

POR QUE O SURREALISMO NÃO PEGOU NO BRASIL?¹

Mateus Soares Rodrigues da Silva²

RESUMO

Esta pesquisa, autointitulada e ensejada pela pergunta “por que o surrealismo não pegou no Brasil” – feita e, pretensamente, respondida por Décio Pignatari (1998) – quer fornecer material bibliográfico, de consulta, pesquisa e para elaboração de aulas para professores da escola básica, ao discutir a poética de Roberto Piva em suas primeiras obras da década de sessenta. O autor se apresenta como objeto ao estudo por estabelecer afinidades estéticas que permitem a entrada em muitos tópicos próprios a currículos letivos, da escola básica e do ensino superior, tais como: simbolismo, surrealismo, barroco, literatura latino-americana, modernismo, literatura contemporânea, Roberto Piva e abordagens interartísticas. Além disso, a presença desse texto oferece uma espécie de “pivô” aos outros materiais produzidos pelo grupo, sobre Augusto dos Anjos, Carlos Drummond de Andrade e Guimarães Rosa, de modo a oferecer uma explicação histórica que permita relacionar esses autores ao surgimento de uma estética dita contemporânea. Por fim, oportuniza a discussão sobre a obra de Piva, imprescindível para a inclusão de poetas que compõem o conceito de diversidade, caro à contemporaneidade e seus debates em que a comunhão das diferenças deve ser inafastável pela primazia dos princípios de multiplicidade e inclusão.

Palavras-chave: Roberto Piva, Poética, História da literatura brasileira, Modernismo, Literatura contemporânea

¹ Este texto é, com poucas alterações, parte de minha dissertação, ainda em processo, sobre a poesia de Roberto Piva escrita ao longo da década de 60, em desenvolvimento na PUC-SP.

² Mestrando do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, Brasil. Bolsista CAPES. E-mail: mateus.soares.rodrigues@hotmail.com

UMA BREVE (AUTO)INTRODUÇÃO A ROBERTO PIVA E AO PARADIGMA CRÍTICO LITERÁRIO BRASILEIRO DA DÉCADA DE 60

A pesquisa de autores tidos como *menores*, às margens de uma literatura de mestres, parece ter um procedimento particular, que aqui apresento como o passo vital a este estudo: demonstrar a importância desses literatos para o presente e sua força enquanto chave de compreensão para o contemporâneo, simultaneamente à realização de esforços que restituam a mesma operação em tempo pretérito, pois suas fortunas críticas podem estar ainda em remansada discussão, enquanto seus legados poéticos inspiram agenciamentos artísticos hoje, assiduamente. Esses autores são companheiros intensos de vida e arte, como aqueles que nos assaltam pelo braço, nos levam para ver a cidade através de uma nova perspectiva especial da qual irradiam sensações deslumbrantes, difundidas por visões, audições, sinestésias e cinestésias...

Dentre essas companhias, destaca-se a de Roberto Piva, que tem seu texto “Autobiografia” escolhido como o inaugural de sua *Antologia Poética* (1985) e deste estudo. Assim, o autor-objeto, agudo intercessor do pensamento que se faz com a literatura nesta pesquisa, apresenta-se; mostra-se de modo a evitar muitas explicações biográficas ou explanações introdutórias, que acabem por tornar esta pesquisa demasiadamente representativa:

Piva é um antigo nome do Veneto (Itália do Norte). Meu avô era de Saleto, perto de Rovigo. O Livro da Família, que tinha lá em casa, conta a história de um antepassado cavaleiro que combateu nas Cruzadas. Como o avô Cacciaguida de Dante. Só que ao voltar das Cruzadas virou herético & começou a pregar a favor do Demônio. Por ordem do bispo local, foi queimado na praça pública com armadura & tudo. No momento, deve estar passando uma temporada na IX Bolgia do Inferno de Dante. Local destinado aos semeadores de discórdia. Os filhos fugiram da cidade & a descendência continuou. Mas em matéria de revolta eu não preciso de antepassados. A minha vida & poesia tem sido uma permanente insurreição contra todas as Ordens. Sou uma sensibilidade antiautoritária atuante. Prisões, desemprego permanente, epifanias, estudo das línguas, LSD, cogumelos sagrados, embalos, jazz, rock, paixões, delírios & todos os boys. O cinema holandês informará. (ROBERTO PIVA, 1985, p. 22).

Ser e se autodeclarar Roberto Piva é fato que, por si só, explica suficientemente sua tímida repercussão crítica à época, restrita a grupos minoritários de leitores e poetas paulistanos que constituíam uma cena poética alternativa àquilo mais intensamente divulgado em matéria de poesia quando irromperam as primeiras criações de Piva, anos

limiares da ditadura militar no Brasil. É um dos esforços mais belos da poesia pivial a tentativa de constituir um mapeamento da poesia em que a sexualidade pudesse ser outra que não a molar: pensar uma cartografia artística que ressalte performances da sexualidade, seus acontecimentos, descobertas e experimentações, em tempo real. Torna-se ainda mais potente o esforço de Piva pensar que esse componente diverso de sexualidade, presente biográfica e poeticamente na trajetória dos autores reverenciados fora justamente uma das cínicas razões promotora de seu sistemático apagamento crítico, prática constante nas histórias das artes (na literária, mais ainda, diga-se de passagem – desde o amigo Pátroclo de Aquiles, a lembrar).

Como observa Willer (2015) em seu ensaio *Roberto Piva poeta do corpo*, a respeito da tentativa do poeta de *se inserir em uma espécie de linhagem de grandes poetas homossexuais*, por meio do que Willer chama de um cruzamento de referências: de Walt Whitman com García Lorca, a Allen Ginsberg, Oscar Wilde e Mário de Andrade. É fazer poesia não *a partir* deles, mas *com* eles, em um fiar rizomático inclusivo, como o de um novo fungo que prolifera seus esporos e se espalha ao tecer continuidades sempre renovadas entre outros fungos, mas sem apagar jamais seus componentes diferenciais.

