

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS
Centro de Educação e Ciências Humanas
Departamento de Letras
Programa de Pós-graduação em Estudos de Literatura

Rodrigo Cavelagna

**Poesia Política Violência: uma constelação ao redor de Roberto Piva
(ou, *Uma Educação pelo Inferno*).**

São Carlos – SP
2022

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS
Centro de Educação e Ciências Humanas
Departamento de Letras
Programa de Pós-graduação em Estudos de Literatura

**Poesia Política Violência: uma constelação ao redor de Roberto Piva
(ou, *Uma Educação pelo Inferno*).**

Rodrigo Cavelagna

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura da Universidade Federal de São Carlos – PPGLit-UFSCar, como requisito parcial para obtenção do título de mestre.

Área de Concentração: Estudos de Literatura

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Diana Junkes Bueno Martha

São Carlos – SP

2022



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS

Centro de Educação e Ciências Humanas
Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura

Folha de Aprovação

Defesa de Dissertação de Mestrado do candidato Rodrigo Cavelagna, realizada em 02/12/2022.

Comissão Julgadora:

Profa. Dra. Diana Junkes Bueno Martha (UFSCar)

Profa. Dra. Débora Cristina Morato Pinto (UFSCar)

Prof. Dr. Alberto Pucheu Neto (UFRJ)

Cavelagna, Rodrigo

Poesia Política Violência: uma constelação ao redor de Roberto Piva (ou, Uma Educação pelo Inferno) / Rodrigo Cavelagna -- 2022.
313f.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de São Carlos, campus São Carlos, São Carlos

Orientador (a): Diana Junkes Bueno Martha

Banca Examinadora: Diana Junkes Bueno Martha,
Débora Cristina Morato Pinto, Alberto Pucheu Neto

Bibliografia

1. Poesia brasileira; Roberto Piva; Walter Benjamin; Espaço de Imagem; Metáfora crítica.. I. Cavelagna, Rodrigo. II. Título.

Ficha catalográfica desenvolvida pela Secretaria Geral de Informática
(SIn)

DADOS FORNECIDOS PELO AUTOR

Bibliotecário responsável: Ronildo Santos Prado - CRB/8 7325

Por pouco que seja, dedico esta pesquisa à minha mãe, ao meu pai, aos meus avós, ao meu irmão e à minha amada. É difícil encontrar o que dizer: há tanto, que tudo parece pouco. Agradeço por cada dia.

Há muitas professoras e professores no caminho e a verdade é que esta pesquisa já se constrói há muito tempo. Agradeço, sobretudo, à minha orientadora, Diana Junkes, guia do percurso.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

Elevar seu pensamento até a cólera. Elevar sua cólera até queimar a si mesmo. Para melhor cindir, calmamente, a violência do mundo.

Remontagens do tempo sofrido – O olho da História II
Georges Didi-Huberman

RESUMO: Esta pesquisa se constitui em três etapas. Na primeira, proponho um espaço de imagem, na compreensão de que determinados poemas e imagens articulam, indissociavelmente, uma reflexão entre “Poesia Política Violência”. Para compor essa abordagem, exploro a metáfora crítica da *constelação* na obra de Walter Benjamin e na crítica contemporânea. Demonstra-se desenvolvimento de sua metodologia na bibliografia primária, sobretudo para a compreensão dos efeitos da obra de arte e das transformações tecnológicas do início século XX, face a ascensão do fascismo histórico e sua apropriação da técnica. Em comparativo com Octavio Paz, aproximo o método da Poesia e da Filosofia, para destacar a reflexividade do fazer poético. O segundo capítulo é uma análise de *Paranoia*, de Roberto Piva (2009). O poema como constelação permite realizar uma leitura da poética piviana, em fragmentos. Demonstra-se as relações entre Dante e o “xamanismo” na primeira poesia de Piva – em uma *evisceração*. Ao fim, proponho *uma educação pelo inferno*: uma metáfora produtiva da experiência poética da História – em uma leitura de Roberto Piva, mas que passa por Álvares de Azevedo, Mário de Andrade, Cacaso, Racionais MC’s e Guilherme Gontijo Flores.

Palavras-chave: Poesia brasileira; Roberto Piva; Walter Benjamin; Espaço de Imagem; Metáfora crítica.

ABSTRACT: This research is constituted in three stages, in chapters. In the first, I propose an image space, in the understanding that certain poems and images articulate, inextricably, a reflection between "Poetry, Politics and Violence". To compose this approach, I explore the critical metaphor of the constellation in Walter Benjamin's work and in contemporary criticism. I demonstrate the development of his method in the primary bibliography, especially for the understanding of the effects of the work of art and the technological transformations of the early twentieth century, in the face of the rise of historical fascism and its appropriation of technique. In comparison with Octavio Paz, I approach the method of Poetry and Philosophy, to highlight the reflexivity proper to poetic making. The second chapter is an analysis of *Paranoia*, by Roberto Piva (2009). The poem as a constellation allows for a reading of the “Pivian” poetics, in fragments. It demonstrates the relations between Dante and "shamanism" in Piva's first poem - in an evisceration. At the end, I propose “*an education through hell*”: a productive metaphor of the poetic experience of History - in a reading centered on Roberto Piva, but that goes through Álvares de Azevedo, Mário de Andrade, Cacaso, Racionais MC's and Guilherme Gontijo Flores.

Keywords: Brazilian poetry; Roberto Piva; Walter Benjamin; Image-space; Metaphor.

Sumário

Virgílio então:	10
A constelação e o instante	14
A crítica ao fascismo e a obra de arte, em Walter Benjamin.....	15
A constelação / a posição, o mosaico, a linha de sutura	42
Poesia Política Violência (da produção de metáforas teóricas).....	71
Roberto Piva e a fragilidade	81
<i>Iniciação à visão complexa</i> (“Visão 1961”).....	82
Um percurso verso a verso e <i>Paranoia</i> (Da <i>evisceração</i>)	95
Dante e o xamanismo (Para uma leitura das <i>vísceras</i>)	134
Contra a destruição de tudo que é frágil: <i>Vaga-lumes e Crueldade</i>	179
<i>Uma Educação pelo Inferno</i>	212
Fora isso, o seguinte: a Poesia é uma forma de conhecimento.....	213
Walter Benjamin e Racionais MC’s (a tutilidade do Inferno)	220
Uma palavra capaz de ferir (contraponto para uma pedagogia da dor).....	247
Sonho, alucinação, trauma e sobrevivência (em um círculo das funções poéticas)	263
Conclusão (Da crítica poética como alquimia perversa)	282
Lista de Imagens	299
Referências	300

Poesia Política Violência: uma constelação ao redor de
Roberto Piva
(ou, *Uma Educação pelo Inferno*)

Virgílio então: “Que buscam tuas miradas?
por que tanto o teu olhar demora
lá em meio às tristes sombras retalhadas?”¹

Canto XXIX – Inferno – A Divina Comédia
Dante Alighieri

É preciso começar esse texto situando-o no Tempo de sua produção – trata-se disso. Eu poderia recorrer às imagens do agora, do acúmulo de corpos nos cemitérios e UTI’s do Brasil, das múltiplas covas abertas. Ou daqueles que em mudo desespero enterram os próprios mortos. Seria suficiente? Ou repetição vazia, já que toda a imagem diz o mesmo? Ambos: insuficiência, mas reiteração – insistência. Talvez porque o Tempo insista em se inscrever, na impossibilidade de refletir sobre qualquer coisa que seja sem a imagem do hoje. Hoje – dia 23 de março de 2021 – morreram 3251 pessoas, vítimas de uma pandemia. A imagem-do-agora é essa: 3251 mortos. Os próximos dias serão piores, provavelmente os próximos meses. Isso em números oficiais – calcados no apagamento (falam em 30%; eu penso ao menos 40) – vítimas tanto da pandemia, quanto da condição política do país: da política de morte perpetrada pelo Governo Bolsonaro que, com o procedimento da incompetência, da ausência e do ódio – além de aparato técnico massivo de proposição de imagens e visível desprezo por aquilo de humano –, reiteradamente, aos olhos de todos e em canais oficiais, guiou as pessoas à morte. Talvez eu não possa escrever isso aqui, mas reitero, é impossível não o fazer. Impossível, teórica e metodologicamente, porque tudo o que aqui percorro exige isso. Quase nada se relaciona diretamente à situação ao meu redor, mas tudo está aí envolto. Todas as leituras, toda composição de imagem. Talvez seja uma exigência, como as que tratarei. De todas, uma que me inquieta é a necessidade de inserir a si mesmo e tudo aquilo que compõe o imediato, e fazê-lo desaparecer, em potência subjacente no texto. Afinal, agora – neste exato momento –, a Santa Casa de Misericórdia de minha cidade, nomeada “Capital da Tecnologia”, informa que ficará dias sem atender às vítimas porque faltam equipamentos básicos de intubação e anestésicos, o que levou vinte e quatro profissionais da saúde, em exaustão pelas péssimas condições de que dispõem, a pedirem demissão. E eu estou aqui, escrevendo linhas. Se o local de fratura não é permitido, ou se de sua ausência depende o rigor acadêmico, é possível dizer apenas pouca coisa – e menos, sobre Poesia. Trago, então, o início de um longo poema de Alberto Pucheu, *Poema para a catástrofe de nosso tempo*², já de outro mundo (um ano atrás):

¹ Tradução de Italo Eugenio Mauro.

² Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/poema-para-catastrofe-do-nosso-tempo/>

I
Amanhã não será um dia melhor
do que hoje, que não é um dia
melhor do que ontem. Há um
sentimento fúnebre no ar,
de quem tem vivenciado
uma morte após a outra,
de quem tem vivenciado,
antecipadamente, mais uma
morte, a última delas, a morte
após a própria morte, a morte
da qual não se tem retorno,
a morte da qual os mortos
não voltam dela para a vida,
a morte a que apenas os vivos
se encaminham para ela
sem jamais poder voltar,
a morte da qual não se tem
poemas para se fazer,
não a morte simbólica,
mas a outra, a real,
a experiência final da morte
em vida, da qual sobrevivemos,
se tanto, ainda que neste mundo,
enquanto fantasmas desossados,
descarnados, desfigurados,
que berram na tentativa de evitar
a morte e de evitar, a todo custo,
a morte em vida. Berramos em vão.
Não assustamos mais ninguém
com nossos berros. São eles, antes,
os inassustáveis, que nos assustam.
A cada momento, tentamos aprender
a fazer, fantasmaticamente,
o improvável luto de nossas
mortes, o que, quando conseguimos,
é tão somente de um modo
individual, jamais coletivamente.
Nunca aprendemos a fazer
o luto coletivo do que matou
e torturou muitos de nós, nunca
aprendemos a fazer a luta coletiva
contra nossa história de horror,

que permanece torturando e matando.
Os torturadores e assassinos
estão vivos, viveram em família
sem ser incomodados, falam
em nome da família e de deus,
viraram nomes de ruas, pontes,
cidades até se alçarem, de novo,
ao posto da presidência e da vice-
presidência da república
e, dessa vez, com o amplo apoio
do fascismo que há nas pessoas,
forjado por propagandas enganosas
da grande mídia, por fake news
compradas pelas grandes empresas
de outras grandes empresas
que governam o mundo,
os países e as pessoas.
Se, a cada vez que alguém grita
“não passarão”, eles já passaram
e continuam passando com força,
cada vez, desmesuradamente
maior, como alguns de nós ainda
perguntamos “como resistir?”,
“como resistir hoje?”.
Neste momento, é importante dizer
que a poesia não é uma arma
contra o autoritarismo, mas
o desejo de desarmar
o autoritarismo, desarmando
os que querem acabar
com a democracia em nome
do autoritarismo ou da ditadura.
Desarmar, portanto, ao menos,
e para quase ninguém,
mas desarmar, desde nossa
impotência radical,
um dos modos do autoritarismo,
um dos modos do fascismo,
o da língua. Amanhã
não será um dia melhor
do que hoje, que não é um dia
melhor do que ontem.
(PUCHEU, 2020)

Mas se é necessário, desde já, formular esse questionamento de “forma crítica”, valho-me de outra citação: “Como escrever o que sofremos, como construir um *logos* – ou se fazer uma categoria de espécie, uma ideia, um *eidōs* – com seu próprio *páthos* do momento?” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 27). Ao final: amanhã não será melhor do que hoje, que não é um dia melhor do que ontem. Os mortos se acumulam, a contagem segue cega. É preciso dizer. Queimar a si mesmo – atingir-se. Organizar o pessimismo e o ódio, em revolta. Criar espaços

de imagem, de vida. Rememorar as vítimas em cada possibilidade de luto – ainda que em forma menor, ainda que individual, como este. Desarmar, ao menos (e para quase ninguém).

Muitas vezes, durante o caminho do *Inferno*, Virgílio questiona Dante. Por que ainda hesita, sabendo tudo isso? Por que tens medo? Algo tens que te contriste? Por que tanto o teu olhar demora? Por que tanto delira o teu pensar? No Inferno, o Tempo sempre urge, como insiste Virgílio: “Pouco é o tempo que nos é concedido”. Nos dias que passaram, a Razão constantemente nos convocava a “seguir em frente”. Acho que a pergunta, para o início deste trabalho, deve ser: por que seguir em frente sem ver? De algum modo olhei para estas coisas – olhar em construção até o término – considerando o todo dessas relações. Necessário dizer, portanto, que todos os erros são de minha total responsabilidade. E que os excessos foram mantidos.

Também é preciso dizer que o Capítulo I, *A constelação e o poema*, trata do método. Realizo um percurso pelo pensamento benjaminiano. Interessa-me compreender o campo de embate contra o fascismo histórico, que Walter Benjamin observa em comparativo com espaços de imagem criados pelas vanguardas artísticas. Isso implica perseguir algumas relações em sua obra, fragmentada e ensaística, em alinhamento com a crítica benjaminiana, que se organizam em um método, apresentado como a imagem da *constelação*. Destaco as diversas formas com a crítica literária tem, ao mesmo tempo, aplicado e reproposto essa abordagem. Em minha própria leitura, proponho aproximações entre o pensamento de Benjamin e o de Octavio Paz, sobre a palavra poética, *mágica*, e sua capacidade de resistência política. Minha hipótese considera que, em muitos poemas e poetas, a composição de imagem é *indissociavelmente* uma questão poética, técnica e histórica. Isso é particularmente evidente quando o poeta apresenta a violência no poema. Proponho observar um espaço de imagem = Poesia Política Violência. Considero que a poesia, o poema, pode guardar elementos específicos para compreendermos a *legibilidade* das imagens e que isso é importante dentro de uma discussão crítica sobre a violência histórica. O primeiro capítulo, desse modo, é um movimento de abertura.

Roberto Piva e a fragilidade, o segundo capítulo, é uma análise de “Visão 1961”, do livro *Paranoia*, de 1963. Ao contrário do primeiro, é centrípeto, específico ao poeta. Do amplo campo de imagem aberto, proponho ler o que se encontra nos poemas. Ao analisar a obra de Piva, considerando o campo de imagem explorada pela abordagem benjaminiana, encontrei pontos fundamentais de discordância com leituras já estabelecidas sobre sua obra poética. Em particular ao que refere às relações entre Dante e o xamanismo piviano, em *Paranoia* e nos primeiros anos de produção de Piva. A forma como o poeta tece as analogias da metrópole como o Inferno permitiu um paralelo de sua produção com a de Pasolini, em uma crítica às suas

atuais condições de opressão histórica. Isso levou, por exemplo, a considerar que uma tarefa (poética e política) do poeta pode ser a *crueldade* – uma leitura específica da relação entre arte e dor, indicada por Roberto Piva.

A partir dessa reflexão, a pesquisa mudou significativamente. O capítulo final, *Uma Educação pelo Inferno*, surgiu dos resultados de análise da obra de Piva e das propostas da abordagem. Considero que, se foi possível justificar um espaço de imagem no primeiro capítulo, propondo relações indissociáveis entre a poesia, a política e a violência, “uma educação pelo inferno” nomeia uma parte mais objetiva dessa articulação. Poderia haver outras, e a previsão inicial da pesquisa não consistia nesse fechamento. Por isso também há um contraponto de análise. Não é exagero dizer que esse conceito surgiu a partir dos fragmentos, que foram se tornando mais significativos conforme realizado o percurso da escrita e da análise – e muito de acaso objetivo, criado pela leitura do poeta. Esse capítulo consiste em uma série de análises, circunscrevendo “uma educação pelo inferno”: uma leitura da tradição literária, em analogias, e de alguns de seus recursos técnicos. Trata-se, ao fim, de alguns efeitos da palavra poética.

A constelação e o instante

A crítica ao fascismo e a obra de arte, em Walter Benjamin. Introdução teórico-metodológica. Alguns conceitos de Walter Benjamin. O procedimento de montagem. A imagem da constelação. **A constelação / a posição, o mosaico, a linha de sutura.** O Prêmio Nobel de Física de 2011. Alinhamento com a crítica contemporânea e estado da arte. Questões de pesquisa e de poética. **Poesia Política Violência.** Definição da hipótese. Propostas de abordagem.

A crítica ao fascismo e a obra de arte, em Walter Benjamin

A contagem dos corpos segue cega
na foz na fonte e nos estanques
alguém sussurra nomes como
senegal ou beirute ou meros nomes
alguém contou as pilhas pela síria
alguém mal fala porque
os anônimos se amontoam
num canto os anônimos
entoam novos cânticos
numa fumaça
sobem cânticos aos drones
a morte é um mestre em toda a terra
resta o carvão dos corpos

Solo – 4

carvão::capim – Gontijo Flores

Não é que o passado lance sua luz sobre o presente, ou o presente lance sua luz sobre o passado; antes, imagem é aquilo onde o passado encontra-se com o presente numa constelação.

Walter Benjamin (M. 26³)

³ Fragmento de “Manuscritos: esboços e versões”, da tradução de versões inéditas das teses *Sobre o conceito de história* (MÜLLER; SELIGMANN-SILVA, 2020, p. 133-206). Os tradutores informam que a numeração segue a mesma dada pelos editores das obras reunidas: *Über den Begriff der Geschichte. Werke und Nachlaß. Kritische Gesamtausgabe*, Frankfurt. A.M.:Suhrkamp, vol. 19, 2010. O fragmento em questão é similar ao [N 9a, 3], de *Passagens* (BENJAMIN, 2018, p. 767).

Imerso no amontoado de catástrofes que segue a ascensão do fascismo, Walter Benjamin buscou formas de apresentar a violência do mundo. Grande parte de seu trabalho consistiu no desenvolvimento de um método pautado na função política da arte frente o avanço do totalitarismo. A luta contra o fascismo impõe-se em seus principais trabalhos: o enfrentamento crítico é tarefa inadiável. A cada etapa reflexiva, criou uma possibilidade outra, força motriz de novas formas de pensamento e organização do conhecimento histórico que, talvez, tivessem a potência necessária para vencer a luta contra opressão. A atualidade de seus conceitos e seu valor para nosso tempo derivam do modo como realizou sua crítica como forma de luta, contra o sistema que opera pelo memoricídio e apagamento dos mortos, pelo domínio e alienação dos vivos. A presente pesquisa irá por diversas vezes recorrer aos seus conceitos e ao modo como foram lidos e modificados ao longo do século XX e XXI. Mas o objetivo central desta introdução, em um primeiro nível, é caracterizar o método e a abordagem, permitindo uma abertura para os outros capítulos. Das muitas entradas possíveis, escolho o caminho entre alguns textos principais, para compor o paralelo de leitura entre o procedimento de montagem e a construção de seu conceito de História – que culmina na imagem da *constelação*.

Esse procedimento era visto pelo próprio Benjamin como fundamental, percorre uma série de relações em sua obra e culmina na própria composição das *Passagens*⁴, como situa em um de seus fragmentos: “A primeira etapa desse caminho será aplicar à história o princípio da montagem” (BENJAMIN, 2018, p. 765 – [N 2, 6]). Há uma série de estudos recentes que não apenas têm demonstrado a importância desse movimento na obra benjaminiana, em sua unidade, como também têm recorrido a essa reflexão, em avanço, para explorar suas configurações possíveis e valor para o pensamento contemporâneo. Desse modo, pretendo criar um percurso próprio, mas em diálogo, para destacar a relação desses procedimentos com a crítica à violência histórica.

Para isso, na primeira parte deste capítulo, será necessário realizar uma reflexão sobre alguns dos principais conceitos benjaminianos, considerando o modo como eles se articulam, em uma leitura que olha para o nosso próprio tempo. Na segunda parte, explorando a potência da imagem da *constelação* e suas leituras na crítica contemporânea, realizo o alinhamento do método. Na terceira, a proposição da hipótese de leitura e abordagem.

⁴ O livro das *Passagens* seria a obra máxima de Benjamin, partindo da imagem das passagens parisienses – na verdade, uma obra de fragmentos. Apenas em 1982 realiza-se a organização do hoje chamamos *Passagens* (2018): um conjunto múltiplo de recortes, a estrutura básica daquilo que viria a ser o livro – Rolf Tiedemann, na apresentação alemã, compara com os materiais necessários para se construir uma casa. O fragmento citado faz parte do conjunto “N”, denominado pelos editores como “teoria do conhecimento, teoria do progresso”, que apresenta grande parte do que seria sistematizado nas teses *Sobre o conceito de história*.

Os conceitos seguintes, novos na teoria da arte, distinguem-se dos outros pela circunstância de não serem de modo algum apropriáveis pelo fascismo. Em compensação, podem ser utilizados para a formulação de exigências revolucionárias na política artística. (BENJAMIN, 2012a, p. 180)

O pensamento benjaminiano se move a partir de aberturas – construindo, contrapondo, contradizendo. De condições e exigências: propor conceitos não apropriáveis pelo fascismo; distintos de outros; e que possam ser utilizados para formulação perspectivas revolucionárias. A pergunta imediata que esse tipo de colocação suscita recai sobre sua própria (im)possibilidade: existiriam conceitos não apropriáveis pelo fascismo? É nisso que Benjamin irá se deter, considerando as condições de apropriação que observa na ascensão do nazifascismo⁵, propondo abandonar conceitos tradicionais, como o de “valor eterno” ou de “gênio”, em uma contraproposta – para observar os mesmos mecanismos a partir de outros conceitos, que não conduzissem à um sentido fascista. O horizonte do ensaio é menos uma proposta utópica de conceitos “progressistas”, do que a abertura de um campo de embate – de técnica e de imagem. Ainda assim, desdobram-se muitas questões. A principal: é possível direcionar a técnica de forma tão determinantemente contrária à opressão, que inviabilize seu uso para perpetuar a violência? Mais especificamente, centralizo meu próprio papel: como a crítica de arte pode articular os elementos de seu domínio para auxiliar na superação da violência histórica?

O que interessa no momento é perceber como a leitura da obra de arte dá a ver as condições de apropriação das suas técnicas pelo fascismo histórico – fenômeno que Benjamin chamará de “estetização da política” (Ibid., p. 212). Por esse motivo, ao invés de nos determos de início na chave das perguntas, proponho observar essa afirmativa tão somente como uma *tomada de posição*. Isto é, procuro entendê-la como um *ponto* – antes mesmo, na verdade, de considerá-lo possível ou não –, pelo qual se articulam uma série de reflexões. Para trilhar o caminho e explorar o modo como Benjamin compreendia os efeitos da arte.

Esse posicionamento, em forma de alerta, introduz um dos principais ensaios benjaminianos, *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* (Ibid.), de 1935/1936. Neste, Benjamin analisa o avanço dos meios reprodutibilidade de seu tempo, sobretudo da fotografia e do cinema, e como eles são causa e consequência de novos modos de percepção da sociedade. Arte e política se entretecem.

⁵ É importante considerar que, embora “tenha usado o conceito de ‘fascismo’, termos como ‘noticiário semanal’, ‘desfiles’ e ‘espetáculos esportivos de massas’ deixam claro que era o nacional-socialismo que ele tinha em mente (SCHÖTTKER, 2012).

Para Benjamin, a era da reprodutibilidade técnica afeta diretamente a noção de “autenticidade” da obra de arte: a “teia singular” de sua própria constituição, como única, no espaço e no tempo; o âmbito de sua significação na história; o sentido de “origem” que ela carrega, que lhe formou e pela qual é percebida a cada época; a duração de sua forma material; sua existência dentro da tradição; etc. Em suma, aquilo que Benjamin chama de *aura*. Como a moldura de um quadro, a *aura* “empresta à imagem um campo de perceptibilidade próprio” (GAGNEBIN, 2014, p. 127). É como um “invólucro” que ao mesmo tempo que envolve o objeto, modificando o modo como ele é percebido, investe-o de determinados valores.

Essa unicidade da obra de arte, sua “autenticidade”, relaciona-se “ao valor de culto”, ao seu uso ritualístico – ao modo como ela se insere na Tradição, desde seus primórdios. Algumas obras de arte, por exemplo, por sua função ritual, não deveriam ser expostas aos olhos dos seres humanos ou expõem-se apenas em ocasiões especiais: como a pintura rupestre⁶ no paleolítico ou determinados itens da Igreja Católica até os dias de hoje. O que importa é o modo como ela se inscreve naquela sociedade. Benjamin exemplifica com a estátua de Vênus (BENJAMIN, 2012a, p. 185): está inscrita em determinada tradição entre os gregos, em forma de adoração, e em outra tradição entre os Doutores da Igreja na Idade Média, como profanação; mas em ambos é objeto de função mágica, de culto, isto é, está a serviço de determinado ritual – e é percebida desse modo. Mesmo que nesses casos seja diretamente negada a visão da imagem, o que está no centro da recepção da obra é seu caráter contemplativo. O que Benjamin demonstra é uma mudança de paradigma, a passagem de uma estética contemplativa para uma estética tátil, do gesto – que encontra maior exemplo em Brecht⁷.

Com a destruição/atrofia da *aura* (Ibid., p. 183), a obra de arte se abre a outras possibilidades: está mais próxima de seu receptor; perde em unicidade, mas adquire existência

⁶ Mircea Eliade (2010, p. 29-31) destaca que as pinturas rupestres (que datam desde 30.000 antes da nossa era) se encontram em grutas que tem função de santuário. Realizaram-se em cavernas inabitáveis e em locais de difícil acesso, a algumas centenas de metros das entradas, como a de Niaux e a dos “Três irmãos”, outras em galerias inferiores que exigiam a transposição de poços com cordas, como a de Lascaux. Ainda segundo o pesquisador, algumas dessas pinturas indicam que certa mística xamânica, baseada na experiência do êxtase, já era praticada por esses grupos.

⁷ O conceito de *aura*, em particular, é significativo para compreendermos o paradigma, que Benjamin aponta, entre a “estética do olhar” e da “estética da tatilidade”. Remeto ao ensaio de Jeanne Marie-Gagnebin (2014, p. 121-130 – “O olhar contido e o passo em falso”), para reforçar a complexidade do conceito para o próprio Benjamin. Segundo a pesquisadora, a “desaturização” indica não apenas à uma “perda da aureola” do artista, ou do poeta – a lembrar de Baudelaire –, mas também a expectativa de um “horizonte transcendente” em comum, da possibilidade de reconciliação entre os seres. Isso, ainda segundo Gagnebin, também reflete na ambivalência do conceito: “quero insistir aqui no fato de que uma leitura mais atenta dos textos benjaminianos evidencia que ele nunca foi e não é um nenhum defensor entusiasta da mera “desaturização” nas artes contemporâneas [...] O que Benjamin tenta fazer, parece-me, é elaborar teoricamente essas transformações da *aisthêsis* moderna e contemporânea pela hipótese da passagem de uma estética do olhar e da contemplação para uma estética da tatilidade e do gesto, tão essenciais no teatro épico de Brecht” (Ibid., p. 129).

massiva; e é “atualizada” todas as vezes em que é reproduzida, ganha nova vida, por vezes nova forma. A arte “desaturizada” se emancipa de seu “valor de culto” e do domínio da tradição. Ganha “valor de exposição” e maior função política. Benjamin observa uma potência na reprodutibilidade. Ao retirá-la de seu invólucro aurático, a reprodutibilidade da obra permite “captar o semelhante no mundo” (Ibid., p. 184). O mais importante é que há novas formas, massivas, de exibir a obra de arte, de organizar a sociedade em função de seus efeitos. Emancipada da tradição e livre do domínio capitalista, haveria um aproveitamento positivo da autoalienação do ser diante da tela de cinema, partilhando a fruição da coletividade. Benjamin compara essa recepção coletiva que o cinema permite, à arquitetura e à epopeia. A destruição da *aura*, desse modo, é um processo dialético que se realiza, ou não, em diversos níveis, dado o modo como o objeto foi apreendido pela tradição – como foi revestido de perceptibilidade.

O valor de uma obra de arte é algo construído, interno à sua técnica de criação e ao modo como é percebida pela sociedade. “Cada época vê a si mesma e sonha seu futuro em função de suas técnicas” (SELIGMANN-SILVA, 2020, p. 143). Benjamin traz o exemplo dos gregos: pelo fato de suas obras de arte serem irreproduzíveis, como é o caso da escultura, é que produziram valores eternos e não o contrário (BENJAMIN, 2012a, p. 189). Seu tempo é o da guerra, do domínio absoluto pelas técnicas de destruição em massa. Do choque do cidadão com a velocidade da máquina, da alienação nas fábricas, da constante sujeição às múltiplas imagens de violência da cidade, da experiência de vazio do ser que se perde na multidão – temas frequentes em seus textos. O avanço da técnica insere o ser humano em uma nova condição de existência. O que Benjamin busca compreender, então, é qual possibilidade artística responde a esse movimento. A escultura grega era feita de um só bloco, única. Um filme é múltiplo, realizado por vários especialistas, a partir de milhares de recortes. Fragmentos sobrepostos.

A técnica de montagem cinematográfica permite captar imagens distintas das limitadas pelo olho humano – como a câmera lenta, por exemplo. A isso Benjamin chamará de “inconsciente ótico”⁸. Com o avanço da técnica, detalhes ignorados e imagens antes impossíveis se tornam mais frequentes – passam a ser visíveis. A sequência de imagens também dirige o olhar do espectador, subtraindo-lhe a contemplação, mas criando outras possibilidades de apreendê-las. Isto é, diferente da atitude contemplativa que o espectador tem diante de um quadro, podendo perder-se em associações de ideias, no cinema ele é *conduzido* à uma fruição

⁸ Como na definição: “O conceito foi usado por Benjamin para designar novas formas de experiência que se tornam visíveis graças às possibilidades técnicas da câmera (primeiros planos, ou câmera lenta), que exhibe detalhes antes ignorados. Por isso Benjamin fala de uma mudança do ‘mundo óptico perceptível’ graças à câmera. (SCHÖTTKER, 2012, p. 103).

de imagens que se sobrepõem. Isso possibilita que a sequência atinja o espectador de outra forma, recuperando relações menos imediatas, mas que subjazem em cada ação. Benjamin exemplifica com o gesto de pegar um isqueiro: nos parece muito comum, mas nada sabemos da relação íntima entre a mão e o metal (Ibid., p. 204).

Com determinados recursos é possível explorar isso – o que é para nós, hoje, familiar. Como na penúltima cena de *Eles não usam black-tie*, de Leon Hirszman (1981)⁹: Romana (Fernanda Montenegro) e Otávio (Gianfrancesco Guarnieri) estão na cozinha, sentados à mesa; Romana começa a separar feijão; os gestos são reduzidos, pausados; Otávio a acompanha; não há falas, a câmera transita entre os olhares e os pequenos gestos; o foco incide nas mãos de Romana; o barulho dos feijões caindo, um a um, na bacia metálica, evoca o som de tiros; os olhos sinalizam em alerta; o ritmo, porém, se modifica; um punhado cai na bacia, e mais, na sequência; rompendo o ritmo anterior, em novo ímpeto; Romana enxuga as lágrimas; a cena acaba. O simples gesto, cotidiano, de separar o feijão, atinge múltiplos efeitos, explorando-se suas relações íntimas: torna-se imagem do coletivo e do indivíduo vitimado; soma da unidade necessária e reconhecimento de cada parte; gesto de esperança e trabalho, repetido a cada dia. Mas é apenas em suas “relações íntimas”, na cena, e na articulação desta com a anterior, a da greve, e com a posterior, a da procissão funerária, que os efeitos se desdobram – cabe ao receptor captá-los.

A arte demanda formas e efeitos que serão concretizáveis somente em um novo estágio técnico. Na construção do pensamento benjaminiano essa é a base do método científico: “[que] se distingue pelo fato de, ao encontrar novos objetos, desenvolver novos métodos – exatamente como a forma na arte que, ao conduzir a novos conteúdos, desenvolve novas formas” (BENJAMIN, 2018, p. 783 – [N 9, 2])¹⁰. Isso é levado ao extremo por determinados artistas e movimentos. O exemplo de Benjamin, em *A obra de arte...*, é o dadaísmo, que buscou os mesmos efeitos atingidos pela técnica cinematográfica:

Essa obra de arte tinha que satisfazer uma única exigência: suscitar a indignação pública. De espetáculo atraente para o olhar e sedutor para o ouvido, a obra convertia-se num tiro. Atingia o espectador. E com isso esteve a ponto de recuperar para o presente a *qualidade tátil*, a mais indispensável

⁹ ELES não usam Black-tie. Direção/Produção de Leon Hirszman. Rio de Janeiro: Leon Hirszman Produções e Embrafilme, 1983. (134 min)

¹⁰ Uma aproximação semelhante entre arte e ciência abre *Origem do drama trágico alemão* (BENJAMIN, 2016, p. 15), em epígrafe de Goethe: “Dado que nem no conhecimento nem na reflexão nos é possível chegar à totalidade, porque àquele falta a dimensão interior e a esta a exterior, temos necessariamente de pensar a ciência como arte, se esperamos encontrar nela alguma espécie de totalidade. Essa totalidade não deve ser procurada no universal, no excessivo; pelo contrário, do mesmo modo que a arte se manifesta sempre como um todo em cada obra de arte particular, assim também a ciência deveria poder ser demonstrada em cada um dos objetos de que se ocupa”.

para a arte nas grandes épocas de reconstrução histórica. O dadaísmo colocou de novo em circulação a fórmula básica da *percepção onírica*, que descreve ao mesmo tempo o lado tátil da percepção artística: tudo o que é percebido e tem caráter sensível é algo que nos atinge. [...] A associação de ideias do espectador é interrompida imediatamente, com a mudança da imagem. Nisso se baseia o *efeito de choque* provocado pelo cinema, que, como qualquer outro choque, precisa ser interceptado por uma atenção aguda. (BENJAMIN, 2012a, p. 206-207 – grifos meus)

É importante destacar os elementos que Benjamin coloca em relação nesse trecho, que resume grande parte do ensaio. O dadaísmo opera uma mudança na percepção aurática da arte, ao inserir na composição da obra objetos do cotidiano, restos. Cumpre com isso um único objetivo: causar indignação¹¹. O procedimento de montagem permite criar determinado efeito de choque no espectador. Ao recuperar uma “qualidade tátil” da arte, seu caráter sensível, a “obra convertia-se num tiro”¹²: opera com a capacidade de *atingir* – movimento que corresponde à uma certa “percepção onírica”. Note-se o modo como Benjamin relaciona a experiência artística, as formas de sua apreensão, com a possibilidade de atingir o espectador: os efeitos produzidos pela arte têm potência emancipadora no indivíduo e libertária em sua relação com a sociedade, não restrito ao âmbito da beleza contemplativa, ou da imposição moral, mas aberta ao enfrentamento em si mesma, ao campo da indignação, da violência e da dor, a partir de formas próprias.

Mas essa potência subjaz, em Benjamin a nova força emancipatória, proveniente da era da reprodutibilidade técnica, enfrenta a cada momento a apropriação pelo fascismo. A Política reveste-se do “valor de culto”. Como nos grandes comícios e desfiles militares: os aparelhos de filmagem permitem que a multidão veja a si mesma com uma “face heroica”, servindo ao projeto de confundir “poder militar” com avanço social e econômico. O que ocorre é o oposto do movimento emancipatório que a arte permitiria: a apropriação fascista dos meios técnicos e a aproximação cada vez maior da política com outras esferas – Benjamin relaciona-a com grandes eventos esportivos, por exemplo –, produz uma série de imagens “auratizadas” do “grande líder”, do “vencedor”. Benjamin observa uma estetização da política e da imagem do político, perpetrada pelo fascismo histórico, que visa criar uma percepção aurática do ser individual, investindo-o do domínio da tradição. Esse processo é, sobretudo, artístico.

¹¹ Como a “Fonte”, apresentada por Marcel Duchamp em 1917, que de tempos em tempos continua a suscitar indignação da opinião pública.

¹² Impossível não destacar a semelhança dessa frase de Walter Benjamin, “a obra convertia-se num tiro”, com um dos versos mais conhecidos de Mano Brown, “minha palavra vale um tiro”, de “Capítulo 4, versículo 3”, do álbum *Sobrevivendo no Inferno* (1997) – iremos recuperar esse paralelo em determinada etapa da pesquisa.

Um exemplo interessante, e posterior, de como a arte também realiza essa reflexão é o filme *Pink Floyd – The Wall*¹³, dirigido por Alan Parker (1983) e com roteiro de Roger Waters – um drama musical, composto pelas músicas do álbum *The Wall*, que conta a história de Pink. O filme retrata a devastação decorrente da guerra, a partir de fragmentos, em imagens oníricas e alucinantes. Um trecho em particular centraliza em agudo tom irônico o potencial alienante dos grandes eventos políticos, que assume muitas semelhanças com essa discussão sobre o caráter “aurático” da arte. Trata-se do conjunto realizado entre 66-81min (com várias músicas), que dá sequência à uma série de imagens da guerra.

Pink encontra-se caído na cadeira do quarto do hotel, após um surto de profunda depressão, enquanto os produtores batem à sua porta (em “*Comfortably numb*”). Entrecruzam-se cenas de sua infância, doente por ter tentado salvar uma ratazana, com a atual, em que um médico lhe aplica uma injeção (“*The show must go on*”). Eles trocam suas roupas e o carregam até a carro, para o show. Durante o trajeto Pink se metamorfoseia, sua pele derrete. Da massa informe surge um líder auratizado (já em “*In the flesh*”), que entra no show como em um comício, abraça as crianças, sobe ao palco e prega a morte de homossexuais, negros e judeus, incitando os espectadores a atacá-los: “If I had my way I'd have all of you shot”. A multidão urra, unidos pelo símbolo dos braços cruzados, que imita o símbolo dos martelos, da banda de Pink – que por sua vez remete à suástica nazista. Os espectadores se transformam em um único rosto, o rosto alienado da massa, que faz o que lhe ordena (em “*Run like hell*”). Cruzam-se cenas do show, em que todos já são um mesmo corpo político, seguindo os passos de uma dança totalitária, com a violência dos seguidores nas ruas. A apresentação se torna, de fato, um comício político, pelas ruas, que clama pela “solução final” (em “*Waiting for the worms*”). A cena termina com Pink caído no chão de um banheiro, gritando para que tudo aquilo pare.

A imagem é bastante impactante, mas devemos considerar o que ocorreu 35 anos depois, em outubro/2018, quando Roger Waters inicia sua turnê *Us&Them*, no Brasil. É comum que suas apresentações utilizem grandes recursos imagéticos, que remetem à produção de diversos períodos, inclusive alguns ícones do filme. Esses recursos tendem a desvelar, por imagens e/ou pela crítica direta, aquilo que já se encontra trabalhado em suas letras. É o caso da ascensão do neofascismo, que o músico registra em tela, no silêncio, a partir dos nomes que o representam no momento de sua performance, nesse caso: Donald Trump, Viktor Orbán, Marine Le Pen, Sebastian Kurz, Lech Kaczyński, Vladimir Putin (cujo nome vem acompanhado de uma irônica “?”) e Jair Bolsonaro. Sobre o caso brasileiro, Waters ainda inseriu o lema “*#EleNãO*”, palavra

¹³ PINK Floyd – The Wall. Direção de Alan Parker. Reino Unido: Metro-Goldwyn-Mayer (MGM), 1982. (95 min)

de ordem do maior movimento de mulheres contra à eleição de Bolsonaro, cujo ápice de manifestações se deu em 28 de setembro de 2018. O show inicial de Waters foi em 10 de outubro, entre o primeiro e o segundo turno do processo eleitoral brasileiro. Parte significativa da plateia – é preciso dizer, pequena, mas o fato dela existir por si só é significativo – vaiou Waters, criando uma cisão entre os espectadores. Os argumentos que se seguiram à essa manifestação, nas diversas redes sociais, guiaram-se no sentido de que “a arte não deveria tratar de política”, sem muita novidade. Corrobora-se o fato de que não basta os conteúdos serem emancipadores, para que o efeito produzido seja alcançado. A possibilidade emancipadora reside na relação entre o espectador e a obra de arte, *no encontro*, e ela pode não se realizar.

Benjamin já observava como essa estetização da vida pública tem consequências devastadoras. Mais exatamente, identifica que, em primeira instância, a forma de comportamento humano mais adaptada à técnica cinematográfica é a Guerra. De maneira aguda, Benjamin vê que a estetização da Guerra é utilizada pelos fascistas para permitir que as massas exijam mudanças nas relações de propriedade, garantindo ao mesmo tempo que elas não aconteçam. “Do ponto de vista técnico, [a] formulação é a seguinte: somente a guerra permite mobilizar em sua totalidade os meios técnicos do presente, preservando as atuais relações de propriedade” (BENJAMIN, 2012a, p. 210). Nessa sequência cita o manifesto de Marinetti sobre a guerra colonial na Etiópia, em que exalta a “beleza” da guerra, com suas máscaras de gás e lança-chamas, crateras de bombas e rajadas de metralhadoras. A leitura de Benjamin é dialética:

Como a utilização natural das forças produtivas é bloqueada pelas relações de propriedade, a intensificação dos recursos técnicos, dos ritmos e das fontes de energia exige uma utilização antinatural. Essa utilização é a guerra [...]. Em seus traços mais cruéis, a guerra imperialista é determinada pela discrepância entre os poderosos meios de produção e sua utilização insuficiente no processo produtivo, ou seja, pelo desemprego e pela miséria. [...] Na época de Homero, a humanidade oferecia-se em espetáculo aos deuses olímpicos; agora, ela se transforma em espetáculo para si mesma. Sua autoalienação atingiu um ponto que lhe permite viver sua própria destruição como um prazer estético de primeira ordem. Eis a estetização da política, como a pratica o fascismo. O comunismo responde com a politização da arte. (Ibid., p. 211-212).

Benjamin vê a Guerra como uma “revolta da técnica”, isto é, como seu desenvolvimento objetiva apenas a dominação e não o verdadeiro uso no processo produtivo em prol do comum, é intrínseca sua utilização antinatural. *A obra de arte* termina com essa constatação, que pode ser lida como um prognóstico: a imensa capacidade humana de experienciar a própria destruição com intenso prazer estético. Esse é um importante aspecto do problema. Necessário

observar como esse argumento se desdobra: podemos pensar nos filmes militares estadunidenses ou nos programas sensacionalistas das tardes brasileiras, que têm sua estética particular, poderíamos dizer, profascista – seguindo Benjamin, “auratização” do poder dominante exercido pela violência policial, e defesa moralizante de valores esvaziados, transformando miséria e morte em objeto de consumo midiático. Mas também na experiência estética crítica da ficção científica, sobretudo nas distopias, como demonstra-se em *Há um mundo por vir?* (DANOWSKI; VIVEIROS DE CASTRO, 2014, p. 56), na análise do filme *Melancholia*, de Lars von Tier: o grande choque do planeta Melancolia, o fim do mundo, absorvido com assombro estético – o que entra em paralelo com uma série de representações dos fins possíveis da raça humana. Se a humanidade sonha a partir de suas técnicas, há muito produzimos pesadelos.

Aí encontra-se o ponto culminante da estetização da política. E também um ponto de debate das posições benjaminianas. Se “o comunismo responde com a politização da arte”, o que isso significa? Certamente não se trata de transformar a arte em propaganda, mas de um processo mais complicado, ainda que próprio de seu domínio: “*desfazer a alienação sensório corporal, restaurar a força instintiva dos sentidos corporais humanos em prol da autopreservação da humanidade*, e fazê-lo não evitando as novas tecnologias, mas *perpassando-as* (BUCK-MORSS, 2012, p. 174 – grifos da autora). É importante compreender, portanto, que nos termos de Benjamin a “politização da arte” refere tanto à um processo de apreensão estética da obra, na tarefa do escritor de “desfazer a alienação sensório corporal” do espectador – aspecto que será mais importante nos próximos capítulos –, quanto ao próprio fazer artístico dentro das forças de produção.

Um trecho muito parecido introduz o ensaio *Teorias do fascismo alemão*¹⁴ (BENJAMIN, 2012b, p. 63 [1930]), que trata da coletânea *Krieg und Krieger* (“Guerra e Guerreiros”), de Ernst Jünger, publicado no mesmo ano. A crítica de Benjamin incide sobre a “auratização da guerra e dos guerreiros”, revestindo-a com uma “condição heroica” que justificaria seu horror – o texto como um todo é uma resposta a isso. Mas é calcado na percepção do “fim”, da possibilidade última, que Benjamin expõe, neste ensaio, as condições de uso da técnica e do conceito dogmático de Progresso que a guia:

A guerra que esse clarão ilumina não é nem a “eterna”, à qual esses novos alemães dirigem suas preces, nem a “última”, com a qual deliram os pacifistas. Na realidade ela é apenas isto: a única, terrível e derradeira oportunidade de corrigir a incapacidade dos povos para ordenar suas relações mútuas segundo o modelo da relação que estabelecem com a natureza por meio de sua técnica. Se o corretivo falhar, milhões de corpos humanos serão – inevitavelmente – despedaçados e devorados pelo gás e pelo aço. (BENJAMIN, 2012b, p. 75)

A resposta final é a mesma do princípio: sustentar uma posição contrária ao fascismo, “politizando” a arte – de onde Benjamin retira, justamente, esse modelo de outras de relações. Haveria uma oportunidade de guiar a técnica em favor do comum, não da dominação plena. De um uso ético, em prol das relações humanas e não de sua destruição – que é a norma.

Os temas tratados em *A obra de arte* são recorrentes em muitos de seus textos, mas há um particular que apresenta uma composição semelhante e que nos permite uma outra visão do que se entende por “politizar a arte”: *O autor como Produtor* (BENJAMIN, 2012c, p. 129-146 [1934]). Trata-se de uma conferência realizada no “Instituto para o Estudo do Fascismo” (*Institut zum Studium des Fascismus*), em 1934, que reúne várias reflexões políticas que

¹⁴ É um ensaio importante, que apresenta outra vez a posição de Benjamin em observar a continuidade da Guerra em paralelo com o estado “normal” do imperialismo capitalista. Ressalto uma articulação interessante que ele contém: a partir de um jogo de palavras simples, entre o que “perde” e o que “ganha” a guerra, Benjamin descreve o fato de que o “ganhador” a incorpora ao seu patrimônio, transforma a guerra “em coisa sua”, e aquele que “perde” deixa de possuí-la enquanto história e cultura (BENJAMIN, 2012b, p. 68). Uma apropriação da história pelos vencedores, que transformam os acontecimentos em valores de um butim – o que terá maior expressão nas teses *Sobre o conceito de história*. Em relação a isso, Benjamin profetiza que a “próxima guerra” se dará “sob o signo do recorde” (Ibid., p. 65). O uso de armamento baseado em sua capacidade de gerar “recordes de destruição”. Benjamin não viveu para ver os testes nucleares – o primeiro lançamento de *Trinity*, sob segredo de Estado, foi em julho de 1945 –, mas sugiro um pequeno jogo, para ilustrar sua assertividade: o site *NukeMap* (<https://nuclearsecrecy.com/nukemap/>) permite selecionar, em amplo catálogo, uma série dispositivos nucleares clássicos e modernos, e lançá-los em qualquer parte do mundo. Fornece área de impacto, número de mortos instantâneos e de decorrentes “casualidades”. Mantido pelo *STEVENS INSTITUTE OF TECHNOLOGY* e pela organização *Global Zero* (<https://www.globalzero.org/>), que luta pelo desarmamento nuclear, tenta, justamente, criar um efeito de choque no comparativo numérico – além, é claro, da própria denúncia sobre a atual capacidade destrutiva dos países. Outro site associado na própria página, *MissileMap*, apresenta dispositivos atualmente em uso, com as mesmas informações.

permeiam os trabalhos do início de 1930¹⁵. Benjamin fala diretamente de uma “técnica literária progressista”, definindo o papel do escritor dentro dos meios de produção. Considera que o escritor que se solidariza com o “proletariado somente ao nível de suas convicções, e não na qualidade de produtor” (Ibid., p. 135) acabaria atuando de forma contrarrevolucionária.

Essa avaliação se orienta em dois eixos, *tendência* e *qualidade*. Aquele que decide inserir sua atividade literária em favor dos oprimidos, atinge uma “tendência correta”. Contrário ao pensamento de que a obra que revela a “tendência correta” poderia não ter “outras qualidades”, Benjamin parte de um postulado próprio: “uma obra que revela a tendência correta *deve necessariamente demonstrar ter todas as outras qualidades*” (Ibid., p.130). O ponto principal do ensaio é repensar a centralidade da *forma* – e, com isso, promover o estudo do fascismo. Essa dupla condição da obra de arte refere-se tanto a sua “historicidade” quanto a sua capacidade de “transcendência”, seu valor em outro tempo. Compreender como a técnica desvela a imersão da obra em seu próprio contexto histórico – em visão crítica – permite observar sua elaboração formal pela ótica dos oprimidos. Desse modo, a própria *técnica de feitura* da obra de arte, na visão benjaminiana, pode atuar contra o perigo de sua apropriação pelo fascismo, o que é descrito diretamente na versão francesa das “Teses sobre o conceito de História”: o “perigo de serem recrutados a serviço da opressão” (BENJAMIN, 2020, p. 97) por mais que sua “tendência” seja revolucionária.

Toda a discussão incide, novamente, sobre a técnica. Para Benjamin, o próprio avanço da técnica, em si, em suas inovações e melhorias, culmina em um ponto em que é muito difícil não exaltar o objeto retratado, o nível técnico chega à um patamar em que até mesmo o lixo, os restos, a miséria, ao serem captados pela fotografia, tornam-se objetos de contemplação e fruição artística (BENJAMIN, 2012c, p. 138). A teoria benjaminiana já considera que todos os âmbitos da vida podem ser apropriados pela exploração capitalista: até mesmo a luta contra a miséria pode ser transformada em objeto de consumo (Ibid., p. 140). Do mesmo modo, o escritor “rotineiro”, aquele que é incapaz de romper com classe dominante, mesmo quando se utiliza de temas libertários, seguindo uma “tendencia correta”, acabaria por atuar em favor da dominação, simplesmente alimentando o aparelho produtivo.

Contra isso responde o conceito de Brecht, empregado por Benjamin nesse texto, de *refuncionalização*: “a transformação de formas e instrumentos de produção por uma

¹⁵ Elcio Cornelsen (2010, p. 5) alerta para o erro de datação que há nessa conferência – retomando dados dos editores da obra benjaminiana. A data que consta como subtítulo da conferência é 27 de abril de 1934, mas em carta enviada para Theodor Adorno, datada no dia seguinte, 28 de abril, refere ao evento como ainda por acontecer. Além disso, destaca que essa conferência foi publicada pela primeira vez apenas em 1966, restringindo-lhe a recepção.

inteligência progressista e, portanto, interessada na liberação dos meios” (Ibid., p. 137). O “escritor progressista” deve se manter atento à sua função transformadora, modificando a técnica a ponto de libertar sua potência. “Seu trabalho não será jamais a fabricação exclusiva de produtos, mas sempre, ao mesmo tempo, a dos meios de produção”. (Ibid., p. 142). O que Benjamin centraliza é o procedimento pelo qual Brecht atinge a refuncionalização do aparelho teatral em sua obra: a montagem. Salienta que esse procedimento encontra no teatro brechtiano sua “justificativa total” (Ibid., p. 143). Brecht, pela montagem, adota o princípio da “interrupção” – que cria um efeito próximo da canção nas epopeias. Modificando-o, torna possível “representar condições”, mais do que somente “desenvolver ações” – uma mudança significativa na função dos atores e na recepção do espectador. Para Benjamin, esse processo “combate sistematicamente qualquer ilusão por parte do público”:

Isso porque a ilusão é inutilizável para um teatro que se propõe tratar elementos da realidade no sentido de um *ordenamento experimental*. As condições, porém, surgem no fim dessa experiência, e não no começo. Condições essas que, de uma forma ou de outra, são sempre as nossas. Elas não são trazidas para perto do espectador, mas afastadas dele. Ele as reconhece como condições reais, não com arrogância, como no teatro naturalista, mas com *assombro*. O teatro épico, portanto, não reproduz as condições, ele as descobre. A descoberta das condições efetua-se por meio da interrupção das sequências. Mas a interrupção não possui um caráter de excitação; ela exerce *função organizadora*. (Ibid. – grifos meus)

O procedimento de montagem permite uma organização experimental da realidade, que produz o efeito de assombro no receptor, pelo qual ele descobriria as condições expostas. O trecho centraliza uma análise dos efeitos da arte no receptor e, nesse sentido, cabe destacar que a conferência foi realizada para operários. Benjamin questiona o caráter reacionário da chamada classe intelectual que, por seu privilégio educativo, solidariza-se e gera solidariedade com a classe burguesa. E apesar das diversas análises realizadas na conferência, o que está em jogo, a exigência central, “é a *reflexão*: refletir sobre sua posição no processo produtivo” (Ibid., p. 144).

Há nisso uma *função organizadora*: ao refletir sobre o modo em que está inserido no processo produtivo, o escritor vê a necessidade de refuncionalizar a técnica; fabricando seus próprios meios de produção, permite um avanço positivo da técnica que deve servir para outros escritores. Isso não modifica, de nenhum modo, a função central do escritor, pelo contrário: a única forma pode realizar isso é escrevendo (Ibid., p. 141). Mas modifica o direcionamento de seu trabalho. O que Benjamin considera como perda de “autonomia” ocorre por uma decisão urgente no âmbito da luta de classes e de sua posição frente ao avanço da técnica. E nesse sentido cabe destacar que a “autonomia” da arte é sempre relativa: “Benjamin demonstrou que

não existe um campo “fora” do político” (SELIGMANN-SILVA, 2010, p. 50). Considerando a tendência e a qualidade, o escritor desenvolve uma função organizadora em sua obra: concilia o tema progressista com sua função como produtor; desenvolve a técnica literária a ponto de servir como tábula para outros escritores; e só atinge isso realizando-o de uma forma significativa na escrita, de modo que permita uma outra leitura da realidade. A imagem desse “escritor” atua como um modelo, que permite pensar o uso da técnica em outros âmbitos.

Em uma perspectiva mais ampla, Benjamin considera, nesses textos, a importância do jornal e a fusão de gêneros literários e, em paralelo com a fotografia, sugere que o avanço da técnica traria liberdade aos meios de produção, permitindo que todos fossem “especialistas”, isto é, todos poderiam se tornar fotógrafos, escritores – falando a partir de si, de suas histórias e comunidades. Note-se que por mais que Benjamin insista em uma postura combativa, seu horizonte mais imediato é uma possibilidade de entendimento mútuo, no qual subjaz uma forte crítica à violência:

Somente nessa versão o conteúdo utópico do que é dito revela-se inteiramente: o fato de que todos possam escrever quer dizer que as antinomias sociais, bem como a contraposição entre o homem e a natureza, deverão ser decididas não mais pela violência, mas antes mediante o discurso racional da escrita. Desse modo, a esperança teológica em um paraíso livre de violência encontrou a sua forma mais extrema, radicalmente secularizada, na elaboração da função organizadora da obra de arte. (WITTE, 2017, p. 116)

Devemos ter certas ressalvas, é claro, no que diz respeito a excessiva confiança utópica de um movimento esclarecedor da obra de arte – o próprio Benjamin o faz –, mas isso não permitiria entrever a consciência crítica formulada nessa imagem do futuro. Isto é, interessa compreender o que essa utopia secular, enquanto construção do futuro calcada em uma consciência crítica do agora, permite vislumbrar do presente (JUNKES, 2017, p. 161-162). O que está em jogo aqui é a contraposição de uma “sociedade perfeita” nos moldes fascistas, centrada na propaganda-imagem do “soldado trabalhador”, por uma imagem do “escritor trabalhador” (WITTE, 2017, p. 116).

A desaturação da obra de arte poderia ser também a queda da “auratização do líder”. A função organizadora seria um modo de conduzir o espectador na superação da violência histórica, direcionando uma mudança na perspectiva social. Há um constante embate da criação artística, no âmbito da produção de imagens, com sua apropriação pelo fascismo. Esse “embate” pode ser compreendido por aquilo que Harun Farocki chama de “guerra de imagens” – como destaca Seligmann-Silva (2020a, p. 25). Em um primeiro nível, trata-se de uma guerra entre

imagens de um mundo possível, ou da versão da história que irá se inscrever, isto é, um embate entre o esquecimento e a rememoração de determinadas imagens. A criação de imagens que sejam capazes de resistir à “imagem-mundo” fascista. Capazes de fazer frente ao apagamento sistemático das vítimas pelos opressores. Em outro nível, trata-se também da condição inversa, o que Didi-Huberman resume com uma questão de impacto: “por que, em que e como a *produção de imagens* participa com tanta frequência da *destruição dos seres humanos*?” (2018, p. 98 – grifos do autor).

O atual presidente do Brasil, Jair Bolsonaro, construiu grande parte de sua campanha política a partir de uma imagem muito próxima do “soldado trabalhador”: a do “cidadão de bem armado” – sintomática nessa discussão. Durante os mais de 27 anos em que exerceu função pública na Câmara dos Deputados, insistiu diversas vezes em uma imagem-mundo mais violenta e o “cidadão de bem armado” foi constantemente associado à uma “defesa interna” dos “costumes” – o que é amplamente noticiado pelos diversos espectros políticos da mídia. Esse discurso acirra-se quando começa a campanha presidencial: ainda em 2015¹⁶, o cidadão armado é a “primeira linha de defesa do país”. Com sua vitória no pleito 2018-2022, torna-se constante a proposição de leis para facilitar o acesso às armas, inclusive para adolescentes¹⁷. A criação da imagem vem acompanhada de formas concretas de produzi-la, a partir de uma série de decretos. E essa pauta é central até os dias em que escrevo esta introdução¹⁸: há uma insistência cada vez maior na imagem do “cidadão de bem armado”, que por estar armado torna-se “livre”, contra a “opressão” da frágil social-democracia.

E tudo isso passa a ser revestido por determinada aura, dentro do domínio da tradição e da moral. Em movimento complementar, atacou-se, sobretudo, as imagens de um país voltado à Educação: há constante ataque à imagem do “professor”¹⁹, associado ao “inimigo da esquerda”; zera-se o imposto sobre armas, mas aumenta-se o de livros²⁰; opera-se pela moralização hipócrita, a partir de imagens absurdas²¹, que foram constantemente reproduzidas

¹⁶ Link: <https://www.otempo.com.br/politica/bolsonaro-o-cidadao-armado-e-a-primeira-linha-de-defesa-de-um-pais-1.1060490> Acesso em: 08/02/2021

¹⁷ Link: https://www.em.com.br/app/noticia/nacional/2019/05/08/interna_nacional,1052170/decreto-autoriza-menores-de-18-anos-a-praticar-tiro-desportivo-sem-ava.shtml Acesso em: 08/02/2021. Versa sobre a possibilidade de crianças a partir de 14 anos frequentarem estandes de tiro.

¹⁸ Link: <https://www.terra.com.br/noticias/brasil/politica/bolsonaro-volta-a-defender-cidadaos-de-bem-armados,2a6da8664021551ba2b15bff9328f63032g46ze3.html> Acesso em: 08/02/2021

¹⁹ Link: <https://www.brasildefato.com.br/2018/10/26/artigo-or-por-que-bolsonaro-odeia-professores/> Acesso em: 08/02/2021

²⁰ Link: <https://jornal.usp.br/cultura/tributacao-de-livros-e-inconstitucional-lembram-docentes-da-usp/> Acesso em: 08/02/2021.

²¹ Como no caso da “mamadeira erótica”: <https://www.pragmatismopolitico.com.br/2018/10/mamadeira-erotica-de-haddad-fake-news.html> Acesso em: 08/02/202.

nas mídias digitais, principalmente pelo *WhatsApp*²² – recursos técnicos que permitem a reprodução de imagens em um nível muito mais amplo e veloz do aqueles que Benjamin observou, mas que talvez não o surpreendesse. Note-se como parte de todo esse embate é o mesmo descrito por Benjamin nos anos de 1930²³.

Nesse sentido, é importante salientar, na esteira de Seligmann-Silva (2020a), que um dos aspectos centrais para o desenvolvimento da teoria benjaminiana é sua caracterização da violência histórica. Benjamin já observava o fascismo como uma manifestação extrema do capitalismo imperialista – e esse ponto é fundamental. Segundo o crítico:

Benjamin já vinha desenvolvendo o seu olhar para a política, incluindo a socialdemocracia e seu jogo cada vez mais próximo das táticas da burguesia, mas especialmente para o fascismo, como formulação mais acabada da política associada ao modo de produção capitalista. (Ibid., p. 14)

A caracterização do fascismo como uma forma exacerbada do imperialismo capitalista, na teoria benjaminiana, segue a leitura marxista e antecipa uma série de reflexões posteriores, abrindo-se para os estudos pós-coloniais e decoloniais – pela compreensão, por exemplo, de que o nazismo empregou as mesmas táticas já utilizadas no colonialismo. Nesse sentido, a atualidade de sua análise também consiste na identificação da violência perpetrada contra as populações dos países colonizados, sua crítica considera o extermínio dos negros e da população periférica. Benjamin não sobreviveu o suficiente para analisar a *Shoah* como advento histórico singular, mas a crítica posterior acentuou a assertividade de seu prognóstico, isto é, no olho do furacão, como se diz, Benjamin observa que a base do fascismo é a mesma já utilizada nas colônias e, de modo geral, parte integrante do sistema capitalista.

Ainda na década de 1920, em *Rua de mão única* (2020), Benjamin nota como a noção de “estabilidade” da burguesia está atrelada à manutenção dos privilégios e do patrimônio, o que lhe aparece como sintoma de sua capacidade destrutiva e do modo como a miséria é intrínseca a tal sistema:

Como a relativa estabilidade dos anos antes da guerra lhe foi favorável, ele acha que tem de considerar instável toda a situação que lhe retire posses [...] e já antes da guerra havia camadas sociais para as quais a situação estável significava miséria estável. A decadência em nada é menos estável, em nada

²² Link: https://brasil.elpais.com/brasil/2018/10/18/actualidad/1539847547_146583.html Acesso em: 08/02/2021.

²³ Em tempo de conclusão desta pesquisa, para corroborar a urgência desse embate e a importância da questão, remeto ao discurso do ex-secretário de Cultura, Mário Frias, e do ex-secretário nacional de Incentivo e Fomento à Cultura, em 2022, André Porciuncula. As falas ilustram claramente o problema, em sua apropriação fascista: <https://apublica.org/2022/04/secretario-de-fomento-a-cultura-promete-r-1-bilhao-da-lei-rouanet-para-conteudo-pro-armas/>. Acesso em 18/04/2022.

mais singular que o progresso ascensional. [...] A expectativa de que as coisas não possam continuar assim terá um dia de convencer-se de que o sofrimento dos indivíduos e das comunidades só tem um limite para além do qual nada poderá continuar: o aniquilamento. (Ibid., p. 18).

Seligmann-Silva, em outro trabalho, demonstra como essa já era a percepção de estudiosos da época, que consideraram que o regime dos campos de concentração nazistas como equivalente ao “regime normal” de trabalho imposto pelo imperialismo capitalista. como ocorre na obra de Robert Antelme:

Antelme vê no nazismo a resposta capitalista ao nascimento do proletariado: “quando o pobre se torna-se proletário, o rico torna-se SS. E quando o rico tornou-se SS, o pobre, aquele que continuou pobre, não pôde se manter nessa situação de pobre, tornou-se um inimigo do proletário. Ou, consentiu imediatamente com a própria morte”. No Brasil tanto o golpe de 1964 como o de 2016 ocorreram quando o ‘pobre’ emergia como ‘proletariado’ com uma pauta de reivindicações. (SELIGMANN-SILVA, 2020b, p. 163-164).

Nesse sentido, o fascismo seria uma manifestação extrema de uma violência de classe, institucionalizada, que toma forma em determinadas momentos, quando a classe trabalhadora emerge em dignidade de direitos. Os estudos decoloniais e pós-coloniais, em avanço, demonstram que o sistema econômico imperial-capitalista engendra o significativo racial na base da exploração, como em Achille Mbembe (2014). Em particular no capítulo “O nacional-colonialismo” (Ibid., p. 116), Mbembe apresenta como a lógica das raças se agrega à lógica do lucro, a partir de uma série de dispositivos da prática colonial, que inscrevem o racismo nos sujeitos. Cita, inclusive, a imagem do “cidadão-soldado” e de como ela se realiza na educação: “O sistema educacional e o sistema militar se comunicavam [...] Pedagogia cidadã e pedagogia colonial se propagaram num contexto de crise da masculinidade e de aparente desarmamento moral.” (Ibid., p. 120) – e é interessante notar como a imagem do “cidadão-soldado” apresenta um modelo de masculinidade dentro de determinada ordem moralizante totalitária. A própria imagem do “campo de concentração”, técnica primariamente imposta para conter mão de obra escravizada, atinge sua dimensão mais ampla, já em outro trabalho de Mbembe, em semelhança ao que Seligmann-Silva observa em Antelme – a destruição dos anônimos do mundo:

perante os quais o Estado (onde existe), e o próprio mercado, não sabem como atuar: pessoas que não podem ser vendidas como escravas, como sucedeu nos primórdios do capitalismo moderno, nem submetidas à trabalhos forçados, como na época colonial e durante o apartheid, ou depositadas em instituições penitenciárias, à semelhança dos Estados Unidos [ou do Brasil]. Do ponto de

vista do capitalismo, tal como funciona nessas regiões do mundo, representam carne humana subjugada à lei do desperdício (MBEMBE, 2014, p. 25)

O embate por imagens de um mundo possível encontra, a todo momento, o obstáculo de apresentar – e tornar visível – a amplitude desse sofrimento.

