face?²⁵¹

“Banqueiros” e “comissários” são retratados em uma ação que não é sequencial, mas sim instantânea: trata-se simplesmente do gesto de mandar ou receber “lindas caixas azuis de excrementos secos”. É um gesto revelador. Sua formulação é metafórica, aproximando as embalagens do mundo do consumo a um conteúdo desprovido de valor, em uma imagem semelhante às “névoas enganadoras das maravilhas consumidas sobre o arco-íris” de um outro verso do mesmo poema. Aqui está configurado o tema do engodo – o teatro do mundo industrial – constituindo-se um conflito entre forma e conteúdo, aparência e essência.

No mesmo verso, há o contraponto de outro gesto simultâneo, de outra personagem coletivo, os “anjos”, representados em estado de “cólera”. O gesto é o grito, possivelmente resistindo “nas assembléias de cinza” - e não deve passar despercebida a analogia da assembléia como teatro político - à ordem representada por “banqueiros” e “comissários”. Entre tais grupos antagonistas,

²⁵¹ PIVA, Roberto. P. 32

o *eu* do poema não age, não propõe uma síntese, mas expressa-se liricamente, frente à trágica situação de opostos inconciliáveis, dirigindo sua fala apostroficamente à cidade.

O verso de longa extensão, aproximando dois gestos díspares e simultâneos (“enquanto”) e um lamento lírico, em um trecho com sintaxe discursiva mas sem pontuação, configura um ritmo acelerado, da metrópole industrial, e sintetiza a disposição, que há em todos os versos do mesmo poema, de elaborar um painel – o grande teatro composto de pequenos gestos.

A caracterização do mundo industrial como teatro, ou seja, como engodo ou ilusão (pois no cotidiano a condição de representação não é assumida), é realizada através da máscara da Paranoia do *eu* dos poemas – que reconfigura o mundo evidenciando seu sentido não-assumido de representação, seu caráter absurdo, revelando o que está por trás da aparência de ordem, por trás da norma da normalidade.

3.1. O THEATRUM MUNDI MANEIRISTA E BARROCO

Shakespeare, Cervantes e Calderón de La Barca, e mesmo um pintor como Brueghel (Pieter Brueghel, O Velho) são de grande importância para o estudo dos tópicos *o mundo como teatro* e *o mundo como ilusão* ou *o mundo como sonho*, que são retomados em *Paranoia*. Para a presente dissertação, não será importante classificar estes artistas como barrocos ou maneiristas, mas sim perceber como pode se dar a aproximação da obra de Piva com outras da tríade citada, ou mesmo de outros autores que desenvolvam estes e outros tópicos tidos como barrocos ou maneiristas. O tópico, enquanto

preceptiva ou linha de força, tem relação com a cultura de um determinado período histórico, mas pode ser retomado com outro significado, em outro contexto.

O *mundo como teatro* atingiu sua maior expressão em Calderón - nisso convergem Hauser e Maravall - sendo o fundamento de uma de suas obras mais célebres, *El Gran Teatro del Mundo*. Nela, há personagens como o Rico, o Pobre, o Lavrador, que desempenham e discutem seus papéis sociais, atribuídos a eles pelo Autor, também personagem, e identificado a Deus. Trata-se aqui de justificar a ordem social como se respeitasse um desígnio divino, distinguindo-se o papel de cada um na vida terrena e o lugar que lhe cabe na vida eterna. Maravall considera o significado subjacente a essa formulação:

O grandioso tópico que Calderón elevou a sua maior altura, conseguindo para ele repercussão multissecular, quer dizer muitas coisas (...). Primeiro, o caráter transitório do papel designado a cada um, que somente se goza ou se sofre durante uma representação. Segundo, o rodízio na distribuição de papéis, de maneira que o que hoje é um amanhã será outro. Terceiro, sua condição aparential, nunca substancial, de modo que aquilo que aparenta ser - sobretudo para consolo dos que sustentam os papéis inferiores - não afeta o núcleo último da pessoa, mas fica na superfície do aparente, frequentemente em flagrante contradição com o ser e o valor profundos de cada um.²⁵²

Na visão de Maravall, este triplo significado do *theatrum mundi* se coaduna com o conservadorismo da cultura barroca:

Com todas essas implicações, o tópico do 'grande teatro do mundo' converte-se em um instrumento imobilista da maior eficácia: não há por que levantar-se em protesto pelo destino que coube a alguém.²⁵³

²⁵² MARAVALL, José Antonio. *A Cultura do barroco*. São Paulo: Edusp, 1999. p. 255.

²⁵³ *Ibidem*, loc.cit

A retomada deste tópico em *Paranoia* é diferente de como foi usualmente configurado pelo barroco e pelo maneirismo, pois não está em jogo a justificação divina como fundamento conciliador da dicotomia entre aparência e substância. Pelo contrário: tanto o *eu* dos poemas está todo o tempo protestando contra esta dicotomia, quanto há a revelação em chave crítica, através dos gestos *simbólicos* das personagens, da ordem que os molda . Há em *Paranoia* a representação do imobilismo desta ordem, concatenada a um libelo contra este estado de coisas.

3.2. A TENDÊNCIA ÉPICA E O GRANDE TEATRO DO MUNDO INDUSTRIAL

Em grande parte dos poemas de *Paranoia*, há uma tendência épica, que se configura através do recolhimento do eu para dar vazão a imagens do mundo, a narrativas a respeito de personagens da cidade. No entanto, como dissemos, essas narrativas são fragmentárias, não se configuram em sequências de atos, encontrando-se reduzidas a ações instantâneas, a gestos simbólicos, significativos. Portanto, há um tratamento teatralizante nesta tendência épica. Entre as diversas artes, o gesto simbólico é um atributo fundamental, justamente, para o teatro.

(...) na proporção em que o gesto está ligado ao corpo do ator e é, ao lado da palavra, uma das principais vias pelas quais se concretiza a metamorfose deste em personagem e, por seu intermédio, de tudo o que está no palco, em atualidade dramática e *gestus* teatral, pode-se afirmar que é uma das grandes fontes geradoras de signos no teatro.²⁵⁴

A etimologia latina para *gestus* é “movimento, atitude, gesto, ademane,

²⁵⁴ GUINSBURG, J. “O teatro no gesto”. Em *Semiologia do teatro*. GUINSBURG, J.; Coelho Netto, José Teixeira; Cardoso, Reni Chaves (organizadores). São Paulo: Perspectiva, 1988. p. 380

gesticulação, esgar, visagem, careta²⁵⁵. O *gestus* teatral é essencialmente diferente do gesto cotidiano: trata-se de uma atitude significativa, simbólica, como assinala J. Guinsburg:

O teatro, por si só, enquanto arte, já implica, como princípio e como regra de sua produção, que todo elemento colocado em sua moldura adquire imediatamente um *caráter simbólico* em relação a si mesmo ou àquilo que se refere. (...) Do mesmo modo, todo gesto esboçado nesse contexto e a seu serviço perderá para sempre o caráter com que geralmente a expressão gestual se apresenta no cotidiano e que pode mesmo estar intimamente associado com o gesto feito em cena²⁵⁶.

Na introdução a seu livro *Language as gesture*, R. P. Blackmur aproxima teatro e dança como as artes em que o propósito e o controle sobre o gesto o tornam significativo:

Control is the key word with regard to gesture in acting, too, and in much the same senses as in dancing; it is the purposive, conventional control of the body's movements that produces meaningful gesture. Or perhaps we should say that is a kind of reduction, condensation, telescoping, of free movements that transforms them into residual gestures, almost as closely ordained as the gestures in ritual.²⁵⁷

Em tradução minha:

Controle é a palavra-chave relativamente ao gesto na atuação teatral, também, e deveras nos mesmos sentidos que assume na dança; é o controle proposital, convencional dos movimentos do corpo que produz o gesto significativo. Ou talvez devêssemos dizer que é uma espécie de redução, condensação, aproximação telescópica dos movimentos livres que os transforma em gestos residuais, quase tão minuciosamente ordenados como os gestos no ritual

Já o teatrólogo e poeta Bertolt Brecht assinala o fato de que também incidente, em uma narrativa, tem seu gesto básico, com suas personagens:

²⁵⁵ HOUAISS, Antônio e VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001, p. 1449

²⁵⁶ GUINSBURG, J. op.cit., pp. 379-380

²⁵⁷ BLACKMUR, R. P. *Language as gesture*. New York: Harcourt, Brace and Company, 1952. pp. 9-10

Each single incident has its basic gest: *Richard Gloster courts his victim's widow. The child's true mother is found by means of a chalk circle. God has a bet with the Devil for Dr. Faustus's soul. Woyzeck buys a cheap knife in order to do his wife in, etc.* The grouping of characters on the stage and the movements of the groups must be such that the necessary beauty is attained above all by the elegance with which the material conveying that gest is set out and laid bare to the understanding of the audience.²⁵⁸

Em tradução minha:

Cada incidente individual tem seu gesto básico: *Richard Gloster corteja a viúva de sua vítima. A verdadeira mãe da criança é encontrada por meio de um círculo de giz. Deus faz uma aposta com o Diabo pela alma de Dr. Faustus. Woyzeck compra uma faca barata para introduzi-la em sua esposa, etc.* O agrupamento de personagens no palco e os movimentos dos grupos deve ser tal que a necessária beleza é obtida acima de tudo pela elegância com que o material que traduz o gesto é disposto e deixado às claras para o entendimento da platéia.

Nos poemas de *Paranoia*, na maior parte das vezes a enunciação dos gestos básicos das personagens e os seus incidentes não se limita à descrição de movimentos, atitudes e ações. Na verdade, são ações que têm a teatralidade do gesto significativo, mas se configuram como *gestos poéticos*, na acepção de Blackmur, que considera a poesia na confluência das outras artes:

The words sound with music, make images which are visual, seem solid like sculpture and spacious like architecture, repeat themselves like the movements in a dance, call for a kind of mummery in the voice when read, and turn upon themselves like nothing but the written word.²⁵⁹

Em tradução minha:

As palavras soam com musicalidade, empreendem imagens que são visuais, parecem sólidas como escultura e espaciais como arquitetura, repetem a si mesmas como os movimentos

²⁵⁸ BRECHT, Bertolt. "The short organum for the theatre". Em *Brecht on theatre – the development of an aesthetic*. New York: Hill and Wang, 1964. Tradução de John Willett. pp. 200-201

²⁵⁹ BLACKMUR, R. P. *Language as gesture*. New York: Harcourt, Brace and Company, 1952, p. 12

na dança, pedem por um tipo de entonação na voz quando lidas, e se voltam a si mesmas como apenas faz a palavra escrita.

Deste modo, apenas como *gesto poético* podemos conceber a maior parte das seguintes ações:

beijos ecoando numa abóbada de reflexos
 torneiras tossindo, locomotivas uivando, adolescentes roucos
 enlouquecidos na primeira infância
 os malandros jogam ioiô na porta do Abismo
 eu vejo Brama sentado em flor de lótus
 Cristo roubando a caixa dos milagres
 (“Visão de São Paulo à noite”)²⁶⁰

Beijos que ecoam em reflexos, torneiras que tosseem, locomotivas que uivam: a sinestesia no primeiro caso e a prosopopéia nos dois últimos são construções possíveis apenas na palavra escrita. No entanto, é evidente a sugestão de espacialidade e movimento. Há também um ritmo imprimido pela ordenação escrita das ações (pensemos no segundo verso deste trecho, e sua acumulação de imagens provocando uma intensificação na leitura em voz alta). O uso insistente do gerúndio (ecoando, tossindo, uivando, roubando) e a enumeração caótica de ações são gestos que se repetem, também, como na analogia que Blackmur realiza entre o gesto poético e o da dança.

Curiosamente, é no “Postfácio” a seu livro seguinte, *Piazzas*, que Piva cita uma passagem do ensaio “Poesía, Sociedad, Estado”, presente em *El Arco y la Lira*, de Octavio Paz, sobre a relação entre o “poder” e o “gesto teatral”, que é muito próxima da conformação do teatro do mundo industrial em *Paranoia*:

(...) los grandes imperios tienden a uniformar el rostro cambiante del hombre y a convertirlo en una máscara indefinidamente repetida. El poder inmoviliza, fija en un solo

²⁶⁰ PIVA, Roberto. P. 63

gesto – grandioso, terrible o teatral y, al fin, simplemente monótono – la variedad de la vida. 'El Estado soy yo' es una fórmula que significa la enajenación de los rostros humanos, suplantados por los rasgos pétreos de un yo abstracto que se convierte, hasta el fin de los tiempos, en el modelo de toda una sociedad²⁶¹.

Em tradução minha:

(...) os grandes impérios tendem a uniformizar o rosto cambiante do homem e convertê-lo em uma máscara indefinidamente repetida. O poder imobiliza, fixa num só gesto grandioso, terrível ou teatral e finalmente, simplesmente monótono a variedade da vida. 'O Estado sou eu' é uma fórmula que significa a nadificação dos rostos humanos suplantados pelos traços pétreos de um eu abstrato que se converte, até o final dos tempos, num modelo de toda uma sociedade.

Em *Paranoia*, de modo semelhante, ocorre a representação da permanência de um único gesto (um gesto básico, simbólico, significativo) para cada personagem e/ou incidente, que são evocados brevemente e nunca mais retomados nos poemas. O poder, fixando “num só gesto grandioso, terrível ou teatral” a variedade da vida – e que, em *Paranoia*, é o poder da ordem industrial em sua ideologia - é entrevisto como a força configuradora das personagens em coletivos humanos (“os professores”, “bacharéis”, “as copeiras”, “as crianças”), que são denominados a partir de sua função sócio-econômica, e cujos gestos são unificadores e simbólicos:

os professores são máquinas de fezes conquistadas pelo
Tempo invocando em jejum de Vida as trombetas de
fogo do Apocalipse
(“Visão 1961”)

bacharéis praticam sexo com liquidificadores
(“O Volume do Grito”)

as copeiras se estabelecem na escada para gritar
(“Rua das Palmeiras”)

²⁶¹ PAZ, Octavio. *El arco y la lira*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1956, p. 287

e as crianças fazendo haraquiri ao som de Lohengrin
 (“L'ovalle delle aparizioni”)

Tais gestos são simbólicos porque, longe de serem cotidianos (na acepção de J. Guinsburg), evidenciam o que está por trás da máscara social das personagens. O choque paradoxal das imagens é provocado através da substituição da aparência (ideologia do papel social) pelo conteúdo que lhe é atribuído (a visão do poeta através da máscara da paranoia). Por isso, o paradoxo é a figura dominante na configuração das imagens dos poemas deste livro.