No subsolo, os micélios de nutrição e reprodução se alastram de modo a perder de vista o ponto de partida e o fim da teia de conexões. Não há, portanto, ponto nevrálgico, determinante da vitalidade dos demais, como faz pensar o modelo de uma árvore, cuja amputação do caule ocasiona a morte de todo organismo e cujas raízes imobilizam-na num ponto fixo do solo: os fungos realizam tantas trocas entre si quanto sejam possíveis, o que autoriza o contato entre pontos distantes do seu mapa de difusão subterrânea em constante movimento de entrelaçamento, sem que seja possível tolhê-las, pois além da ausência de um ponto de partida detectável ao qual se atribuiria importância matriz sobre os demais, é típica dessas organizações a regeneração realizada pelo desenvolvimento de novos micélios, que restituem as conexões destruídas e atualizam as trocas interrompidas pelo corte: evitam-se assim as exclusões e a identidade fixa.

Nesse momento, paradigmaticamente, havia uma expectativa em relação à postura do poeta, tanto do ponto de vista da poética elaborada, quanto do ponto de vista biográfico, como conta Davi Arrigucci Jr. (2008) em seu posfácio ao terceiro volume da obra completa de Piva, “O mundo delirante”:

Neste tempo, não era comum que um poeta se expressasse tanto pessoalmente, e para os padrões da norma poética hegemônica, com seu radicalismo formal – eram os anos do concretismo –, o alarido podia soar como bravata de maluco (ARRIGUCCI JR., 2008, p. 197).

Destaca-se do comentário de Arrigucci (2008), a presença de um *status quo* concretista, cuja matemática sensível enviesada pelos preceitos sintéticos de poesia herdados do racionalismo da psicologia da composição cabralina, constituía o pensamento por trás do paradigma criativo e crítico da literatura. Ao mesmo tempo, Claudio Willer, no curta-metragem *Uma outra cidade* (2000), de Ugo Giorgetti, afirma que, nesses anos 60 do século passado, não havia poeta que não tivesse sido contaminado pela poesia de Fernando Pessoa. Desde a primeira publicação “extraoficial”, a ode-convite a Fernando Pessoa, em que a influência pessoana é mais do que saliente, destaca-se a busca pela despersonalização e pela perspectiva mais limítrofe à racionalidade como traços absorvidos da estética pessoana, poética e teoricamente, e nos versos da obra inaugural de Roberto Piva, em que o poeta lisboeta é reverenciado, diretamente – “Fernando Pessoa, Grande Mestre, em que direção aponta tua loucura esta noite?” (PIVA, 2008, p. 21).

Vale lembrar: João Cabral de Melo Neto, poeta que inspira toda a geração de poetas do concretismo de modo intenso, ao longo das entrevistas concedidas a veículos jornalísticos portugueses e brasileiros, reveza-se em comentários que devotam respeito e apreciação à poesia de Fernando Pessoa e em críticas severas às consequências da propagação desse tipo de escrita, dita inspirada, como em entrevista para a Folha de São Paulo, em 2001: “o mal que Pessoa fez à literatura é imenso. Aquela coisa 'inspirada', caudalosa, criou uma legião de poetastros que acreditam na inspiração metafísica” (DE MELO NETO, 2001, s/p).

No que tange ao liame com o moderno nacional, sua poética se aproxima mais dos modernismos próprios às obras de Murilo Mendes e Jorge de Lima nas quais buscou inspiração para as visões de uma São Paulo transfigurada pelo êxtase, religioso ou insano, ao que toca a modernidade no Brasil. O ligame intertextual estabelecido entre sua obra e modernismos brasileiros pouco ventilados pela crítica literária até então – se comparados à influência de João Cabral de Melo Neto e Oswald de Andrade³ (esse último, a quem também se destinou atenção especial nas reflexões poéticas de Piva) – é ratificado pelo

³ “Os dois poetas brasileiros do século 20 de maior influência, até hoje, são Carlos Drummond de Andrade e João Cabral de Melo Neto. Drummond rejeitava o surrealismo, embora tivesse escrito, em momentos de distração, ótimos poemas de associações livres. Cabral, estreando com uma bela poesia de imagens, mostrando o leitor de Murilo Mendes, logo passou a defender um cartesianismo poético: “A emoção não cria”, dizia. Sua poética voltada para a mensagem foi adotada por gerações subsequentes” (WILLER, 2021, p. 14).

título do poema “Jorge de Lima Panfletário do Caos”, de *Paranoia* (2000), bem como pelos seus próprios versos em que a maestria do poeta alagoano é evocada e prescrita, “é neste momento de fermento e agonia que te invoco grande alucinado/querido e estranho professor do Caos sabendo que teu nome deve/estar como um talismã nos lábios de todos os meninos” (PIVA, 2000, p. 85), assim como pela epígrafe a Murilo Mendes de que se valem Piva e Davi Arrigucci Jr., em “Poema de ninar para mim e para Bruegel” e no já referido posfácio do crítico, respectivamente.

E POR QUE O SURREALISMO NÃO PEGOU NO BRASIL?

Da solda entre a arte e a vida de Piva, crepitante ao mesmo tempo que quase indesejável – pois como foi assinalado, era conduta fora da moda cabralino concretista, cujos adeptos mais ferrenhos fazia torcer o nariz –, nascia, então, uma poética diferente daquela do paradigma estético da neovanguarda liderada por Augusto e Haroldo de Campos, Décio Pignatari e companhia, capaz de conceder uma perspectiva outra à questão da crise do verso. Não por meio da dita verbivocovisualidade, ao menos não como concebido tradicionalmente pelos poetas da *Noigandres*, cujo *Plano-Piloto para Poesia Concreta* [1958] permite constatar seu teor sintético sem maiores obstáculos, desde as primeiras referências, mas pelo fôlego potente do fluxo vocálico que engendra versos longos em que imagens lancinantes são desencapadas, sobretudo na *Ode a Fernando Pessoa* (2008) e em *Paranoia* (2000).

Eram obras, até então, pouquíssimo comentadas: no momento de sua produção, não se ajustavam às premissas concretistas, em que conjunções, pronomes relativos, e outros elementos de ligação, assim como adjetivos, deveriam ser extirpados do texto; pelo contrário, as obras de Piva abusavam de uma discursividade condenada por essa estética, herdeira da desidratação cabralina, e se realizava por meio da produção de intensos fluxos vocálicos. Nem muito menos se traduziam em reavivamento daquilo há pouco confrontado pelos experimentos modernistas – no Brasil, a vanguarda se opunha, majoritariamente, aos rígidos regramentos estéticos do Parnasianismo, diferentemente, por exemplo, do caso da vanguarda na Rússia⁴ e a crítica literária que dela decorreu.