Dentro dessa chave, é importante considerar a proximidade de *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, e por consequência dos outros textos, com um ensaio ainda anterior: *O Surrealismo* (BENJAMIN, 2012d [1929]). Neste, Benjamin considera que um dos fortes elementos combativos do surrealismo é a capacidade de criar um novo “espaço de imagem” (*Bildraum*)²⁴, motor da “iluminação profana”. Compara as imagens da política e da poesia:

Pois o que é o programa dos partidos burgueses senão uma péssima poesia primaveril, saturada de metáforas? O socialista vê “o futuro mais belo dos nossos filhos e netos” no fato de que todos agem “como se fossem anjos”, todos possuem tanto “quanto se fossem ricos” e todos vivem “como se fossem livres”. Em parte alguma vê sequer em vestígios de anjos, de riqueza, de liberdade. Apenas imagens. E qual o arcabouço imagético desses poetas da social-democracia, seu *gradus ad Parnassum*? O otimismo. Respiramos já outra atmosfera no texto de Naville, que põe na ordem do dia uma “Organização do Pessimismo”. (Ibid., p. 34)

A “função organizadora” pode ser compreendida a partir da chave da “organização do pessimismo”. É o caso específico que Benjamin observa no surrealismo: a ressignificação do horror para o combate contra a moral fascista. O culto do Mal – Benjamin cita Dostoiévski, Lautréamont, Breton, Apollinaire, Aragon (Ibid., p. 30) –, torna-se um aparato técnico que pretende atuar contra a moralização. Para Benjamin, é impossível pensar em determinadas imagens – como a da carne humana subjugada à Lei do desperdício – de forma contemplativa, elas causam um choque, que talvez seja capaz de romper a hipocrisia moralizante em prol de uma verdadeira ação social. São imagens que exigem uma leitura dialética. “Organizar o pessimismo significa simplesmente extirpar a metáfora moral da esfera política, e descobrir no espaço da ação política o espaço completo da imagem” (Ibid., p. 34). Contra a moralização barata da política e da arte, funda-se um espaço ético-político de imagem.

Nesse sentido, Gustavo Silveira Ribeiro (2010) propõe uma leitura comparativa de *O autor como produtor* e *O surrealismo* com base em algumas proposições teóricas de Homi K. Bhabha. Para o crítico, chama a atenção neste último ensaio o modo como Benjamin realiza um

²⁴ Cabe considerar que o conceito de *aura*, como na análise de Jeanne Marie-Gagnebin (2014), já citada, pode ser observado como a moldura, o quadro (*bild*).

texto político a partir de um conteúdo iminente teórico sobre arte – isto é, realiza-o a partir da posição de crítico literário –, destacando a potência política da experiência artística, como entendida pelo surrealismo:

O curioso (e ao mesmo tempo inovador) é que essa potencialidade política da “iluminação profana” depende da dupla natureza que a informa: ela é “iluminação”, uma vez que atinge a percepção do leitor/espectador/militante de chofre, nunca se revelando por inteira, ao mesmo tempo em que oferece uma compreensão global do instante histórico-estético e social que a viu nascer; e ela é também profana, já que prescinde da mediação divina (transcendental) para se efetivar, podendo usar a arte, o amor, as drogas e a vivência na cidade como propedêutica. (RIBEIRO, 2010, p. 5)

Da relação entre esses textos, Ribeiro (Ibid., p. 5-6) reforça um ponto que é fundamental: a capacidade de criar instâncias e conteúdos políticos (espaços de imagem) está circunscrita mais à questão da “forma” do que a do “conteúdo”. É por meio da *forma* que o artista atinge ou não os efeitos pretendidos e com isso apresenta o conteúdo. Apesar do exemplo direto de Benjamin, nos textos anteriores, ser o dadaísmo, é importante destacar como o argumento geral deste ensaio sobre *O surrealismo* é próximo dos posteriores *A obra de arte* e *O autor como produtor*. A precedência da Imagem e da Linguagem, sobre o sentido. A estrutura do sonho como percepção onírica da realidade-mundo. A falha do pensamento lógico e a crise do humanismo.

A teoria benjaminiana, desse modo, objetiva criar um instrumental progressista para análise crítica da sociedade, por meio daquilo que se encontra realizado em suas obras de arte. A exigência maior desses textos é a construção/percepção de um *valor ético* – da arte, do artista e do crítico – pelo qual seja possível criar um outro “espaço de imagem”, um campo novo de atuação política e de organização social. Todas essas reflexões, e outras linhas que veremos, culminam em seu testamento crítico: as teses *Sobre o conceito de história* (BENJAMIN, 2012e). Trata-se do conteúdo programático do pensamento benjaminiano. Em sua forma mais conhecida, apresenta dezoito teses e dois apêndices e contém algumas das imagens mais comentadas de sua obra ²⁵.

²⁵ Há várias versões das teses *Sobre o conceito de história*, o que também traduz o caráter singular de sua produção, mas me ateno à versão mais utilizada, de *Magia e Técnica, Arte e Política* (BENJAMIN, 2012). Para essa versão, segundo Seligmann-Silva (2020a, p. 20-22), serviram de base a “T2”, na qual não constam as teses A e B, e a “T4”, datilografada já nos EUA, provavelmente a partir de um manuscrito que posteriormente desapareceu. Irei recorrer, em alguns momentos, ao “Manuscrito Hannah Arendt”, e a “T1”, considerada a “cópia pessoal de Benjamin”, que ele entregou à Georges Bataille junto com os fragmentos das *Passagens* – versão que permaneceu desconhecida até 1981, quando foi repassada para Giorgio Agamben.

Articulando uma exigência nuclear – reescrever a história pela ótica dos oprimidos – Benjamin postula que o “estado de exceção em que vivemos é a regra” (Tese VIII). Os dominadores não cessaram de vencer, o que há é uma longa tradição dos oprimidos (Ibid., p. 245). Um acúmulo de ruínas, em que povo sobre povo foi subjugado, em que cada ideia de mudança verdadeira foi duramente rechaçada. Um perpétuo estado de exceção, em que os opressores simplesmente se sucederam – e que tem no fascismo histórico um ponto extremo, mas não único. De modo que é necessário construir um conceito de História que corresponda a isso, compreendendo suas implicaturas, o que Benjamin sintetiza com a imagem do *Anjo da História*, na tese central, a número IX:

Há um quadro de Klee que se chama *Angelus Novus*. Nele está desenhado um anjo que parece estar na iminência de se afastar de algo que ele encara fixamente. Seus olhos estão escancarados, seu queixo caído e suas asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu semblante está voltado para o passado. Onde *nós* vemos uma cadeia de acontecimentos, *ele* vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as arremessa a seus pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende suas asas com tanta força que o anjo não consegue mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele volta as costas, enquanto o amontoado de ruínas diante dele cresce até o céu. É a *essa tempestade* que chamamos progresso. (Ibid., p. 245-246)

A alegoria do Anjo²⁶ funda o conceito de História como Catástrofe. “Todos os que até agora venceram participam do cortejo triunfal, que os dominadores de hoje conduzem sobre os corpos dos que hoje estão prostrados no chão” (Ibid., p. 244 – Tese VII) – Benjamin tem em vista, por exemplo, as representações em baixo relevo no Arco do Triunfo, as imagens da “marcha dos vencedores”. Uma longa tradição, em que os opressores carregam seus despojos: tudo aquilo que chamamos “bens culturais”. Para Benjamin, cada “bem cultural” tem sua origem na servidão anônima dos contemporâneos de sua criação, isto é, se a história é um acúmulo de ruínas, em que os opressores se sucederam, toda a chamada “cultura” pode ser observada sob o prisma da catástrofe. Isso significa que cada “documento da cultura” traz

²⁶ Durante toda a década de 1930, mas sobretudo a partir de seu exílio em 1933, Benjamin passou por grandes dificuldades físicas e financeiras. Uma série de rejeições de seus trabalhos, diversas modificações contra as quais constantemente lutava, contracena com a insistência em desenvolver sua obra na direção maior, as *Passagens*. Mas foi apenas em abril de 1939 que Benjamin cogitou vender *Angelus Novus* – adquirido em 1921 –, por intermédio de um conhecido nos EUA, na tentativa de pagar a viagem para o país. Era sua “última e amada posse” (WITTE, 2017, p. 133).

consigo um testemunho de seu tempo, sendo também um “documento da barbárie”²⁷. O próprio conjunto do que hoje lemos sob o título de *Sobre o conceito de história*, pode ser um exemplo:

Isso, evidentemente, se algum testemunho desse personagem histórico conseguisse chegar até nós. Nada estava garantido. Com a invasão da Polônia em 1 de setembro de 1939 e a rápida conquista de boa parte da Europa ocidental, Benjamin, exilado em Paris desde 1933, sentiu que sua vida estava em perigo. Na qualidade de estrangeiro em tempos de guerra, ele foi internado no campo francês de trabalhadores voluntários Clos-Saint-Joseph, em Nevers, em setembro de 1939, onde ficou até novembro. Saindo de lá (graças à ajuda de intelectuais amigos, como Adrienne Monnier e Jules Romains), ele retorna a Paris e lá fica entre novembro de 1939 e junho do ano seguinte. Desde seu retorno a Paris ele retornara também seu trabalho sobre Baudelaire e é nesse contexto que redige, com mais vigor, entre o inverno e a primavera europeus de 1940, as suas teses “Sobre o conceito de história”. [...] O final da história é conhecido: na passagem do dia 25 para o 26 de setembro de 1940, na tentativa de cruzar a fronteira entre a França e a Espanha, em direção a Lisboa, o grupo ao qual Benjamin havia se agregado, que havia atravessado a pé os Pirineus, foi barrado. Não passaram a fronteira por falta de um visto de saída da França, visto impossível de se obter então na condição de estrangeiro. Nessa mesma noite, em Portbou, Benjamin decidiu acabar com a sua vida tomando uma dose de morfina. (SELIGMANN-SILVA, 2020a, p. 11)

Em cada documento da barbárie subjaz uma centelha de seu testemunho histórico, isto é, cada documento da cultura traz em si um “índice secreto”, testemunha da opressão de seu tempo. Sendo assim, cada geração detém uma “frágil força messiânica” (BENJAMIN, 2012e, p. 242 – Tese II): a capacidade de recuperar esse passado oprimido, retirando-o do domínio da tradição. O passado dirige um apelo ao presente, cada um desses instantes em que o Anjo tenta se deter e resgatar. “Esse apelo não pode ser rejeitado impunemente” (Ibid.). Benjamin reitera um dever ético: a cada geração, a cada momento, o passado oprimido pode ser resgatado pelo olhar atento, permitindo assim a erupção de sua potência no presente. O risco, porém, é permanente e absoluto: “tampouco os mortos estarão em segurança se o inimigo vencer. E esse inimigo não tem cessado de vencer.” (Ibid., p. 244).

O processo de apagamento histórico é método para os opressores. Primo Levi, logo no prefácio de *Os afogados e os sobreviventes* (2016), descreve como isso ocorreu nos campos de extermínio nazistas – o que exemplifica a importância do procedimento benjaminiano de leitura

²⁷ Jeanne Marie-Gagnebin (2008) destaca que essa condição aparentemente paradoxal, da “cultura” como testemunho da barbárie e como manancial de resistência, baseia-se na percepção benjaminiana desse “acúmulo de bens” como simples “inventário” do vencedor, considerando em particular o modo de sua “transmissibilidade”: “O conceito-chave de *Überlieferung* pode ser traduzido também como “tradição”, mas prefiro restituí-lo de maneira mais literal como “transmissão”, ressaltando assim o processo histórico concreto, material, de desistências, de perseverança, de lutas e de violência que transporta ou não, leva ou não, transmite ou não um acontecimento ou uma obra do passado até nosso presente”.

da história. Sabe-se que Hitler já compreendia muito bem a noção de que é o “vencedor que escreve a história”, operando pelo esquecimento – como ilustra a famosa frase que teria sido dita antes da invasão da Polônia, em 1939: “Quem se lembra hoje do extermínio dos armênios?” (apud SELIGMANN-SILVA, 2008, p. 75). Isso era de tal modo inscrito na base do sistema, que, segundo Levi, era inclusive uma piada cínica entre os algozes: se não há sobreviventes, não há quem testemunhar e de resto o próprio caráter absurdo do horror perpetrado dificulta sua apreensão, tornando-o facilmente negável. Levi retrata o alcance desse horror na forma de um sonho recorrente entre os sobreviventes, com pequenas mudanças entre si, mas com um fundo em comum: o sobrevivente que retorna para junto dos seus, mas não encontra amparo para seu testemunho, não encontra aquele que acredita e lhe ouve. Um movimento que consiste em trabalho de luto e transmissão comunitária e cultural da experiência, contra o esquecimento.

“A memória da barbárie tem, portanto, também este momento iluminista: preservar contra o negacionismo, como que em uma admoestação, as imagens de sangue do passado” (Ibid.). Com a eminente derrota na Segunda Guerra Mundial, o nazismo opera a chamada “solução final”, que ia além do extermínio completo dos corpos, soterrando sua memória: os prisioneiros foram obrigados a desenterrar corpos já em decomposição, para incinerá-los – as enormes valas, em caso de vitória, poderiam ter sido atribuídas aos soviéticos; os documentos, câmaras de gás e fornos crematórios foram destruídos, bombardeados; os últimos sobreviventes, que não foram incinerados, condenados a marchar até a morte. Não apenas no testemunho dos sobreviventes, mas também nos escombros, nas ruínas, em cada pequeno fragmento de vida – uma foto enterrada ou um bilhete costurado no forro do sapato –, é possível recuperar essa memória. Realiza-se o movimento do Anjo ao compor a história dos oprimidos a partir de seus fragmentos.

A crítica desenvolvida nas teses incide sobre o uso opressivo da técnica como forma de dominação total. Novamente sua oposição ao fascismo considera a proximidade com o modelo de produção capitalista. Para Benjamin, tanto o marxismo vulgar quanto a social-democracia²⁸ repetem o erro, pautando-se em um conceito “corrompido” de trabalho, o que favorece a opressão: o trabalho visto como fonte de toda a riqueza e de toda a cultura (BENJAMIN, 2012e, p. 247). “Seu interesse dirige-se apenas aos progressos na dominação da natureza, não aos retrocessos da sociedade. Já estão visíveis, nessa concepção, os traços tecnocráticos que mais tarde vão aflorar no fascismo” (Ibid.) – lembremos que no portão de entrada de vários campos de concentração nazistas, como em Auschwitz, havia um dos *slogans* que mais exemplifica essa

²⁸ Jeanne Marie Gagnebin (2012, p. 7), em seu prefácio “Walter Benjamin ou a história aberta”, destaca que as teses foram escritas sob o impacto do acordo de não-agressão entre Stalin e Hitler, em agosto de 1939.

visão de Benjamin: “o trabalho liberta” (*Arbeit macht frei*). A esse “conceito corrompido” de trabalho corresponde determinada percepção da Natureza como fonte inesgotável, gratuita, *commodity*, que serve apenas para ser explorada (Ibid., p 248).²⁹ E tudo isso se articula dentro do que Benjamin chama de “conceito dogmático de progresso”: a ideia de que o progresso da técnica equivale à um avanço da humanidade em si, que é “sem limites”, inexorável e levaria à perfectibilidade³⁰.

Benjamin evidencia que subjaz, nesse pensamento, a construção de um conceito de Tempo como “vazio e homogêneo” (Ibid., p. 249), isto é, mais do que analisar os problemas de cada um desses predicados, centraliza a ideia comum que os sustentam: a percepção da História como um simples encadeamento de eventos. É nesse ponto que se encontra a oposição principal entre a figura do “historicista” e a do “materialista histórico” – imagens contrapostas nesse ensaio.

O método historicista – em paralelo com sua leitura do “escritor burguês”, por exemplo – atua em favor da opressão. Baseado em uma suposta “neutralidade” na aproximação com objeto histórico, esquecendo-se dos períodos anteriores e posteriores (Tese VII), o historicista observa a História como um encadeamento de eventos que não guardam relações entre si – seu método é aditivo. Tem a pretensão de apresentar uma “imagem eterna” do passado (Tese XVI). O que Benjamin questiona é, justamente, o método: se o passado é catástrofe e há um longo estado de exceção, essa neutralidade não existe. Exatamente por isso, ao abordar o passado sem considerar o modo como ele se interrelaciona, o historicismo simplesmente reafirma a visão dos vencedores. É isso que impede que o Anjo atue, prendendo suas asas: a inexorabilidade de um conceito dogmático de Progresso, dentro da percepção de um Tempo vazio, sempre mais veloz, linear, que tem por objetivo básico e praticamente único o desenvolvimento de novas formas de dominação – e que cria uma perceptibilidade própria, calcada na “imagem eterna do passado”.

²⁹ Considero que corresponde também a um conceito corrompido de liberdade, como na imagem do “cidadão de bem armado”.

³⁰ A cópia pessoal de Benjamin, T1, apresenta uma tese, numerada XVIII, que não consta nas outras versões (BENJAMIN, 2020, p. 87-88). Nesta, Benjamin centraliza a crítica à socialdemocracia, dentro de sua visão de que a “sociedade sem classes” é um ideal a ser atingido – imagem contrária a secularização do tempo messiânico proposto por Marx, como uma vitória inevitável. Seguindo uma percepção neokantiana do “ideal” como uma tarefa infinita, Benjamin reflete que o “tempo vazio e homogêneo” torna-se uma “antecâmara” em que se esperaria, com paciência, o advento revolucionário da sociedade sem classes. O que se impõe, novamente, é a necessidade de “interrupção” da História.

Contra isso, Benjamin propõe o método do “materialista histórico”³¹. Ele é capaz de *articular* o passado, sem a pretensão de definir nele algum “valor eterno”, antes resgatando uma lembrança no instante em que ela “relampeja” (Ibid., p. 243 – Tese VI). A base do conceito de história que Benjamin elabora é de uma *abertura*: não um encadeamento de eventos, mas uma articulação de momentos do passado – uma montagem. Essa abertura exige e permite a reescrita da história em função da tradição dos oprimidos: como o Anjo, o “materialista histórico” deve se deter em cada instante de perigo, *rememorando*³² de modo ativo, exercendo sua “frágil força messiânica” ao resgatar a história dos oprimidos. Deve “escovar a história a contrapelo” (Tese VII) – relê-la e reescrevê-la em prol da tradição das vítimas. Realizando isso, seria capaz de “salvar” os acontecimentos do passado e do presente, mas:

Os fenômenos são salvos de quê? Não apenas – nem principalmente – do descrédito e do desprezo em que caíram, mas da catástrofe, que é representada muitas vezes por um certo tipo de tradição, sua “celebração como patrimônio”. – São salvos pela demonstração de que existe neles uma ruptura ou descontinuidade [*Sprung*]. – Existe uma tradição que é catástrofe. (BENJAMIN, 2018, p. 784 – [N 9, 4])

³¹ É importante considerar que Benjamin propõe uma visão heterodoxo do materialismo histórico, que terá implicações em sua forma de ler a religião e a história dentro da categoria de experiência, como apresenta Lavelle na definição do conceito: “Numa leitura heterodoxa do marxismo, Benjamin rejeita a projeção hegeliana de um *telos* revolucionário e privilegia as descontinuidades messiânicas. Pensa, assim, a escrita da história como um gesto político e utópico através do qual cada presente tem a chance revolucionária de redimir um futuro que espera, oprimido e esquecido, no passado. Visando “escovar a história à contrapelo”, o “historiador materialista” se opõe à empatia na relação com o passado, associada à identificação com o vencedor. Esta atitude é denunciada como um conformismo que faz uma leitura apologética de monumentos e obras do passado, reforçando continuidades culturais opressivas. Tais reflexões se encontram na série de prosas curtas que compõem “Sobre o conceito de história” (1940)” (LAVELLE, 2021).

³² Sobre o conceito de *rememoração* e sobre a postura ética ao articular o passado, remeto a Jeanne Marie Gagnebin (2009, pp. 39-48; pp. 49-57). Segundo a pesquisadora, o estatuto de “verdade” do passado deve indicar mais uma “ética da ação presente”, do que uma suposta “verdade universal” que residiria na sucessão dos acontecimentos. Nesse sentido, “elaborar o passado” implica uma postura ética na articulação de seus fragmentos, que se dá frente ao negacionismo e revisionismo, ao apagamento do passado dos oprimidos. Reitera a importância do conceito de *rastro* dentro dos estudos sobre a memória e o testemunho de catástrofes históricas, retomando Primo Levi. Decretado o “fim das grandes narrativas”, impõe-se a tarefa ética de não permitir que o passado dos oprimidos caia no esquecimento. Operando a partir das ruínas, o historiador ciente disso pode “abrir a história” *rememorando* não aquilo que repete a “história oficial”, mas aquilo que se encontra recalcado, que ainda não teve direito à lembrança, que não pôde ser inscrito.

Há um processo redentor³³ que se opera pela articulação da história. Em última instância, uma “humanidade redimida”, salva, seria aquela que é capaz citar completamente o próprio passado, de uma forma que ele se encontre *rememorado*, isto é, em que as histórias dos oprimidos tenham sido resgatadas e o horror que incidiu sobre eles *politicamente* reparado – essa mudança seria tão grande que Benjamin a compara com o Juízo Final (Ibid., p. 242 – Tese III). O Juízo Final interrompe a História, é uma suspensão última do Tempo e é por esse motivo que só ali um verdadeiro julgamento seria possível – dentro de uma concepção historicista, de uma eternidade linear. É necessário criar, então, um conceito de Tempo que corresponda a esse ensinamento: “A história é um objeto de uma construção cujo lugar não é o tempo vazio e homogêneo, mas o preenchido de ‘tempo de agora’ (*Jetztzeit*)” (Ibid., p. 249 – Tese XIV). A “redenção” do passado objetiva romper com a apropriação dessa memória pelo poder dominante, por um “certo tipo de tradição” que celebra o horror como patrimônio histórico e cultural. O Governo Bolsonaro, para um exemplo atual, institui legalmente que no dia 31 de março seja comemorado, de forma oficial, o Golpe Militar de 1964³⁴.

A percepção de um “tempo-de-agora” permite “explodir o *continuum*” da história, como uma revolução (Ibid., p. 250 – Tese XV), um freio de emergência, interrompendo, criando uma ruptura, pela qual uma nova configuração pode surgir. Com isso a “imagem eterna do passado” passa a ser apreendida como uma “experiência única” (Ibid. – Tese XVI), isto é, o “materialista histórico” assume um conceito de presente como suspensão, imobilização, do Tempo – não

³³ Há várias discussões sobre a controvérsia dos textos benjaminianos, na articulação entre *teologia e marxismo*. Sigo a posição de Michael Löwy (2005), que sugere, tão somente, que Benjamin é marxista e teólogo, isto é, há um processo de reinterpretação dessas instâncias na obra benjaminiana que permite mais do que sua coexistência, seu enriquecimento mútuo. Para o crítico, “marxismo e messianismo” são expressões de um mesmo pensamento, que se desenvolve entre continuidades e rupturas, isto é, há uma unidade, no pensamento benjaminiano, que torna esses elementos inseparáveis. Essa posição guiará a análise de Löwy em cada uma das teses, mas já se define na primeira, que insere, justamente, o funcionamento dialético do “mecanismo de xadrez” – o autômato. Löwy salienta que a teologia em Benjamin, desse modo, não pretende alcançar “verdades eternas”, mas visa a luta pelos oprimidos – o que, ainda segundo o crítico, ganha exemplo direto na história da América Latina, com a *Teologia da Libertação*. A própria tradução de *Erlösung* (“redenção”, nas teses) apresenta duplo significado, teológico, no sentido mesmo de “salvação”, e político”, de libertação, liberação. O crítico ainda salienta que a tese II circunscreve a “redenção messiânica” enquanto “rememoração histórica” das vítimas do passado.

³⁴ Em: <https://www.dw.com/pt-br/gest%C3%A3o-bolsonaro-celebra-golpe-de-64-pelo-quarto-ano-seguido/a-61322242> Acesso em: 01/07/2022.

como transitoriedade homogênea. Por esse olhar ele consegue captar no passado as centelhas de esperança que se renovam em seu tempo presente.³⁵

Apesar da composição fragmentária do pensamento benjaminiano, o método como um todo é apresentado na Tese XVII:

O historicismo culmina legitimamente na história universal. Em seu método, a historiografia materialista distancia-se dela talvez mais radicalmente do que qualquer outra. A história universal não tem qualquer armação teórica. Seu procedimento é aditivo: ela utiliza a massa dos fatos, para com eles preencher o tempo homogêneo e vazio. A historiografia materialista, por outro lado, tem a sua base em um princípio construtivo. Pensar não inclui apenas o movimento dos pensamentos, mas também sua imobilização. Quando o pensamento para bruscamente, numa constelação saturada de tensões, ele lhe comunica um choque, através do qual ela se cristaliza numa mônada. O materialista histórico aproxima-se do objeto histórico somente quando ele o confronta como uma mônada. Nessa estrutura, ele reconhece o sinal de uma imobilização messiânica dos acontecimentos, ou, dito de outro modo, de uma oportunidade revolucionária na luta pelo passado oprimido. Ele aproveita essa oportunidade para explodir uma época determinada para fora do curso homogêneo da história; do mesmo modo, ele arranca à época uma vida determinada e, da obra composta durante essa vida, uma obra determinada. O resultado desse processo é que assim se preserva e transcende (*aufheben*) na obra o conjunto da obra, no conjunto da obra a época e na época a totalidade do processo histórico. (BENJAMIN, 2012e, p. 251)

O que quero destacar é a articulação desses textos e o modo como Benjamin organiza a construção do método em *Sobre o conceito de história* em paralelo com os efeitos e funções da arte, em leituras que vinha desenvolvendo ao longo dos anos. Há uma insistência em alguns temas, imagens e relações em sua obra. Analisando a arte, em particular o procedimento de montagem, Benjamin cria e propõe um novo conceito de História e de Tempo, pelo qual seria

³⁵ Imaculada Kangussu (2020) dá um exemplo muito interessante de como essas “centelhas do passado” podem ser captadas, mesmo que pouquíssimas informações sobre elas tenham sido transmitidas, sobrevivendo na história. Explora o caso de Spartacus, comparando os registros romanos com a recuperação de sua imagem por estudiosos e artistas. Aproximadamente em 70 a.C., Spartacus foge da escola de gladiadores e dá início a uma forte revolta de escravizados contra Roma. Estima-se que seu ato incentivou mais de 70 mil escravos a fugirem, mantendo-se em liberdade e revolta durante mais de um ano. Quando capturados, o exército romano crucificou cerca de 6 mil, em punição. Kangussu recupera sua imagem helênica em Plutarco, seu ideal de liberdade dos oprimidos na Liga Espartaquista – que Benjamin muitas vezes refere – e a apresentação de sua história em Howard Fast. Chamo a atenção para a demonstração que Kangussu faz da formulação benjaminiana de “explodir o *continuum* da história”, já em análise do filme *Spartacus*, dirigido por Stanley Kubrick (1960): na cena final antes do massacre, um general da Legião Romana anuncia que, caso Spartacus se entregue, haverá misericórdia aos demais, ao contrário todos morrerão; Spartacus, para evitar o massacre, apresenta-se “Eu sou Spartacus!”, imediatamente o rebelde ao lado avança e repete “Eu sou Spartacus”, e segue-se a cena do levante de voz dos libertos, que assumem o mesmo nome. Kangussu destaca o modo como Kubrick recupera uma estratégia da resistência das lutas políticas contemporâneas, um nome compartilhado, inserindo-a como ponto fulminante na revolta dos escravizados contra o Império Romano. Desse modo, Kubrick apresenta essa estratégia para o repertório do público. Jeanne Marie Gagnebin (2007, p. 206-7), por sua vez, destaca o quão impactante foi para Benjamin o assassinato das lideranças da Liga, Rosa Luxemburgo e Karl Liebknecht, que ecoa nesse texto.

possível articular o passado dos oprimidos com o tempo presente. Um procedimento de *montagem*, de sobreposição de fragmentos, suspensos no espaço-tempo, cuja organização, se bem realizada, permitiria captar seu semelhante no mundo e é capaz de comunicar um *choque*, no qual é possível reconhecer a condição histórica dos oprimidos. A articulação do método é tão importante que Benjamin o resume, mais uma vez, na tese A:

O historicismo contenta-se em estabelecer umnexo causal entre vários momentos da história. Mas nenhum fato, meramente por ser causa, é só por isso um fato histórico. Ele se transforma em fato histórico postumamente, graças a acontecimentos que podem estar dele separados por milênios. O historiador consciente disso renuncia a desfiar entre os dedos os acontecimentos, como as contas de um rosário. Ele capta a constelação em que sua própria época entrou em contado com uma época anterior, perfeitamente determinada. Com isso, ele funda um conceito do presente como um “tempo de agora” no qual se infiltraram estilhaços do messiânico. (BENJAMIN, 2012e, p. 252)

O “materialista histórico” das teses realiza seu método como uma “função organizadora”, sua articulação dos elementos da realidade visa criar outros efeitos, alcançar uma possibilidade diferente, respondendo a um dever ético que lhe advém do passado e do presente, em prol da tradição dos oprimidos. Isso responde diretamente à violência histórica, que é regra, contrapondo-se à narrativa oficial, aos valores universais, ao discurso hegemônico, ao criar um “novo espaço de imagem” e de atuação política. Esse procedimento permite retirar o objeto do domínio da tradição oficial, dando-lhe nova vida, nova forma e até mesmo, talvez, uma outra perceptibilidade aurática. Essas relações culminam na imagem da *constelação*.

A constelação / a posição, o mosaico, a linha de sutura

É preciso falar-se das criaturas,
verdadeiras criaturas animadas,
das vivências totais, arbítrio e tudo,
alma, corpo funesto e essa imortal

perpetuidade além, Deus nas alturas,
nomes de terra e nomes eternados,
anjos, demônios, sonhos acordados
e as profecias, fúrias, posses, tudo

que um poema pode ter: esse clamor,
essa indefinição, esses apelos,
- sonho de rei Nabucodonosor,

que depois de refeito e decifrado
é condição do bicho: carne, pelos,
e sangue breve do homem desgraçado.

*I - Canto II – Subsolo e Supersolo
Invenção de Orfeu – Jorge de Lima*

Para saber é preciso, pois, manter-se em dois espaços e em duas temporalidades ao mesmo tempo. É preciso “implicar-se”, aceitar entrar, afrontar, ir ao coração, não bordejar, decidir. É preciso também – porque o ato de decidir acarreta isto – “afastar-se” violentamente do conflito, ou então ligeiramente, como o pintor quando se afasta de sua tela para saber em que ponto está seu trabalho.

*Quando as imagens tomam posição – O Olho da História I
Georges Didi-Huberman³⁶*

³⁶ Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão.

O prêmio Nobel de Física de 2011 foi concedido à Saul Perlmutter, Adam Riess e Brian Schmidt. Eles demonstraram a hipótese de que o universo não se encontra apenas em movimento contínuo, em expansão, mas em aceleração, impulsionado por uma energia cósmica mais forte que a gravitacional. Contra o postulado por Einstein, que seria verdadeiro se o universo fosse composto apenas por matéria. Houve controvérsia sobre isso na época, se havia ou não uma aceleração, se ao menos ela seria calculável e questionou-se até se o prêmio foi atribuído corretamente. Mas hoje há consenso. O ponto mais interessante para nós é que mais 70% da composição celeste tem origem ainda desconhecida, contém um “componente” denominado de energia escura – que gera pressão negativa, sendo forma ainda em estudo. O desafio técnico que se impôs foi o modo de mensurá-la, isto é, de perceber algo até então imperceptível³⁷: na impossibilidade de observá-la diretamente, os estudos tentam fotografar o seu entorno. Como quando tentamos ver algo em um campo muito escuro: é mais fácil ver sem olhar diretamente para o que se pretende, esquadrinhando seu arredor.

Desde 1984, em estudo fundador³⁸, sabe-se que o universo é repleto de “matéria fria escura”, designada fria porque move-se lentamente desde quando o universo era jovem, por isso agrupa-se, e “escura”, em ambos os casos, porque não são *percebidas* – no sentido estrito – por nenhum equipamento, por nenhuma técnica. Massa desconhecida, que talvez estabeleça relações outras, não se sabe completamente, perceptíveis apenas nos pequenas espaços em que interage com as forças gravitacionais ou distorce a luminosidade que incide sobre outros corpos. Massa que repele a luz – a possibilidade de visão sobre ela. O cálculo cosmológico, que não me atrevo a desenvolver, parece ter por objetivo converter a “luz” emitida por um corpo radiante em massa. A “massa total”, a matéria-energia que chamamos universo, envolve entre 70-75% de energia escura, 20-25% de matéria escura e o restante de “matéria bariônica”, sendo apenas 0,5% luminosa. Apenas 5% do universo é visível, o restante subjaz, quase imperceptível. E tudo isso, de algum modo, é guiado por um sentido de preservação de “simetrias”, que ocorrem a partir de transformações determinadas por aquilo que se chama de “leis de conservação da física”.

Para a astronomia e astrofísica³⁹, uma *constelação* é uma região específica da esfera celeste. As estrelas que a compõe não são apenas as que lhe dão forma reconhecível, mas também as que fazem parte do mesmo domínio – que iluminam pontos próximos do orbe

³⁷ Segundo Gabriela Villen (2018), em: <https://www.unicamp.br/unicamp/noticias/2018/12/10/o-lado-escuro-do-universo>

³⁸ *Formation of galaxies and large-scale structure with cold dark matter* (BLUMENTHAL; FABER; PRIMACK, 1984).

³⁹ Conforme a *União Astronômica Internacional* (IAU). Em: <https://www.iau.org/>

celestial. O que as define não é necessariamente sua proximidade, mas a perspectiva pela qual são vistas por nós – distam entre si, em alguns casos, milhões de anos-luz, muitas até já morreram e sua luz ainda transita no espaço. De modo que o que vemos quando olhamos para o céu noturno é uma fotografia do passado. São um recorte, arbitrário, daquilo que mais plenamente representou a dimensão do Tempo e do Espaço.

Há consenso⁴⁰ em afirmar que muitas das constelações que conhecemos hoje datam desde o século XII a. C, sendo que das 88 constelações existentes mais da metade foi descrita por Ptolomeu, em II a. C, e algumas antes dele, por Homero (em *Ilíada* e *Odisseia*) e Hesíodo (em *Teogonia* e *Os trabalhos e os dias*). Os sumérios, quatro milênios antes da nossa era, já representavam algumas composições em seus artefatos. Assim, uma constelação é uma criação cultural e desde os primórdios o ser humano atribuiu-lhes significado conjunto. Antes de ser objeto matemático ou cartográfico, era fonte astral de mitologia e previsão. Exercício imaginativo. Cada povo desenvolveu suas próprias imagens, muitas delas coincidentes, a partir de relações criadas por um critério de semelhança. Semelhanças cuja composição, para algumas formas de acesso ao conhecimento, como o hermetismo, dizem mais sobre o ser humano do que sobre o universo – são testemunhas de sua realidade interior. Correspondências entre o funcionamento do macrocosmo e do microcosmo. Povos distintos leram seu destino nas mesmas imagens, buscando algo de não imediato, uma realidade subjacente (MINOIS, 2016). Data do terceiro milênio a. C. os primeiros registros de práticas divinatórias, comprovando a forte função social da “previsão” em toda Mesopotâmia. E mesmo nos primórdios da astrologia os profetas e adivinhos já tinham função política, não somente religiosa.

De tal modo que se torna um recurso amplamente difundido em nossa sociedade, em diversas esferas. A Lei Nº 5.700, de 1 de setembro de 1971⁴¹ – em redação de 1992 –, por exemplo, que dispõe sobre a forma dos símbolos nacionais, define que a Bandeira Nacional do Brasil deve corresponder ao aspecto do céu da cidade do Rio de Janeiro, às 8h30min do dia 15 de novembro de 1889. Como outros, nosso país relaciona seus estados em uma constelação. Acre e Mato Grosso do Sul, por exemplo, representam-se por Hydra, a maior de todas. O Estado do Amazonas é o único sozinho, composto por uma única constelação: Cão Menor, precursor de Órion, o Caçador. A nossa bandeira, porém, em sua forma legislativa – e talvez única nesse sentido –, exige que a configuração de estrelas seja disposta como se vista por um observador

⁴⁰ Um resumo das leituras modernas e contemporâneas das constelações é realizado em “Um estudo comparativo sobre a origem das constelações clássicas” (SILVA; KOEHLER; MATSUURA, 2014) – que apresenta um comparativo de hipóteses.

⁴¹ LEI Nº 5.700, DE 1º DE SETEMBRO DE 1971, em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/15700.htm.

fora do orbe celestial. Alheamento do nosso próprio horizonte celeste? Quem nos vê, se é necessário supor que alguém? Ao menos: singular perspectiva do instante de liberdade republicana – já que tudo impõe-se ao contrário.

A leitura de uma constelação, desse modo, também versa sobre a catástrofe. Adivinhos e astrólogos foram conselheiros de guerra. Adolf Hitler, tomando outro exemplo, manteve conselheiros divinatórios secretos durante décadas e consultava-se regularmente – em 1923, antes da tentativa de golpe de Estado em Munique e sem aparente relação com o fato, Elisabeth Ebertin fez o seguinte horóscopo sobre sua pessoa:

O senhor Adolf Hitler, homem político: homem de ação, nascido em 20 de abril de 1889; tem o sol natal na 29º da constelação de Capricórnio. É suscetível a expor-se a grandes perigos pessoais, em consequência de iniciativas excessivamente imprudentes, que ele é capaz de tomar de improviso, e que sem dúvida suscitarão uma crise incontrolável. As posições astrais de seu horóscopo indicam que ele será levado muito a sério e está destinado a torna-se – nas futuras batalhas políticas da nação alemã – seu Führer. (*apud*. MINOIS, 2016, p. 648).

Dupla leitura da constelação, nas múltiplas formas que assume: versa sobre o indivíduo, o íntimo; mas sempre considerando-o parte e, dessa forma, atingindo sobretudo a esfera do coletivo. O desejo de manipular o futuro, antecipando-o, é ideia que resiste mesmo com uma contradição interna tão gritante. Afinal: ou se prevê o futuro assumindo que não é possível mudá-lo, o que torna por inútil prevê-lo – as imagens do fado, do destino, da inexorabilidade do Tempo, da determinação de um poder maior; ou se prevê o futuro para manipulá-lo, o que por consequência o modifica, tornando a previsão simplesmente dispensável. Mas o poder subjacente de tal ato gera domínio. O poder da visão, de ler determinadas imagens, de revesti-las de caráter aurático específico a ponto de se tornarem ou inquestionáveis, para formas autoritárias de pensamento e instituições, ou fonte inesgotável, no livre pensar daqueles que se preocupam com o limite humano. Há sempre uma articulação de linguagem, há sempre uma magia da palavra e da imagem.

Ainda que mantenha toda a complexidade, uma definição do símbolo pode nos ajudar no avanço:

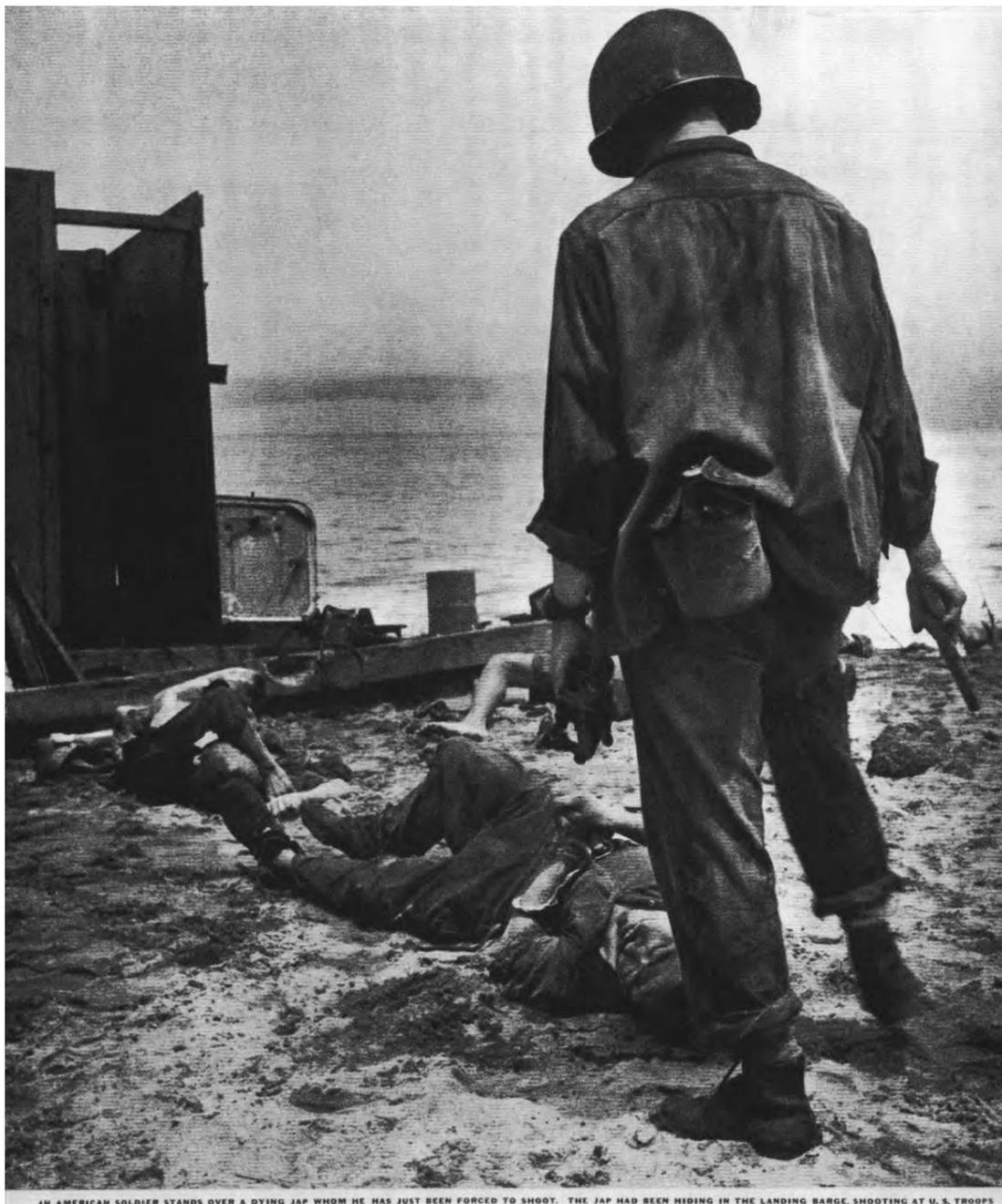
Na simbólica chinesa, a *constelação* é um dado fundamental: constitui o terceiro elemento de interpretação. Diz respeito às relações entre os dois primeiros. O primeiro é o princípio ativo ou a força luminosa, dita *yang*; o segundo, o princípio passivo ou força tenebrosa, dita *yin*. Observe-se o papel efetivamente primordial desses dois princípios na interpretação dos símbolos. A constelação representa o conjunto das relações e dos laços que possam

existir entre todas as diferenças e todos os mundos. (CHEVALIER, 2015, p. 273)

Um terceiro elemento de interpretação. Que conecta aspectos distintos, negativo e positivo, luz e sombra – e seu conjunto. Um terceiro elemento que, em si, permite ler de outro modo. Ler aquilo que a própria montagem, por sua vez, significa. Isso diz sobre a obra de arte e sobre o processo do artista.

Em sua leitura do diário de Brecht, Georges Didi-Huberman (2017, p. 34) entende a imagem do exílio como uma múltipla *tomada de posição*, em que o autor, durante muitos anos e por diversos países, realiza uma constante “aproximação” da Guerra. Sua busca é por novas formas de expor, novos processos que permitam uma maior *legibilidade* das imagens, revestindo de potência o olhar que incide sobre elas. Segundo o crítico (Ibid., p. 35), uma imagem é uma superfície privilegiada para a inscrição dos processos de memória, assim como a linguagem. Uma imagem, um documento, guarda sempre e ao menos “duas verdades” – ou, uma dialética –, que se realiza entre símbolo e alegoria.

Só um processo de montagem permitiria apresentar essa outra realidade, mas nesse processo a posição do observador pode se tornar tão singular que lhe permitiria “prever o futuro” (Ibid., p. 33-35). “Não se pode, então, compreender a *tomada de posição* política assumida por Brecht em relação à guerra, sem analisar a montagem ou a *recomposição formal* que ele efetua a partir de sua massa documentária, numa ‘incomparável *iniciação à visão complexa*’ (Ibid., p. 38 – grifos meus). Três elementos que reúnem a luz e a sombra de sua vida – a posição singular, a função organizadora, a potência do olhar da obra de arte – combinam-se, permitindo-lhe “prever” os acontecimentos para além daqueles de seu momento único. O exemplo analisado por Didi-Huberman (2017, p. 36) é uma das montagens do *Kriegsfibel* (BRECHT, 1977 [1955]) – o “Abc da Guerra” –, a prancha 47, que apresento abaixo de forma aproximada, conforme composta por Brecht:



AN AMERICAN SOLDIER STANDS OVER A DYING JAP WHOM HE HAS JUST BEEN FORCED TO SHOOT. THE JAP HAD BEEN HIDING IN THE LANDING BARGE, SHOOTING AT U. S. TROOPS

Figura 1 – Bertold Brecht em "Abc da Guerra", prancha 47.

Se havia avermelhado de sangue uma praia
Que não pertencia a nenhum dos dois.
Se viram forçados, dizem, a se matar assim.
Seja, seja. Mas ainda se pergunta: por quem?⁴²
(BRECHT *apud.* DIDI-HUBERMANN, 2017, p. 40)

⁴² A legenda, traduzida: "Soldado americano diante de um soldado japonês morrendo, que ele acaba de ser obrigado a abater. O japonês, oculto atrás da barca, atirava sobre as tropas americanas." (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 36). No original: "Ein amerikanischer Soldat steht über einen sterbenden Japaner, den zu erschießen er gezwungen war. Der Japaner hätte sich im Landungsboot versteckt und auf U.S. Truppen gefeuert"; E o poema, no original: "Es hatte sic hein Strand von Blut zu röten / Der ihnen nicht gehörte, dem noch dem. / Sie waren, heißt's, gezwungen, sich zu töten. / Ich glaub's, ich glaub's. Und frag nur noch: von wem?" (BRECHT, 1977, p. 95-96 – *Kriegsfibel*).

A leitura depende da articulação dos elementos. O que antes era imagem do triunfo estadunidense sobre um inimigo (no recorte dado pelo jornal), torna-se crítica ao modelo imperialista, que resistiu ao fim da Segunda Guerra Mundial e causou uma série de violências similares. A mudança crítica do modo de percepção está contida no trabalho do artista e, mais precisamente, na composição em si: a leitura da imagem depende da leitura do poema a ponto de serem indissociáveis. Isto é, nesse caso específico, não faria sentido “lê-las em separado”. Fazer isso seria reafirmar a “realidade primeira” do documento, aquela “mais aparente”, a revestida pela Tradição – aquela realidade oriunda de sua apropriabilidade pelo poder dominante, contrária, mas coexistente, à realidade de sua condição como testemunho da barbárie. A montagem opera como uma imagem do mundo. A leitura da montagem depende da imagem, do poema, do modo como estão dispostos e do “conteúdo expresso” por ambos; e do ritmo do poema e da composição da foto, das semelhanças entre o poema e a legenda, no original, e da composição do livro como um todo, de suas inter/intrarrelações, expressas ou não.

Para Benjamin, a *constelação* é a imagem desse método próprio. Que não se define em formas convencionais, mas que trata, sobretudo, de um modo de ver, ou mais exatamente, de apresentar. A primeira vez que ganha forma metodológica é no “Prólogo epistemológico-crítico”, da *Origem do drama trágico alemão* (BENJAMIN, 2016). Neste, Benjamin parte de uma crítica ao método filosófico de seu tempo e à própria teoria do conhecimento que lhe sustenta: a pretensa “demonstração matemática” do contato com o objeto, de influência cartesiana. Nesse sistema, a particularidade do objeto apaga-se em prol do “universal” – um conceito de “totalidade” que acaba por nublar as diferenças e não as ressaltar na composição. O intuito de tal sistema, para Benjamin, é também seu erro fundamental: antecipar a solução ao problema⁴³.

A esse pensamento Benjamin contrapõe a noção de que a “totalidade”, pelo contrário, seria mais bem observada no particular, mais ainda, no fragmento extremo – e note-se os

⁴³ É nessa chave que compreendo a crítica de Beatriz Sarlo (1997), em *Esquecer Benjamin*. Para Sarlo – que observa o cenário da academia argentina da década de 80 –, há um uso errado da teoria benjaminiana, que gera tão somente algo como um “glossário”, por tomar de forma “cristalizada” sua teoria. Seu exemplo é a ampla aplicação da imagem do *flâneur* em contextos que sua constituição não seria possível, e do modo como a “cidade” aparece sob a mesma máscara em estudos diferentes. Segundo me parece, o que Sarlo crítica, justamente, é a apropriação de Benjamin como um “sistema de antecipação”, tomando-se sua análise como elemento dado, a se encontrar no objeto. Ao menos é nesse sentido que a autora analisa a própria situação de Benjamin em relação a esses elementos, à Paris e as passagens (Ibid., p. 101). Ainda sobre esses problemas, pode ser interessante considerar a posição de Jeanne Marie Gagnebin, em *Walter Benjamin não pode ser mais um fetiche cultural*, de 2015, que realiza uma divisão entre a teoria de Benjamin, que seria mais adequada à análise de formas experimentais, e a de Adorno, para a leitura da indústria cultural, em si. Parece-me que isso abre uma divisão produtiva. (Link: http://www.suplementopernambuco.com.br/entrevistas/1343-walter-benjamin-nao-pode-ser-mais-um-fetiche-cultural.html?fb_comment_id=836010319813587_870880182993267).

paralelos com as teses sobre a História. Nisso resolve-se o problema da *apresentação*⁴⁴: é necessário abordar o objeto a partir da lei de sua forma, modificando a própria forma da ciência, aproximando-a da arte, para assim demonstrá-la em cada fenômeno. Mais do que um exercício, é uma exigência da concepção de verdade que Benjamin busca, possibilitando que o crítico se afaste de conceitos universais, pois limítrofes, na procura por aquilo de que realmente o objeto necessita para sua compreensão – e que advém apenas dele mesmo. Não uma verdade universal, mas “monadológica”. Isso atuaria contra uma “apropriação da verdade”, o afã de possuí-la nos moldes de um “conhecimento enciclopédico” (BENJAMIN, 2016, p. 21) – e note-se como há uma série de paralelos na construção dos textos benjaminianos, uma insistência em determinadas oposições. O que Benjamin irá desenvolver é a demonstração de que cada obra em particular, cada “drama trágico”, modifica, atualiza, acrescenta ao próprio conceito de “drama trágico”. Ou ainda, que cada obra permite, abre a fissura, para que essa atualização se realize. Os fenômenos, portanto, não se restringem aos conceitos, por mais que ditos universais. O que ocorre é que o conceito limita a legibilidade do fenômeno, ao antecipá-lo. Desse modo, Benjamin contrapõe o drama trágico alemão, considerado menor, à alta forma estabelecida pelo cânone. E para isso descreve seu método, (re)apresentando duas possibilidades: o tratado e o mosaico.⁴⁵

No tratado, Benjamin vê a possibilidade de colocar a *forma* da filosofia de sua época em questão, salientando a possibilidade de “construir-se junto ao objeto” ao centralizá-lo como

⁴⁴ Jeanne Marie Gagnebin (2006) realiza uma importante definição do conceito benjaminiano de *Darstellung*, traduzido por Sérgio Paulo Rouanet como “representação”. Segundo a pesquisadora, é necessário maior precisão para traduzir esse termo, que melhor se define como “apresentação” ou “exposição”. Isso é importante para a composição do método benjaminiano já que, justamente, é dessa linha da “filosofia da representação” que Benjamin está se afastando. Trata-se, portanto, da diferença entre um “método de pesquisa” e um “método de exposição”, e cito, “aliás uma distinção imprescindível à redação de trabalhos universitários, realça a importância decisiva da exposição: é na exposição/ordenação do material pesquisado que, geralmente, se manifesta a contribuição singular do autor. Em suas escolhas narrativas e argumentativas pode o autor reinterpretar a profusão do material pesquisado e lançar uma nova luz sobre ele. Talvez o melhor exemplo dessa importância seja a própria exposição da crítica da economia empreendida por Marx” (GAGNEBIN, 2006, p. 185). A autora ressalta que esse será o mesmo movimento empreendido por Adorno (2012), em *O ensaio como forma*. “Em outros termos: não temos em Benjamin somente uma questão retórica ou metodológica, por mais importante que possa ser, mas também a defesa da especificidade especulativa do itinerário de pensamento filosófico. A exposição não diz respeito apenas à ordenação de elementos já escolhidos, mas ao próprio recolher e acolher desses elementos pelo pensar.” (GAGNEBIN, 2006, p. 186). Ainda segundo a pesquisadora, Benjamin se afasta do idealismo kantiano e do método cartesiano sem necessariamente se opor a eles. Não se trata de negá-los, mas “significa, muito mais, a reivindicação de uma outra possibilidade de fazer filosofia, ela também legítima.” (Ibid.). Trata-se, portanto, de um sistema que ao “expor a verdade” compreende a própria insuficiência (sobretudo da Linguagem) em realizá-lo. “Mas esse método consiste, num belo oxímoro, na renúncia ao caminho seguro e bem traçado” (Ibid., p. 188).

⁴⁵ Trata-se de um paradigma estético. Em seu capítulo sobre Benjamin, em três partes, Stéphane Mosès (1997, pp. 81-153) percorre a obra caracterizando seu desenvolvimento como uma constante articulação entre um paradigma teológico (presente nos primeiros escritos, principalmente sobre a Linguagem), um paradigma estético (que ocorre neste momento e se origina aí) e um paradigma político (realizado principalmente no período de composição das teses *Sobre o conceito de história*).

ponto de (re)início perpétuo. Apesar do tom didático, um tratado não tem a pretensão de estabelecer uma estrutura acabada, um método a ser seguido passo a passo, mas pauta-se em dois movimentos importantes: a citação – e pense-se nos jogos benjaminianos de compor um texto apenas com citações, para dimensão; ou nas *Passagens* – e o procedimento de “interrupção”, no recomeçar do pensamento que constantemente retorna ao objeto, em múltiplas visadas, cada qual acrescentando novos estratos de significação. Isso demonstra o caráter fragmentário do conhecimento. A interrupção rompe a linha de “causalidade”, permitindo arrancar o objeto de uma visão cronológica. Ao não se preocupar em atingir, ou em possuir, uma “única Verdade”, totalizante, o pensamento abre-se para a *apresentação* da ideia a partir de sua própria forma.

Um sistema de antecipação propõe uma verdade universal, necessariamente reproduzível, o que gera uma coerção do objeto. Já uma *apresentação* propõe circunscrever uma verdade monadológica, em si uma totalidade de substância outra, contida no objeto em suspensão. De modo que “a apresentação da verdade”⁴⁶ poderia se beneficiar de uma perspectiva fragmentária:

Tal como um mosaico [que] não perde a sua majestade pelo fato de ser caprichosamente fragmentado. O valor dos fragmentos de pensamento é tanto mais decisivo quanto menos imediata é a sua relação com a concepção de fundo, e desse valor depende o fulgor da representação [...]. A relação entre a elaboração micrológica e a escala do todo, de um ponto de vista plástico e mental, demonstra que o conteúdo de verdade (*Wahrheitsgehalt*) se deixa apreender apenas através da mais exata descida ao nível dos pormenores de um conteúdo material (*Sachgehalt*). (BENJAMIN, 2016, p. 17)

A imagem do mosaico aparece como a de um sistema que se inspira em sua própria constituição. Seu valor é dado pelo modo como se realiza a (re)composição de seus fragmentos destruídos – valor este que é mais bem percebido pelos extremos da composição. Há também uma presença em negativo: a argamassa que une cada ponto. A imagem total, o mosaico em si, depende tanto da composição particular de cada fragmento, de sua singularidade, como de seu todo e daquilo que os liga, mantendo-os na estrutura. É um modelo estético. Os fragmentos atuam como um conjunto de palavras – conjunto este que “atualiza”, presentifica, a ideia

⁴⁶ Jeanne Marie (2006), em texto já referido, também aponta para a necessidade de bem compreender o uso do genitivo em “exposição *da verdade*”: “Parto da hipótese de que ela somente se tornará inteligível se percebermos o duplo valor do genitivo “da verdade”. “Exposição da verdade” significa, de um lado, que a filosofia tem por tarefa expor, mostrar, apresentar a verdade, mas significa também, do outro lado, que a verdade só pode existir enquanto se expõe, se apresenta, se mostra a si mesma. No primeiro momento, a filosofia é a força expositiva e apresentadora; no segundo, é a própria verdade que tem um movimento essencial de exposição de si mesma. Esses dois momentos são complementares e indissociáveis.” (Ibid., p. 187).

apresentada (Ibid., p. 189). Opera-se um procedimento de montagem de fragmentos, em que essa “ruína” é capaz de trazer uma qualidade *sensível* à forma da História (Ibid.).

A Filosofia, então, deveria ser como a Crítica de Arte, capaz de apresentar o objeto em suas singularidades dentro do todo de seu sistema. Assim, a própria Ciência e a História poderiam ser “lidas como obras de arte” – o que fica mais evidente nas teses *Sobre o conceito de história*. Leitura na qual os conceitos não têm um papel totalizante, mas mediador. Na sequência, a imagem da constelação toma forma:

As ideias relacionam-se com as coisas como as constelações com as estrelas. Isto significa desde logo que elas não são nem os conceitos nem as leis das coisas. [...] As ideias são constelações eternas, e se os elementos se podem conceber como pontos em tais constelações, os fenômenos estão nelas simultaneamente dispersos e salvos. E aqueles elementos, que os conceitos têm por tarefa destacar dos fenômenos, são mais claramente visíveis nos extremos da constelação. A ideia é definível como a configuração daquele nexos em que o único e extremo se encontra com o que é semelhante. [...] Cabe aos conceitos agrupar os fenômenos, e a fragmentação que neles se opera por ação do entendimento analítico é tanto mais significativa quanto, num único e mesmo lance, consegue um duplo resultado: salvação dos fenômenos e a representação das ideias. (BENJAMIN, 2016, p. 23)

Benjamin abre um paralelo entre as “ideias” e as “constelações”, em que cada elemento é um ponto luminoso. Há uma questão nomeadora nesse processo⁴⁷. Em suma, Benjamin considera que “os grandes momentos de viragem”, de revolução, não ocorrem por conta um “conhecimento das ideias históricas” ou pelo valor ou assertividade de seus conceitos “universais”, mas por interesses atuais à coisa. Seria melhor, então, circunscrever os limites extremos de sua aparição, como fenômeno, do que tentar definir um denominador comum a todos na proposição de um conceito universal. Para esse movimento, é necessário um retorno à “origem” das palavras, que é de um domínio diferente daquele alcançado por um conceito. “Aquilo que [os] nomes não conseguem transmitir como conceitos, obtêm-no enquanto ideias nas quais não é o homogêneo que coincide, mas o extremo que alcança uma síntese” (BENJAMIN, 2016, p. 30) – cabe destacar que o próprio Benjamin considera os limites disso. A eficiência do método dependeria do modo como isso se realiza: entre os extremos da fragmentação, o pensamento analítico deve “salvar os fenômenos”; e, em sua própria

⁴⁷ Na aproximação entre “ideia” e “palavra”, a “origem” (*Ursprung*) que Benjamin reflete é diretamente marcada em Adão, aquele que “não tinha que lutar com o significado comunicativo das palavras” (Ibid.). Esse é um ponto importante do método, já que: “Na nomeação, as ideias dão-se destituídas de intenção, a contemplação filosófica é o lugar da sua renovação” (Ibid.). Mas isso não significa que a “origem” aqui seja uma categoria “atemporal”, Benjamin propõe o messianismo como categoria histórica. Um sentido de origem que busca na “palavra” uma potência fundadora, que ela pode ter inscrito na “primeira vez” que foi proferida – quando apenas era Nome.

construção, *formar-se* ao apresentar a ideia. Mais importante: “A ideia é uma *mônada*⁴⁸ – isso significa, em suma, que cada ideia *contém a imagem do mundo*. A tarefa⁴⁹ imposta à sua [apresentação] é nada mais nada menos que a do esboço dessa *imagem abreviada* do mundo” (Ibid., p. 37 – grifos meus). Imagem abreviada do mundo: a constelação própria do objeto de conhecimento, em sua leitura dialética.

Miriam Volpe e George Otte (2000), em *Um olhar constelar sobre o pensamento de Walter Benjamin*, esclarecem um dado muito importante no que se refere ao termo em alemão, salientando esse movimento central do pensamento benjaminiano – o retorno ao sentido “original” das palavras:

Benjamin retraduz o latinismo *Konstellation* para o alemão *Sternbild*, ‘imagem de estrelas’, expressão esta que se caracteriza por um maior grau de transparência. Não se trataria apenas de um conjunto (con-stelação), mas de uma imagem, o que significa, em primeiro lugar, que a relação entre seus componentes, as estrelas, não seja apenas motivada pela proximidade entre elas, mas também pela possibilidade de significado que lhes pode ser atribuída. (VOLPE; OTTE, 2000, p. 37)

Uma imagem composta pela “possibilidade de significado que pode lhe ser atribuída”. Destaca-se que a própria etimologia da palavra “ideia”, *eidos*, também remete a “imagem”. Os críticos demonstram que a problemática, para Benjamin, é a construção de “metáforas produtivas”. Essa construção tem por objetivo identificar possibilidades outras, unindo os pontos significantes da imagem maior. Realizar isso seria atuar contra a “alienação” das palavras de sua “origem”⁵⁰ – isto é, ultrapassar a compreensão do caráter puramente

⁴⁸ Destaco: *constelação – ideia – mônada – imagem do mundo*.

⁴⁹ É sempre importante atentar para o sentido de “tarefa”, quando utilizado por Benjamin, que dá título ao famoso ensaio *A tarefa do tradutor* (2013). Neste Benjamin reflete sobre um processo de restituição ao sentido originário, que deve ser realizado pelo tradutor. Muitos comentadores de Benjamin chamam a atenção para o sentido amplo de *Aufgabe*, comumente definido como “tarefa” (renúncia, dever...). Como pontua, por exemplo, Derrida: “O tradutor é endividado, ele se apresenta como tradutor na situação da dívida; e sua tarefa é a de devolver, de devolver o que devia ter sido dado. Entre as palavras que correspondem ao título de Benjamin (*Aufgabe*, o dever, a missão, a tarefa, o problema, o que é designado, dado a devolver), está desde o início *Wiedergabe*, *Sinnwiedergabe*, a restituição, a restituição do sentido. (DERRIDA, 2002, p. 27-28). “Devolver o que deveria ter sido dado”, dentro de um processo de tradução, pode exemplificar e auxiliar no entendimento do sentido “originário” que Benjamin busca.

⁵⁰ Benjamin define de forma particular essa “origem” (no original, *Ursprung*) em sua obra: “apesar de ser uma categoria plenamente histórica, a origem (*Ursprung*) não tem nada em comum com a gênese (*Entstehung*). ‘Origem’ não designa o processo de devir de algo que nasceu, mas antes aquilo que emerge do processo de devir e desaparecer. A origem insere-se no fluxo do devir como um redemoinho que arrasta no seu movimento o material produzido no processo de gênese. O que é próprio da origem nunca se dá a ver no plano do factual, cru e manifesto. O seu ritmo só se revela a um ponto de vista duplo, que o reconhece, por um lado como restauração e reconstituição, e por outro como algo de incompleto e inacabado.” (BENJAMIN, 2016, p. 34).

comunicativo da palavra –, permitindo aprofundar-se em sua amplitude, na busca de um possível uso metafórico:

Surge aí um outro aspecto da constelação, que é o do “extremo”: do mesmo modo que cada estrela marca o ponto extremo para o traçado das linhas imaginárias que as interligam, o uso que se faz da palavra em textos e contextos às vezes bem distantes marca os limites da mesma. Não se trataria, como no dicionário, de um mínimo denominador comum que leva à troca indiscriminada dos sinônimos e às traduções de baixa qualidade, porém dos pontos extremos – das estrelas – que circunscrevem uma mesma palavra em todo seu alcance. Quanto maior a distância entre os textos, mais se faz valer a singularidade constelar da palavra que neles aparece. Não existiria um núcleo semântico ao qual as palavras pudessem ser reduzidas: o centro das constelações é vazio e as marcas que definem seu traçado são seus extremos. Como as constelações, as palavras se caracterizam pelo “singular- extremo”. O discurso benjaminiano ganharia, assim, aspectos constelares, uma vez que o uso do mesmo termo em textos cronologicamente e ideologicamente distantes estabelece uma ligação entre eles. (VOLPE; OTTE, 2000, p. 38)

Perseguir o uso que se faz da palavra⁵¹, em um movimento de abertura, não de uma redução ao mínimo comum. Nessa conciliação de extremos, quanto mais distante um ponto encontra-se em relação a outro, maior o clarão emitido por sua singularidade. É desse método que advém, ainda segundo os autores, a dificuldade de leitura da obra benjaminiana: ao contrário de textos “horizontais”, com início-meio-fim, o leitor é situado em um texto que se vale de movimentos “verticais”, interrupções, conexões não expressas, intra/intertextuais, que exigem sempre um recomeço. Como no mosaico, essa composição, por sua própria natureza, necessita também de um certo afastamento do objeto para melhor apreendê-lo, o que é entendido em chave contemplativa. Interrupção-análise-recomeço. Um movimento circular, guiado pela não intencionalidade de alcançar determinado fim. Mais exatamente, espiralado, a cada vez em nova camada. A totalidade que a imagem da constelação atinge é de caráter estético, pelo qual é possível construir relações entre elementos dispersos. Os críticos salientam, ainda, que é a partir dessa estrutura da constelação na obra de Benjamin, que “o leitor reiteradamente [será] confrontado com o *topos* da interrupção e seus similares, tais como a imobilização, a cristalização, o salto, o relâmpago, o *last but not least*, o choque.” (Ibid., p. 40).

⁵¹ Talvez seja interessante destacar que o procedimento de “perseguir o uso das palavras” é parte do método também para Hugo Friedrich (1978), que em *Estrutura da Lírica Moderna* retoma Baudelaire para o analisar: “Para se penetrar a alma de um poeta, tem-se de procurar aquelas palavras que aparecem mais amiúde em sua obra. A palavra delata qual é sua obsessão”. Estas frases de Baudelaire contêm um princípio excelente de interpretação, que se pode aplicar ao próprio Baudelaire” (Ibid., p. 45). Haroldo de Campos (2006), por sua vez, realiza procedimento semelhante ao perseguir o “rigor” na obra de Murilo Mendes.

Um dos núcleos temáticos em Benjamin, que tomam forma a cada reflexão a partir de diferentes chaves.

Trata-se, então, de um procedimento construtivo, que permite estabelecer intra/interrelações a partir de determinados fragmentos, pontos de contato, melhor dizendo, *circumscrever* determinadas palavras em seu limite extremo da constelação: imagem que será aquela que assumir ser, isto é, que é composta pelos próprios caminhos percorridos entre seus pontos significantes.