Na estrutura dos poemas, os painéis de gestos de personagens e incidentes – que caracterizam a tendência épica destes textos - atuam conjuntamente com o fundamento lírico, no qual o *eu* expressa sua visão sobre a ordem da metrópole e do mundo industrial. Tomando como exemplo o poema “L'ovalle delle apparizioni”, assinalamos abaixo, com (A), os versos ou trechos de versos em que *domina* a tendência épica, e com (B) aqueles em que *domina* o fundamento lírico. Tal classificação, bastante esquemática e por isso mesmo controversa, apenas tem o objetivo de assinalar como A e B estão intimamente ligados em sua atuação conjunta, de modo que mesmo onde domina o fundamento lírico podemos perceber a representação de gestos físicos e do gesto básico de um incidente, como no primeiro verso:

eu queria ver a cara dos estranhos embaixadores da Bondade
 quando me vissem passar entre as rosas de lama
 fermentando nas ruelas onde a Morte é tal qual uma
 porrada (B)

tilintam campainhas nas asas dos anjos que vão passar (A)
 tanto as cidades que percorrem como as cidades que
 abandonam estão vazias (A)

som morte tempo ossos verdes vontade energia (B) e as
 habituais velhas loucas distribuindo bombons aos
 meninos pobres (A)

o apito disentérico das fábricas expulsando escravos (A)

bailarinos trazendo a maresia nojenta dos fiordes
 endoidecendo atrás dos tapumes indevassáveis (A)
 grossas fatias de penumbra nos olhos vencidos pelo álcool (A)
 eixos titânicos montados na mente onde a heterossexualidade
 quer nos comer vivos (B)
 partos desenfreados extraindo larvas angulosas (A)
 e as crianças fazendo haraquiri ao som de Lohengrin (A)
 sobre os pavimentos desolados o firmamento está distante
 como nunca (B)
 nós provamos a esperança desesperada que acompanha cada
 gosto ritual (B)
 enquanto nossas tripas agonizam nos indefesos caldos das
 hortênsias (B)

Em “Paranoia em Astrakan”, temos um exemplo de quando a épica assume um papel dominante na constituição do texto, através de um painel de gestos de personagens usado como procedimento para evocar o grande teatro da cidade (mesmo caso de “Visão 1961”).

Eu vi uma linda cidade cujo nome esqueci
 onde anjos surdos percorrem as madrugadas tingindo
 seus olhos com lágrimas invulneráveis
 onde crianças católicas oferecem limões para pequenos
 paquidermes que saem escondidos das tocas
 onde adolescentes maravilhosos fecham seus cérebros
 para os telhados estéreis e incendeiam internatos
 onde manifestos niilistas distribuindo pensamentos
 furiosos puxam a descarga sobre o mundo
 onde um anjo de fogo ilumina os cemitérios em festa e a
 noite caminha no seu hálito
 onde o sono de verão me tomou por louco e decapitei o
 Outono de sua última janela
 onde o nosso desprezo fez nascer uma lua inesperada
 no horizonte branco
 onde um espaço de mãos vermelhas ilumina aquela
 fotografia de peixe escurecendo a página
 onde borboletas de zinco devoram as góticas
 hemorróidas das beatas
 onde os mortos se fixam na noite e uivam por um
 punhado de fracas penas
 onde a cabeça é uma bola digerindo os aquários
 desordenados da imaginação

É proveitoso notar que este poema tem uma estrutura próxima à da primeira parte de “Howl”, poema de Allen Ginsberg: na proposição inicial do *eu* do poema como narrador de uma visão (“Eu vi” e “I saw”), no estabelecimento

de um objeto nos primeiros versos (a “linda cidade” e “the best minds of my generation”) que será retratado em gestos fragmentários (e não em ações progressivas), gestos que são apresentados em versos anafóricos (iniciados por “onde” e “who”):

HOWL
to Carl Solomon

I

I saw the best minds of my generation destroyed by
madness, starving hysterical naked,
dragging themselves through the negro streets at dawn
looking for an angry fix,
angelheaded hipsters burning for the ancient heavenly
connection to the starry dynamo in the machin-
ery of night,
who poverty and tatters and hollow-eyed and high sat
up smoking in the supernatural darkness of
cold-water flats floating across the tops of cities
contemplating jazz,
who bared their brains to Heaven under the EI and
saw Mohammedan angels staggering on tene-
ment roofs illuminated,
who passed through universities with radiant cool eyes
hallucinating Arkansas and Blake-light tragedy
among the scholars of war, [...]

Em tradução de Claudio Willer:

UIVO
para Carl Solomon

I

Eu vi os expoentes da minha geração destruídos pela loucura,
morrendo de fome, histéricos, nus,
arrastando-se pelas ruas do bairro negro de madrugada em
busca de uma dose violenta de qualquer coisa,
hipsters com cabeça de anjo ansiando pelo antigo contato
celestial com o dínamo estrelado da maquinaria da
noite,
que pobres, esfarrapados e olheiras fundas, viajaram fumando
sentados na sobrenatural escuridão dos miseráveis
apartamentos sem água quente, flutuando sobre os tetos
das cidades contemplando jazz,
que desnudaram seus cérebros ao céu sob o Elevado e viram
anjos maometandos cambaleando iluminados nos
telhados das casas de cômodos,
que passaram por universidades com olhos frios e radiantes

alucinando Arkansas e tragédias à luz de Blake entre os estudiosos da guerra, [...] ²⁶²

Também outros procedimentos aproximam os dois poemas, como o uso da sintaxe discursiva em versos longos sem pontuação interna, o imaginário mítico fundido a imagens urbanas, e ainda certas construções como “who bared their brains to Heaven” e “onde adolescentes maravilhosos fecham seus cérebros para os telhados estéreis”. Há um diálogo profundo entre os poemas de Ginsberg (publicado originalmente em 1956) e de Piva (1963), que diz respeito à formulação de uma poética que se encontra no limiar entre gêneros: o amálgama entre lírica e épica, e o tratamento teatralizante do conjunto. A máscara da alucinação, do delírio, do sonho, da visão mística, aproxima os dois poemas pela exploração contemporânea dos tópicos *loucura do mundo*, *mundo como sonho* e *mundo como teatro*.

3.3. ABALO DO SENSO DE IDENTIDADE

A interpretação de Arnold Hauser, historiador da arte, sobre o uso maneirista do tópico *mundo como teatro*, enfatiza aspectos diferentes do analisado por Maravall: o elo entre teatro e sonho, e o abalo do senso de identidade do indivíduo:

O *theatrum mundi*, como o sonho, além de ser uma das imagens favoritas do maneirismo, é uma das que sucintamente expressam mais o espírito da época. O elo entre o teatro e a ilusão, portanto com o sonho, é óbvio. (...). A Renascença, que teve um prazer tão grande com o teatro, abriu caminho para o maneirismo também nessa direção. Mas foi somente quando este surgiu que a imagem do *theatrum mundi* alcançou suas novas dimensões e sua profundidade própria. A idéia de que o mundo inteiro não passa de um palco e que os homens são como atores a sair e a entrar, que eles nunca foram o que pareciam ser, não era o mais importante. Subjacente a essa

²⁶² GINSBERG, Allen. *Uivo, Kaddish e outros poemas*. Tradução de Claudio Willer. Porto Alegre: L&PM, 2001.

imagem encontrava-se o abalo do senso de identidade, da harmonia do eu consigo próprio, o problema da homogeneidade do caráter e de como conciliar todas as coisas ocultas sob a máscara de uma pessoa.²⁶³

O abalo do senso de identidade é uma questão central para a construção dos poemas de *Paranoia*. A recomposição do teatro do mundo se dá através da máscara da paranoia, através da visão onírica do eu, em estado de sonho ou delírio. Portanto, trata-se de uma visão subjetiva, interior. Todos os personagens são criações do *eu* que narra as visões, com os gestos dispostos de um modo tal que se desvela o que há por trás da aparência de seus correspondentes no mundo real. Assim, todas as personagens e atos são o *eu* – de um modo que, parodiando Rimbaud, o eu são vários outros.

O tópico do mundo como teatro, com ênfase nos gestos e atos prescritos pela ordenação social para serem desempenhados por todos os indivíduos (com vários papéis durante a vida), é enunciado diretamente por uma das personagens de *As you like it*, em uma das passagens mais famosas das peças de Shakespeare. O filosófico e melancólico Jacques, nobre que vive no exílio, afirma:

All the world is a stage,
and all the men and women merely players

Em seguida, neste pequeno monólogo em versos, descreve as sete idades do ser humano como sendo sete atos teatrais, nas quais desempenha sete diferentes papéis. Para cada um, da infância à velhice, enuncia o gesto característico e/ou o figurino correspondente:

They have their exits and their entrances;

²⁶³ HAUSER, Arnold. *Maneirismo: a crise da renascença e o surgimento da arte moderna*. São Paulo: Perspectiva, 1993, p. 412

And one man in his time plays many parts,
 His acts being seven ages. At first the infant,
 Mewling and puking in the nurse's arms.
 And then the whining school-boy, with his satchel
 And shining morning face, creeping like snail
 Unwillingly to school. And then the lover,
 Sighing like furnace, with a woeful ballad
 Made to his mistress' eyebrow. Then a soldier,
 Full of strange oaths and bearded like the pard,
 Jealous in honour, sudden and quick in quarrel,
 Seeking the bubble reputation
 Even in the cannon's mouth. And then the justice,
 In fair round belly with good capon lined,
 With eyes severe and beard of formal cut,
 Full of wise saws and modern instances;
 And so he plays his part. The sixth age shifts
 Into the lean and slipper'd pantaloon,
 With spectacles on nose and pouch on side,
 His youthful hose, well saved, a world too wide
 For his shrunk shank; and his big manly voice,
 Turning again toward childish treble, pipes
 And whistles in his sound. Last scene of all,
 That ends this strange eventful history,
 Is second childishness and mere oblivion,
 Sans teeth, sans eyes, sans taste, sans everything.²⁶⁴

Na tradução de Carlos Alberto Nunes:

O mundo é um palco; os homens e as mulheres,
 meros artistas, que entram nele e saem.
 Muitos papéis cada um tem no seu tempo;
 sete atos, sete idades. Na primeira,
 no braço da ama grita e baba o infante.
 O escola lamuriento, após, com a mala,
 de rosto matinal, como serpente
 se arrasta para a escola, a contragosto.
 O amante vem depois, fonalha acesa,
 celebrando em balada dolorida
 as sobrancelhas da mulher amada.
 A seguir, estadeia-se o soldado,
 cheio de juras feitas sem propósito,
 com barba de leopardo, mui zeloso
 nos pontos de honra, a questionar sem causa,
 que a falaz glória busca
 até mesmo na boca dos canhões.
 Segue-se o juiz, com o ventre bem forrado
 de cevados capões, olhar severo,
 barba cuidada, impando de sentenças
 e de casos da prática; desta arte

²⁶⁴ SHAKESPEARE, William. *The Complete Works*. Oxford: Oxford University Press, 1990, p. 638

seu papel representa. A sexta idade
em magras pantalonas tremelica,
óculos no nariz, bolsa de lado,
calças da mocidade bem poupadas,
mundo amplo em demasia para pernas
tão mirradas; a voz viril e forte,
que ao falsete infantil voltou de novo,
chia e sopra ao cantar. A última cena,
remate desta história aventureira,
é mero olvido, uma segunda infância,
falha de vista, dentes, gosto e tudo.²⁶⁵

No monólogo shakespeariano, o que importa é o painel a ser composto, o conjunto de idades e atos-gestos que compõem qualquer pessoa. E nos poemas de Piva, também é o quadro geral que importa, e não o desenvolvimento de cada personagem em sua individualidade. Nos dois textos, os personagens não têm nome, não tem individualidade: são funções da idade e de como a cultura molda cada idade, em Shakespeare, ou funções da sociedade industrial, em Piva.

3.4. FUNDAMENTOS MANEIRISTAS E BARROCOS DA ARTE MODERNA

O *theatrum mundi* e os outros tópicos citados neste capítulo não são criados no período barroco ou no maneirista, mas nestes estilos se nota sua associação e o uso insistente deles, como procedimentos para representar a crise pela qual passa a civilização ocidental no início da Idade Moderna, em sua transição do modo de produção feudal para o capitalista. O fidalgo decadente Dom Quixote é uma figura emblemática do período, representado através dos temas do mundo como labirinto, em suas peregrinações, do mundo como ilusão ou sonho, em suas façanhas fantasiosas, e também do mundo como teatro, como no episódio em que confunde a apresentação de um

²⁶⁵ SHAKESPEARE, William. *Como gostais - Noite de reis*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Editora Tecnoprint, 1981. Pp. 51-52.

titereiro com a própria realidade, e desastrosamente ataca os bonecos da representação²⁶⁶.

Alguns historiadores da arte já apontaram similitudes entre o período de crise que corresponde ao período maneirista e barroco e a crise relacionada à formação da arte moderna, apontando também as origens maneiristas e barrocas para a arte desse período. Arnold Hauser sublinha que a “reavaliação do maneirismo só era possível em uma geração que experimentara um choque como o que está associado à origem da arte moderna”, sendo o caminho preparado “pelo expressionismo moderno, pelo surrealismo e pela arte abstrata, sem os quais seu espírito teria permanecido em essência ininteligível”.