Além disso, essas obras não eram compreendidas pela imagem que se fez do próprio Modernismo, da Semana de Arte Moderna de 1922, da crítica literária construída de então e dos desenvolvimentos de ambos. As associações provocadas pelas obras de Piva se dão numa dimensão subterrânea de conexões ainda sumariamente ignoradas, arbitrariamente apropriadas ou renunciadas pela crítica, em diferentes momentos históricos.

⁴ O que se percebe, em *Arte como Procedimento* (2019 [1917]), de Victor Chklovski, é o enfretamento da ideia de poética atrelada à finalidade exclusiva de produzir imagens, com fito de conferir à poesia autonomia em relação às outras artes e a desvencilhar da lógica simbolista de reconhecimento por meio da produção imagética – “Em outras palavras, a diferença entre o nosso ponto de vista e o de Potebnia [poeta simbolista russo] pode ser formulado assim: a imagem não é um predicado constante para sujeitos variáveis. O objetivo da imagem não é tornar mais próxima de nossa compreensão a significação que ela traz, mas criar uma percepção particular do objeto, criar uma visão e não o seu reconhecimento” (CHKLOSYSKI, 2019, p. 50).

É o caso, por exemplo, de Décio Pignatari, que, em seu brevíssimo artigo *Metáfora: barroco, surrealismo, Rosa* (1998), feito na ocasião dos trinta anos que se completavam sem João Guimarães Rosa à época da publicação, com a frieza de um bisturi, como aqueles que dormem sobre a mesa de dissecação, recortam carne ou poemas concretos, afirma: “O surrealismo⁵ não pegou por aqui porque o país é surrealista, disse eu há mais de duas décadas. E acho que bem o disse” (PIGNATARI, 1998, p. 99). Que, de fato, o Brasil tende àquilo que desafia o regramento das representações do que costumeiramente se convencionava como real, é difícil discutir... Mas dizer que por isso a estética surrealista não repercutiu na literatura brasileira, parece-me um argumento um pouco frágil. Explico, ou melhor, apresento meus motivos para assim afirmá-lo.

Ainda que o surrealismo na obra de Piva deva ser ponderado, tal como aventa Pécora (2008), o contágio surrealista foi preponderante para a edificação de seu estilo de vida (e, conseqüentemente, poesia, pois, para Piva, ambos não se dissociavam) e se deu com muitos dos associados ao grupo liderado por André Breton, que, dentre os nomes vitais ao poeta paulistano, inscreveram-se: Pierre Reverdy, René Crevel, Louis Aragon e Antonin Artaud, entre outros importantes artistas, presentes em agenciamentos desde o primeiro manifesto da vanguarda:

Alguns de meus amigos aí estão, em permanência: eis o Louis Aragon que parte - ele só tem tempo para cumprimentar-nos; Philippe Soupault se levanta com as estrelas; Paul Eluard, nosso grande Eluard, ainda não voltou. Eis Robert Desnos e Roger Vitrac, que decifram no parque um velho edital sobre o duelo; Georges Auric, Jean Paulhan, Max Morise, que rema tão bem, Benjamin Péret, em suas equações de pássaros; e Joseph Delteil; e Jean Carrive; e Georges Limbour (há uma fileira de Georges Limbour); e Marcel Noll; eis T. Traenkel que nos acena de seu balão cativo, Georges Malkine, Antonin Artaud, Francis Gerard, Pierre Naville, J. A. Boiffard, depois Jacques Baron e seu irmão, belos e cordiais, tantos outros ainda, e mulheres deslumbrantes, palavra. Estes jovens não podem se recusar nada, seus desejos são, para a riqueza, ordens. Francis Picabia vem nos visitar e, na semana passada, recebeu-se na galeria dos espelhos um tal Marcel Duchamp que ainda não se conhecia. Picasso caça aí por perto (BRETON, (1985) [1924], p. 7).

⁵ Vanguarda artística francesa a qual Piva se associou fortemente, tendo sua obra *Paranoia* (1964) resenhada em 1965 pela revista francesa *La Brèche – Action Surréaliste*, dirigida por André Breton, líder do movimento. Junto a ele, Claudio Willer, com *Anotações para um Apocalipse* (1964), e Sergio Lima, com *Amore* (1963), integram a restrita lista de autores brasileiros comentados no periódico. Mais do que filiação estética, Piva se associou ao surrealismo principalmente enquanto prática de vida. Entretanto, pela diversidade de sua poesia, preferi não o apresentar assim, não o fechar nesse movimento, mas mantê-lo como variedade, por excelência.

Em seu texto, Pignatari (1998), escrevendo posteriormente ao momento mais tempestuoso do debate travado pela crítica literária brasileira na década de 80 a respeito da questão barroca na formação da literatura brasileira – omitida por Antônio Candido [1975], segundo Haroldo de Campos [1989], apropriada por Campos, segundo João Adolfo Hansen [1989] – desconsidera muitos aspectos dessa discussão (e de outras tantas). Destarte, começa seu texto se referindo às conferências dadas por Octavio Paz no Brasil e retomando uma indagação dirigida ao palestrante, a respeito da relação que se estabeleceria entre Barroco e Surrealismo. Surpreende-se com a hesitação de Paz, ante os fatos, considerados inalienáveis, de que “o surrealismo marcara toda a literatura hispano-americana dos últimos sessenta anos e que o barroco era o sinal nascimental de toda a cultura colonial espanhola e portuguesa” (PIGNATARI, 1998, p. 97). Vejamos bem essa questão.