Cabe diferenciar que, segundo minha percepção, o “centro” da “imagem de estrelas” não é necessariamente vazio, pode ser preenchido de “energia escura” – para mantermos a metáfora. Isso ganhará forma própria no último capítulo. De todo modo, a crítica benjaminiana contemporânea tem realizado uma série de movimentos para demonstrar o alcance desse método, atualizando-o. Em grande medida, isso ocorre a partir da releitura ou proposição de diversas *metáforas teóricas*, organizadas tanto pelos críticos quanto pelos poetas. O que me interessa, em particular, na revisão crítica que se segue, é identificar alguns modos de leitura e análise – isto é, tanto quanto o conteúdo expresso, me interessa o modo de apresentação.

Aléxia Bretas (2020) inicia sua reflexão sobre as “constelações em ruínas”, considerando um texto que não há – o seu próprio. Esboça a constelação elegida, para negá-la, ao mesmo tempo realizando-a. Estabelece uma relação entre a ideia de “luto” e a permanência da barbárie na sociedade brasileira (Ibid., p. 23), na qual subjazem os nomes de Levinas, Adorno e Hannah Arendt. Mas trata, sobretudo, de Walter Benjamin e Judith Butler, detendo sua análise no fio entre a execução sumária de Marielle Franco e o incêndio do Museu Nacional, para demonstrar que a impossibilidade de “luto público” faz parte de um sistema de precarização da vida – e, podemos, sem dúvida, estender essa “imagem do mundo” para a pandemia de Covid-19.

Segundo a pesquisadora, em nosso país, ao invés da possibilidade de luto substituir a perda, o que se realiza é sua sobreposição por outra perda e seu apagamento – uma “criação de desertos”, própria da política brasileira. Perde-se, até mesmo, a imagem. A chave central de enfrentamento é a construção de uma memória ética coletiva, na criação de estratégias e políticas para a sobrevivência das imagens – na possibilidade, por exemplo, de demonstrações públicas de lamento ou da permanência de “antimonumentos”. Ao considerar a imagem da constelação, Bretas (2020, p. 30) salienta que esse será o mesmo procedimento proposto por

Adorno, quarenta anos depois⁵². E destaca as relações com texto anterior, *Sobre as afinidades eletivas de Goethe* (BENJAMIN, 2009):

[No *Sobre as afinidades...*] o autor compara o ofício do comentador ao do químico, enquanto o do crítico seria análogo ao do alquimista. A fim de revelar o conteúdo espiritual de dada obra, o comentador deve antes investigar a fundo o que chama de seu “teor de coisa” ou “teor material” (*Sachgehalt*); somente assim se tornaria viável o exercício da crítica filosófica propriamente dita: com efeito, a única em condições de apresentar seu “teor de verdade” (*Wahrheitsgehalt*). Importa notar que ambas as etapas se revelam imprescindíveis e complementares, cabendo ao filósofo: 1) um atento escrutínio das particularidades, histórias e muitas vezes contingentes próprias à concretude das coisas mesmas; 2) e somente a partir daí, uma redescrição linguística, a um só tempo rigorosa e expressiva, de seus elementos precários e/ou excessivos, agrupados em constelações de sentido como objetos de conhecimento. (Ibid., p. 33)

Ainda segundo Bretas, para realizar esses dois movimentos Benjamin sustenta a necessidade de ultrapassar a estética idealista do belo, calcada na hegemonia do símbolo, para uma estética das ruínas, que valoriza a alegoria⁵³. E destaca uma formulação do pensador, que reproduz: “O objeto da crítica filosófica é o de demonstrar que a função da forma artística é a

⁵² Em Adorno (2009), a constelação aparece como um sistema “horizontal”, que atua contra a “progressão de um conceito a outro” até chegar naquele que se considera o “superior”, “universal”. Isso ilumina a especificidade do objeto. Adorno também articula a imagem da constelação com a própria composição da Linguagem: “Onde ela se apresenta essencialmente enquanto linguagem e se torna apresentação, ela não define seus conceitos. Ela conquista para eles a sua objetividade por meio da relação na qual ela coloca os conceitos, centrados na coisa” (Ibid., p. 141). Nesse sentido, Adorno vai aproximar a “constelação” da música: “para as composições em questão deveria valer o mesmo que para o seu análogo, as composições musicais. Produzidas subjetivamente, essas composições só dão bom resultado quando a produção subjetiva desaparece nelas. A conexão que ela instaura - precisamente essa da “constelação” - torna-se legível como signo da objetividade: do teor espiritual. Aquilo que em tais constelações é similar à escrita é a conversão do que é pensado subjetivamente e do que é reunido em objetividade em função da linguagem.” (Ibid., p. 43). Cabe considerar que a crítica de Adorno ao procedimento de Benjamin restringe-se ao modo de abordagem do objeto. Adorno considera que é possível realizar o mesmo procedimento, por exemplo, reunindo conceitos em torno de um conceito central, Tateando-o – seu exemplo é Weber –, e não apenas partindo unicamente do objeto. Nisso, o ato de “definir” não atua como “classificação” nem como “antecipação”.

⁵³ A “reabilitação da Alegoria”, perpetrada por Benjamin é uma “reabilitação da temporalidade e da historicidade em oposição ao ideal de eternidade que o símbolo encarna” (GAGNEBIN, 2009, p. 31). Mas é importante destacar que não há “oposição” entre símbolo e alegoria no pensamento do Benjamin, nem a afirmação de que a alegoria seria a forma privilegiada de composição da modernidade. A crítica de Benjamin incide, segundo Gagnebin (Ibid., p. 35), na percepção redutora do símbolo à simples relação de aparência e essência – e da apropriação desses elementos: o relâmpago, a iluminação, o instante. Essa operação “salva” aquilo que a coisa “significa” naquilo que ela “é”. De modo que a percepção limitada do símbolo também se resolve (se reatualiza) pela perspectiva alegórica. “Se o símbolo, na sua plenitude imediata, indica a utopia de uma evidência do sentido, a alegoria extrai sua vida do abismo entre a expressão e significação. Ela não tenta fazer desaparecer a falta de imediaticidade do conhecimento humano, mas se aprofunda ao cavar essa falta, ao tirar daí imagens sempre renovadas, pois nunca acabadas. Enquanto o símbolo aponta para a eternidade da beleza, a alegoria ressalta a impossibilidade de um sentido eterno e a necessidade de perseverar na temporalidade e na historicidade para construir significações transitórias. Enquanto o símbolo, como seu nome indica, tende à unidade do ser e da palavra, a alegoria insiste na sua não-identidade essencial, porque a linguagem sempre diz outra coisa (*allo-agorein*) que aquilo que visava, porque ela nasce e renasce somente dessa fuga perpétua de um sentido último” (Ibid., p. 38). Nesse sentido, cabe também destacar uma formulação de Benjamin: “As alegorias são, no reino dos pensamentos, o que as ruínas são no reino das coisas” (BENJAMIN, 2016, p. 189).

de transformar em conteúdos de verdade filosóficos os conteúdos materiais históricos presentes em toda obra significativa” (BENJAMIN, 2016, p. 194). Uma função da Arte, então, seria a de transformar em conteúdo de verdade perceptível a própria matéria da História.

É muito interessante o modo como Benjamin considera, desde o início, a função da obra de arte não restringindo-a, nem totalizando-a, mas abordando como ponto reflexivo para compor um método, que seja capaz de fazer lampejar toda a sua potência e, com isso, talvez modificar a estrutura do mundo – ou, ao menos, a percepção que guia nosso olhar sobre algumas de suas imagens; fundamentalmente, mudar a nossa capacidade de *ler*. Fazer surgir o “teor de verdade” do objeto artístico – método que parte do objeto para ultrapassá-lo – pressupõe a “criticabilidade” das obras de arte, isto é, sua reflexividade inerente, que se constitui nessa dupla condição – imersa em próprio contexto, em sua “historicidade”, a obra o transcende e é aí que se encontra o trabalho do crítico de arte. A crítica de Poesia, desse modo, trata do enigma da chama⁵⁴.

Outras leituras têm demonstrado como esse método pode dar a ver linhas de contado na poesia brasileira. É o caso de *O poema em tempos de barbárie*, de Vera Lins (2013), em que a primeira nota de rodapé, elencada ao título, já indica o caráter de construção – trata-se um trabalho cuja primeira versão deu-se em 2006 e a segunda em 2010. A partir da problemática adorniana de como poetizar o mundo “após Auschwitz”, Lins propõe “construir uma constelação de poemas e poetas”, seguindo a leitura de Jacques Rancière. Uma semelhança pautada na reconfiguração política do sensível, de uma possibilidade de partilha, “em que outros

⁵⁴ É importante destacar que esse é próprio fundamento do Benjamin entende como “crítica” de arte, conforme a definição de Lavelle (2021): “De acordo com a tese de doutorado de Benjamin “Sobre o conceito de crítica estética no romantismo alemão” (1919), a possibilidade da crítica decorre da reflexão colocada em forma numa obra de arte. Neste sentido, a crítica não é um julgamento sobre o valor estético das produções artísticas, mas um método de seu acabamento. Ultrapassando a obra através da destruição de sua unidade expressiva, visa prolongar e desenvolver a reflexão nela contida. Partindo desta hipótese, que pressupõe a “criticabilidade” das verdadeiras obras de arte, o ensaio “Sobre *As Afinidades eletivas* de Goethe” (1924-1925) funciona como um modelo de crítica que apresenta o seu próprio conceito. Benjamin nele opõe o comentário, que procura reconstruir o “teor concreto” da obra, isto é, seus condicionamentos históricos, à crítica, que visa o seu “teor de verdade”, aquilo que a faz perdurar além do contexto de seu surgimento. Entretanto, a verdade da obra estaria imersa em sua historicidade, o comentário que destrói sua unidade aparece, assim, como parte constitutiva do trabalho crítico. Tal relação é apresentada na famosa imagem da obra como uma fogueira diante da qual o comentador opera como químico, e o crítico, como alquimista. Se para o primeiro apenas madeira e cinzas são objetos de análise, para o segundo, a própria chama constitui um enigma” (LAVELLE, 2021).

valores se sobrepõem ao estilhaçamento, às ruínas produzidas pela barbárie.”⁵⁵ (LINS, 2013, p. 14). Seu exemplo é o poema “Tecendo o texto”, de Carlos Ávila:

Um **poeta** *sozinho* não tece um **texto**:
ele precisará sempre de *outros* **poetas**.
De *um* que apanhe esse signo que *ele*
e o lance a *outro*; de um *outro* **poeta**
que apanhe o **signo** de *um* **poeta** antes
e o lance a *outro*; e de *outros* **poetas**
que com muitos *outros* **poetas** se cruzem
os fios do sol de seus **signos** de **poeta**,
para que o **texto**, desde uma teia tênue,
se vá tecendo, entre *todos* os **poetas**.

(ÁVILA *apud* LINS, 2013, p. 14 – negritos de Vera Lins; itálicos, meus).

É um poema que exemplifica o percurso do método. Sua própria imagem, no papel, forma uma constelação indefinida – e a relação com João Cabral seria sua energia escura. Destaco a composição cadente dos sujeitos, entre a unidade do *um* “sozinho” e a totalidade formada pelos *outros*, que ao fim do poema são *todos*. E o uso reiterado do *enjambement* e dos recursos de pontuação, que acentuam o sentido de “tecitura”. Entre o terceiro e o quarto verso um vazio – mantido do poema cabralino – chama muito a atenção, que aponto com os colchetes: “...apanhe esse signo que ele [____] / e o lance a outro”. Considero que essa indefinição, inidentificação, esse vazio que em si pode conter uma multiplicidade de coisas, é muito importante – matéria escura no poema. Assim, a poesia teria a capacidade de dizer “algo a mais”:

Eu citaria ainda Claudio Magris para dizer que a poesia, ao falar da violência, fala também de algo a mais, algo além dela, da possibilidade de continuar apesar da violência. A desilusão ou o desencanto é uma forma irônica, melancólica e forte de esperança, escreve Claudio Magris (2002). Para ele o

⁵⁵ Nesse ponto é importante reforçar uma diferença fundamental entre percepção de Lins (2013) e a que proponho. Nesta pesquisa, interessa observar as imagens diretas da catástrofe, do horror e da violência. Isto é, os pontos mais importantes serão aqueles em que a imagem inscreve diretamente, em que o olhar do sujeito poético incide de forma imediata. Interessam-me as imagens em que a “destruição se sobrepõem. Movimento que não pretende, justamente, observar as configurações possíveis pelas quais o “comum” pode ou não participar na sociedade – nos termos da “partilha do sensível” de Rancière (2009). Desse modo, o ensaio do filósofo que estaria mais próximo do que aqui se desenvolve seria *Figuras da História* (2018). Neste livro, Rancière apresenta uma inversão da proposta adorniana bem menos problemática que a de Žižek (2014), que trataremos na sequência do texto. Para Rancière: “temos que inverter a célebre frase de Adorno que decretou que a arte é impossível depois de Auschwitz. É o contrário que é verdade: para mostrar Auschwitz depois de Auschwitz, só a arte é possível, porque ela é sempre o presente de uma ausência, porque é a sua missão mostrar um invisível, por meio da força organizada das palavras e das imagens, juntas ou separadas, porque ela é a única capaz de tornar sensível o inumano” (2018, p. 46). Cabe sempre destacar que, mesmo em Adorno, esse já é um problema relativo: “a dor perene tem tanto direito à expressão, como o torturado ao grito; por isso pode ter sido errado afirmar que não se pode escrever mais nenhum poema após Auschwitz” (ADORNO *apud* SELIGMANN-SILVA, 2005, p. 53).

desencanto é um oxímoro, uma contradição que o intelecto não resolve, que só a poesia pode dizer, apresentar. O desencanto afirma que o encanto não existe, mas o tom em que diz, deixa sugerido que existe. (LINS, 2013, p. 17).

Destaca-se o fato de que a poesia é capaz de dizer coisas, de atingir determinados significados, que outras formas de linguagem não alcançam – afinal, a poesia conta com seus procedimentos próprios. Para Vera Lins (2013), articulando as visões de Giorgio Agamben e Herbert Marcuse, o ponto nuclear da poesia é a negatividade – a “Grande Recusa” aos limites e ao que está estabelecido, uma certa desconfiança com aquilo que se encontra definido. Nesse sentido, tanto a poesia quanto a crítica se valem – ou deveria valer-se, no caso desta –, do mesmo movimento: o *negativo* – na tarefa de apresentar aquilo de inapropriável. Lampeja o elemento crítico da experiência estética nessa ordenação do mundo: a esperança nasce do dilaceramento, não de uma visão tranquilizadora.

Na proposta de Lins (2013), em sua imagem constelar, apresenta-se a reconfiguração da problemática adorniana por Žižek, que cito:

A célebre frase de Adorno precisaria aparentemente ser corrigida: não é a poesia que é impossível depois de Auschwitz, mas a *prosa*. A prosa realista fracassa ali onde a evocação poética da atmosfera insuportável de um campo de concentração é bem-sucedida. Ou seja, quando Adorno declara que a poesia é impossível (ou antes um exercício da barbárie) depois de Auschwitz, esta impossibilidade é portadora de uma capacidade: a poesia é sempre, por definição, “sobre” alguma coisa que não pode ser nomeada diretamente, apenas aludida. (ŽIŽEK, 2014, p. 19-20)

Considero que a discussão sobre a “impossibilidade da poesia após Auschwitz” acentua também o que é possível, ou não, para a crítica, como uma exigência para o pensamento e para a criação poética. É importante considerar essa “impossibilidade” dentro de determinados parâmetros limítrofes – em que a arte, ao transgredi-los ou transformá-los, transforma essa impossibilidade em potência. Mais do que isso, o trecho apresenta um problema de *essência da arte*: a Poesia seria campo privilegiado, capaz de *transmitir* (em uma categoria de *experiência*), a “atmosfera dos campos”, o “inominável”, pois a Poesia “sempre o fez”. Trata-se, portanto e desde sempre, de uma função da linguagem e de uma questão ética-formal: qual *forma* é capaz de atingir, de inscrever, ao menos de circundar, as imagens maiores do horror e da violência – principalmente considerando que séculos de razão iluminista não foram capazes de deter catástrofes. Žižek prossegue nessa chave:

A questão fundamental é, sem dúvida, saber que tipo de descrição se procura aqui. Certamente não se trata de uma descrição realista da situação, mas daquilo que o poeta Wallace Stevens chamou de uma “descrição sem lugar”, que é própria da arte. Não é uma descrição que localiza seu conteúdo em um espaço e tempo históricos, mas uma que cria, como pano de fundo dos fenômenos que descreve, um espaço inexistente (virtual) que lhe é próprio, de tal maneira que aquilo que aparece não é uma aparência sustentada pela profundidade da realidade subjacente, mas uma aparência descontextualizada, que coincide plenamente com o ser real. (ŽIŽEK, 2014, p. 20)

Žižek põe em jogo o “tipo de descrição” possível, dada pela poesia. Destaco a proximidade com a imagem benjaminiana da constelação, que o filósofo, inclusive, irá utilizar em sua análise logo na sequência: o “real” coincide com uma “aparência descontextualizada” (fora da linearidade histórica), que se constitui como uma “virtualidade”, na qual opera um espaço-tempo singular. Nesse sentido, ao se distanciar da visão moralizante do uso da violência, Žižek lê o conceito de “violência divina” em Benjamin em comparativo com a própria imagem do “Anjo da História”: “E se a violência divina fosse a intervenção selvagem desse anjo? Ao ver o amontoado de escombros que cresce em direção ao céu, esses destroços da injustiça, o anjo contra-ataca de vez em quando para restabelecer o equilíbrio, vingando-se do impacto devastador do ‘progresso’” (Ibid., p. 100-101).

Ampliando a discussão sobre o impacto de Benjamin no pensamento brasileiro, Gustavo Silveira Ribeiro (2019) explora a imagem do “Anjo da História” em suas modulações e reescritas realizadas pela poesia brasileira. O crítico considera que há um “adensamento do político” nessa produção após os anos 2000 e elenca uma série de poetas que refletem sobre a imagem do Anjo “falando com e desde sua força” (Ibid., p. 120). Observa, por exemplo, como Sérgio Alcides vale-se de um realismo imediato para compor o seu Anjo, citando versos de *Pier* (2012), que apresento em íntegra:

Nosso *Angelus*

Olhar esbugalhado. Sujo de terra, sujo de ter
visto demais.

Uma tempestade sopra aí. Não vem do paraíso.

Nem é mesmo uma tempestade.

Berro. Canivete. Cassetete. Coturno. Porão. Pua.

5

O trópico é o pau de arara onde foi pendurado
o anjo da história

do Brasil, para ser torturado.

Aura escangalhada, sem chance de alegoria.

Asas abertas porque foram quebradas, asas repuxadas. 10

Boca aberta porque foi atada ao cano de descarga
de um jipe da Força Aérea em 1971, que acelerou
e o arrastou pela boca até o fim e depois.

Sem que pudesse enxergar as ruínas atrás.

Desenho de manchas de sangue no pátio de cimento,
projeto de rachaduras futuras sob o trópico. 15

Revelação / ocultamento / desvio e retorno
em abismo.

Nenhum outro anjo deixou cadáver.

Para ser engolido. E nunca ser encontrado. 20

Sem que possamos encerrar a busca.

(ALCIDES, 2012, p. 75-76)

Ribeiro destaca o “realismo imediato, da materialidade bruta do cadáver, da linguagem que nomeia” (2019, p. 121). Isso já coloca em questão a totalidade do trecho de Žižek, citada acima – afinal, a poesia também se vale de determinado “realismo”, da materialidade bruta para “descrever” o cadáver, e muitas vezes da “dimensão localizada” ao tratar do conteúdo. Os versos são de “Nosso *Angelus*”, em que se inscreve o corpo desaparecido de Stuart Angel – o primeiro ponto de semelhança, nesse caso, já vem no Nome. Conforme salienta o pesquisador, o poema apresenta uma visão eminentemente crítica do que é o fazer poético, ao reescrever a tese do Anjo. De forma até “insistente”, a ponto de cada elemento do original encontrar-se aí, mas modificado: os olhos escancarados, a tempestade, as asas abertas, as ruínas, a destruição da aura.

Nesse sentido, chamo a atenção para a substantivação da palavra, na sequência do quinto verso – o nomear dos fragmentos da violência ditatorial, que anunciam e são a “tempestade”, que não “sopra do paraíso”, mas nomeia a Ditadura Militar. O uso de pontuação traz dureza à leitura do poema, construindo uma multiplicidade de formas aparentes, reforçando a constituição fragmentada dos versos. A reescritura da tese a “seculariza”, isto é, circunscreve diretamente os elementos da história dos oprimidos – já como um processo de rememoração. O Anjo tem as asas presas porque é torturado em um pau-de-arara – e note-se como a forma do poema, entre os versos 6 e 8, também reforça essa imagem, isto é, o “anjo da história” (verso

7) é literalmente pendurado no verso anterior. Sua boca é escancarada porque foi atada ao escapamento de um jipe militar – em referência direta à morte de Stuart Angel⁵⁶. O rastro de seu sangue (verso 15) é a imagem do futuro. No qual devemos insistir na busca por seu corpo, sua memória.

Desse modo, destaca Ribeiro (2019, p. 124), a imagem do Anjo ressurgiu na poesia brasileira (re)afirmando seu desconforto com o Tempo, o estranhamento, o negativo, como crítica ao país, à violência, à degradação social. Cita ainda poemas de Haroldo de Campos (2009 – “2000”), Guilherme Gontijo Flores (2015 – “Tróíades”) e Marcelo Ariel (2008 – “Caranguejos aplaudem Nagasaki”), para refletir sobre as novas formas de poetizar a destruição, a dilaceração do mundo, que se dão a partir do movimento do Anjo – atualizando-o. Segundo o crítico, esses poemas realizam a síntese “impossível” de realizar, aquela entre elementos contraditórios, que o pensamento de Benjamin expõe e que é a própria matéria da poesia – ao menos, de parte significativa dos poetas brasileiros. Desse modo:

Se a poesia é aquilo que resiste à lógica e à comunicação, subsistindo como acontecimento irrepitível da linguagem, não se deixando formular de outro modo que não o exato encontro entre som e sentido que se produz no instante instaurador do texto, o aspecto fascinante e tantas vezes enigmático, o pequeno milagre indecifrável da escrita benjaminiana se configura aí. (RIBEIRO, 2019, p. 125)

Segundo o crítico, o poema se realiza como “instante” único de si mesmo, irrepitível e atinge seus efeitos em um *encontro*, instaurador. Ribeiro (2019, p. 135), ao fim, propõe a chave de uma “poesia benjaminiana”, destacando que mais do que servir de aparato teórico para a crítica de arte, a atualidade da obra de Benjamin tornou-se também uma propedêutica para o processo de criação artística⁵⁷. Note-se com a alegoria do Anjo da História, na leitura de Benjamin, acaba ela mesma se tornando uma metáfora teórica do fazer poético.

Valendo-se de outros pontos de contato, Eduardo Sterzi (2014) opera movimento semelhante – apesar de não tratar especialmente de Benjamin, neste texto –, ao analisar a

⁵⁶ O relatório da *Comissão Especial sobre Mortos e Desaparecidos Políticos* apresenta o testemunho do poeta Alex Polari, sobre a tortura sofrida por Stuart Angel: “Em um momento retiraram o capuz e pude vê-lo sendo espancado depois de descido do pau-de-arara. Antes, à tarde, ouvi durante muito tempo um alvoroço no pátio do CISA. Havia barulho de carros sendo ligados, acelerações, gritos, e uma tosse constante de engasgo e que pude notar que se sucedia sempre às acelerações. Consegui com muito esforço olhar pela janela que ficava a uns dois metros do chão e me deparei com algo difícil de esquecer: junto a um sem número de torturadores, oficiais e soldados, Stuart, já com a pele semi-esfolada, era arrastado de um lado para outro do pátio, amarrado a uma viatura e, de quando em quando, obrigado, com a boca quase colada a uma descarga aberta, a aspirar gases tóxicos que eram expelidos” (2007, p. 160).

⁵⁷ Como ocorre, por exemplo, nas *Tróíades (remix para o próximo milênio)*, de Guilherme Gontijo Flores (2014): <https://www.troiades.com.br/>.

imagem da “Terra Devastada” em sua persistência na literatura e linhas de desenvolvimento na poesia brasileira. Partindo do poema de Eliot, o crítico propõe desdobrar a complexidade de seu sistema simbólico, retornando à alusão de “terra devastada” como sendo uma paisagem própria dos romances franceses do ciclo arturiano – na imagem da catástrofe que se abate sobre o Rei Pescador (Ibid., p. 96). Retoma Antônio Candido e modula Agamben para tratar da “crise moderna de valores”, que a imagem simboliza, e para demonstrar como a forma do mito opera nesse conjunto. “Em suma: a forma (caótica) do mito como interpretação retro-prospectiva – anacrônica, dialética – do caos da história.” (Ibid., p. 97). Parte, então, para o aprofundamento de duas linhas de poetas – a série “Chrétien-Dante-Eliot” e a série “Cabral-Augusto-poetas contemporâneos” –, analisando como se realiza a necessidade de uma outra tradição, uma outra “história da poesia” – a possibilidade de tecer outras genealogias. Sterzi chamar a atenção para a dificuldade de estabelecer esses nexos, isto é, de investigar o *topos* da terra devastada em suas modulações, por exemplo, em *A Fábula de Anfíon* (MELO NETO, 1994) e *O Rei menos o reino* (CAMPOS, 2014), ou em *A terra inculta* (SISCAR, 2003) e *Deserto* (MELO, 2001):

A solda que vincula todos esses poemas é a persistência do mito como estrutura figurativa fundamental – e, antes, a persistência de um mito específico, em variantes e metamorfoses, aquele do Rei Pescador, por meio do qual a catástrofe pessoal se confunde com a catástrofe social, e a impotência e esterilidade de um são a impotência e esterilidade de todos, e mesmo da própria terra. *Deserto*, poema de Tarso de Melo, pode nos servir como contraprova dessa hipótese, na medida em que, nele, a figura do deserto, que se apresenta em Cabral e em Augusto de Campos, assim como no Mário Faustino que dá a epígrafe do poema, é retomada a partir da aguda consciência de se estar escrevendo a partir dessa tradição, mas com a eliminação da figura do rei – o que pode ser visto, de uma perspectiva teórica, como mais um episódio do processo de progressiva (e infundável) dissolução do mito na poesia moderna e contemporânea. (STERZI, 2014, p. 101)

Considerando a posição da poesia contemporânea – que “pressupõe não apenas o modernismo e as vanguardas tardias, mas também, já, a retomada crítica daqueles momentos pelos poetas dos anos 80 e 90” (Ibid., p. 102) –, Sterzi realiza uma modulação a partir da imagem do “deserto”, tomando-a como uma “topografia negativa”, uma “negatividade”, para configurar uma “ética-estética da aridez” (Ibid., p. 103), ou uma “educação pelo deserto”, na qual os elementos adquirem aspectos metafóricos e metonímicos. Em exercício imaginativo, chama de “poema constelar” uma possível montagem com os títulos de livros de poesia dos últimos anos, reafirmando a tarefa – que, creio, também deva ser lida como renúncia/entrega – da poesia de redesenhar a paisagem devastada e impotente, de incorporar a negatividade. Por

fim, destaco a imagem da “solda” – muito próxima de outras que vimos – como metáfora que conecta a estrutura.

Devemos considerar que o desafio imposto pelo método benjaminiano, em uma proposta comparativa, é que o sistema de analogias tende ao infinito. Analisar uma série de constelações – que, no fim, é o que proponho nessa dissertação –, em sequência, buscando os pontos em que a luz de objetos distantes incide, em conjunto, e considerando a matéria escura, indefinível, seria, sem dúvida, tarefa infinita. Nisso atua a função organizadora. A minha escolha, posição e corte – que dará forma final à essa imagem, única. É preciso dizer que se a constelação, “imagem de estrelas”, é metáfora produtiva usada como exemplo do método, ela é necessariamente aproximada. Isso possibilita adaptá-la à pesquisa – como, aliás, deve ser e a crítica benjaminiana demonstra.

Permito-me, portanto, próximo dos procedimentos da arte, valendo-me de certo “espaço de imagem/de jogo” – e espero, com o rigor necessário –, tecer uma percepção nomeadora, constelacional. *Poesia Política Violência*. Para prosseguir na metáfora: como um recorte da esfera celeste da poesia. Por ser multiplicidade nomeada, talvez seja finita – e será, dentro dos limites desta pesquisa. Devemos, então, começar a nomeá-la. E para isso é preciso retornar ao começo:

Os conceitos seguintes, novos na teoria da arte, distinguem-se dos outros pela circunstância de não serem de modo algum apropriáveis pelo fascismo. Em compensação, podem ser utilizados para a formulação de exigências revolucionárias na política artística. (BENJAMIN, 2012a, p. 180)

Em suma – e, portanto –, o que Benjamin propõe é que seus conceitos de *valor estético* estarão necessariamente vinculados, em nível de construção, a determinado *valor ético*. É isso que impediria que a Técnica seja apropriada para a perpetuação da Violência – pelo fascismo – porque se trata, justamente, da criação de formas para apresentar aquilo que o poder opressor se empenha em ocultar e apagar. Para dizer aquilo que “não pode ser dito” e tornar visível o que é, por definição, inacreditável e inapreensível.

Esse trecho é retomado por Jaime Ginzburg (2007), no texto *Em um tempo agônico: da necessidade de uma crítica contemporânea em resistência ao fascismo*. Ginzburg reitera o desafio que a pesquisa em ciências humanas encontra no Brasil, a cada momento, tendo sempre que responder por sua função. A resposta: uma dessas funções é, justamente, encontrar modos de resistir à violência. Salienta a percepção única de Benjamin, em sua época, de sua interpretação singular do Tempo não como totalidade harmônica, em síntese hegeliana, mas

como Tempo de Destruição (Ibid. p. 330). Retoma Antonio Candido, em *O discurso e a cidade* (1993), considerando o impacto do modelo benjaminiano em sua (re)interpretação da poesia moderna brasileira; e Alfredo Bosi, em *Dialética da Colonização* (1992), para reafirmar a importância da concepção benjaminiana de alegoria como crítica da opressão. E destaca: “o pensamento de resistência deve entrar em um confronto de conceitos, elaborar conceitos não apropriáveis pelo mal. Imagens, palavras, cifras, senhas que sejam capazes de sustentar uma oposição rigorosa” (2007, p. 329). Ginzburg modula a chave da Guerra, ampliando-a, para questionar a apropriabilidade dos conceitos pelo fascismo, e reafirma uma necessidade contemporânea urgente, reconhecendo que os intelectuais ainda não estão suficientemente preparados para enfrentá-la, devido à extensão da violência na forma como se encontra hoje – e, para nós, poucos anos depois, essa urgência é muito maior.

Em outro de seus trabalhos, *A guerra como problema para os estudos literários*, Ginzburg (2012) reitera a necessidade de uma reflexão crítica sobre a Guerra e a Literatura. Para o autor, se a guerra – e acrescento, em chave utilizada por ele mesmo, a violência – encontra aqueles (teóricos, artistas, escritores, críticos) que a exaltam, deve-se, de igual modo, combatê-la. Seu exemplo são as *Cartas a favor da escravidão*, de José de Alencar (2008). Assim, reforça que “os valores estéticos, necessariamente, devem estar articulados com valores éticos” (Ibid., p. 105). Retoma os debates da Escola de Frankfurt para demonstrar que “há condicionamentos formais articulados com as concepções de guerra” (2012, p. 106) – cita, como exemplo, as heranças hegelianas de abordagem da épica tradicional. E propõe, então, a *empatia* – a partir de Wittgenstein⁵⁸ – como categoria fundamental na interpretação de textos.

Nessa interpretação pautam-se três aspectos: a (I) *configuração da morte*; a (II) *constituição do sujeito* e o (III) *papel da palavra*. Segundo o crítico, observar a *configuração da morte* permite medir o valor da vida humana singular. A morte é êxito, glória? Qual tratamento é dado ao corpo morto? Há um vencedor? A *constituição do sujeito* considera sua capacidade de dominar a si mesmo, de controlar a realidade externa, ou a constituição de seu ser fragmentário, na perspectiva traumática – na articulação desses dois aspectos, cita como

⁵⁸ Ginzburg (2012) reitera as relações entre “linguagem” e “dor”, na qual a empatia tem papel central, para reafirmar que há determinados dispositivos de linguagem que permitem significar a “dor do outro”. Isso seria perceptível, por exemplo, na constituição dos sujeitos líricos ou narradores. Note-se: formas de *significar* a dor do outro. Essa diferenciação é muito importante, pois não se trata de dispositivos que geram “empatia” no espectador no sentido de “identificação” no tratamento do tema, por exemplo, como Benjamin insere na sétima tese, em que a falsa neutralidade do modelo historicista gera fatalmente empatia com o lado vencedor. Parece-me que uma compreensão para isso reside, justamente, naquelas formas que *atingem* o espectador. Na qualidade tátil da arte e no paradigma da qualidade visiva que impõe. Algumas formas estéticas podem “atingir-nos”, mesmo que minimamente, mesmo que pela inidentificação.

exemplo a leitura da *Iliada* por Simone Weil (1979)⁵⁹. E o *papel da palavra*, o mais nuclear de todos, que exige a reinvenção da língua “para que as condições do pensamento que levaram à catástrofe não se reproduzam” (2012, p. 106). Ginzburg tece uma “expectativa de abordagem” (Ibid., p. 107) para os estudos literários: a articulação entre Ética, Estética e Política.

Considerando a articulação entre *Ética, Estética e Política*, dentro dos questionamentos maiores do pensamento do século XX, Ginzburg (re)percorre a crítica ao modelo cartesiano. Vigente desde sua formulação – publicado em 1637 e escrito no entretempo de inverno dos combates –, o *Discurso do método*, de Descartes (2001), constrói um sistema que pretende “evitar a formulação de ideias equivocadas”. Um método de antecipação, que busca a Verdade “evitando” a dúvida. Um método lógico, desenvolvido em quatro passos⁶⁰, que busca criar, nas palavras de Ginzburg (2012, p. 109), um “sistema contra a vulnerabilidade humana. Mais precisamente, contra a imagem do humano como vulnerável”. Verdade construída, portanto, que carrega em si uma série de posições políticas e valores que se pretendem universais, ao mesmo tempo em que, paradoxalmente, nega que o faça⁶¹. Ginzburg é direto na formulação do problema: “Séculos de tradição intelectual deveriam constituir estofo suficiente para evitar massacres e genocídios. Não foi o que ocorreu. Então, por que nos damos ao trabalho de realizar produção de conhecimento? Para continuar fomentando a destruição e a desumanização?” (2012, p. 106).

⁵⁹ Simone Weil (1979), em “A *Iliada* ou o poema da força”, identifica como a estrutura dessa épica é centrada na submissão do corpo e da alma pelas relações de força. Contrária à leitura legitimadora da violência, que compreende esse sistema ou como documentação de um passado já superado, ou como um “puro espelho” da história humana, Weil toma como ponto de partida de sua análise o modo como a força transforma o ser que subjuga em coisa – que tem expressão máxima no “cadáver”, mas faz parte de todo um sistema de dominação. Assume, é claro, forte tom irônico para operar o salto dialético, como ao comentar um dos “lamentos” do Herói: “O infeliz, é claro, estava longe dos banhos quentes. Não era o único. Quase toda a *Iliada* se passa longe dos banhos quentes. Quase toda a vida humana se passou sempre longe dos banhos quentes.” (WEIL, 1979, p. 388).

⁶⁰ Os quatro critérios seriam: “O primeiro era nunca aceitar coisa alguma como verdadeira sem que a conhecesse evidentemente como tal; ou seja, evitar cuidadosamente a precipitação e a prevenção, e não incluir em meus juízos nada além daquilo que se apresentasse tão clara e distintamente a meu espírito, que eu não tivesse nenhuma ocasião de polo em dúvida. O segundo, dividir cada uma das dificuldades que examinasse em tantas parcelas quantas fosse possível e necessário para melhor resolvê-las. O terceiro, conduzir por ordem meus pensamentos, começando pelos objetos mais simples e mais fáceis de conhecer, para subir pouco a pouco, como por degraus, até o conhecimento dos mais compostos; e supondo certa ordem mesmo entre aqueles que não se precedem naturalmente uns aos outros. E, o último, fazer em tudo enumerações tão completas, e revisões tão gerais, que eu tivesse certeza de nada omitir” (DESCARTES, 2001, p. 23).

⁶¹ É muito importante destacar que essa leitura de Descartes trata de determinado cartesianismo – e de sua influência no pensamento iluminista. A Filosofia Cartesiana vai além desses pressupostos, que foram amplamente difundidos. Valentim (2007) demonstra o desenvolvimento dessas questões no próprio Descartes, em tese sobre as *Meditações de filosofia primeira*. Um movimento fundamental de seu pensamento conduz a uma tomada de posição, um fazer parte da História a partir de uma relação com o próprio passado. Por mais que em um primeiro momento sua sistematização prescreva essa “invulnerabilidade”, o ponto fundamental de sua filosofia é a necessidade de duvidar de tudo: “Duvidar é ser tomado pela irrealidade do pretérito, é perguntar pela realidade de um passado próprio, é ingressar no tempo da meditação” (Ibid., p. 62).

A expectativa de Ginzburg (2012) reflete a importância do método dialético na proposição direta de interrogações ao texto, à sua abordagem, garantindo a singularidade da forma que ali se apresenta. Como, ali, configura-se a morte? Qual, ali, é o valor da vida humana singular? Como está submetida às formas do Poder? Aí também reside a insistente pergunta sobre o valor de uma obra de arte, se ela é ou não, e por fim, capaz de transformar a vida e as instituições. Se ela pode, de fato, “intervir no movimento do real”. E valho-me da definição de Antonio Pedro Pita (2013), para tecer de outra forma o mesmo desafio:

O problema (ou o enigma), que não é um pequeno problema, consiste em identificar a linha de sutura entre o pensamento político e a experiência estética, que é responsável pela intervenção no movimento do real; e em verificar que o lugar de explicitação da maior radicalidade de uma movimentação política é menos o espaço conceitual do político-social do que a densidade da experiência estética. Aquilo que já me permiti designar por “imaginário da revolução” é o pressuposto de *recomeço absoluto* ou, noutros termos, a redução das dimensões da temporalidade à *substância do tempo* (para recorrer a um verso de Sophia de Mello Breyner Andersen), que caracteriza a experiência da revolução. (PITA, 2013, p. 64).

Identificar uma “linha de sutura” entre o pensamento político e o pensamento estético. Uma linha de sutura em um corpo humano é muito mais invasiva, contundente, do que a argamassa de um mosaico, mais perceptível que a energia escura. Prefiro essa imagem, portanto. Em si ela também carrega sentido de rastro, de cicatriz – e, por consequência, de Tempo, ou de um de seus modos, o da carne. Para Pita (Ibid.), a arte é capaz de realizar uma mudança na “experiência do Tempo”, o que pode ser definidor para uma possibilidade revolucionária. “É enquanto linguagem capaz de estabilizar e conciliar ou, pelo contrário, desarticular e subverter a própria enunciação e organização do pensamento e do sentimento – que a arte, as artes, se tornam mais profundamente políticas” (Ibid., p. 68).

Realizando um salto, parece-me que alguns poemas apresentam determinadas linhas de sutura em sua composição imagética, reunindo uma visão poética e política, que estão próximas da atualização desse conceito benjaminiano por Didi-Huberman: são *imagens críticas*. “Uma imagem em crise, uma imagem que critica a imagem – capaz portanto de um efeito, de uma eficácia teóricos –, e por isso uma imagem que critica nossas maneiras de vê-la, na medida em que, ao nos olhar, ela nos obriga a olhá-la verdadeiramente.” (2010, p. 171-172). Há imagens que criticam nossa capacidade de ver. Buscamos formas aproximadas de dizê-las. Múltiplas imagens que no fim tentam dar conta de algo que as ultrapassa por definição e partida.

Dentro da minha perspectiva, considero que também é possível utilizar desse método em forma menor. Direta, como por exemplo ao circunscrever o “procedimento de montagem”

e o modo como ele perpassa uma série de textos benjaminianos, adotando como ponto de articulação um posicionamento crítico, uma “tomada de posição”, para compor a luz e a sombra de uma parte da constelação. Ou, atento a parte artística da ciência, valer-me de uma percepção mais ampla do que é uma “epígrafe”⁶²: compondo textos distantes no espaço-tempo; que em si, pelo recorte imposto, atuam cada qual como uma imagem; que relacionadas permitem perceber outra imagem crítica, uma leitura que ao mesmo tempo é conteúdo fechado. Recuperando a proximidade em *epitáfio*, que se inscreve sobre um túmulo (*Sèma*, signo), como vida/sangue breve. Não como uma “antecipação”, mas como uma [pre]visão: como uma imagem abreviada. Como as relações entre um trecho de Walter Benjamin e outro de Guilherme Gontijo Flores, que em si guarda muitas das discussões desenvolvidas até esse momento. Ou de Georges Didi-Huberman e Jorge de Lima, que versa sobre que “é preciso fazer” e a seu modo indicam o rastro do que virá a partir de agora – já o sendo.

E ainda contar com um “terceiro elemento de interpretação”, com a energia e a matéria escura que compõe a simetria – com aquilo de indizível, de abismal, vertiginoso e inerente. Elemento que, por vezes, salta apenas após a montagem – quase um acaso objetivo das construções. Como uma relação sutil entre as mesmas epígrafes, entre o poema de Gontijo Flores – “Solo” – e o de Jorge de Lima – que abre o capítulo “Subsolo e Supersolo”. É essa *percepção* que, ao menos em tentativa, direciona a *forma* de meu texto – totalidade imposta dentro de uma hierarquia, com seus limites próprios.

Considero, desse modo, que é possível guiar-se pelo movimento criador da poesia para sua própria compreensão. Não apenas descrever seus elementos dentro de um sistema prévio, mas construir junto ao poema aquilo não é possível definir de modo simples. Substancialmente, é isso que a poesia faz. É o caso, por exemplo, deste:

Descanto

Nesta praia de antigos lamentos
ÔÔ
Lamento-me sem deuses nem coro:
De ser homem e aderir à pedra
De ser paixão adjetiva;
De ser canto em língua e cifra
que vivência do alto não traduz.

Lamento-me de olhar.
De não olhar a jato.

⁶² A norma ABNT versa apenas que a epígrafe é um “elemento opcional”, que deve aparecer após os agradecimentos e na abertura de seções primárias – conscientemente, amplo para as secundárias, na tentativa de aplicar o método “apesar” da norma.

De não suscitar vivos nem mortos
em sua púrpura própria.
De anteceder.
De queimar solidão.

Lamento-me de não construir nem destruir.
De amanhecer, de anoitecer,
De enxertar céu e inferno,
De subser,
de não amolgar o fogo.

(MENDES, 2003, p. 546)

Canto negativo? Canto da negatividade? Potência do não? Descanto. Note-se como todos os elementos se dirigem à “palavra”, circunscrevendo-a em relação aos outros domínios: o *coro*, o *canto*, o *lamento*, a *língua*, a *cifra*, a *pedra*; os deuses, o céu e o inferno, a solidão, a noite e o dia, os vivos e os mortos. O visível e a presença subjacente. O poema é de Murilo Mendes e eu diria que apresenta uma solução ao oxímoro do desencantamento como exposto por Lins (2013). Solução que não passa pela ironia, nem pela esfera da esperança, nem diz do encanto dizendo do desencanto. Diz *descanto* – justamente isso que nenhuma das outras palavras ou conceitos atinge e que o poema resolverá a seu modo. A poesia é capaz de dizer coisas que não seriam possíveis em outras linguagens.

De modo que me parece muito produtivo perseguir certos procedimentos estéticos, para explorar, por exemplo, processos semelhantes de montagem das imagens, como podemos ver no comparativo de alguns versos de Roberto Piva:

eu quero a destruição de tudo que é frágil:
cristãos fábricas palácios
juízes patrões e operários
(PIVA, 2005, p. 66)

eu vejo putos putas patacas torres chumbo chapa 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.
(Ibid., p. 38)

Na primeira montagem, estruturada quase de forma “ideográfica”, reúnem-se elementos aparentemente dispersos, em uma única imagem: daquilo “que é frágil”. Dá-se uma leitura única, revestindo-a de uma interrelação inseparável: as palavras, juntas, lidas como sobreposição, formam a imagem – como um quadro. Na segunda, a montagem é guiada pelo ritmo em justaposição, por plosivas e sibilantes – como uma cena. Leva à um efeito de choque,

do sujeito poético em delírio pelas ruas. Qual função poética se desenvolve aqui? Quais efeitos ela pretende no todo do poema? Considero que é ainda mais importante pensar isso em relação a uma imagem extrema, de um verso como “corpos de bebês mortos apontam em direção de uma praça vazia” (PIVA, 2005, p. 59). Qual o valor da vida humana singular nesses versos? Isto é, qual é, *em realidade*, o valor dessa vida humana? Como, aqui, ela está submetida às formas do poder? Qual série de violências essa imagem inscreve? Por qual sutura opera? Afirmando que o faça, por que tudo isso responde à violência?

Ademais, considero que é importante recorrer à pontos extremos da composição, como no comparativo entre duas epígrafes de livros distintos, que de imediato estariam absolutamente distantes:

Diz aos teus amigos e conhecidos que, se não voltares, é porque o teu sangue parou e se imobilizou ao ver essas cenas atrozes e bárbaras, ao ver como pereceram as crianças inocentes e sem proteção do meu povo só e abandonado. Diz-lhes que, se o teu coração se transformar em [pedra], o teu cérebro em frio mecanismo de pensamento e o teu olho em simples máquina fotográfica, também não voltarás ao seu encontro [...] Aperta-me bem a mão, não tremas [*lacuna*] porque deverás ver coisas ainda piores.

Z. Gradowski
Rolos de Auschwitz, I, 1944

(DIDI-HUBERMAN, 2020, s.p.)⁶³

Algumas dessas visões são de espíritos maus, algumas parecem serpentes, outras são semelhantes a cavalos com cabeça de homem e outras ainda são espíritos de homens ruins que se assemelhavam a incêndios voadores. Você vai ver sua cabana pegar fogo, ondas de sangue subir; haverá trovões, relâmpagos e chuva; a terra vai tremer, as montanhas virão abaixo, as águas formarão turbilhões e as árvores que ainda continuarem de pé se dobrarão sob a força do vento. Mas não tenha medo. Se você se levantar, não verá essas cenas; mas se deitar-se de novo as verá, a menos que o pavor seja grande demais. Se isso acontecer, será rompida a teia (ou o fio) de que essas cenas estão suspensas. Pode ser que você veja os mortos vindo em sua direção e que ouça a crepitação dos ossos deles. Se ouvir essas coisas sem medo, nunca mais terá medo de coisa alguma.

(xama yaralde – sul da Austrália)

(ASSUNÇÃO, 2015, s. p.)

A primeira é de *Imagens apesar de tudo*, em que Didi-Huberman (2020) reflete insistentemente sobre quatro fotografias de Auschwitz. As únicas que são do campo quando em

⁶³ No original: [*Dis-leur, à tes amis et connaissances, que, si tu ne reviens pas, ce sera parce que ton sang s'est arrêté et figé en voyant ces affreuses scènes barbares, comment ont péri les enfants innocents et sans protection de mon peuple esseulé. Dis-leur que, si ton cœur se change en [pierre], ton cerveau se transforme en froid mécanisme à penser et ton œil en simple appareil photographique, tu ne reviendras pas davantage vers eux. [...] Tiens-moi fortement par la main, ne tremble pas [lacune] car tu devras voir pire encore.* Z. Gradowski, *Rouleaux d'Auschwitz, I (1944)*, trad. M. Pfeffer, p. 24-25]. *Imagens malgré tout* (DIDI-HUBERMAN, 2000; *Ibid.*, 2020).

funcionamento – “impossíveis” por definição, mas existentes. A segunda é a epígrafe de *Pig Brother*, livro de poemas de Ademir Assunção (2015), que apresenta uma configuração própria da política de morte brasileira – entre outras coisas. Seria uma “iniciação à visão complexa” que se apresenta nessas duas epígrafes? Por que um testemunho dos *Rolos de Auschwitz* se apresenta de modo tão semelhante ao ritual de um xamã yaralde do sul da Austrália⁶⁴? Tão semelhantes; entre todas as diferenças? Por qual fio essas imagens se conectam? Por que é importante vê-lo, isto é, por que *devemos* – dever e dívida – fazer isso? O que isso implica na apresentação da violência na obra de arte?

⁶⁴ O trecho em questão consta em *O xamanismo e as técnicas arcaicas do êxtase*, de Mircea Eliade (2002), de onde o poeta retira a epígrafe.

Poesia Política Violência (da produção de metáforas teóricas)

Com quantas letras escreve-se “destroço”?
e “pútrido”?
com quantas, “estrutura”?

Para escrevê-las
com quantos dentes mastiga-se?
para romper certas palavras
o que se morde? o que sangra de início,
a língua?

Termos de Comparação
Zulmira Ribeiro Tavares



Wesley Duke Lee – Fotografia 6⁶⁵
In: *Paranoia* (Roberto Piva)

⁶⁵ Supondo que nessa imagem de início sangre o olho, por quê?

Proponho, então, observar algumas relações no espaço entre “Poesia Política Violência”. Não a partir da configuração de seus conceitos, mas considerando o conjunto como um espaço de imagem. Considero que esse seja um âmbito de embate crítico, conforme exposto em Benjamin, porque recorre constantemente à determinadas técnicas para a apresentação da violência histórica, que podem ser alienáveis e usadas para a opressão. Essa abordagem, porém, solicita que a análise dos poemas seja tão específica quanto possível. Realizado um primeiro percurso sobre o modo como Walter Benjamin observou e refletiu sobre o fascismo histórico, a partir das obras de arte e muitas vezes na posição de crítico literário, passaremos para uma análise de Roberto Piva e de suas reflexões sobre outro tempo, o da Ditadura Militar Brasileira. Espero, com isso, observar o mesmo espaço de imagem, mas a partir da obra de arte, do poeta, e com todas as modulações conceituais que essa análise ocasionar e exigir. Antes, porém, é importante definir o que procuro com essas articulações e justificar sua indefinição.

A bem dizer, a *Poesia* pode ser uma multiplicidade de coisas, como é para Octavio Paz:

A poesia é conhecimento, salvação, poder, abandono. Operação capaz de mudar o mundo, a atividade poética é revolucionária por natureza; exercício espiritual, é um método de libertação interior. A poesia revela este mundo; cria outro. Pão dos escolhidos; alimento maldito. Isola; une. Convite à viagem; retorno à terra natal. Inspiração, respiração, exercício muscular. Prece ao vazio, diálogo com a ausência: o tédio, a angústia e o desespero a alimentam. Oração, ladainha, epifania, presença. Exorcismo, conjuro, magia. Sublimação, compensação, condensação do inconsciente. Expressão histórica de raças, nações, classes. Nega a história: em seu seio todos os conflitos objetivos se resolvem e o homem finalmente toma consciência de ser mais que passagem. Experiência, sentimento, emoção, intuição, pensamento não dirigido. Filha do acaso; fruto do cálculo. Arte de falar de forma superior; linguagem primitiva. Obediência às regras. criação de outras. Loucura, êxtase, logos. Retorno à infância, coito, nostalgia do paraíso, do inferno, do limbo. Jogo, trabalho, atividade ascética. Confissão. Experiência inata. Visão, música, símbolo. Analogia: o poema é um caracol onde ressoa a música do mundo e metros e rimas são apenas correspondências, ecos, da harmonia universal. Ensino, moral, exemplo, revelação, dança, diálogo, monólogo. (PAZ, 2012, p. 21)

Mesmo a enumeração caótica é incapaz de dar conta da experiência poética. Isso não significa um aprofundamento abissal no essencialismo da palavra. É uma questão mais objetiva, que Paz realiza na sequência: “Como não reconhecer em cada uma dessas fórmulas o poeta que lhe justifica e que, ao encarná-la, lhe dá vida? [...] Será preciso, então, interrogar os testemunhos diretos da experiência poética” (Ibid.). Veremos que muitas dessas faces podem ser vistas em um único poeta, e mesmo em um único poema, como o de Roberto Piva. E apesar da

multiplicidade, um dos elementos acaba reunindo grande parte dos outros, o primeiro: a poesia como uma *forma de conhecimento*.

Do mesmo modo, como alerta o poeta-crítico, é preciso não confundir o poema com a Poesia. O que chamamos “poema” também é uma variedade de formas, que em si são unidades autossuficientes, isto é, encontram em cada poeta sua própria característica e contém tudo aquilo necessário para sua compreensão. “Pulsa em cada obra, com maior ou menor intensidade, toda a poesia. Portanto, a leitura de um único poema nos revelará com mais certeza que qualquer pesquisa histórica ou filológica o que é a Poesia” (Ibid., p. 32). Cada poema exige uma abordagem única, direcionada a si. Essa relação nunca se dá de forma neutra. Em sua composição interna, um único poema pode dizer sobre uma série de relações, a partir de diversas imagens. Nesse sentido, talvez possamos dizer que um poema é uma “imagem abreviada” da Poesia – cada qual unidade fechada em si, mas que apresenta a totalidade. Para Octavio Paz o poema pode ser lido como uma *constelação*, com algumas qualidades diversas das elencadas por Benjamin, mas análogas:

Palavras, sons, cores e outros materiais sofrem uma transmutação quando ingressam no círculo da poesia. Sem deixar de serem instrumentos de significação, transforma-se em “outra coisa” [...] A poesia transforma a pedra, a cor, a palavra e o som em imagens. E essa segunda característica, ser imagens, e o estranho poder que elas têm de suscitar no ouvinte ou no espectador constelações de imagens, fazem de todas as obras de arte poemas. (Ibid., p. 30-31)

Considerar o poema como constelação implica observar os múltiplos elementos que, indissociavelmente, interagem em sua forma – imagem, ritmo, som, cor. Implica considerar que esses elementos suscitam imagens no ouvinte ou no leitor. Se o poema é constelação, é analogia e revolução, e se assenta na linguagem comum, em uma experiência comunitária. Ainda assim, a Poesia está além do poema. É comum dizermos, valendo-nos do sentido figurado, que um quadro, um gesto ou mesmo uma paisagem “são poéticos”. Tudo aquilo que significa, e tudo aquilo que não significa, podem emitir Poesia. O poema, porém, é a forma privilegiada para o encontro com o poético – é esse seu *fazer*. Para Paz, assim como o movimento do corpo “resplandece” na dança e não no andar, ou que a pedra se sublima na escultura, mas pode ser também simples escada, a Poesia encontra-se mais sensivelmente no poema. O caráter mais fortemente poético que Paz vê e com o qual distingue essa relação, é um aspecto “transcendente” – de como o objeto ultrapassa a esfera de sua própria linguagem.

Relação indispensável: se o poema é constelação, o poema é mônada. Desenvolver esse aspecto teórico não foi objetivo desta pesquisa, mas remeto diretamente à tese de Rafael Zacca

Fernandes (2019), que organiza uma teoria do poema na obra de Walter Benjamin⁶⁶. Em alguma medida, este capítulo buscou uma leitura da palavra poética a partir do modo como Benjamin observava os efeitos da obra de arte em oposição ao fascismo. A tese de Fernandes permite centralizar diretamente essas questões como uma teoria do poema benjaminiana. Ao redor do conceito de “inconsciente poético”, Fernandes demonstra a constituição monadológica do poema, que, por essa fórmula, apresenta uma imagem da história. A partir daí, organiza o que Benjamin observava no “poetificado”, os mecanismos interiores da linguagem, que condicionam a “manifestação poética” (Ibid., 56) e como o poema pode ser lido como uma forma do saber.

De minha parte, destaco a grande proximidade com o pensamento de Octavio Paz – que guia essa leitura. O poema é uma imagem do mundo. É uma *forma* (em múltiplas manifestações) de *conhecimento*. Como uma “imagem abreviada do mundo”, permite um vislumbre da Poesia e da História. Em uma constelação saturada de tensões, o poema cria, em lampejo, a experiência poética. Em suspensão, o leitor encontra nele a experiência que já encontrava dentro de si – que é parte de sua condição histórica, por exemplo, em um encontro entre “outrora” da violência inscrita e o “agora” de seu ato de leitura. “Para alguns, o poema é experiência de abandono; para outros, de rigor [...] Cada leitor procura alguma coisa no poema. E não é estranho que a encontre: já a tinha dentro de si” (PAZ, 2012, p. 32). A experiência poética, porém, não é isenta de risco. O leitor se aproxima do poema apenas por essa condição cindida:

Não é impossível que, depois desse primeiro e enganoso contato, o leitor chegue ao centro do poema. Imaginemos esse encontro. No fluxo e refluxo de nossas paixões e afazeres (sempre cindidos, sempre eu e meu duplo e o duplo de meu outro eu), há um momento em que tudo concorda. Os contrários não desaparecem, mas se fundem por um instante. É algo assim como uma suspensão do ânimo: o tempo não pesa. Os Upanixades ensinam que essa reconciliação é “ananda”, ou o deleite com o Um. É verdade que poucos são capazes de alcançar tal estado. Mas todos nós, alguma vez, mesmo que por uma fração de segundo, vislumbramos algo semelhante. Não é necessário ser místico para chegar perto dessa certeza. [...] E assim, como através de um corpo amado entrevemos uma vida mais plena, mais vida que a vida, através do poema entrevemos o raio fixo da poesia. Esse instante contém todos os instantes. Sem deixar de fluir, o tempo se detém, repleto de si. (PAZ, 2012, p. 32-33)

⁶⁶ Nesta etapa da pesquisa, foi importante a publicação da tese de Zacca Fernandes (2019). A constituição dos paralelos do poema como constelação e como mônada surgiram mais diretamente, para mim, a partir dos comparativos com a teoria da poesia em Octavio Paz (2012; 2013). A tese de Fernandes demonstra essas relações dentro da construção do pensamento filosófico de Benjamin. Esse será um importante diálogo para organizar os resultados da presente pesquisa.

A poesia é o instante irrepitível de si mesmo, que por sua condição anuncia aquilo que está ausente, realiza aquilo que é impossível realizar. Nesse ponto nos aproximamos de Jean-Luc Nancy (2013), que une essa teoria em uma linha benjaminiana. O poema produz imagens impossíveis. Mas o faz a partir de uma característica singular e negativa. Dizer do amor é diferente de fazê-lo. Fazer amor é algo irrepitível em si – pois instante finito de uma busca infinita, a do corpo, a do prazer, a da morte. Ao dizer do “amor”, retira-se a coisa de sua esfera de sentido, o toque. Mas ao dizê-lo propicia-se um acesso ao seu fazer e é esse *acesso* a condição do poético. Desse modo, a Poesia é um sentido “sempre por fazer”. Isto é, poeta detém sua tarefa no fazer do difícil, justamente, o da dificuldade do sentido. O poema é a dificuldade de acesso à determinados sentidos, quais forem. A própria dificuldade define o poético, para Nancy (Ibid.). Seja o sentido da palavra cor ou da pedra. Não a pedra, mas a pedra, negada e apresentada: “essa mesma coisa que é abolida e disposta é o acesso ao sentido. O acesso é desfeito como passagem, como processo, como visada e encaminhamento, como abordagem e aproximação” (Ibid., p. 417). De modo que o poema é finitude que apresenta algo infinito, uma busca sem limites, e considera a todo momento os efeitos da linguagem sobre o leitor. É provável – e é disso que se trata – que um poema inclusive apresente melhor essas questões, como este de Cacaso:

Indefinição

pois assim é a poesia:
esta chama tão distante mas tão perto de
estar fria

(BRITO, 2020, p. 157)

Assim a poesia não nega o sentido, apenas assume de imediato sua multiplicidade, sua indefinição particular, em um processo que para Paz nega uma violência sobre a linguagem:

Na prosa a palavra tende a se identificar com um de seus possíveis significados, em detrimento do outros: pão, pão; queijo, queijo [pedra, pedra]. Essa operação é de caráter analítico e não se realiza sem violência, já que a palavra tem vários significados latentes, é determinada potencialidade de direções e sentidos. O poeta, em compensação, jamais atenta contra a ambiguidade do vocábulo. (PAZ, 2012, p. 29-30)

Mas e quando a “coisa” não é pedra, nem pão, mas miséria, ruína, corpo morto? E quando o “tocante” não é sentido divino elevado, mas seu negativo, pois ao alcance da mão, a ferida mais próxima? O poema é sempre uma exigência de Poesia, por isso é capaz de apresentar

a “atmosfera dos campos de concentração”, justamente naquilo em que o discurso racional ou o testemunho jurídico não conseguem, pois organiza outras formas da linguagem:

E se foi dito que após Auschwitz a poesia era impossível e, logo depois, ao contrário, que após Auschwitz ela se fez necessária, foi precisamente da poesia que pareceu necessário dizer uma coisa e outra. A exigência do acesso do sentido – sua exação, sua demanda exorbitante – não pode cessar de deter o discurso e a história, o saber e a filosofia, o agir e a lei. (Ibid., p. 421)

Mais importante: o poema é *fazer sentido*: “É dispor no ser” (NANCY, 2013, p. 420). Essa condição, parece-me, ganha contornos ainda mais significativos a partir dessa exigência. Como *acessar* o sentido da catástrofe? Sentido poético, mas que não é “elevado” e pode não ser “tocante” – nos termos de Nancy (2013). Como “dispor no ser” a violência da opressão histórica? Aí a tarefa do poeta. Interessa-me, desse modo, investigar como se dá a relação entre Poesia e Violência no poema – em espaço de imagem, ritmo, analogia e reflexão metapoética. Minha hipótese inicial considera que muitos elementos chave na obra de determinados poetas não apenas dão a ver essa relação, como as constroem de modo indissociável – inclusive, e mais importante, no *interior* do verso. Nesse sentido, o “dom de dispor” ou de “fazer o espírito participar de determinados segmentos temporais” (BENJAMIN, 2012f, p. 122), é próprio da Poesia, encontra-se no seu *fazer*:

Essa dimensão – mágica, se se quiser – da linguagem e da escrita não se desenvolve isoladamente da outra dimensão, a semiótica. Todos os elementos miméticos da linguagem constituem uma intenção fundada, isto é, eles só podem vir à luz sobre um fundamento que lhes é estranho, e esse fundamento não é outro que a dimensão semiótica e comunicativa da linguagem. Dessa maneira, o texto literal da escrita é o único e exclusivo fundamento sobre o qual se pode formar o quebra-cabeça. O contexto significativo contido nos sons da frase é, portanto, o fundo do qual emerge, num instante, com a velocidade do relâmpago, o semelhante. Mas, como a semelhança-não-sensível está presente em todo ato de leitura, abre-se nessa camada profunda o acesso ao extraordinário duplo sentido da palavra leitura, em sua significação profana e mágica. O colegial lê o abecedário, e o astrólogo, o futuro contido nas estrelas. No primeiro o ato de ler não se desdobra em seus dois componentes. O mesmo não ocorre no segundo caso, que torna manifestos os dois estratos da leitura: o astrólogo lê no céu a posição dos astros e lê ao mesmo tempo, nessa posição, o futuro ou o destino. (BENJAMIN, 2012f, p. 121)

Note-se como o trecho é próximo das posições de Octavio Paz e com a demonstração do conceito de História em Benjamin. Trata-se do ensaio *A Doutrina das Semelhanças*, de 1933. Benjamin reflete sobre o aspecto mágico da linguagem, condição intrínseca da palavra poética.

Há aí, talvez, algo como um “exercício de fé” na Poesia – que, segundo minha percepção, é comum em poetas: a possibilidade de guardar (e transmitir) uma *experiência poética*. Um certo essencialismo indissociável do objeto poético. Mais exatamente uma capacidade técnica de linguagem, que o poema organiza. Uma “capacidade de leitura” que o ser humano perdeu gradativamente, um dom mimético de ler semelhanças-não-sensíveis a ponto de que elas, de fato e intensamente, modifiquem sua realidade. Seria esse o dom mágico da linguagem – e que em todas as épocas, como vimos, também cumpriu funções políticas: “a clarividência confiou, no decorrer da história, à escrita e à linguagem as suas antigas forças” (Ibid., p. 122)⁶⁷.

A questão central é uma condição de *legibilidade* – da escrita, das imagens –, na chave do declínio, de uma perda de capacidade. Que na verdade é uma transformação – em paralelo ao que Benjamin vê nas condições de transmissão da experiência. O antigo aspecto mágico e da palavra persiste no poético e não apenas, é fundamento de nosso uso da linguagem, o dom de:

De acordo com “Sobre a faculdade mimética”, trata-se mais propriamente de transformação do que de decadência dessas forças porque as semelhanças teriam migrado para a linguagem. Assim, se as semelhanças mágicas dos antigos e dos povos ditos primitivos correspondem à filogênese da magia própria às palavras, a brincadeira infantil, em que encontramos várias condutas miméticas, corresponderia à sua origem ontogenética. A infância aparece assim como imagem da experiência. Entretanto, essa passagem entre o poder mudo de separar e de ligar e o discurso não é nunca algo acabado, mas se efetua a cada instante: a experiência das semelhanças está sempre se realizando na linguagem. (LAVELLE, 2022, p. 45)

Nesse sentido, o dom mágico persiste na capacidade de produzir e de ler “semelhanças não-sensíveis”: como a criança que brinca de ser professor, mas imagina ainda mais ao ser trem; ou como no processo de tradução; e, ainda, no fazer poético⁶⁸. O que interessa a Benjamin é compreender o processo intelectual que aí se opera.

⁶⁷ Há aí uma capacidade técnica da obra de arte, que Benjamin identifica, em *A obra de arte...*, com a capacidade de gerar “demandas para o futuro” (BENJAMIN, 2012g, p. 30), um processo contínuo de desenvolvimento das formas de arte, descrita em nota e a partir de uma citação de Breton, como um processo técnico: “Primeiramente ela elabora a técnica correspondente a uma forma de arte. Antes do cinema, aparecem livrinhos de fotos [...]. Em segundo lugar, formas maduras de arte [...] esforçam-se por produzir efeitos que serão obtidos mais tarde, sem nenhum esforço, por outras formas de arte. Em terceiro lugar, produzem-se transformações sociais muitas vezes imperceptíveis que alteram o modo de recepção, tornando-o adequado às novas formas vindouras” (Ibid., p. 41).

⁶⁸ Como em: “As semelhanças não-sensíveis são aquelas que, produzidas no pensamento, e não na sensação, concernem as relações espirituais que estabelecemos entre as coisas, e não as próprias coisas ou sua aparência sensível. Na esfera da linguagem, a produção de semelhanças não-sensíveis mobiliza o fazer poético, compreendido num sentido amplo, e atua também na tradução, abrindo passagens de uma língua a outra” (LAVELLE, 2021).