No contexto barroco descrito por Maravall, o tópico da *loucura do mundo* está relacionado, no plano das idéias, aos primeiros choques da modernidade:

Certamente que, desde que começaram as mudanças suscitadas pela modernidade, houve quem chegasse a pensar que o mundo e os homens estavam atacados de grande loucura. Mas, na crise do século XVII, expande-se essa visão, diante da anormalidade - do ponto de vista tradicional de muitos dos fatos que acontecem. ‘La folie est générale’, declara M. Régner. Não podia faltar o testemunho de Quevedo, que se refere, além do mais, a circunstâncias de sua própria atualidade. Sua crítica não concerne a um estado perene e natural do mundo, como pode ocorrer em um quadro de Bosch, mas à situação que ele presencia, aos “delírios do mundo, que hoje parece estar furioso”²⁶⁷

Gustav Hocke, que publica em 1957 seu *Die Welt als Labyrinth*²⁶⁸, refere-se a cinco épocas de maneirismo, das quais a última corresponderia à da arte

²⁶⁶ Trata-se do capítulo XXV. CERVANTES, Miguel. *Dom Quixote de la Mancha*. Trad. Almir de Andrade e Milton Amado. Rio de Janeiro: José Olympio, 1954. P. 1289

²⁶⁷ MARAVALL, Jose Antonio. Op. cit.. Pp. 253-254

²⁶⁸ HOCKE, Gustav René *Maneirismo: O Mundo como Labirinto*. Tradução: Clemente Raphael Mahl. São Paulo, Perspectiva, 1974. P. 19.

moderna (1880-1950)²⁶⁹. Hauser, que também investiga as origens maneiristas da arte deste período, não acredita em recorrência de um estilo - este sempre se ligaria a uma situação histórica específica - mas na permanência de

uma subcorrente na história da arte ocidental, às vezes mais visível, às vezes menos. Tendências maneiristas manifestaram-se repetidamente desde o barroco e o rococó e, em particular, desde o fim do classicismo internacional, estando mais patentes em épocas de revolução estilística associada a crises espirituais agudas como a da transição o Classicismo para o Romantismo ou do Naturalismo para o pós-Impressionismo²⁷⁰.

Hocke compara as crises associadas ao maneirismo e ao Modernismo, naquele com o saque de Roma pela milícia de Carlos V, e no segundo com a eclosão da Primeira Guerra Mundial: “o ano de 1527 marca, sem dúvida, uma data importante: o fim do Renascimento, assim como o ano de 1914 assinalou o fim da velha Europa”²⁷¹. E propõe outro paralelo: “Tanto os artistas da época de 1520-1660 como aqueles que nasceram os anos de 1880-1890 são visionários do fim do mundo”²⁷².

3.5. DIÁLOGO COM MÁRIO DE ANDRADE: DESVAIRISMO E MEDITAÇÃO

Em *Paranoia*, muito da reelaboração de tópicos barrocos vem do diálogo bastante direto que o livro de Piva estabelece com *Pauliceia Desvairada*, de Mário de Andrade, já que este, por sua vez, traz uma reconfiguração de tais tópicos. *Pauliceia* é um dos primeiros livros de poemas

²⁶⁹ HOCKE, Gustav René *Maneirismo: O Mundo como Labirinto*. Tradução: Clemente Raphael Mahl. São Paulo, Perspectiva, 1974. P. 19. As épocas referidas por Hocke são: “Alexandria (c. 350-150 a.C.); o período de “latinidade argêntea”, em Roma (c. 14-139 d.C.); o início e mais ainda o fim da Idade Média, o maneirismo “consciente”, entre os anos de 1520 e 1650; o Romantismo, que vigorou entre os anos de 1800 e 1830; e enfim, a época que precedeu a nossa e cujas influências ainda hoje se fazem sentir (1880-1950)”.

²⁷⁰ HAUSER, Arnold. *Maneirismo: a crise da renascença e o surgimento da arte moderna*. São Paulo: Perspectiva, 1993. P. 432

²⁷¹ HOCKE, Gustav René. op. cit., p. 89

²⁷² Ibidem, loc.cit.

do modernismo brasileiro, e elabora esteticamente o fim de um mundo dominado essencialmente pela ordem agrária e o início de uma era industrial, à qual deve corresponder outra estética. A máscara da loucura ou do desvairismo, do livro de Mário, é usada pela poeta-personagem em suas andanças pela Pauliceia, em um livro de poemas concebido como um todo, e não como apanhado de poemas – do mesmo modo que as peregrinações do poeta-personagem que peregrina pela cidade de São Paulo, anos depois, com sua máscara da Paranoia. Além disso, há em *Pauliceia Desvairada* – eis aqui um ponto forte do diálogo entre este e *Paranoia* - uma grande disposição de representar a cidade de São Paulo como grande teatro. Para tanto, concorrem vários procedimentos, na obra de Mário de Andrade.

Em primeiro lugar, a cidade é posta sob o signo da *commedia dell'arte*, com a evocação de alguns de seus personagens-tipo, principalmente o Arlequim. A expressão “arlequinal” é uma espécie de bordão do livro, aparecendo em oito dos 22 poemas: “Inspiração”, “Rua de São Bento”, “O Trovador”, “Paisagem n. 1”, “Tristura”, “O Domador”, “A Caçada” e “Nocturno”. A cidade é propriamente designada como “arlequinal” em “Rua de São Bento”. Também Polichinelo, o *Polcinella* da *commedia dell'arte*, é citado em “Tristura”:

E dizem que os polichinelos são alegres!
Eu nunca em guizos nos meus interiores arlequinais²⁷³

Neste mesmo poema, a São Paulo andradiana é aproximada de Colombina, outra personagem-tipo da *commedia dell'arte*, noiva de Arlequim:

Paulicea, minha noiva... Há matrimônios assim...

²⁷³ ANDRADE, Mário de. *Pauliceia Desvairada*. Em *Poesias Completas*. São Paulo: Livraria Martins Editora S.A., 1955. P. 46

Ninguém os assistirá jamais²⁷⁴

A *commedia dell'arte* é um gênero teatral, surgido na Itália renascentista, que se opunha à comédia erudita. Caracteriza-se mais pelo improvisado do que pela valorização do texto. Organiza-se em torno de personagens fixos, como o Arlequim, o Pantaleão e outros, facilmente reconhecíveis por suas vestimentas e máscaras típicas, além de seus gestos básicos. O Arlequim, o mais popular dos tipos da *commedia dell'arte*, é um criado que emigra da empobrecida Bergamo para a rica Veneza e serve a um comerciante rico, avarento e lúbrico, o Pantaleão. Arlequim usa de toda espécie de artimanhas para sobreviver. Observa Luiz Paulo Vasconcelos que

É uma mistura de inteligência, esperteza e estupidez, o que faz dele, em geral, o centro da intriga. Seu figurino, inicialmente, era uma roupa coberta por vários remendos coloridos que, com o passar do tempo, formalizou-se numa estamparia de losangos verdes, vermelhos e azuis.²⁷⁵

Além da evocação da *commedia dell'arte*, a metáfora da cidade como espetáculo também está bastante presente em poemas de *Pauliceia Desvairada*, como em “Nocturno”:

Mas... olhai, oh meus olhos saudosos dos ontens
esse espetáculo encantado da Avenida!²⁷⁶

E mais adiante, no mesmo poema, aparece também a figura do clown, figura cômica associada, em suas origens, à figura simplória do camponês:

Guardate! Aos aplausos do esfusiante clown,
heroico sucessor da raça heril dos bandeirantes,
passa galhardo um filho de imigrante,
loiramente domando um automóvel!²⁷⁷

²⁷⁴ ANDRADE, Mário de. *Pauliceia Desvairada*. Em *Obras Completas*. São Paulo: Livraria Martins Editora S.A., 1955. P. 46

²⁷⁵ VASCONCELOS, Luiz Paulo da Silva. *Dicionário de teatro*. Porto Alegre: L&PM, 1987. P. 21

²⁷⁶ ANDRADE, Mário de. Op. cit. P. 5

²⁷⁷ Ibidem, loc. cit

No poema “Tu”, a figura feminina evocada, a “Costureirinha de São Paulo,/ ítalo-franco-luso-brasílico-saxônica”, é aproximada a uma figura feminina marcante de uma peça de Shakespeare:

Lady Macbeth feita de névoa fina,
pura neblina da manhã²⁷⁸

O tema da máscara aparece de modo ambíguo em “Paisagem n. 3”, já que a máscara da loucura – do desvairismo –, usada pelo personagem-poeta Mário, deve ser recoberta por outra máscara, a da *normalidade*, da concordância:

Ali em frente... - Mário, põe a máscara!
- Tens razão, Minha Loucura, tens razão.²⁷⁹

Já em “Paisagem n. 2”, enuncia-se diretamente a questão dos gestos teatrais:

As casas adormecidas
parecem teatrais gestos dum explorador do polo
que o gelo parou no frio...²⁸⁰

E no mesmo poema, a representação da cidade como espetáculo é mais uma vez colocada em questão:

Grande função ao ar livre!
Bailado de Cocteau com os barulhadores de Russolo!
Opus 1921.

São Paulo é um palco de bailados russos.
Sarabandam a tísica, a ambição, as invejas, os crimes
e também as apoteoses da ilusão...
Mas o Nijinsky sou eu!²⁸¹

O tema da “função ao ar livre” também aparece em “As enfiaturas do Ipiranga”, categorizado parodicamente como “oratório profano” - aliás, com epígrafe retirada ao *Hamlet* de Shakespeare:

O, woe is me
To have seen what I have seen, see what I see!²⁸²

²⁷⁸ ANDRADE, Mário de. *Obras Completas*. São Paulo: Livraria Martins Editora S.A., 1955. P. 60

²⁷⁹ Ibidem. P. 62

²⁸⁰ Ibidem. P. 58

²⁸¹ Ibidem, loc.cit

²⁸² ANDRADE, Mário de. *Poesias Completas*. São Paulo: Livraria Martins Editora S.A., 1955, p.

O local da execução de “As enfiaturas do Ipiranga”, texto de forma dramática que serviria a um imaginário e hiperbólico oratório - para “550.000 cantores”, acompanhados por “perto de cinco mil instrumentistas dirigidos por maestros... vindos do estrangeiro” - é o emblemático Teatro Municipal, mas, ao contrário do que seria de se esperar, não o seu interior, e sim sua esplanada. Os cantores são agrupados em diversos coros, divididos de acordo com sua classe ou função social: Os Orientalismos Convencionais são “escritores e demais artífices elogiáveis”, As Senectudes Tremulinas são “milionários e burgueses”, Os Sandapilários Indiferentes são o operariado e a gente pobre, As Juvenilidades Auriverdes é composta por “nós” - provavelmente o grupo modernista - e Minha Loucura é o único solista.

A distribuição espacial prevista para os coros de “As enfiaturas do Ipiranga” revela que o palco, na verdade, é a cidade:

Os Orientalismos Convencionais estão nas janelas e terraços do Teatro Municipal. As Senectudes Tremulinas disseminaram-se pelas sacadas do Automóvel Clube, da Prefeitura, da Rôtisserie, da Tipografia Weisflog, do Hotel Carlton e mesmo da Livraria Alves, ao longe. Os Sandapilários Indiferentes berram do Viaduto do Chá. Mas as Juvenilidades Auriverdes estão em baixo, nos parques do Anhangabaú, com os pés enterrados no solo, Minha Loucura no meio deles. ²⁸³

Ao fim do oratório, a rubrica confirma que o palco do oratório profano é a cidade, quando “*As Juvenilidades Auriverdes e Minha Loucura* adormecem eternamente surdos; enquanto das janelas de palácios, teatros, tipografias, hotéis - escancaradas, mas cegas - cresce uma enorme vaia de assovios,

zurros, patadas”.

Aliado ao tratamento da cidade como espetáculo, há o tratamento dos habitantes como personagens-tipos (“nadador”, “conde”, “Hermes Pança”), que se comunicam diretamente através do recurso dramático dos diálogos, e também com o próprio *eu* dos poemas:

“Can you dance the tarantella?” - “Ach! ya.”
 (“Rua de São Bento”)²⁸⁴

És rei! Olha o rei nu!
 que é dos teus fardos, Hermes Pança?!
 - Deixei-os lá nas margens das escadarias,
 onde nas violetas corria o rio dos olhos de minha mãe...
 - Sossega. És rico, és grandíssimo, és monarca!
 Alguém agora t’os virá trazer.
 (“A Escalada”)²⁸⁵

- Nadador! vamos partir pela via dum Mato Grosso?
 - Io! Mai!...
 (“Tietê”)²⁸⁶

- Cavaleiro... - Sou conde! - Perdão.
 Sabe que existe um Brás, um Bom Retiro?
 - Apre! respiro... Pensei que era pedido.
 Só conheço Paris!
 (“Colloque sentimental”)²⁸⁷

O tratamento do *mundo como circo*, com clara proximidade ao *mundo como teatro*, é destacado por Maria Augusta Fonseca em outra obra importante da literatura brasileira moderna, o *Serafim Ponte Grande* de Oswald de Andrade:

Tentando escapar da farsa burguesa, [Oswald de Andrade] usou contra essas representações de classe o sarcasmo, a sátira, a irreverência cômica. Parodia o mundo das aparências

²⁸⁴ ANDRADE, Mário de. *Obras Completas*. São Paulo: Livraria Martins Editora S.A., 1955, p.

38

²⁸⁵ *Ibidem*, p. 36

²⁸⁶ *Ibidem*, p. 42

²⁸⁷ *Ibidem*, p. 63

e dissimulações reproduzindo-o muitas vezes de modo caricato.²⁸⁸

Fonseca aponta as prováveis fontes dadaístas do tratamento, em *Serafim, do mundo como circo* – e aqui voltamos às reelaborações modernistas de tópicos barrocos e maneiristas, como proposto por Hauser e Hocke. Há um trecho de um manifesto dadaísta que propõe “restabelecer a roda fecunda de um circo universal nas potencialidades reais e a fantasia de cada indivíduo”, e outro afirmando que “Nós somos diretores de circo e sibilamos entre os ventos das feiras, entre os conventos, prostituições, teatros...”²⁸⁹

O diálogo literário entre *Pauliceia Desvairada* e *Paranoia* é tematizado, neste, através da forma teatralizante do *monólogo apostrofado*: em “No parque Ibirapuera”, o *eu* do poema fala em sua imaginação com Mário de Andrade. O personagem-Mário não aparece em diálogo direto com o *eu* do poema; a apóstrofe evoca quem está ausente: “Um anjo da Solidão pousa indeciso sobre meus ombros/ A noite traz a lua cheia e *teus* poemas, Mário de Andrade, regam minha imaginação” (grifo nosso). Assim, o poema todo é formulado como um monólogo que traz, paradoxalmente, a sugestão de um diálogo, com o uso dos pronomes pessoais em segunda pessoa: “*teus* poemas”, “*teus* versos”, “*teu* rosto”, “*tua* alma”, “*teu* livro”, “eu *te* imagino”, “*teu* ritmo”:

No Parque Ibirapuera

Nos gramados regulares do parque Ibirapuera
Um anjo da Solidão pousa indeciso sobre meus ombros
A noite traz a lua cheia e *teus* poemas, Mário de Andrade,
regam minha imaginação

²⁸⁸ FONSECA, Maria Augusta. “O mundo enquanto circo”. Em: *Palhaço da Burguesia*. São Paulo: Polis, 1979. P. 124

²⁸⁹ TISON-BRAUN, Micheline. *Dada et le Surréalisme*. Paris, Firmin-Didot S/A, 1973, Pp. 20-21.