Desde a publicação de *A Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos* (2000) [1975], de Antônio Candido, uma série de ostracismos são perceptíveis: engendrado por meio de uma compreensão de literatura sistematizada pela triangulação dos vértices autor-obra-público, o *Bildung* preconizado por Candido advém da vontade impotente de emancipação pátria que lega à parte da literatura colonial lugar fantasmagórico e cria imagens folclóricas: do Arcadismo bastião das primeiras incursões proclamatórias de independência brasileira, e, portanto, grande precursor também da formação literária – ideia impugnada, por exemplo, pelo conteúdo apresentado na biografia do “agente duplo” Cláudio Manuel da Costa, escrita por Laura de Mello e Souza (2011) –, e do ponto final desse processo, atribuído à intertextualidade estabelecida por Machado de Assis com literatos brasileiros anteriores – sobre essa frágil premissa repousa o argumento do fim da formação literária do Brasil. Em síntese, a formação da literatura, para Candido (2000), começa enquanto expressão emancipatória e termina conforme demonstra sua capacidade de se auto referenciar nacionalmente.

Ainda que Antônio Candido (2000) proponha esse modelo sob forte influência do projeto modernista, como detalha Leandro Pasini, em *Remate de Males* (2020), Candido se mostra inebriado de um gesto romântico e nacionalista, ao passo em que o ideário de literatura brasileira se nutre de um propósito identitário e se mobiliza pelo mito pátrio mais uma vez, como fizeram os primeiros românticos, sob o pretexto de uma literatura empenhada, que, por sua vez, requer uma crítica tal qual. E mais: como adiantado, ignora

o chamado Barroco⁶ e autores como Gregório de Matos, ponto mais tensionado da discussão geratriz da obra de Haroldo de Campos, *O Sequestro do Barroco na Formação da Literatura Brasileira: o caso Gregório de Matos* (1989), em que se discutiram as exclusões operadas pelo raciocínio de Cândido, ao eleger seus momentos formadores da literatura brasileira. Campos (1989), ao propor uma visada mais sincrônica, em relação à forte diacronia da perspectiva sócio-histórica adotada por Cândido, a respeito do processo de gestação da literatura e sobre como a estética barroca produz efeitos na literatura contemporânea, mostra como as exclusões sumárias na formação proposta por Cândido (2000) perpetuam ranços críticos, isto é: mais do que formação literária, orchestra-se a formação do cânon que se enraizará no território da literatura. Sobre a relação que Cândido estabelecia com o Surrealismo, Claudio Willer, em *O Surrealismo no Brasil* (2021), expõe sintomática semelhante à da questão barroca, flagrante ao pensamento que engendra o sistema literário d'*A formação da literatura brasileira* (2000) e nela reconhece o mesmo problema crítico: Clarice Lispector é vista como uma inconformidade estética; Cândido a considerou uma ruptura com o paradigma narrativo realista e assim “fez, portanto, revisão crítica da corrente então dominante” (WILLER, 2021, p. 11) na literatura brasileira – que, diga-se de passagem, também estenderá privilégios óbvios ao pensamento formalista da neovanguarda do Concretismo ao perpetuar o racionalismo enquanto paradigma do pensamento.

Em contrapartida, é interessantíssimo perceber como Piva se comportou nessa espécie de lugar, de perspectiva, de crítico literário, em que escreveu apresentações aos poemas de companheiros de vida e poesia, como na ocasião do lançamento do livro

⁶ Na obra de Cândido (2000), barroco é tratado como movimento encapsulado na história e pretérito às evoluções neoclássicas. A presença de elementos pertencentes à estética barroca na obra de Claudio Manoel da Costa, por exemplo, é assinalada como uma espécie de atraso em relação ao curso do progresso da literatura: “O que todavia parece verossímil é que ele foi, não caudatário, mas co-autor da transformação do gosto, embora de modo independente e mais conservador” (CÂNDIDO, 2000, p. 89, grifo meu). Oras, como um autor poderia se mostrar conservador ao se filiar a um estilo de época (como quer conceber Cândido) que a todo tempo fora tratado como deformação estilística pela crítica, sem se alçar à condição plena de *status quo* da arte? Para Cândido, “A leitura de sua obra mostra porém que foi no segundo momento da sua *evolução* literária que se encontrou plenamente ao encontrar os modelos quinhentistas” (CÂNDIDO, 2000, p. 89, grifo meu), sobretudo ao se empenhar na produção de sonetos que aliassem sua vocação cultista, desvalorizada por Cândido, à uma exuberância formal renascentista, aclamada pelo crítico: “Nele, pôde ainda vazar o amor pela imagem peregrina, a rima sonora e a metáfora herdadas do barroco: pois assim como o equilíbrio quinhentista de Camões ou Diogo Bernardes deslizou *insensivelmente* para o Cultismo” (CÂNDIDO, 2000, p. 89, grifo meu).

Biografia a Três (1981), ocorrido na Feira de Poesia de 1981, em que introduz o/ livro do poeta espanhol radicado na cidade de São Paulo, Juan Sanz Hernandez⁷:

APRESENTAÇÃO

Os personagens de Sade tem em comum com os poetas a luxúria das imagens & a falta de escrúpulos com a imaginação força definitiva osso da vida roído até o desespero mais profundo suas lascas atravessam a garganta dos mais frágeis abandonando-os pelas esquinas mijadas da cidade do mundo enquanto outros mais monstruoso seguem on the road fomentando discórdias criando as palavras do comportamento utópico profetizando por Rimbaud, Fourier, & demais tanques da sensibilidade. Juan Sanz Hernandez é um destes projéteis espinhosos atravessando as costelas da cidade & desarticulando-a para sempre. Sua pompa dionisíaca sua corrosão da “moral & bons costumes” promete adeptos transtornados. Sua poesia é uma erupção barroca como sua vida ter sido até agora. O som preciso para seus poemas é a tempestade. (PIVA *apud* HERNANDEZ, 1981, s/p).

Piva faz presente o conceito de barroco em seu texto, e o articula como quem assinala uma pincelada – tal como Gilles Deleuze assumirá como premissa para o seu conceito de Barroco, em *A dobra: Leibniz e o Barroco* (2012): “O barroco remete não a uma essência, mas sobretudo a uma função operatória, a um traço (DELEUZE, 2012, p. 13).