A *experiência poética*, portanto, ao valer-se do “dom de fazer o espírito participar”, ao “dispor no ser”, por vezes de forma violenta (em escrita, imagem, som, ritmo, analogia), pode conter uma capacidade própria para a nossa *legibilidade das imagens*. O poema como espaço privilegiado para a transmissão dessa experiência é o fundamento pelo qual pode resolver-se o “quebra-cabeças” – e note-se a proximidade com outras imagens, como a do mosaico. É importante considerar que, na acepção de Benjamin, esse “efeito mágico” da palavra poética é uma resistência à sua apropriação como simples meio técnico:

No que concerne ao efeito [*Wirkung*], poético, profético, objetivo, eu só posso compreendê-lo como *mágico*, quer dizer não *media-tizável*. Todo efeito salutar, sim, todo efeito não internamente devastador da escrita, assenta-se no seu (da palavra, da linguagem) mistério. Por mais múltiplas que sejam as formas nas quais a linguagem posso mostrar-se eficaz, ela o será não através da mediação de conteúdos, mas antes através do mais puro abrir da sua dignidade e da sua essência. (BENJAMIN *apud*. SELIGMANN-SILVA, 2010, p.24)

Como demonstra Seligmann-Silva, na sequência, essa visão do efeito poético como “mágico” é fundamental para compreendermos o modo como Benjamin observa a esfera do Político. E de como já há em seus primeiros textos um repúdio à arte que visasse um efeito diretamente político – sendo um simples meio de expressar o conteúdo, como objeto de utilidade, instrumento. Isso é importante, porque, segundo minha percepção, a crítica de Benjamin não *exige* uma “politização da arte” como vê no comunismo de sua época, mas também não perde esse aspecto de vista, pois intrínseco – como vimos na primeira parte. Essa questão parece ser constante na crítica benjaminiana, conforme considera Fernandes (2019, p. 255). Desse modo, a meu ver não se trata do que as obras de arte “deveriam ou não” fazer, mas efetivamente daquilo que elas *fazem*.

Seja no ensaio de 1933 ou na carta para Buber, Benjamin articula seu conceito de poesia – e dos efeitos da palavra poética – muito próximos de sua reflexão sobre a História. Isto é, parece-me que por mais que Benjamin proponha uma política da poética, atrelando as qualidades de valor estético ao conteúdo progressista, ele não visa, em nenhum momento, que a arte seja simplesmente *utilizada* como propaganda ou educação moral, mesmo que tais conteúdos fossem, de fato, revolucionários. Isto é, ele não exige uma “politização da arte” nos moldes dados pelo comunismo de sua época, mas o repropõe a partir dos efeitos que observa na linguagem.

Parece-me que com isso Benjamin crítica a doutrina da arte pela arte, mas realça a importância da autonomia artística – e confia a ela todo um campo de *legibilidade* das imagens.

Uma tarefa que se dá, como conclui Fernandes, sob “um duplo signo” (Ibid., 267), entre engajamento e autonomia. Aí também a tarefa do crítico. A possibilidade de ler determinados espaços de imagem, abertos no caso de Benjamin pela vanguarda artística (o surrealismo, o dadaísmo), para criar outros critérios de valor estético, a partir do modo como as obras de arte organizam o conteúdo e a forma de apresentação frente o avanço de suas técnicas.

Há, como observamos, uma potência emancipadora que Benjamin vê como uma utopia realizável, uma sociedade em que a potência da reprodutibilidade, da escrita e da técnica de criação de imagens – por mais que sejam “apropriáveis pelo fascismo” – poderiam ser centrais no acorde/acordo político (para dizer com Paz) da sociedade. Desse modo, a esfera da Política é inerente ao poema e não nega sua autonomia. Supor que determinada obra de arte é “neutra”, ou que deveria ser, seria cometer o mesmo erro que o do historicista que Benjamin se opõe. Isso não significa negar a autonomia, mas questionar a neutralidade possível – como Benjamin faz com Marinetti e sua exaltação da Guerra.

Autonomia não é neutralidade. Na minha perspectiva o poema é sempre político, seja na forma como se configura em imagens diretamente políticas, na sua técnica de produção, na criação das metáforas ou mesmo na relação do poeta com a Metrópole. Mas isso ocorre *internamente* a sua constituição – é isso que importa. Mais objetivamente, me interessa analisar o modo como a percepção de Poesia criada por um poeta como Roberto Piva é muitas vezes indissociável de sua “tomada de posição” Política. Da forma como cria as imagens e realiza as analogias, em que seu próprio Tempo se inscreve nos poemas. De suas reflexões metapoéticas e leitura da tradição literária, que passam pelos mesmos aspectos. De seu olhar para a opressão histórica. Inevitavelmente, trata-se de uma crítica da Violência. Interessa, assim, observar como a obra de arte, o poema, cria e permite a *legibilidade* da violência inscrita em seu *fazer*.

“Poesia Política Violência” – como tenho nomeado – é, portanto, tão somente um *espaço de imagem*, em que se articulam a qualidade tátil e a qualidade ótica da obra de arte, isto é, constroem-se em uma relação entre a tatilidade e o inconsciente da visão. Determinadas imagens, no poema, suscitam e organizam planos distintos – por vezes, *contrários* –, mas que criam um campo de perceptibilidade que guia nosso olhar e pode ser fundamental para a compreensão da violência inscrita nas imagens do mundo. Trata-se da capacidade de *abrir nossos olhos*. Espaço de imagem que se organiza a partir de questões impostas *simultaneamente* à três esferas distintas: da Técnica; da História; e do Direito – como define Georges Didi-Huberman:

Para criticar a violência, é preciso descrevê-la (para tanto, é preciso saber olhar). Para descrevê-la, é preciso demonstrar seus dispositivos: “descrever a relação”, como escreve Benjamin, em que ela se constrói (para tanto, é preciso saber desmontar e remontar os estados das coisas). Ora, colocar em relação, nesse caso, compreende, ainda de acordo com Benjamin, ao menos três domínios [...]. O primeiro é o da *técnica* enquanto domínio dos “meios puros” que a violência coloca em prática: “É na relação mais concreta entre conflitos humanos e bens [materiais] que se descobre o domínio dos meios puros. É por isso que a técnica, no sentido mais amplo do termo, é o domínio que lhe é mais propício”. O segundo território onde se deve interrogar constantemente a violência é, naturalmente, o “do *direito* e da justiça”. [...] Enfim, Walter Benjamin – apesar da dificuldade filosófica intrínseca de suas formulações – torna perfeitamente claro o fato de que “a crítica da violência é a filosofia de sua *história* [que] permite uma tomada de posição crítica, distinta e decisiva sobre seus dados a um determinado momento do tempo”. Estaria, portanto, a imagem ligada à violência no sentido que, desde o início, ela é um objeto indissociavelmente técnico, histórico e jurídico? (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 104)

Para realizar uma crítica da violência, seguindo o crítico, é preciso *saber ver*. O domínio dessa capacidade visiva implica uma tomada de posição, na qual se articulam problemas inerentes da *Técnica*, da forma como nela se manifesta a noção de *Justiça* e do conceito de *História*. É assim que proponho abordar determinadas imagens poéticas, considerando tão somente que essa relação é *indissociável* de sua *feitura*. Indispensável na medida em que a obra de arte alce o valor estético à um valor político transformador – ou que se busque, nela, essa legibilidade da história.

Pretendo, portanto, explorar aquilo que o poeta *vê*. E o campo que cria para a nossa percepção da experiência poética. Considero que esse espaço de imagem possa *abrir nossos olhos* para a violência inscrita nas imagens, isto é, permite compreender uma forma de legibilidade própria do poético. Para isso, guio minha leitura ao redor do espaço proposto, entre Poesia Política Violência – circunscrevendo a poética de Roberto Piva. Veremos que o caminho, ao fim, corroborou essa escolha.

Roberto Piva e a fragilidade

Iniciação à visão complexa (“Visão 1961”). Primeira leitura de “Visão 1961”. A dificuldade de acesso. A tradução de Wesley Duke Lee. Um convite para uma dança. O movimento e a composição sonora. Algumas composições de imagem: a percepção da violência. **Um percurso verso a verso e *Paranoia* (ou, *Da evisceração*)**. Análise de “Visão 1961”. A *evisceração* do verso a verso. Uma leitura Mário de Andrade pela visão de Roberto Piva. A relação interna com os poemas de *Paranoia*. A catábase do sujeito poético. **Dante e o xamanismo (uma leitura das vísceras)**. As relações entre Dante e o xamanismo piviano, em *Paranoia*. Organização da crítica piviana, em problematizações. A “cena xamânica”. Elementos do xamanismo piviano em *Paranoia* e a *assimilação* de Dante. Uma *dança ritualística*. O Inferno e a Metrópole. Uma leitura de Álvares de Azevedo pela visão de Roberto Piva. Uma análise de “Poema da Eternidade sem Vísceras”. **Contra a destruição de tudo que é frágil: *vaga-lumes e crueldade***. Reflexões teóricas a partir das entrevistas e manifestos, para alinhamento com a crítica piviana. A imagem do “casal consumista” e Pasolini. O poema como forma de conhecimento. A crítica ao fascismo e a Ditadura Militar. Espaço de imagem: *vaga-lumes*. Uma tarefa do poeta: a crueldade.

Eu me proponho, sem estar emocionado, a declamar aos brados a estrofe séria e fria que ireis ouvir. Quanto a vós, prestai atenção ao que ela contém e protegei-vos da impressão insuportável que não deixará de provocar, como a marca de um ferrete, em vossas imaginações perturbadas.

Os Cantos de Maldoror – Lautréamont⁶⁹

⁶⁹ Tradução de Joaquim Brasil Fontes – Lautréamont (2015).

Iniciação à visão complexa (“Visão 1961”)

Visão 1961

as mentes ficaram sonhando penduradas nos esqueletos de fósforo
invocando as coxas do primeiro amor brilhando como uma
flor de saliva

o frio dos lábios verdes deixou uma marca azul-clara debaixo do pálido
maxilar ainda desesperadamente fechado sobre o seu mágico vazio 5
marchas nômades através da vida noturna fazendo desaparecer o perfume
das velas e dos violinos que brota dos túmulos sob as nuvens de
chuva

fagulha de lua partida precipitava nos becos frenéticos onde
cafetinas magras ajoelhadas no tapete tocando o trombone de vidro 10
da Loucura repartiam lascas de hóstias invisíveis

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 ovários
dos manequins 15

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 20
que renascem nas caminhadas

noite profunda de cinemas iluminados e a lâmpada azul da alma desarticulando
aos trambolhões pelas esquinas onde conheci os estranhos
visionários da beleza

já é quinta-feira na avenida Rio Branco onde um exame de Harpias 25
vacilava com cabelos presos nos luminosos e minha imaginação
gritava no perpétuo impulso dos corpos encerrados pela
Noite

os banqueiros mandam aos comissários lindas caixas azuis de excrementos
secos enquanto um milhão de anjos em cólera gritam nas assembleias 30
de cinza OH cidade de lábios tristes e trêmulos onde encontrar
asilo na tua face?

no espaço de uma Tarde os moluscos engoliram suas mãos
em sua vida de Camomila nas vielas onde meninos dão o cu
e jogam malha e os papagaios morrem de Tédio nas cozinhas 35
engorduradas

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
 ao sudoeste do teu sonho uma dúzia de anjos de pijama urinam com 40
 transporte e em silêncio nos telefones nas portas nos capachos
 das Catedrais sem Deus
 imensos telegramas moribundos trocam entre si abraços e condolências
 pendurando nos cabides de vento das maternidades um batalhão
 de novos idiotas 45
 os professores são máquinas de fezes conquistadas pelo Tempo invocando
 em jejum de Vida as trombetas de fogo do Apocalipse
 afã irrisório de ossadas inchadas pela chuva e bomba H árvore
 branca coberta de anjos e loucos adiando seus frutos
 até o século futuro 50
 meus êxtases não admitindo mais o calor das mãos e o brilho
 platônico dos postes da rua Aurora comichando nas omoplatas
 irreais do meu Delírio
 arte culinária ensinada nos apopléticos vagões da Seriedade por
 quinze mil perdidas almas sem rosto destrinchando barrigas 55
 adolescentes numa Apoteose de intestinos
 porres acabando lentamente nas alamedas de mendigos perdidos esperando
 a sangria diurna de olhos fundos e neblina enrolada na voz
 exaurida na distância
 cus de granito destruídos com estardalhaço nos subúrbios demoníacos pelo 60
 cometa sem fé meditando beatamente nos púlpitos agonizantes
 minhas tristezas quilometradas pela sensível persiana semi-aberta da
 Pureza Estagnada e gargarejo de amêndoas emocionante nas palavras
 cruzadas no olhar
 as névoas enganadoras das maravilhas consumidas sobre o arco-íris 65
 de Orfeu amortalhado despejavam um milhão de crianças atrás das
 portas sofrendo
 nos espelhos meninas desarticuladas pelos mitos recém-nascidos vagabundeavam
 acompanhadas pelas pombas a serem fuziladas pelo veneno
 da noite no coração seco do amor solar 70
 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
 no exílio onde padeço angústia os muros invadem minha memória
 atirada no Abismo e meus olhos meus manuscritos meus amores 75
 pulam no Caos

(PIVA, 2005, p. 30-33)

A aproximação com o poema solicita o encontro. Se ele é mais ou menos violento, se irá realizar-se como dura travessia ou como contemplação da beleza, é escolha do poeta. A nossa incide sobre o modo de leitura e apresentação. “Visão 1961” abre o livro *Paranoia* (2005) e é o ponto que escolhi como partida para a análise de Roberto Piva. Note-se como a ausência de preposição já amplia o sentido do título. A “Visão” vem nomeada, 1961⁷⁰. Diferente do que ocorre, por exemplo, em outros poemas do livro, como em “Visão de São Paulo a noite (Poema Antropófago sob Narcótico)” (2005, p. 38), cuja “visão” se torna mais delimitada, pelo uso das preposições. Articula determinada noção de espaço com uma especificidade do Tempo. A “visão” irá corresponder primeiramente ao estado onírico (“as mentes ficaram *sonhando*); o Tempo é estranhamente mais determinado, estendendo-se por todo um ano – é também o ano imediatamente anterior à composição de *Paranoia*, escrito no primeiro semestre de 1962 (WILLER, 2005, p. 148). O título, desse modo, sugere todo um ano condensado em um único poema. Ano que antecede as primeiras publicações de Piva, que até o momento figurava apenas com alguns poemas na *Antologia dos Novíssimos*, do mesmo ano (Ibid., p. 147). Considero essa localização significativa, pois possibilita uma leitura da obra do poeta como um todo, inter-relacionando seus elementos internos e externos.

Mas a dificuldade primeira, antes do título, é a escolha de apresentação do poema – o que também, a seu modo, integra uma certa visão, um espaço e um tempo determinados. Tratar o poema diretamente, em sua forma de “obra reunida”, como acima? Ou considerá-lo em composição de sua primeira edição, reeditada em 2000, entremeado com as fotos de Wesley Duke Lee? Ou ainda considerar a edição de 2009, publicado pelo *Instituto Moreira Salles*, que inseriu cortes diferentes nas fotografias, mudanças de posição, para adequá-la à outra forma gráfica?

⁷⁰ Um ponto de contato interessante para corroborar essa leitura do título como nomeação e como a imagem de todo um ano, ocorre em *A Rosa do Povo*, com o poema “Visão 1944” (DRUMMOND, 1987, P. 171-175). Centralizando as imagens da Segunda Guerra Mundial, neste poema Drummond realiza movimento semelhante. Isso já é muito significativo, pois o intenso poema de Drummond é repleto de imagens do horror e parte de uma anáfora interessante para nós: “Meus olhos são pequenos para ver”. Além disso, nas análises sobre Roberto Piva, em geral, comenta-se apenas de passagem sua relação com Drummond – que não é foco de nossa pesquisa, mas iremos referir em rodapé. A relação entre esses poemas também é observada por Raquel Junqueira Guimarães (2017). Parece-me que as relações entre Piva e Drummond também podem ser muito significativas, e requerem estudos aprofundados.

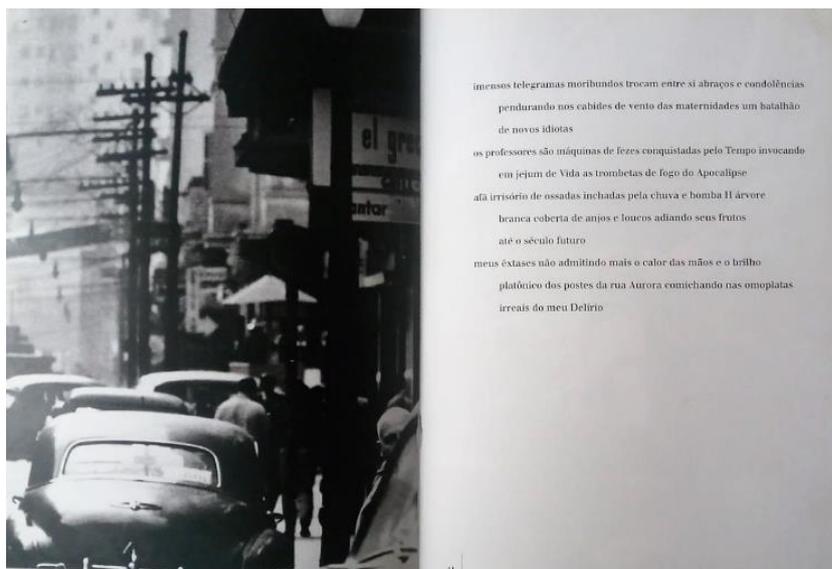


Figura 2 – *Paranoia*, de Roberto Piva (2009, p. 40-41).

Todas essas leituras são igualmente significativas e complexas de modo diverso. Mas as múltiplas respostas, em si, são parte da dificuldade de acesso à essa Poesia. O que quero destacar com isso é que a *apresentação do poema* é uma escolha crítica, dela depende o elemento central da montagem e tudo pode por ela ser modificado. Qualquer mudança realizada na estrutura do poema, por qualquer critério crítico, por consequência afeta sua leitura – e muitas escolhas de análise passam por esse processo.

“Visão 1961” é o poema mais longo de *Paranoia* e o maior de sua obra publicada em forma reunida (PIVA, 2005; 2006; 2008) – desconsiderando textos mais inclassificáveis, como o “Postfácio” de *Piazzas* (2005, p. 74-131) e de *20 poemas com brócolis* (2006, p. 92-117) e alguns poemas em prosa, como “Osso & liberdade” (2006, p. 60-62 – de *Coxas Sex fiction & Delírios*). O poema é composto por 76 versos, em sua maioria organizados, inclusive de forma gráfica, em núcleos de três, mas que variam para dois e quatro. Há uma constante conciliação de campos extremos, que saltam de imediato na composição de imagens e muitas vezes ocorre entre o sagrado e o profano, entre potência de gênese e de morte, entre a inocência e a lascívia. O fogo é morto, “esqueleto de fósforo” (verso 1); o “primeiro amor” brilha como uma “flor de saliva” (versos 2 e 3); os lábios são frios (4); as cafetinas distribuem hóstias (10-12).

A composição gráfica dos núcleos sugere a continuidade do verso, reforçando os efeitos do *enjambement*, com o avanço dos versos encavalgados no branco da página. O verso, desse modo, atinge uma extensão muito grande. Essa horizontalização pode corresponder à larga extensão das alamedas percorridas nos versos, traduzindo metonimicamente o percurso do poema em seu corpo, na página. Mas é mais importante notar como esse recurso recupera um

“andamento originário, nem poético, nem prosaico” da linguagem, um hibridismo do discurso humano, nos termos de Agamben:

A *versura*, que, embora não referenciada nos tratados de métrica, constitui o cerne do verso (e cuja manifestação é o *enjambement*), é um gesto ambíguo que se orienta ao mesmo tempo para duas direções opostas, para trás (verso) e para diante (prosa). Essa suspensão, essa sublime hesitação entre o sentido e o som, é a herança poética que o pensamento deve levar até o fim. Para aproveitar esse testamento, Platão, recusando as formas tradicionais da escrita, nunca perde de vista aquela ideia da linguagem que, de acordo com o testemunho de Aristóteles, não era, para ele, nem poesia, nem prosa, mas o meio termo entre as duas. (1999, p. 33)

Agamben propõe que o *enjambement* seria o traço distintivo da poesia em relação à prosa – e não uma inserção da prosa na poesia. Não seria apenas o ritmo, nem o número de sílabas, que definem o que é um verso: “é, sem mais, poesia aquele discurso em que é possível opor um limite métrico a um limite sintático” (Ibid., p. 30). Nesse sistema de oposição, o verso denuncia sua própria “desconexão”, explorando seus limites de sentido, em um movimento duplo: adentra o verso seguinte, mas cria uma ponte com o anterior. Desse modo, evidencia uma não adequação fundamental, uma rasura, em que o poema se torna espaço de uma “íntima discórdia”:

O *enjambement* exibe uma não-coincidência e uma desconexão entre o elemento métrico e o elemento sintático, entre o ritmo sonoro e o sentido, como se, contrariamente a um preconceito muito generalizado, que vê nela o lugar de um encontro, de uma perfeita consonância entre som e sentido, a poesia vivesse, pelo contrário, apenas da sua íntima discórdia. O verso, no próprio ato com o qual, quebrando um nexos sintático, afirma a sua própria identidade, é, no entanto, irresistivelmente atraído para lançar a ponte para o verso seguinte, para atingir aquilo que rejeitou fora de si (Ibid., p. 32)

Ao questionar os próprios limites, o poema apresenta sua constituição de *versura*. Com o uso remontando à poesia épica, esse pode ser um importante elemento de composição na obra de Roberto Piva⁷¹. Além disso, o *enjambement* permite possibilidades de analogia à construção do poema. A “íntima discórdia” que o verso apresenta é a mesma do sujeito poético, isto é, é reflexo de sua tentativa de apreensão do mundo exterior. Ao apresentar o caos de sentido que é

⁷¹ Parece-me que a questão do *enjambement*, conforme proposta por Giorgio Agamben (1999) nesse texto, pode ser um importante ponto de comparação entre as formas do início e do fim da produção poética de Piva. Isto é, uma diferenciação entre *Paranoia* (2005) e *Estranhos Sinais de Saturno* (2008), poderia partir do modo como o *enjambement* “devora o verso” (AGAMBEN, 1999, p. 30). Isto é, os versos se reduziram “apenas àqueles elementos que permitem atestar sua presença” (Ibid.). Retomaremos essa questão ao analisar um poema sobre Dante.

a passagem pelas alamedas cinzas da metrópole, o verso é corrompido. Nesse sentido, a imagem do “verso que abre uma ponte”, que permite uma continuidade, também poderia ser lida como a de um companheiro – talvez, de um *guia*⁷² – que sustenta o caminhar de um bêbado: a cada passo em que quase cairia, oferece-lhe a mão de apoio.

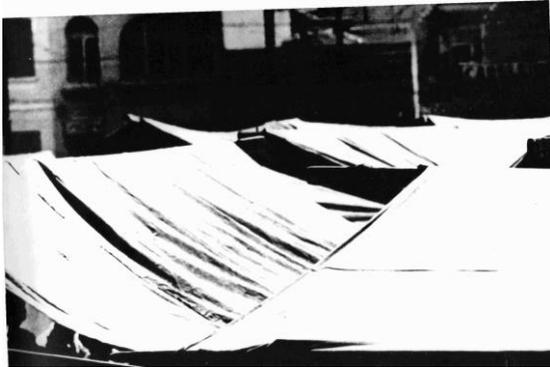
Correspondendo à dificuldade imposta nessa travessia, muitas das imagens na poética piviana são compostas em palavras diretas, com intuito nomeador: “Certas expressões em sua poesia resultam do hábito da nomeação direta [...] Para ele um pau sempre foi um pau, e não um pênis, e um cu é um cu, tanto quanto uma rosa é uma rosa e a Praça da República é a Praça da República” (WILLER, 2005, p. 157). Que se desenvolve como base de uso da linguagem que opera em constante negação do eufemismo e da hipocrisia e procura operar um choque moral dentro do choque estético. Cabe, nesse sentido, destacar a importância do que observa Pécora em uma das introduções ao poeta: “A dificuldade da leitura é aqui elemento estruturante do sentido” (2005, p. 13).

A bibliografia crítica de Roberto Piva se refere à constantes mudanças em sua figura, como a nomear diversas fases. Ricardo Mendes Mattos (2015a), por exemplo, percorre várias mutações, considerando sua recepção crítica e artística: o poeta roqueiro; o profano e maldito; o rebelde romântico; o *beat* e surrealista; o poeta marginal e marginalizado; a vinculação ao anarquismo, à ecologia e ao movimento gay; e o “xamã” – indicando que há intensa correspondência entre cada uma delas. Desenvolvo a leitura de que esse caráter proteico é de muita organicidade, isto é, interessa-me analisar o que é central em todos esses movimentos; ou ainda quais semelhanças podemos atar entre o início e o fim do projeto poético de Roberto Piva – como sugere Pécora (2008, p. 13). Ainda assim, deterei minha análise principalmente em *Paranoia* (2005). Se é possível ver o poema como imagem de estrelas, talvez seja possível apresentar o amplo universo da obra de Piva que aí já se encontra, em sua unidade – (in)acabada. Para isso será necessário percorrer a composição verso a verso. Antes, porém é preciso insistir no “acesso”, naquilo que se sobrepõe e que primeiro salta aos olhos, realizando um breve percurso por duas das fotografias que entretecem o poema.

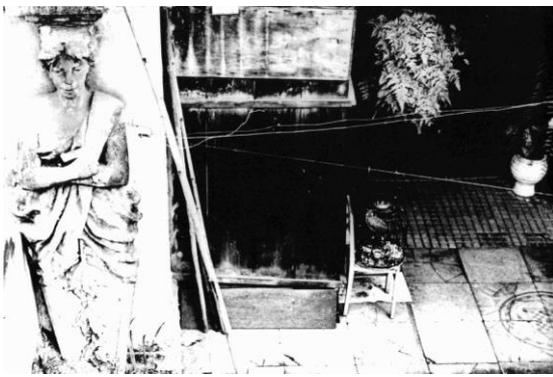
Wesley Duke Lee compõe a primeira edição de *Paranoia* (2000) com uma série de 76 fotografias. Recortes da cidade, que reforçam um efeito metonímico. Claudio Willer (2015, p. 1) chama esse movimento de *tradução*: fortemente impactado pelos poemas, o fotógrafo passou a acompanhar Piva em seus trajetos noturnos, e “traduziu visualmente as imagens poéticas,

⁷² Em um salto de interpretação, considero que o *enjambement* em Piva, nesse aspecto, alcança uma analogia com a imagem de Virgílio, que segura e reconduz Dante pelos caminhos do inferno, a cada vez que o poeta cai ou desfalece na dura via.

utilizando, como principal recurso, o foco no detalhe, o recorte, a metonímia”. A tradução, como uma forma de (re)criar, (re)apresentar, parece seguir o procedimento do poeta:



Entre os versos 24-25, em sequência.



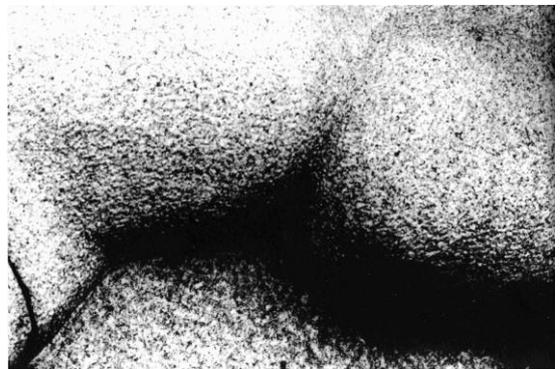
Entre os versos 32-32.



Entre os versos 43-44.



Entre os versos 43-44, em sequência.



Entre os versos 59-60.



Ao final do poema.⁷³

⁷³ Respectivamente em PIVA (2000, p. 9; p. 10; p. 12; p. 14; p. 15; p. 17; p. 20).

As barracas de rua. Os meninos em cima das árvores, confundidos entre si. Alguma constuição dos pátios internos, fastamagorias estatuárias da cidade. O rodar dos automóveis e os mendigos ao chão. Os cus das estátuas, na maior metonímia referencial ao verso (60). O aparelho de TV, âmbito doméstico. A composição de Duke Lee segue muito próxima o poema de Piva. O primeiro movimento gerado pelo conjunto de poemas de *Paranoia*, desse modo, foi criativo. Contra o relativo silêncio inicial da crítica especializada⁷⁴ na recepção de seus livros, atua o impacto de sua produção no meio artístico e literário, sua constante presença nos meios políticos de esquerda libertária, de contracultura e de luta pela liberdade sexual. Em “Visão 1961” imergimos completamente na multiplicidade do campo político, corpóreo, em imagens da Ditadura, do erotismo, do corpo transgressivo, entre profanação, sacrilégio e santificação, das constantes imagens do “submundo” da metrópole, de uma São Paulo⁷⁵ que se mescla à outras visões.

Quero reter esse movimento criador – esse ato *produtor* de Piva, cujo primeiro efeito da poesia corresponde a outro passo de criação artística. Afinal, há nessa composição um triplo olhar daquilo que é visto: por Piva; por Duke Lee; por Massao Ohno. No interior de *Paranoia* (2000), a primeira imagem, ao seu título, é de Piva descendo as escadas com o olhar direcionado ao fundo, que é inalcançável à nossa visão e à do fotógrafo – última capa de *Paranoia* (2009). Mas se Dante depara-se com um alerta, já lá em seu terceiro canto (ALIGHIERI, 2010, p. 37), que o convida à dura via, ao duro sentido, essa tripla via aqui nos oferece a seguinte imagem de abertura:

⁷⁴ É preciso dizer, como faz o pesquisador, que esse silêncio é muito relativo, houve grande recepção de Piva na América Latina.

⁷⁵ Há pesquisas que se dedicaram a compreender e analisar a constituição da cidade de São Paulo na poesia de Roberto Piva. Cícero Menezes (2017), por exemplo, considera a heterologia da paisagem urbana, que atua contra a visão homogeneizante da cidade, na qual o tratamento escatológico do tema desestabiliza “os imperativos urbanos calcados nos radiosos ideias ao homem impostos” (Ibid., p. 18). Destaco a dissertação de Martinelli Oliveira (2017), na qual a pesquisadora realiza extensa análise sobre o desenvolvimento histórico da cidade de São Paulo e o modo como ela se transforma poeticamente na obra piviana. Na minha pesquisa, interessa analisar como o elemento “escatológico” e a própria transformação da cidade permite compor o campo político de atuação e denúncia que há nessa poesia.



Figura 3 – Fotografia de Wesley Duke Lee (PIVA, 2000, p. 6).

Fragmento de dança – clássica, um balé. Instante de um eixo rotacional. Um convite? Mas sem dúvida também um alerta de dificuldade. E um momento de transformação, de dois corpos. Um sustenta, à semelhança de Atlas, o eixo central de um movimento cíclico – sua posição é crítica, ou tudo desabaria. O outro corpo, sustentado, mas igualmente em crise, se contorce por completo: as costelas e os músculos do pescoço saltam, os pés se voltam à cabeça, braços e pernas fundem-se. Tornam-se como asas – saindo pelo canto superior direito. A mão sustentáculo, na parte baixa da fotografia, também se contorce. A imagem evoca força, mas em harmonia – o rosto é sereno, concentrado. Um depende do outro, mas o olhar é quase contemplativo, como a antever o próximo movimento, que deverá ser igualmente preciso. A luz incide do canto superior, o escuro envolve o canto inferior esquerdo, fundindo-se com a roupa. O movimento captado sugere um redemoinho, corpos entre luz e sombra, em um espaço desvanecente.

De certo modo, a leitura de *Paranoia* (2000/2009) impõe tudo isso. A constante intersecção das imagens com os poemas exige do leitor até um movimento físico, necessário para o distanciamento do olhar sobre a página, para melhor apreender os recortes. Já o poema exige o contato mais próximo, condensando o olhar em sua profusão de imagens. O leitor, desse modo, é insistentemente confrontado, entre o choque e a contemplação.

Mas retenha-se esse princípio de *dança*, que na acepção de Valéry (1991, p. 212) é o próprio perder-se da Poesia. Para o poeta francês, o *andar* visa “um objeto preciso”, é um ato dirigido, de prazo limitado, que atende à uma necessidade ou função específica, um ponto a ser alcançado, de um início à um fim, pelo motivo que seja – que Valéry compara a prosa. Valendo-se dos mesmos órgãos e musculatura, o *dançar*, porém, encontra sua finalidade em si mesmo – não leva a parte alguma, não tem outra função além de ser um *estado do corpo*. O movimento da dança não se guia pelo olhar, que tende a perder-se no arrebatamento do ritmo. É também nesse aspecto que o *enjambement* atinge a imagem do corpo bêbado na versura do poema – um bêbado a dançar.

Isso nos leva à composição do verso. O que salta em primeiro sentido é uma tecitura sonora múltipla, excessiva, que parece buscar nessa multiplicidade sua própria constituição. Durante todo o poema seguem-se ritmos e quebras, com maior velocidade ou pausa em cada uma delas, mas que se impulsionam na leitura. Pécora (2005) nomeia a estrutura como “ditrambo dionisíaco”⁷⁶ logo ao introduzir as *Obras reunidas* e sugere maior atenção ao esquema rítmico de Piva, atentando para o fato de que os versos longos podem muito bem ser decompostos – acho que a palavra é aqui certa, se também compreendida em seu sentido violentamente orgânico – em versos menores, dentro da métrica conhecida, da norma, recortando suas unidades de sentido. Seu exemplo de decomposição é a alternância entre redondilhas menores e maiores, nos primeiros versos de *Ode a Fernando Pessoa* (PIVA, 2005, p. 18-25). Veremos essa mesma definição de verso ditirâmico, de *Paranoia* e outros livros, também por Davi Arrigucci Jr. (2008) e pelo próprio poeta (*in* COHN, 2009, p. 160 – por exemplo).

O exercício de *evisceração*, como o chamarei, será interessante em determinados momentos da análise verso a verso, mas, de imediato, destaca-se esse “impulso rítmico” (TOMACHEVSKI, 1976) do poema – que encontra na declamação, justamente, sua potência máxima⁷⁷. A construção de som é substancialmente analógica, transportando-nos para esse caos sonoro da Cidade, mas isso ocorre em forma mais extrema, já que a via de acesso se dá pelo

⁷⁶ Segundo Pereira Fernandes (2005), em prefácio: “O ditrambo era cantado, em honra à Dionísio, nos primeiros dias da primavera por um coro cíclico, ou seja, por cantores-dançarinos que evoluíam em círculo em torno de um altar – como fazia também o coro trágico, mais tardio. Ele era acompanhado pela flauta dupla, instrumento lendário do sátiro Marsyas. Cinquenta pessoas, vestidas de sátiro como um cortejo do deus, compunham o coro, do qual se destacava um corifeu, que representava Dionísio, e que cantava em contraposição ao coro. O ditrambo teria se originado em Sicione. [...] O primeiro grande compositor de ditrambos em Atenas teria sido Lasos de Hermione, e entre seus sucessores estão Píndaro, que fora também seu aluno, Simonides (que teria vencido o concurso em 489 a. C. e obtido além disso 56 triunfos) e Bacchylides.”

⁷⁷ Refiro-me às declamações do poeta, gravados em CD que acompanha o volume 3 da obra reunida, *Estranhos Sinais de Saturno* (2008). Note-se as pausas, o tom grave. Disponibilizado, em sequência, em canal do Youtube: <https://youtu.be/YpxH8LPuwc0>.

estado alucinatório do sujeito poético – sinestésico por excelência. Todas essas percepções agressivas que o poeta impõe ao leitor é provavelmente um dos motivos da ausência de sua recepção crítica, como salienta Arrigucci Jr. (2008, p. 198). Mas parece-me inevitável pensar diretamente em termos de censura – considerando a problemática de enfrentamento ao fascismo. Mais exatamente, de uma autocensura da crítica, no sentido que discute Heloisa Buarque de Hollanda⁷⁸ (2021). Mas quero reter essa caracterização, a composição de uma “poesia violenta”.

Alcir Pécora (2005; 2006; 2008) salienta muitos pontos em seus prefácios da “obra reunida” – hoje, uma porta entrada para a obra de Piva, toda ela rara. Principalmente da primeira reunião, mas isso está presente em todos, com modulações. Considera-se que a violência da palavra, da composição sonora, da criação de imagens, atua contra o cerco imposto à própria vida, é movimento transgressivo que, ao colocar-se contra tudo aquilo que tolhe o ser humano e o violenta, age de forma violenta. Violência que pretende romper o interdito, a hipocrisia do poder dominante, a vazia moral opressiva imposta. Teremos que medir a amplitude disso. Destaco também – mantendo minha linha de reflexões – que há, sem dúvida, violência na escolha de um crítico: pela cesura/censura que se opera, inevitavelmente, em qualquer composição. E há mesmo, na abordagem da obra de Piva, violência no ato impor uma construção lógica, que o texto me exige, ao poema, quebrando-lhe aquilo que mais resiste e é tão importante: sua ilogicidade, sua irracionalidade. Trazendo sentido ao que nega, justamente, *esse* sentido, isto é, *essa forma* de construção de sentido.

É preciso, portanto, olhar por essa violência, é isso que estamos afirmando – ser conduzido por ela. Isto é, permitir-se atingir pela violência artística, mas insistindo na leitura de sua composição. Nesse sentido, pode ser interessante observar uma das fotografias que recortam “Visão 1961”:

⁷⁸ Ricardo Mendes Mattos (2015a, p. 7) discute o status de “marginalizado” de Piva, ao considerar as problemáticas de sua inserção na coletânea de “poetas marginais” *26 poetas hoje* (HOLLANDA, 2021). Marginalização, segundo o próprio poeta, oriunda, justamente, desse “boicote” da crítica. Nesse sentido, o ato de inseri-lo como “poeta marginal”, em coletânea dedicada ao tema, era uma forma de retirá-lo da marginalização. Segundo o crítico, isso também justifica a singularidade da aparição de Piva nesta antologia – considerando que figura com poemas publicados à mais de uma década, e a própria negação do poeta do epíteto de “marginal”.



Figura 4 – Fotografia de Wesley Duke Lee (PIVA, 200, p. 16)

Supondo que nesta imagem primeiro sangre o olho, quando a vemos⁷⁹, eu diria que isso ocorre por causa da “babosa” (*Aloe vera*), que ocupa toda a fotografia. Sua presença é contunde, inescapável: gera um corte do mais escuro, pontiagudo, afiado, que primeiro detém o olhar e se mantém como efeito subjacente à visão, por estar na parte baixa da fotografia, quando percorremos os outros elementos. É algo que se impõe ao olhar, atraindo-o quase a ponto de ser totalizante. Há uma violência que primeiro se oferece à nossa percepção, reiterada pelo emaranhado do arbusto que lhe segue na esquerda. Considerando a Regra dos Terços, a linha baixa salienta a estrutura das folhas. A folha maior rompe o ângulo superior esquerdo; o inferior incide em um emaranhado de galhos, que nubla parte da visão, arbusto seco – certa fragilidade, se comparada à dura estrutura. São como lanças enfincadas no solo. O ângulo inferior direito culmina nos pés descalços de um ser humano, estendido ao chão – que ocupa todo o centro da fotografia. Paradoxalmente, a violência primeira, o corte incisivo das folhas, quase impede que o vejamos de imediato. Não vemos seu rosto, apenas parte de seu corpo. Ao fundo, mesclam-se cenas do urbano, entre indefinição e definição: o carro, a rua. O aspecto *sensível* da planta, do concreto da escada, do tecido das roupas e do corpo humano se entrecem.

⁷⁹ Retomo aqui a discussão apresentada no Capítulo 1, terceira parte. Principalmente considerando as epígrafes: esta mesma foto e o poema de Zulmira Ribeiro Tavares.

O que quero destacar é que essa violência primeira, própria da composição artística, sobrepõe-se aqui à violência social – quase impede de vê-la de imediato, ainda que seja escancarada, em posição central. É ela quem primeiro *atinge* na composição; sua “agressividade” salta aos olhos. A *Aloe vera*, porém, é popularmente reconhecida como uma planta medicinal. Necessita pouca água e relativamente pouco sol, ainda que seja mais presente em climas tropicais, podendo ser cultivada, inclusive, dentro de casa – sendo comum nos lares brasileiros. Seus principais efeitos são cicatrizantes. Algumas florescem. Sua violência é oriunda tão somente de sua forma.

O movimento será sempre esse: é necessário percorrer essa primeira violência que nos impacta, própria da palavra e dos recursos técnicos da arte, que primeiro nos *atinge*. Do mais, é importante ter em vista desde o primeiro momento que, para Roberto Piva: “Poesia é iniciação” (in COHN, 2009, p. 123).

Um percurso verso a verso e *Paranoia* (Da evisceração)

De fato, quando observamos determinadas situações, como os métodos para a dissecação de um músculo em um corpo, é difícil definir o que nos atrai mais: o valor artístico ou a utilidade científica.

*A obra de arte na era de sua
reproduzibilidade técnica*
Walter Benjamin

Se os poetas a temeram no passado – um por
imaginá-la indo à morte por tocar a esfera
e outro por intuí-la no calor da cidade
estranha
– por que não exibiria o horror nas pupilas
o recém-chegado?

Noturno
Edimilson de Almeida Pereira

Propõe-se nesta parte percorrer o poema verso a verso. O objetivo é que essa análise específica oriente e permita leituras nucleares de outros poemas, nesta e nas partes seguintes. Pretende-se realizar a *evisceração* dos versos. Separá-lo em postas, em partes, pequenas ou maiores, mais ou menos importantes. Para melhor *ver o interior do corpo*. Mas com o intuito de suscitar algo de vivo nesse processo. O verso morto não interessa, de fato, interessa o verso corpo. Arquetizado, suturado, mesmo que pela “alucinação” do poeta.

Com esse movimento refiro, opondo-me, à problemática de *dissecar versos*: “Há quem disseca os versos, mas não conhece o êxtase, que é a alma dos versos” (PIVA in COHN, 2009, p. 112). A crítica piviana recorre à essa afirmativa para propor outras abordagens à obra do poeta, como o caso de Mattos (2015). Trata-se de uma crítica à abordagem mais estrutural do verso, em prol de sua “vivência”, de sua assimilação estética pelo leitor.

Proponho, portanto, uma modulação do procedimento: realizemos uma *evisceração*. Além de sua imagem primeira – de uma extrusão das vísceras –, a operação de “eviscerar” se refere, na medicina, ao rompimento das bordas do tecido humano quando ligada por pontos (no pós-operatório). E é também um procedimento cirúrgico para a retirada de um olho cego.

Para maior liberdade de movimento *incursivo*, utilizo um sinal gráfico na retomada dos versos de “Visão 1961” – como ancoragem de nossa linha central. Não pretendo, é claro, um esgotamento. Mas uma abertura das vísceras. Há divisões maiores, incursos extensos ou breves, algumas comparações com outros poemas, conforme o necessário – não busco apresentar ou seguir um padrão. A carne será posta como convém à análise.

as mentes ficaram sonhando penduradas nos esqueletos de fósforo
invocando as coxas do primeiro amor brilhando como uma
flor de saliva

Nota-se primeiro os verbos em gerúndio: *sonhando, invocando, brilhando*. Uso que cria uma percepção de continuidade das ações apresentadas no poema, compondo uma imagem onírica. O verso se inicia com um plural, “as mentes”, isto é, anuncia-se uma ação conjunta. A sonoridade é bastante nasalizada, quase um murmúrio, o que será importante também nos versos finais e sugere todo um movimento dos lábios – múltiplos no poema. Abre-se a sequência na ordem da finitude, de “esqueletos de fósforo”: imagem da morte, dos próprios ossos, somada a carbonização, a extinção do fogo, do fósforo já consumido.

Exaustão imediata de uma das formas de visão por excelência, a luminosidade. O que evocaria um escuro absoluto. O uso da proparoxítone no final do verso, por si, já indica algo

que finda após breve relampejar, isto é, há um início forte seguido de duas sílabas fracas – a palavra como que se esvai por sua própria sonoridade. Nesse caso, isso é acentuado pela fricativa /f/, que se repete. A fricativa pode se traduzir no próprio sopro, o que ainda se reforça pela abertura seguida de fechamento, em *fósforo*, /ó/ /o/ /o/. Note-se como os próprios recursos linguísticos se contrapõem em sentido no primeiro verso: o gerúndio indica a continuidade; a proparoxítona, a brevidade, o instante. Tudo ocorre em progressão e ao mesmo tempo, já ocorreu e continua ocorrendo – dá-se aí o paradoxo do poema.

É interessante como essa palavra, “fósforo”, guarda ainda outra característica em sua sonoridade: o ímpeto da tônica fricativa evoca o som de um “acender de fósforos”, “fós”, da queima inicial – é a própria coisa. O trânsito entre vogais de maior abertura, em /á/ /â/, e fechamento, em /ó/ /ê/ /o/ /u/, também constrói um embate entre luz e sombra. Por exemplo, em “sonhando penduradas nos esqueletos de fósforo”, há um intenso fechamento final, o que indicaria um fim na escuridão, mas já em “invocando as coxas do primeiro amor brilhando como uma”, termina-se em uma abertura luminosa, que persiste pelo *enjambement* em “flor de saliva”, imagem isolada no terceiro verso.

Há alguma ironia na imagem primaveril do “primeiro amor brilhando como uma flor”, que se emoldura por aspectos fortemente eróticos: invoca-se as coxas; a flor é de saliva. De imediato saltam a sexualidade e a morte. Há dois elementos metonímicos, no fim desses dois primeiros versos, que correspondem ao *movimento dos lábios* do sujeito poético e do leitor: ao áspero sopro do *fósforo*, soma-se certo *devorar* da “flor de saliva”, no fechamento “co/mou/ma” do verso que a antecede. Isto é, a composição de palavras sugere, no corpo do verso e na sonoridade, todo um movimento das *mandíbulas*. Nas sibilantes também podemos ter a visão dos corpos estendidos e a umidade sensual da “saliva”. Considerando o desenvolvimento dessa versura, o *enjambement* suscita a imagem do sexo oral. O fósforo, afinal, é elemento químico primordial para o surgimento da vida.

Esse conjunto de recursos se torna muito exemplar, tomando como base, por exemplo, as reflexões sobre a construção de sentido na poesia conforme Valéry (1991) ou Paz (2012). A sonoridade das palavras, entre si e em sua própria constituição, o emprego dos recursos linguísticos, a composição da imagem, tudo prolifera o sentido de cada palavra e do verso como um todo. Há um forte erotismo nessa composição, que alcança a cena de um ato sexual – orgiástico, seguindo outras imagens do poema –, que mais do que uma cena alucinante, é instante de gozo, êxtase, saída de si. De modo que, mais do que uma ação em andamento, o que persiste nos primeiros versos é o relampejar de um *instante*, entre vida e morte – e cuja luz atinge todo o ano, 1961. Elementos que permanecem nos versos seguintes.

o frio dos lábios verdes deixou uma marca azul-clara debaixo do pálido
maxilar ainda desesperadamente fechado sobre o seu mágico vazio

Correspondente à extinção da chama, os lábios são frios, pálidos. O maxilar, fechado, é vazio. A assonância entre *frio*, *lábios*, *pálido*, *fechado*, *mágico* e *vazio*, expande a cena gélida no corpo dos versos. Persiste também o uso das fricativas. O frio dos lábios desse modo, torna-se a única sensação, dominante, o único ponto de sensibilidade, atingindo todo o verso. Os elementos sinestésicos atuam em cores, o verde, o azul, que reforçam as sensações, o frio, a umidade. A imagem divide-se. Evoca primeiro um corpo morto, sem vida. O uso da proparoxítora no final do verso, “pálido”, reforça os efeitos discutidos acima e acentua o aspecto mortuário, que permanece pela assonância em “mágico vazio”. Mas se também há aí a flor de saliva, torna-se reiterada a imagem do gozo. O que evoca a tradição romântica, que persiste no poema: desejo pela Morte.

A definição das cores reitera as duas percepções. Segundo Kandinsky (1996, p. 65), o olho “sente a cor” de modo estritamente físico, como o paladar ou o tato. O “amarelo-limão vivo”, por exemplo (Ibid., p. 66), fere os olhos, como um som estridente pode ferir os ouvidos. Concomitante, a cor provocaria uma “vibração psíquica” e cabe ao artista guiar o espectador a partir da confluência de todos esses elementos, para com isso atingir os efeitos desejados. O “verde”, para Kandinsky (Ibid., p. 93) é um ponto de equilíbrio ideal (que pode atingir até a indiferença) entre o terrestre e corpóreo “amarelo” (cujo efeito *dirige-se para* o olhar, para o espectador, em movimento excêntrico) e o “azul”, celeste, imaterial e apaziguador (que *atrai* o olhar para si, em movimento concêntrico). Os lábios verdes, então, podem significar o amor terreno e corpóreo (entre equilíbrio e indiferença). Mas que contém uma marca clara, azul, como um princípio celestial. Nesse sentido, é ainda importante destacar como o “vermelho” encontra-se pela sua ausência na composição, em negativo, na chama extinta do fósforo: evoca-se como cor fria, talvez, ausente de ímpeto, força – suas significações primeiras –, o que cria outro paradoxo no poema. Constante duplicidade do movimento, que avança e retrai, que se dirige ao exterior e ao interior. Como ato sexual.

Esse desejo necrófago nos remete a Álvares de Azevedo e a sua presença na Praça da República:

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
Delírio tremens diante do Paraíso bundas glabas 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 das 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 os meus
Sonhos última sabedoria debruçada numa porta santa
(PIVA, 2005, p. 43)

A projeção onírica, como “alucinação”, é indicada na preposição do título deste poema – um dos mais comentados da obra piviana. A praça “dos meus sonhos”, diz o título, apesar do referente direto. No primeiro verso a ressonância na estrutura vocálica e consoante, “A *estátua Álvares de Azevedo devorada com paciência pela paisagem / de morfina*”, amplia a presença desse poeta tanto na praça quanto no poema em si, evidenciando o caráter antropofágico do sentido produzido. Álvares de Azevedo vai sendo devorado pelos versos – em paralelo com a passagem do Tempo sobre sua estátua. O efeito se reforça pelo uso do *enjambement*, que adquire quase tom metapoético, em que as “pontes aplicadas no centro de seu corpo” podem ser vistas como o cavalgamento dos versos – pontes no corpo do poema, na mesma imagem usada por Agamben (1999), que tratamos acima.

O verso longo se reduz, mesclando-se com metros menores, mas as imagens são muito próximas à “Visão 1961”. Temos a presença de Garcia Lorca, que também estará alguns versos abaixo e aparecerá outras vezes em *Paranoia* – como em “Meteoro” (2005, p. 71-73), último poema do livro. A Praça da República é o local da “febre”, dos “jovens pederastas”, das “putas

com a noite”, dos “beatificados” que agitam as massas. Há, ainda, dois exemplos interessantes, pensando ao redor do dadaísmo: “os mictórios tomam um lugar na luz”, que acaba por ser uma explicação, de fato, do método empregado por esses artistas, ainda mais por ser um verso menor, como o dos lábios; e em “privadas cérebros sulcados de acenos”, que já a incorpora no todo do verso. Os versos finais também muito se aproximam de “Visão 1961”: há uma nasalização (*minhas*”, “*lembranças*”, “*Rimbaud*”, “*meus*”, “*sonhos*”, “*última*”, *numa*”) e uma queda, um salto, pela “porta santa” – o que pode indicar novo ciclo de alucinação.

*marchas nômades através da vida noturna fazendo desaparecer o perfume
das velas e dos violinos que brota dos túmulos sob as nuvens de
chuva*

O aspecto mortuário permanece, mas desvanecente. O som agudo do violino encontra-se com o fechamento e abertura das vogais, como ocorre nos versos acima – entre luz e sombra, com prevalência da escuridão. Aqui, porém, é mais interessante notar como isso se entrecruza, em sentido, com o uso das fricativas: é o próprio perfume que se esvai; é o som dos instrumentos; é o barulho da chuva – em /f/ /v/ /ch/ /z/ /s/. A leitura choca-se, ainda, com várias plosivas – em /d/ /t/ /p/ b/. Há todo um embate entre os sons, entre as palavras. A composição imagética traz o elemento *beat*, nômades da vida noturna, mas já há algo dessa complexa associação com o surrealismo⁸⁰, nas imagens desvanecentes. Diz-se o “perfume da vela”, que subsiste após apagada – fumaça que se mescla com o céu de chuva, cinza; entre olfato e visão. Uma vela, aliás, quase como ocorre com o “fósforo”, atinge seu “perfume” máximo ao ser apagada. Não há cheiro enquanto sua chama arde. Outra modulação do *instante* último de vida, associando-a com a morte. É interessante como o elemento *beat* se apresenta “fazendo desaparecer” o sombrio cenário romântico das velas e violinos.

Os versos inserem-nos se não propriamente em uma metrópole, em um centro de cidade. Nesse sentido, o que brota dos “túmulos”, com perfume de podridão sob o céu noturno de chuva, poderiam ser as pessoas – se imaginarmos os edifícios assim. Mas o olhar se mantém no céu.

*fagulha de lua partida precipitava nos becos frenéticos onde
cafetinas magras ajoelhadas no tapete tocando o trombone de vidro
da Loucura repartiam lascas de hóstias invisíveis*

⁸⁰ “Beat-surreal” é a designação que o próprio Roberto Piva dá para *Paranoia*, em diversas entrevistas. Veja-se também Willer (2015, p. 4).

A palavra “precipitava” cria uma argamassa para a percepção das outras imagens e evoca imediatamente a própria chuva do verso anterior. O verso suscita uma imagem quase microscópica, como se o sujeito visse em cada gota um reflexo da lua, um fragmento. *Fagulha de lua* (note-se essa assonância interna, a fagulha contém a lua) é também luz que de “maneira precipitada” ilumina os becos frenéticos da vida noturna. Luz movente, a lunar, que entra em lugares que a luz elétrica fixa e artificial das ruas não encontra.

A imagem das cafetinas se divide: há um sentido erótico primeiro, mas evoca-se uma imagem próxima a de fumadores de ópio⁸¹. Em que o trombone de vidro pode estar a maneira de narguilé ou de cachimbo – completa-se o cenário com o tapete e o corpo ajoelhado. Note-se como ocorre o contrário do verso anterior no uso das consoantes, com intensa aliteração em /t/: “tapete tocando o trombone”. E em /p/: “partida precipitava”. É como se o verso, com esse uso de plosivas, de fato fosse se partindo – e a fagulha o percorresse. A dessacralização das lascas de hóstia acentua esse sentido e o espelhamento entre a “fagulha de lua partida” e as “hóstias repartidas” amplia o paralelo traçado. Há uma imagem ritualística: as cafetinas distribuem o corpo (entre divino e profano) e o próprio rito. Lascas de um corpo sagrado e do corpo das prostitutas. Sentido em que o trombone – da “Loucura”, primeira figura que aparece nomeada – se manifesta mais propriamente em sua forma fálica. *Beat*, surreal, erótico, profanador e alucinante, se unem de forma bastante condensada nessas imagens – mas há um elemento crítico da sociedade de consumo que só aparece na sequência.

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

Sobrepõe-se o mal-estar. A imagem passa propriamente para uma metrópole, a “*náusea circuLa nas gaLerias*”. Traz o amarelo à composição, em seu aspecto corpóreo e terreno. Remete a determinado Carlos Drummond de Andrade, “sartreano”, ainda que em deslocamento: aqui é a náusea que circula – não a flor que a rompe⁸². O movimento circular é

⁸¹ Considerando a localização geográfica dos poemas de *Paranoia*, o centro de São Paulo, é importante observar que o crack avança nessa região principalmente na década de 90. É importante dizer que essa condição social é completamente diferente do que se explora nesta pesquisa. Sobre, veja-se: “Perfil dos usuários de cocaína e crack no Brasil.” (DUAILIBI et al, 2008).

⁸² Refiro-me ao poema “A Flor e a Náusea” (DRUMMOND, 1987, p. 15-17). Nesse comparativo, poderíamos dizer que o sujeito poético de Piva não hesita em “seguir até o nojo” das melancolias e mercadorias.

triplamente físico: é o ir e vir da passagem; pode ser efeito do uso de determinados alucinógenos; e é a confrontação do sujeito com a sociedade de consumo. Os “lábios de menina colados na vitrina” onde almas “coloridas”, em rima interna, traz essa fascinação dos objetos dispostos para consumo, tornando indissociáveis o desejo (os lábios) e a exibição (a vitrina). Há uma outra assonância que recupera o quarto verso, entre “frio” e “febril”, retomando os “lábios”. Um “estado febril” implica continuidade, em consonância com outros recursos do poema: é estado contínuo causado pela fascinação das mercadorias; pelo ambiente gélido evocado pela assonância do quarto verso; e pelo estado de alucinação do sujeito. A alegoria da morte apresenta-se como um embate contra a alienação.

A dissociação entre o *corpo* e a *mercadoria*, entre as meninas e os manequins, no jogo reflexivo do vidro da vitrina é ainda mais intensa, suas próprias “almas” estão aí presas: “vi / tri/ **naon** /deal /mas/ co/ lo/ ri/ das”, em que resistência à escansão do verso reforça esse amalgamar. O corpo das meninas é tão vazio quanto um manequim, artificial. Evoca o imagético das *passagens urbanas*: “Aqui a moda inaugurou o entreposto dialético entre a mulher a mercadoria – entre o desejo e o cadáver. [...] Pois a moda nunca foi outra coisa senão a paródia do cadáver colorido” (BENJAMIN, 2018, p. 136 [B 1,4]). Concomitante, os costureiros “a/rran/ca/vam/ os/ o/vá/rios // dos/ ma/ne/**quins**”. A imagem é de prostitutas expostas como bens de consumo, mercadorias nas vitrinas, submetidas a isso talvez pelo desejo de consumo de seus lábios de menina, desejo criado pelo sistema de consumo ao qual estão submetidas desde a infância. É, inclusive, cena comum que ofereçam folhetos de “desconto”, sobre seu próprio corpo, nas portas dos bordeis. “Arrancar os ovários”, feito por “costureiros”, assume nisto forte imagem da violência física do aborto forçado. A cesura do verso – que se estende em *enjambement* – é aqui muito contundente, em “ovários dos mane**quins**”, uma agressão no corpo do poema, que sem dúvida reforça o impacto da imagem.

Pode ser também uma referência as imagens do surrealismo, considerando *Exposition internationale du surréalisme* de 1938⁸³, que apresentou manequins de André Masson, Marcel Duchamp, Salvador Dalí, Max Ernst, entre outros. Alguns dos manequins apresentam elementos fortemente surreais, como gaiolas na cabeça, dupla cabeça de pássaro, adorno de morcegos. Outros são puramente andróginos. Nisso “os costureiros que arrancam os ovários” assumem outra imagem:

⁸³ Disponíveis no site: <https://www.andrebretton.fr/>. O site mantém um dossiê separado das exposições, como desta: <https://www.andrebretton.fr/en/series/126>. Acesso em 20/05/2021.



Figura 5 – Manequins de Oscar Dominguez, Salvador Dali e Maurice Henry, 1938.

Mas é a percepção pela violência, isto é, o choque da composição imagética e sonora – e nossa própria assimilação dela – que multiplica esses sentidos. É também aqui que termina um “primeiro percurso”, digamos – os versos seguintes retornam ao sujeito.

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

Por diversas vezes os versos de “Visão 1961” retomam diretamente o estado lisérgico do sujeito, “minha alucinação”; “minha imaginação”; “meus êxtases”; “meus olhos”. Nestes versos, de “retorno” do estado de *êxtase*, a imagem é mais obscura e o ritmo mais caótico: “**mi/** nhas/ a/ lu/ ci/ na/ **ções/** pen/ **diam/ fo/** ra/ **daal/** ma/ pro/ te/ **gi/** das/ por/ **cai/** xas/ de/ ma/ **té/**ria / **plás/** ti/ cae/ ri/ **çan/** doo/ **pe/** loa/ tra/ **vés/** das/ **ruas/** /i/ lu/ mi/ **na/** das/ e/ nos/ arra/ **bal/** des” – verso resistente, talvez permitindo outras escansões. A alucinação abarca a amplitude das ruas, mas volta-se ao corpo morto dos versos anteriores. Nos “lábios apodrecidos” a imagem recupera a linha romântica, unindo-se ao túmulo, às velas, aos lábios verdes, à podridão dos “lábios de menina”.

Há um paralelo com o sujeito e os manequins dos versos anteriores, em processo semelhante de apreensão da “alma” pelas mercadorias que o circundam. Impõe-se mais uma vez a luz artificial (na qual podemos também notar o tom amarelado, que retoma a “náusea”) e o mundo material sobre o sujeito. O movimento é similar ao do início do poema. Mas aqui,

propriamente, as alucinações do sujeito poético também “estão fora de si”, como que tornando-se exterioridade. As alucinações são diretamente relacionadas com o mundo exterior ao sujeito e provocam uma reação metamórfica, assumindo bestialidade: algo de animalesco, dos “pelos eriçados”. A apreensão é de medo e perigo. Há algo das alucinações do sujeito que se projeta entre o mundo que o circunda.

A tese de Ibriela Sevilla (2015; 2016) – além da apresentação de inéditos de Piva, em uma extensa análise de seu arquivo – propõe uma leitura importante sobre a constituição *exterior* do sujeito poético de Roberto Piva⁸⁴, a partir de Michel Collot (2004 – *O sujeito lírico fora de si*). A hipótese de Collot sugere que o “estar fora-de-si”, na poesia lírica, não é exceção, mas uma regra da modernidade. Em contraposição à leitura de tradição hegeliana, que via as circunstâncias exteriores como um pretexto para a expressão dos “estados da alma” do sujeito lírico, Collot propõe movimento inverso. O sujeito “fora de si”, ao perder o controle sobre seus movimentos *interiores*, em *ek-stase*, é projetado para o *exterior*. “Esses dois sentidos da expressão me parecem constitutivos da emoção lírica: o transporte e a deportação que porta o sujeito ao encontro do que transborda de si e para fora de si (Ibid., p. 166). Reafirmando a doutrina platônica, de que o sujeito é um ser *possuído*:

Essa possessão e desapossamento são tradicionalmente referidos à ação de um Outro, quer se trate, no lirismo místico ou erótico, de um deus ou do ser amado, no lirismo elegíaco, à ação do Tempo, ou ao chamado do mundo que arrebatava o poeta cósmico. Essa ação não se separa da que exerce o próprio canto, que mais se apodera do poeta do que dele próprio emana. (Ibid.)

Ao ser projetado para fora-de-si, na modernidade, resta ao sujeito se defrontar com o desencantamento do mundo e da linguagem. Um mundo em que não é possível cantar à um Deus, ou ao Ideal. A *transcendência* esconde a máscara das ilusões. O que, de todo modo, é um tema trabalhado por diversos poetas. O que ocorre, porém, na mudança para o contemporâneo, é uma “redefinição do sujeito” e de sua constituição, o corpo do poema. Na esteira de Merleau-Ponty, Collot considera que a *palavra*, em si, é um gesto do corpo, é a *carne da linguagem* (Ibid., p. 167), que dá forma ao pensamento. Incapaz de alcançar a transcendência sublime, resta ao poeta essa carne do mundo, comunicável apenas pela carne da palavra.

O ponto fundamental é compreender a interrelação entre os elementos que compõe o sujeito:

⁸⁴ A análise de Sevilla (2015) também é consoante à empreendida, por mim, em pesquisa anterior, sobre a poética de Murilo Mendes – o que também aponta a proximidade da composição desses poetas.

Colocar o objeto contra o sujeito, o corpo contra o espírito, a letra contra a significação, é perder o essencial e o mais difícil de ser pensado, que é a implicação recíproca entre de tais termos. Para tentar compreender que o sujeito lírico moderno só pode se constituir na sua relação com o objeto, que passa pelo corpo e pelo sentido, lançando-nos e lançando seu sentido através da matéria do mundo e das palavras, a poesia moderna nos leva a ultrapassar todas essas dicotomias. (Ibid., p. 168)

Tais definições podem corresponder ao poema. As alucinações do sujeito são literalmente projetadas para fora de si, compondo-se de mundo e “matéria plástica”. Em muitos sentidos, o que Piva realiza em “Visão 1961”, e em *Paranoia*, é apresentar diversos “estados da alma”: é o que ocorre entre a alma das meninas e dos manequins; aqui, com alma do sujeito; ou em “Praça da República dos meus Sonhos”, quando o sujeito se encontra em *delirium tremens*⁸⁵. Ao perder o controle de seu movimento interior, em estado lisérgico, o sujeito é projetado às alamedas e becos da cidade. No encontro com o mundo, transborda tudo aquilo que retém e lhe é suscitado pelos múltiplos estímulos que recebe. E a relação com o mundo das mercadorias não poderia ser outra. O sujeito, ele mesmo, passar a ser um ponto de intersecção, um “ponto de encontro entre o interior e o exterior, entre o mundo e a linguagem” (Ibid., p. 169). O núcleo de constituição do sujeito, desse modo, é a *alteridade* – o outro, que é tanto da *linguagem* quanto do *corpo*. O exemplo de Michel Collot será a estética visionária de Rimbaud: para encontrar o outro de si mesmo, no ponto de implicação mútua com o mundo opressivo que o circunda, o poeta empenhará *sistematicamente* o “desregramento” de todos os sentidos.

Em todo esse movimento o “Eu” se dirige ao “Outro”, mas a síntese de Collot, parece-me, não encontra paralelo exato com Piva nesse ponto. Para o filósofo a equação “Eu sou um outro”, que se repete em alguns escritores (cita Nerval e Rimbaud), o pronome passa a não mais o designar, exilando-o da primeira para a terceira pessoa do singular (Ibid., p. 169). Piva, porém, nos apresenta outro tipo de relação em *Paranoia*: “Eu sou uma alucinação na ponta dos *teus* olhos”, diz o poeta no último verso de “Meteoro”, último poema do livro (2005, p. 73). Uma relação entre a primeira pessoa e a segunda pessoa do singular – o que de certo modo ecoa a série de relações eróticas e místicas presentes nos poemas. Considerando como essa vertente se desenvolverá em Piva, esse é um dado significativo. Há primordialmente uma relação direta expressa no poema – que foge aos moldes de puro desencantamento e solidão, é uma possibilidade de encontro e, até mesmo, de transcendência – ainda que fugaz. Lembremos os versos finais de “Praça da República dos meus Sonhos”: “última sabedoria debruçada numa porta santa” (PIVA, 2005, p. 43).

⁸⁵ O *delirium tremens* refere aos sintomas severos de abstinência de álcool.

E essa é também a principal mudança dos versos seguintes.