Para além do parque teu retrato em meu quarto sorri
 para a banalidade dos móveis
 Teus versos rebentam na noite como um potente batuque
 fermentado na rua Lopes Chaves

Por detrás de cada pedra
 Por detrás de cada homem
 Por detrás de cada sombra
 O vento traz-me o teu rosto

Que novo pensamento, que sonho sai de tua fronte noturna?
 É noite. E tudo é noite.
 É noite nos pára-lamas dos carros
 É noite nas pedras
 É noite nos teus poemas, Mário!
 Onde anda agora a tua voz?
 Onde exercitas os músculos da tua alma, agora?
 Aviões iluminados dividem a noite em dois pedaços
 Eu apalpo teu livro onde as estrelas se refletem
 como numa lagoa

É impossível que não haja nenhum poema teu
 escondido e adormecido no fundo deste parque
 Olho para os adolescentes que enchem o gramado
 de bicicletas e risos
 Eu te imagino perguntando a eles:
 onde fica o pavilhão da Bahia?
 qual é o preço do amendoim?
 é você meu girassol?

A noite é interminável e os barcos de aluguel
 fundem-se no olhar tranqüilo dos peixes
 Agora, Mário, enquanto os anjos adormecem devo
 seguir contigo de mãos dadas noite adiante
 Não só o desespero estrangula nossa paciência
 Também nossos passos embebem as noites de calafrios
 Não pares nunca meu querido capitão-loucura
 Quero que a Pauliceia voe por cima das árvores
 suspensa em teu ritmo

A apóstrofe, quando evoca o que está ausente, presentifica-o:

Por detrás de cada pedra
 Por detrás de cada homem
 Por detrás de cada sombra
 O vento traz-me teu rosto

A presentificação se intensifica e ganha força expressiva quando o personagem Mário de Andrade dialoga, hipoteticamente, com “adolescentes que enchem o gramado de bicicletas e risos”:

Eu te imagino pergutando a eles:
 onde fica o pavilhão da Bahia?
 qual é o preço do amendoim?
 É você meu girassol?

No fim do poema, a presentificação via apóstrofe é levada ao ponto culminante, com a sugestão de contato físico:

Agora, Mário, enquanto os anjos adormecem devo seguir
 contigo de mãos dadas noite adiante

As insistentes referências a “poemas”, “livro”, “ritmo”, evidenciam que o *monólogo apostrofado* na verdade está tematizando o diálogo literário entre a formulação de *Pauliceia Desvairada*, “Meditação sobre o Tietê” e outros textos de Mário, e a formulação dos poemas de *Paranoia*. De “Meditação sobre o Tietê” vem a ambiência noturna e o verso “É noite. E tudo é noite”, que inicia o poema de Mário e retorna como um refrão, e também a estrutura do *monólogo apostrofado*: “Meu rio, meu Tietê, onde me levas?”, “A culpa é tua, Pai Tietê?”, “Olha os peixes, demagogo incivil”²⁹⁰.

Mas não é só estrutural o diálogo entre os textos. Do mesmo modo como em “Meditação sobre o Tietê” o rio apostrofado serve como metáfora do curso da história e do papel do poeta na história - “Porque não me escutam! Porque os governadores/ não me escutam?” - do mesmo modo, o poema de Piva “No parque Ibirapuera” se utiliza da personagem Mário para discutir o papel do poeta na ordem industrial: o verso que encaminha o poema de Piva para sua conclusão, “Não só o desespero estrangula nossa impaciência”, alude ao verso do poema de Mário, “Eu recuso a paciência, o boi morreu, eu recuso a esperança”, também próximo à conclusão deste. Assim, a recusa se torna

²⁹⁰ ANDRADE, Mário de. “Meditações sobre o Tietê”. Em: *Poesias Completas*. São Paulo: Livraria Martins Editora S.A. Pp. 421-432

uma questão compartilhada no poema de Piva: “*nossa impaciência*” (grifo meu).

O fato de o palco do diálogo com Mário ser o parque Ibirapuera reforça a reflexão sobre o papel do poeta na ordem industrial, que oscila entre os polos da negação marginalizante e a assimilação domesticadora. O Ibirapuera, inaugurado em 1954 como parte das comemorações oficiais dos 400 anos da cidade de São Paulo, transformou-se em um símbolo da institucionalização do modernismo brasileiro, com o Monumento às Bandeiras de Vitor Brecheret e o projeto de Oscar Niemeyer. Talvez por isso, para além da ambiência dos “gramados regulares”, os versos de Mário rebentem “na noite como um potente batuque”, transcendendo a institucionalização simbolizada. O *eu* do poema procura um indício da obra de Mário no local: “É impossível que não haja nenhum poema teu escondido e adormecido no fundo deste parque”. Mas o viés pelo qual Mário é revivido, ganhando voz na imaginação de Piva, é o do homoerotismo:

Olho para os adolescentes que enchem o gramado de
bicicletas e risos
Eu te imagino perguntando a eles:
onde fica o pavilhão da Bahia?
qual é o preço do amendoim?
é você meu girassol?

Em *Paranoia*, o homoerotismo é uma das vias da subversão à ordem instituída, associada às dimensões do sagrado e da política. O papel dos *pederastas* no teatro do mundo industrial de *Paranoia* é o da subversão, ou ao menos, da aberração, desvio da norma. Há trechos de vários poemas em que o homoerotismo desponta (pensemos nos “adolescentes maravilhosos fechando o cérebro para os telhados estéreis e incendiando internatos” de

“Paranoia em Astrakan, por exemplo), mas é em “Os anjos de Sodoma” que ele é elaborado de mais extenso e evidente, com seus gestos a um tempo criadores e violentos:

Eu vi os anjos de Sodoma semeando prodígios para a criação
 não perder seu ritmo de harpas
 [...]

 Eu vi os anjos de Sodoma desgrenhados e violentos
 aniquilando os mercadores, roubando o sono das
 virgens, criando palavras turbulentas
 Eu vi os anjos de Sodoma inventando a loucura e o

 arrependimento de Deus

O livro de Piva foi escrito e publicado no início dos anos 1960, época em que a temática homoerótica ainda era interdita na sociedade e na literatura brasileiras, com raras exceções. Talvez se possa entrever o contrário da regra dois textos de Mário: insinuada no conto “Frederico Paciência”²⁹¹ e no poema “Cabo Machado”²⁹². E proposta como fantasia do protagonista de *Serafim Ponte Grande* de Oswald de Andrade²⁹³.

Há uma intertextualidade em “No parque Ibirapuera” que reforça a leitura homoerótica. Através da máscara-Mário – o poeta de “Eu sou trezentos”²⁹⁴ - evoca-se indiretamente também Walt Whitman, o poeta de “contenho multidões”²⁹⁵. A primeira razão da aproximação é clara: ambos os poetas foram cantores amorosos de seus países, e portadores de um projeto político-estético para suas culturas. Mas há uma segunda razão para a

²⁹¹ ANDRADE, Mário de. *Contos Novos*. São Paulo: Klick, 1997. P. 60

²⁹² Idem. *Poesias completas*. São Paulo: Livraria Martins Editora S.A., 1955.

²⁹³ Trata-se do trecho do capítulo “Folhinha Conjugal ou Serafim no Front” em que Serafim fantasia uma relação sexual com Pinto Calçudo. ANDRADE, Oswald. *Serafim Ponte Grande*. São Paulo: Globo, 2007.

²⁹⁴ ANDRADE, Mário de. *Poesias completas*. São Paulo: Livraria Martins Editora S.A., 1955. P. 222

²⁹⁵ WHITMAN, Walt. *Folhas de relva*. Tradução de Rodrigo Garcia Lopes. São Paulo: Iluminuras, 2005. P. 129

evocação: o *eu* do poema reinterpreta o papel que já havia sido escrito por Allen Ginsberg, Fernando Pessoa (Álvaro de Campos) e Garcia Lorca . Explica-se: Whitman, autor de vários poemas em que o homoerotismo é uma questão importante (e incluído em uma proposição político-estético-hierofânica), sendo pioneiro também neste sentido na literatura moderna, foi homenageado por Ginsberg, Campos e Lorca, em poemas que utilizam a mesma estrutura do monólogo apostrofado com o poeta de *Leaves of Grass*, e louvam o homoerotismo franco de Whitman. Há ainda, em “No parque Ibirapuera”, uma alusão a um verso de Oswald de Andrade, “Noturno”²⁹⁶, do livro *Pau brasil*. Em Oswald: “Lá for a o luar continua/ E o trem divide o Brasil/ como um meridiano”. E em Piva: “Aviões iluminados dividem a noite em dois pedaços”.

Em “A supermarket in California”²⁹⁷, de Ginsberg, há todo um trecho homoerótico reescrito por Piva em “No parque Ibirapuera”, transferindo o papel de Whitman para Mário:

I saw you, Walt Whitman, childless, lonely old grubber,
poking among the meats in the refrigerator and eyeing the
grocery
boys.

I heard you asking questions of each: Who killed the
pork chops? What price bananas? Are you my Angel?

Também Lorca comparece neste poema de Ginsberg:

What peaches and what penumbras! Whole families
shopping at night! Aisles full of husbands! Wives in the
avocados, babies in the tomatoes!--and you, Garcia Lorca,
what
were you doing down by the watermelons?

Lorca escreveu sua “Oda a Walt Whitman” em seu livro *Poeta en Nueva*

²⁹⁶ ANDRADE, Oswald de. *Poesias reunidas*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1966. P. 90

²⁹⁷ Tradução integral do poema após o final do capítulo.

York, com o qual também *Paranoia* estabelece um diálogo profundo: encontramos ali a mesma configuração do poeta debatendo-se com o teatro do mundo industrial da metrópole, com o cruzamento entre fundamento lírico e tendência épica, expressando-se através de uma poesia de versos longos, livres e sem rimas, whitmanianos, que tendem à prosa, e com imagens surrealistas. Possivelmente aqui temos uma das inspirações mais diretas das imagens de teor surrealista, paradoxal, dos poemas de *Paranoia*:

Por el East River y el Queensborough,
 los muchachos luchaban con la industria,
 y los judíos vendían al fauno del río
 la rosa de la circuncisión
 y el cielo desembocaba por los puentes y los tejados
 manadas de bisontes empujadas por el viento.²⁹⁸
 (“Oda a Walt Whitman”)

Há neste poema de Lorca, inclusive, um trecho diretamente aludido em outro *monólogo apostrofado* de *Paranoia*, “Jorge de Lima, panfletário do caos”. Em Lorca: “Agonía, agonía, fermento e sueño./ Este es el mundo, amigo, agonía, agonía”. Em Piva:

É neste momento de fermento e agonia que te invoco estranho
 e querido professor do caos sabendo que teu nome
 deve estar como um talismã nos lábios de todos os
 meninos

Provavelmente o final do poema de Ginsberg, com a referência ao Letes, rio da morte da mitologia grega, é uma alusão ao final do poema de Lorca:

Y tú, bello Walt Whitman, duerme a orillas del Hudson
 con la barba hacia el polo y las manos abiertas.²⁹⁹

Note-se, de passagem, que esta imagem da “barba hacia el polo” foi

²⁹⁸ LORCA, Federico García. *Antología Poética*. Barcelona: Plaza & Janes, 1994. P. 242

²⁹⁹ *Ibidem*

reelaborada por Piva em “Visão 1961”:

meu pequeno Dostoiévski no último corrimão do ciclone de
almofadas furadas derrama sua cabeça e sua barba
como um enxoval noturno estende até o Mar

Da “Saudação a Walt Whitman”, do heterônimo pessoano Álvaro de Campos, Piva provavelmente reescreve a passagem que fecha “No parque Ibirapuera”, “devo seguir contigo de mãos dadas”. Em Campos:

E conforme tu sentiste tudo, sinto tudo, e cá estamos de mãos
dadas,
De mãos dadas, Walt, de mãos dadas, dançando o universo na
alma.³⁰⁰

Há outra imagem transferida entre os poemas. Em Campos: “Quantas vezes eu beijo o teu retrato!” E em Piva: “Para além do parque teu retrato em meu quarto sorri para a banalidade dos móveis”.

O que se depreende desta intertextualidade não é a mera reescritura de trechos, mas o estabelecimento de um diálogo literário configurado como um diálogo com o(s) próprio(s) poeta(s). Piva se coloca em uma linhagem de poetas whitmanianos – Campos, o Lorca de *Poeta en Nueva York*, Ginsberg - que configuram o homoerotismo não apenas como opção sexual ou estética, mas como um estar-no-mundo que não é dissociado da dimensão política, estética ou sagrada diante do grande teatro do mundo industrial, com sua épica estilhaçada em micro-narrativas de gestos-atos de personagens-profissões, personagens coletivos, máquinas e mercadorias como personagens. E em termos de procedimentos literários, há uma filiação de Piva e dos outros poetas citados no sentido de apresentar este teatro do mundo

³⁰⁰ PESSOA, Fernando. *Poemas de Álvaro de Campos*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1990. P. 119

industrial através do procedimento whitmaniano mais comentado, a enumeração:

A companhia volta da excursão, o preto mostra o traseiro, um
alvo bem lanhado,
A índia enrolada em seu manto de ainha amarela vende
mocassins e sacos de miçangas,
O especialista analisa a galeria de arte de olhos semi-cerrados
e cabeça inclinada,
Os marujos amarram o vapor, estendem a prancha pros
passageiros descerem,
A caçula segura o fio, a mais velha o enovela e às vezes pára
pra desfazer os nós,
A recém casada se recupera, feliz, semana passada deu a luz
ao primeiro filho,
A jovem ianque de cabelos limpos trabalha com sua máquina
de costura, na fábrica ou na fiação,³⁰¹

Mesmo em “Meditação sobre o Tietê”, Mário de Andrade já se utilizava da enumeração para compor um painel que corresponderia ao grande teatro do mundo industrial paulista e brasileiro:

Onde estão os amigos? onde estão os inimigos?
Onde estão os pardais? e os teus estudiosos e sábios, e
Os iletrados?
Onde teu povo? e as mulheres! Dona hircenuhdis Quiroga!
E os Prados e os crespos e os pratos e os barbas e os gatos e
os línguas
Do Instituto Histórico e Geográfico, e os mu-
seus e a Cúria, e os senhores chantres reverendíssimos,
Celso niil estate varíolas gide memoriam,
Calípedes flogísticos e a Confraria Brasiliense e Clima
E os jornalistas e trutskistas e a Light e as
Novas ruas abertas e a falta de habitações e
Os mercados?... E a tiradeira divina de Cristo!...