O encontro ibero-americano nesse texto introdutório de *Biografia a três* (1981), escrito por Piva, coopta a atenção novamente e a dirige para as relações entre as literaturas hispanófonas e lusófonas, e como Piva desdobrava-se entre esses dois infinitos com fluidez, compondo alianças poéticas pouco previsíveis, criando com elas verdadeiros mapas subterrâneos da literatura, poeticamente cartografados, em que ficam salientes as diferenças entre essas literaturas. Willer, em um dos encontros seminiais esporadicamente propostos pelo poeta⁸, na ocasião de uma atualização de suas aulas sobre poetas malditos, contou que, certa vez, Piva havia ficado sensivelmente surpreso com a semelhança entre seus primeiros versos e a primeira poesia de Pablo Neruda. Também é caro pensar em

⁷ Poeta espanhol radicado no Brasil cujos agenciamentos estéticos o aproximavam daqueles realizados por Piva, principalmente pela associação ao surrealismo e a poetas metafísicos como William Blake. Os coletivos propagadores dessa poesia surreal se alastravam de maneira alternativa, como conta Willer a respeito das iniciativas surrealistas que ocorria (e ocorre) no Brasil: “Suas intervenções e atividades entre 1990 e 1996 incluíam um manifesto, com artistas plásticos e os poetas Juan Sanz Hernandez e Floriano Martins (...) Dos bons autores inicialmente vinculados a esse ciclo, publicações de Leila Ferraz e de Raul Fiker, com “*O Escravocrata*”, e a riqueza imagética de Juan San Hernandez com “*Biografia a três*” e “*Horas queridas*” (WILLER, 2021, p. 42-43). A propósito, também é Claudio Willer quem escreve a orelha do livro de Juan apresentado por Piva, com o texto “*A Palavra Sublevada*”.

⁸ Nesse caso, refiro-me, especificamente, ao curso ministrado por Willer, “*Mais Sobre Poetas Malditos*”, ao longo do mês de agosto de 2022.

como desde 1978, Piva, à sua própria maneira, já tinha parte na discussão sobre Brasil, Barroco e Gregório de Mattos, em seu texto “Relatório para ninguém fingir que esqueceu”, apresentado na Bienal do Livro do mesmo ano, e que posteriormente também faria parte de sua *Antologia Poética* (1985) e do terceiro volume de seus escritos compilados, alocado na parte intitulada “Sindicato da Natureza”:

Brasil – Bahia século XVII

Nasce o poeta Gregório de Mattos que a uma certa altura de sua vida abandona casa, cargos & encargos & sai pelo Recôncavo povoado de pessoas generosas como contador itinerante, convivendo com todas as camadas da população, metendo-se no meio das festas populares, banqueteadando-se sempre que convidado. A violência da sátira do “Boca do Inferno” lhe valeu a deportação para Angola. Gregório de Mattos assim é descrito pelo cronista da época: uma cabeleira postiça, um colete de pelica, uma vontade de ficar nu, um escritório adornado com bananas (PIVA, 2008, p. 175).

Apesar das literaturas nas Américas possuírem traços comuns, como “O caso Gregório enquanto hiato no horizonte recepcional” que “não difere fundamentalmente do caso Gôngora na Espanha; do caso (ainda irresolvido e sem resgate) do Barroco português; dos casos Caviedes e Hernando Dominguéz na América Hispânica” (CAMPOS, 1989, p. 52), devem ser assinaladas *divergências*... Mas não antes de notar: como o pensamento de Haroldo de Campo (1989), em sua referida obra sobre o poeta baiano, aproxima-se do de Piva (1978 e 1981), como em um oxímoro crítico em que os irreconciliáveis se aproximam. Assemelham-se ao pensarem Gregório de Mattos como uma espécie de proto antropófago, tal como concebido por Oswald de Andrade, e, sincronicamente, evocarem o conceito de barroco como força atuante na formação da literatura brasileira, histórica e contemporaneamente. Divergem no trato: para Haroldo de Campos, barroco ainda remete mais a um período específico da história das artes, cujos efeitos produzem consequências hoje; para Piva, trata-se de um traço explosivo flagrante a uma obra de arte, na mesma linha pensada por Deleuze (2012).

Na visão deleuziana, a compreensão desse traço passa diretamente pela filosofia de Leibniz, que não pode ser compreendida por um pensamento mecânico, cindido, como presumiu o pensamento cartesiano, – “sem dúvida o erro de Descartes (...) foi acreditar que a distinção real entre partes trazia consigo separabilidade” (DELEUZE, 2018, p. 17); a curva, a inflexão, a mudança de direção de uma linha é justamente o que permite seu desdobramento infinitamente elástico e contíguo, – “é como um tecido ou uma folha de

papel que se divide em dobras até o infinito ou que se decompõe em movimentos curvos” (DELEUZE, 2012, p. 18). A unidade mínima de composição se torna a linha, a dobra cuja ontologia remete à inflexão, à tendência à mudança de direção, como se para a ciência da matéria fosse tomado como modelo fundamental um origami, ou os vínculos articuladores de um rizoma⁹, como pensado por Deleuze e Félix Guattari, em *Mil Platôs* (1995). Os vincos no papel e os micélios desenvolvidos no subterrâneo são como as linhas de um mapa dessa ontologia barroca da metamorfose, da variação sempre por fazer, desfazer e refazer.

Octavio Paz, em *O Arco e a Lira* (2010), ainda a despeito da insuficiência da classificação estilística na literatura, baseada tipicamente em premissas idealistas, é crítico para quem a interpretação de obras como a de Góngora, cujo trunfo poético repousa sobre sua capacidade de transfiguração da linguagem, de seus precedentes e contemporâneos, encontra limitações ante a artificialidade das periodizações: “então a imagem fracassada se torna bem comum, despojo para os futuros historiadores e filólogos. Com tais pedras (...) constroem-se esses edifícios que a história chama de estilos artísticos” (PAZ, 2010, p. 21) – pedras edificadoras de uma visão evolucionista e progressiva da história da arte.

...As divergências. Da cultura portuguesa, herdou-se a aporia do barroco, caso dado como perdido em sua reconstituição crítico literária, como defende Campos (1989), além de uma espécie de insulamento idiomático, de um território de dimensões continentais, principalmente quando comparado aos seus vizinhos hispanófonos e suas conexões e trocas estabelecidas, que lhes conferiam ares mais cosmopolitas, menos provincianos como os aqui respirados; herdou-se da dominação lusitana muito de suas manias críticas e do isolamento das terras do extremo oeste europeu – ao invés do intercâmbio entre colônias, a principal interlocução cultural do Brasil foi sua própria metrópole, Portugal.