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

Há um sentido mais direto. Talvez com algo de romântico nessas “caminhadas”: não está nisso o *flâneur* benjaminiano, que se encontraria melhor nas “marchas nômades”, estamos talvez mais próximos de Jean-Jacques Rousseau. Talvez de ambos. Ainda que a imagem se inicie na chave lisérgica, já propriamente uma *bad trip*, com um intenso fechamento vocálico que manifesta a “solidão”, os elementos deste verso são trabalhados de forma diferente. Aos muitos “lábios” do poema, há aqui uma “boca” – que é muito mais sensual, diversa do sadismo ultrarromântico que encontramos nos lábios.

Contra a luz artificial, abre-se o esplendor cósmico. Um ato amoroso, sob a luz das estrelas e da lua. É importante destacar a beleza da imagem – não há aqui o abjeto de outros versos. O Lótus, também nomeado, reforça tudo isso. “Flor que poderia se dizer a primeira” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015, p. 558), é considerada por muitas culturas como símbolo de pureza e renascimento (que vem no verso) e surge primeiro como a “vulva arquetípica” (Ibid.). Note-se como a Lótus também recupera algo da “flor de saliva”, inclusive no paralelo do verso, “co/mou/m Lótus”, em seu movimento mandibular e lingual. Nesse sentido, o erotismo do ato sexual remonta ao mesmo efeito do *enjambement* do primeiro verso.

A imagem do Lótus recuperar um referente direto da *Odisseia*, o episódio dos “Lotófagos”, dos “comedores de Lótus” (HOMERO, 2012, p. 255 – IX, 82-104):

Em lugar de matar, os Lotófagos ofertam
lótus como repasto aos nossos sócios. Quem
provava o puro mel da fruta-lótus, não
queria mais voltar ou informar-nos de algo,
optando por permanecer entre os Lotófagos,
comendo lótus, esquecidos do retorno.
(Ibid., p. 255-257)

As propriedades narcóticas da flor de lótus – flor que abre e fecha diariamente –, afetam o sono e, no épico, tem propriedades de causar amnésia. Essa característica é muito interessante, pois o completo esquecimento permite um completo renascer. Nesse sentido, Mário de Andrade surge da lama e do caos da cidade, como flor pura, esquecimento no qual o sujeito poético

gostaria de perder-se e permanecer. É curioso que essa seja uma estratégia que evita o conflito, o assassinato dos mensageiros de Ulisses.

A presença de Mário de Andrade se estende pela obra de Roberto Piva, muitas vezes referida de forma direta, ainda que essa intensidade suscite o quanto de “acaso objetivo” pode haver entre essas duas poéticas – e é constantemente referida pela crítica. Mario Câmara (2007), por exemplo, propõe a imagem de uma “Paulicéia profanada” para a aproximação de *Pauliceia Desvairada* (ANDRADE, 2005) com *Paranoia*, defendendo que o surrealismo encontra impacto significativo em nossas letras – cita José Paulo Paes e Antonio Candido, para questionar os primeiros modelos historiográficos da modernidade brasileira. Câmara propõe um comparativo entre dois retratos de Mário de Andrade, que apresento abaixo, para questionar qual deles é o visto por Roberto Piva. Uma diferença entre o quadro de Candido Portinari e o de Flávio de Carvalho:

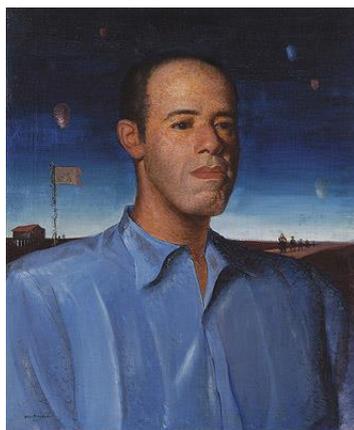


Figura 6 – Retrato de Mário de Andrade – Candido Portinari, Óleo sobre tela, 1935.



Figura 7 – Retrato de Mário de Andrade – Flávio de Carvalho, Óleo sobre tela, 1939.

Para Câmara (2007) prevalece esse Mário mais “demoníaco” na poesia de Piva, no cenário infernal presente nos poemas de *Paranoia*. Em sua análise, a cidade de São Paulo se torna um personagem dentro do livro. Metrôpole que é Necrópole, em um movimento de profanação, sem as “premonições futuristas” (Ibid. p. 24) de *Paulicéia desvairada*.

Em “Visão 1961”, porém, parece-me que os dois se fazem presentes, dualidade consoante ao que temos visto em cada procedimento: surge tanto o Mário de Andrade do cenário noturno e demoníaco da metrôpole; quanto o “altivo”, que sustenta o olhar perdido no horizonte, “fitando as estrelas e o céu”, rompendo a escuridão – e a lama – do próprio poema. A relação entre *Paulicéia Desvairada* e *Paranoia* se sustenta na elaboração do sujeito poético, *flâneur* alucinado pelas ruas de uma São Paulo personagem transfigurada. O “Prefácio

Interessantíssimo”, inclusive, pode nos ajudar a compreender como se fundam “soluções individuais em Poesia”⁸⁶. Mas na poética de Piva, podemos abrir paralelos ao longo de toda sua obra, principalmente na última poesia – que anuncia outras premonições. E isso ocorre até mesmo na composição deste verso de “Visão 1961”.

Considerando a proposta de Pécora (2005, p. 14), o exercício de leitura de decompor o metro por sua composição normativa, há aqui um caso muito interessante: “na/ so/ li/ dão/ de um/ com/boio/ de/ ma/ conha” – 10 (4-7-10); “Má/ rio/ de An/ dra/ de/ sur/ ge/ co/mo um/ Lótus” – 10 (1-4-6-10); “colando sua boca no meu ouvido – 10 (2-5-10); “fitando as estrelas e o céu” – 8 (2-4-8) “que renascem nas caminhadas” – 8 (3-8). Na referência à Mário de Andrade o poeta apresenta uma sequência até bastante regular – se decomposta –, de três decassílabos e dois octossílabos. Clássico, mas não em totalidade; irônico e aberto, cada qual com um passo propositalmente “descompassado”, bem modernista – brincadeira que não é fortuita e já se repete na composição.

Antonio Candido, em “O poeta itinerante” (1998, pp. 323-337), analisa o caso do decassílabo branco em Mário de Andrade, segundo o crítico usado pela primeira e única vez em “Louvação da Tarde”, de *Remate de Males* (ANDRADE, 2005, p. 236-241). Candido demonstra como este poema ocupa posição-chave na obra de Mário, representando um ponto de passagem de uma estética mais exterior, da primeira poesia, para uma mais interior, da última. A escolha do decassílabo obtém nisso um duplo efeito: remonta aos poemas ingleses de caráter reflexivo, às “meditações” românticas; e denota o triunfo do Modernismo e a maturidade do poeta, que se permite incorporar outras conquistas estéticas. A proposta de Mário, ainda segundo Candido, que também foi expressa em carta à Manuel Bandeira, é realizar um poema reflexivo, pleiteando uma genealogia mais próxima de Álvares de Azevedo, ao encarnar um “lirismo enorme”. Busca realizar “um poema que não se pode ler no bonde” (ANDRADE *apud* CANDIDO, 1998, p. 324). Com isso, Mário ancora um ponto de passagem de seu projeto poético em determinada tradição, de rigorosa densidade. Desta duplicidade, Candido desdobra uma leitura de “Louvação da Tarde” que também esclarece algo de nosso poema.

O que se modifica da tradição de cunho puramente filosófico, nos primeiros românticos, é a centralidade da experiência sensorial. Isto é, o poema não parte de um conceito, um juízo moral ou mesmo um acontecimento específico, o estímulo inicial parte da sensibilidade, externamente, em geral dada pela contemplação da natureza. Ato contemplativo que é móvel, não estático, isto é, o sujeito é um corpo em movimento, composição que tem como um de seus

⁸⁶ Refiro-me a afirmação de Piva, recorrente na crítica: “As soluções em Poesia são individuais não coletivas” (PIVA in COHN, 2009, p. 35).

precursores Jean-Jacques Rousseau – que em época atingia significações renovadoras da relação entre o ser humano e a natureza. Define-se assim uma “poesia itinerante”, de um “poeta andarilho”.

Associada a isso está uma “poesia de perspectiva”, uma “poesia de rua”, na qual a meditação realizada se desenvolve não apenas pelo deslocamento no *espaço*, mas propriamente pelo movimento da *visão*. Isso já vem modulado na imagem da grande cidade e Candido compara diretamente essa composição com Baudelaire. A Cidade constitui uma “nova espécie de paisagem”, que substitui a natural. Para Candido, deste modo, sobrepõe-se épocas, perspectivas e processos no poema de Mário, serena meditação sobre a era mecanizada. É importante dizer, portanto, que em “Visão 1961” encontramos esses dois aspectos, o deslocamento itinerante e o movimento do olhar, mas modificados segundo o núcleo epistemológico que se desenvolve em Piva. Nesse sentido, as conclusões de Candido podem dizer sobre nosso poeta:

“Louvação da Tarde” mostra como o sonho-devaneio promove a fuga provisória do real e como nasce dele o sonho-construção, que é o processo que resulta a obra literária. Está é sonho, porque deriva da fantasia; mas é realidade, porque importa num ato positivo de fatura. A obra-feita liga o mundo da fantasia (tarde) ao mundo real, mostrando que são solidários e interdependentes. Por isso, “Louvação da Tarde” é uma oscilação constante entre eles, e desse jogo vai surgindo o poema. [...] Com efeito, ao mesmo tempo que o poeta descreve este processo o poema se constrói. (CANDIDO, 1998, p. 336-337)

É o que encontramos em Piva. Uma poesia itinerante em sonho-devaneio, que se pauta no campo de perceptibilidade da visão. Em um poema que se anuncia como sonho, mas que é, ele mesmo, real – construindo-se a si ao apresentar os estados de alucinação. Mas não exatamente, é claro. A diferença de intensidade entre as duas poéticas pauta-se no nível de *experiência contemplativa* apresentada pelo poema. Desse modo, e por mais que o uso do decassílabo sugira essa proximidade, *Paranoia* também poderia ter alguma relação com “Carnaval Carioca” (ANDRADE, 2005, p. 163) – que Candido (1998, p. 323) considera “diametralmente oposto” à “Louvação da Tarde”, justamente por sua *constituição exterior*. A proximidade com versos de *Paranoia* estaria no início ritualístico e cosmogônico do poema:

A fornalha estrala em mascarados cheiros silvos
bulhas de cor bruta aos trambolhões,
setins sedas casas fundidas no riso febril...
Brasil!
[...]

Na sobreposição alucinante de imagens e construção sonora, que também se traduz na extensão do verso:

[...]
Sambas bumbos guizos serpentinas serpentinas
E a multidão compacta se aglomera aglutina mastiga em
[aproveitamento brincadeiras asfixias desejadas delírios
[sardinhas desmaios

E também por suas alegorias báquicas:

[...]
Vitória sobre a civilização! Que civilização?... É Baco

É Baco num carro feito de ouro e de mulheres
E dez parelhas de bestas imorais,
Tudo aplaude guinchos berros,
E sobre o Etna de loucuras e pólvoras
Os tenentes de Diabo.
Alegorias, críticas, paródias
Palácios bestas do fundo do mar
Os aluguéis se elevam...
Os senhorios exigentes...

... Eu enxerguei com estes meus olhos que inda a Terra
há-de comer
Anteontem as duas mulheres se fantasiando de lágrimas
A mais nova amamentava um esqueletinho.
Quatro barrigudinhos sem infância,
Os trastes sem aconchego
No lar-de-todos a rua...
[...]

(ANDRADE, 2005, p. 171)

Alberto Pucheu (2010) destaca a movimento de *zoom* que percorre o poema, em cujo olhar figura como uma câmera fotográfica pelas ruas, onde se desenvolve a cena, em um processo de montagem. No poema, o espaço e o tempo são determinados com exatidão, mas constroem um constante embate entre interior e exterior, em um “fora-de-si” – um poema de júbilo, êxtase. E que se modula em imagem infernal, como destaca o crítico, e passa pelo “Segundo Círculo do Inferno da Divina Comédia – que já foi dito – é o lugar dos luxuriosos. Nessa ambiência sem luz, a dor “punge fundo”, levando os pecaminosos a “gritos de agonia” (Ibid., 176).

Os versos de “Visão 1961”, retornando ao conjunto, também remetem diretamente ao poema “No Parque Ibirapuera”, do próprio *Paranoia*, em forma condensada. Mas é uma relação

Nos deparamos com a mesma solidão, o mesmo céu noturno. Aqui, porém, Mário de Andrade não aparece subitamente, é clamado pelo sujeito. As anáforas (“por detrás”; “É noite”) contêm essa “regularidade” do gramado do Parque, do primeiro verso: o próprio corpo do poema traduz a forma metonímica da praça da cidade. Note-se como esse procedimento atinge efeito complementar ao empregado em “Visão 1961”, isto é, são dois recursos que buscam incorporar a Cidade no poema. Composição “regular” que se baseia em dois elementos: uma fantasmagoria, aquilo que fica “por detrás” de cada pedra, de cada palavra, de cada sombra; e a escuridão completa. Piva insere a palavra “noite” 10 vezes neste poema⁸⁷. De modo que a repetição atua também para aumentar a intensidade desses elementos. Uma escuridão repleta de acontecimentos, de pessoas, de lugares. Que projetam seus fantasmas, captados pela visão do sujeito, ocultando outra série de relações.

E mais do que a referência direta ao verso de Mário, “É noite. E tudo é noite”, há um intenso diálogo com “A Meditação sobre o Tietê” (ANDRADE, 2005, p. 386-396 – de 330 versos, doravante citado *AMsT*). Vejamos um comparativo breve – pois extenso incurso – dos versos, partindo de Piva. No poema como um todo, Piva refere a vários elementos da obra de Mário⁸⁸.

Os primeiros versos de “No Parque Ibirapuera” estão mais relacionados com “Visão 1961”, situando o espaço do poema e a relação entre os poetas. O terceiro torna indissociável, no poema, o aspecto noturno evocativo: é a noite que “traz a lua cheia” e os poemas que regam a imaginação do sujeito – o eco do “ão”, entre solidão e imaginação, sugerem a companhia, como se Mário preenchesse uma falta anterior. Há um tom quase saudoso, como a construção de uma memória afetiva. Na imagem de emotiva proximidade, porém, Piva já sugere um recorte: Mário é apenas um *retrato* (verso 5) – *emoldurado*, portanto – que sorri em seu quarto. Um recorte que aponta para algo de regular, em metonímia com o gramado do Ibirapuera, também de Mário – a Noite. Mas os versos a rompem, com “um potente batuque fermentado na rua Lopes Chaves” (versos 7 e 8).

Os dois elementos reforçam a leitura de *AMsT*. O “potente batuque” pode indicar seu início, quarteto em alternância de hepta e hexassílabos – “Água do meu Tietê, / Onde me queres levar? – Rio que entras pela Terra / E que me afastas do mar...”. Além de sugerir um elemento constante na obra de Mário. Mas são poemas “fermentados” na rua Lopes Chaves, o que indica

⁸⁷ E “tudo é noite na poesia de Roberto Piva”, destaca Eliane Moraes (2006, p. 152).

⁸⁸ Reginaldo Chaves (2010, p. 98-99) ressalta a intertextualidade de “No Parque Ibirapuera”, com Allen Ginsberg, em versos muito semelhantes, mas direcionados à Walt Whitman. Destaco, porém, que a relação com “A meditação sobre o tietê” é mais profunda do que apenas o mote central “É noite.”

a produção de sua última poesia. É na rua Lopes Chaves que Mário “envelhece”, como ele diz em outro poema de *Lira Paulistana* (2005, p. 378 – “Na rua Aurora...” – a rua Aurora, onde Mário de Andrade nasceu, está em “Visão 1961” e neste mesmo de Mário.

Entre os versos 9 e 12 sugere-se uma busca pelas *formas* (a pedra, o homem, a sombra), que podem traduzir certa negatividade da palavra poética. Essa fantasmagoria se reflete novamente no rosto de Mário, que surge no vento no verso 12 – sugestão mágica da natureza, somando-se à memória afetiva anterior. O verso 13 aponta diretamente para a ideia de “meditação”, entre “pensamento” e “sonho”, note-se, da “fronte noturna” de Mário. E entre os versos 14 e 17 há intensa evocação noturna, exclamatória, que reitera toda a obscuridade do poema. É a partir daí que o poema abre uma sequência de diálogos mais diretos com “A Meditação sobre o Tietê”.

O verso 18 evoca a “voz” de Mário, respondendo ao seu clamor: “Porque os homens não me escutam! Porque os governadores / não me escutam? Por que não me escutam / os plutocratas e todos os que são chefes e são fezes? (*AMsT*, versos 235-237). Clamor que ecoa também em Piva. No verso 19 (“Onde exercitará os músculos de tua alma, agora?”) retoma-se a crítica política contra o preconceito moralizante da sociedade cristã, referindo aos “músculos da alma” de Mário: “Eu me vejo sozinho, arrastando sem músculo / a cauda do pavão e mil olhos de séculos, / sobretudo os vinte séculos de anticristianismo / da por todos chamada Civilização Cristã” (*AMsT*, versos 189-192). Relaciona a “solidão” do poeta à homossexualidade, em sensível imagem de sofrimento, talvez compartilhado, e ironiza a moral cristã, sugerindo que em grande medida ela age contrária a si mesma, um cristianismo que é na verdade anticristão – outro ponto que será repetido na obra de Piva.

Nos versos 20 a 22 nota-se que a apreensão do sujeito poético de Piva é *tátil*, ele “apalpa” o livro, como um corpo. O contato íntimo com este livro “onde as estrelas se refletem / como numa lagoa” pode indicar uma leitura específica de Piva sobre *AMsT*. Na meditação do sujeito andradiano sobre as águas negras do Tietê, ao ser guiado pelo rio – “Eu vejo, não é por mim, o meu verso tomando / as cordas oscilantes da serpente, rio.” (*AMsT*, versos 58-59) –, o que surge da escuridão quando a luz incide sobre a água é o reflexo da Cidade: “E contemplo / como apenas se movimentava escravizada a torrente, e rola a multidão. Cada onda que abrolha / e se mistura no rolar fatigado é uma dor” (*AMsT*, versos 204-207). Atingindo a totalidade da visão do sujeito: “Eu não enxergo sequer as barcaças na noite. / Só a enorme cidade. E a cidade me chama e pulveriza” (*AMsT*, versos 296-297). O espelhamento das águas do Tietê e do poema de Mário de Andrade podem refletir a cidade que Roberto Piva vê.

Entre os versos 23 e 30, o sujeito procura algum “poema escondido” no Parque – que, por metonímia, é também o próprio “No Parque Ibirapuera”. E nessa busca evoca uma série de poemas, como que povoando o Parque com eles – e amplia as referências. O “pavilhão da Bahia” (verso 28) pode referir à ala das baianas de “Carnaval Carioca”, imagens que vem logo em seus primeiros versos (ANDRADE, 2005, p. 164 – versos 39-62) e o “preço do amendoim” (29) sugere imagem de “O poeta come amendoim” (Ibid., p. 161-162). Ambos de *Clã do Jabuti*. Ambos fortemente noturnos. A referência seguinte (verso 30 – “é você meu girassol”) também é direta, à “Girassol da Madrugada” (Ibid., p. 339-341) – que evoca luxuriante contemplação. Isso é importante porque além de abrir diálogo com a obra de Mário, repete o movimento do sujeito poético de *AMsT*. Isto é, neste poema Mário também reflete sobre os pontos de sua própria obra, em versos metapoéticos como: “Desde que me fiz poeta e fui trezentos, eu amei / Todos os homens, odiei a guerra, salvei a paz!” (*AMsT*, versos 269-270). Essa sequência de *AMsT* retoma mais diretamente os versos de “Visão 1961”, como outra resposta à Mário: “Quem beija minha boca? / Quem sofre e se gasta pelo meu *renascido* coração?” (*AMsT*, versos 273-274). É como se o sujeito poético de Piva, clamando, responde-se a esse mesmo clamor.

Mas a “noite é interminável” (verso 31) e os versos de “No Parque Ibirapuera” voltam-se novamente para *AMsT*. Os “barcos de aluguel” e o “olhar tranquilo dos peixes” (31 e 32) retomam vários versos de *AMsT*, em que Mário alegoriza a classe política e a sociedade, lamentando a demagogia que se coloca contra a ciência e a razão (*AMsT*, versos 132-162). Essa sequência abre para nova estrofe, em que Mário insere uma chave metapoética para a compreensão de *AMsT*: “É noite...Rio! meu rio! meu Tietê! / É noite muito... As formas... eu busco em vão as formas / que me ancorem num porto seguro na terra dos homens” (*AMsT*, versos 171-173). Essas imagens quase repetem-se ao final do poema (*AMsT*, versos 295-308). Há aqui uma busca por *formas* capazes de organizar as imagens da cidade – o que move ambos os sujeitos. Da “emaranhada forma / Humana corrupta da vida” (*AMsT*, versos 16-17).

Evoca-se uma completa solidão do eu, uma forte angústia, como sugere a bela composição “é noite muito...”. E é adentrando essa noite que o sujeito de Piva segue, já de “mãos dadas”, “adiante” (versos 33 e 34). Mas “não só o desespero estrangula” a *impaciência* dos poetas (verso 35). É uma recusa à ordem de apatia contra a miséria social: “Eu recuso a paciência, o boi morreu, eu recuso a esperança.” (*AMsT*, verso 322). Isso ecoa para além destes poemas, como na atitude “impiedosa” que o sujeito de Piva reclama para si em “A Piedade” (PIVA, 2005, p. 41). Frente à escura Noite da cidade, ao fluxo dos corpos oprimidos no lodo da miséria, a atitude contemplativa do sujeito sofre uma importante modificação. A apreensão da paisagem se dá pelo olhar, mas não evoca complacência ou apatia, nem mesmo esperança

utópica. Gera um sentido de urgência. Necessidade de movimento, que o sujeito de “No Parque Ibirapuera” assume também para si: segue em passos compartilhados (verso 36). Os versos finais de “No Parque Ibirapuera” retomam a proximidade afetiva dos primeiros.

Um paralelo da poesia de Piva, portanto, ao menos tão intenso quanto *Pauliceia Desvairada*, seria com *Lira Paulistana*. No qual Mário: “Abre[-te] boca e proclama / Em plena praça da Sé, / O horror que o Nazismo infame / É. // Abre[-te] boca e certa, sem piedade por ninguém” (ANDRADE, 2005, p. 356). Em imagens de um Mário impiedoso, que questiona se pode haver *vida* (e, portanto, *poesia*), na miséria: “Esta angústia não serena, / Muita fome pouco pão, / Eu só vejo na função / Miséria, dolo, ferida, / isso é vida?” (Ibid., p. 360). Mas que nem por isso se recusa a contemplar as estrelas.

Há, desse modo, uma grande dualidade construída nesses versos de “Visão 1961”. Por reterem diretamente à “No Parque Ibirapuera”, reforçam as múltiplas faces de Mário de Andrade, não deixando de sugerir aquela que Piva vê. A repetição dos elementos, ainda que de forma condensada em “Visão 1961” (a boca, o renascimento, a noite, as estrelas) corrobora essa leitura. Piva apresenta (evoca e se encontra) com uma face específica de Mário, noturno-contemplativa da miséria da cidade – em todos seus efeitos sobre si, seja de angústia ou solidão. Essas múltiplas relações que ocorrem entre “Louvação da Tarde” e “Carnaval Carioca”, por exemplo, suscitam um questionamento importante: em que medida uma estética fortemente voltada à *conciliação de contrários* poderia atingir uma composição *interior e exterior*, isto é, qual é o *ponto*, aí, de *implicação mútua*?

Sobre o “Grã Cão Mário de Andrade”⁸⁹ falaremos depois. Por hora, avançamos noite adiante.

noite profunda de cinemas iluminados e lâmpada azul da alma desarticulando
aos trambolhões pelas esquinas onde conheci os estranhos
visionários da Beleza

As primeiras imagens chocam-se em si, entre sombra e luz, “noite profunda iluminada”: a visão agitada da metrópole noturna. Há uma terceira imagem da “alma”, em correspondente construção do verso aglutinante: “lâm/ pa/ **daa**/ zul/ **daal**/ ma”. Essa montagem do poema como uma cena cinematográfica – que estamos acompanhando desde o início do poema – atinge aqui referente direto.

⁸⁹ Remeto ao capítulo “Uma educação pelo inferno”.

Mas essa pode ser uma chave mística. O azul (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015, p. 107-110) é a cor mais fria, mais profunda e mais imaterial. Desde a antiguidade, o azul é associado a um caminho infinito. Uma nova modulação de um “estado”, a “lâmpada da alma” já traria esse significado, mas o azul o reforça com intensidade. Conecta-se com a “marca azul-clara” (verso 4). Nesse sentido, a “noite profunda” também pode evocar uma série de representações do caminho místico. Compreendidos desse modo, a lâmpada azul e a noite profunda, modificam os “cinemas iluminados”: que pode ser visto como um cenário interno do ser, que no escuro de seu abismo, em estado alucinatório, vê por imagens sequenciadas. Mas esses “cinemas” também se multiplicam na imagem de bares abertos na noite profunda da metrópole: luz e movimento recortados na escuridão. É a própria cena da cidade.

A sequência apresenta uma imagem muito representativa da vida obra de Roberto Piva: “os estranhos visionários da Beleza”. A Beleza vem nomeada, conforme outros elementos. A ressonância entre “desarticulando”, “trambolhões” e “estranhos” cria a imagem dos desajustados andando no próprio corpo do verso. E o *enjambement* corrobora o mesmo efeito. Surge a imagem dos poetas pelas ruas, a *flânerie beat* da alma desarticulada. Há nesse verso toda uma (intra/inter) constelação em negativo: todos os estranhos “visionários da Beleza” que povoam a obra de Piva.

já é quinta-feira na avenida Rio Branco onde um enxame de Harpias
vacilava com cabelos presos nos luminosos e minha imaginação
gritava no perpétuo impulso dos corpos encerrados pela
Noite

Há determinados “avanços temporais” – o que reforça o aspecto distendido do *instante* instaurado pelo poema, em seus versos iniciais. “Já é quinta-feira na avenida Rio Branco” sugere movimento e passagem, transportando o leitor. Ocorre a primeira definição de local, que situa propriamente o poema na cidade de São Paulo – a Avenida Rio Branco foi assim nomeada alguns anos antes da publicação de *Paranoia*, em 1954. Aqui há um bom exemplo de como se relacionam instâncias distintas entre os elementos seculares e os mitológicos. Há uma dimensão espacial, localizável, mas povoada de Harpias. São Paulo torna-se o próprio Inferno⁹⁰. As bacantes “vacilam”: movimento do corpo bêbado. E o sujeito grita em impulso sexual, dos corpos envolvidos pela Noite.

⁹⁰ Essa relação será mais explorada em outros capítulos.

Em outra nomeação (a “Noite”, instaurada em verso único), sugere-se figura próxima de Nix, a noite primordial, filha do próprio Caos – a primeira a nascer. Deusa dos Mistérios e da Morte, das ordens de bruxaria. E o fechamento vocálico é intenso. Note-se como a abertura luminosa gradativamente vai obscurecendo: “*vacilava com os cabelos presos nos luminosos*” (/a/ /i/ /a/ /a/ /o/ /o/ /a/ /ê/ /o/ /ê/ /o/ /o/ /u/ /i/ /ó/ /o/). Movimento em reverso, isto é, a composição vocálica avança contrária ao sentido proposto na imagem: o fim em “luminosos” tem um fechamento vocálico em obscuridade. Ocorre movimento semelhante no verso seguinte, que culmina em “corpos encerrados”: ó/ o/ /ê/ /ê/ /á/ /o/, em que a vibrante tónica é envolta no próprio fechamento da palavra – como se o aspecto tenebroso do poema sempre envolvesse a luz emitida tanto pela imagem quanto pela sonoridade. O embate entre luz e sombra é constante, mas não apenas dicotômico.

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

Inicia-se outra sequência de imagens de um sistema opressivo. A relação entre banqueiros e comissários pode remeter ao período de economia cafeeira – estendendo sua atuação pelo menos até finais da década de 1930⁹¹. O comissário agia como intermediário do banco, que não tratava diretamente com os fazendeiros. Exerciam forte função política financeira, pois literalmente controlavam o estoque do produto e eram responsáveis pela compra, pela venda e pelo sistema de financiamento para as novas safras – chave em que podemos compreender as “caixas de excremento seco” como o dinheiro financiado pelos bancos. Não custa lembrar que Piva foi professor de História. Será importante notar como isso reaparece nos versos seguintes. Nesse sentido, a imagem de “um milhão de anjos” apresenta um contraponto, que pode ser compreendido diretamente na associação “anjos em cólera” e “assembleia” como os cultos religiosos, por exemplo, de seguimentos da Assembleia de Deus – que em época da produção dos poemas provavelmente já ministrava forte discurso opressor contra determinados seguimentos da sociedade, dado o advento d’“A Marcha da Família com Deus pela Liberdade”, que ocorreu no ano seguinte à publicação de *Paranoia*, em março de

⁹¹ Veja-se, por exemplo, o artigo “Comércio e financiamento na lavoura de café de São Paulo – no início do século” (PEROSA, 1980).

1964. Pode desenvolver-se a imagem do dízimo, criando um paralelo financeiro interessante. Ordem bancária e religiosa.

O seguimento final – “OH cidade de lábios tristes e trêmulos onde encontrar asilo na tua face?” – já foi destacado por Willer (2015, p. 2) em sua relação com Federico Garcia Lorca. É, portanto, o “grito do poeta”, não o grito dos anjos em cólera. Com o sistema financeiro, social e religioso em colapso, o que resta ao sujeito senão o grito? Há uma aproximação entre metrópoles, Nova Iorque/São Paulo. É inevitável considerar que Lorca foi um dos primeiros assassinados na Guerra Civil Espanhola – a primeira edição de *Poeta em Nueva York* (2011 [1940]), inclusive, foi publicada apenas quatro anos após da morte do poeta. Os “lábios tristes e trêmulos” podem evocar uma proximidade entre o canto e o paredão de fuzilamento, ou mais exatamente entre o não-dito perante isso – na metonímia da cidade muda, sob a opressão fascista. Um outro eco de “Praça da República dos meus Sonhos”, no qual “lábios coagulam sem estardalhaço” (PIVA, 2005, p. 43). O que além de evocar uma relação com os muitos lábios de “Visão 1961”, remetem ao silenciamento imposto pela Ditadura Militar Brasileira. O grito do poeta é contra todo o sistema opressivo, político e religioso, que são, por fim, o mesmo. Ímpeto sonoro, que evidencia o sentimento de orfandade do sujeito, que busca asilo – e é a única interrogação do poema. Rompe a ordem da cidade. Como se a voz do poeta, grito de indignação, por fim, abrangesse todo o espaço, sobrepondo-se à cólera dos anjos.

no espaço de uma Tarde os moluscos engoliram suas mãos
em sua vida de Camomila nas vielas onde meninos dão o cu
e jogam malha e os papagaios morrem de Tédio nas cozinhas
engorduradas

Os versos se iniciam com a dualidade que, notamos, tem se repetido. O “espaço de uma Tarde” em grande medida sugere o movimento do “sonho-construção”, mas reforçando a implicação mútua entre Tempo e Espaço. O encontro tempo-espaço indica a própria ação em andamento, seu instante. Há uma retomada de imagens anteriores: engolir/engordurar, remete a algo da “náusea” que passeia entre “borboletas adiposas”. A imagem também transcorre no corpo do verso: “noes/ pa/ ço/ deu/ ma/ tar/ deos/ mo/ lus/ cos. Na escansão, as palavras engolem umas às outras. Em uma referência distante, talvez pudéssemos pensar na metáfora molusco/mão pela alegoria do *Sermão de Santo Antonio aos peixes*, de Padre Antonio Vieira, publicado em 1682. O polvo é a traição e a hipocrisia – pior do Judas. A imagem dos papagaios

contrapõe a “viela” e a “casa” e sugere uma cacofonia de discursos acrílicos. Há multiplicidade de imagem: pode remeter à visão próxima do *Shunga*⁹²:



Figura 8 – *Tako to Ama*, de Katsushika Hokusai (1814).

Mas é talvez com Lautréamont que isso se resolve. Sua forte presença na obra de Piva, e em particular em *Paranoia*, já aparece diretamente marcada no poema seguinte a este, “Poema Submerso”: “Eu era um pouco da tua voz violenta, Maldoror” (PIVA, 2005, p. 35). Na terceira versão de seu primeiro canto, Lautréamont substitui o nome de Georges Dazet por uma série de animais⁹³ – o que se torna imagem do encobrimento da homossexualidade. Começa pelo polvo: “Ó polvo de olhar de seda! tu, cuja alma é inseparável da minha; tu, [...] que comandas um serralho de quatrocentas ventosas [...] és um imenso roxo, aplicado sobre o corpo da terra” (LAUTRÉAMONT, 2015, p. 72). Mas é propriamente a articulação entre esses elementos (a hipocrisia da sociedade contemporânea; as diversas artes transgressoras desse sentido; a recuperação de significados perdidos ou ignorados da antiguidade clássica; sua releitura pela tradição dos poetas malditos) que permite essa multiplicidade de sentidos.

⁹² Disponível em: <https://www.katsushikahokusai.org/>

⁹³ Em entrevista sobre sua tradução, Brasil Fontes destaca esse processo de substituição entre a primeira e a terceira versão do canto. Disponível em: <https://www.unicamp.br/unicamp/ju/noticias/2017/05/09/um-tradutor-no-coracao-da-escrita-da-crueldade>.

A sequência apresenta nova crítica ao autoritarismo.

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

Aqui há o maior exemplo, desse poema, das imagens da Ditadura Militar Brasileira. Claro que o livro foi lançado um ano antes, em 1963, que os poemas que o compõe são de 1962 e este em particular nomeia 1961, mas a imagem é bastante imediata. A figura do “ditador Tacanho” remete diretamente ao general Humberto de Alencar Castelo Branco – que media 1,64 metro de altura⁹⁴ e era satirizado pelos jornais como “atarracado”⁹⁵. Sendo assim, *Paranoia*, mesmo que produzido no ano de 1962, contém muitas imagens de denúncia sobre a ditadura, antecipando o Golpe Militar de 1964.

Abrem-se duas entidades: a Bolsa de Valores, maior representação possível do mercado financeiro, que também retoma os banqueiros dos versos anteriores; junto aos Fonógrafos, talvez como a entidade da Mídia, do rádio e televisão. Pintam seus lábios de “urtiga”: planta que é conhecida, sobretudo, por ser repleta de pequenos espinhos venenosos. Palavras envenenadas, submetidas ao “chapéu de prata” daquele nomeado “Tacanho”, para não deixar dúvidas de sua pequenez. A ressonância entre “prata ditador Tacanho” e as plosivas em /d/ e /p/, criam uma sonoridade específica, algo de uma marcha militar. A imagem final, em metonímia cerrada de sibilantes e vibrantes – que trazem um efeito de “trituração” no verso –, o “ferro” e a “borracha” que “verteram monstros, completam essa leitura.

Abre-se novamente a imagem da cidade.

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

A cena, no limiar da visão (a sudoeste, abaixo da linha onde o Sol se põe), do “teu sonho” – construindo a relação Eu/tu que vimos acima –, pode evocar a imagem dos mendigos que habitam os cantos abandonados de praças de igreja. Esse tipo de profanação/iconoclastia é

⁹⁴ Em: <https://arquivosdaditadura.com.br/documento/galeria/entrada-castello-branco-conspiracao>. Acesso em: 27/04/2022.

⁹⁵ Sobre essas representações, mas considerando a década de 60, veja-se, por exemplo, “A ditadura nas representações verbais e visuais da grande imprensa: 1964-1969”, de Rodrigo Sá Motta (2013).

muito interessante, pois desvela a desigualdade social nascendo dela – é uma crítica blasfêmica. Esse intenso uso de fricativas traz todo um chiado ao verso, correspondente a cena. A concepção de “Catedrais sem Deus” merece detalhamento: salta o significado primeiro da dessacralização; depois da própria “morte de Deus”, tema de um poeta leitor de Nietzsche. Mas gostaria de tomá-la como um todo, como uma imagem que crítica a forma mesma de vê-la, por sua própria constituição, que diz aquilo que é difícil dizer por qualquer outro meio: algo como “Deus não habita as Catedrais”, ou, “não há Deus nas Catedrais”, não atinge nem de perto o mesmo efeito. Isto é, a construção lógica falha perante esse poder nomeador da imagem.

A crítica é múltipla e envolve um ataque à Instituição Igreja sem dúvida, mas parece apontar também para aquilo reiterado neste poema: as outras vias de encontro com o divino – que não por um prédio arquitetônico institucional. Aliás, é outra a catedral desde mundo de Piva. Apenas uma “Catedral da Desordem” é possível, que tem sua “pedra fundamental” em Lautréamont: “Só a desordem nos une. Ceticamente, Barbaramente, Sexualmente. A nossa Catedral está impregnada do grande espetáculo do Desastre” (PIVA, 2005, p. 141).

É preciso perguntar: afinal, que tipo de “blasfêmia” haveria em apresentar os mendigos urinando nos vãos das Catedrais sem Deus? Há “alucinação” aqui? Ou simples confrontação direta com aquilo que visto? Onde se situa a violência maior: no ato da linguagem, o poema; ou no ato apresentado, a extrema desigualdade? Qual dessas duas violências choca mais o leitor – ou melhor, qual delas o *atingiria* primeiro?

imensos telegramas moribundos trocam entre si abraços e condolências
pendurando nos cabides de vento das maternidades um batalhão
de novos idiotas

A imagem dos “cabides de vento” é do tipo de composição com base do surrealismo, nessa aproximação de dois elementos díspares, material e efêmero, que vai aparecendo pelo poema. É difícil medir todas as suas possibilidades. Mas mescla-se nascimento e morte. O que talvez não signifique propriamente os mortos na guerra, por exemplo, evocados pelos “telegramas” e pelo “batalhão”, mas quase a um moto contínuo: repetição, as condolências se dirigem aos idiotas mortos e os abraços aos novos idiotas – o que também estaria na ausência de roupas nos cabides. Talvez tenha algo de Nelson Rodrigues aqui⁹⁶.

⁹⁶ Como, de fato, podemos ler nas entrevistas do poeta: “Por isso o Nelson Rodrigues dizia: ‘tem que morrer até o último idiota’. Mas todo dia, ‘nos cabides de vento das maternidades’, nasce ‘um batalhão de novos idiotas’” (PIVA in COHN, 2009, p. 134-135).

Isso mais uma vez demonstra como o Tempo se funde no poema, como o *instante* recupera uma série de fragmentos temporais. Talvez possamos dizer, sobretudo considerando os versos seguintes, que esses “imensos telegramas” podem referir à tensão nuclear do período. Composição semelhante encontra-se, por exemplo, em “Poema de ninar para mim e Bruegel”: “os fios telegráficos simplificam as enchentes e as secas / os telefones anunciam a dissolução de todas as coisas” (PIVA, 2005, p. 45). Em que o desastre, as enchentes e as secas se justapõem à imagem mundo, que se dissolve. Essa chave política do mundo em guerra prossegue, já em forma mais agressiva.

os professores são máquinas de fezes conquistadas pelo Tempo invocando
em jejum de Vida as trombetas de fogo do Apocalipse

As trombetas somam-se aos trombones e aos violinos no poema – os elementos românticos seguem a visão do Apocalipse. E a crítica aos professores é bastante contundente: negando a Vida, transmutados em máquinas de excremento (que nos remete à imagem dos “banqueiros”⁹⁷), invocam o apocalipse (como os “anjos em cólera”). A crítica é aos moldes do sistema educativo como um todo. Mas os professores aparecem “invocando em jejum de vida”. Talvez, nesse sentido, a imagem permita uma outra leitura: haveria um poder invocativo dos professores, como do sujeito poético no início do poema; mas corrompido, morto, pela inanição, automatização, de suas verdadeiras ações – transformados, pois, em máquinas. Imagem que pode ser próxima, por exemplo, do filme *Pink Floyd – The Wall*, de Alan Parker (1983), de vinte anos depois. O clipe da música que lhe dá título⁹⁸ apresenta a escola como um grande moedor de carne: os alunos caem e se transformam quase literalmente em “almas sem rosto” (de versos abaixo).

Os professores reaparecem em “A Piedade” – “os professores falavam da vontade de dominar e da luta pela vida” (PIVA, 2005, p. 41) – e em “Poema Porrada” – “vi os professores e seus cálculos discretos ocupando / o mundo dos espíritos” (Ibid., p. 67), apresentando elementos próximos. E tal crítica se estende por todo o projeto poético de Piva, conforme analisa Fabrício Clemente (2021). O pesquisador propõe a figura de um “Professor do Caos”,

⁹⁷ A associação entre “banqueiros” e “professores” não deixa de nos lembrar a imagem de uma “educação bancária”, oposta à educação libertadora, conforme os conceitos de Paulo Freire (2013). Compreendendo os estudantes como esse “banco”, os professores seriam apenas depositários de “caixas de excrementos secos”. Cabe destacar que a primeira edição de *Pedagogia do Oprimido* é publicada apenas em 1968, enquanto Paulo Freire estava exilado no Chile.

⁹⁸ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=bZwxTX2pWmw&ab_channel=GuilhermeAlves. Acesso em 29/04/2022.

para refletir sobre o embate entre o *locus* escolar, apresentado por uma epistemologia violenta, contra o proposto pelo poeta, que seria baseado em uma epistemologia do prazer. A Escola, nessa perspectiva piviana, é compreendida como local de reprodução dos valores moralizantes e da hipocrisia prescrita na sociedade. Escola castradora da potencialidade criativa em prol da lógica alienante do Mercado. Previsão do poema, como a antecipa a educação técnica propagada pela Ditadura Militar. O sujeito poético constitui-se nessa negatividade, nessa oposição declarada. A Escola é apresentada como reprodutora da violência histórica: “Tal violência diz respeito, sobretudo, à supressão do sujeito no processo histórico e ao divórcio entre *logos* e *práxis* dado pela neutralização dos aspectos de ruptura entendidos por Piva como essência do ofício literário” (CLEMENTE, 2021, p. 135).

Trata-se também de uma oposição entre teorias do conhecimento, isto é, de considerar a Poesia um campo privilegiado de *ação pedagógica*. As conclusões de Clemente (2012; 2021) chamam a atenção para a “incoerência” deste movimento: ainda que constantemente negue uma teoria do saber academicista, o poeta sempre se coloca na posição “daquele que *ensina*” (2021, p. 138). Essa postura de Piva se multiplica ao longo de suas obras, seja em imagens diretas ou sugestivas, seja nos muitos manifestos em que traça uma genealogia de referências “prescritivas” de sua poética. Contra a Escola, que reproduz o conhecimento engessado dos opressores, perpetuando a violência, eleger-se a Poesia, que seria capaz de atingir outras formas, libertárias, de conhecimento. O pesquisador, inclusive, relaciona tais reflexões com a constante aparição de “mestres” da Poesia, que guiam o caminho de Piva (como Mário de Andrade e Murilo Mendes). Esse é um ponto muito importante, que iremos desenvolver em relação ao xamanismo e à categoria de *experiência* em Walter Benjamin.

Mas por hora, apenas aponto uma discordância entre nossas análises. Para Clemente, esses embates não seriam compostos por “procedimentos estéticos”, mas como “arremetidas do sujeito frente aos próprios demônios” (Ibid., p. 130), configurando ao fim uma proposta “antiestética [de um] projeto de fuga” da cidade (Ibid., p. 140). Proponho, justamente, o contrário: a importância dos procedimentos é definidora dessa (contra)proposta estética, que no fim não realizará fuga alguma⁹⁹, mas um embate direto e por meio dele uma possibilidade de

⁹⁹ Vários críticos consideram uma “fuga da cidade” na obra de Roberto Piva, considerando entrevistas em que afirma aspectos semelhantes, ou mesmo o poema “III” de *Estanhos Sinais de Saturno*: “Sou o poeta **na** cidade / Não **da** cidade” (PIVA, 2008, p. 122 – grifos do poema). Não considero que esse movimento seja definitivo. Na verdade, parece-me que o poeta estará sempre *na* cidade. Não realiza uma “fuga” como ocorreu, por exemplo, com Alex Polari. Nesse sentido, considero que mesmo em um livro como *Ciclones* (PIVA, 2009), considerado de “maior teor xamânico”, muitos poemas se inserem diretamente na cidade de São Paulo, inclusive os mais ritualísticos, como em “Ritual dos 4 ventos & dos 4 gaviões” (Ibid., p. 72). Retomaremos essa questão em outras etapas.

transmissão da experiência poética. Isso ficará mais evidente nas outras partes desse capítulo, sobretudo ao final, mas isso já ocorre nos versos seguintes.

afã irrisório de ossadas inchadas pela chuva e bomba H árvore
branca coberta de anjos e loucos adiando seus frutos
até o século futuro

Constrói-se um paradoxo: o empenho “apocalíptico” dos professores, que talvez signifique algo da ordem dos direitos humanos, da denúncia dos mortos e do cenário de Guerra Fria, é irrisório. Mas a sequência afirma aquilo que está negado. O problema está no modo, na *forma*: entre a arte e os professores ou entre a poética e o discurso racional – em procedimento estético, portanto. A bomba H¹⁰⁰ surge no poema, com o uso da maiúscula – que é a própria aparição. A imagem continua a construir-se imagetivamente, a bomba é “árvore branca” no corpo do poema. A articulação sonora de “bomba [agá] árvore branca” traduz a violência da explosão pela assonância – que também está em “ossadas inchadas”. A abertura da vogal assonante evoca até certa luminosidade, que reforça a cor branca. Há ainda uma ligação entre “frutos” e “futuro”, na própria palavra, quase anagramática. Considerando a relação tantas vezes exposta entre o corpo do poema e o corpo do sujeito poético, ele mesmo é fragmentado pela explosão.

Note-se como a imagem se estende no poema, apresenta-se em mais de uma forma e em sequência. Esse caráter hiperbólico é bastante singular. A imagem continua a se construir, suscitando uma constelação de imagens em sua leitura, modulando o inconsciente ótico. A cena parte dos ossos e vai se expandindo, em abertura, até a totalização. A bomba H reitera o Apocalipse, do verso anterior, sendo continuidade de destruição: seus efeitos são previstos até o próximo século. Os anjos aparecem novamente, multiplicando-se em significados ao longo do poema. Aqui há uma composição diferente, por exemplo, do que ocorre em versos de “O Volume do Grito”:

¹⁰⁰ Para efeito de ilustração, um comparativo de mortos, realizado pelo site *Nukemap*, já citado, se fossem lançadas no centro São Paulo:

Bomba Atômica, com uma estimativa de 83.920 de “fatalidades”:

https://nuclearsecrecy.com/nukemap/?&kt=15&lat=-23.5507&lng=-46.6334&hob_opt=2&hob_psi=5&hob_ft=1968&casualties=1&fallout=1&psi=20,5,1&zm=13

Versus a 1ª Bomba H testada, com uma estimativa em 4.116.160:

https://nuclearsecrecy.com/nukemap/?&psi=20,5,1&casualties=1&fallout=1&ff=80&linked=1&kt=10400&lat=-23.5507&lng=-46.6334&hob_psi=5&hob_ft=22363&zm=10

O Homem Aritmético conta em voz alta os minutos que nos faltam
contemplando a bomba atômica como se fosse seu espelho
(PIVA, 2005, p. 48)

Trata-se de um longo poema, que mantém paralelos com “Visão 1961”. Seu início também retoma procedimento semelhante ao que temos visto: “Eu sonhei que era um *Serafim* e as **putas** de São Paulo avançavam na / **densidade exasperante**” (Ibid.). É um bom exemplo, em contraponto, de como o uso de determinadas ressonâncias criam um imagético diferente, ainda que pelo mesmo procedimento, a depender da composição das imagens. Nos versos iniciais de “O Volume do Grito” temos uma progressão de sibilantes para fricativas, cortada de plosivas, que culmina no sentido de “*exasperante*”. Isso cria uma cena devastada, muito mais agreste que a abertura de “Visão 1961”. Do mesmo modo, a composição do verso da bomba atômica, acima, é muito próxima da “bomba H”. A crítica vem contra o pensamento matemático, personificado no “Homem Aritmético”¹⁰¹ que *contempla* (como uma criação) a bomba, vendo-se nela. Apresentando o ramo mais elementar da matemática, o poeta constrói uma imagem que recupera toda a discussão que elaboramos a partir de Ginzburg (2012), de como o cartesianismo culminou nas maiores catástrofes do século XX. Isto é, o reflexo espelhado da bomba é a imagem de seu artífice – o pensamento e o fazer são idênticos à destruição.

meus êxtases não admitindo mais o calor das mãos e o brilho
platônico dos postes da rua Aurora comichando nas omoplatas
irreais do meu Delírio

Há pela terceira vez maior intensidade alucinatória, em metonímia sinestésica com o corpo do sujeito. O referente direto da cidade toma forma outra uma vez, a rua Aurora¹⁰². Quero destacar a palavra separada: Aurora – será importante essa confluência tempo e espaço nos próximos versos. A luz dos postes emite um “brilho platônico”, o que nos remete à “alegoria

¹⁰¹ Imagem que também nos lembra do “Homem Vitruviano”, de Leonardo da Vinci.

¹⁰² Martinelli Oliveira (2017) destaca as particularidades históricas da região, do encontro dialético entre a chamada “Boca do Luxo” (da Faculdade de Direito do Largo São Francisco, etc.) e da “Boca do Lixo”, onde se situa referencialmente o poema, que correspondia “às ruas e avenidas Timbiras, Aurora, São João, Praça Júlio Mesquita, Barão de Limeira, Duque de Caxias, Largo General Osório, conhecida também como ‘Quadrilátero do Pecado’” (Ibid., p. 46) – que corresponde hoje à região da Cracolândia e arredores. A crítica destaca a mescla de desajustados sociais que se encontravam pela região, território de sociabilidade de diversos grupos marginalizados, inclusive de trabalhadores das classes sociais mais baixas, que sofrem processo de marginalização.

da caverna”. Luz que incide sobre as costas do sujeito. Estamos, então, encarando a parede da Caverna? Nega-se novamente a possibilidade de visão “ideal” – o foco incidiria nas sombras dançantes, que conteriam a Verdade. Uma inversão, portanto, o mergulho que se procura é na própria escuridão.

Há uma ruptura do sujeito, que não mais suporta os estímulos da cidade e dos corpos que a habitam. Talvez nem mesmo suporte o calor de suas próprias mãos. Algo como uma tormenta se constrói, evidenciando o sofrimento físico que lhe aflige. Nomeado está o Delírio. Com constituição correspondente aos versos anteriores, que retomam o estado “fora-de-si” do sujeito, há uma implicação mútua da matéria da Cidade manifestada pelo corpo, que é sempre também o do verso: “meus/ êx/ ta/ ses/ nãoad/ mi/ tin/ do/ mais/ o/ ca/ lor/ das/ mãos/ eo/ bri/ lho”, da “da/ ruau/ ro/ ra”. A negatividade, em eco, condiciona a experiência tátil do sujeito.

arte culinária ensinada nos apopléticos vagões da Seriedade por
quinze mil almas perdidas sem rosto destrinchando barrigas
adolescentes numa Apoteose de intestinos

Opõe-se ao Delírio, a Seriedade. Mas é difícil decifrar a imagem, que recupera muitos referentes anteriores: algo dos professores, dos excrementos; torna-se infernal, nas almas perdidas destrinchando barrigas; e nomeia-se cerimonial. A ressonância da composição mantém a dificuldade de acesso: “perdidas” e “barrigas”; “arte” e “seriedade”. Há uma cena ritualística, antropofágica, nessa “arte culinária”. Cerimônia apoteótica – de divinização dos adeptos. A imagem dos “apopléticos vagões da Seriedade”, porém, desestabiliza essa leitura, atingindo o imagético da Cidade – em que o sentido produzido seria o inverso. Mas insere-se uma possibilidade ritualística, mesmo que ela esteja imersa no funcionamento das entranhas da cidade.

Após essa composição o poema passa a desvanecer.

porres acabando lentamente nas alamedas de mendigos perdidos esperando
a sangria diurna de olhos fundos e neblina enrolada na voz
exaurida na distância

Os porres vão acabando, o que sugere o início do fim de Noite ou o começo da Aurora. Note-se como o “lentamente nas alamedas de mendigos” opera pela assonância o próprio ato de percorrer sua extensão e lhe dá certa espacialidade larga – também amálgama corpos e rua.

Nesse sentido, a nasalização inicial do verso opera mais conforme à essa extensão, ampliando-a, do que necessariamente como recurso ligado ao estado alucinatório, como em outros versos – que aparece esvaindo-se. E o sentido é bastante imediato. Os mendigos, aos quais pertencem as alamedas, esperam o início do dia: sangria de indiferença de uma sociedade que, quando muito, os olha de uma distância quase infinita. A imagem dos “olhos fundos” é interessante dentro desta pesquisa, pois apresenta justamente essa incapacidade de ver, contra qual o poeta luta ao longo do poema. Retoma a imagem dos que urinam nas “Catedrais sem Deus”.

Vão se dando como que as últimas cenas da noite. É interessante destacar essa percepção de passagem do Tempo que se entretete com a do Espaço. O recorte metonímico entre corpo e cidade retorna nos versos seguintes.

cus de granito destruídos com estardalhaço nos subúrbios demoníacos pelo
cometa em fé meditando beatamente nos púlpitos agonizantes

Versos que remetem, em alguma medida, aos do polvo. Os cus de granito das estátuas de praça se tornam os mesmos que são destruídos nas casas. A rima interna é muito interessante entre: “granito”, “destruídos” e “demoníacos”; que é reforçado pela assonância em “cus”, “subúrbios” e “púlpitos”, que são os que agonizam – mescla entre o prazer sexual “proibido” e o lamento religioso que o condena? Assonâncias que criam também, é claro, toda a “sonoridade” correspondente da cena e em conjunto com as plosivas todo o “estardalhaço”. Talvez esses sejam os versos em que essa construção interna em sua complexidade (intra)relacional fique mais evidente. Há ainda uma subversão interessante se considerarmos as “estátuas” como geralmente associadas a uma “arte elevada” – por exemplo, pelos nazistas¹⁰³ –, e os monumentos que há pela cidade, de militares e bandeirantes.

minhas tristezas quilometradas pela sensível persiana semiaberta da
Pureza Estagnada e gargarejo de amêndoas emocionante nas palavras
cruzadas no olhar
as névoas enganadoras das maravilhas consumidas sobre o arco-íris
de Orfeu amortalhado despejavam um milhão de crianças atrás das
portas sofrendo

¹⁰³ Remeto à oposição nazifascista entre “obra clássica” e “arte degenerada”.

Ocorre o mesmo processo metonímico de constituição do *ek-stase*, com corpo do sujeito que se expande abarcando toda a rua. A tristeza abrange todo o espaço, alargando-se, exteriorizando-se. Nos remete ao “lentamente nas alamedas”, note-se, por carregar uma significação aproximada. Mantém-se também a ressonância que indica essa amplitude, em “tristezas quilometradas”. E modula-se em outros sons, na “sensível persiana semiaberta”. O sujeito estende-se pelos quilômetros das alamedas, há o sabor e o som, as palavras são trocadas pelo olhar – e não é, pois, o que está acontecendo conosco, leitores, ao longo do poema?

Nota-se como o poeta emprega muitas palavras em que o som e o sentido se cruzam de maneira mais imediata, como vimos nas proparoxítonas, em “fósforo” e “pálido” – e nestes em “gargarejo”. O que também garante maior unidade ao todo do verso, isto é, a presença dessas palavras reforça no leitor o efeito do conjunto, ao ampliar sua percepção. Um exemplo é “borboletas” (verso 12), em que o borbulhar da náusea só se completa com o uso de “adiposas” – isto é, o adjunto adnominal amplia a interação entre a sonoridade e o sentido da palavra.

Nesses versos, a sinestesia abarca todos os sentidos, de forma *sensível*, tendo como “filtro” a “persiana semiaberta” do estado alucinatório. A “persiana” indica um imagético entrecortado, algo que se impõe entre a imagem total e o nosso olhar ou ainda como uma repetição de luz e sombra, simétrica. Essa imagem é muito importante, pois acaba resumindo algumas dessas oposições fundamentais que temos no poema e, basicamente, podem sugerir um movimento de “revelação”, de visão entrecortada pelo mundo real e pelo místico. Esse aspecto onírico persiste nos versos seguintes, nas “névoas enganadoras”. No conjunto, a visão entrecortada pode sugerir oposição ao mundo das mercadorias, do consumo, como se o sujeito tentasse ver além das “maravilhas enganadoras”. Orfeu, Arquipoeta capaz de transformar o mundo com o poder de sua Lira, a palavra poética, aparece morto. Há um embate entre aquilo que o sujeito procura *ver* e a realidade objetiva à sua volta.

Mas essa leitura fica mais evidente no comparativo com “Rua das Palmeiras”, que apresento para uma análise nuclear:

Rua das Palmeiras

Minha visão com os cabelos presos nos rumores de uma rua o sol fazendo
florescer as persianas por detrás do futuro
meu impulso de conquistar a Terra violentamente descendo uma rua
gasta
minha vertigem entornando a alma violentamente por uma rua estranha
os insetos as nuvens costuram o espaço avermelhado de um céu sem dentes
as copeiras se estabelecem nas sacadas para gritar

o sangue fermenta debaixo das tábuas
meninas saem de mãos dadas sem que a Tarde deixe marca nas unhas
onde está tua alma sempre que o Anjo conquista as árvores
com seu sêmen?
os aviões desencadeiam uma saudade metálica do outro lado do mundo
colunas de vômito vacilam pelos olhos dos loucos
corpos de bebês mortos apontam em direção de uma praça vazia
o tapume dos vultos meu delírio prestes a serem obliterados pelo
crepúsculo
almas inoxidáveis flutuando sobre a estação das angústias suarentas
as palavras cobrem com carícias negras os fios telefônicos
no ar no vento nas poças as bocas apodrecem enquanto a noite
soluça no alto de uma ponte

(PIVA, 2005, p. 59)

Poema de vinte versos que insiste no impulso violento do sujeito poético, que perambula pela cidade (“meu impulso de conquistar a Terra violentamente”). A imagem dos “cabelos presos” também nos remete à “Visão 1961”, ao verso das Harpias (verso 25). “As persianas *por detrás* do futuro”, à “No Parque do Ibirapuera” – aquilo “por detrás de cada pedra”. Há uma insistência, em *Paranoia*, nas modulações da visão do poeta.

A arquitetura das palavras é semelhante ao que vimos. Note-se principalmente que o sentido vai se diluindo no corpo do primeiro verso, entre vogais e consoantes: “*os cabelos pResos nos RUmores de Uma RUa*”. É como se a mente do poeta, em metonímia de seus múltiplos fios de cabelo, fosse se desmanchando pelas ruas. O sol, porém, não aparece aqui como antagonista ao prevalente cenário noturno da poética piviana, é ele que “faz florescer” o estado visionário, profético, do sujeito. Mas não há nenhum ponto de apoio, nenhum Mário de Andrade que surja como Lótus. Por três vezes, nos primeiros versos, o poeta retoma seu estado de êxtase; a visão; o impulso; a vertigem – que “violentamente” incidem sobre a Cidade, recortada em fragmentos de imagens, em sua face demoníaca. O ar é povoado de insetos, o céu é todo vermelho (verso 6). As conversas de sacada tornam-se gritos (7). O sangue fermenta (8). O próprio Lúcifer, o “Anjo” maiúsculo, – que aparece em seu aspecto solar se associado ao primeiro verso, como “o portador da Luz” –, fecunda a paisagem (10-11).

É possível ler em muitas dessas imagens o funcionamento da metrópole. “Almas inoxidáveis flutuando sobre a estação das angústias suarentas”, por exemplo, evoca sombras humanas que povoam as estações de ônibus ou de trem no fim da tarde, exauridas do trabalho diário que não garante sua sobrevivência. Essa perspectiva materialista – que, considero, é forte em Piva –, também já foi apontada por Kátia Lopes Batista (2012), que destaca que as almas

são semelhantes ao metal, inoxidáveis, resistentes à ferrugem causada pelo suor. Para insistir em sua interpretação, que vem associada a esses mesmos versos de “Visão 1961”¹⁰⁴, reforço o profundo sentido abissal que há nessas visões. As “névoas enganadoras das maravilhas consumidas”, ao evocar imagem da sociedade de consumo, também denunciam a crueldade do Sistema: como um imenso organismo, o Capitalismo despeja “um milhão de crianças sofrendo” atrás de portas cerradas. Em forte sugestão imagética e crítica à violência do trabalho infantil – e ao ensino, nos moldes que vimos. A visão do sujeito poético, desse modo, procura ser capaz de ir além da face ilusória da mercadoria, sempre tentando ver aquilo que está *por detrás* de sua aparência, de sua face hipócrita.

Nesse sentido, quero destacar o verso “corpos de bebês mortos apontam em direção de uma praça vazia”. A violência da imagem é muito grande, sobretudo considerando o sistema político e religioso contra o qual o poeta se levanta. Atinge o leitor, tocando-lhe os nervos. Hiperbólica e infernal sem dúvida, mas que não está distante da “realidade objetiva” que nos cerca e esse é o ponto principal. Da “fantasia” só interessa aquilo de real. E das muitas imagens que poderiam ser evocadas, há uma em particular que me parece correspondente ao construído por esse verso:

¹⁰⁴ Trata-se de dissertação em História Social (UEL). A pesquisadora se permite, digamos, certo “espaço de jogo”, para adentrar a análise literária: “Existe uma dificuldade ou até mesmo impossibilidade, em interpretar as poesias densamente imagéticas num discurso científico, o que leva-nos geralmente a não misturar demasiadamente as duas coisas; desde a escola ouvi professores de literatura dizer que a interpretação de um poema é subjetiva, cada um terá a sua; darei a minha interpretação sem pretensão de que seja a “verdadeira” (2012, p. 40). Ainda que negue a perspectiva analítica, sugerindo experiência subjetiva do texto, a intuição da leitura é contundente, e marca, de fato, um ponto que considero fundamental na obra de Piva. Aprofundo, portanto, uma leitura abismal desses elementos.



Figura 9 – Meninos de Rua – Fotografia de Oliviero Pluviano – São Paulo, 2012.

A fotografia de Oliviero Pluviano registra as crianças empilhadas na saída de ar quente do metrô de São Paulo, na Avenida São Luís. Em sua reflexão¹⁰⁵, Pluviano compara esse registro com “Miserere Mei, Deus”¹⁰⁶, de Gregorio Allegri (1582-1652), a partir do movimento inicial do canto, que é como “um grito agudo de dor”. Fotografia que foi muitas vezes reproduzida, ao longo dos anos, em noticiários sobre a miséria. As crianças dormem estendidas, amontoadas, buscando em si mesmos e nos vapores viscerais da metrópole, calor. O calçadão as emoldura, com o indiferente símbolo da cidade de São Paulo, recorte geográfico, repetido à sua volta. Símbolo mesmo que se desfaz em ruína no canto superior esquerdo. A geometria limítrofe de seus corpos deitados ao chão sugere esse mesmo mapa. Corpos de crianças empilhados em uma praça que, a bem dizer, poderia estar vazia, já que a indiferença da sociedade que a cerca vem atestada em sua própria existência. Nisso o aspecto “solar” da foto também chama atenção. É dia. Garoava, como atesta Pluviano e como podemos notar pelo chão úmido. É nesse tipo de imagem, segundo minha percepção, que o poeta detém o olhar. Imagens de um “inferno na terra”, poderíamos dizer, mas atentemos para a lógica do Capitalismo diretamente expressa nos versos.

¹⁰⁵ Em: <https://www.cartacapital.com.br/cultura/calmo-e-dilacerante/> . Acesso em 22/07/2021.

¹⁰⁶ Em: https://www.youtube.com/watch?v=xpzdB0G3TJU&ab_channel=KeesdeJong . Acesso em 22/07/2021.

nos espelhos meninas desarticuladas pelos mitos recém-nascidos vagabundeavam
acompanhadas pelas pombas a serem fuziladas pelo veneno
da noite no coração seco do amor solar

A imagem dos espelhos recupera a dos “lábios de menina febril colados na vitrina”. Mantêm-se nisso a assonância entre “meninas” e “desarticuladas” (em “espelhos”, “meninas, “desarticuladas”), que gera o espelhamento no verso. Apresenta-se outra associação à moda. A ideia de “(des)articulação” reforça a imagem, sugerindo as ligações entre cada membro do corpo, que são mais visíveis em um manequim. A sequência de versos, desse modo, recupera a imagem que vimos acima e reforça, com os versos anteriores, o caráter quase inescapável da alienação das mercadorias.

O jogo especular cria um imagético duplicado, repetitivo, que pode tender ao infinito se os espelhos forem postos frente a frente. A cidade torna-se labirinto, entre vitrinas, espelhos, becos, velas e almas sem rosto. A imagem da pomba, geralmente vista como símbolo de pureza, que também aparece nos versos anteriores – nomeada –, será fuzilada. Perde-se a inocência no veneno da noite. Mas é propriamente nestes versos que o sol aparece como antagonista: o “amor solar” tem “coração seco”. Nega-se algo de apolíneo, de uma beleza solar harmônica. Novo contraponto, que recupera a “sangria diurna” dos versos anteriores. O eco em “veneno” “seco”, cuja composição vocálica se inverte em “noite”, reforça esse sentido.

Essas oposições são frequentes no poema, que se encaminha para o fim da *trip*.

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

A cena pode ser eminentemente *beat*, no extremo da sala bagunçada pelos excessos da noite. O tratamento é carinhoso, “meu pequeno” diz o sujeito. Como a imagem de um amante derramando-se no sofá, no qual busca a “proteção”, o conforto, nesse “enxoval”. A relação “vida e poesia”, um dos pontos fundamentais do pensamento poético de Roberto Piva, encontra muitos exemplos neste poema. Mas Willer (2005) alerta para o fato de que esse tipo de relação se dá em diversos âmbitos, isto é, a “vida experimental” não se restringe ao uso de entorpecentes, nem à uma escrita movida por isso. Mas manifesta-se em todas as referências

literárias que o poeta insere em sua obra, criando um mundo que, apesar de opressivo, é repleto de Literatura. Para ficarmos apenas em “Visão 1961”, há manifestações diversas dessa mesma questão: há a presença de Mário de Andrade, único ponto de real contato íntimo do sujeito em meio à completa escuridão, que surge como um guia, uma inspiração salvadora; de Garcia Lorca, em referência textual, em que ambas as poéticas ressoam juntas, contra o silenciamento da Ditadura; e neste com Dostoiévski, em um âmbito acolhedor ao sujeito, que acaba mesmo por desvanecer nesse Mar.