Ginsberg comenta diretamente o procedimento whitmaniano:

In my hungry fatigue, and shopping for images, I went
into the neon fruit supermarket, dreaming of your
enumerations!
What peaches and what penumbras! Whole families
shopping at night! Aisles full of husbands! Wives in the
avocados, babies in the tomatoes!--and you, Garcia Lorca,

³⁰¹ WHITMAN, Walt. *Folhas de relva*. Tradução de Rodrigo Garcia Lopes. São Paulo: Iluminuras, 2005. P. 61

what
were you doing down by the watermelons?

Além disso, o Whitman de Ginsberg se torna um companheiro para driblar a ordem capitalista:

We strode down the open corridors together in our
solitary fancy tasting artichokes, possessing every frozen
delicacy, and never passing the cashier.

Mas Ginsberg também registra a distância entre a visão positiva do poeta que cantou a América do século XIX, e sua própria visão negativa da América do século XX:

Ah, dear father, graybeard, lonely old courage-teacher,
what America did you have when Charon quit poling his ferry
and
you got out on a smoking bank and stood watching the boat
disappear on the black waters of Lethe?

O Whitman de Campos é “Concubina ferosa do universo disperso”, ressaltando-se seu panteísmo e seu pansexualismo, e seu entusiasmo com a narrativa épica do mundo das profissões, com os gestos e atos dos personagens:

Para cantar-te,
Para saudar-te,
Era preciso escrever aquelle poema supremo,
Onde, mais que em todos os outros poemas supremos,
vivesse, numa synthese completa feita de uma analyse sem
esquecimentos,
Todo o Universo de cousas, de vidas e de almas,
Todo o Universos de homens, mulheres, creanças,
Todo o Universo de gestos, de actos, de emoções, de
pensamentos,
Todo o Universo das cousas que a humanidade faz,
Das cousas que acontecem á humanidade -
Profissões, leis, regimentos, medicinas, o Destino,
Esripto a entrecruzamentos, a intersecções constantes
No papel dynamico dos Acontecimentos,
No papyrus rapido da combinações sociaes,
No palimpsesto das emoções renovadas constantemente.

(grifo

meu)

Já o Whitman de Lorca é o que se identifica mais à natureza e à

dimensão do sagrado do que à civilização, de modo que é colocado em chave negativa em relação ao mundo industrial:

Ni un solo momento, viejo hermoso Walt Whitman,
 he dejado de ver tu barba llena de mariposas,
 ni tus hombros de pana gastados por la luna,
 ni tus muslos de Apolo Virginal,
 ni tu voz como una columna de ceniza;
 (...)
 Ni un solo momento, hermosura viril
 que en montes de carbón, anuncios e ferrocarriles,
 soñabas ser un río y dormir como un río
 con aquel camarada que pondría en tu pecho
 un pequeño dolor de ignorante leopardo.

Portanto, em “No parque Ibirapuera”, se o personagem Mário de Andrade representa o escritor Mário de Andrade e também o escritor Walt Whitman, cabe ressaltar que há uma releitura e uma apropriação parcial tanto de Mário como de Whitman – assim como Campos, Lorca e Ginsberg fizeram suas releituras e apropriações parciais do legado do poeta norte-americano. Há sempre uma distância entre o ente real e o personagem que o representa, e também há uma distância no tempo entre homenageantes e homenageados – perceptível inclusive pela similitude de espaços, a Nova York de Whitman, Lorca e Ginsberg, a São Paulo de Mário e Piva – justamente configurada através do *monólogo apostrofado*, que combina distância e tentativa de aproximação.

3.6. O PAPEL DO POETA E A MÁSCARA DA LOUCURA

Há distância histórica entre a máscara do desvairismo de Mário de Andrade e a máscara da paranoia de Piva. Há distância histórica inclusive entre o Mário da *Minha Loucura* e o Mário de “Meditação sobre o Tietê”. Este desenvolvimento se dá, historicamente, dentro do desenvolvimento do modelo capitalista brasileiro. O significado da máscara do desvairismo e da paranoia –

e, em contraponto, o lugar do poeta meditativo - se dá em relação a este desenvolvimento, com diferentes repostas para a pergunta: qual o papel do poeta no grande teatro do mundo industrial?

Em *Ideologia da Sociedade Industrial* - publicado em 1964 com o título original de *One-Dimensional Man* e na versão brasileira em 1967 – o filósofo Herbert Marcuse comenta certas figuras da literatura que representavam, no estágio anterior ao do capitalismo avançado, uma “outra dimensão irreconciliavelmente antagônica à ordem dos negócios”³⁰², como “o artista, a prostituta, a adúltera, o grande criminoso e o pária, o guerreiro, o poeta insubmisso, o demônio, o tolo: os que não ganham a vida - pelo menos de modo ordeiro e normal”³⁰³. E aponta como, na nova fase do capitalismo desenvolvido, há uma transformação essencial desses caracteres,

A mulher vampiresca, o herói nacional, o *beatnik*, a dona de casa neurótica, o *gangster*, o astro, o magnata carismático desempenham uma função muito diferente e até contrária à de seus predecessores culturais. Não mais imagens de outro estilo de vida, mas aberrações ou tipos da mesma vida, servindo mais como afirmação do que como negação da ordem estabelecida.³⁰⁴

A cultura pré-tecnológica, segundo Marcuse, expressava em prosa e verso “o ritmo dos que perambulam ou passeiam em carruagens, que têm o tempo e o prazer de pensar, contemplar, sentir e narrar”³⁰⁵. A partir deste ponto de vista, observa-se que a posição do sujeito poético de *Paranoia* é a do “*beatnik*” e não a do “poeta insubmisso”, ainda que o contexto de escrita do

³⁰² MARCUSE, Herbert. *Ideologia da Sociedade Industrial*. Traduzido por Giasone Rebuá. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1967. P. 71.

³⁰³ *Ibidem*, loc. cit.

³⁰⁴ *Ibidem*, loc. cit.

³⁰⁵ *Ibidem*, p. 72

livro seja a do capitalismo avançado no mundo subdesenvolvido, representado pela metrópole paulistana. Assim, também o sujeito poético desta obra desempenha um papel no teatro do mundo industrial: o de “aberração”.

“Pensemos que no teatro - documento da mais plena significação barroca - quem revela as coisas em todo o seu desarranjo moral é o 'gracioso', reiteradamente apresentado como figura do louco”³⁰⁶, destaca Maravall. O louco barroco e a aberração moderna, é claro, são desvios de norma que têm seus lugares próprios no teatro social de cada época. O sujeito poético *paranoico* usa a máscara da loucura mas não é mais o gracioso, o bobo, pois tem tanto seu lado histriônico, quanto seu lado terrível, o que o aproxima da *aberração*. Do mesmo modo, entre o arlequinal de Pauliceia Desvairada e a paranoia piviana há uma diferença, respectivamente, entre a negação zombeteira e a negação tragicômica. Esta última é uma situação de opostos inconciliáveis (ou seja, trágica por excelência), mas opostos que são forçados a conviver (atraindo o sarcasmo como arma de sobrevivência). Há no *eu* dos poemas de *Paranoia* algo do bobo e algo do poeta insubmisso, mas nenhum dos dois lados, isoladamente, oferecem um lugar suficiente para ele, pois oscila entre estar à parte e ser cercado e conduzido pela ordem social vigente. Há em *Paranoia* um movimento pendular entre a ridicuralização da ordem instituída e o ataque verbalmente violento a ela, e entre atacar e ser levado de roldão pela força maior da ordem:

se eu fosse piedoso meu sexo seria dócil e só se ergueria aos
sábados à noite
eu seria um bom filho meus colegas me chamariam cu-de-ferro

³⁰⁶ MARAVALL, José Antonio. *A Cultura do barroco*. São Paulo: Edusp, 1999. P. 249

e me fariam perguntas por que navio bóia? Por que prego afunda?

(“A Piedade”)

Eu queria ver as caras dos estranhos embaixadores da Bondade quando me vissem passar entre as rosas de lama fermentando nas ruelas onde a Morte é tal qual uma porrada

(“L'ovalle delle apparizioni”)

resta dizer uma palavra sobre os roubos enquanto os cardeais nos saturam de conselhos bem-aventurados e a Virgem lava sua bunda imaculada na pia batismal

(“Poema de ninar para mim e Bruegel”)

3.7. PEREGRINAÇÃO

O tópico da peregrinação é recorrente em *Paranoia*, de modo tal que a situação configurada em seus poemas é quase sempre a de caminhadas do *eu* pelas ruas da São Paulo reconstruída em sonho ou alucinação, sendo assaltado por uma série de visões que se sucedem vertiginosamente. A peregrinação é a condição própria do sujeito que não tem lugar próprio na ordem instituída, ou que, ao menos, perdeu seu lugar mas está um busca de uma dádiva (sabedoria, aventura, iluminação). No segundo caso, temos o poeta-personagem Dante da Divina Comédia, o Quixote de Cervantes, o Peregrino de Comenius. O primeiro caso parece ser o dos poetas-personagens Mário e Roberto Piva, em *Pauliceia Desvairada* e *Paranoia*.

Neste primeiro caso também poderíamos incluir a *flanerie* baudellairiana, mas isso não quer dizer que o peregrino paranoico seja propriamente um *flâneur*. O filósofo Walter Benjamin assinala uma distinção entre o *flanador* e o *basbaque*, apoiando-se em um autor contemporâneo de Baudelaire:

Notável diferença entre *flâneur* e *badaud* (basbaque): “Não vamos, todavia, confundir o flanador com o *badaud*: há uma

nuance... O simples flanador está sempre em posse de sua individualidade; a do *badaud*, ao contrário, desaparece absorvida pelo mundo exterior... que o impressiona até a embriaguez e o êxtase. Sob a influência do espetáculo que se oferece a ele, o *badaud* se torna um ser impessoal; já não é um ser humano; é o público, é a multidão. Natureza à parte, alma ardente e cândida, propensa ao devaneio (...)." Victor Fournel, *Ce qu'on voit dans les rues de Paris (O que se vê nas ruas de Paris)*, Paris, 1858, p. 263, (*L'odyssée d'un flâneur dans les rues de Paris*).³⁰⁷

Por esse ponto de vista, o Eu peregrino de *Paranoia* está mais próximo, realmente, da embriaguez e do êxtase do *badaud*. Por isso, para se traçar a origem da relação entre o Eu dos poemas e a cidade, na obra de Piva, talvez seja mais apropriado observarmos a mesma relação nas *Illuminations* de Rimbaud. Como observam dois tradutores brasileiros desta obra, os poetas e críticos Maurício Arruda Mendonça e Rodrigo Garcia Lopes, há nela, de modo seminal para a literatura subsequente, a expressão da "desorientação diante da dimensão enigmática da metrópole"³⁰⁸. Mendonça e Lopes destacam inclusive - e aqui podemos ter um índice da motivação da reelaboração de tópicos barrocos em *Paranoia* - a metrópole industrial como local onde já se encontram a saturação e aglutinação disparatada de elementos, típicas deste estilo: "o aspecto algo barroco garantido pela iluminação artificial, construções de ferro e de vidro, pontes, lojas, galerias, o metrô, 'entre outras fantasmagorias'"³⁰⁹, reconfigurada como alucinação pelo autor de *Illuminations*:

Rimbaud mostra uma cidade em que tudo se tornou espetáculo, uma espécie de alucinação: postes ou palmeiras de cobre? Chalés de cristal e madeira ou o metrô? Todos os fragmentos habitam um mesmo hiperespaço, numa nova

³⁰⁷ BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire – um lírico no auge do capitalismo*. Tradução de José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Batista. São Paulo: Brasiliense, 2000. P. 202

³⁰⁸ MENDONÇA, Maurício Arruda e LOPES, Rodrigo Garcia. "Illuminuras - poesia em transe". Em RIMBAUD, Artur. *Illuminuras - gravuras coloridas*. Tradução de Maurício Arruda Mendonça e Rodrigo Garcia Lopes. São Paulo: Editora Iluminuras, 2002. P. 165

³⁰⁹ *Ibidem*, p. 166

condição onde cidades, gradativamente, parecem ser todas as cidades e nenhuma. Nisso Rimbaud difere sensivelmente de Baudelaire: a cidade de Rimbaud é pura *féerie*, irreal, enquanto as de Baudelaire ainda nos oferecem uma dose mais segura de reconhecimento, nostalgia e referências.³¹⁰

Nos poemas de *Paranoia*, é preciso destacar que, embora haja o reconhecimento de referências (encontráveis, por exemplo, na ênfase nos topônimos como rua São Luís, Praça da República), predomina o efeito de alucinação e espetáculo, de perda da individualidade. A própria peregrinação é uma condição que transcende o Eu-poeta-personagem. O verbo “caminhar” e seus sinônimos, ou mesmo a forma nominal “caminhada”, é associada na maior parte das vezes ao sujeito poético; mas o deslocamento por vezes também pode não ser atribuído a um sujeito definido...

marchas nômades através da vida noturna
 (“Visão 1961”)

... ou é associado às personagens das visões:

na solidão de um comboio de maconha Mário de Andrade
 surge como um Lótus [...]
 (“Visão 1961”)

anjos surdos percorrem as madrugadas [...]
 (“Paranoia em Astrakan”)

[...] uma procissão de mil pessoas acende velas no meu crânio
 (“Visão de São Paulo à noite”)

São diversas as menções a veículos de transporte...

passam cadillacs sem sangue os helicópteros mugem
 (“Metoro”)

[...] adolescentes que enchem o gramado de bicicletas e risos
 (“No parque Ibirapuera”)

os aviões desencadeiam uma saudade metálica do outro lado
 do mundo
 (“Rua das Palmeiras”)

³¹⁰ Ibidem, p. 167

[...] locomotivas uivando [...]
 (“Visão de São Paulo à noite”)

... inclusive quando o movimento é evocado por sua ausência:

nas desertas ferrovias
 (“Poema de ninar para mim e Bruegel”)

colégios e carros fúnebres estão desertos
 (“Boletim do mundo mágico”)

O movimento é tão vertiginoso que o sujeito poético em alguns momentos manifesta cansaço ou o desejo de fixidez:

olho desconsolado o contorno das coisas copulando no caos
 eu preciso partir um dia para muito longe
 o mundo exterior tem pressa demais para mim
 São Paulo e a Rússia não podem parar
 (“Poema porrada”)

eu preciso cortar os cabelos da minha alma
 eu preciso tomar colheradas de Morte Absoluta
 (“Meteorito”)

havia um fluxo de flores doentes nos subúrbios
 eu queria plantar um taco de snooker numa estrela fixa
 (“Boletim do mundo mágico”)

A peregrinação - que Maravall associa ao tópico *mundo como confuso labirinto* - é o que vai conduzir o sujeito poético, em *Paranoia*, pelo *teatro do mundo*. Nas obras do barroco, Maravall destaca que “As andanças de personagens picarescos e graciosos correspondem à experiência do peregrino que percorre o mundo para encontrar sua vocação e por todos os lados vê reinar falsas aparências e desordem”³¹¹. No livro de Piva, o peregrino é o sujeito poético que percorre a cidade e se bate pelo espaço individual pleno (configurado como impossível) em meio a personagens que tendem à

³¹¹ MARAVALL, José Antonio. *A Cultura do barroco*. São Paulo: Edusp, 1999. P. 252

abstração e à serialidade, cuja essência (e não apenas aparência) está no papel socialmente atribuído.