Eis um argumento suficiente para a resistência às literaturas que carregam consigo traços barrocos, para a persistência da “gongorofobia”, como nomeia Haroldo de Campos (1989), que perdurou (e/ou perdura na perspectiva crítica) mais intensamente aqui do que

⁹ Em complemento à primeira nota de rodapé, para a explicação do conceito de rizoma, faz-se necessária a inclusão do texto que antecede a citação de *Mil Platôs* (1995) utilizada: “É preciso fazer o múltiplo, não acrescentando sempre uma dimensão superior, mas, ao contrário, da maneira simples, com força de sobriedade, no nível das dimensões de que se dispõe, sempre n-1 (é somente assim que o uno faz parte do múltiplo, estando sempre subtraído dele). Subtrair o único da multiplicidade a ser constituída; escrever a n-1. Um tal sistema poderia ser chamado de rizoma”.

nos países americanos que compartilham entre si o castelhano como vernáculo e, portanto, mais facilmente vascularizam certas efervescências culturais:

O auge do processo de rejeição ocorreu segundo (Gerardo) Diego, entre “1850-1900, época da mais triste indigência, triunfo da gongorofobia oficial” até que o resgate (o novo desdobramento agora favorável, da história receptiva da poesia gongorina) começa a apontar com o grande renovador das letras hispano-americanas, Rubén Darío, precedido pelos simbolistas franceses (que encontravam analogias entre Góngora e Mallarmé...) (CAMPOS, 1989, p. 53).

Propõe-se, assim, um balanço interessante do Modernismo. Como dito anteriormente, pelejavam vanguarda e Parnaso enquanto alguns dos mais possantes poetas Simbolistas brasileiros permaneciam, recorrentemente, fora da pauta crítica da modernidade, excetuada alguma iniciativa em torno da obra de Augusto dos Anjos. Permaneceram e permanecem pouco discutidos poetas como Cruz e Souza e, sobretudo, como Pedro Kilkerry; faltaram e faltam mais discussões que melhor contextualizem o embate entre parnasianos e nefelibatas no Brasil, sobretudo em Curitiba: algo que possa se dizer sobre Dalton Trevisan e Dario Vellozo – mais um dos caminhos apresentados pela crítica subterrânea de Willer em seus seminários, com os artigos de Renata Senna Garraffoni, *Passado Presente e experiências: reflexões sobre a recepção dos antigos gregos em Curitiba na virada do Século XX* (2019), e *Recepção greco-romana em Curitiba: Literatura, Patrimônio e novas abordagens do centro histórico* (2020). Falta mais sobre o surrealismo, sobretudo no Brasil – como afirma Pécora, o teor surrealista deve ser dosado de maneira prudente na obra de Piva, mas, para além da extensa bibliografia de poetas surrealistas cativada pelo poeta, o surrealismo o inspirou enquanto (des)orientação prática para a vida, que lhe inspirava desde à restituição do encantatório, à produção de verdadeiros objetos mágicos.

Nas literaturas da América Espanhola, a transgressão da tradição literária passa também por uma encruzilhada barroco-simbolista, vias quase inóspitas da poesia e da crítica literária brasileiras, conforme acusado por Claudio Willer, em *Surrealismo no Brasil* (2021), a quem o modernismo brasileiro se apresentou bem-comportado, dada a recusa de Mário e Oswald de Andrade e sua turma da Semana de 22 a uma forma de se fazer poesia encarnada na vida; rejeitaram, ignoraram ou então simplesmente “desconheceram antecessores, como os poetas mais inventivos que constituem a marginalia do Simbolismo; e Sousândrade, que no século anterior realizara tanta coisa que o Modernismo iria propor” (WILLER, 2021, p. 13). Sendo o simbolismo ligado ao

surrealismo como por uma “correia de transmissão”, como assume André Breton no *Manifesto do surrealismo* (1985), não causa espanto o Surrealismo não ter pegado por aqui, neste Brasil criticamente decalcomaniaco. Nem a resposta de Pignatari (1998), cujas bases argumentativas se mostram pouco assertivas a respeito da questão da metáfora sonora, pois a regressão estilística barroca, como chama Pignatari (1998), não teria alcançado esse tipo de expediente, de modo a restringir-se às metáforas conceituais a fim produzir imagens, tão somente, negligenciando recursos como a paronomásia, e, conseqüentemente, a dimensão sonora da poesia a que essa figura pertence – criou metáforas do significado, mas não do significante, segundo o autor: “Em suma, tal como no barroco, o surrealismo privilegia a metáfora do significado – donde suas ligações perigosas (PIGNATARI, 1998, p. 99). Ao dizê-lo, parece ignorar os preceitos trazidos pelos manuais de maior circulação na época recortada pelo próprio autor, presentes em *Il Libro del Cortegiano* (1965) [1528], de Baldassare Castiglione, sobre como a agudeza também se produz por meio do som:

É ainda belo quando se diz ou se interpreta uma coisa de modo jocoso. Como na corte da Espanha em que, aparecendo um cavaleiro feíssimo com sua belíssima mulher, ambos vestidos em cor de damasco branco, disse a rainha a Alonso Carillo: “Que lhe parecem, Alonso, desses dois?” – “Senhora”, responde Alonso: “parece-me que seja a dama e o asco¹⁰ (CASTIGLIONE, 1965, p. 186-187, tradução minha).

Por outro lado, há algo que reluz sombriamente entre barroco, simbolismo e surrealismo quando os perfilamos lado a lado e os percebemos atrelados por uma mesma ontologia. Da retórica alexandrina de Hermógenes, conhecida pelas monstruosas misturas de estilo, exceções à unidade aristotélica, à Itália, nos tempos de Torquato Tasso e Ariosto, estão escalados entre os artifícios aos quais o poeta deve se dedicar a *acutezza recôndita*, tal como formulada por Baldassare Castiglione (1965), a perfuração profunda – atravessamento – cuja resultante é o estupor provocado pela aproximação de pares radicalmente conflitantes. Posteriormente, no século de ouro espanhol, com Baltasar Gracián, em *Agudeza y Arte de Ingenio* (1960) [1644], o conceito do expediente artístico ganha outra atualização: “Consiste, pois, este artifício conceituoso em uma primorosa

¹⁰ No original: “É ancor bello quando si dichiara una cosa o si interpreta giocosamente. Come alla corte di Spagna comparendo una mattina a palazzo un cavaliere, il quale era bruttissimo, e la moglie, che era bellissima, l'uno e l'altro vestiti di damasco bianco, disse la Reina ad Alonso Carillo: «Che vi par, Alonso, di questi dui?» «Signora» rispose Alonso, «parmi che questa sia la dama e questo lo asco»”.

concordância, em uma harmônica correlação entre dois ou três cognoscíveis extremos” (GRACIÁN, 1960, p. 239).