A construção do verso, em procedimento tantas vezes empregado pelo poeta, sugere que esse sujeito se atira também no abismo da palavra, do próprio verso, fundindo-se ao poema pelo uso do *enjambement* e das vogais, resistentes à escansão: co/ *moum*/ em/ xo/ val/ no/ tur/ *no/es*/ ten/ *dea*/ *téo*/ mar /// *noe*/ xí/ *lioon*/ de/ pa/ de/ *çooan*/ gús/ *tiaos*/ mu/ ros/ in/ va/ dem/ mi/ *nha*/ me/ mó/ *riaa*/ ti/ ra/ da/ *noa*/ bis/ *moe*/ meus/ olhos/ meus/ ma/ nus/ cri/ tos/ meus/ a/ mo/ res. Os itálicos destacam as nasais e o negrito a elisão vocálica. As sibilantes acentuam esse efeito de fusão, principalmente na leitura em voz alta, como em “*meus amores*” – o mesmo ocorre com as nasais, como em “*invadem minha*”. Retornando ao sujeito, ao “meu”, ao “minha”, insistentemente repetidos.

Um dos versos mais exemplares do processo como um todo, o final. O sentido imediato está aí: o sujeito, exilado e em angústia, atira-se no Abismo. O que recupera por si só uma série de representações da literatura, como o caminho de Dante, de Orfeu e de Dionísio, na catábase do sujeito. Coro particular que se manifesta no poema. Mas é na composição sonora que o todo se entretetece: o ritmo, entre breves e longas, mescla-se. O intenso uso de nasais, em aliteração, cria o próprio “murmúrio” do sujeito poético, ampliando o sentido dessa “descida aos abismos” propriamente para um *estado de transe*. Por metonímia e sinestesia das palavras, o leitor está em um mesmo nível neste verso, também “murmurando”. Um paralelo muito importante: o próprio poema se revela, ao fim, caminho para o leitor. É só depois desse percurso, portanto, que a alucinação atinge o ápice, inicia-se a imagem da catábase total do sujeito e de tudo aquilo que é o poema – aquilo que foge completamente ao sentido vem apenas no final, encerrando-o.

Dante e o xamanismo (Para uma leitura das *vísceras*)

Dante

A estrutura. A arquitetura. A descompostura. A poesia. A antipoesia. A antropofagia. O espanto, a libido, o urlo, o mal, o animal, o fantástico do real, o círculo, o orbe, o número, a luxúria, a dança cristocêntrica, o erro original do ser, o texto que fabricando o inferno se sustenta, o purgatório também tornado histórico, a idade mitológica do céu, a Idade Média daquele tempo, do atual tempo externo do homem e do tempo a vir; Beatriz fortemente politizada (Par. XXX, 133-148); a contestação do mundo.

Que vemos? Como é que vemos? Quando vemos?

Dante viu, retroviu, previu, introviu, postviu, cosmoviu.

Retratos-relâmpago
Murilo Mendes

Nesta parte proponho uma terceira abordagem a partir de “Visão 1961”, explorando as relações entre Dante e o xamanismo na poesia piviana. Essa relação ainda não parece ser consenso na crítica – considerando dissertações e teses. Em geral, admite-se que a composição de uma “poesia xamânica” na obra poética de Roberto Piva ocorra a partir da década de 80, em *Ciclones* e *Estranhos sinais de Saturno*. De modo que parte da crítica desconsidera a presença do “xamanismo” (ou desse xamanismo piviano¹⁰⁷) e de Dante na primeira fase da poesia de Piva, principalmente em *Paranoia*. E outros sugerem que pode existir tal relação, mas não a desenvolvem.

Essa problemática me parece ser um dos pontos centrais de apreensão da obra poética de Piva, reunindo os elementos nucleares que o poeta busca em diversas tradições: uma *técnica*. A discordância, desse modo, pode advir de duas questões, que se desdobram: (I) há uma insistência em pautar-se pelas entrevistas do poeta, o que pode ser enganador, e atinge tanto a escolha de “dissecar o verso”, como vimos, quanto a definição da “poesia xamânica” a partir da década de 80, isto é, parte da crítica faz a escolha porque o poeta o diz; e (II) evidencia uma importante duplicidade na obra de Piva, que me exigirá uma escolha – pela crueldade. Isso também corrobora nosso ato de desmembramento. Feita a *evisceração* do poema, talvez seja possível realizar uma leitura mais específica de suas vísceras.

Para essa análise, entrecruzam-se Mircea Eliade, Dante, Dionísio e Macário, mas o guia e iniciado é Piva. Muitos dos aspectos teóricos que envolvem essa aproximação entre a imagem do *poeta* e a do *xamã* já se encontram organizados, mas o incursão por *Paranoia* não foi aprofundado em relação a isso. Essa discussão pode evidenciar alguns dos pontos fundamentais de implicação mútua, de orgia, entre “as muitas faces” de Piva, conectando sua leitura e apropriação do romantismo, do surrealismo, do *beat*, da modernidade e dos clássicos. O que parece importante, para nós, é agora realizar um movimento contrário ao do poema: não retalhar os depoimentos e manifestos do poeta, manter sua integridade, na tentativa de perceber como os mesmos elementos estão sempre presentes, em relação.

Nessas diversas abordagens sempre figuram como centrais, em particular, duas proposições de Piva, que podemos ler como síntese crítica de seu projeto poético:

Poesia = xamanismo = técnicas arcaicas do êxtase. Xamã: sacerdote-poeta inspirado que, em transe extático, percorre o inframundo, florestas, mares, montanhas & sobe aos céus em “viagens”. Dante foi um xamã cabalista que conheceu, em sua viagem pelos três mundos, os orixás travessos da sombra.

¹⁰⁷ Desde o primeiro momento, é importante considerar que o que se chamará “xamanismo” em Piva refere às experiências que o poeta teve e, principalmente, à sua leitura e assimilação das propostas de Mircea Eliade. Um “xamanismo piviano”, portanto.

Deixe a visão chegar. É a hora da despedida dos deuses do deserto & da chegada dos deuses da vegetação. Minha poesia é magmática, de magma: como Dante, sou exilado em minha própria pátria. Como Dante, sou monarquista e reacionário. Como diria Pasolini, sou uma força arcaica, um bárbaro. & não sou um homem normal, isto é, um racista, um colonialista. Ecologia da linguagem: os poetas brasileiros têm que deixar de ser broxas para serem bruxos. Estados alterados de consciência. Há quem diseca os versos, mas não conhece o êxtase, que é a alma dos versos (MCKenna / GordonWasson). O caminho do poeta/xamã é o caminho do coração. “e parve di costoro / quelli che vince, nos colui che perder.” Dante, *Inferno*, canto xv (PIVA in COHN, 2009, p. 112-113)

Esse manifesto foi publicado pela primeira vez na revista *Poesia sempre*, em junho de 1997. Como podemos ver, o texto organiza muitas das proposições. Constrói a imagem do *xamã* como aquele que percorre inferno, purgatório e paraíso, três “estágios da alma”, propondo um sincretismo com as tradições de matriz africana. Anuncia a despedida dos “deuses do deserto” e a chegada dos “deuses da vegetação”, o que implica em sua obra o ataque ao Cristianismo e a vitória de Dionísio, em incisiva postura ecológica, que é pioneira em sua poesia. Relaciona a si mesmo à Dante. Afirma-se “monarquista” e “reacionário”, “arcaico” e “bárbaro”, mas não “normal”, racista nem colonialista. “Incoerências” que se repetem. Elenca a imagem guia de uma experiência lisérgica e delirante, mágica, o bruxo. Versa sobre o “caminho do coração”, o do xamã. Cita Dante diretamente, o fim do canto XV (ALIGHIERI, 2010a, p. 113), em que o mestre Brunetto Latinni prevê a glória e a honra do poeta, seu discípulo, aquele “que vence” a dura senda, não aquele “que está perdido”. E apresenta duas das definições mais perseguidas pela crítica, em recorte, na poesia de Piva: a equação “poesia = xamanismo = técnicas arcaicas do êxtase”, em soma às definições de Mircea Eliade; e a imagem de Dante como um *poeta xamã*.

Claudio Willer (2005, p. 144-183), em “Uma introdução à leitura de Roberto Piva” aponta diversas modulações dessa referência central que é Dante, ao longo dos livros, considerando tanto o aspecto *infernal* que as imagens poéticas de Piva atingem, quando a intrínseca busca pelo sagrado, que move o sujeito lírico. Dois movimentos, mas que é um único, entre o *Inferno* e o *Paraíso*, um descendente e um ascendente, que se reflete em uma estrutura básica de composição de imagem na poesia piviana (o pornográfico, escatológico e herético – o profano; e o lírico, sublime e maravilhoso – o divino), base de sua *conciliação de contrários*. Pécora (2008, p. 10), por sua vez, sugere que a constituição da poesia xamânica pode ser um caminho para “explorar as diferentes pontas” entre a primeira e última poética de Piva. Salienta que alguns componentes dessa estrutura (as cidades perdidas; os amores devassos; os elementos esotéricos e iniciáticos) estariam presentes ao longo de toda a produção do poeta, considerando

que o mais importante para análise desse sistema não seria uma “exegese simbólica”, mas o reconhecimento de uma *composição de lugar*.

Pretendo, portanto, explorar esses aspectos, para lançar alguns questionamentos. Desenvolvo a análise de que a relação entre “poesia e xamanismo”, na qual Dante é personagem central, já se encontra nesta primeira poesia. O intento torna-se duplo: explorar a composição da obra piviana e corroborar o alcance que a metodologia desta pesquisa permite. Interessa, desse modo, manter um olhar interno a “Visão 1961” e ao livro, em outras análises nucleares, mas traçar os paralelos consonantes com o já estabelecido pela crítica sobre as últimas obras – evidenciando os dissensos.

A tese de Marcelo Veronese (2015, p. 298-370), por exemplo, realiza uma análise extensa sobre as referências italianas na obra de Piva, considerando as formas *textuais* e *não-textuais* em que elas se apresentam. Para o crítico, há um crescente de intensidade e frequência de aparições de Dante e Pasolini ao longo da obra de Piva:

Analisando as últimas referências à obra de Dante (a principal delas), as modificações a cargo de um discurso agora *etnopoético*, em tudo diferente do anterior, não deixam de sugerir uma espécie de *recriação* junto a temas reconhecidos desde o início, justamente porque a “nova” criação se fundamenta sob formas diversas de leitura frente a idênticos autores e obras lidos no passado. *A divina comédia* e *O xamanismo*, ambos apontados como primeiras leituras importantes pelo poeta, só aparecem incorporados na escrita da última poética (e um tanto quanto unificados), cujo contexto e, principalmente, expressão é extremamente diferente de tudo o que a antecedeu. A maneira como novos temas – assim como “novas” referências – são tratados na poesia xamânica é indício de uma proposta poética em tudo dependente deste processo de escrita, e em grande parte fundamentado pela literatura italiana. (VERONESE, 2015, p. 299-300 – grifos do autor)

Para essa análise, Veronese percorre os livros de poemas, as composições em prosa e os depoimentos do poeta, nas múltiplas referências à Dante. Mas admite também a importância de observar essas mesmas referências de maneira dialógica e comparativa e por diversas vezes destaca que esses elementos são apresentados em Piva já de forma *recriada* em seu projeto. Figurando como uma “criação própria”. Ainda assim, em *Paranoia*, Veronese (Ibid., p. 305) observa apenas uma “ocorrência isolado e menor”, embora a considere reveladora, que se encontra em:

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

(PIVA, 2005, p. 53)

O crítico destaca o deslocamento das figuras, isto é, como Beatriz e Dante apresentam-se em uma inversão. Beatriz não habita o *Paraíso* celeste, mas um beco. Dante se revela luciferino, esquecido de seu amor. Uma releitura, na qual sobrepõe-se o aspecto *infernal* da realidade criada pelo poema – situado no limite do sonho. Destaca a fragmentação, a sobreposição de imagens (verso 13) e o modo como a *loucura* aparece oposta à *razão* da cidade urbana (verso 17). E em *Paranoia* teríamos essa referência principal e apenas. Ressalva, ainda em relação a essa “primeira poesia”, em nota (VERONESE, 2015, p. 303), uma presença na “Introdução” de *Piazzas*: “Dante e Beatriz com suas novas faces poderiam vir até mim agora” (PIVA, 2005, p. 77). O que corrobora sua leitura sobre a *recriação* das figuras no poema acima, esse movimento pivô nuclear de compreender a *Comédia* como um todo, assimilando-o ao seu projeto poético – que será reiterado. Após essa referência Veronese (2015, p. 306) avança substancialmente na prospecção Dante/xamanismo apenas em *20 poemas com brócoli*, já de 1981.

Veronese, porém, é importante dizer, não deixa de sugerir uma “relação suspeita frente à parca referência” (Ibid., p. 306) dessa primeira poesia, face ao enunciado pelo poeta no “Posfácio” deste livro, que apresento em íntegra:

Posfácio

“O poeta faz-se vidente mediante um longo, imenso e sistemático desregramento de todos os sentidos.” Assim Rimbaud definia a passagem da Poesia para a Vidência. Tendo essa afirmação em mente, o leitor deve entrar neste livro para percorrer as veredas do Sonho & da Paixão através das quais cheguei a reunir estes estilhaços de visões.

O poeta, é Rimbaud ainda quem fala, definirá a quantidade de desconhecido que na sua época desperta na alma universal...

Este livro foi escrito repensando os amores presentes & passados & onde São Paulo como uma Sereia de Neon & Mistério contribui também com sua canção cotidiana.

Repensei também os três anos de 1959 a 1961, quando participei do curso sobre a *Divina Comédia* dado pelo saudoso professor Eduardo Bizzarri no Instituto Cultural Ítalo-Brasileiro. Durante os três anos de duração do curso, lemos, comentamos & discutimos os três livros que compõem essa Suma Poética que é a *Divina Comédia*, no que ela tem de loucura, iluminação, beleza & linguagem cinematográfica em plena Idade Média.

Foi repensando Dante Alighieri & relendo o Inferno & o Paraíso (na magnífica edição ilustrada que me foi presenteada pelo escultor italiano Elvio Becheroni) que surgiram, numa síntese caligráfica & na eletricidade de uma manhã paulista de 1979, estes *20 poemas com brócoli*.

Foi frequentando a sauna do subúrbio que inventei o molho propiciatório para este casamento do Ceú & do Inferno.

As pequenas estufas a vapor para duas pessoas nessa sauna me deram a imagem paradisíaca das *bólgia* onde os danados de Dante sonham eternamente. Mas os garotos do subúrbio são anjos...

Marinetti, Reverdy & o jaz têm também muito a ver com este livro no que diz respeito ao Ritmo.

No mais, os leitores que fizeram uma boa síntese entre Poesia & Vida terão grande oportunidade de se descobrirem nestes *flashes*.

A loucura está nas entrelinhas deste subterrâneo & a poesia age às vezes como montanha-russa:

*salimo su, el primo e io secondo,
tanto ch' i' vidi delle cose belle
che porta' l ciel, per un pertugio tondo;
e quindi uscimmo a riveder stelle.*

Dante, Inferno, canto xxxiv, verso 139

Roberto Piva
SP 31.12.80
(PIVA, 2006, p. 116)

Realizo, portanto, quase uma dupla negativa crítica – que se torna, por isso mesmo, talvez uma afirmação de ambas: insisto na *incorporação* da referência de Dante, mas já nessa primeira poesia, o que pode unir alguns dos pontos do início e do fim de sua obra; e mantenho

certa perspectiva exegética e analógica, ainda que no fim ela chegue próxima à essa *composição de lugar* que Pécora sugere. Talvez isso não ocorra a partir das mesmas técnicas, que o poeta desenvolve ao longo de sua produção. Mas é algo já desenvolvido, “criação própria”, não apenas presença em germe ou inventário de referências em *Paranoia*. Será uma tripla negação, na verdade, pois a leitura estrutural também opera em negativo ao proposto por Mendes Mattos (2015). Isso permitirá demonstrar o alcance da metodologia desta pesquisa, principalmente na insistência de partir do corpo do poema e de seu critério de (des)semelhança, suas correspondências.

Em grande medida o “Posfácio” de *20 poemas com brócoli* reúne a maior parte dessas características – como o manifesto “poesia=xamanismo=técnicas arcaicas do êxtase”. A imagem do poeta como o *visionário*, cultor – e note-se a importância do adjetivo – de um *sistemático* “desregramento dos sentidos”, vem como um alerta ao leitor – que “deverá ter isso em mente” ao adentrar o livro – em consonância ao movimento de vários escritores “malditos”. A relação de *20 poemas com brócoli* com *Paranoia* vem diretamente marcada na imagem de “São Paulo como Sereia de Neon & Mistério”, de “antigas canções”, em chave analógica e sincrônica, do “presente & passado & futuro”. Além disso, há neste texto os dois elementos principais na aproximação entre Dante e o Xamanismo, que são explorados ao longo da análise de Veronese (2015): a composição de uma *realidade infernal*, forma de uma intrínseca relação *poesia e realidade*, e mais ainda, da poesia como instauradora da realidade – o que para nós é também ponto de partida na compreensão da Poesia; e o forte elemento sexual da poesia piviana, que fundamentalmente interage com o deslocamento das figuras da *Comédia* e com o modo como o poeta une uma leitura totalizante entre *Inferno*, *Purgatório* e *Paraíso* – reiterada em posfácios e entrevistas. O que mais se destaca, em ambos os sentidos, é a imagem das saunas e dos “anjos do subúrbio”. A relação direta com *O matrimônio do Céu e do Inferno* (BLAKE, 2020, p. 165-197) será aprofundada no percurso de Veronese (2015).

É nesse ponto que a poesia maldita se reencontra no canto xamânico e a crítica piviana relaciona a proposta do poeta com a de Jerome Rothenberg, em *Etnopoesia no milênio* (2006) – como ocorre, por exemplo, em Marcelo Veronese (2015); Ibríela Sevilla (2015); e Silva Junior (2011). Trata-se da compreensão de que muitos dos objetivos da poesia moderna e de vanguarda já haviam sido efetivamente realizados pelas mais diversas culturas tradicionais – o que implica um retorno às origens da Poesia e uma crítica aos valores científicos e cientificistas sobre as sociedades imperialistas. Rothenberg desenvolve o conceito de *etnopoesia* ao longo de várias décadas, organizando essa proposta, principalmente, em manifestos, posfácios e antologias, com traduções de cantos e de poemas dos povos tradicionais, das artes verbais indígenas,

reunidos, por exemplo, em *Technicians of the Sacred*, de 1968, em diálogo direto com Mircea Eliade, em *Shaking the Pumpkin*, de 1972, ou em *A Book of the Book*, de 1999.

De fato, Rothenberg propõe uma série de analogias entre o xamanismo e outras múltiplas manifestações religiosas guiadas pelo poder da palavra, com a poesia moderna e de vanguarda, e associa a imagem do poeta como um visionário, um profeta, um xamã – isto é, vê a Poesia como fenômeno originário de diversas culturas ao redor de todo o planeta. E apesar da crítica piviana não considerar a existência desta vertente – Sevilla, por exemplo, diz não haver “algo como uma etnopoesia” em *Paranoia* (2015, p. 26) –, ao menos as definições de Rothenberg dialogam diretamente com as propostas de Piva, realizadas em 1962-63.

Destaco que das seis “intersecções importantes” traçadas por Rothenberg (2006, p. 26-29), podemos notar cinco em *Paranoia*: (1) “o poema transmitido pela voz”, de uma poesia em associação com o jazz, com o rock, ou em leituras públicas, o que desdobra na atuação cultural de Piva e na recitação dos poemas de *Paranoia*¹⁰⁸; (2) à “um processo altamente desenvolvido de concepção de imagem”, baseado no *contraste* e contrário à lógica aristotélica, que Rothenberg associa com Willian Blake e com o surrealismo, fase pós-lógica da poesia moderna; (4) “uma situação ‘intermídia’, ainda que em medida menor, já que trata-se da criação conjunta com Duke Lee; (5) “o arraigamento animal-corporal da poesia”, da ideia de um poema que é ato do corpo, atividade sexual, como ato físico, também associado ao dadaísmo; e (6) a imagem do poeta como xamã, ou como visionário, que “cria através do sonho (imagem) & da palavra (canção)”, e que se manifesta na poesia *beat*, nas “visões”, na performance, na psicodelia. Tudo isso é presente na composição de *Paranoia*, talvez até mesmo considerando apenas “Visão 1961” – e por mais que esse seja o livro mais comentado pela crítica, como reitera-se nesses estudos, de fato, parece-me que tal leitura ainda não foi realizada.

Foquemos, portanto, na suspeita dessa “parca referência inicial” à Dante e ao xamanismo. De fato, é claro que a datação marcada pelo poeta, no posfácio de *20 poemas com brócoli*, interage diretamente com o título do poema central deste capítulo, “Visão 1961”. E é muito difícil considerar que três anos de intenso estudo da *Comédia* não resultassem em mais do que uma “aparição única” em um livro como *Paranoia*. De modo que pode ser interessante apresentar essa problemática em uma leitura, mais pontual, do próprio poema “Stenamina boat”, destacando a interação de seus outros elementos.

¹⁰⁸ Nesse sentido, é interessante observar que na declamação dos poemas, Piva organiza em uma mesma linha xamânica os poemas de *Paranoia*, inclusive introduzindo-os com a abertura de um chocalho, como em: <https://youtu.be/CogQ03wBkTY>.

A começar pelo título, que introduz o efeito alucinatório do uso de anfetaminas, a “stenamina”, temos muitas imagens correspondentes aos que observamos em “Visão 1961”: a visão de Lautréamont (verso 9); a dimensão espacial concreta da cidade (10), entretecida de mito e literatura; os “meninos visionários” (15); a “loucura” que atinge a “extensão de uma alameda” (17). Outras imagens podem nos remeter ao período mais ecológico de sua poesia: as árvores, nos versos finais, levantam-se em manifesto contra o céu cinza. A composição geral do poema cria uma percepção espacial alucinante a partir de uma modulação do Tempo e do Espaço que “pousam” no “antebraço” do sujeito (verso 8).

Mas há uma composição em particular que sintetiza a problemática que estou propondo aqui – a reflexão lírica do sujeito poético: “eu **penso na vida sou recla**ma**do pe**La **contemp**La**ção / oLho des**cons**oLado o cont**orno **das coisas copu**La**ndo no caos**” (versos 4 e 5 – aliás, mais forte justamente no *quinto* verso do poema, note-se). É necessário dizer que Veronese (2015, p. 301) em nada discorre sobre esse verso, cometendo aquilo que ele mesmo sugere ser um erro na escrita de Willer (2005) e de Mendes Mattos (2015): associa-o a um “reflexo da vida”, um “estilo de vida”, representando uma “experiência não linear” da cidade (reduzindo a estética à uma “relação vida poesia”, portanto) – à um modo de percepção que, considero, deve ser mais explorado. Cai na mesma armadilha que descreve (Ibid., p. 66-69), o que, aliás, evidencia a dificuldade dessa articulação, o terreno movediço. Nesse sentido, ainda que em determinadas conclusões nossas leituras sejam convergentes, alguns de seus pressupostos podem comportar outras possibilidades – considerando-se também, é claro, que a crítica é criação autônoma em sua medida e que, como se reitera nos estudos pivianos, “as soluções na poesia são individuais”.

O modo como esse pensamento fundamental, “eu penso”, articula-se é importante. Paradoxalmente ligado é à “vida” (digamos, ao “existir?”), o que mais do que evidenciar um “reflexo da vida” na poesia, talvez possa ser lida dentro de uma “inconsistência das convicções” expressas por Piva em *Paranoia* (STERZI, 2005). “Pensar”, porém, que vai se dissolvendo e multiplicando em seu próprio conteúdo, em um universo abstrato de totalidade caótica e fragmentária. Coloca em questão uma capacidade perceptiva, de visão, o “olhar desconsolado”. E há um elemento fundamentalmente erótico, a cópula. Cena orgiástica. Mas é sobretudo em sua estrutura interna que o verso pode dar a ver uma incorporação significativa de Dante. Destaca-se a forte ressonância interna, entre vogais, plosivas e nasais, em abertura /a/ e fechamento /o/ constante, que literalmente criam a imagem no corpo do verso – as palavras copulam no caos.

Essa construção específica nos remete diretamente à um famoso verso de Dante, destacado por sua sonoridade como exemplar da composição da *Comédia*, por exemplo, por Jorge Luis Borges¹⁰⁹: “e caddi come corpo morto cade”, o último verso do Canto V (ALIGHIERI, 2010a, p. 54), que fecha o segundo círculo do Inferno. E insisto: não estaria nesse encontro de versos, tão profundo, corpóreo e estrutural, um dos êxtases da Poesia? Há neste verso, no mínimo, uma indistinção entre a “composição própria” e a “referência textual”, ou ainda uma modulação de um “referencial identitário”, para usarmos os termos de Veronese (2015, p. 53), mas que de todo modo se encontra de forma bastante articulada. Um verso com essa construção interna, apresentado após a recriação e assimilação das personagens permite (e opera), sem dúvida, essa correspondência direta. A *incorporação* se corrobora, mais exatamente, na relação tema e forma, considerando-se a própria temática apresentada no verso, o olhar desconsolado e contemplativo, que também remete diretamente aos versos de Dante, na verdade às causas de seu desfalecimento frente aos condenados do segundo círculo:

Enquanto uma dizia seu amargor,
chorava outra alma e, como quem se esvai
em morte, eu me esvai de pena e dor;

e caí como corpo morto cai.

(ALIGHIERI, 2010a, p. 54)

Círculo dos *luxuriosos*, note-se, em que Dante desfalece por pena e dor de um casal que, pelo adultério de um beijo inspirado pela paixão de Lancelot e Ginevra, é condenado à eternidade de sofrimento em um vendaval de fogo caótico. Círculo cuja entrada é protegida por Minós, que no Inferno encaminha os danados para a pena que lhes competem. “Olho desconsolado o contorno das coisas copulando no caos”. Não me parece que o sujeito poético demonstre “confusão” ou “falta de inspiração” nesses versos. Antes, assume *o olhar de Dante*. O sujeito está, de fato, dividido entre a realidade e a contemplação, mas isso não impede a sua inspiração, pelo contrário, é justamente daí que tira sua potência criativa – de sua capacidade de *ver*, da *fratura* da realidade. “Olhar desconsolado” pode ser tomado substancialmente como uma *forma* do olhar. “Reclamado pela contemplação” também sugere algo da ordem de um chamamento, um “clamor”. Esse tipo de reflexão direta do sujeito poético expõe um aspecto que é central em Dante – sua capacidade de *ver a dor* e de *cantar com a cabeça de horror tomada*.

¹⁰⁹ Em *A Divina Comédia*, Borges (2011). Ou na conferência: <https://youtu.be/UsTgQce7eAM>.

“Ao ouvir dessas almas o tormento, / baixei o rosto, e quedei-me, até meu guia / me perguntar: ‘Que tens no pensamento?’” (ALIGHIERI, 2010a, p. 53) – canta Dante, pouco antes de desfalecer. Segundo Bignoto (2005), um dos elementos fundamentais que constituem *A Divina Comédia*, tornando-nos ainda tão afeitos a ela após séculos, é o fato de Dante *permitir-se a angústia*. Ainda que seu caminho seja guiado em vista do Sublime, a esperança da Divindade, seu olhar contemplativo detém-se, a todo o momento, não apenas no horror, mas na incoerência do viver, do sofrimento. De modo que o ponto central da *Comédia* é a fragilidade da condição humana – situada em uma tradição medieval de um *elogio da contemplação*. É essa composição do *olhar*, em *Paranoia*, que permite compreender não o desconsolo do poeta, mas o do mundo. É como ocorre na duplicidade criada no muitas vezes citado verso de Murilo Mendes: “cavaleiro do mundo delirante” (2003, p. 413 – em “OVERMUNDO”). Quem delira é o sujeito, mas tão somente na medida em que o seu delírio desvela a própria loucura do mundo. Trata-se de ação correspondente, correlacional, entre o sujeito poético e o mundo, uma resposta ao interior e ao exterior.

Os outros versos de “Stenamina boat” aprofundam essa ideia. “Eu reclamo uma lenda instantânea para o meu Mar Morto / Tempo e Espaço pousam no meu antebraço como um ídolo / há um osso carregando uma dentadura” (versos 6 a 8). O primeiro evoca a condição mitológica que vimos anteriormente, o modo como o mito permeia o espaço real e o faz à critério do sujeito poético, intrinsecamente conectado a ele. A imagem dos pássaros que pousam no antebraço do sujeito é muito interessante – são também a “lenda instantânea” aparecendo no poema. Remete, por exemplo, à tradição nórdica, à Huginn e à Muninn, o “Pensamento” e a “Mente”, corvos de Odin¹¹⁰. Segundo Eliade (2002, p. 413-415) a imagem dos corvos, capazes de percorrer todo o mundo, seus “espíritos auxiliares” e seu cavalo Sleipnir, são confirmações por excelência de sua figura xamânica. Odin, que também é chamado de “Águia”, pode lançar seu pensamento e sua mente para fora de seu corpo, inclusive impondo sua vontade, como em um estado de transe. Um elemento muito interessante da lenda é que seu rito de iniciação foi seu próprio sacrifício, enforcando a si mesmo na árvore da Vida, *Yggdrasil*. Árvore cósmica que atinge o céu. De forma que as vítimas sacrificadas à Odin eram enforcadas em árvores – presentes no poema, como a denunciar o desencantamento do mundo. É após nove noites pendurado que ele adquire

¹¹⁰ Já na etimologia se constata essa característica: “Também chamado Wotan, Woden ou Uuotan. Nome derivado de ódr, equivalente ao latim furor [...]; ver também o alemão Wut, que se aplica ao êxtase ou aos transe apropriando-se de um ser em circunstâncias guerreiras, sexuais, poéticas (inspiração) ou mágicas.” (BOYER, 2012).

“a ciência oculta e o dom da poesia” (Ibid., p. 145). Odin é também o fundador da necromancia, seu cavalo de oito patas é capaz de cruzar o inferno, Hel:

No Gylfaginning (XLVIII), Snorri conta a descida de Hermódr ao Hel, montado no corcel de Odin, Sleipnir, para trazer de volta a alma de Balder. Esse tipo de descida aos Infernos é claramente xamânico. Assim como nas diversas variantes não-europeias do mito de Orfeu, no caso de Balder a descida aos Infernos não obtém o resultado almejado. (ELIADE, 2002, p. 416)

Em “Stenamina boat” pousam o Tempo e o Espaço, que acabam por traduzir ideia análoga aos corvos. O sujeito poético tem poder cosmogônico. A capacidade, essencialmente “xamânica”, de moldar Tempo e Espaço, de atingir a extensão das alamedas e caminhar por todo o ano de 1961, fora de si, por exemplo. Mas que também é simulacro, *ídolo*, é veneração ilusória aos conceitos contra os quais o poeta luta constantemente (o Tempo linear, maquinal, no espaço opressor da Cidade). Por isso a composição fragmentária de imagens. O verso seguinte opera outra ruptura de referências, em que surge Hamlet questionando a existência, com o “osso segurando uma dentadura”. Incendiar o mar das angústias, ou morrer! – talvez, e mais importante, *sonhar*. E aparece Lautréamont, “num *sonho*”, esperando o sujeito poético no largo do Arouche. Independente dos caminhos para os quais tudo isso poderia nos levar, o que quero destacar é o fundo filosófico, como ocorre em outros poemas, e o indicativo de leituras do xamanismo de Eliade – e sua inserção no processo poético. Que indica, sobretudo, uma forma eminentemente xamânica de “descida aos infernos”, situando o mito de Orfeu nessa mesma linha.

Notemos, por fim, a estrutura básica desse poema. O poeta opera um deslocamento e incorporação da jornada dantesca (versos 1-5), situando a criação desse mundo poético em uma negatividade oriunda das imagens da cidade. O sujeito é “clamado” assim como “clama”, ele mesmo, uma “lenda instantânea” no poema, (versos 6-12). É muito interessante como esse movimento atinge quase uma construção metapoética. Ao clamar uma “lenda instantânea” fazendo-a imediatamente aparecer no poema – em três formas: uma possível referência à Eliade e duas literárias –, Piva constrói o poema na base de uma reflexão sobre o Mito, que se apresenta como eclosão do sagrado:

Os mitos revelam, pois, a sua atividade criadora e mostram a sacralidade (ou, simplesmente, a “sobrenaturalidade”) das suas obras. Em suma, os mitos descrevem as diversas e frequentemente dramáticas eclosões do sagrado (ou do “sobrenatural”) no Mundo. É esta irrupção do sagrado que funda realmente o Mundo e o que faz tal como é hoje. Mais ainda: é graças a intervenções dos

Seres Sobrenaturais que o homem é o que é hoje, um ser mortal, sexuado e cultural. (ELIADE, 1989, p. 13)

Desse modo, em “Stenamina boat” muitos elementos sugerem uma assimilação da figura de Dante, de sua jornada ao Inferno, em composições próximas ao explorado e proposto por Eliade. E tudo isso opera no título, que além de apresentar o estado lisérgico do sujeito, “Stenamina”, o associa à um movimento de passagem, de travessia, “boat”, que, no todo do poema, poderíamos ler como o barco de Caronte – filho de Nix, a Noite, diga-se. Isto é, o barqueiro do mundo dos mortos é imagem equivalente à experiência alucinógena, como sugerido nesse poema.

Com essas possíveis modulações em mente, retornemos a “Visão 1961”. O título reúne em si o ano de conclusão dessa primeira grande leitura de Piva da *Comédia*, durante os anos de 1959-61 e o ano inicial de leitura de *O Xamanismo e as técnicas arcaicas do êxtase*, de Mircea Eliade (2002). É importante considerar essas afirmações do poeta, mas não nos restringir a elas. Retomemos, então, os versos iniciais:

as mentes ficaram sonhando penduradas nos esqueletos de fósforo
invocando as coxas do primeiro amor brilhando como uma
flor de saliva

As duas imagens de abertura de “Visão 1961” poderiam ser lidas pelo início e pelo fim d’*A Divina Comédia*: Beatriz é o “primeiro amor” de Dante – como apresentado no início de *Vida Nova* (1993, p. 7-8). E é ela quem inicia o movimento para o poeta, requisitando à Virgílio que o guie na dura senda. Nesse sentido, a “flor de saliva” – imagem que vem isolada no *terceiro* verso do poema – ganha uma dimensão muito interessante, na proximidade com a “Rosa Mística”, já no ápice do Paraíso. Quando Dante, após adquirir *outra capacidade de visão*, vê a milícia celeste e o próprio Divino. A imagem de uma “flor de saliva”, nesse sentido, opera uma (re)leitura de Dante pela temática sexual (VERONESE, 2015, p. 323), subvertendo-a. É uma imagem que une Inferno e Paraíso.

A duplicidade de abertura; “as mentes”; a reiterada evocação (“sonhando”, “invocando”); a imagem da “flor de saliva” lida na chave do “primeiro amor”; o aspecto vertiginoso que o poema assume tantas vezes, das mentes que estão “penduradas”, e que se tornará diretamente *abismal* nos versos finais, quando o sujeito, “padecendo angústia”, “pula no Caos”. Esses primeiros e últimos versos interagem fortemente com a leitura de Dante.

Movimento análogo à passagem de “Stenammina boat”, que retoma o final do Canto V (ALIGHIERI, 2010a, p. 54), em que a sonoridade nos transporta para o referente abissal.

O aspecto *sexual*, portanto, é o que salta mais fortemente nos versos. “As mentes” são guiadas por uma visão da *Pureza* na lascívia infernal. O uso do *enjambement*, como destacamos nesses versos, corrobora completamente a leitura: o referente dantesco assume imagem do sexo oral. O que entra em consonância direta com o destacado por Veronese (2015, p. 333-336), tanto no “Posfácio” de *20 poemas com brócoli*, quanto em trechos, por exemplo, de “todo poeta é marginal, desde que foi expulso da república de platão”¹¹¹:

O jogo gratuito da poesia

“Há campos para todos. Caminhos não marcados a ninguém...”
(Hölderlin)

O fazer poético passa pelo corpo pela cama. “A poesia se faz na cama como o amor...”, isto para início de conversa. A palavra registrada em livro é mera extensão (sublimada) do que sobrou da Orgia. Todos nós somos labaredas provocadas pelo curto-circuito do Desejo. O resto é balacobaco, isto é, literatura. Dante é para ser relido numa sauna, rodeado de adolescentes. O vampirismo descobriu o desbunde, o marxismo e a linguagem caricata. Henri Michaux já deu o recado: Conhecimento através dos abismos. Inferno, Purgatório e Paraíso são uma coisa só. Mastigue cogumelos e Veja. Nenhuma regra: Ver com olhos livres. Assim o curumim aprendeu o gosto de todos os espíritos. O assassinato também pode ser a ordem do dia. A blasfêmia e o roubo. Veja o episódio de Vanni Fucci no Inferno de Dante. Gíria da pesada de malandro medieval. Mimetismo. [...]
(PIVA, 2008, p. 187)

O fazer poético é intrinsecamente relacionado ao sexo, um dos pontos centrais em Piva (MORAES, 2006, p. 154). Caminho percorrido na esteira do surrealismo, como se atesta na citação de Breton. “Visão 1961”, nesses versos iniciais, é a própria configuração de uma temporalidade fundada no sexo, no orgasmo. Note-se como os elementos do verso são muito semelhantes ao que o poeta desenvolve nesse manifesto: evocam o curto-circuito, as labaredas do Desejo, mas pelo *resto*, pelo que sobrou da Orgia. Se antes vimos o poema como uma *dança*, devemos vê-lo agora propriamente como um ato sexual: é o perder-se, exteriorizar-se, no próprio corpo e no outro (que é também o *corpo* da poesia, o *poema*); percorrer caminhos sensíveis ao Desejo, à labareda – mais ainda, às *terminações nervosas*.

¹¹¹ Apresentarei a segunda metade deste posfácio para tratar da Crueldade.

Considerando o pensamento constituinte da *Comédia*, sua arquitetura do inferno, movida pelos “graus de perfeição da alma”, o círculo dos *luxuriosos* é o mais elevado do *Purgatório*, o mais próximo do paraíso celeste e no *Inferno* são os primeiros danados, distantes do profundo abismo em que Lúcifer mastiga pela eternidade Judas, Brutus e Cássio. Esse, na verdade, pode ser outro deslocamento em relação à figura de Dante, que é movido pelo amor (BIGNOTO, 2005). Em “Visão 1961” invoca-se as coxas, somos movidos pelo sublime desejo carnal. Nesta leitura destaca-se a visão da *Comédia* como “uma coisa só”. Podemos notar que essa mesma configuração aparece nos versos de Mário de Andrade:

na solidão de um comboio de maconha Mário de Andrade surge com um
Lótus colando sua boca no meu ouvido fitando *as estrelas e o céu*
que *renascem* nas caminhadas

Com características muito mais sensuais, unindo a referência direta à temática sexual, como já tratamos, o poeta surge como Virgílio, que “irrompe no grão deserto” no Canto I (ALIGHIERI, 2010a, p. 27 – verso 64) – relação que também é apontada por Mario Câmara (2010). O mesmo efeito de *enjambement*, como sexo oral, ocorre nesses versos – “comoum/ Lótus”. É só no “Canto II” do *Inferno* que anoitece. Dante invoca as musas, atestando a dignidade de sua mente para escrever o que via (versos 7-8). É nesse canto que Virgílio explica a Dante o porquê de sua aparição, descrevendo o encontro com Beatriz, no qual a havia questionado sobre os motivos que a movem aos fundos abismais: “Mas dizei-me, porque não te intimidas / aqui desceres neste fundo centro, / do amplo lugar que à volta te convida?” (Ibid., p. 34 – versos 85-87). Beatriz explica (88-92) que não teme a mácula: não é afetada pela “fatal miséria”, nem lhe molesta a “chama”. A única aparição que tem esse poder em “Visão 1961” é Mário de Andrade que, justamente, surge como um Lótus – imune à mácula do lodo.

A própria figura de Mário de Andrade aparece, portanto, mantendo os sinais duplos desse deslocamento – é guia e é amor lascivo puro. O elemento final do verso corrobora muito isso, já que após o *caminhar* pelo vale das sombras, que é o poema como um todo, “as estrelas e o céu renascem”. Isso entra em consonância direta com os versos finais do *Inferno*, adentrando o *Purgatório* – e que como vimos acima também são citados por Piva no original ao fim do posfácio de *20 poemas com brócoli* (PIVA, 2006, p.117):

subimos, ele primo e eu segundo,
até surgir-nos essas coisas belas,
que o Céu conduz, por um vazio rotundo;

saímos por ali, a rever estrelas.

(ALIGHIERI, 2010a, p. 230)

Movimento que se repete ao fim do *Purgatório*, adentrando o *Paraíso*, com os mesmos sinais de renascimento:

Refeito retornei da onda santa
como de novas folhas, ao rompê-las
de sua ramagem, se renova a planta:

puro e disposto a subir às estrelas.

(ALIGHIERI, 2010b, p. 220)

A presença de Mário de Andrade em “Visão 1961”, desse modo, parece amalgamar dois movimentos de inversão, que correspondem à leitura da *Comédia* como um todo. É Beatriz, ponto fulgural de Poesia em meio ao lodo, imaculada; deslocando uma leitura do *Inferno*, unindo-a a plenitude do *Paraíso*. E nisso saltam os elementos sexuais. Mas é principalmente Virgílio, guia e companheiro de caminhada pelos caminhos abissais do *Inferno*. Todo ele, do surgimento na bruma até a visão cósmica. É importante notar como esse elemento da *travessia* se transmuta nessa “fuga” da Cidade da última poesia: o esplendor cósmico da Natureza contra o céu de chumbo da Cidade já está nesses versos. Mas destaco, principalmente, como há uma condensação muito forte. A figura de Mário atinge aqui toda uma série de relações, do mesmo modo que os primeiros versos do poema circunscrevem *Inferno* e *Paraíso*. O mesmo movimento ocorre nos versos finais de “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

O ato do “mergulho” (ou sua imitação) é por diversas vezes citada por Eliade (2002, p. 325 – por exemplo) como um movimento de iniciação para diversos povos. E note-se como no verso a cena *beat*, sugerindo uma orgia pela sala, é substancialmente *circular* – o sujeito perde-se no *ciclone* de almofadas. É apenas no final do terceiro canto que Dante atravessa o barco de

Caronte: “e caí, como em sono derribado” (ALIGHIERI, 2010a, p. 41 – versos 133-136). Desmaia e acorda já no Limbo, no “Canto IV” (Ibid., p. 43-48). Nesse sentido, o “Mar” no qual se estende “o enxoval noturno” de seu “pequeno Dostoiévski” cumpriria função de Aqueronte, comportando a travessia da alma do sujeito poético, ao antecipar o fim do poema:

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

A construção sonora, como vimos na parte anterior, entretece fortemente o sentido das palavras e da imagem, com sua elaboração murmurante no corpo do verso. Uma modulação do vimos em “Stenamina boat”, no qual as plosivas indicavam tanto o som da queda do corpo quanto o choque dos corpos, das “coisas que copulam no caos”. A construção do verso situa o leitor no mesmo nível do sujeito poético. “Aspecto mágico da palavra”, que busca “transformar” o leitor. Esse tipo de verso é muito importante, pois une dois pontos fundamentais para a compreensão do projeto poético de Piva e para a leitura de sua poesia.

E como insistimos nesse tipo de *evisceração*, cabe justificá-la. Implica uma concepção de poesia que o trecho de Octavio Paz – que muito caracteriza os aspectos analisados nesta parte – permite ver em síntese:

Quaisquer que sejam as diferenças que separam esses poetas – e nem é preciso dizer que são muito profundas –, todos eles concebem a experiência poética como uma experiência vital da qual participa a totalidade do homem. O poema não é apenas uma realidade verbal: também é um ato. O poeta diz e, ao dizer, faz. Esse fazer é antes de mais nada um fazer a si mesmo: a poesia não é só autoconhecimento, mas também autocriação. O leitor, por sua vez, repete a experiência de autocriação do poeta e assim a poesia se encarna na história. No fundo dessa ideia ainda sobrevive a antiga crença no poder das palavras: a poesia pensada e vivida como uma operação mágica destinada a transmutar a realidade. A analogia entre a magia e a poesia é um tema que reaparece no transcorrer dos séculos XIX e XX, mas nasceu com os românticos alemães. A concepção da poesia como magia implica uma *estética ativa*; quero dizer, a arte deixa de ser exclusivamente representação e contemplação: também é *intervenção* na realidade. Se a arte é um espelho do mundo, esse espelho é mágico: muda o mundo. (PAZ, 2003, p. 68-69 – grifos meus)

Trata-se da concepção de Poesia como interventora primordial da realidade, em uma relação íntima e literalmente *vital* para sua efetividade, entre “vida e poesia”. Considerar que a Poesia é magia, “implica [a criação de] uma *estética ativa*”. É por meio de uma *estética ativa* que o poeta cria os mecanismos do poema, que evidenciam sua própria autocriação. É dizer: se o poema é iniciação do sujeito poético, ele almeja também ser a nossa – e, nesse sentido, o

poema é *limiar*, umbral, zona de passagem. Esse ato mágico poético se realiza em uma estética, isto é, compõe-se de determinadas *técnicas*. E é um ponto fundamental para a compreensão da analogia:

A visão romântica do universo e do homem, a analogia, se apoia numa prosódia. Uma visão mais sentida que pensada e mais *ouvida* que sentida. A analogia concebe o mundo como ritmo: tudo corresponde porque tudo ritma e rima. A analogia não é só uma sintaxe cósmica: também é uma prosódia. Se o universo é um texto ou trama de signos, a rotação desses signos é governada pelo ritmo. O mundo é um poema; o poema, por sua vez, é um mundo de ritmos e símbolos. Correspondência e analogia não passam de nomes do ritmo universal. A visão analógica havia inspirado tanto a Dante como aos neoplatônicos renascentistas. (Ibid., p. 71)

Paz considera que o que poetas como Rimbaud e Baudelaire realizaram foi a introdução de diversos componentes aos recursos rítmicos do verso, para rompê-lo, atualizá-lo, desfazê-lo. Trata-se de uma *reforma do verso*. Segundo Paz (Ibid., p. 63), as rimas, metonímias, metáforas, aliterações e assonâncias são formas de *operação* do pensamento analógico. É por isso que se destaca a importância de leitura de um verso como: “eu **penso na vida sou recLamado peLa contempLação / oLho desconsoLado o contorno das coisas copuLando no caos**”. A “visão analógica”, também base surrealista de uma estética pautada por uma conciliação de contrários, parece ser o elemento fundamental que Piva vê em Dante, centralizando-o dentro dessas tradições em sua poesia. Isso orienta uma *estética ativa* no que refere à compreensão analógica do sistema de referências que o poeta inscreve em sua poesia.

Esse verso, como os versos finais de “Visão 1961”, permite sintetizar um aspecto que não é secundário, embora por vezes seja encoberto por outros procedimentos e posições frente ao poema, a operação de uma *estética ativa* no corpo do verso, direcionada ao leitor: “no exílio onde padeço angústia os muros invadem minha memória / atirada no Abismo e meus olhos meus manuscritos meus amores / pulam no Caos. A ressonância vem em metonímia *murmurante*, como vimos, em que o próprio leitor percebe-se reproduzindo o movimento dos lábios (e são muitos no poema) do sujeito poético. A catábase é metonimicamente relacionada a um *estado de transe*, o que desestabiliza o referencial imediatamente dantesco – o que sugere, justamente, a articulação de uma unidade, uma assimilação em deslocamento, de Dante e do xamanismo. E encontramos a mesma elaboração do sujeito poético como um ser *em angústia*.”

É interessante pontuar que nos primeiros três cantos da *Comédia* Dante ainda não está propriamente no Inferno, nem mesmo no Limbo. Segundo o mapa (2010a, p. 21), ele está ainda no “Vestíbulo”. Com “a cabeça já de horror tomada” (Ibid., p. 38 – verso 31), pergunta a

Virgílio quem são, portanto, os danados que os cercam, em gritos e suspiros, entre ira e mágoa: “O Céu exclui-os porque o aviltaria, / e o fundo Inferno também os proscreeve, que tê-los certa glória aos réus traria” (ALIGHIERI, 2010a, p. 38 – “Canto III”, versos 34-42). Parece-me possível ver alguns dos muitos anjos presentes em “Visão 1961” em local próximo. Como os “anjos de pijama”, no qual lemos os moradores de rua nas praças de Igreja, cujo única “blasfêmia” é não se importar com as “Catedrais sem Deus” – ou ainda, tomá-las como abrigo secular, não como Templo. Ou os “anjos em cólera” das assembleias, que também não apetezem nem a Deus nem ao Diabo. Mas tudo se resolve, nuclearmente, a partir da visão do poeta e, mais ainda, de sua capacidade de cantar *com a cabeça de horror tomada*. Insisto na capacidade visiva – na *forma* que o poeta cria pelo seu olhar, no *campo de perceptibilidade* pelo qual conduz o nosso.

Nos cantos finais do *Paraíso* (ALIGHIERI, 2010b, p. 209-235) há uma transformação do olhar de Dante, que deverá ser modificado para a possibilidade de ver a Rosa Mística e toda ordem dos beatos: “pra adequar-lhes a vista ao lume seu” (“Canto XXX”, versos 54). Cada etapa desta nova forma de visão – três estágios: entre a totalidade da rosa, o olhar detalhado aos santos maiores e, por fim, à divina trindade –, lhe implica uma mudança de capacidade visiva. Ao término, ao encarar diretamente o Divino, a visão lhe é totalizante: “Daí minha visão foi superior / à palavra, que ao seu primor se rende, / qual a memória ante o fato maior. // Como pessoa que o sono surpreende, / e só a paixão guarda do sonho, impressa / na mente, donde o resto se desprende” (Ibid., p. 231 – Canto XXXIV, versos 55-60). Aparecem à Dante três círculos coloridos, mas a imagem é impossível de descrever: “Qual geômetra que, com fé segura, / volta a medir o círculo, se não / lhe acha o princípio que ele em vão procura” (versos 133-136). O “geômetra” é Pitágoras, que não conseguiu apresentar um número racional para a relação entre a circunferência e o diâmetro de um círculo (que é para Platão a forma mais perfeita), no escolar teorema que se resolve apenas com um número irracional, o Pi (π).

Em “Visão 1961” são os *amores*, os *escritos* e os *olhos* do poeta que saltam no Abismo. Temos todo um movimento de intensidade da percepção alucinatória, há um constante ir e vir desse estado. Nesse sentido, outros elementos gerais se reúnem para essa interpretação, como a sequência de balizas cíclicas de passagem do Tempo. Ao longo dos primeiros cantos, por exemplo, Dante passa por um amanhecer (Ibid., p. 37 – “Canto I”, verso 37) e um anoitecer (Ibid., p. 31 – “Canto II”, verso 1). Há um movimento próximo em “Visão 1961”, onde temos elementos que indicam uma circularidade temporal: a “Noite” (verso 28); a “Tarde” (verso 33); a “Aurora”. A questão espacial é bastante interessante, se a leitura é possível, porque a imagem assimila o referente direto da cidade com a própria percepção alucinatória do Tempo. As luzes

das avenidas paranoicamente figurando como a Aurora, em caos temporal. Se Dante depara-se com as feras, que lhe impedem o avanço, o entrechoque do sujeito poético de Piva será diretamente com a cidade. No que ela tem de *luxúria*, que é caminho, não desvio. Mas também em sua medida de *avareza*, no constante choque dos corpos contra o acúmulo de mercadorias nas vitrinas. Contra a *soberba* violência das máquinas de guerra e miséria.

A própria Cidade é bestial. Isso se traduz na assimilação de uma paisagem desolada no corpo do poema, como vimos em vários versos, evocando o frio gélido de alguns círculos infernais. E de modo mais amplo são várias as imagens que podemos considerar como “dantescas”. Mas já vimos diretamente essa configuração da cidade na análise verso a verso:

já é quinta-feira na avenida Rio Branco onde um enxame de Harpias
vacilava com cabelos presos nos luminosos e minha imaginação
gritava no perpétuo impulso dos corpos encerrados pela
Noite

Em que São Paulo aparece povoada por seres infernais. As Harpias remetem diretamente ao Canto IX do *Inferno* (ALIGHIERI, 2010a, p. 73-77). Em que Dante, após atravessar o Estige, depara-se com a cidade infernal, Dite – “o mais *escuro* / e distante do Céu que *nos encerra*”, diz Virgílio (Ibid., p. 74 – grifos meus). O rio, as Harpias, os corpos encerrados na escuridão – os elementos confluem. O “perpétuo impulso dos corpos *encerrados* pela *Noite*”, pode traduzir algo do grito daqueles que jazem eternamente nos túmulos que circundam as muralhas da Cidade Dolente – os heréticos, condenados às covas ardentes pela eternidade. Sugere a miséria da periferia das grandes metrópoles. E lembremos do perfume que sobe dos túmulos, em “Visão 1961”. Nesse canto, Megera, Aletto e Tesífone armam-se com o olhar da Medusa, Virgílio alerta do perigo e Dante lança ao leitor um apelo para que compreenda a alegoria:

“Volta-te!”, ele avisou, “e olho fechado!
se a Górgona colher o teu olhar
já estará o teu retorno cancelado.”

E ele mesmo agarrou-me e fez virar,
e os meus olhos, pra amparos mais cuidadosos,
com suas mãos sobre as minhas fez tampar.

Ó intelectos sadios e judiciosos,
entendei a doutrina disfarçada
sob o velame dos versos curiosos!

(ALIGHIERI, 2010a, p. 75)

A explicação de Virgílio sobre a danação neste círculo, na Cidade Dolente – “Tem cada tumba os réus da mesma seita, / e o vário fogo varia suas torturas” (Ibid., p. 77) –, antecipa um dos pontos que serão fundamentais para análise do *realismo* em Dante, segundo Auerbach (2013): a singularidade da punição. Tomando o episódio de “Farinata e Cavalcanti”, do Canto X do *Inferno*, Auerbach propõe que a “unidade de ação” da *Comédia* não se elabora de maneira usual, mas é sustentada em um paradoxo: os condenados, presos a imutabilidade espaço temporal de suas penas, mesmo assim são apresentados pelo poeta como vivos, isto é, detém certa liberdade de se mover e de falar e conseqüentemente certo grau de capacidade de mudança – que é reforçada pela *presença* do poeta. A pena infernal é imitada a partir da “experiência sensível da vida terrena” (Ibid., p.166). Tal paradoxo de uma *realidade dantesca* se baseia, principalmente, em dois elementos: a unidade de linguagem, construída entre o “estilo vulgar e o sublime”, que opera uma mistura proliferadora; e, principalmente, uma “visão da história”, da “estrutura do acontecer” que repousa no plano de salvação da Providência, isto é, na “meta histórica” que se dirige a “salvação” (Ibid., p. 169) – que Auerbach identifica como a “Rosa do Empíreo”.

Nesse sentido, a construção da *Comédia* opera um deslocamento da escritura sagrada, isto é, vale-se de uma estrutura tida como orquestradora do *real*, o texto bíblico, figurando como uma “revelação”. Há, porém, como centro disso, um detalhado processo de individualização, que Auerbach exemplifica na diferença de comportamento entre Farinata e Cavalcante. Cada um sofre sua punição conforme a “essência de sua alma”. Assim, o condenado está preso em sua própria *condição histórica individual*, tem clara noção do momento que o levou a queda, está preso em seu “último ato, inacabado e sempiterno” (Ibid.). Essa configuração de Tempo e Espaço, de um instante que relampeja o eterno como algo inacabado, porque suspenso no tempo, entra em consonância com várias questões desta pesquisa. E é o elemento fundamental para Auerbach:

A *Comédia* é, entre outras coisas, um poema didático enciclopédico, no qual são apresentadas conjuntamente as ordens universais físico-cosmológica, ética e histórico-política; é, também, uma obra de arte imitativa da realidade: passado e presente, grandeza sublime e desprezível vulgaridade, história e lenda, tragédia e comédia, homem e paisagem; é, finalmente, a história do desenvolvimento e da salvação de um único homem, Dante, e, como tal, uma história figurativa da salvação da humanidade em geral. Mas nada disto tudo é, no contexto de um esforço pelo estilo elevado, tão novo e tão problemático quanto o imediato agarrar da realidade presente da vida, não escolhida nem preordenada mediante escalas estéticas, através do qual, justamente, surgem todas as formas imediatas de linguagem, inusuais no estilo elevado, cuja dureza causava espécie ao gosto clássico. E todo este realismo não se

movimenta dentro de uma só ação, mas numa pletora de ações que se revezam nos mais diferentes níveis de tom. (AUERBACH, 2013, p. 164)

O imediato agarrar da realidade presente na vida é o que moverá o sujeito poético de *Paranoia*. A conciliação de contrários, entre sublime e vulgar, atinge a composição de imagens e a estrutura do verso, inclusive pelo uso da linguagem “coloquial”. A realidade opressiva, violenta e miserável da metrópole é o movimento mimético da realidade. Desse modo, a Poesia como uma “solução individual” ganha a dimensão de uma experiência coletiva. Mas o inferno de Piva mantém suas diferenças. Não é uma história de Salvação, mas de enfrentamento – mais ainda, de sobrevivência. Não é baseada em graus de perfeição da alma humana, mas na potência literária de uma “iluminação profana”, que procura recuperar os elementos arcaicos da Poesia como ato mágico. O que por consequência modifica a estrutura do Tempo e do Espaço e, necessariamente, da *palavra*.

Retomando o trecho de “todo o poeta é marginal...” (PIVA, 2008, p. 187-188), note-se como sobrepõe-se ao ímpeto sexual uma segunda característica, a possibilidade de um “conhecimento através dos abismos”. As referências unem-se novamente. O saber abissal permitiria uma outra forma de *visão*, que tem algo em comum com a apreendida pelo curumim e com a causada pelo consumo de alucinógenos – um *saber iniciático*, portanto. “Ver com olhos livres”. Comum a aqueles que atravessaram o *Inferno* – Dante por excelência, o poeta-xamã de Piva. E comum a aquele que transgride as normas sociais, mais ainda, àquele capaz de “mimetizar” *na poesia* o “assassino e o ladrão”. É com alguns desses elementos em vista que Veronese (2015, p. 333), identifica o seguinte poema de *Ciclones*, como “correspondente pleno” do “novo contexto” xamânico da década de 80, na poesia piviana:

Dante
conhecia a gíria
da *Malavita*
senão
como poderia escrever
sobre *Vanni Fucci*?
Quando nossos
Poetas
vão cair na vida?
Deixar de ser broxas
pra serem bruxos?

(PIVA, 2008, p. 43)

De modo geral, o poema apresenta os mesmos elementos que vimos até aqui. A oposição entre os “poetas broxas” e os “bruxos” recupera a temática sexual – que aprofundaremos posteriormente. Há a opção pela *malavita*, pelos marginais e marginalizados. Tudo isso interrelacionado, portanto, implicado mutuamente, pela assonância interna da composição: **Dante**; **conhecia** **gíria**; **malavita**; **poderia**; **Poetas**; **cair**; **Deixar**; **vida** – além das sibilantes e nasais. Ressonância correspondente aos procedimentos que observamos na primeira poesia de Piva, em *Paranoia*. O episódio de Vanni Fucci é apresentado no Canto XXVI do *Inferno* (ALIGHIERI, 2010a, p. 163-168), na sétima vala do oitavo círculo, a dos ladrões – em que, estranhamente, roga à Deus sua profecia contra o poeta.

Brinquemos: esse poema, em forma linear (cruelmente deformado), não poderia ser um verso de *Paranoia*? Nesse sentido, não haveria grandes diferenças entre a primeira e a última poética de Roberto Piva. Cabe considerar, portanto, as duas maiores diferenças entre “Visão 1961” e aquilo que corresponde às referências dantesco xamânicas pós-1980, no que se apresenta nesse poema: o tratamento da temática romântica; e a evidente mudança formal do corpo do verso. Mas essa brincadeira é apenas sugestiva, já que esse problema se resolve pela intensidade do uso do *enjambement*, conforme vimos por Agamben:

Na fase tardia de Caproni, porém, essa tendência vai até os limites do inverossímil: aí, o *enjambement* devora o verso, que se reduz apenas àqueles elementos que permitem atestar a sua presença – portanto, ao seu núcleo específico diferencial, admitindo que o *enjambement* individualiza, no sentido referido, o traço distintivo do discurso poético. (AGAMBEN, 1999, p. 31)

A diferença mais significativa entre alguns poemas de *Paranoia* e *Ciclones* se encontra na redução do poema à sua estrutura mais fundamental. Isso ocorre de forma muito intensa nesse poema de Dante e a *malavita* (e em outros da fase final de Piva) porque além do contundente recurso do *enjambement*, o poeta estrutura fortemente as rimas – como a sugerir a impossibilidade da prosa, uma individualização da poesia, conforme Agamben vê em Caproni.

A respeito da composição dos versos de *Paranoia*, essa “entropia urbana”, Davi Arrigucci Jr (2008) – como Pécora (2005) – destaca a escolha pelo ditirambo, tomando-o como fonte da lírica:

Esse fluxo poético sem margem, que não teme o informe e a falta da medida, sob o impulso dionisíaco, e que retorna muitas vezes à inspiração de Nietzsche, alimenta-se da fonte originária da lírica que é o ditirambo, para exprimir tanto a alegria jubilosa quanto a mais funda tristeza. Voltado para as grandes emoções, buscando sofregamente o êxtase, deve manter o atrito das contradições nas imagens, em que se fundem palavras elevadas e baixas numa

idêntica mistura, em contínuo transe, impelidas pelo ritmo a uma dança frenética de altas tensões. Dessa forma, tende ao sublime, vivendo um jogo perigoso à beira da destruição. (ARRIGUCCI JR, 2008, p. 201-202)

O ditirambo ganha importância particular, unindo uma função ritualística rítmica à um efeito de choque. Isto repete, em efeito e forma, a escolha de Piva de utilizar o verso longo *beat* carregado de imagens baseadas em uma conciliação de contrários surrealista. Segundo Mircea Eliade (2010, p. 338-352), os ritos de Dionísio, o três vezes nascido (de sua mãe; da coxa de Zeus; e de seu retorno do Inferno), assombram pela multiplicidade e pelo arcaísmo, sendo herança raramente vista por seu constante poder criador de valores religiosos. Ao longo dos séculos, há um intenso processo de transformação do *dithúrambos* dionisíaco, que “implicava [primeiro] um arrebatamento extático, [depois] em espetáculo e finalmente em gênero literário” (Ibid., p. 352). Desde seus primórdios, unem-se ritos de falofória, omofagia e antropofagia, que se constituíam principalmente como ritos de fertilidade universal, de celebração da natureza, em que o êxtase adquiria função central de *passagem* de um estado a outro. Retoma-se novamente o “devorar da flor de saliva”. Eliade alerta que não é o vinho que provoca o êxtase, ainda que essa seja a imagem mais marcante da manifestação das bacantes, mas o rito em si. E que a Loucura nesses rituais é a prova de divinização do adepto:

O êxtase dionisíaco significa, antes de mais nada, a superação da condição humana, a descoberta da libertação completa, a obtenção de uma liberdade e de uma espontaneidade inacessíveis aos homens. Que entre essas liberdades tenha figurado igualmente a libertação dos interditos, dos regulamentos e das convenções de ordem ética e social, isso parece certo; o que explica em parte a adesão maciça das mulheres. Mas a experiência dionisíaca alcançava níveis mais profundos. As bacantes que devoram as carnes cruas reintegravam um comportamento reprimido há dezenas de milhares de anos; tais frenesim revelam uma comunhão com as forças vitais e cósmicas que só se podiam interpretar como uma possessão divina. Que a possessão se tenha confundido com a “loucura”, a *manía*, era de esperar. (ELIADE, 2010, p. 346)

Eliade (Ibid.) ainda destaca que um dos temas principais nas diversas aparições do deus é o da “perseguição” – entre “resistência” e “triunfo”. Dionísio é perseguido, justamente, porque a experiência religiosa que origina coloca em questão todo um universo de valores, desestabilizando a supremacia da religião olímpica. Suas epifanias divinas o colocam entre os deuses da vegetação. Na centralidade de seu culto, o objeto do Mistério, está a conjugação entre a vida e a morte, no sentido da renovação e da própria relação paradoxal entre elas – no qual a imagem das bacantes indica um modo de existência além morte. Eliade (Ibid., p. 350) considera que em muitas de suas representações os aspectos arcaicos dos ritos dionisíacos, que seriam

mais ligados ao “xamanismo”, são as imagens de desmembramento ou da cocção em caldeirões no fogo. Tais ritos sempre foram tidos como imagens iniciáticas de renascimento, renovação e purificação.

É talvez nessa última chave que melhor se resolvam algumas das imagens mais “herméticas” de “Visão 1961”, como da “arte culinária” para “destrinchar barrigas adolescentes” (versos 55-56) – um ato de *evisceração*. Nesse sentido, é ainda interessante a imagem de “Orfeu amortalhado” (verso 66). Como morto, aguarda o renascimento? Eliade (2010, p. 351) destaca que Orfeu era tido como profeta de Dionísio. Desse modo, há no poema toda uma construção de detalhes que poderíamos associar à essa forma e às funções iniciáticas: como as manifestações antropomórficas, o “pelo eriçado” (verso 17); os objetos de jogo, o espelho (verso 68), o jogo de malha (verso 35), os vários instrumentos musicais. Tudo interrelacional ao uso do ditirambo, que traz o elemento sonoro ritualístico e tem por objetivo causar determinados efeitos, uma forma de *sistemática* desregramento sensorial – que objetiva uma experiência “suprassensível” do real.

É interessante notar como a fotografia de Duke Lee, que abre “Visão 1961” com um movimento de *dança*, dialoga com tudo isso. Mas se tais associações são de fato significativas, talvez tenhamos que modular, novamente, a definição de Valéry (1991). Esse poema não seria apenas uma dança e seria inclusive mais do que um *ato sexual*, já que une ambos, sendo mais propriamente uma *dança ritualística*. Como tal, é dança, com finalidade em si mesma, mas também seria a busca de um objeto (in)definido, uma *passagem* de um ponto a outro ou ainda de um *estado* a outro, que por mais desconhecido e *tateável*, que seja, é meta. Como *ritualística*, vale-se ainda de outros órgãos, de outra musculatura, para atingir *outra capacidade de visão*: do baço, do estômago, dos órgãos sexuais; do contorcionismo do corpo embriagado, extasiado, ou do corpo moribundo.