3.8. A PRAÇA UNIVERSAL. RUAS E PRAÇAS COMO GRANDE TEATRO

Na peregrinação do sujeito poético, uma das estações-poema é “Praça da República dos meus Sonhos”, de modo semelhante à chegada do Peregrino de *Labirinth of the world and paradise of the heart*, de Comenius. Ao tópico “mundo como ilusão ou sonho”, já evidenciado pelo título do poema, é acoplado o da “grande praça”. Para Maravall, na literatura barroca este é um tópico que corresponde à ambiência

na qual todos desordenadamente se reúnem e à qual deve chegar o peregrino de Comenius³¹². A essa ‘praça universal’ do mundo, na qual toda a sua confusão se inscreve, acodem também os caminantes de Gracián. (...) Também em Quevedo encontramos o tema³¹³.

Diversos movimentos se sobrepõe no quadro geral da grande praça de Piva, que também é um grande teatro, comportando desde “A estátua de Álvares de Azevedo” que ganha movimento ao ser “devorada com paciência pela paisagem de morfina” até os “beatificados” que “vêm agitar as massas”, passando pelo verso de gosto paradoxal “e os coqueiros se fixam onde o vento desarruma os cabelos”. O paradoxo também está presente no modo como é construída essa “grande praça”: é tão labiríntica enquanto sede de ações simultâneas e desconectadas entre si quanto a cidade de “Paranoia em Astrakan” ou a “Rua das Palmeiras”. Não há uma visada ampla e homogênea, uma visão de cima, a partir de um edifício, por exemplo, ou de um mirante ou

³¹² Trata-se de Jean Amos Comenius. A passagem referida corresponde a um trecho do capítulo III do seu livro *Laberinto del Mundo y Paraíso del Alma*.

³¹³ MARAVALL, Jose Antonio. op.cit, pp. 253-2

de uma aeronave: o ponto de vista é sempre, nos poemas de *Paranoia*, a do peregrino que está no corpo-a-corpo com a cidade, tão envolvido pela multidão caótica de imagens que a paisagem urbana – de ruas, avenidas, becos - é sempre retratada como a “grande praça”, e esta como teatro da multidão da cidade industrial. Por outro lado, este tratamento é mais uma evidência do caráter ilusório - metafórico - do espaço criado nos poemas de *Paranoia*, sem compromisso direto com o referente, mas sim com o espaço recriado, a máscara reveladora, o significante.

3.9. DIÁLOGO COM BRUEGHEL: TRAGICOMÉDIA DA MULTIDÃO

Em uma obra importante do maneirismo histórico, *Labyrinth of the world and Paradise of the heart*, de Jan Amos Comenius, também vemos a associação dos tópicos *mundo como teatro*, *mundo como ilusão*, *a grande praça* e *loucura do mundo* em uma grande alegoria: o personagem principal, chamado Peregrino, sai pelo mundo em busca de conhecimento, e tem dois guias, Ubíquo e Ilusão. Logo no início da jornada, os viajantes chegam à Praça do Mercado Mundial, que é um resumo de sua peregrinação: estão ali todas os tipos de pessoas, com todas suas ocupações, mas elas vestem máscaras, por prudência, quando estão em meio à multidão - e, como atores, manejam com habilidade suas máscaras. Todos estão investidos em seus trabalhos, mas estes são como jogos de crianças, ou ocupações quiméricas de loucos. Falam uns com os outros em diferentes línguas, de modo que não se entendem. Às vezes retiram suas máscaras, mas então se revelam horríveis deformidades, e a maioria das pessoas se parece mais com macacos.

É curioso notar o paralelo entre os tópicos abordados por Comenius

neste capítulo de seu *Labirinto*, e alguns quadros de Pieter Brueghel, o velho, que também produziu na mesma época e apoiando-se nas mesmas imagens: *a grande praça*, *a loucura do mundo* e *o mundo como teatro*, quando o pintor demonstra a proximidade entre as diferentes atividades dos homens adultos e as atitudes de loucos, como em *A luta entre o carnaval e a quaresma* - e também as personagens mascaradas; a proximidade entre as atitudes dos adultos nesta obra e as atitudes das crianças em *Jogos Infantis*, aproximando-se do tópico *mundo como ilusão*; o tema da confusão de línguas de *A Torre de Babel*.

Brughel é um dos artistas com que *Paranoia* dialoga mais diretamente; na verdade, em “Poema de ninar para mim e Brugel”, há um monólogo do *eu* do poema apostrofando Brughel (que Piva grafava como Brugel), trazendo-o para o ambiente própria de *Paranoia*, e com ele se funde no pronome “nos” (“enquanto os cardeais nos saturam...”). Piva aproxima-se de Brueghel pelo procedimento que o pintor utiliza, em muitas pinturas, de submergir o indivíduo na loucura da multidão, e do ambiente que a cerca. Como Hauser sublinha em Brueghel,

A tendência a reintroduzir a pessoa individual no ambiente que a rodeia é uma das características predominantes no maneirismo de Brughel. O indivíduo com seus problemas, com suas alegrias, com suas dores, fica assim subordinado à tragédia ou tragicomédia humana, elemento insignificante por si mesmo no amplo conjunto.³¹⁴

A evocação de Bruegel como personagem no poema se dá através da construção, no início, de um espaço individual, predominando o uso do

³¹⁴ HAUSER, Arnold. *Maneirismo: a crise da renascença e o surgimento da arte moderna*. São Paulo: Perspectiva, 1993. P. 306

pronome pessoal em segunda pessoa (te, tua, teu); mas subitamente o foco muda, e uma série de imagens oníricas, caóticas, cômicas e trágicas levam de roldão o *eu* e o *tu* do poema:

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

(“Poema de ninar para mim e Bruegel”)

Neste poema, tanto o “eu” como o Bruegel apostrofado acabam diluídos pelo ambiente retratado, pela sucessão de imagens caóticas. O sujeito poético é enunciado “atropelando anjos da morte”, uma possível referência às figuras de *Triunfo da Morte* de Bruegel. O “eu” e o pintor apostrofado se perdem em

meio a um labirinto de espelhos, tematizado nas referências ao parque de diversões (insinua-se aqui uma variação do *mundo como teatro: o mundo como parque de diversões*), que remete a um projeto de Leonardo da Vinci que, segundo Hocke, “teve a intenção de construir um labirinto óptico formado por uma câmara octogonal, cujas paredes seriam todas revestidas por espelhos”³¹⁵. Mas a construção especular também está na estrutura: há o uso abundante das formas verbais reflexivas, que traz imagens de absurdo e destruição (“leguminosas lamentavam-se chocando-se contra o vento”, por exemplo) e também irônicas, cômicas (“adolescentes beijam-se no trem fantasma”). O uso também presente da voz passiva (“sargentos se arredondam no palácio de espelhos”, “o parque Shangai é conquistado pela lua”, “segredos se pulverizam em algum canto da América) pode ser interpretado como o triunfo do conjunto, da paisagem, sobre o indivíduo.

Os versos inicial e final do poema, quando se referem respectivamente às “enfermeiras desarticuladas” que podem remeter a títeres e à situação de “escravo” do eu-lírico, se associam ao uso das formas verbais reflexivas e da voz passiva. O tema dos espelhos remete à imagem, e à proliferação do indivíduo em imagens semelhantes; a voz passiva sugere o triunfo do conjunto, a morte do indivíduo. Assim, o indivíduo se constitui como títere ou escravo de forças que dominam o conjunto. Em um mundo dominado pela técnica, como é o retratado no poema, os verdadeiros anjos da morte são “os fios telegráficos” que “simplificam as enchentes e as secas”, os “telefones” que “anunciam a dissolução de todas as coisas”: é a ordem consituída em tecnologia que

³¹⁵ HOCKE, Gustav René *Maneirismo: O Mundo como Labirinto*. Tradução de Clemente Raphael Mahl. São Paulo, Perspectiva, 1974. P. 14

conduz o espetáculo. Na pintura de Brueghel, Arnold Hauser destaca a representação do mundo, em certo quadros, como brincadeira de fantoches:

O que Brueghel estava obviamente tentando expressar em pinturas como *Jogos Infantis* ou os *Provérbios* era em primeiro lugar a sensação do absurdo e grotesco com que a visão da vida e a azáfama do mundo, dos hábitos e convenções o inundaram. Ele queria mostrar como todas essas coisas se apresentavam por fora, quando apenas as exterioridades eram vistas e a superfície não era penetrada. O efeito é de um fantasmagórico, misterioso e caótico *ludus* de fantoches³¹⁶

3.10. TRATAMENTO DAS PERSONAGENS

Comum entre as visões de Hauser e Maravall sobre o *mundo como teatro* é a percepção do tópico enquanto jogo de aparências, destacando-se a efemeridade como sua natureza. Em *Paranoia*, as personagens e suas ações são evocados em instantâneos, e logo abandonados pela evocação de outras personagens e ações. Também é importante notar que as personagens recebem tratamento abstratizante, e não são tratados em termos individuais e psicologizantes, o que é evidenciado pela sua denominação por coletivos (“sargentos”, “adolescentes”, “místicos”, “amantes”, “mortos”, “freiras”, “crianças”, “freiras loucas”); isto também acontece com as personagens que são animais (“peixes”, “harpas”, “vespas”), objetos (“fios telefônicos”, “latas de compota”), instituições (“Bolsa de Valores”), e que frequentemente são configurados através da prosopopéia.

Há personagens que recebem nomes próprios, caso daqueles tomados a mitologias (“Deus”, “Cristo”, “Brama”, “a Virgem”), ou à literatura (“Maldoror”). A denominação própria confere a eles *status* especial nos poemas, no sentido

³¹⁶ HAUSER, Arnold. *Maneirismo: a crise da renascença e o surgimento da arte moderna*. São Paulo: Perspectiva, 1993. Pp. 307 e 311.

do aprofundamento em sua especificidade no campo do mito ou da literatura. Por um lado, são configurados do mesmo modo que as personagens com denominação coletiva: aparições que praticam uma ação fugaz no palco do delírio do sujeito poético, e prontamente desaparecem. No entanto, recebem toda a carga de significado pré-existente ao poema, seu significado corrente na cultura. O mesmo acontece com escritores e outros artistas que praticam atos passageiros (“Lorca”, “Lautréamont”) - evocados no poema, também se descolam de sua porção real e tornam-se personagens, às figuras mitológicas.

Também recebem nomes próprios personagens que são claramente abstratas como o “Homem Aritmético” e o “Espírito Puro” e têm, do mesmo modo, natureza efêmera nos poemas – mas estes são construções relativas à lógica dos poemas, sem um significado específico pré-existente.