Na poética de Arthur Rimbaud, referência vital ao jovem Piva dos idos anos 60, o desregramento dos sentidos e a necessidade de se tornar vidente se casam: a maravilha só se produz após a transfiguração da sensibilidade, retorcendo a representação do real. Como abaliza Hugo Friedrich, em *Estrutura da lírica Moderna* (1978), os versos rimbaudianos se produzem com o “desconhecido sensivelmente excitado e excitante, removendo os limites de suas figuras, forçando seus extremos a se unirem” (FRIEDRICH, 1978, p. 80). Esses meios não diferem dos descritos pelo poeta Pierre de Reverdy, a quem André Breton (1985) recorre: “a imagem é uma criação pura do espírito. Ela não pode nascer de uma comparação, mas da aproximação de duas realidades mais ou menos afastadas” (BRETON, 2011, p. 35), ou daquilo dito por Marcel Raymond – “é próprio da imagem forte ter nascido da aproximação espontânea de duas realidades muito distantes de que só o espírito percebeu as relações” (RAYMOND, 1997, p. 249). Parece ser esse tipo de manifestação estética a que Deleuze (2012) dedica sua atenção ao falar sobre a inflexão como gene da curvatura que caracteriza o traço barroco e os desvios que lhes são próprios:

O elemento genético ideal da curvatura variável ou da dobra é a inflexão. Esta é o verdadeiro átomo, ponto elástico. É ela que Klee extrai como elemento gráfico genético da linha ativa, espontânea, dando assim testemunho da sua afinidade do barroco e com Leibniz, opondo-se a Kandinsky, cartesiano, para quem os ângulos são duros e duro é o ponto posto em movimento por uma força exterior. Mas, para Klee, o ponto como “conceito não conceitual da não contradição”, percorre uma inflexão. Ele é o próprio ponto de inflexão, ali onde a tangente atravessa a curva. É o ponto dobra (DELEUZE, 2012, p. 31).

Dos comentários críticos preparados desse molho propiciatório de estéticas, em *Maneirismo: o Mundo como Labirinto* (1974), Gustav Hocke restitui analogamente os agenciamentos que pretendi apresentar e contempla referências sensíveis desses universos entranhados para o processo criativo da obra *Paranoia* (1964):

Na conclusão de seu romance *Nadja*, André Breton, o corifeu do Surrealismo, escrevia: “Ou a beleza será convulsiva, ou não será”. Mais tarde, em *L’amour fou*, ele comenta “A beleza convulsiva será eroticamente velada, explosivamente fixa, circunstancialmente mágica, ou não será beleza”. Não é o humano equilibrado que se encontra no centro do Auto-retrato diante do espelho convexo, de Parmigianino, mas um aspecto parcial engrandecido e “paranoico” do humano. A mão gigante, convulsiva, demonstra o estilo serpentinata.

Por detrás do enigmático, embora artisticamente velado, entrevê-se o disparate do para-lógico e do para-retórico (HOCKE, 1974, p. 49).

Essas estéticas perdidas nos decalques da crítica literária brasileira compõem importantes linhas de força nas primeiras obras de Piva. A voz estirada pelos longos versos se ajusta à errância do eu-lírico *flâneur* na cidade de São Paulo e pela sensibilidade aguçada às suas contrações mais subterrâneas e distantes da superficialidade imposta pelo poder por meio de padrões normativos e homogeneizantes, constritores da diferença. O conciso prefácio de Thomaz Souto Corrêa à primeira edição de *Paranóia* (2000) [1963] é perfeitamente eficaz na tarefa de apontar componentes diferenciais da obra que fazem cintilar sua importância – “O Piva define o momento. (...) Poesia de sangue, que gera uma flor no sexo da adolescência. Visão de Piva, antropófago, São Paulo na boca, madrugada no dente, poesia no estômago” (CORRÊA *apud* PIVA, 2000, p. 5).

Dessa poesia de Piva retumbam com veemência os ecos de uma estética que pode ser chamada *maldita*, como cunhado na obra *Les Poètes Maudits* [1884], de Paul Verlaine, em que Tristan Corbière, Arthur Rimbaud, Stéphane Mallarmé, e, posteriormente, Marceline Desbordés-Valmore e Villiers de l’Isle-Adam¹¹ apresentam-se como signos poéticos da maldição. As devidas ampliações e os devidos ajustes entre a perspectiva através da qual Verlaine se lança e aquela por meio da qual se melhor focaliza a poética de Roberto Piva são feitos por Claudio Willer, em seu artigo *Os poetas malditos: de Nerval e Baudelaire a Piva* (2013), por meio das ressalvas: “Roberto Piva não foi um satanista; tampouco, um neo-simbolista. Contudo, projetar tais parâmetros em sua poesia – e na sua recepção – enriquecerá a leitura de sua obra. E permitirá atualizar essa categoria, dos “poetas malditos”” (WILLER, 2013, p. 138), forjada por Verlaine.