Poderíamos corroborar esse mesmo problema por outro ponto de partida, com um texto anterior ao de Valéry. Para Chklovski (1976 [1917], p. 52) há uma diferença entre o ritmo prosaico, que se baseia em um fator automatizante, e o ritmo poético, que opera uma violação deste. Nesse sentido, o ritmo poético atua contra o automatismo da percepção. Semelhante à ideia de *dança ritualística*: automatismo do ritual, em estado de inebriação iniciática; mas violação da condição do estado “normal”, da norma, ruptura que gera impulso outro, divergente – ambos intrinsecamente ligados. Piva nos guiará por essa passagem. Os procedimentos que emprega em “Visão 1961” e em *Paranoia* atuam justamente para “obscurecer a forma”, isto é, para aumentar a dificuldade e a duração da leitura, intensificando os efeitos do poema. Cria um

campo de perceptibilidade intenso para nossa travessia, mas que vem ancorado em referentes espaciais e históricos.

Há nisso um *elemento épico*: “não é apenas o conteúdo de uma consciência no presente intemporal ou “eterno” da lírica; é também a narração de um encontro com o mundo ao redor, que se processa e se distende no tempo” (ARRIGUCCI JR, 2008, p. 199). Esse encontro com o mundo ao redor é um ponto de solda com a percepção da realidade dantesca. Outro ponto é com a constituição épica da experiência xamânica:

Várias dentre as mais ilustres viagens aos Infernos, realizadas com o objetivo de descobrir o destino dos seres humanos após a morte, têm estrutura “xamânica” no sentido de utilizarem a técnica extática dos xamãs. Isso é muito importante para a compreensão das “origens” da literatura épica. Quando procuramos avaliar a contribuição cultural do xamanismo, poderemos mostrar quanto as experiências xamânicas contribuíram para cristalizar os primeiros grandes temas épicos. (ELIADE, 2002, p. 241)

Trata-se, em *Paranoia*, de uma jornada épica pela Noite de São Paulo. Em “Visão 1961” esses elementos aparecem desde o início, em herança romântica mobilizada tanto pela geração *beat* quanto pelos surrealistas. Os lábios frios e pálidos. O perfume que brota dos túmulos. O imperativo noturno, venenoso. O Tédio. Os corpos em orgia moribunda. O *spleen*, a tristeza, a angústia. O Delírio, os porres, as drogas. Tudo isso evoca Álvares de Azevedo e sua invenção da cidade de São Paulo. E é nesse ponto que fica mais evidente a agonia romântica de Piva e sua assimilação desta estética, como uma união de vida e poesia:

Muitas vezes se destacaram as semelhanças entre romantismo e vanguarda. Ambos são movimento juvenis; ambos são rebeliões contra a razão, suas construções e seus valores; em ambos o corpo, suas paixões e suas visões – erotismo, sonho, inspiração – ocupam um lugar central; ambos são tentativas de destruir a realidade visível para encontrar ou inventar outra – mágica, sobrenatural, suprarreal. [...]

A mais notável das semelhanças entre romantismo e vanguarda, a semelhança principal, é a pretensão de unir a vida e a arte. Como o romantismo, a vanguarda não foi apenas uma estética e uma linguagem; foi uma erótica, uma política, uma visão de mundo e uma ação: um estilo de vida. (PAZ, 2013, p. 109)

A presença de Álvares de Azevedo na poesia de Roberto Piva é, provavelmente, tão significativa quanto a de Mário de Andrade ou a de Murilo Mendes. Escritor que não apenas é citado diretamente, compondo o cenário de poemas como “Praça da República dos meus Sonhos” (PIVA, 2005, p. 43) – um dos mais conhecidos de Piva –, mas que pode ser eixo de articulação para a leitura que estamos propondo. O mesmo processo de deslocamento e

incorporação, destacado em Dante e nos elementos xamânicos, podem também estar presentes. Isto é, cabe operar aquilo que se repete com outros escritores, explorar o “Álvares de Azevedo de Piva” – ao menos no que se refere às relações com o que vimos nesta parte.

Em sua leitura de *Macário*, em *A Educação pela Noite* (1989, p. 10-22), Antonio Candido destaca principalmente três elementos que em muito correspondem ao percurso de Piva: a invenção literária da cidade de São Paulo; um movimento iniciático, identificado como uma *pedagogia satânica*; e a estética delirante, propiciadora de uma *experiência-limite* – em interação. Candido primeiro destaca a forte consciência teórica de Álvares de Azevedo, que apoia seus escritos em estudos críticos, e depois percorre os pressupostos gerais dessa composição: a superação das normas estéticas de sua época; a construção temática baseada em uma “psicologia tempestuosa”; o “horrrível” contraposto ao “belo e doce”; a tentativa de apresentar a Humanidade por aquilo que ela tem de desmedida e ferocidade.

A invenção da cidade de São Paulo é apresentada na 2ª Cena de *Macário*, em “N’um Caminho”:

MACÁRIO

Por acaso também há mulheres ali?

SATÃ

Mulheres, padres, soldados e estudantes. As mulheres são mulheres, os padres são soldados, e os soldados são padres, os estudantes são estudantes: para falar mais claro, as mulheres são lascivas, os padres dissolutos, os soldados ébrios, os estudantes vadios. Isto salvo honrosas exceções, por exemplo, de amanhã em diante, tu.

MACÁRIO

Esta cidade deveria ter o teu nome.

SATÃ

Tem o de um santo: é quase o mesmo. Não é o hábito que faz o monge. Demais, essa terra é devassa como uma cidade, insípida como uma vila, e pobre como uma aldeia. Se não estás reduzido a dar-te ao pagode, a suicidar-te de “spleen”, ou a alumiar-te a rolo, não entres lá. E a monotonia do tédio. Até as calçadas!

(AZEVEDO, 2017, p. 220)

Cidade que deveria ter o seu nome, diz Macário para Satã. E que de fato tem, como vimos na correspondência dos versos de Dante e Piva, no Canto V da *Comédia*: Dite, a Cidade Dolente. O mesmo nome de Lúcifer. O mesmo *corpo* que o poeta terá, novamente, que *atravessar* ao fim do *Inferno*, nos braços de Virgílio:

Tomei-lhe o colo, como me pediu,
e, de tempo e lugar, quando bem postas
as condições, e altas as asas, viu,

de Dite se agarrou às hirsutas costas;
de tufo em tufo foi descendo então
entre o seu pelo e as congeladas crostas.

(ALIGHIERI, 2010a, p. 227)

E Macário insistirá no erotismo desse corpo. Invenção da noite paulistana, caracterizada “pelo mistério, o vício, a sedução do marginal, a inquietude e todos os abismos da personalidade. Tema que fascinou gerações numa dimensão quase mitológica” (CANDIDO, 1989, p. 12) – como Mário de Andrade. Compreendendo Satã como um guia, Candido elabora o conceito de uma *pedagogia satânica*, de caráter iniciático. No qual a figura de Satã, inclusive, sofre certo deslocamento, aparecendo como pupilo adolescente (CANDIDO, 1989, p. 14), em imagem homoerótica. Acompanhando o caminho de Macário/Satã, demonstra que o ponto culminante dessa iniciação é o fim do livro, a cena de uma *orgia*: “morto Penseroso ele [Satã] parece decidido a ir mais longe na instrução de Macário e o leva a uma orgia. Não para *participar*, mas para *ver*. E o drama acaba de repente, no meio de uma fala; ou por outra, não acaba.” (Ibid. – grifos do autor). O que o leva diretamente para o início de *Noite na taverna*: “– Silêncio! moços! acabai com essas cantilenas horríveis! Não vedes que as mulheres dormem ébrias, macilentas como defuntos?” (AZEVEDO, 2011). E retornemos, pela última vez, ao início de “Visão 1961”:

as mentes ficaram sonhando penduradas nos esqueletos de fósforo
invocando as coxas do primeiro amor brilhando como uma
flor de saliva
o frio dos lábios verdes deixou uma marca azul-clara debaixo do pálido
maxilar ainda desesperadamente fechado sobre seu mágico vazio
marchas nômades através da vida noturna fazendo desaparecer o perfume
das velas e dos violinos que brota dos túmulos sob as nuvens de
chuva

Poderíamos ler nesses versos a orgia de *Noite na taverna*. Mas o sujeito não está aqui apenas *vendo* a cena orgiástica pela janela, somos convidados a *participar*¹¹² – como também atestam os versos finais, os corpos perdidos no “ciclone de almofadas furadas”. De modo que o que Candido observa como princípio *iniciático* pode ser explorado em Piva, observando

¹¹² Roberto Piva nos convida a participar da “orgia báquica da história”, citando Hegel (PIVA, 2008, p. 188).

outros aspectos de *Macário*. Correspondendo diretamente ao segundo movimento de maior intensidade, que antecede a iniciação de Satã pela via orgiástica, ocorre o renascimento de Macário às portas da casa de Lúcifer, antes de entrarem em São Paulo:

SATÃ com a mão sobre o estômago de MACÁRIO, que está deitado
sobre um túmulo.

SATÃ
Acorda!

MACÁRIO, estremece.
Ah! pensei nunca mais acordar! Que sono profundo!

SATÃ
Divertiu-se muito a noite, não?

MACÁRIO
É horrível! horrível!

SATÃ
Fala.

MACÁRIO
Meu peito se exauriu. Meus lábios não podem transbordar
estes mistérios.

SATÃ
Era, pois, muito medonho o que vias? Levanta-te daí.
(AZEVEDO, 2017, p. 54-55)

Note-se o peito exaurido, o “mágico vazio” dos lábios. O ato de “dormir sobre túmulos”, como acontece com Macário, é constante manifestação xamânica em diversas tradições – túmulos, talvez, dos quais o nosso sujeito poético principal também parta. “Torna-se profeta quem se senta sobre túmulos; torna-se ‘poeta’, ou seja, inspirado, quem dorme sobre túmulos” (ELIADE, 2002, p. 415). Sonho que mesmo para Macário, aquele que segura a mão do demônio e ouve seu nome sem tremer¹¹³, é indescritível. Outros detalhes também se aproximariam: quando acaba a bebida de Macário, Satã lhe oferece um cachimbo, com uma erva que é “invenção nova” (AZEVEDO, 2017, p. 26); Satã conduz Macário, montados a cavalo (um burro, na verdade), para a cidade dolente (Ibid., p. 39-39).

Ocorre que mesmo em Álvares de Azevedo essa construção está relacionada a uma crítica direta dos “hábitos ruinosos e escravizantes da cidade” – para falar com Pécora (2008). Trata-se de ver o mundo como um túmulo: “Às vezes creio, espero: ajoelho-me banhado de

¹¹³ Retomo, nessa imagem, a questão posta na segunda parte do primeiro capítulo, entre as epígrafes de Didi-Huberman (2020) e de Ademir Assunção (2015).

pranto, e oro; outras vezes não creio, e sinto o mundo objetivo vazio como um túmulo” (AZEVEDO, 2017, p. 92). Imagem que nos lembra a relação entre o “túmulo” e os “prédios da cidade”, em Piva. Interessa observar algo de dialético nessa leitura, em momento importante, feita quando Macário e Penseroso discutem o “ser da poesia” contra determinada ideia de Progresso. Penseroso elogia a indústria, o entusiasmo do rodar do século simbolizada na roda no automóvel. Contra a reprodutibilidade técnica, note-se, Macário elege o Delírio:

O mundo hoje é tão devasso como no tempo da chuva de fogo de Sodoma. Falais na indústria, no progresso? As máquinas são muito úteis, concordo. Fazem-se mais palácios hoje, vendem-se mais pinturas e mármore – mas a arte degenerou em ofício – e o gênio suicidou-se. (AZEVEDO, 2017, p. 87-88)

Reitere-se: antes de comporem *lócus* puramente romântico, muitos desses elementos são apresentados em diversas tradições iniciáticas. Não me parece que esse dado seria insignificante para Piva e é aquilo que encontramos em Eliade (2002), Rothenberg (2006) e Paz (2013). É importante considerar, portanto, que a “invenção” da cidade de São Paulo como o *Inferno* é fundamental para a constituição da *função xamânica* em *Paranoia*. Essa é a característica nuclear de “Visão 1961” e corresponde exatamente ao proposto por Eliade (2002). Piva seculariza o Inferno, mas não deixa de atravessá-lo. É como dizer: essa Poesia só existe porque a cidade de São Paulo existe. Por isso declarar que a Poesia é vida é operar sua morte e a do poeta – pois todos e todas, enfim, atingiriam esse *conhecimento* e experiência, isto é, *fariam a Vida Poesia*, cada um com sua pequena solução individual. Morte, desmembramento do poeta e da Poesia, para o *vital* processo de renascimento.

A “diferença”, portanto, poderia estar naquilo que Pécora (2008) sugere para união e solda, a análise de uma *composição de lugar*. Nessa construção, o que salta é o entendimento da poesia como *condição do conhecimento*. Para sistematizar essa proposta, Pécora sugere “cinco elementos de ouro” contidos no que chama de *cena xamânica* (2008, p. 10-13). A dissertação de Silva Junior (2011) recupera esses mesmos elementos, perseguindo-os em uma análise mais extensa de *Ciclones* e *Estranhos sinais de Saturno*, e as apresenta em dados quantitativos, inclusive de recorrência de palavras. De modo que o diálogo com seus resultados permite medir, novamente, as possíveis diferenças de *Paranoia* – e outros contrapontos de Eliade (2002). Para essa comparação, utilizo a mesma edição de *Paranoia* em *Um estrangeiro na legião* (2005, p. 26-73), referindo seus poemas. Deve-se considerar, nesse levantamento numérico, a diferença significativa na quantidade de poemas em questão (apenas 20 de *Paranoia*, contra os mais de 100 que constituem os dois livros finais).

O primeiro componente da *cena xamânica* seria a composição de uma “paisagem aberta”, em combinação de elementos – o mar, o deserto, os ventos, a chuva e os relâmpagos. A “cidade sucata”, para Pécora, é um *duplo negativo* dessa paisagem. Ainda assim, o *loci* criado em “Visão 1961” apresenta a mesma composição. Há uma totalidade cosmogônica que pode ser apreendida na interrelação Inferno, Purgatório e Paraíso. O poema é guiado por “balizas cíclicas”: a Noite, a Tarde, a Aurora, a Lua, as Estrelas que renascem. É importante considerar que tudo o que há nisso de sublime é articulado em oposição ao artificialismo maquinal da Cidade. Mas ambos os aspectos estão presentes, isto é, não há apenas *descanto*, não são somente imagens de um *duplo negativo*. Pécora (2008, p. 11) destaca a afirmação de Piva de ser “um poeta *na* cidade”. De modo que, segundo me parece, também poderíamos falar de uma poesia xamânica (piviana) *na* cidade. Seriam as primeiras imagens dessa figura particular de um “xamã urbano”.

Em *Paranoia* a principal “baliza cíclica” sem dúvida é a “noite”, que se repete muitas vezes ao longo do livro. E isso guia outras balizas relacionadas. A “lua”, por exemplo, – em Silva Junior (2011), com 13 aparições – figura 11 vezes¹¹⁴. Mas temos também a “Tarde” (4)¹¹⁵ e o “crepúsculo” (em “Stenamina boat” e “Rua das Palmeiras”). Há o “verão” e o “Outono” (“Paranoia em Astrakan”). Há muitas “nuvens” (4 vezes)¹¹⁶ e o “céu” (6) é também constante¹¹⁷. O “mundo” figura em alguns poemas, assim como “horizonte”, a “paisagem” (4)¹¹⁸, o “Firmamento” (em “L’ovalle delle aparizioni”), o “Infinito” (em “Poema Submerso”), o “Universo” e o “Arco-Íris” (em “Poema Porrada”), a “constelação” e a “Eternidade” (em “Jorge de Lima, panfletário do Caos”). Outro elemento muito presente é o “Vento” (4)¹¹⁹ e, significativo, a “montanha” (2)¹²⁰. Isto é, há uma frequente presença em *Paranoia* de uma “paisagem aberta”, em germe do que se desenvolve nos livros finais, é fato, mas não figurando apenas como contraposição da Cidade, já incorporada à *visão* do sujeito. Lembremos, nesse ponto, a configuração da “Aurora”, o modo como ela permite uma tripla leitura (espaço geográfico, rua; imagem da luz da metrópole; e baliza cíclica).

¹¹⁴ Em “Paranoia em Astrakan”; “Visão de São Paulo à Noite (poema antropófago sob narcótico); “Poema de Ninar para mim e Bruegel”; “O volume do grito”; “Poema Porrada”; e “Poema da Eternidade sem Visceras”.

¹¹⁵ Em “Poema Lacrado”; “Rua das Palmeiras”; “Anjos de Sodoma”; e “Paisagem em 78 r.p.m”.

¹¹⁶ Em “Boletim do Mundo Mágico”; “O Volume do grito”; “Rua das Palmeiras”; e “Poema Porrada”.

¹¹⁷ Em “Stenamina boat”; “Rua das Palmeiras”; “O Volume do Grito”; “Anjos de Sodoma”; “Poema Porrada”; e “Meteoro”.

¹¹⁸ Em “Praça da República dos meus Sonhos”; “Poema de Ninar para mim e Bruegel”; “Jorge de Lima, panfletário do Caos”;

¹¹⁹ Em “Praça da República dos meus Sonhos”; “Poema de Ninar para mim e Bruegel”; “Rua das Palmeiras”

¹²⁰ Em “Poema da Eternidade sem Visceras” e “Meteoro”.

O segundo elemento da *cena* seria a aparição de um conjunto regular de personagens, cujo núcleo é constituído no par xamã-discípulo. Esse aspecto é fortemente sexual, de caráter andrógino, “que se apresenta predominantemente através dos atributos do falo duro e das coxas fortes – pois são idênticas as armas do combate belicoso ou afetivo” (PÉCORA, 2008, p. 11). Isso se desdobra nos muitos escritores, músicos e nas imagens de adolescentes. “Visão 1961” apresenta toda uma ordem de escritores, como Mário de Andrade, que aparecem diretamente como guias, evocados como as “coxas” do primeiro amor de seus primeiros versos. Um caráter não exatamente andrógino, mas ao menos bissexual, fica evidente nos versos de Mário de Andrade. Embate orgiástico contra a ordem maquinal.

Isso se repete em *Paranoia*, como um todo, que apresenta muitas vezes imagens dos “meninos”, das “meninas”, dos “adolescentes”. Considerando que essas imagens, somadas com a figuração do “eu” e do “você” constituem a maior parte de recorrências do segundo aspecto da *cena* na análise de Silva Júnior (2012, p. 74), podemos dizer que esse é o elemento mais forte em *Paranoia*. Somadas essas imagens com as modulações do “meu”, “minha”, “teu” e afins, e essa relação atinge todos os poemas do livro. Esse é um aspecto muito importante, pois reflete na discussão realizada sobre a dupla “sujeito/leitor” que se constrói no último verso de *Paranoia*, “sou uma alucinação na ponta dos teus olhos” (PIVA, 2005, p. 73). Talvez esse aspecto, diretamente marcado, seja até mais frequente na “primeira poesia” de Piva do que na “última”. Aliás, o modo como essas imagens mais amplas vão se desenvolvendo em formas mais específicas corrobora a proposta de “unir as duas pontas” da poética de Piva pelo xamanismo.

Associado à essas figuras, como um terceiro componente da *cena*, está uma ordem coletiva, que se constitui como uma unidade cósmica baseada em elementos díspares. O reino animal e vegetal, angélico e demoníaco. É nesse componente que Pécora elenca as imagens guiadas pelo impulso dionisíaco, em convívio com outras entidades. São vários os “anjos” de “Visão 1961” e muitos os de *Paranoia*, atingindo quase a totalidade dos poemas. E pode se elaborar toda uma *ordem infernal* de uma realidade opressiva, traduzida nas entidades que permeiam “Visão 1961”: a “Bolsa de Valores”, os “Fonógrafos”, as “Catedrais sem Deus”, as “bacantes”, os “espectros”, os “fantasmas”, o “ditador Tacanho”.

Há sem dúvida maior multiplicidade dessas aparições nos livros finais, sobretudo na variedade de animais, mas igual presença – conforme o recorte dado por Silva Júnior (2011, p.

82). Em *Paranoia* temos vários “pássaros” (4)¹²¹, “vaga-lumes” (2)¹²² e “borboletas” (2)¹²³. Alguns “peixes” (“Paranoia em Astrakan” e “Poema de Ninar para mim e Bruegel”). Temos “flores”, “rosas”, “Lótus”, “raízes” e “florestas”, modulados em vários poemas. São muitas as “árvores” (6)¹²⁴. Assim como o “chumbo” (Visão de São Paulo a Noite), o “cristal” (“Boletim do Mundo Mágico”), a “prata” (“Jorge de Lima, panfletário do Caos”), o “Ouro” (Poema da Eternidade sem Visceras”).

A característica mais propriamente xamânica de outras dessas nomeações é mais perceptível pelo quarto aspecto da composição da *cena*: um conjunto ritualizado de ações, de caráter sexual iniciático. É, novamente, isso que se apresenta nos primeiros versos de “Visão 1961”. A “dança”, o “ato sexual”, o “canto”, a “visão”, o “grito”, o “olhar”, o “sonhar”, multiplicam-se no poema e em *Paranoia*. Porém, os “esqueletos” (com outras 5 recorrências em *Paranoia*) e os “crânios” (3) ganham maior destaque – unindo os dois últimos aspectos. “As mentes ficaram sonhando penduradas nos esqueletos de fósforo”. Note-se como ela é a primeira imagem que salta às mentes daqueles que *sonham* o poema.

E é nesse momento que é possível perceber como um único recorte do mosaico é fundamental para o todo da imagem e adquire maior sentido ao compô-la. O *fósforo*, que guiou o nosso olhar por uma série de estruturas do verso, nas partes acima, é uma linha de sutura. Do grego *phosphóros*, é por etimologia “aquele que porta a luz” e substantivada refere à “Estrela D’Alva”, Vênus, que é também Afrodite, deusa da sexualidade, do amor. Em sua genealogia¹²⁵, Heósforo, uma modulação da palavra, é a estrela mais brilhante do céu, filha do Titã Astreu com Éos, a *Aurora*. É irmã dos quatro ventos. Na derivação latina, por sua vez, a “Estrela da Manhã”, Eósforos, “aquele que traz a luz”, é Lúcifer. Que é a mesma “Estrela da Tarde”, quando vista no céu do oeste, ao crepúsculo. A palavra que fecha o primeiro verso de “Visão 1961”, em sua etimologia, guarda um ponto de solta entre os três aspectos: o sexual; o infernal; a iluminação.

Elemento químico da série dos não metais, o fósforo (P) é uma chave fundamental para o desenvolvimento de vida. Uma curiosidade é que o elemento foi descoberto e assim nomeado por Henning Brand, alquimista, em 1669 – que na tentativa de produzir a “pedra filosofal”

¹²¹ Em “Poema Submerso”; “Paisagem em 78 r.p.m.”; “Praça da República dos meus Sonhos” e “Poema Porrada”.

¹²² Em “Jorge de Lima, panfletário do Caos” e “Poema Lacrado”

¹²³ Em “Poema Submerso” e “Paranoia em Astrakan”.

¹²⁴ Em “Visão de São Paulo a Noite (poema antropofágico sob narcótico)”; “Stenamina boat”; “Rua das Palmeiras”; “Poema da Eternidade sem Visceras”; e “Meteoró”.

¹²⁵ Em Junito de Souza Brandão (1987).

descobriu que com 50 galões de urina era possível fazer 1 grama de fósforo¹²⁶. E um acaso objetivo muito interessante é que não se sabia exatamente quais processos conduziram sua chegada à Terra primordial. Uma pesquisa recente¹²⁷, porém, de forma inédita, conseguiu localizar a origem de moléculas com fósforo em regiões de *formação estelar*, nuvens interestelares de gás e poeira que podem originar estrelas massivas. Com esse dado, os pesquisadores seguiram a linha de formação desses compostos demonstrando que o monóxido de fósforo pode congelar e se fixar na poeira estelar, permanecendo ao redor da estrela. Esses compostos podem se juntar em rochas e formar cometas. Combinando esses dados, conclui-se que muito provavelmente a origem para o desenvolvimento da vida na Terra primordial está relacionada com a queda desse tipo de formação.

A imagem do “esqueleto”, por sua vez, é por diversas vezes analisada por Eliade (2002) como experiência iniciática de morte e ressurreição:

Esse importante exercício de meditação, que equivale também a uma iniciação (pois a concessão dos espíritos auxiliares está rigorosamente vinculada ao êxito), lembra os sonhos dos xamãs siberianos, com a diferença de que, neste último caso, a redução ao estado de esqueleto é uma operação realizada pelos ancestrais-xamãs ou por outros seres míticos, enquanto entre os esquimós trata-se de uma operação mental obtida por ascese e por esforços pessoais de concentração. Aqui como lá, os elementos essenciais dessa visão mística são o despojamento da carne bem como a enumeração e a denominação dos ossos. O xamã esquimó obtém essa visão em decorrência de uma longa e dura preparação; os siberianos são, na maioria das vezes, “escolhidos” e assistem passivamente a seu próprio despedaçamento feito pelos seres míticos. Mas em todos esses casos a redução ao esqueleto marca a superação da condição humana profana e, portanto, a libertação. (ELIADE, 2002, p. 80)

Eliade (Ibid., p. 80-83; 181-183; 471-72) demonstra que essa imagem se multiplica em vários seguimentos místicos. É símbolo de integração com a Vida, para pastores e caçadores. É via ascética para determinadas linhas meditativas do budismo, que objetivam “antecipar a obra do tempo, reduzir, *pelo pensamento*, a Vida àquilo que ela é na verdade: uma ilusão” (Ibid. –

¹²⁶ O que foi apresentado em pintura – cuja representação me parece bastante generosa considerando a quantidade de galões de urina que deveriam compor a cena –, por Joseph Wright, exibido em 1771: “*The Alchemist, In Search of the Philosopher’s Stone, Discovers Phosphorus, and prays for the successful Conclusion of his operation, as was the custom of the Ancient Chymical Astrologers*”. Disponível em: <https://www.derbymuseumsfromhome.com/joseph-wright/gallery> (Acesso em 05/11/2021).

¹²⁷ V M Rivilla, M N Drozdovskaya, K Altwegg, P Caselli, M T Beltrán, F Fontani, F F S van der Tak, R Cesaroni, A Vasyunin, M Rubin, F Lique, S Marinakis, L Testi, the ROSINA team, *ALMA and ROSINA detections of phosphorus-bearing molecules: the interstellar thread between star-forming regions and comets*, *Monthly Notices of the Royal Astronomical Society*, Volume 492, Issue 1, February 2020. Pages 1180–1198. DOI: <https://doi.org/10.1093/mnras/stz3336>

grifo meu). Rituais diversos usam indumentárias repletas de ossos¹²⁸, sugerindo muitas vezes o corpo humano. Na meditação tântrica, o adepto iogue deve visualizar imagens que se escritas por um poeta talvez chamássemos surrealistas: ver o próprio esqueleto gigantesco e luminoso, preenchendo o cosmos; estender a própria pele sobre toda a Terra, para contemplar osso e carne postas.

Desse modo, é muito interessante a forma como essa composição de versos, os iniciais de “Visão 1961”, que eminentemente nos transporta para o referencial dantesco, contém uma forte imagem xamânica. Sobre os problemas disso, cabe o que pontua o próprio Eliade:

O importante para nós é a sobrevivência de certos símbolos e métodos xamânicos até mesmo nas técnicas de meditação elaboradas e orientadas para outros objetivos que não o êxtase. Tudo isso serve para ilustrar, parece-nos, a autenticidade e o valor espiritual iniciático de um grande número de experiências xamânicas. (ELIADE, 2002, p. 472)

Há muitos outros elementos do poema que podem compor esse quarto aspecto proposto por Pécora (2008) em “Visão 1961”, principalmente quando associados ao quinto, e último da *cena*, que é a variedade de itens e insumos mobilizados para uso ritualístico. Instrumentos musicais, bebidas, alucinógenos. Destaca-se a imagem das “cafetinas magras ajoelhadas no tapete tocando o trombone de vidro da Loucura” que repartem “lascas de hóstias” (versos 10 e 11). Das “maravilhas consumidas sobre o arco-íris / de Orfeu amortalhado” (versos 65 e 66). Nessa associação, Pécora (Ibid., p. 12) também elenca as metonímias do corpo sexual, os beijos, os sussurros – e estamos novamente nos versos de Mário de Andrade (19 e 20).

Desse modo, é possível perceber que a maior parte dos elementos de “Visão 1961” podem traduzir uma multiplicidade da visão de Roberto Piva sobre aquilo de *iniciático* que há na Literatura:

Admitida, portanto, a analogia de procedimentos de construção da cena xamânica com a de outros *loci*, mesmo com aparências tão diversas, evidencia-se igualmente a destinação *civil* dessa poesia, que deve reordenar as formas de convívio, e empreender a reforma dos costumes pelo cultivo das letras e do espírito. Nesta visada enviesada, a celebração do caos e da devassidão anárquica desencadeada pela cena codificada do xama se inscreve politicamente como apologia do *urbano* face aos hábitos ruinosos e escravizados da cidade. (PÉCORA, 2008, p. 13)

¹²⁸ Os “ossos” (3 recorrências) estão presentes em “Boletim do Mundo Mágico”, “Stenamina boat” e “L’ovalle delle apparizioni”.

Considerando todos esses elementos, podemos observar que o sujeito poético de “Visão 1961” não é propriamente um *xamã*, mas um *discípulo*. É tão guiado pelos saberes iniciáticos quanto nos guia, é nosso companheiro de jornada em sentido mais íntimo – o de *aprendizado*. A cena é codificada, de fato, em alguns elementos diferentes daqueles mais utilizados na última poesia, mas cumprem funções análogas e muitos se repetem. Entre a “primeira e a última poesia” – se ainda estamos dividindo assim – o poeta precisará cruzar o abismo, olhar diretamente a Górgona Cidade, atravessá-la, em caminho iniciático, guiado por poetas e amparado por alucinógenos para, enfim, chegar à novos céus, modificar o seu canto e sua capacidade de ver. Reitero, sua capacidade de ver o horror e a Beleza, mesmo na Cidade. Nesse sentido, as diferenças entre *Paranoia* e *Ciclones* podem partir do ponto de correspondência entre a *forma* e a “metáfora base” das *composições de lugar*, que são distintas, mas operam em analogia. Trata-se apenas de uma diferença de fase do movimento iniciático, isto é, do local em que se situa o sujeito poético – de seu caminho, sua passagem de *iniciado* para *guia*.

Por fim, destaco a análise de Katerine Sobrinha, que igualmente considera que esse é apenas um movimento “aparentemente outro, mas ainda o mesmo” (2015, p. 75). A pesquisadora toma a recorrência de Dionísio como um ponto de ligação entre o início e o fim da obra de Piva, entre *Paranoia* e *Ciclones*, a partir de uma leitura de Nietzsche do sem-lugar da moral em um “mundo [que] só se justifica como fenômeno estético” (NIETZSCHE, 1992, p. 18). O “onírico”, nessa proposta, é associado ao sentido apolíneo, à determinação das regras, que é oposto, mas complementar, ao “êxtase de violência dionisíaca” (SOBRINHA, 2015, p. 77), que busca romper com essa mesma norma. De modo que seria possível observar em Piva uma “atualização da tradição dionisíaca” (Ibid., p. 78), dentro da perspectiva da “poesia xamânica”. Aponta que alguns elementos ritualísticos fundamentais, principalmente como os ritos, em imagens de *antropofagia* e *evisceração* – que também observamos em “Visão 1961” –, estão presentes em “Poema da Eternidade sem Vísceras”. Proponho a análise deste poema, como um arremate dos elementos.

Poema da Eternidade sem Vísceras

Na última lua eu odiava as montanhas
minha memória quebrada não pode receber
o amor
eu tomava sopa aguardando meus amigos desordeiros
no outro lado da noite 5
este é meu estranho emprego este mês
outro tempo quando o velho Gide se despachava para a África
meu coração era sólido eu dançava
eu assistia uma guerra de chapéus e brancas
lacerações dos garotos no Ibirapuera angélico 10
terreno vazio onde eu mastigava tabletes de
chocolate branco
no próximo instante eu vi árvores e aeroplanos com bigodes
e lágrimas de Ouro
no Ibirapuera esta noite eu perdi minha solidão 15
ROBERTO PIVA TRANSFERIDO PARA REPARO DE VÍSCERAS
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
meu esqueleto brilhava na escuridão 20
repleto de drogas
eu nunca estou satisfeito e ando um incorrigível demônio
lunático com os dez dedos roídos tamborilando num campo
magnético
memória do arsênico que eu dei a uma pomba 25
os olhos cinzentos do céu meu oculto Totem espiritual

(PIVA, 2005, p. 69)

Poema de 26 versos, com estrutura próxima ao que analisamos em “Visão 1961”. Há primeiro a localização de uma baliza cíclica, em chave sublime, “na última lua”, em que uma palavra reflete nas outras, criando uma dualidade temporal, isto é, o início do verso retorna a si. Especialmente, quase cria a imagem de um espelho d’água, lago aos pés da “montanha”. O constante movimento entre abertura, em /a/ e /i/, e fechamento, em /o/ e /u/, das vogais sugere um contraste de luz e sombra. Note-se como o poema, para usar a classificação de Pécora de “cena xamânica”, constitui-se primeiramente como uma “paisagem aberta”, um horizonte sem fim que se tornará seu “duplo negativo”, a cidade, apenas na metade do poema. Sugere a apresentação de uma experiência passada, fundada em espaço-tempo místico, cíclico – uma “ordem cosmológica”.

Todo o poema é direcionado ao sujeito: ao seu “eu”, que se repete, inserindo-se dez vezes; ao “meu”, outras seis; e ao “minha”, mais três. Poema possessivo. O sentimento é de ódio, não de passividade. Ódio que é direcionado ao sublime aurático das montanhas, não à cidade sucata. Todos esses elementos estão presentes no próprio corpo do verso, “na úl/ti/ma/

lu/ **aeuo**/dia/ va as/ mon/ tanhas”, em que o “eu” vem literalmente condensado nas vogais pela escansão, reforçando a imagem vertiginosa de um mergulho no ser, nesse encontro.

O segundo verso apresenta a imagem da “memória quebrada”, que pode ser chave metapoética para a compreensão dos flashes que percorrem o poema – entre o presente, o passado e o futuro. Uma estética da fragmentação, como se modula em outros poemas de *Paranoia*. Essa rememoração é o movimento que mais persiste no poema, até os versos finais. Os “amigos desordeiros”, no quarto verso, recupera a cena *beat*, em que o sujeito figura algo próximo de um *maitre*, considerando o desdobrar deste “estranho emprego” noturno. Os “amigos desordeiros” somam-se aos “garotos” para compor o par sexual do sujeito poético. O “outro lado da noite” também opera como baliza cíclica.

A imagem de André Gide (versos 7 e 8) insere o expediente diretamente político, que vem relacionado à uma condição mais “viva” do sujeito poético, de um “outro tempo”, em que seu “coração era sólido”, em que ele “dançava”. Cumprindo ritos iniciáticos: a visão do próprio “coração”, a “dança”. Essa imagem é interessante, pois refere em particular a viagem à África que Gide empenhou em 1925 como enviado ministerial e que culmina em seu livro *Voyage au Congo*, de 1927. Atinge uma dupla esfera coletiva. Por um lado, na leitura de Piva, é fundamental considerar que um dos aspectos mais combativos da produção de Gide foi pela liberdade sexual, engajada particularmente em *Corydon*, de 1920, na proposição de diálogos em que defende a homossexualidade e apresenta seus fundamentos na cultura grega e romana. “Figuras de um coletivo” constante em *Paranoia*. Por outro, o referente direto aponta para uma obra de forte conteúdo anticolonial e anti-imperialista. Campo de luta política que é reiterado em Piva.

Entre os versos 9 e 12, insere-se outra estrutura importante em *Paranoia*:

eu assistia uma guerra de chapéus e brancas
lacerações dos garotos no Ibirapuera angélico
terreno vazio onde eu mastigava tabletes de
chocolate branco

Em que o *enjambement* acentua o ritmo do verso e a justaposição de imagens. O Ibirapuera aparece como um espaço fundacional e mágico, “terreno vazio” e “angélico”, que permitirá ações iniciáticas. Os “tabletes de chocolate branco” podem indicar o consumo de alucinógenos, ou como forma de tirar o amargor. O ímpeto sexual das “lacerações dos garotos” que o sujeito assiste, repete-se no verso 15, aplacando a “solidão” do sujeito poético. A chave *visiva*, isto é, as “visões” correspondem neste poema à várias formas: à memória, à visão direta

do espectador, aos sonhos e às epifanias (verso 16). No verso 13, porém, no meio do poema, insere-se uma imagem paradigmática do processo: “no próximo instante eu vi”. A visão múltipla do sujeito poético atinge a totalidade do tempo, em imagens diversas, mas sobrepostas em um único instante. Constitui a perceptibilidade temporal do poema, em uma estética onírica. As “árvores e aeroplanos com bigodes” podem evocar imagens da guerra, já anunciada nos versos acima. As “lágrimas de Ouro” também trazem um forte aspecto solar, em outra oposição *mineral* de luz.

O título, ponto central para Sobrinha (2015), recupera um elemento diretamente iniciático na esteira de Eliade (2002), os ritos de *evisceração*. Que, destaque, repete-se em explosão, com o uso das maiúsculas: “ROBERTO PIVA TRANSFERIDO PARA REPARO DE VÍSCERAS” (verso 16). O poeta figura diretamente nomeado no poema, uma constituição singular em *Paranoia*, mas que ainda ocorre dentro de determinado *par iniciático*. Violenta *forma* com a qual o próprio poeta tenta romper, ou irromper, do corpo do poema. Tecitura erótica. O verso assume forma quase anagramática, o que aumenta o efeito desta leitura. Há uma simetria no uso de vogais, com 3 /i/, 4 /o/, 5 /e/ e 6 /a/. E, considerando a sonoridade construída por esse conjunto de consoantes, temos 8 vibrantes (em /r/), 8 sibilantes (com 2 /v/, 1 /f/, 3 /s/ e 1 /c/) e 8 plosivas (com 1 /b/, 2 /t/, 3 /p/ e 2 /d/). O poeta dilacera a si mesmo no corpo do poema, destrincha-se no verso. A única nasal, na verdade, corrobora a simetria, pois em encontro consonantal perfeito. As 16 sílabas, porém, quase não se repetem: “ro/ **ber**/ to/ **pi**/ va/ trans/ fe/ **rido** // **pa**/ ra/ re/ **pa**/ ro/ de/ **vísceras**”. O verso ainda pode ser lido como um octossílabo (com E.R. 2,4 e 8) seguido de um heptassílabo. A proparoxítona ao final, “vísceras”, recupera os aspectos do *instante* já discutidos, como aquilo que se esvai.

Recortam-se três recursos com a mesma base numeral em um único verso. E reitero uma problemática: não estaria nesta *evisceração* do verso um dos êxtases da Poesia? O número 8 “é, universalmente, o número do equilíbrio cósmico” (CHEVALIER, 2015, p. 651-653): é o número das direções cardeais na rosa-dos-ventos; é a mediação entre o quadrado e o círculo, no octógono; símbolo de equilíbrio; de renovação e ressurreição; do infinito; d’A *Justiça*, no tarô de Marselha; da completude. O que atua em forte contraste com a construção sonora, repleta de cacofonia, e imagética. O heptassílabo, que insere a base sete, acaba reforçando isso, já que aponta, justamente, para o *desequilíbrio* da composição, mas indica com isso um retorno à um estado de *perfeição*: a conclusão de um ciclo, a totalidade do Tempo e do Espaço – repetindo-se em múltiplos símbolos e arquiteturas (Ibid., p. 826-232). O uso da proparoxítona também se repete, intensificando as relações expressas, em: “África” (verso 7), “angélico” (10) e “magnético (24) – o que sugere toda uma fugacidade do poema.

De fato, a imagem da “evisceração” parece ser um dos núcleos de modulação de uma “poesia xamânica” em *Paranoia*. Há uma insistência nessa operação, para além de “Visão 1961”. Ocorre em “Stenamina boat”: “meninos visionários arcanjos de subúrbio *entranhas em êxtase*” (2005, p. 53), que reúne muitos aspectos da “cena xamânica”. Em “Jorge de Lima, panfletário do Caos”, em que o poeta é clamado como um “*talismã nos lábios de todos os meninos*”, que são “um milhão de vaga-lumes trazendo estranhas tatuagens no *ventre*” (Ibid., p. 51). Em “L’ovalle delle apparizioni” a imagem se desdobra: aparece como organismo da necrópole capitalista, com “o apito disentérico das fábricas expulsando escravos”; e como possível imagem do fascismo, “as crianças fazendo *haraquiri* ao som de *Lohengrin*”, “enquanto nossas *tripas* agonizam” (Ibid., p. 57). Uma outra união dos mesmos elementos ocorre nos versos de “Poema Porrada”: “o *universo* é cuspidado pelo cu sangrento / de um *Deus-Cadela* / as *vísceras* se comovem / eu preciso dissipar o *encanto* do meu velho *esqueleto*” (Ibid., p.66) – a visão cósmica, a conciliação de contrários, a imagem das vísceras e do esqueleto.

Nesse sentido, a análise de Silva Junior (2011) – sobre *Ciclones e Estranhos sinais de Saturno* – faz notar que os ritos de desmembramento, cocção ou renovação das vísceras é fortemente conectado aos cultos de deuses da natureza, como explica em:

(...) onde o espetáculo da natureza era predominante de plantas, o jogo humano da imitação se voltava para o mundo vegetal e, como já vimos, o mito básico era de um deus que entregava seu corpo para ser morto, retalhado, enterrado, de onde as plantas comestíveis brotavam para sustento do povo. Nos ritos de sacrifício humano, comum a todas as culturas de plantio, essa cena mitológica primal é imitada literalmente – ad nauseam; pois, uma vez que a vida, no mundo vegetal, é vista eclodindo da morte e tenros brotos verdes emergindo da decomposição, assim também deve ocorrer no mundo humano. Os mortos são enterrados para nascerem de novo e os ciclos do mundo vegetal se tornam modelos para os mitos e para os rituais da humanidade. (CAMPBELL, 1997, p. 51)

Isso é muito interessante porque é uma composição insistente de imagens de *Paranoia* e se conecta com todo o aspecto mais ecológico da poesia de Piva, em poemas, manifestos e entrevistas, em uma relação do xamanismo com Dionísio.

Nos versos seguintes (17 a 19), o poeta insere uma reflexão direta sobre o papel da palavra poética, a realidade de seus sonhos:

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

Já vimos essa modulação do manifesto de Breton, em que o que figura como irreal, como alucinação ou paranoia é o mundo. O sujeito apenas vê essas imagens. Destaco que tais intervenções do sujeito poético são um incisivo aspecto presente nos escritores malditos, como observamos em Lautréamont ou mesmo em Dante. O clamor para que se compreenda as mais terríveis visões como alegorias, por exemplo. Há um elemento ritualístico na imagem do “crânio”, em consonância com as visões xamânicas do esqueleto. São epifanias de morte, mas que buscam revelar algo.

Considerando o todo de nossa discussão, é difícil não ler o “amor sem salvação”, que o sujeito sabe “presos no topo de minha alma”, dentro de um imagético dantesco. A busca pelo amor perdido é bastante direta, mas é a composição geométrica da alma do sujeito que permite essa leitura: no “topo de minha alma”, talvez uma brincadeira com os estados de perfeição arquitetados na *Comédia*. Se tal leitura é possível, nos encontramos novamente em uma relação Dante/xamanismo. Os sonhos e as visões surgem de ambos.

Os versos seguintes corroboram essa leitura: “meu esqueleto brilhava na escuridão / repleto de drogas”. O sujeito poético atinge a visão de seu próprio esqueleto, associando o movimento xamânico anterior ao consumo de alucinógenos – em outra composição de luz e sombra. Em consonância com os aspectos discutidos por Eliade (2002). Apresenta, em sequência, quatro elementos que parecem ser fundamentais, pois repetem-se nas composições: a construção erótica, a leitura dantesca, a proposta xamânica e a visão lisérgica.

Encaminhando o final do poema, reitera-se a posição impiedosa deste sujeito de *Paranoia*: “eu nunca estou satisfeito e ando um incorrigível demônio” (verso 22). A modulação dos verbos no presente atinge uma singular totalidade nesse “eu nunca estou”. Mas destaco como sobrepõe-se à visão angustiada, deste sujeito com os “dez dedos roídos”, uma imagem do Mal. O verso “memória do arsênico que eu dei a uma pomba”, apresenta diretamente uma memória – provavelmente de infância – de uma ação que não objetiva vantagem ou benefício, ação do “puro Mal”, portanto, nos termos de Bataille (2017, p. 16). São os olhos de pomba morta que geram um segundo reflexo no poema, em paralelo com os primeiros versos: “os olhos cinzentos do céu meu oculto Totem espiritual”. Há, nesses versos, de forma muito mais evidente do que em “Visão 1961”, uma relação entre o culto do Mal e a proposta de uma “poesia xamânica”. A primeira formulação de um “Totem espiritual” – que posteriormente assumirá várias formas, mais adequadas ao seu projeto poético (como a onça, ou o gavião) –, ocorre em *Paranoia* como o reflexo do céu cinzento da cidade nos olhos de uma pomba morta.

Feita essas análises, talvez possamos concluir que a ideia de uma “poesia xamânica” acaba reunindo muito daquilo que se considera como “singular”, ou mesmo incoerente, na obra

poética de Piva. Imagens de um surrealismo *beat*, em uma leitura da tradição romântica e maldita, pautada substancialmente pela conciliação de contrários. A constituição do xamanismo nesta “primeira poesia”, portanto, indica muito mais uma iniciação do próprio poeta, do que a caracterização de si como poeta xamã. É o que ocorre com o sujeito lírico de “Visão 1961”, de “Praça da República dos meus Sonhos” e de “Poema da Eternidade sem Visceras” – que mergulham no abismo.

Desse modo, talvez o mais importante seja ter em vista o aspecto central para Eliade (2012), reiterado: o “xamanismo” é, em suas muitas manifestações, uma *técnica* do êxtase. É daí que Piva retira parte de sua *fórmula*: “poesia = xamanismo = técnicas arcaicas do êxtase” (PIVA in COHN, 2009, p. 112-113). O rito iniciático, qual seja, tem sempre uma dupla característica: ele é estático e é teórico. O iniciado não apenas sai de si, ele se insere em uma *tradição*, correspondente a padrões determinados, e aí conclui sua passagem. Ele não apenas sonha ou alucina, mas o faz *sistematicamente*, em conexão com determinadas *formas*, que lhe são transmitidas e que irá transmitir. Ele não “fantasia” ou “delira”, ele apreende como *experiência* outras formas de (en)cantar o real. A leitura da tradição é profunda em Piva. Mas o poeta não apenas se insere em determinada linha de escritores, ele o faz em busca daquilo que é elemento transformador, iniciático, mas próprio da tradição literária, desenvolvendo as bases de uma “poesia xamânica” a seu modo.



Para organizar em síntese o percorrido nesta parte, observemos duas definições gerais de *O xamanismo e as técnicas arcaicas do êxtase* (ELIADE, 2002). Cabe considerar o quanto essas definições podem indicar uma presença mais forte de “elementos xamânicos” em *Paranoia* do que nos últimos livros – ou, ao menos, uma presença tão forte quanto. Vejamos dois trechos:

Quanto ao conteúdo dessas experiências extáticas iniciais, embora seja bastante rico, quase sempre comporta um ou vários dos seguintes temas: despedaçamento do corpo seguido pela renovação dos órgãos internos e das vísceras, ascensão ao Céu e diálogo com os deuses ou os espíritos; descida aos Infernos e contato com os espíritos e as almas dos xamãs mortos; revelações diversas de ordem religiosa e xamânica (segredos do ofício). Todos esses temas, como se percebe facilmente, são iniciáticos. [...]

Seja como for, a presença ou a ausência desses temas também indica certa orientação religiosa das técnicas xamânicas com eles relacionadas. Existe, sem dúvida alguma, uma diferença entre a iniciação xamânica “celeste” e aquela que poderíamos chamar, com ressalvas, de “infernai” [...] e para não

complicar a exposição, apresentaremos separadamente cada um dos grandes temas mágico-rituais: *despedaçamento do corpo do candidato, ascensão ao Céu, descida aos Infernos*. Mas nunca se deve perder de vista que essa separação só raramente corresponde à realidade e que, como veremos a seguir entre os xamãs siberianos, *os três principais temas iniciáticos* às vezes coexistem na experiência de um mesmo indivíduo ou, de qualquer modo, encontram-se frequentemente dentro de uma mesma religião. Finalmente, deve-se levar em conta o fato de que essas experiências extáticas, além de constituírem a iniciação propriamente dita, sempre estão integradas num sistema complexo de instrução tradicional. (ELIADE, 2002, p. 50-51)

E o segundo mais esquemático, ao organizar as cerimônias de iniciação em seus componentes mais gerais:

- a) Período de reclusão na mata (símbolo do além) e existência larvar, à semelhança dos mortos: proibições impostas aos candidatos, pelo fato de serem comparados aos defuntos (um morto não pode ingerir certos alimentos ou utilizar os dedos etc.).
- b) Rosto e corpo esfregados com cinza ou com certas substâncias calcárias para obter o brilho baço dos espectros; máscaras funerárias.
- c) Inumação simbólica no templo ou na casa dos amuletos.
- d) Descida simbólica aos Infernos.
- e) Sono hipnótico; bebida que torna os candidatos inconscientes.
- f) Provas difíceis: pauladas, pés aproximados do fogo para assá-los, suspensão, amputação de dedos e outras crueldades diversas. (Ibid., p. 82-83)

Considerando o todo de leitura e análise de “Visão 1961” – e dos outros poemas –, ele apresenta os “três grandes temas” de Eliade (2002), tão significativos que constituem a própria estrutura de seu estudo. Em *Paranoia* esses elementos se multiplicam. O despedaçamento do corpo, da alma que passa desconjuntada, e até mesmo do corpo morto do manequim, constituem uma esfera imagética iniciática, que é analogicamente traduzida no corpo do verso. Isso corrobora a leitura de que o sujeito poético é em *Paranoia* um candidato à iniciação. O sujeito poético é constantemente comparado ou se defronta com corpos mortos. De fato, o “(a) período de reclusão na mata” pode ser questionado, considerando-se que a “saída da cidade” implicaria em outras paisagens. Mas já em Eliade – em equação que devia agradar a Piva –, a “mata = Inferno” (Ibid., p. 113). Transmutada em Cidade, é ela mesma que lhe impõe proibições, sobretudo *físicas* e oprime aquele que as transgrida – o que ultrapassa a tradição expressa. Em alguma medida – não referente ao aspecto econômico e social que as imagens denunciam –, São Paulo, ela mesma, “Sereia de Neon & Mistério”, é uma guia do poeta – paradoxal movimento da *necrópole*, corpo moribundo. E o poema se abre como uma grande orgia cósmica, uma erótica visão celeste.

Piva fará isso inserindo-se em uma busca por conhecimentos tradicionais. A performance do corpo esqueleto, em (b), multiplica-se na visão dos próprios ossos iluminados e há locais de “(c) inumação simbólica”, como a Praça da República ou o Ibirapuera, em que o sujeito poético se encontra com Mário de Andrade, em que “lotofagicamente” gostaria de esquecer de si. Mas também de certa linha da tradição literária, organizada principalmente ao redor da figura de Dante – de quem o poeta almeja herança. *Paranoia*, desse modo, é um primeiro “(d) incursão simbólico” ao Inferno, em herança poética. O percurso terá diversas modulações tanto de formas de estados do *inconsciente*, em (e), quanto de provações simbólicas de violência, desmembramento, cocção, mergulho. E retomemos apenas a alguns títulos dos poemas de *Paranoia* (2005, p. 26-73): “Visão 1961”; “Poema Submerso”; “Visão de São Paulo à noite (poema antropófago sob narcótico)”; “Praça da República dos meus Sonhos”; *Poema de ninar para mim e Bruegel*; “O Volume do Grito”; “L’ovalle delle apparizioni”; “Poema Porrada”; “Poema da Eternidade sem Visceras”.

Nesse caminho, o sujeito poético terá vários companheiros transgressores, guias literários e será ele mesmo vetor de *experiências limite*. Beberá do verso longo *beat*, em cenas lisérgicas, correspondente à Vida que a Poesia evoca, construídos com uma base herético-romântica de uma conciliação de contrários (que Piva recupera também como *clássica*), mas já modulada por uma *estética do choque* surrealista. Uma Tradição que *ensina*, com essas diversas *técnicas*, que o Inferno e o Paraíso são a mesma coisa.

Afinal, não foi tão indigesto. O monstro, em postas,
nos levou de volta aos dias de obrigações.
A primeira: tirar proveito do imolado.

Escritos na casa do cisne – Pastoral – VI
Edimilson de Almeida Pereira

Modulando tudo o que foi discutido nesta parte, surge-me a imagem de *uma educação pelo inferno*. Temos alguns aspectos iniciais: a dupla iniciado/guia; a conciliação inferno e paraíso; as visões e linguagem da “malavita” e, mais ainda, da miséria da condição humana; o consumo de alucinógenos como forma de epifania; a base formal para obscurecer e intensificar a duração da experiência poética; uma estética ativa, que exige participação pelo choque; a busca pelos conhecimentos xamânicos, capazes de traduzir as mesmas imagens, mas em outra base de conhecimento. Mas para alcançar uma discussão mais significativa, teremos quase que iniciar o percurso novamente. É necessário analisar outros elementos para, enfim, chegarmos nestas mesmas questões. Pois o percurso, afinal, não é linear, é espiralado.

Contra a destruição de tudo que é frágil: *Vaga-lumes e Crueldade*

Em muitos sentidos é difícil não recorrer a personagem de Piva, sua personalidade e experiência de vida, como a “justificar” suas escolhas poéticas – principalmente as mais controversas. “Vida poesia”, tornando essa associação uma exigência da criação artística. A ponto de que isso pode ser um problema na abordagem de sua obra – como já apontamos. Claudio Willer (2015, p. 16-17) parece recomendar cautela em associar completamente o sujeito poético ao poeta. Destaca que Piva vivia em abstinência à época de composição de *Paranoia*, o que é bastante significativo e demonstra que essa relação “vida poesia” pode ser até enganadora. É preciso dizer que é redutor resumir toda a sua poética à imagem de um “poeta paranoico”, ou da construção de imagens como “alucinação”, ou fechar tudo com “desbunde” – sem que isso leve, de fato, à uma leitura da obra. Isso por si só é também um indicativo de sua concepção de Poesia – e da centralidade dada à *experiência poética*.

Além disso, o pensamento racional, por vezes, busca amparo nos textos mais diretos do poeta e o caráter crítico que há em suas entrevistas e depoimentos os torna tão ricos que passa a ser uma tarefa abordá-los. E uma tarefa não os repetir ou, mais exatamente, não os tomar como “verdade absoluta”, mas como texto. A isso soma-se o fato – que não surpreende considerando a obra de Piva, mas destaco – de que a crítica piviana, hoje, abrange diversas áreas de pesquisa, em campos da História, da Teoria Literária e da Psicologia. O que permite amplo diálogo e demonstra a importância de sua obra, mas por vezes pode ocultar o núcleo do trabalho poético, de altíssima elaboração. Nesse sentido, Fábio Weintraub (COHN, 2009, p. 128) destaca que a qualidade de imagem e o arremate literário do poeta são fatores determinantes para sua recepção contemporânea, mas a radicalidade e a qualidade iconoclasta de Piva ainda persistem nas análises acadêmicas, em teses e dissertações.

Considerar uma definição do poeta como absoluta implicaria medir a importância de todas as outras – algumas com a mesma frequência e intensidade de aparição, outras diametralmente opostas. Definir, por exemplo, que aquele que dissecou a estrutura do verso não conhece o êxtase ou que determinada configuração de uma poesia xamânica ocorra apenas após a década de 80, sem dúvida é possível, pois o poeta o disse e isso reverbera em manifestos e entrevistas. Mas pode ser redutor confiar demais no Poeta (ou em sua imagem), inclusive, um engano – ou melhor, um jogo. Até porque, não há dúvidas, de fato existe aquele que “disseca o verso, mas não conhece o êxtase, que é a alma dos versos” (PIVA *in* COHN, 2009, p. 112) –

mas mesmo em si a frase não é excludente. Eu diria que, talvez, existam até mesmo aqueles que conhecem o êxtase, mas nenhuma forma de dissecação.

Em contradição, portanto, proponho nesta parte uma aproximação geral com a obra de Piva e sua imagem, mas em uma leitura de suas entrevistas e depoimentos – com maior atenção aos posfácios –, para reiterar os aspectos desenvolvidos até o momento. Isso implica uma insistência no xamanismo piviano – que será configurado até o fim –, em Dante e em nosso Inferno; um recorte entre a sobrevivência dos *Vaga-lumes* e a *Piratária*; e uma escolha pela *Crueldade*. Caminho pelo qual poderemos organizar parte dos resultados, apresentando uma revisão mais objetiva da crítica piviana, explorar os pressupostos estéticos e políticos reiterados por Piva, sua visão de Poesia, e (re)centralizar nosso caminho em Walter Benjamin.

O olhar que Piva lança para a tradição e para seu contemporâneo permite compreender a construção de suas reflexões e particularidades, mas isso muitas vezes também se desenvolve em conciliação, isto é, expressam abertamente elementos contrários. Há contradição, por exemplo, em um poeta que reiteradamente ataca o pensamento cartesiano e aritmético, mas define grande parte de seu projeto poético, destaque-se, por *operações matemáticas*:

Poesia = xamanismo = técnicas arcaicas do êxtase. Xamã: sacerdote-poeta inspirado que, em transe extático, percorre o inframundo, florestas, mares, montanhas & sobe aos céus em “viagens”. Dante foi um xamã cabalista que conheceu, em sua viagem pelos três mundos, os orixás travessos da sombra. (PIVA in COHN, 2009, p. 112)

Como nessa corrente definição de Poesia, que ampara críticos de diferentes linhas, por exemplo, além da presente pesquisa, a de Sousa Chaves (2010), a de Silva Junior (2011), a de Veronese (2015), a de Sevilla (2015), a de Souza Rocha (2018) e a de Vinicius Ximenes (2019). Ou como ocorre no “Manifesto do Partido Surrealista Natural”:

+ XAMANISMO + ARTAUD + RIMBAUD + LAMANTIA + LAUTRÉAMONT + STIRNER + FÍSICA QUÂNTICA + ECOSSISTEMAS INTOCADOS + PLANTAS ALUCINÓGENAS + CANDOMBLÉ + AROMATERAPIA + ERVAS MEDICINAIS + DROGAS PSICODÉLICAS + RITUAIS DE TERROR + YOGA TÂNTRICA + DIONISISMO ORACULAR + INVENÇÃO DE ORFEU + COLTRANE + JOHNNY ALF + JOBIM + EGBERT + HERMETO [...] (PIVA, 2008, p. 184)

O que além de indicar a elaboração de um complexo sistema de referências – desdobrado em sincretismo religioso, técnicas populares e antigas de cura, posicionamento político-ecológico, diferentes âmbitos da arte –, desestabiliza os pressupostos que Piva oferece para sua

obra poética, por organizar aritmeticamente os elementos. Mas, em paradoxo, há uma quebra da fórmula, já que tal somatório é simplesmente impossível – isto é, *irreal*. Por outro lado, se “poesia = xamanismo = técnicas arcaicas do êxtase”, o poeta quer nos deixar com poucas dúvidas sobre a equivalência dos termos. Nesse sentido, e por mais que Piva afirme em entrevistas que *Ciclones* corresponde à uma “experiência xamânica com as palavras”, foi preciso insistir nos outros aspectos dessa mesma proposição. Muitas coisas repetem-se, não apenas por insistência da crítica, mas também pela do poeta. Além disso, o fato de que *Ciclones* seja uma “experiência xamânica com as palavras” não implica que outros livros não o sejam.

Cabe, desse modo, organizar uma leitura de suas entrevistas e para isso considero, principalmente, a organização de Sérgio Cohn, *Encontros: Roberto Piva* (2005) – a mais referida pela crítica.

Perseguindo algumas repetições podemos notar como o poeta compõe uma “herança mágica” do pensamento poético – o que envolve suas leituras dos *beats*, do surrealismo, dos pressupostos básicos das técnicas xamânicas por Eliade e sua moral romântica revolucionária, existencial. Já em 1972, em entrevista à *Rolling Stone*, por Ezequiel Neves – cujo foco é a experiência musical de Piva como produtor e não sua literatura –, ao ser questionado a respeito do potencial subversivo das bandas nacionais de sua época, o poeta insere-se – e as insere – como parte dessa mesma linhagem:

E dos conjuntos de São Paulo?

Em São Paulo – cidade cheia de contradições ferozes – resolvi mexer a fauna à qual pertença e botar para rachar certas estruturas mentais tão conhecidas de anjos de subterrâneo chamados Freud, Artaud, Jerry Rubin, Ferenzi, Norman Brown, Paul Goodman e todos que não acreditam muito no príncipe deste mundo, mas acreditam no mundo e seus rituais sagrados. (*in* COHN, 2009, p. 24)

Linha daqueles que não acreditam no “Reino”, digamos, mas acreditam no mundo e em seus locais de passagem. Há sempre uma perspectiva utópica em Piva, que não se manifesta sem pesada crítica ao sistema operante, nem sem o choque imagético, mas é núcleo resistente. Como o poeta, em paralelo, a Cidade se apresenta em sua face contraditória, feroz. Quase poderíamos ver aqui uma construção metonímica do sujeito e da cidade, cujas “rachaduras” dão a ver certas “estruturas mentais” dos que a habitam. A atuação cultural de Piva, particularmente nas décadas de 60 e 70, marca-se pela criação de novos “espaços de vida”, isto é, por uma procura e realização de locais de uma experiência possível, dentro da necrópole maquinal sob

a Ditadura: saunas de subúrbio; bares *underground*; shows de rock; casas seguras em meio à selva. Locais constantes de sua poesia.

O valor propriamente Histórico de sua “vida obra”, em particular o *valor como documento da barbárie* que Piva nos lega, em suas múltiplas relações com a contracultura, sua figura de centralidade em diversos grupos marginalizados, já encontra estudos acadêmicos. É o caso, por exemplo, da pesquisa de Kátia Batista (2012 – Dissertação em História Social), que destaca uma leitura benjaminiana entre o surrealismo e a metrópole. E a de Reginaldo Sousa Chaves (2010 – Dissertação em História do Brasil), que se pauta por uma cartografia da cidade de São Paulo, da chamada “periferia-rebelde”, com foco na emergência de subjetividades desviantes, para tratar de diversas histórias e testemunhos de Piva e seu grupo – com um foco maior nos manifestos da década de 60.

Uma pesquisa que apresenta semelhante visada geopolítica, mas considerando em particular os poemas de *Paranoia* em análise poética, é a de Thadyanara Oliveira (2017), que demonstra como essa configuração da cidade opera nas mais diversas dimensões da existência em sociedade, considerando o avanço das políticas de opressão contra os corpos marginalizados em uma dialética entre as chamadas “Boca do Lixo” e a “Boca do Luxo”.

A respeito de seu entendimento do xamanismo, cabe considerar que em 2000 – em entrevista concedida à Bruno Zeni para a *Folha de São Paulo* – ao ser questionado sobre o período de composição de *Paranoia*, o poeta aponta outras definições de sua vivência xamânica na infância e adolescência, articulando os mesmos elementos:

Na época você já se interessava por xamanismo?

Eu fui iniciado na piromancia aos 12 anos de idade por um mestiço de índio com negro. Em 1961, comprei o *Xamanismo e as técnicas arcaicas do êxtase*, do Mircea Eliade. Fiz leituras com Willer, Antonio Franceschi, Rodrigo de Haro. Ficamos impressionados com as palavras do Eliade. Pesquisei candomblé, umbanda, xamanismo, fui iniciado no catimbó, tomei vinho de jurema e tudo. É uma experiência espiritual ampla. Aplico então as técnicas arcaicas do êxtase – que é a definição de xamanismo de Eliade – na poesia. Isto é, seguir o seu êxtase, a sua intuição, o seu maravilhar-se. É o maravilhoso cotidiano de que falava Breton. (*in* COHN, 2009, p. 121)

Esse trecho pontua outras pesquisas. Destaco que há uma insistência na multiplicidade de experiências sagradas, em correlação, isto é, Piva frequentemente relaciona os campos religiosos em suas múltiplas experiências em sincretismo, tornando-os indissociáveis da experiência poética, como formas análogas. Por isso, parece-me que o mais adequado de fato é tratar o termo como “xamanismo piviano”, pois é uma proposta própria de sua poesia. O poeta não define a múltipla tradição iniciática, nem o pretende, mas recorta-a desde sua primeira

poesia. Isto é, trata-se de uma proposição *poética*, pautada na tradição literária e nas vivências do poeta, em grande medida sincréticas, em um recorte da leitura de Dante e de Eliade – principalmente em *Paranoia* e em *Piazzas* (PIVA, 2005). Há, por evidente, mudanças e avanços em cada uma dessas questões ao longo de sua produção poética, sendo *Ciclones* um livro com maiores diferenças temáticas em relação aos anteriores – mas que são complementares.

Na sequência dessa resposta o poeta relembra São Paulo de 1960 como uma cidade já degradada, refere-se como uma *necrópole*. Essa caracterização da cidade é a mais importante, inclusive no que diz respeito à sua ligação com o xamanismo, para compreendermos as possibilidades da metrópole 60 anos atrás e hoje. Há uma duplicidade que permite perceber como São Paulo pode ser necrópole, e *Paranoia* um livro completamente contra o urbano (talvez, contra o Progresso) e ainda assim conter imagens de uma experiência iniciática xamânica. São Paulo é o corpo morto que deve ser renascido; é o inferno de imagens, de onde se retira o próprio antídoto, em experiência tátil. O poeta indica isso:

*O que é, basicamente, a motivação, a fabulação de Paranoia? É toda a minha vivência urbana, sexual, mística, anárquica, de São Paulo, da cidade em que vivo. A partir daí, toda aquela intertextualidade com poetas brasileiros ou não: Dante, a beat Generation, os surrealistas, os dadaístas, os futuristas italianos que, de certa forma, também poetizaram o espaço urbano. Há essa relação mágica com determinados lugares sagrados da cidade. Veja você que até hoje, onde era o Circo Piolim da minha infância, não se consegue construir nada. É um espaço sagrado, onde você pode inclusive passar para outra dimensão, outra realidade. Aquilo que Lautréamont chamaria de “a membrana verde do espaço”. Quando se atravessa essa membrana, a gente pode se localizar em uma situação completamente absurda. E isso está presente no livro *Paranoia*. São minhas experiências de amor, de loucura, de drogas. (in COHN, 2009, p. 57 – grifos meus)*

Na entrevista concedida à Carlos Von Schmidt, para a revista *artes.*, em 1985, Piva relembra “espaços mágicos de existência” na cidade de São Paulo, locais de experiência compartilhada. É curioso que tal construção se exemplifique com uma *memória*, de infância, mas sem dúvida essa característica se desdobra nas muitas praças habitadas de sombras e de poetas, nos becos em que a vida sobrevive, nos porões das casas de show, que percorremos nos poemas. Essa posição, porém, pretende-se alheia da nostalgia, como vemos em entrevistas à Carlos Roque, de 1986:

Você está para São Paulo assim como Dalton Trevisan está para Curitiba. Partindo desse referencial urbano-geográfico-humano, gostaria que você falasse sobre a São Paulo de hoje se comparada com a São Paulo de vinte e cinco anos atrás.