As personagens abstratas são típicas dos autos sacramentais, por isso muito frequentes nas obras de Calderón de la Barca, como o *Mistério da Missa*, em que contracenam “O Judaísmo”, “A Sabedoria”, “As Profissões”, “Um Menino”, misturados a personagens da mitologia cristã como “Cristo”, “São João Evangelista” e outros. Em *O Grande Teatro do Mundo*, também as personagens são abstratas, como o Rico, o Lavrador, a Beleza, o Autor, o Mundo. Mesmo em *A Vida é Sonho*, que não é um auto sacramental e tem personagens com denominação própria individual, e portanto não se configurariam como abstratos, “Las ideas se encarnan en personajes teatrales, pero su función de símbolos o su parentesco com los personajes abstractos que intervenían en el auto sacramental se denuncian en la transcendencia y

carácter de los monologos”³¹⁷, como afirma Jorge Campos. os personagens abstratos muitas vezes se aproximam dos personagens-tipo, cuja construção é baseada não em dados interiores, psicológicos, mas em atitudes externas:

Os tipos opõem-se aos indivíduos. Enquanto estes têm um nome, um passado, conflitos, são imprevisíveis, aqueles são quantidades fixas, construídos sobre atitudes externas. (...) Sobre o indivíduo pode-se saber da sua infância, como foi criado, alimentado, dos poetas que leu e do deus em que acreditou. Do tipo têm-se uma imagem projetada, vícios, trejeitos, atitudes, deformações.³¹⁸

Mas o teatro do mundo industrial não se reduz à atuação daqueles que agem como títeres da ideologia dominante, a ponto de não serem nomeados como indivíduos, e sim como coletivos (“professores”, “comunistas”, “comerciantes”) ou como virtudes socialmente valorizadas (“bom filho”, “cu-de-ferro”). O mundo industrial enquanto teatro também é evidenciado pela autonomia das coisas, enunciadas como sujeitos de ações, através da prosopopéia:

as árvores lançam panfletos contra o céu cinza
(“Stenamina boat”)

as latas de compota riam
com as línguas de fora
(“Paisagem em 78 R.P.M.”)

o apito disentérico das fábricas expulsando escravos
(“L'ovalle delle apparizioni”)

os gramofones dançam no cais
(“O Volume do Grito”)

No mesmo sentido, também instituições tomam o papel de personagens, ao lado de objetos:

³¹⁷ CAMPOS, Jorge. “Introdução”. Em: BARCA, Calderón de La. *La Vida es Sueño*. Madrid: Taurus Ediciones, 1971. P.20

³¹⁸ VENEZIANO, Neyde. *O teatro de revista no Brasil: dramaturgia e convenções*. Campinas, SP: Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1991. P. 120

A Bolsa de Valores e os Fonógrafos pintaram seus lábios com
urtigas sob o chapéu de prata do ditador Tacanho e o
ferro e a borracha verteram monstros inconcebíveis
("Visão 1961")

Personagens mitológicos tomam parte na representação, misturados ao mundo humano ou chocando-se com ele, o que é uma característica da poesia épica clássica - se pensarmos, por exemplo na *Ilíada*, e em Aquiles entre os apelos dos deuses e dos homens. No entanto, no influxo épico da poesia contemporânea de *Paranoia*, o tratamento dos personagens mitológicos é dessacralizante - especialmente em relação aos da mitologia católica, tomada como a contrapartida religiosa da sociedade industrial:

Cristo roubando a caixa dos milagres
("Visão de São Paulo à noite")

a Virgem assassinada num bordel
("O Volume do Grito")

Deus suicidou-se com uma navalha espanhola
("O Volume do Grito")

Um caso à parte no processo de dessacralização das personagens mitológicas é o dos anjos. Como as outras personagens mitológicos, são destituídos de sua aparência sagrada convencional, mas a diferença é que os anjos não são tratados apenas em chave paródica. O papel destes entes, nos poemas, é o de serem protagonistas de uma contra-mitologia: a desordem e a carnalidade *versus* a ordem abstrata. Além do sujeito poético, são as personagens que sempre estão presentes nos poemas – e apesar de consituídos na maior parte das vezes como coletivo (os anjos, e não um anjo específico). É o coletivo que está do mesmo lado do front que o sujeito poético. Os anjos são sexualizados, politizados, assumem o papel de promotores da subversão, e são associados por vezes à imagem dualista do anjo infernal:

arcanjos de enxofre bombardeiam o horizonte através de meus
sonhos
("A piedade")

os banqueiros mandam aos comissários lindas caixas azuis de
excrementos secos enquanto um milhão de anjos em
cólera gritam nas assembléias de cinza OH cidade de
lábios tristes e trêmulos onde encontrar asilo na tua
face?
("Visão 1961")

anjos de Rilke dando o cu nos mictórios
("Visão de São Paulo à noite")

ao sudoeste do teu sonho uma dúzia de anjos de pijama
urinam com transporte e em silêncio nos telefones nas
portas nos capachos das Catedrais sem Deus
("Visão 1961")

Eu vi os anjos de Sodoma desgrenhados e
violentos aniquilando os mercadores,
roubando o sono das virgens,
criando palavras turbulentas
Eu vi os anjos de Sodoma inventando
a loucura e o arrependimento de Deus
("Anjos de Sodoma")

Os anjos são associados também, nos poemas, ao próprio sujeito lírico,
nos termos da formulação de um desejo ou um sonho:

Eu queria ser um anjo de Piero della Francesca
("Stenamina boat")

Eu sonhei que era um Serafim e as putas de São Paulo
avançavam na densidade exasperante
("O volume do grito")

Há também, em dois poemas, a função de *coro silencioso* para os
anjos. O seu gesto eloquente, em forma de procissão, é simplesmente o de ser
uma aparição – neste caso mitológica, não dessacralizada -, na(s) cidade(s),
ressaltando-se o caráter epifânico dos anjos, infinito porque exteriores ao
tempo humano, "surdos", com "lágrimas invulneráveis", percorrendo e
abandonando cidades "vazias" :

Eu vi uma linda cidade cujo nome esqueci
onde anjos surdos percorrem as madrugadas tingindo

seus olhos com lágrimas invulneráveis
 (“Paranoia em Astrakan”)

tilintam campainhas nas asas dos anjos que vão passar
 tanto as cidades que percorrem como as cidades que
 abandonam estão vazias
 (“L'ovalle delle apparizioni”)

As únicas personagens que tem tratamento mais extenso nos poemas de *Paranoia* são a do próprio sujeito poético, a personagem coletiva “Os Anjos de Sodoma”, e aquelas que estão ausentes mas são apostrofadas nos poemas “Jorge de Lima, panfletário do Caos”, “Poema de Ninar para mim e Bruegel” (que evoca Pieter Bruegel, o Velho, pintor flamenco do século XVI) e “No Parque Ibirapuera” (diálogo apostrofado com Mário de Andrade). Fica clara, assim, a divisão dicotômica entre dois polos de um campo de batalhas simbólico: de um lado, a ordenação do grande teatro do mundo industrial, e no oposto, certos artistas que compõem um *paideuma* de reveladores deste estado de coisas, aos quais se aliam o sujeito poético e o coletivo dos anjos, cuja subversão é criadora e retratada de um modo que aglutina as dimensões do sagrado (como inversão da mitologia católica), e da subversão da ordem instituída.

Texto integral do poema "Supermarket in California", na tradução de Claudio Willer³¹⁹ :

Um supermercado na Califórnia

Como estive pensando em você esta noite, Walt Whitman, enquanto caminhava pelas ruas sob as árvores, com dor de cabeça, autoconsciente, olhando a lua cheia.

Em meu cansaço faminto, fazendo o shopping das imagens, entrei no supermercado das frutas de néon sonhando com tuas enumerações!

Que pêssegos e que penumbras! Famílias inteiras fazendo suas compras à noite! Corredores cheios de maridos! Esposas entre os abacates, bebês nos tomates! -- e você, Garcia Lorca, o que fazia lá, no meio das melancias?

Eu o vi, Walt Whitman, sem filhos, velho vagabundo solitário, remexendo nas carnes do refrigerador e lançando olhares para os garotos da mercearia.

Ouvi-o fazendo perguntas a cada um deles: Quem matou as costeletas de porco? Qual o preço das bananas? Será você meu Anjo?

Caminhei entre as brilhantes pilhas de latarias, seguindo-o e sendo seguido na minha imaginação pelo detetive da loja.

Perambulamos juntos pelos amplos corredores com nosso passo solitário, provando alcachofras, pegando cada um dos petiscos gelados e nunca passando pelo caixa.

³¹⁹ GINSBERG, Allen. *Uivo, Kaddish e outros poemas*. Trad. Claudio Willer. Porto Alegre: L&PM, 2001. P. 48

Aonde vamos, Walt Whitman? As portas se fecharão em uma hora. Que caminhos aponta tua barba esta noite?

(Toco teu livro e sonho com nossa odisséia no supermercado e me sinto absurdo.)

Caminharemos a noite toda por solitárias ruas? As árvores somam sombras às sombras, luzes apagam-se nas casas, ficaremos ambos sós.

Vaguearemos sonhando com a América perdida do amor, passando pelos automóveis azuis nas vias expressas, voltando para nosso silencioso chalé?

Ah, pai querido, barba grisalha, velho e solitário professor de coragem, que América era a sua quando Caronte parou de impelir sua balsa e você desceu na margem nevoenta, olhando a barca desaparecer nas águas negras do Letes?

CONCLUSÃO

A tradição de auditório da literatura brasileira, de acordo com a formulação do crítico Antonio Candido³²⁰ - de textos escritos para serem oralizados para uma assistência, sem se aterem à especificidade da assim chamada *literatura literária* - está ligada às origens da relação do escritor com o público no país, e tem continuidade no período posterior à Segunda Guerra Mundial, graças a mudanças sociais importantes (o aumento do público leitor contrabalançado com a ascensão de novos meios de comunicação, como o rádio e a televisão). Um dos movimentos de continuidade e reinvenção desta tradição se dá na *poesia marginal*, cujos grandes marcos de socialização foram a publicação da antologia *26 poetas hoje*³²¹, em 1975, e os eventos performáticos denominados *Artimanhas*³²².

O crítico Paulo Franchetti acredita que a associação de Piva ao contexto da *poesia marginal* se dê unicamente pela impossibilidade de enquadrá-lo em nenhuma das grandes correntes literárias da época em que foi lançado *Paranoia*, já que sua dicção complexa (agredindo e agradando o leitor-ouvinte) difere do coloquialismo mais plano, que domina a produção dos poetas como Chacal, Francisco Alvim, Geraldo Carneiro e Cacaso, por exemplo. Ainda assim, chega a ser significativo o fato de que Piva tenha sido incluído na antologia *26 poetas hoje* unicamente com poemas de *Paranoia*, apesar de já ter publicado seu segundo livro, *Piazzas*, em 1964: possivelmente, por seu

³²⁰ Anteriormente citada no capítulo "Teatralidade da palavra poética"

³²¹ HOLANDA, Heloísa Buarque (org.). *26 poetas hoje*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1998. 2a. edição.

³²² Cf. COHN, Sergio (org.). *Poesia e delírio no Rio dos anos 70*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2007.

primeiro livro ter uma teatralidade mais próxima à da *poesia marginal* (pela liberdade vocabular, por um certo ideário contracultural), e no segundo predominar uma dicção mais especificamente literária.

Podem-se aventar algumas hipóteses pelas quais o livro *Paranoia* tenha tido uma recepção fria, quando de seu lançamento, possivelmente dificultando inclusive a efetivação de leituras públicas nos anos 1960. Para Claudio Willer, integrante do grupo de poetas com quem Piva se relacionava na época, a dificuldade na recepção está ligada à liberdade com que o autor desconhece fronteiras e convenções, operando com a fusão tanto entre "o escatológico, o pornográfico e grotesco, quanto, até em maior grau, o lírico e apaixonado, o sublime e o maravilhoso"³²³. Willer aponta, em tom de depoimento, a diferença de recepção quanto a outras manifestações literárias da época:

Distribuído em livrarias e enviado à imprensa e aos críticos, [*Paranoia*] foi objeto de silêncio total. [...] Isso, quando movimentações de autores jovens eram assunto que interessava à imprensa, resultando em páginas nos jornais e revistas da época sobre a Catequese Poética de Lindolf Bell, o movimento do Kaos de Jorge Mautner e outros autores e associadas àquela geração.³²⁴

Acrescentando outra hipótese, temos um dado histórico que interferiu radicalmente na produção cultural brasileira dos anos 1960: a ditadura militar, que se instala no poder político um ano após a publicação de *Paranoia*. Por outro lado, como assinala Roberto Schwarz em um importante ensaio sobre a ideologia da cultura brasileira no período, há uma certa hegemonia da esquerda em certos âmbitos:

³²³ WILLER, Claudio. "Uma introdução à leitura de Roberto Piva". Em PIVA, Roberto. *Um estrangeiro na legião - Obras reunidas - Volume 1*. São Paulo: Globo, 2005. P. 156

³²⁴ Ibidem. Loc. cit.

Apesar da ditadura da direita há relativa hegemonia cultural da esquerda no país. [...] Os intelectuais são de esquerda, e as matérias que preparam de um lado para as comissões do governo ou do grande capital, e do outro para as rádios, televisões e os jornais do país, não são. É de esquerda somente a matéria que o grupo - numeroso a ponto de formar um bom mercado - produz para consumo próprio.³²⁵

Quanto a isso, deve-se observar que, em *Paranoia*, não há alinhamento a nenhum dos dois pólos. Se há um libelo contra a ordem do capitalismo industrial, não há, por outro lado, adesão ao ideário de esquerda, havendo mesmo a associação dos comunistas a tal ordem:

as senhoras católicas são piedosas
os comunistas são piedosos
os comerciantes são piedosos
só eu não sou piedoso

("A piedade"³²⁶)

Relegado ao silêncio por estes ou outros motivos, *Paranoia* precisou aguardar mais de uma década até começar a ter alguma repercussão. Coincidência ou não, esta aconteceu após o início da abertura da ditadura militar, e também em um período em que já era mais difundido no Brasil o ideário da contracultura, no qual a *beat generation* era uma referência literária importante, como já era para Piva no início dos anos 1960. Tal repercussão, ainda que não de forma estrondosa, se deu com a participação de Piva na antologia *26 poetas hoje*, e em duas leituras públicas importantes na época: na *Artimanha* em que foi lançada esta antologia, realizada em 1975 na sede do Parque Lage, no Rio de Janeiro (local onde haviam sido filmadas, nos anos 1960, cenas de *Terra em transe*, dirigido por Glauber Rocha), e em 1976, no Teatro Municipal de São Paulo, por ocasião do evento performático

³²⁵ SCHWARZ, Roberto. "Cultura e política, 1964-1969: alguns esquemas". Em *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978. P. 62

³²⁶ PIVA, Roberto. *Paranoia*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2008. 3a. edição. P. 77

poesia marginal, o Eu lírico que se volta para a exterioridade, para a coletividade, mas apenas nos poemas de Afonso Henriques Neto (cuja poética está razoavelmente distante do centro das definições da *poesia marginal*) tal movimento se dá como visão onírica em ritmo oracular:

Pulmões de petróleo e nicotina e rádio.
Nabos maduros
minas
abortadas.
Montanha primordial
minério dos automóveis intestinos de lata
de um morro havido
apocalipse de fatos.