Da estética dos poetas que antecedem Piva no título do texto de Willer (2013), decorrem em sua poética andanças errantes e as tentativas de reinstaurar o Belo por meio da composição com objetos distantes do cânon de possibilidades abertas à poesia, tradicionalmente. Como um pintor da vida moderna do centro mofino da cidade de São Paulo em constante transformação autofágica – da lírica satânica de Baudelaire ainda

¹¹ Curioso objeto de discussão entre Gilles Deleuze e Claire Parnet – essa conversa, advém das vídeo entrevistas que mais tarde integrariam a obra *Diálogos* [1996]. Claire coloca l’Isle-Adam num rol de poetas inferiores. E Deleuze a questiona, como quem diz: oras inferiores para que crítica? O apreço do filósofo francês por um certo “malditismo” se confirma pelo pensamento com Marcel Proust e Franz Kafka, com quem pensou as obras *Proust e os Signos* (2003) [1964] e *Kafka: por uma literatura menor* (2018) [1975] (esta última escrita com Félix Guattari) Esses autores figuram na obra *A literatura e o mal* (2020) [1957], de Georges Bataille, que me parece dar continuidade ao projeto de Verlaine de cartografar uma literatura maldita – e que é continuado pelos esforços da estética de Deleuze e Guattari.

retiniriam ecos nas obras de Arthur Rimbaud e Isidore Ducasse, o Conde de Lautréamont – outra liga entre poéticas barrocas e surrealismo, por sinal, amplamente divulgado na América por Dario –, referências cabais para a constituição da formação poética e maldita de Piva. São sensibilidades como essa atividade de vida e poesia subversivamente irmanadas que permitem ao poeta audições outras, em que aqueles mais violentamente constringidos à margem pela vida metropolitana vociferam e ruidosamente permeiam a composição do plano estético da poesia.

BIBLIOGRAFIA (CONSULTADA E CITADA):

ALBERTI, Leon. Da Pintura, Campinas: Editora Unicamp, 2009.

ARISTÓTELES. Arte Poética, São Paulo: Edipro, 2013.

ARISTÓTELES. Retórica, São Paulo: Edipro, 2013.

ARRIGUCCI JR., Davi. O cavaleiro do mundo delirante. In: PIVA, Roberto. Paranoia. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2009

ARTAUD, Antonin. O teatro e seu duplo. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BAUDELAIRE, Charles. Paraísos Artificiais. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2011.

BATAILLE, George. A Literatura e o Mal, Porto Alegre: LP&M, 1989.

BATAILLE, George. O erotismo, Porto Alegre: LP&M, 1987.

BUTLER, Judith. Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do sexo. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva. In: LOURO, Guacira Lopes (Org.). O corpo educado. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2001[1993].

CALABESE, Omar. A Idade Neobarroca, Roma-Bari: Gius, Laterza & Figli, 1987.

CAMPOS, Haroldo de. O sequestro do Barroco na Formação da Literatura Brasileira: o caso Gregório de Matos. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1989

CASTIGLIONE, Baldassare. Il libro del Cortegiano, a cura de Giulio Pretti, Einaudi, Torino, 1965.

DANTAS, Eduardo. Negros, mulheres, homossexuais e índios nos debates da USP. Jornal Lampião da Esquina, Ano 1, n. 10, março de 1979.

DELEUZE. Gilles.; GUATTARI, Félix. Kafka por uma literatura menor. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

DELEUZE. Gilles; GUATTARI, Félix. Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia. Rio de Janeiro: 34, 2011. v.1

DELEUZE. Gilles; GUATTARI, Félix. Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia. Rio de Janeiro: 34, 2011. v.2

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia. Rio de Janeiro: 34, 2011. v.3.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia. Rio de Janeiro: 34, 2011. v.4

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia. Rio de Janeiro: 34, 2011. v. 5.

DELEUZE, Gilles. Différence et répétition. Paris: Puf, 1968.

DELEUZE, Gilles. A dobra: Leibniz e o Barroco. São Paulo: Papyrus Editora, 2018.

GLISSANT, Édouard. Introdução a Uma Poética da Diversidade, São Paulo: Martins Fontes, 2012.

GRACIÁN, Baltasar. Artificio y Arte de Ingenio. Obas Completas. Madrid: Aguilar, 1960.

HANSEN, João Adolfo. Barroco, neobarroco e outras ruínas, São Paulo: Teresa, 10-67, 2001. Recuperado de <https://www.revistas.usp.br/teresa/article/view/116560>

HOCKE, Gustav. Maneirismo: o Mundo como Labirinto, São Paulo: Perspectiva, 1974.

HERNANDÉZ, Juan. Biografia a três, São Paulo: Massao Ohno Editor, 1981.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. 26 poetas hoje. 6ª ed. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2007.

MARINO, Giambattista. L'Adone, Florença: Editore Adriano Salani, 1915.

MARQUES, Luiz. A Fábrica do Antigo, Campinas: Editora Unicamp, 2008.

MATTOS, Ricardo Mendes. Roberto Piva: derivas políticas, devires eróticos & delírios místicos. 2015. Tese (Doutorado em Psicologia Social) - Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015. doi:10.11606/T.47.2015.tde-05082015-123432. Acesso em: 2022-06-25

MILARÉ, Marcelo Antônio. O estudo intertextualidade na poesia contemporânea de Roberto Piva. 2021. Dissertação (mestrado em Crítica Literária) – Universidade Estadual de Campinas, 2012. Acesso em: 2022-06-25

PAZ, Octavio. O Arco e Lira, São Paulo: Editora Perspectiva, 2012.

PIMENTEL, Gláucia Costa de Castro. Ataques e utopias: espaço e corpo na obra de Roberto Piva. Curitiba: Appris, 2012.

PIVA, Roberto. Ciclones, São Paulo: Nankin Editora, 1997.

PIVA, Roberto. Piazzas, São Paulo: Massao Ohno, 1963.

PIVA, Roberto. Paranoia, São Paulo: Massao Ohno, 1963.

PIVA, Roberto. Um estrangeiro na legião – obras reunidas volume I (organização Alcir Pécora). São Paulo: Globo, 2008.

PRECIADO, Paul B. Manifiesto Contrasexual. Barcelona: Anagrama, 2011

SPIVAK, Gayatri. Pode o Subalterno Falar?, Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

WARBUG, Aby. A Presença do Antigo, Campinas: Editora Unicamp, 2018.

WILLER, Claudio. Uma introdução à leitura de Roberto Piva. Em: PIVA, Roberto. Um estrangeiro na legião – obras reunidas volume I (organização Alcir Pécora). São Paulo: Globo, 2005.

WILLER, Claudio. Surrealismo no Brasil. Lisboa: Cadernos Ultramares, 2021.

WÖLFFLIN, Heinrich. Renascença e Barroco, São Paulo: Perspectiva, 1989.

ZELASCO, Pier. Literatura Latina, Novara: De Agostini, 2012.