("Das unhas cotidianas", de Afonso Henriques Neto)³³⁰

Finalmente, há nos influxos épicos de *Paranoia* a figura do *grande teatro do mundo industrial*, a partir da reformulação dos tópicos barrocos e maneiristas, integrados entre si, do *mundo como teatro*; da *peregrinação pelo mundo como labirinto*, no qual o sujeito poético se lança e só encontra máscaras, papéis socialmente determinados; do *mundo como sonho*, recriado através da paranoia e da narcose do Eu peregrino; da *loucura do mundo* correspondente à ordem industrial representada em imagens escatológicas, apocalípticas. Tal ímpeto de reformulação de tópicos barrocos talvez só encontre aproximação, no contexto da poesia marginal, no poeta Wally Salomão - mas também nele temos um caso à parte, pois sua associação à *poesia marginal* também obscurece algumas especificidades de sua poética:

(cenas da vida teresopolitana, petropolitana,
friburguense, itaipavense)
A mãe comenta o Inferno de Dante.
A moça quinze anos lê o roman La Charteuse de
Parma. Fala de Balzac aussi como servindo para descrições

³³⁰ HOLANDA, Heloísa Buarque (org.). *26 poetas hoje*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1998. 2a. edição. P. 111

de paisagens e ambientes de baile. Narra as aventuras pelo impossível de Candide et Zadig. Thomas Mann na estante. Michelet écolier.

Quand le maitre parle j'écoute/ le sac qui pend a mon
épaule dit que je suis un bon garçon.
("Pickwick tea", de Wally Salomão)³³¹

Portanto, é na atuação conjunta de procedimentos dos poemas de *Paranoia* que podemos distinguir a especificidade de sua formulação, e a especificidade de sua teatralidade no contexto da literatura brasileira do século XX. Mesmo em relação a outros livros de Piva, o mesmo esquema teórico não pode ser aplicado em sua totalidade, mas apenas em partes. Em *Coxas*, diferentemente do que fez em seu livro de estreia, o autor opta muitas vezes por formas narrativas em prosa, sem a interferência de um Eu poético. Não há, por outro lado, aproximação da prosa oratória em muitos poemas de *Quizumba*, como este:

Coleridge/ Canção do velho marinheiro/ pena de pavão
pavoneia o pálio/ carnêfice/ Netuno & sua tribo/ boa festa
verão/ medusas & mercados abandonados/ Guido Cavalcanti/
lo piacer mi stringe tanto
("Em 68 só fiz 69")³³²

Assim, ainda que dotados de diferentes graus e formulações de teatralidade, os poemas de Piva, a partir dos anos 1980, são levados cada vez mais frequentemente à situação da *performance* de fato, que tem sido um meio importante de socialização dos seus poemas (inclusive no período em que a maior parte dos seus livros estava esgotada, como antes da publicação de suas obras reunidas). Além das inúmeras leituras públicas do próprio poeta, há

³³¹ HOLANDA, Heloísa Buarque (org.). *26 poetas hoje*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1998. 2a. edição. P. 181

³³² PIVA, Roberto. *Mala na mão & asas pretas - Obras reunidas - Volume 2*. São Paulo: Globo, 2006. P. 136

o registro audiovisual de algumas delas, tanto de modo amadorístico, para disponibilização em sites da internet como o You Tube (www.youtube.com), quanto em documentários televisivos que enfocam sua obra, como *Assombração urbana*³³³, dirigido por Valesca Dios e exibido por emissoras educativas de todo o Brasil (a TV Cultura entre elas), e *Uma outra cidade*³³⁴, dirigido por Ugo Giorgetti, entre outros. Há também o registro sonoro de leituras suas, como já citado na Introdução, em um *compact disc* que é parte integrante do terceiro volume de suas obras reunidas, *Estranhos sinais de saturno* (mas que traz, em sua maioria, poemas de *Paranoia*). Poemas de Piva já integraram diversas peças teatrais, caso de "Poema Vertigem", que fez parte de *Ela*, dirigida por José Celso Martinez Corrêa³³⁵, e "Menino Curandero", assimilado a *Sombras dançam neste incêndio*³³⁶ (título retirado de um dos versos do poema) do grupo teatral Dolores Boca Aberta, dirigida por Luciano Carvalho.

Ao recordarmos a advertência cabralina de 1954³³⁷, quando o poeta afirma que o principal problema da poesia, à época, era a própria sobrevivência, e que ela deveria ajustar-se à sua possível função na vida do leitor moderno, levando em conta a necessidade de comunicação, observamos que, a seu modo, com sua teatralidade problemática, os poemas de *Paranoia*

³³³ *Assombração urbana*. 55 min. Série Brasil Imaginário/ I DOC TV. Direção: Valesca Canabarro Dios. Produção: Valesca Canabarro Dios/ SP Filmes de São Paulo/ TV Cultura, 2004

³³⁴ *Uma outra cidade* (São Paulo revisitada por Rodrigo de Haro, Antônio Fernando de Franceschi, Claudio Willer, Jorge Mautner e Roberto Piva). 58 minutos. Direção: Ugo Giorgetti. Produção: SP Filmes de São Paulo/ TV Cultura, 2000.

³³⁵ *Ela*. Texto original: Jean Genet. Direção: José Celso Martinez Corrêa. Teatro Oficina, São Paulo, 1998.

³³⁶ *Sombras dançam neste incêndio*. Texto original e direção: Luciano Carvalho. Grupo Dolores Boca Aberta, 2005.

³³⁷ Anteriormente citada no capítulo "Teatralidade da palavra poética"

(único dos livros de Piva que chegou à terceira edição individual) e da obra em geral de Piva puderam responder a essa questão sobrevivendo em vários meios - ainda que no espaço reduzido da socialização da poesia na contemporaneidade.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poemas*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1959

ANDRADE, Mário de. *Poesias completas*. São Paulo: Livraria Martins Editora S.A., 1955

_____. *Contos Novos*. São Paulo: Klick, 1997.

ANDRADE, Oswald de. *Poesias reunidas*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1966.

ARPINO, Giovanni e BIANCONI, Piero. *La obra pictórica completa de Brueghel*. Madrid-Barcelona: Editorial Noguer, 1968.

ARRIGUCI Jr., Davi. "O mundo delirante (A poesia de Roberto Piva)". Em: PIVA, Roberto. *Estranhos Sinais de Saturno – Obra reunida de Roberto Piva, volume 3*. São Paulo: Globo. 2008.

ARTAUD, Antonin. *O Teatro e seu Duplo*. Tradução de Teixeira Coelho. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BARCA, Calderón de La. *El Grán Teatro del Mundo*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2001.

_____. *La Vida es Sueño*. Madrid: Taurus Ediciones, 1971.

_____. *Os Mistérios da Missa*. Tradução de João Cabral de Melo Neto. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire – um lírico no auge do capitalismo*. Tradução de José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Batista. São Paulo: Brasiliense, 2000.

BLACKMUR, R. P. *Language as gesture*. New York: Harcourt, Brace and Company, 1952.

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

BRECHT, Bertolt. *Brecht on theatre – the development of an aesthetic*. Tradução de John Willett. New York: Hill and Wang, 1964.

CAMPOS, Haroldo de. *Melhores poemas*. São Paulo: Global, 1997

CAMPOS, Jorge. "Introdução". Em: BARCA, Calderón de La. *La Vida es Sueño*. Madrid: Taurus Ediciones, 1971.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1976.

CERVANTES, Miguel de. *Dom Quixote de La Mancha*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1954.

COHN, Sergio (org.). *Azougue 10 anos*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2003.

_____. *Poesia e delírio no Rio dos anos 70*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2007.

ELIOT, T. S. "The three voices of poetry". Em: *On poetry and poets*. Londres, Faber and Faber, 1965

FONSECA, Maria Augusta. *Palhaço da Burguesia – Serafim Ponte Grande e o universo do circo*. São Paulo: Polis, 1979.

FRANCHETTI, Paulo. *Estudos de Literatura Brasileira e Portuguesa*. Cotia: Ateliê Editorial, 2007.

FREY, Hans-Jost. *Studies in Poetic Discourse*. Stanford: Stanford University Press, 1996.

FRYE, Northrop. *Anatomy of Criticism*. Londres: Penguin Books, 1990

GASPARI, Elio - *A ditadura envergonhada* - São Paulo: Companhia das Letras, 2002

GEORGOPOULOS, Cândida Leite. *A teatralidade no sermão de Vieira*. Tese de doutorado/ Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da FLLCH-USP: São Paulo, 2003.

GINSBERG, Allen. *Uivo, Kaddish e outros poemas*. Tradução de Claudio Willer. Porto Alegre: L&PM, 2001.

GUINSBURG, J. "O teatro no gesto". Em *Semiologia do teatro*. Guinsburg, J.; Coelho Netto, José Teixeira; Cardoso, Reni Chaves (organizadores). São Paulo: Perspectiva, 1988.

_____. *De cena em cena*. São Paulo: Perspectiva, 2001

HAUSER, Arnold. *Maneirismo: a crise da renascença e o surgimento da arte moderna*. São Paulo: Perspectiva, 1993.

HEGEL, Friedrich. *Estética. Poesia*. Lisboa: Guimarães Editores, 1964.

HESÍODO. *Os Trabalhos e os Dias*. Tradução de Mary C.N. Lafer. São Paulo: Iluminuras, 1990.

HOCKE, Gustav René. *Maneirismo: O Mundo como Labirinto*. Tradução de Clemente Raphael Mahl. São Paulo, Perspectiva, 1974.

HOLANDA, Heloísa Buarque (org.). *26 poetas hoje*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1998. 2a. edição.

HOLZHEY, Magdalena. *De Chirico*. Tradução: António Mendes. Colônia: Taschen, 2006.

IVO, Lêdo. *Estação Central*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1964.

LORCA, Federico García. *Antologia Poética*. Barcelona: Plaza & Janes, 1994.

LUKÁCS, Georg. *A Teoria do Romance*. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2000.

MARAVALL, José Antonio. *A Cultura do barroco*. São Paulo: Edusp, 1999.

MARCUSE, Herbert. *Ideologia da Sociedade Industrial*. Tradução de Giasone Rebuá. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1967.

MARTIN, Sylvia. *Futurismo*. Tradução: André Marcelo. Colônia: Taschen, 2005.

MCLUHAN, MARSHALL. *Os meios de comunicação como extensões do homem (Understanding Media)*. Tradução: Décio Pignatari. São Paulo: Editora Cultrix, 1968.

MELO NETO, João Cabral. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguillar, 1999.

MENDONÇA, Maurício Arruda e LOPES, Rodrigo Garcia. "Iluminuras - poesia em transe". Em RIMBAUD, Artur. *Iluminuras - gravuras coloridas*. Tradução de Maurício Arruda Mendonça e Rodrigo Garcia Lopes. São Paulo: Editora Iluminuras, 2002.

MONTEIRO, Danilo. "Apresentação". Em: Piva, Roberto. *Encontros - Roberto Piva*. Org. Sergio Cohn. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2009.

_____, Cohn, Sergio e Queiroz, Priscila. "Não pares nunca meu querido capitão loucura". Em Piva, Roberto. *Ciclones*. São Paulo: Nankin, 1997

PAZ, Octavio. *El arco y la lira*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1956.

PÉCORA, Alcir. "Nota do organizador". Em: PIVA, Roberto. *Um estrangeiro na legião - Obras reunidas - Volume 1*. São Paulo: Globo, 2005.

PESSOA, Fernando. *Poemas de Álvaro de Campos*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1990.

PIGNATARI, Décio. “Nova poesia: concreta (manifesto)”. Em: CAMPOS, Augusto; CAMPOS, Haroldo; PIGNATARI, Décio. *Teoria da Poesia Concreta*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2006.

PIVA, Roberto. *Um estrangeiro na legião - Obras reunidas - volume 1*. São Paulo: Globo, 2005.

_____. *Mala na mão & asas pretas - Obras reunidas - volume 2*. São Paulo: Globo, 2006.

_____. *Estranhos sinais de Saturno - Obras reunidas - volume 3*. São Paulo: Globo, 2008.

_____. *Paranoia*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2009. 3a. edição

_____. *Roberto Piva - Encontros*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009

REBOUL, Olivier. *Introdução à retórica*. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 1998

RIMBAUD, Arthur. *Poesia completa*. Tradução de Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Topbooks, 1994.

_____. *Iluminuras - gravuras coloridas*. Tradução de Maurício Arruda Mendonça e Rodrigo Garcia Lopes. São Paulo: Editora Iluminuras, 2002.

_____. *Uma estadia no inferno - Poemas escolhidos - A carta do vidente*. Tradução e organização de Daniel Fresnot. São Paulo: Martin Claret, 2005.

ROSENFELD, Anatol. *O Teatro Épico*. São Paulo: DESA, 1965.

SCHWARZ, Roberto. "Cultura e política, 1964-1969: alguns esquemas". Em: *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

SHAKESPEARE, William. *The Complete Works*. Oxford: Oxford University Press, 1990.

_____. *Como gostais - Noite de reis*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Editora Tecnoprint, 1981.

SILVA, Hélio. *1964: Golpe ou contragolpe?* Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1975

_____. *1954: Um tiro no coração*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978

SIMON, Iumna Maria. "As vanguardas poéticas no contexto brasileiro (1954-1969). Em: PIZARRO, Ana (org.). *América Latina: Palavra, Literatura e Cultura - Volume 3 - Vanguarda e Modernidade*. São Paulo: Memorial: Campinas: UNICAMP, 2005.

SPITZER, Leo. "La enumeración caótica en la poesía moderna". Em *Lingüística e História Literária*. Madrid: Editorial Gredos, 1961.

TISON-BRAUN, Micheline. *Dada et le Surréalisme*. Paris, Firmin-Didot S/A, 1973.

VÁRIOS. *Violão de rua – volume III*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1963

VASCONCELOS, Luiz Paulo da Silva. *Dicionário de teatro*. Porto Alegre: L&PM, 1987.

VENEZIANO, Neyde. *O teatro de revista no Brasil: dramaturgia e convenções*. Campinas, SP: Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1991.

VIEIRA, Padre Antônio. *Sermões - Tomo 2*. Org. Alcir Pécora. São Paulo: Hedra, 2001

WHITMAN, Walt. *Folhas de relva*. Tradução de Rodrigo Garcia Lopes. São Paulo: Iluminuras, 2005.

WILLER, Claudio. "Uma introdução à leitura de Roberto Piva". Em: PIVA, Roberto. *Um estrangeiro na legião - Obras reunidas - Volume 1*. São Paulo: Globo, 2005.

YOUNG, Jordan M. *Brasil 1954/1964 - Fim de um ciclo civil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1973

ZUMTHOR, Paul. *La letra y la voz de la "literatura" medieval*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1989.