Há vinte e cinco anos atrás São Paulo era uma cidade mágica, com um espaço lúdico vastíssimo. Atualmente, São Paulo não passa de uma imensa caixa registradora. Isso faz parte de um plano que é o de transformar a população de São Paulo numa imensa classe média. É um sintoma também do neocapitalismo, que está atingindo o mundo todo [...]. Portanto, sem nenhuma visão nostálgica, os espaços mágicos de outrora estão sendo substituídos pela especulação imobiliária que gera a Grande Devastação. Isso tudo vai se espraiando, essa mentalidade classe média vai corroendo outros valores, outras posturas, isto é, vai corroendo as diferenças. O grande combate que se realiza atualmente no mundo é entre uma minoria de diferentes contra uma vasta maioria massificada e colonizada que tem os mesmos gostos, os mesmos parâmetros, resultando essa massificação num Grande Cérebro de Verme. (in COHN, 2009, p. 77)

O que Piva está chamando de “massificação sob valores de classe média” se refere diretamente à sociedade de consumo, à fetichização da mercadoria e dos corpos humanos. Em grande medida, o que se vê em sua obra poética e nas reflexões que faz a respeito dela na década de 90 e nos anos 2000, é o avanço do liberalismo sobre a cidade de São Paulo. É importante destacar que o que Piva coloca em questão não é o fato de que as classes oprimidas e mantidas na miséria estariam, sem dúvida, em melhores condições com um parâmetro financeiro de “classe média” – ele faz essa mesma reflexão. O que centraliza é o aspecto político ideológico massificador e imperialista. E a gigantesca incoerência que há em reproduzir e defender um sistema – de valores, de regras – que produz essa mesma miséria.

Destaca-se algo próximo do que diz Walter Benjamin: para muitos a “estabilidade” significa miséria estável (BENJAMIN, 2020, p. 18). A dizer: como “obter liberdade” pelo próprio sistema que produz, gere e distribui a miséria, condicionando as formas de vida? Ocorre que essa elaboração pode constituir um outro ponto de sutura entre o pensamento poético, a ação política e a apresentação da violência em sua obra. O paralelo que o próprio Roberto Piva faz de seu posicionamento com o de Pier Paolo Pasolini me permite a construção de uma segunda linha comparativa, com a análise de Georges Didi-Huberman, em *Sobrevivência dos Vaga-lumes* (2011). Nesse sentido, esse percurso explora – e permite corroborar – a importância da recepção de Pasolini na poesia brasileira, como demonstram Ribeiro (2020) e Sterzi (2013), marcando o pioneirismo de Piva.

Nas palavras do poeta: “Pasolini começou a contagem regressiva do nosso planeta a partir do desaparecimento dos vaga-lumes na Itália. Eu poderia começar a mesma contagem regressiva a partir do desconhecimento & desaparecimento da abelha Jataí no Brasil” (PIVA in COHN, 2009, p. 51). Didi-Huberman destaca que o núcleo dessa reflexão de Pasolini é uma tese sobre a impossibilidade de transmissão da experiência e de vitória do fascismo na coerção dos valores da sociedade capitalista, que vem atrelada com uma *imagem poética* – a dos vaga-

lumes. O resultado dessa articulação é o prognóstico do *desaparecimento*. Com esse paralelo, na verdade, Piva traduz em suas reflexões uma tese histórica sobre o fascismo:

A tese é a seguinte: acredita-se erroneamente que o fascismo dos anos de 1930 e 1940 foi vencido. Mussolini foi sem dúvida executado e dependurado pelos pés na praça Loreto de Milão, em uma encenação “infame” característica dos mais antigos costumes políticos italianos. Mas, sobre as ruínas desse fascismo está atrelado o próprio fascismo, um novo terror ainda mais profundo, mais devastador aos olhos de Pasolini. De um lado, “o regime democrata-cristão era ainda a continuação pura e simples do regime fascista”; por outro lado, por volta da metade dos anos de 1960, aconteceu “algo” que deu lugar à emergência de um “fascismo radicalmente, totalmente e imprevisivelmente novo”. A primeira fase do processo foi marcada pela “violência policial (e) o desprezo pela constituição”, tudo isso mergulhado num “atroz, estúpido e repressivo conformismo de Estado” contra o qual “os intelectuais e os opositores de então nutriam esperanças insensatas” de derrota política. A segunda fase desse processo histórico começou, segundo Pasolini, no mesmo momento em que “os intelectuais mais avançados e os mais críticos não perceberam que ‘os vaga-lumes estavam desaparecendo’”. (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 26)

Trata-se de um discurso de Pasolini realizado em 1975: o “artigo dos vagalumes”. Didi-Huberman (Ibid., p. 25-27) demonstra que, ao construir uma imagem poético-político-ecológica (o “desaparecimento dos vaga-lumes”), atrelada à uma tese sobre a História, Pasolini faz saltar a violência do processo histórico, daquilo que ele designa como “genocídio cultural”. Tal definição faz explodir o nosso *tempo de agora*, em que o genocídio de Estado se articula em semelhantes formas. Pasolini considera que, por mais que o fascismo histórico tenha sido, de fato, vencido, o seu núcleo se mantém no desenvolvimento das democracias-cristãs no pós-Guerra. O “vencedor” (a classe opressora) não cessou de vencer e impõe a uniformização dos valores da sociedade em torno de uma “classe média”, em imagem única e totalizante, submissa e controlada por mecanismos sociais e religiosos de base cristã, branca e eurocêntrica, que exercem basicamente um poder sobre o *corpo*. São formas de opressão em muito semelhantes, e originárias, às formas de domínio colonialista, perpetradas em outras catástrofes históricas. Fizemos essa reflexão no primeiro capítulo. Apesar de algumas de suas mais totalizantes irrupções, como o nazismo histórico, tenham sido derrotadas, o fascismo se transmuta na divisão social do trabalho do mundo moderno e contemporâneo e nos atuais valores considerados universais pelo discurso oficial – como ponto extremo do sistema capitalista.

No pensamento de Pasolini, essa persistência do fascismo nas formas de produção e consumo, impostas pelo capitalismo como “valores únicos”, é o fim absoluto das possibilidades de resistência – ocorre um total domínio do ser humano, uma uniformização da *vida*. Trata-se

de um modo mais profundo de obter a adesão ao modelo cultural e político imposto, uma coerção de todas as formas de vida ao redor de um único valor, o de *consumo*, guiado pela indústria cultural. O que é uma efetiva mudança em relação ao período do fascismo histórico, que Pasolini começa a identificar no final da década de 60.

Os limites da vida entendida como norma e aceitas pelo poder dominante, a moral que rege a sociedade capitalista, as formas pelas quais a humanidade entende o mundo, terão ao fim da Guerra a mesma base dos valores fundamentais do nazifascismo: uma sociedade patriarcal com modelo nuclear de família, branca, hierarquizada; um modelo de masculinidade militarista; a constituição de uma moral religiosa que garante impunidade à crimes cometidos contra todas e todos que transgridam essas normas e padrões; a condenação e segregação da população oprimida à miséria e, diretamente, ao extermínio – principalmente a população negra, a comunidade LGBTQIA+ e as mulheres. Vítimas de uma política neoliberal de extermínio que garante, como observa Pasolini, o uso ostensivo da violência policial e a resguarda de duas formas: ignorando a Constituição, de muitas maneiras, ao esvaziar e negar direitos básicos para faixas inteiras da população; e gerenciando o preconceito social, para legitimar seu desaparecimento.

Em tal estrutura de pensamento, a ideia imperante é aquela de que o que não tem *utilidade*, ou *produz algo útil* à manutenção da ordem, deve ser descartado – ou, se possível, sumariamente eliminado. Isso culmina em formas de Governo cada vez mais militarizadas, com maior vigilância e instrumentos legais que garantem o controle da população marginalizada. Os “valores universais” que regem as democracias-cristãs *organizam* formas de sustentação para uma moral única, que é patriarcal, racista, segregadora, binária. Tudo isso que chamamos, justamente, *estrutural* do sistema Capitalista ocidental; ele mesmo nascido dessas condições.

Pasolini divide os estágios dessa transformação, literalmente, entre a *presença* e o *desaparecimento* de *vaga-lumes*. Destaca que a partir da década de 60, com o constante aumento da poluição da atmosfera e das águas interiores, e com o uso exponencial de iluminações artificiais cada vez mais potentes, o vaga-lume começa a desaparecer das cidades – mais exatamente, tira significado do fato de que os cientistas ignoraram esse acontecimento. Tal desaparecimento permitiria ver a vitória do fascismo. Trata-se, portanto, de uma imagem dialética.

Muitas vezes Roberto Piva manifesta essas mesmas posições, mas é importante considerar que nosso poeta o faz 10 anos antes de Pasolini e em uma configuração própria – sobretudo na percepção “utilitarista”. É algo presente já em suas primeiras publicações, como em grande medida analisamos em *Paranoia* e como podemos ler no “Postfácio” de *Piazzas*:

O objetivo de toda a Poesia & de toda a Obra de Arte foi sempre uma mensagem de Libertação Total dos Seres Humanos escravizados pelo masoquismo moral do Preconceitos, dos Tabus, das Leis a serviço de uma classe dominante cuja obediência leva-nos preguiçosamente a conceber a Sociedade como uma Máquina que decide quem é normal & quem é anormal. Para a Sociedade Utilitarista do nosso tempo, a prova máxima de normalidade é a adaptação do indivíduo à família & à comunidade. Numa sociedade assim estruturada, todas as virtudes, eu digo Todas, estão a serviço do Princípio de Utilidade. Assim, entidades Policiais tipo Nazista como a R.U.D.I ou a R.U.P.A constituídas por criminosos fardados & civis têm o poder absoluto para decidir quem é útil & quem é inútil. Para os que ainda duvidam que nossa Sociedade é um Cárcere Criminoso, eu recomendaria que batessem um papo com qualquer adolescente egresso do R.P.M. (Recolhimento Provisório de Menores). Desta maneira, os nossos Ociosos literatos que leem os terríveis relatórios das penitenciárias onde esteve Jean Genet teriam a imaginação suficiente para compreender que tudo que o genial Genet descreve nas inumeráveis prisões por onde passou acontece em termos mil vezes piores aqui no Brasil, São Paulo em 1964. Basta lembrar-nos que o Pau-de-Arara & o choque elétrico pertencem ao folclore da Gestapo brasileira. (PIVA 2005, p. 130)

Este trecho é antecedido por uma longa reflexão sobre a *tarefa do poeta*, circunscrevendo um problema de “Criação Poética”, em citação à Octavio Paz, que passa por muitos pressupostos de sua obra – a poesia como um ato sexual, violência “cujo propósito é a mais íntima das agressões”; como princípio criativo e transmutação. Destaco como os elementos sempre se reúnem, em articulação no mesmo texto, reiterados em diversos *corpus*. Já em 1964, desse modo, Piva considera o domínio do cristianismo como o “suicídio do corpo”, uma “doença” que deve ser extirpada, definindo que com sua escrita pretende “ajudar muitos a superar esta Tristeza Bíblica de todos nós, absortos num Paraíso Desumanizado, reprimido aqui & agora”. E por mais que este seja um texto de agosto/1964, Piva já relacionava as estruturas repressivas da Ditadura Militar como manifestação máxima de uma “Sociedade Utilitarista”. Piva é muito claro em associar esse pensamento de massificação neoliberal pautada em valores fascista com o desenvolvimento da Ditadura Militar.

Talvez possamos compreender alguns aspectos dessa mudança de paradigma do fascismo – no entendimento desses poetas –, por um comparativo entre a imagem do “soldado-trabalhador”, de Benjamin¹²⁹, com a do “casal consumista”, de Piva (*in* COHN, 2009, p. 152). Considerando essa imagem dentro de um sistema de valores, por exemplo, da “Teologia da Prosperidade”, ela apresenta parâmetros muito semelhantes a aqueles do “soldado-trabalhador”: é um modelo de masculinidade e de família, heteronormativa e ideologicamente

¹²⁹ Conforme discutimos no primeiro capítulo.

alinhada à valores homogeneizantes, oficiais; a medida de seu sucesso *secular* é o mesmo de sua *benção divina*, basicamente, sua capacidade de *consumir mercadorias*. Nesse pensamento, a moral religiosa rege determinada *imagem* daquilo que é a Família, sendo essa a principal forma que o ser interage em sociedade. O “Princípio de Utilidade” recorta essa imagem dentro um único padrão permitido, que significa aquilo que o Poder dá *valor*, em imagem: o casal heteronormativo cristão, cuja maior prova de adaptação à “comunidade” será demonstrada por sua capacidade de *consumir*.

Na tese de Pasolini, a Sociedade de Consumo é capaz de fazer aquilo que o Regime Nazista não conseguiu “em completude”: cooptar a vida “o tempo todo” – tenha-se em vista que Piva irá relativizar o ultimato dessa posição (*in* COHN, 2005, p. 152). Em Piva, o “casal consumista” é a nadificação totalizante do ser humano, controlado por meio de aparato técnico massivo de mídia. Incapaz de vivenciar experiências verdadeiras em um mundo reificado, o ser perde seu sentido comunitário e, inevitavelmente, sua capacidade de resistência à opressão política, pois cada vez mais se alinha ao modelo oficial – ele mesmo apenas uma modulação da “imagem única” da propaganda fascista. De tal modo que, se na época do fascismo histórico era possível existir focos de resistência, agora há apenas uma “pobreza de experiência absoluta”.

Da mesma forma que o pensamento social-democrata, em Benjamin (2012a), erra ao considerar o Progresso como *norma histórica*, em detrimento das reais condições de vida, as democracias-cristãs pautam uma série de valores e base moral que passam a ser também consideradas uma norma. A *norma histórica* que Piva vê no Capitalismo pode ser condensada na imagem crítica do “casal consumista”. A família heteronormativa; o conjunto de valores em torno de uma imagem única de “classe média”. O conceito talvez não se alinhe completamente à imagem, mas, segundo minha leitura, o que Piva demonstra – por oposição – em suas poesias é justamente isso, o fato de que uma “Sociedade Cristã Heteronormativa Consumista” é vista como o *fim natural* da humanidade. O que impede – assim como na crítica ao conceito de Progresso – qualquer crítica radical e estruturante dos termos em relação – e leva, inevitavelmente, a esquerda progressista a perder espaço de ação, *espaço de imagem*. É contra isso que o poeta organiza sua cólera:

eu quero a destruição de tudo que é frágil:
cristão fábricas palácios
juízes patrões e operários

(PIVA, 2005, p. 66)

Descolado de “Poema Porrada”, os versos apresentam-se em sobreposição de imagens. A forma pela qual vem elencadas cria a percepção de uma única imagem. Diferente de outros versos em que a sonoridade nos guia em justaposição, que indicaria maior movimento, a imagem parece operar como uma moldura, mais estática. Componentes de uma mesma cena. Isso se destaca no corpo do poema, pela página e pelo sinal gráfico. Sugere, talvez, um *campo de perceptibilidade* que o poeta propõe destruir. Medir essa fragilidade em sua poética pode nos ajudar a compreender os excessos de seu “essencialismo”.

Há contradição, é claro: “sabemos que não é nada frágil aquilo cuja destruição eu desejo. A poesia é que é frágil, é uma forma de abrir brechas na realidade” (PIVA *in* COHN, 2009, p. 135). Ainda assim há a capacidade de abrir brechas, como “o Baudelaire, o Artaud”. E o poeta que começa essa mesma entrevista negando a dialética, prossegue: “Mas não impediram Auschwitz. O poeta não existe para impedir essas coisas. O poeta existe para impedir que as pessoas parem de sonhar” (Ibid.) – então existe para propiciar uma utopia realizável? De todo modo, parece-me que a proposição dessa “moldura”, ou desse campo de perceptibilidade, relaciona-se diretamente com as imagens mais iconoclastas de seus poemas.

Piva apresenta, no “Posfácio” citado acima, uma prefiguração da Ditadura Militar Brasileira, associando o controle “utilitarista” da vida humana com as práticas de tortura mais representativas de nosso recente passado totalitário. Mais ainda, organiza a origem das atuais rondas ostensivas da Polícia Civil (como o GARRA, ou o CERCO), a partir de sua proto-estrutura fascista: a R.U.D.I. (“Rondas Unificadas do Departamento de Investigações”) e a R.U.P.A. (“Rondas Unificadas Da Primeira Auxiliar”), constituídas na década de 60. Esse ponto é muito significativo para ilustrar como a compreensão de que cada documento da cultura é também um documento da barbárie. Piva caracteriza a R.U.D.I e a R.U.P.A no posfácio de *Piazzas*, assinado e publicado em 1964. O que não seria possível segundo os dados oficiais da polícia civil¹³⁰, porque a R.U.P.A teria sido criada apenas em 1967.

O impacto da posição de Piva, de sua condição poética de ter uma *vida experimental*, atinge um valor muito significativo: é a vivência das margens que garante que o poeta seja *capaz de ver* a opressão de seu próprio Tempo. Há um relâmpago sobre o campo do *testemunho* nessa reflexão. De certo modo, essa perspectiva também corrobora a insistência na leitura – e criação – de determinadas imagens críticas da metrópole. E o próprio poeta – que é leitor de Genet – o diz: não é necessário ler os relatórios de Jean Genet, apenas ouvir os jovens

¹³⁰ Em: <https://www.memoriapoliciacivilsp.com/antigas-rondas>. Acesso em 20/08/2022.

marginalizados, para compreender o real sistema em que nos encontramos. Há uma perspectiva local de atuação, nesses paralelos.

Essa posição é a mesma que Piva marca em sua leitura sobre Dante. A da *malavita*. E, nesse sentido, destaco um trecho de entrevista que Roberto Piva concedeu a Ademir Assunção que, apesar de publicado, não é referido pela crítica piviana. Parece-me que isso se deve ao fato de que tal entrevista se encontra em versão reduzida na organização de Sérgio Cohn, *Encontros: Roberto Piva* (2009), sob título de “A poesia selvagem e de possessão de Roberto Piva”, de 1991 – uma das mais referidas, inclusive. A versão que consta em *Faróis no Caos*, organização de entrevistas de Ademir Assunção, porém, apresenta mais trechos e questões¹³¹, sob título “Roberto Piva e sua poesia de possessão” (ASSUNÇÃO, 2012). O livro também apresenta a entrevista de 2004, “Roberto Piva: o gavião-caburé no olho do caos sangrento” (Ibid.). Ambas referem constantemente aos mesmos aspectos, de modo que a *unidade* do conjunto, apesar dos anos que separam ambas, é visível, como pontua Ademir Assunção: as relações entre “xamanismo” e poesia; o consumo de alucinógenos; a constituição da cidade de São Paulo. Também referem muito à Pasolini e aos temas que estamos explorando nessa parte – em termos próximos. Um desses trechos é particularmente interessante, pois articula essas mesmas considerações a partir de Murilo Mendes e Jorge de Lima:

*Murilo Mendes e Jorge de Lima? Pois é. São poetas que depois se tornaram católicos, mas que têm uma força muito grande. Isso não quer dizer muita coisa. Dante era um católico, um cristão, e produziu a viagem xamânica mais espantosa que já li. Ele desceu aos infernos, depois foi para o purgatório, depois para o paraíso. E nos infernos, como diz Pasolini, ele, como profundo conhecedor da *mala vita*, da vida marginal da Itália do seu tempo, descreve com fidelidade, inclusive na linguagem, na gíria, o aristocrata ladrão de sacristia que é o Vanni Fucci; E você percebe que Dante vivenciava profundamente a vida da marginália, dos bandidos. Ele conhecia as várias camadas sociais, desde os heréticos, passando pelos sodomitas, indo pelos saqueadores de sacristia, pelos ladrões. Ele conhecia tudo. (ASSUNÇÃO, 2012, p. 60)*

A pergunta faz parte de uma sequência em que o poeta relaciona o diagnóstico de Pasolini sobre a “classe média” com sua própria postura de enfrentamento, organizando um paideuma combativo em Dante, Murilo Mendes, Jorge de Lima e Oswald de Andrade. Tudo, desse modo, é condicionado à uma *tarefa do poeta* e atrelada à uma *categoria de conhecimento*,

¹³¹ Um deles repete aquilo que já vimos sobre o consumo de alucinógenos para a criação poética: “*Você costuma escrever sob efeito de drogas?* Não, não necessariamente. Digo experiência alucinógena como coisa presente na cultura xamânica. Apesar de muitas tribos fazerem a experiência xamânica sem drogas, a experiência alucinógena é muito grande. O próprio vinho no dionisismo – era uma experiência em que se usava o vinho para promover aquelas orgias monumentais, que eram os festivais dionisiacos” (ASSUNÇÃO, 2012, p. 58).

como algo necessário ao fazer poético. Exige uma *vivência* da margem, da miséria. É “caindo na vida” que o poeta se torna capaz de *profetizar* sobre essa mesma condição – e compor uma *tradição dos oprimidos*:

Relatório pra ninguém fingir que esqueceu

“Contra tudo que não for loucura ou poesia”
Jorge de Lima

acordar para mastigar este pastel fúnebre recheado de gritos irados & pic-nics de seriedade frente à morte de Garcia Lorca que em vida teve o bom gosto de dormir com adolescentes & toureiros
acordar para mastigar este pastel fúnebre liquidificador antropófago estrelas do futuro carnificina espiritual de impotentes bostas & lagrimas de crocodilo o poeta só é celebrado nestas procissões blasfemas enterrado seu coração de carne grávido de vermes vivos poderia cantar vossos filhos & isto a moral que desintegrou Hiroshima condena. (PIVA, 2008, p. 174)

Trata-se de um manifesto que compõe a reunião “Sindicato da Natureza” (PIVA, 2008), com textos da década de 80 e 90. O título é sarcástico o suficiente para atingir o leitor. A epígrafe de Jorge de Lima reitera a posição do poeta, traduzindo certo essencialismo de uma *vida poética*, como vimos nos outros *corpus*. Manifesto poético, que opõe duas instâncias de criação e marca uma *posição estética* condicionada por uma *posição política*. Cantar os vermes contra a moral que desintegrou Hiroshima. A primeira instância é a do fazer poético, centrada em um trabalho diário, que é alimento corrompido, “pastel fúnebre”. Ato melancólico cotidiano, criativo. O eixo dessa criação estrutura-se em uma crítica política. O poeta se alimenta, como matéria da poesia, dos gritos irados e carnificinas, opondo-se, mas fazendo parte, talvez de uma (im)potência essencial – a da escrita – frente a morte de Garcia Lorca.

Algo que inquieta: qual valor teriam sarais em sua homenagem, se apenas a revolta absoluta seria capaz de salvá-lo? Revolta que pode, mas apenas em pequena medida, concluir-se pela palavra, ao menos por alguns poetas, aqueles que fazem “brotar seu coração de vermes”. Só uma procissão blasfema poderia cantar tal poeta, pois o pensamento fascista que o fuzilou é apenas uma forma do pensamento democrata-cristão que permite celebrá-lo “em *pic-nics* de seriedade”. Os demais fragmentos desse texto, que são sete ao todo, rememoram cenas da vida de Essenine, de Gregório de Mattos, de Antonin Artaud e de René Crevel. E há uma clara oposição entre “nós” e “eles”:

Nestes dias em que meus únicos companheiros foram a música de Jorge Mautner & algum garoto triste conquistado de madrugada em alguma esquina da solidão eu sei que foram vocês que exilaram Gregório de Mattos,

enforcaram Essenine, apertaram o revólver musical de René Crevel, internaram Antonin Artaud o Momo no manicômio. (PIVA, 2008, p. 176)

Talvez haja nessa afirmação de Piva, “eu sei que foram vocês” – como a “saber os nomes” – algo de Pasolini, conforme lido por Sterzi (2013, p. 131-132). Nesse sentido, há aqui um “intervalo trágico” entre conhecimento e a ação – que Sterzi toma como uma tentativa de extrair potência de sua própria impotência, da arte frente ao real. Trata-se de uma reflexão sobre a possibilidade da palavra. Há uma solidão política, de existências marginalizadas, marcadas pela opressão social, religiosa, sexual e econômica. A “moral que condenou Hiroshima”, afinal, foi aquela que venceu a Segunda Guerra Mundial. Moral de base cristã, como Benjamin previu, que tem no domínio da *técnica* o objetivo último da humanidade. E que, mais do que isso, compreendeu o domínio da técnica como exercício *divino* de Poder, semelhante ao poder de Deus. E quem diz isso não é o radical poeta Roberto Piva ou os tantos anjos de subterrâneo, é o próprio Winston Churchill: “O que era a pólvora? Trivial. O que era a eletricidade? Inexpressiva. Essa Bomba Atômica é o Segundo Advento em Ira!”¹³², exclamou, quando soube do teste bem-sucedido de *Trinity*, a primeira – “trindade” de antemão nomeada e concretizada mês e meio depois, em Hiroshima e Nagasaki. Concluindo o “Segundo Advento”, a vinda de Cristo, o Fim dos Tempos. E Harry Truman declarou, assim que 150 mil pessoas desintegraram com suas casas, que “agora temos um novo e revolucionário incremento para a destruição”¹³³. Para assumir em si aura divina, anunciou que os japoneses deveriam se render ou “esperar uma chuva de ruína do céu”.

A metáfora religiosa é persistente – é isso que quero destacar. O exercício do poder de Deus é atribuído ao domínio de uma técnica de destruição absoluta. Piva também considerava essa estrutura como fundamento da visão de mundo judaico-cristã, nestes mesmos manifestos:

Na última entrevista concedida à grande imprensa nos meados dos anos 50, o filósofo Martin Heidegger, perguntado sobre o que ele achava da Bomba Atômica, respondeu: “Qual delas? Esta de agora, ou aquele que explodiu há dois mil anos?”. “Como assim?”, perguntaram os jornalistas atônitos. Heidegger acrescentou: “Pois quando Cristo falou: ‘Meu reino não é deste mundo’, ele detonou a primeira Bomba Atômica”.

De fato, a visão de mundo judaico-cristã, com seu Deus situado fora do Tempo & do Espaço imobilizado na Eternidade, representa a concepção mais antiecológica de que temos notícia. “Meu reino não é deste mundo” significa que o mundo poderá estar entregue a todo tipo de devastação, quer por bombas, agrotóxicos, industrialização etc. pois para este ponto de vista o

¹³² In: KEEGAN, John. *Uma história da Guerra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p. 483.

¹³³ Em tradução livre. Em: <https://youtu.be/w67PfbxjM4E>. E in: KEEGAN, John. *Uma história da Guerra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p. 484.

planeta Terra é um lugar de passagem, um “vale de lágrimas”, um lugar de expiação. (PIVA, 2008, p. 181)

A questão é semelhante a aquilo que Benjamin (2012a) aponta como nuclear da social-democracia, a ideia de Progresso como *norma histórica*, a transformação de tudo em *commodity* – o que resulta na necessidade ética de ruptura com a tradição dos opressores. O fascismo é compreendido como uma “forma extrema de Capitalismo”, em uma exacerbação dos valores racistas burgueses, de base judaico-cristã. Piva organiza os mesmos elementos à visão de um Tempo linear, que encaminharia a uma perfeição absoluta, uma eternidade imóvel – e que é, para muito e por norma, de eterno sofrimento, de miséria estável. Que o poeta faça isso a partir de Heidegger é talvez problemático, mas podemos considerar que a incoerência de se pautar por um filósofo que apoiou abertamente o regime nazista age em prol de certo sarcasmo do poeta, que nos obriga a pensar que até mesmo um apoiador de Hitler organizou parte das semelhanças entre o fascismo e a democracia-cristã que o poeta explora¹³⁴.

Em movimento dialético, diga-se, Piva recorta um fragmento, arrancando-o da totalização de seu contexto para negar seu valor simbólico para a Tradição, sua aura, e organiza suas consequências sociais e econômicas, de devastação. Centraliza uma contradição de ordem econômica na origem do pensamento cristão, em uma perspectiva materialista ecológica. Organiza ao redor outros elementos, para atribuir outro sentido ao ponto central, denunciando a falsidade de suas concepções. Sua postura melancólica organiza a História como decadência e ruína, mas em negação.

Cabe destacar que essa visão do fascismo já foi demonstrada na teoria marxista clássica, como em Pachukanis:

O fascismo é fruto do estágio imperialista do desenvolvimento capitalista, no qual este último manifesta traços de estagnação, parasitismo e decadência. Disso decorre que o fascismo não está apto a criar formas que proporcionariam um desenvolvimento a longo prazo. O grande capital, em determinadas condições, vê-se obrigado a declinar dos métodos de organização democrática das massas, bem como da ajuda que lhes prestam os sociais-democratas. (PACHUKANIS, 2020, p. 53)

¹³⁴ Com a mesma ironia violenta do poeta, poderíamos citar Ludwig von Mises, nome muito citado pela direita brasileira nos últimos anos, que fala abertamente sobre “As razões do fascismo”, em capítulo de mesmo nome: “Não se pode negar que o fascismo e movimentos semelhantes, visando ao estabelecimento de ditaduras, estejam cheios das melhores intenções. O mérito que, por isso, o fascismo obteve para si estará inscrito na história.” (2010, p. 77). Mas não farei isso com as minhas referências bibliográficas.

O ponto central do ensaio de Didi-Huberman (2011, p. 28-29), porém, é o fato de que tese de Pasolini é atrelada não apenas à uma constatação objetiva de ordem social e econômica, refletindo as políticas de extermínio e genocídio cultural, mas também a uma *imagem poética*: opera uma divisão teórica sobre o desenvolvimento do fascismo com base na existência, ou no desaparecimento, de vaga-lumes. Para melhor compreender essa imagem e seu significado para Pasolini em 1975, Didi-Huberman (2011, p. 17) retoma uma carta do cineasta para Franco Farolfi, escrita entre 31 de janeiro e 01 de fevereiro de 1941. Repleta de cenas de uma juventude transgressiva, que busca vida nos becos das cidades, nas margens, nos parques, a carta nos fala de pontos fulcrais, mágicos, da possibilidade de existência livre, mesmo que em transgressivo desespero:

Na noite da qual te falo, jantamos em Paderno e, em seguida, na escuridão sem lua, subimos até Pievo dei Pino, vimos uma quantidade imensa de vaga-lumes, que formavam pequenos bosques de fogo nos bosques de arbustos, e nós os invejávamos porque eles se amavam, porque se procuravam em seus voos amorosos e suas luzes. (PASOLINI *apud* DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 19)

A imagem dos *vaga-lumes* é a visão mágica, o relâmpago que rompe o espaço-tempo de opressão e que Pasolini associa à possibilidade de uma experiência verdadeira, de vida em meio às ruínas, em analogia com cenas de alegria juvenil. Constituem *verdadeiros espaços de exceção* frente ao terror, a *regra* da perseguição nazista:

De lá, viam-se claramente dois projetores muito distantes, muito ferozes, olhos mecânicos aos quais era impossível escapar (*due riflettori lontanissimi eferoci, occhi meccanici a cui non era dato sfuggire*), e então fomos tomados pelo terror de sermos descobertos; enquanto os cães latiam e nós nos sentíamos culpados (*e ci parve dessere colpevoli*), fugimos deitados, escorregando pela crista da colina. (PASOLINI *apud* DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 21)

A rememoração de Pasolini denuncia algo de muito particular no cerceamento das existências sob regimes totalitários, a *culpa* pela *possibilidade de vida* – análoga a recorrente “culpa pela sobrevivência”, como lemos em testemunhos históricos de sobreviventes da *Shoah* e catástrofes semelhantes. Mas há sobretudo uma oposição entre diferentes *luzes*, nessa imagem. Contra a *Luz*, Oficial, opressiva, dos projetos mecânicos rompendo o céu – antecipando tortura, morte e desaparecimento –, impõe-se a *pequena luz* dos vaga-lumes, analogia de sua própria existência – e, talvez, de muitos dos “estranhos visionários da Beleza”. O ensaio de Didi-Huberman (2011), na verdade, inicia-se com uma retomada da alegoria

moderna do mundo como *Inferno*, em que essa analogia é recuperada a partir da aparição dos *vaga-lumes* na *Comédia*:

Bem antes de fazer resplandecer, em sua escatológica glória, a grande luz (*luce*) do Paraíso, Dante quis reservar, no vigésimo sexto canto do *Inferno*, um destino discreto, embora significativo, à “pequena luz” (*luciolina*) dos pirilampos, dos *vaga-lumes* [*luciole*]. O poeta observa, então, a oitava vala infernal: vala política, caso existisse, visto que aí se reconhecem alguns notáveis de Florença reunidos com outros, sob a mesma condenação de “conselheiros pérfidos”. O espaço todo é salpicado – constelado, infestado – de pequenas chamas que parecem *vaga-lumes*, exatamente como aqueles que as pessoas do campo, nas belas noites de verão, veem esvoaçar, aqui e ali, ao acaso de seu esplendor, discreto, passante, tremeluzente. (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 11)

Didi-Huberman refere-se à oitava vala do *Inferno* (ALIGHIERI, 2010a, p. 175-180), a dos “maus conselheiros”, do oitavo círculo, o dos fraudulentos. Vala em que Dante encontra Diomedes e Ulisses, que lhe conta de sua última viagem à montanha austral. Os condenados deste círculo passam a eternidade envoltos em chamas, que lhe servem de prisão individual. Diametralmente oposta a *Luz* da Glória Celeste do Paraíso, há nesse círculo *pequenas luzes*, emitidas pelo fraco brilho do pecado de cada um dos condenados, reluzindo seu castigo sem fim.

O *vaga-lume* é um inseto coleóptero que possui órgãos bioluminescentes na região do abdômen, repletos de enzimas, a *luciferase*, e de seu substrato que gera luminosidade, a chamada *luciferina*. São pequenos “portadores do fogo” ou “da luz” – em outra imagem, para essa pesquisa, da *centelha*. Não me estenderei nas analogias, elas evidentemente percorrem linhas do que foi apresentado nas partes anteriores. Mas o inferno de Pasolini não é o de Dante, sua sobrevivência depende de sua capacidade de resistir, de ser *luciole*, de fugir da *Luce* dos projetores e dos cães. Seu Tempo é outro:

Os ditadores discutem: em 19 de janeiro de 1941, Benito Mussolini encontra Hitler em Berghof e, em seguida, em 12 de fevereiro, tenta convencer o general Franco a participar ativamente do conflito mundial. Em 24 de janeiro, as tropas britânicas começam sua reconquista da África oriental dominada pelos italianos: eles ocupam Benghazi em 6 de fevereiro, enquanto o exército da França Livre empreende sua campanha na Líbia. Em 8 de fevereiro, o porto de Gênova é bombardeado pela frota inglesa. Assim foram os dias e as noites desse final de janeiro de 1941. **Imaginemos, nesse contexto, algo como uma inversão completa das relações entre *Luce* e *luciole***. Haveria, então, de um lado, os projetores da propaganda aureolando o ditador fascista com uma luz ofuscante. Mas também os potentes projetores da DCA perseguindo o inimigo nas trevas do céu, as “perseguições” – como se diz no teatro – das sentinelas atrás dos inimigos na escuridão do campo. É um tempo em que os

“conselheiros perversos” estão em plena glória luminosa, enquanto os resistentes de todos os tipos, ativos ou “passivos”, se transformam em vagalumes fugidios tentando se fazer tão discretos quanto possível, continuando ao mesmo tempo a emitir seus sinais. **O universo dantesco, dessa forma, inverteu-se:** é o inferno que, a partir de então, é exposto com seus políticos desonestos, superexpostos, gloriosos. Quanto aos *luciole*, eles tentam escapar como podem à ameaça, à condenação que a partir de então atinge sua existência. (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 16-17 – destaque meu)

É nesse ponto que se encontra a discordância de Didi-Huberman com a tese do *desaparecimento* – e sua hipótese da *sobrevivência*. Para Pasolini a visão dos vagalumes nos anos 40 corresponde às possibilidades de existência da *pequena luz* na época do fascismo histórico e o seu *desaparecimento* – real, isto é, localizado no parque da rememoração –, durante as décadas de 60 e 70 na Itália, é sintoma do avanço desse fascismo que persiste na forma de valores, moral e estrutura dos Estados contemporâneos, que será mais ou menos acentuado a depender dos parâmetros e níveis da social-democracia das diferentes nações.

Os *pequenos corpos de luz* de Pasolini e seus companheiros, *luciole*, surgiam como uma alternativa, como *verdadeira exceção*, de alegria e desejo, contra a *regra* do mundo de terror, opondo-se à grande *Luce*, aurática, dos projetores e das propagandas nazistas. O *desaparecimento* indica, justamente, o fim dessas possibilidades. E Didi-Huberman, note-se, articula isso com a ideia de uma *inversão* (que implica deslocamento e assimilação, eu diria) do universo dantesco, ele mesmo alegoria do Tempo da Modernidade. Há, sem dúvida, uma continuidade com a tradição que analisamos, estabelecendo os mesmos parâmetros de comparação, ao inverter os valores positivos e negativos.

Didi-Huberman (2011, p. 72-73) centraliza a tese Pasolini em um prognóstico sobre a modernidade e o pós-guerra: a perda das possibilidades de *experiência*, em termos benjaminianos. O sintoma que Benjamin (2012 – em “Experiência e Pobreza”) vê no trauma daqueles que retornam da Primeira Guerra, a perda da capacidade de conexão com sua própria Cultura e de transmissão de suas experiências vividas, amplia-se na própria condição da experiência moderna e contemporânea da cidade, da miséria e da pobreza. Piva, em suas entrevistas, como vimos, dará um diagnóstico semelhante ao tratar da degradação da cidade de São Paulo ao longo das décadas de 1960 a 1990. O que ele identifica como “locais mágicos” são aqueles em que há diferentes possibilidade de “ritos de passagem” (*in* COHN, 2009, p. 156), de transmissão da experiência na troca com o outro. Se São Paulo da década de 1960 ainda era povoada por essas *zonas de passagem*, nos anos 90 isso teria sido destruído.

O ponto central é o mesmo que Benjamin observa e, note-se, para Piva isso reflete uma série de problemas sociais, como o é, por exemplo, o consumo excessivo de drogas, em grande

medida apropriado pelo Mercado. Para o poeta, trata-se do mesmo problema: o grande vazio gerado pela alienação do consumo, tido como fim último, coopta e corrompe o poder sagrado do uso de alucinógenos, e sua função em ritos de passagem, como *experiência*, deixa de existir (in COHN, 2009, p. 155). Submetida a esse modelo, carrega todas as formas de violência que tal sociedade estrutura para sua manutenção, como a “Guerra ao Tráfico”. E é preciso considerar que, de fato, Piva professa em determinados momentos uma crença no fim absoluto, no aniquilamento do ser humano – em particular dos brancos: “Quero deixar algo muito claro nessa entrevista: o destino da raça branca não me interessa. [...] Eu quero contribuir para a derrota da raça humana no planeta” (in COHN, 2009, p. 91).

Contra o ultimato de Pasolini, sobre o *desaparecimento* dos vaga-lumes e a vitória do fascismo, porém, Didi-Huberman (2011, p. 83-84) propõe outra tese, a da *sobrevivência*: ainda que eles tenham sumido de determinado parque da juventude de Pasolini, eles ainda existem em outros lugares; caberia ao olhar crítico, então, a busca por essas *pequenas luzes* onde quer que elas se encontrem. O ponto de articulação da tese de Didi-Huberman (Ibid., p. 91-96) parte de um movimento de discordância e aproximação com as teses de Giorgio Agamben – à qual dedicará toda uma parte de seu ensaio. Há um embate na teoria benjaminiana, entre os filósofos, centralizada na categoria de *experiência*. Para Didi-Huberman (Ibid.), o que se impõe à tarefa do crítico, justamente, é o fazer reluzir as “centelhas de esperança”, isto é, mais do que dar a ver os focos de sobrevivência e resistência à opressão, é fazer notar aí a possibilidade de revolução. Mesmo que *luciole*. Esse movimento, na verdade, é o que Agamben (2009) exige do olhar daquele que quer *ser contemporâneo*: a capacidade de ignorar as *Luce*, as luzes do “Reino e da Glória”, para manter o olhar fixo nas trevas do Presente e nelas notar as *pequenas luzes*, as centelhas, que se dirigem, “messianicamente”, a nós. Mais ainda, fazer ver o “escuro” de nosso tempo. A *pequena luz*, a Tradição dos Oprimidos, a História lida a contrapelo.

Desse modo, para Didi-Huberman (2011, p. 67) o que “desaparece” não são os vaga-lumes, mas a capacidade crítica de Pasolini de *vê-los*:

Por um lado, admirável visão dialética: capacidade de reconhecer no mínimo vaga-lume uma resistência, uma luz para todo o pensamento. Por outro, desespero não dialético: incapacidade em buscar novos vaga-lumes, uma vez que se perderam de vista os primeiros – os “vaga-lumes da juventude”. (Ibid.)

Esse mesmo diagnóstico Didi-Huberman dará para Agamben – uma falha na capacidade visiva –, traçando um comparativo entre esse texto de Pasolini com as reflexões do filósofo em “Infância e História: ensaio sobre a destruição da experiência” (AGAMBEN, 2014) – que se

inicia pela constatação de sua *impossibilidade*. Na dialética entre um “apocalipse manifesto” (a Guerra) e um “apocalipse latente” (não manifesto em um “Conflito”, mas por isso mesmo mais destrutivo e “final”), o poeta e cineasta é incapaz de continuar a ver o heterogêneo de seu contexto. Para Didi-Huberman há uma perspectiva derrotista, que entrega tanto as definições conceituais quanto a possibilidade de resistência para o inimigo histórico, as classes dominantes, ao afirmar sua plena vitória. “É agir como vencidos: é estarmos convencidos de que a máquina cumpre seu trabalho sem resto nem resistência. *É não ver mais nada.*” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 42 – destaque meu).

É claro que tal leitura não se restringe à um caráter valorativo da *experiência* desconsiderando os efeitos do Progresso como norma histórica. Efetivamente, os vaga-lumes passam a desaparecer das cidades, isso é constatável. Seu relampejar torna-se mais escasso, raro, *nesses espaços* – da “Grande Luz” –, mas eles continuam existindo – na verdadeira exceção de outros *espaços de imagem*. Para insistir nessa *sobrevivência*, Didi-Huberman rememora sua residência em Roma, entre 1984 e 1986, para atestar a existência dos vaga-lumes em um lugar chamado “Bosque dos Bambus”. Não “desapareceram”, portanto – conclui o crítico.

De minha parte, é inevitável o lampejar. Entre os anos de 1997 e 1999 frequentava a casa de meus avós paternos, no Jardim Independência, um bairro do distrito de São Lucas – SP. Casa da infância de meu pai. Próximo ao Cemitério da Vila Alpina, um crematório – do qual me lembro, igualmente. Na década de 90 a região já era urbanizada e próxima à uma grande avenida de São Paulo, a Avenida Professor Luís Inácio de Anhaia Melo, aberta – por acaso objetivo ao texto de Pasolini – em 1975. Havia na casa um pequeno jardim, poucos metros quadrados, talvez 3,5m x 2m, mas denso em vegetação. Não era exatamente um espaço mágico, mas talvez pequeno eremitério de uma criança reflexiva – como atesta a memória da família. O jardim era repleto de vaga-lumes.

Aprendo que o vaga-lume foi recentemente considerado sob risco de extinção, segundo a pesquisa “A Global Perspective on Firefly Extinction Threats”¹³⁵ (LEWIS *et al*, 2020). Além de considerar a destruição dos habitats naturais de cada espécie, os pesquisadores relataram os efeitos nocivos da luz artificial das metrópoles. Mas é a necessidade de *organizar o pessimismo*, ou de manter um desespero dialético, que me implica em ver que – neste momento – a Universidade Federal de São Carlos apresenta a notícia¹³⁶ de que pesquisadores do “Laboratório de Sistemas Bioluminescentes da UFSCar” conseguiram criar uma proteína, a partir da

¹³⁵ Em: <https://doi.org/10.1093/biosci/biaa026>

¹³⁶ Em: <https://www.ufscar.br/noticia?codigo=14261>

luciferase, que emite luz ao entrar em contato com amostras infectadas de pacientes com COVID-19¹³⁷. Criando, assim, uma nova forma de diagnóstico, de custo baixo, com um reagente produzido no Brasil.

De todo modo, e independente da discordância teórica acerca do legado de Walter Benjamin que há entre Didi-Huberman e Giorgio Agamben¹³⁸, o importante para este momento é que a escolha pela *sobrevivência* nos permite sair da lógica da *redenção*, insistindo nas formas resistentes à *Luce*:

Somente a tradição religiosa promete uma salvação para além de qualquer apocalipse e de qualquer destruição das coisas humanas. As sobrevivências, por sua vez, concernem apenas à imanência do tempo histórico: elas não têm nenhum valor de redenção. E quanto a seu valor de revelação, ele nada mais é do que lacunar, em trapos: sintoma, em outras palavras. As sobrevivências não prometem nenhuma ressurreição (haveria algum sentido em esperar de um fantasma que ele ressuscite?). Elas são apenas lampejos passeando nas trevas, em nenhum caso o acontecimento de uma grande “luz de toda luz”. Porque elas nos ensinam que a destruição nunca é absoluta - mesmo que fosse ela contínua -, as sobrevivências nos dispensam justamente da crença de que uma “última” revelação ou uma salvação “final” sejam necessárias à nossa liberdade. (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 84).

Proponho, portanto, uma tripartição para organizar alguns aspectos da obra de Roberto Piva e centralizar um diálogo mais explícito entre sua obra e a de Walter Benjamin. Primeiro um comparativo, entre as *Utopias Piratas* e os possíveis espaços de *sobrevivência*. Depois um distanciamento, em prol de um certo desespero dialético. Depois uma escolha, por uma *tarefa do poeta*, a *Crueldade*. Que encaminhará o fim desta pesquisa.

¹³⁷ *Novel Brighter Bioluminescent Fusion Protein Based on ZZ Domain and Amydetes vivianii Firefly Luciferase for Immunoassays* (VIVIANI; SILVA; HO, 2021).

¹³⁸ Que em alguma medida, parece-me, pode ser relativa nesse ponto, já que Didi-Huberman (2011) neste mesmo ensaio, afinal, propõe outra categoria, a de *sobrevivência*, contra a de *redenção* – que Agamben tem por impossível. Uma *redenção* talvez não seja mais possível, nem ao menos desejável, é dispensável porque ainda é organizada ao redor de uma concepção judaico-cristã de Tempo e de História, em nossa cultura, e opera com efeito moral. O movimento de pesquisa, desse modo, também considera uma reavaliação dos âmbitos apropriados pelo pensamento fascista, como Benjamin, em parte, previu. Será necessário considerar os limites dessa previsão e dos postulados de *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* (BENJAMIN, 2012).

A dissertação de Silva Junior (2011) e de Clemente (2012), e o ensaio de Mattos (2015a), fazem referência à ideia de *pirataria* ou da *zona autônoma temporária*, para um comparativo com o pensamento de Piva com os ensaios de Hakim Bey¹³⁹, pseudônimo de Peter Lamborn Wilson – poeta, historiador e filósofo anarquista. Ricardo Mendes Mattos (2015a), que recupera uma referência direta de Piva aos fundamentos de Bey¹⁴⁰, e José Silva Junior (2011), propõem inclusive um paralelo entre a constituição de espaços e paisagens “xamânicas” de Piva como “zonas autônomas temporárias”. Esse ponto também corrobora nossa análise do xamanismo piviano em *Paranoia* e pode ser um exemplo dessa categoria de *sobrevivência*.

Uma “zona autônoma temporária”, nos termos de Bey, não é exatamente um conceito. Talvez possamos lê-la mais como uma imagem, perseguindo a ideia. Em nível básico, uma “zona autônoma temporária” seria uma rede intencional e comunitária de pessoas, reunidas por interesses comuns, mas de existência independente da sociedade, não hierarquizada e oculta do Estado. Atua como resistência ao fechamento dos espaços públicos e do Mundo, cercado e dividido pela política – em referência a literal divisão do mapa terrestre entre Estados, que se conclui no início de século XIX. Outro aspecto é que sua *existência* é localiza e fugaz, isto é, por sua própria condição antecipa a violência opressiva que poderia detê-la, desfazendo-se e refazendo-se em tempos e espaços. Não há nenhuma forma definida desta “zona”, para Bey ela transmuta-se, justamente, na multiplicidade necessária. Há uma tática de guerrilha e sobrevivência que leva Bey a considerar também “zonas autônomas permanentes”, locais de resistência como o movimento zapatista em Chiapas, no México.

Um dos exemplos mais extremos de Bey é a ordem dos “Hashshashin”, dos “assassinos” – de onde vem nossa palavra. Comunidade do século XI de religião islâmica, conhecida pela extensa experiência em artes marciais, prefiguram ensinamentos de espionagem e assassinato modernos. Há controvérsias sobre a etimologia da palavra, mas Bey considera a leitura de Marco Polo: os *hashshashin*, os “usuários de haxixe”. A fortaleza central foi o Castelo Alamut, construído em 840 d.C., com uma única via de acesso, no topo de um penhasco, que foi dominada sob comando de Hassan-i Sabbah, o “Velho da Montanha”. Estendia-se uma complexa rede de fortalezas, praticamente autossustentáveis, que resistiu por séculos à diversos opositores. Foram derrotados apenas pela horda dos mongóis. Não eram muitos, afinal. Mas o maior exemplo de Bey, por fim, são as “utopias piratas”, tema que aprofundou posteriormente.

¹³⁹ Disponível em: <https://midiatatica.desarquivo.org/2002-2005/taz/>

¹⁴⁰ Em: https://www.interzona.com.br/arquivos/roberto_piva.htm?utm_source=pocket_mylist. Acesso em: 30/11/2021.

Na tentativa de separar o mito da História, Bey (WILSON , 2001) persegue as eras da Pirataria em estudo de suas comunidades, constituindo uma *cultura de renegados*. Estruturas planejadas que configuraram diferentes sociedades corsárias, como a República de Salé, em Marrocos. Zonas de resistência e anarquia, formadas por exilados, por opção ou não, por pobres, hereges, assassinos, escravizados e servos fugitivos. Violentemente resistentes a qualquer forma de controle hierarquizado, mas que constituíram comunas de caçadores e produtores, relativamente horizontais e absolutamente sincréticas. Segundo Bey, atingiam formas radicais de democracia em mar, mas pautavam a anarquia em terra.

O que importa considerar é uma categoria de *conhecimento*: os navegadores compartilhavam *saberes ocultos*, de profissão e resistência, “conhecimentos clandestinos” de “verdadeiros espaços de exceção”. A categoria é múltipla, mas tenta expor algo *em comum* à essas variadas comunidades. *Comunidades vaga-lume*, para dizer com Didi-Huberman (2011). Caso a imagem de piratas e assassinos seja demais abstrata, podemos pensá-la em ação menor como, por exemplo, na pirataria de produções científicas¹⁴¹, garantindo que a produção do conhecimento acadêmico seja de livre acesso.

Isso leva a considerar *espaços de imagem* em que o que predomina é uma condição de *sobrevivência*. Parece-me que é dentro dessa leitura/visão que se encontram as imagens poéticas da *malavita*, ou mesmo as reflexões teóricas de Piva sobre a condição dos marginalizados frente o avanço do autoritarismo na década de 60. A imagem da “pirataria”, e correlatas, percorre a obra de Piva, não necessariamente com frequência, mas presentes em quase todos os livros. Já em *Paranoia* o poeta celebra o “antigo clamor dos piratas trucidados”, como explora Clemente (2012), e em *Estranhos Sinais de Saturno* ainda insiste na imagem:

piratas
plantados
na carne da aventura
desertaremos as cidades
ilhas de destroços

Ilha Comprida, 88

(PIVA, 2008, p. 44)

Poema, aliás, que vem logo após o de “Dante e a *malavita*”, fechando a sequência organizada sob título “Na parte da sombra de sua alma em vermelho”. Datado de 1988 e

¹⁴¹ Refiro-me, por exemplo, ao portal que garante acesso aberto à produção de ciência, o *Sci-Hub*: <https://sci-hub.hkvisa.net/>. Que constantemente muda de endereço eletrônico, para manter-se ativo, e faz parte de um projeto marxista-leninista de ampliação do acesso ao conhecimento. Acesso em: 20/04/2022.

localizado na Ilha Comprida, o poema corresponde para a crítica piviana ao maior motivo das obras finais de Piva, a “fuga da cidade”, aos novos espaços que são poetizados. A insistência das plosivas indica o trabalho de recolhimentos dos *destroços* e a agressividade do poeta nessa ação. Isso se torna central pelo uso do *desertar*: é a fuga do soldado que foge do serviço militar, é traição de guerra, é abandono de posto; mas principalmente, parece-me, é “tornar deserto”, despovoar. Há matança aqui. O que, associado ao verbo “plantar”, não deixa de sugerir algo de cíclico, de nascimento e fertilidade.

E o clube mais famoso de *Coxas sex fiction & delírios*, que narra a épica erótica de Pólen, organiza os mesmos elementos, tomando-os como símbolo:

Osso & liberdade

O Inferno de Dante é um paraíso. Esse era o *slogan* do clube fechado Osso & Liberdade cuja bandeira era um osso branco num campo negro.

Adolescentes vestidos de veludo negro & rosa sentados em almofadões também negros & e de veludo escutavam seu chefe Lindo Olhar declamar as estrofes finais do Purgatório de Dante.

Eles eram especializados em Dante & Mário de Andrade. Para ser admitido no clube Osso & Liberdade o garoto deveria saber de cor 2 ou 3 capítulos de *Macunaíma*.
[...]

(PIVA, 2006, p. 60-61)

O poema apresenta um local mágico de experiência. Sob signo da pirataria, reúnem-se jovens com a “finalidade de divulgar Mário de Andrade, / Dante & vícios requintados”. Note-se como atmosfera do poema é semelhante à atingida nos versos finais de “Visão 1961”, pelo “ciclone de almofadas furadas”, com esse espelhamento dos tecidos de veludo negro. Sugere visão romântica. Dante e Mário de Andrade são apresentados na mesma chave. A relação *Inferno/Paraíso* é definida no primeiro verso. E é interessante notar o movimento do poema, que logo após apresentar essa equivalência introduz as “estrofes finais do / Purgatório”. Em que Dante (2010b, p. 219-220) dirige-se diretamente ao leitor, reiterando a impossibilidade de atingir o todo de seu próprio Canto. Como já discutimos (entre Piva, Mário de Andrade e Dante), o verso final tanto do *Inferno* quanto o do *Purgatório* reiteram a visão das “estrelas” – a pequena luz.

O *slogan* de “Osso & liberdade” recupera essa ideia e bandeira do clube a de “pirataria”. Apresenta todos os conceitos relacionados à *malavita*, em outra modulação – os saberes

clandestinos e ocultos, o conhecimento da marginalidade, a tradição literária. E nisso se acentua outra “incoerência” de Piva, mais importante para nós, de um poeta que propõe em manifestos da década de 80:

2 – Distribuir obras dos poetas brasileiros entre os garotos(as) da Febem, únicos(as) capazes de transformar a violência & a angústia de suas almas em música das esferas.
(PIVA, 2006, p. 144)

E afirma em entrevista de 2000, à Fábio Weintraub, que tal figura do marginal não mais existe e que tais declarações não seriam possíveis:

Os bandidos naquela época eram românticos e possuíam uma ética. Pasolini foi o primeiro a notar isso. Numa sociedade de massas, o banditismo e a criminalidade também estão massificados. Há uma indiferenciação muito grande. Hoje se mata porque o cara não gostou dos óculos que o outro está usando. Ou porque alguém se sentou no paralama do seu carro. Eles dizem: “Roubei o tênis que eu vi na televisão porque quem usa esse tênis é bacana”. Sabemos pela experiência de Ivan Illitch, que uma cidade com mais de duzentos mil habitantes será inviável, diz ele, a partir dos anos 2000. O que estamos testemunhando nos hospitais não é o simples desleixo, mas a crise da medicina. Como estamos assistindo à crise da economia. Não é uma crise econômica, mas uma crise da economia. E tudo se liga à uma crise do urbano. Não importa mais checar os índices de criminalidade. O ser urbano não é um centauro, mas um ser sem horizontes; só enxerga o tênis que ele não tem. Então ele mata, às vezes, por um tênis; não pelo benefício econômico que aquilo vai lhe trazer, mas pelo prestígio. Nos anos 60 eu conheci muitos adolescentes marginais, o equivalente dos que hoje estariam na Febem. Um deles sabia Baudelaire de cor, *As litânicas de Satã*, e andava com o *Zaratustra* do Nietzsche debaixo do braço. Era ladrão, assaltante, mas nunca matou ninguém. Havia um princípio ético que ainda regia a vida daqueles bandidos. Eles também eram de extração rural. Agora são todos urbanóides, pálidos criminalóides de periferia. (PIVA *apud* COHN, 2009, p. 129)

O que temos aqui? Como ficariam todas as propostas do poeta (a *malavita*, a *pirataria*) frente a essas afirmações? Tal poesia não existiria mais, depois dos anos 2000? Desespero não dialético, que o fosse: não são esses românticos jovens de periferia que desapareceram, mas a capacidade do poeta de *vê-los*. Jovens marginalizados, por exemplo, da Fundação CASA, que (apenas talvez) não saibam de cor *As litânicas de Satã*, mas sem dúvida conhecem os versos de Mano Brown. Mas destaco como ao reiterar uma ética romântica o poeta reafirma uma problemática dialética: a da alienação frente ao consumo; a da vida comunitária frente à criação e gestão da miséria, da marginalização, pelo Estado. Não se trata, é claro, de considerar o

problema vazio, pois ele é, de fato, contundente. Mas há uma diferença significativa entre aquilo que o poeta afirma e aquilo que o poeta faz, isso é, entre suas entrevistas e sua Poesia.

Concluo disso, portanto, que o poeta mantém seu desespero dialético. Insistindo na necessidade de horizontes: utopias realizáveis. Isto é, por mais que o poeta reafirme, como Pasolini, a vitória do fascismo, do neoliberalismo, e reitere a inexistência de espaços mágicos, ou de *experiência*, não é isso que sua obra final nos lega como testemunho da barbárie e, principalmente, como *experiência poética*. Contra a destruição daquilo que é frágil, Piva estará até o fim de sua obra poética – em *Estranhos Sinais de Saturno*, que reúne inéditos e dispersos – reiterando e rerepresentando espaços de imagem, muitos deles realizados na cidade de São Paulo, como em:

Girassol
 Para Valesca Dias

O intervalo separa você
 Do redondo do horizonte
Vento de seda
Sol se transformando
 Em pássaro
Aviões cabeludos arrastam
 O céu na direção
 Do universo
A seiva do sonho
 Viaja com seus estandartes
 São Paulo, 2007

(PIVA, 2008, p. 155)

Poema de dez versos que apresenta muitas das imagens daquilo que se considera uma “fuga da cidade” (o horizonte aberto, o universo, o sonho, a transformação dos elementos), mas diretamente *localizado* na cidade de São Paulo. Destaca-se os versos 4 e 5, em que o *enjambement* vem fechado por uma proparoxítone (sol/ se/ trans/for/man/do em/ pá/ssa/ro) e a forma dos versos no corpo do poema – encadeamento espacial que vimos desde os primeiros livros. E muitos poemas, mesmo em *Estranhos Sinais de Saturno*, serão localizados nesses espaços, como o Jardim Botânico (SP) ou o Parque da Água Branca. Desse modo, entendo o conhecido poema:

III

Sou poeta **na** cidade
Não **da** cidade
gosto das extensões azuladas das
últimas montanhas
contemplar nas estradas de topázio
o anzol das constelações

(PIVA, 2008, p.122)

Muito mais do que uma “fuga da cidade”, como um “freio de emergência”, um aviso de incêndio, a própria imagem da *revolução* – que em sua primeira acepção é cosmogônica – em sua obra. Nesse sentido, ela é muito mais relacionada à postura ecológica. Desse mesmo modo, considero que seja muito redutor analisar o xamanismo piviano apenas a partir das imagens da “sexualidade e da natureza” – seria até certo exotismo. Até o fim de sua obra o nosso xamã, o Poeta, será aquele que “ilumina a morte minimalista” (PIVA, 2008, p. 145). Será “xamã provocador de pesadelos” (Ibid., p. 130), que ouve o urro dos espíritos e nos traz “poemas portadores da peste” (Ibid., p. 151). E nisso se encontra, até seus últimos poemas, a característica central de tudo que foi dito nesta pesquisa a respeito da condição do xamanismo piviano, a imagem do poeta/xamã como o Grande Doente, que retoma a conhecida proposição de Rimbaud na “Carta do Vidente”:

Digo que é preciso ser *vidente*, se fazer *vidente*. O Poeta se faz *vidente* através de um **longo, imenso e refletido desregramento de todos os sentidos**. Todas as formas de amor, de sofrimento, de loucura; ele procura ele mesmo, ele esgota nele todos os venenos, para só guardar as quintessências. Indizível tortura onde ele precisa de toda fé, de toda força sobre-humana, onde ele se torna entre todos o grande doente, o grande criminoso, o grande maldito – e o supremo Sábio! (RIMBAUD, 1996, 109 – grifos do autor; destaque meu).

Ou mais exatamente, como o portador da cura, como considera Mircea Eliade logo no início de *O xamanismo e as técnicas arcaicas do êxtase*:

Pois – é preciso deixar claro – o xamã é, ele também, um mago e um *medicineman*: a ele se atribui a competência de curar, como aos médicos, assim como a de operar milagres extraordinários, como ocorre com todos os magos, primitivos e modernos. Mas, além disso, ele é psicopompo e pode ainda ser sacerdote, místico e poeta. (ELIADE, 2002, p. 16)

Mas como *produzir* pesadelos? Como escrever poemas *portadores* da peste? Como guiar a alma dos mortos? Cabe nessa etapa uma outra definição. Interessa-me distanciar a análise de tais espaços das imagens maiores do *erotismo*. A dissertação de Fellipe Ramos

Pereira (2015) demonstra com a aprofundamento as relações entre erotismo e violência (em seu texto nomeadamente, a *crueldade*) na obra de Piva, em particular em *Coxas sex fiction & delírios*. Destaca-se que teses do mesmo ano, como a de Sevilla (2015) e a de Veronese (2015), fazem-lhe referência direta nessas questões. Seus resultados me permitem um recorte, a respeito de um único aspecto, em minha própria leitura da *crueldade*. Ao mesmo tempo, sua discussão sobre o erotismo permite organizar as definições que guiam minha perspectiva, em diálogo.

Pereira (2015) propõe demonstrar a prevalência do tema erótico na obra de Piva, centralizando sua análise em *Coxas*. Percorre, sobretudo, as múltiplas faces de Dionísio, em diálogo com os manifestos, mas considerando a totalidade de seus aspectos: a celebração do desejo; a relação com os narcóticos e a experiência estática; os elementos ritualísticos, a animalidade, o delírio; a celebração da vida, da vegetação, da união do ser com a terra; a alegorização carnavalesca. Parte principalmente de Bataille (2021) e de Octavio Paz, para análise, explorando os textos do poeta. Toda a sua dissertação, na verdade, relaciona *erotismo e crueldade*, que vai à título. Desse modo, considera que as imagens de assassinatos, tortura, as vias de transgressão às regras, as orgias, como manifestações da *crueldade do desejo*. Considera que a conciliação de contrários – recorrente nessa pesquisa – atua em modulação erótica, no próprio corpo do texto, na relação entre prosa e poesia, e na concepção de Poesia, para Roberto Piva, o que ocorre em das imagens maiores da obra piviana: o Andrógino Primordial.

Concordo que muitas das imagens apresentem essa leitura, a face cruel do desejo. E destaco que essa base teórica é discutida pelo próprio poeta, em várias entrevistas e manifestos, como no “Postfácio” de *Piazzas*: “Contra a inibição da consciência da Poesia Oficial Brasileira a serviço do instinto de morte (repressão), minha poesia sempre constituiu um verdadeiro ATO SEXUAL, isto é, numa agressão cujo propósito é a mais íntima das uniões” (PIVA, 2005, p. 129). Mas mantendo a linha mais próxima do *Inferno* do que do *Paraíso*, em caminho paralelo, proponho uma modulação no que diz respeito à *Crueldade*. Centralizando-a como um problema da *Técnica*. Mais ainda, afirmando que ela é uma *tarefa do poeta* – e talvez somente dele.

Nesse sentido, é importante destacar que, de fato, muitas das imagens podem atingir os resultados de Pereira (2015). São muitos espaços de orgia realizáveis, em que os sujeitos encontram companheirismo e prazer, aceitação, partilha orgiástica do desejo e da dor, mesmo que por instantes breves. Mas detenho a visão naquilo que perpassa tais espaços e instantes, nas imagens que exigem uma outra leitura. Como, por exemplo, na execução sumária de Luizinho no topo do Edifício COPAN, no primeiro poema de *Coxas* (2006, p. 50). Não há a realização de um espaço de partilha, nem mesmo de sobrevivência – o que há é um fuzilamento. Poema que termina com uma citação direta de Darcy Ribeiro, sobre as bases do Estado militarista na

América do Norte – o que ganhará forma estrutural no próprio livro e, sabemos, foi imperante nas formas empreendidas pela Ditadura Militar Brasileira. Ou mesmo em “Osso & liberdade”, quando Lindo Olhar começa “a lamentar seu grande amor perdido Mário que fora fuzilado por rebelião” (Ibid., p. 62). São momentos em que a opressão histórica surge no poema, o que ocorre com a mesma intensidade dos outros elementos. Esse recorte é notado pelos críticos, mas pretendo explorá-lo. Até o segundo poema de *Coxas* (considerando a divisão numeral do poeta), apresentam-se dois fuzilamentos sumários e outras tantas formas de opressão ao corpo, em consonância com sua leitura do Capitalismo.

A violência da Ditadura Militar Brasileira perpassa uma série de poemas. É diretamente marcada na “Sala das Torturas no porão do Hospital” (PIVA, 2006, p. 82). E, mais ainda, segundo minha percepção, nas elaborações de um imagético que ataca a “Sociedade Industrial” e o imperialismo norte-americano. A postura anti-imperialista de Piva se apresenta em um dos primeiros manifestos da década de 60, como em “Os que viram a carcaça”, em que os poetas estão “paranoicamente cientes de que devemos nos afastar da Bandeira das Treze Listras” – que, é claro, retoma Guilherme de Almeida e a bandeira do Estado de São Paulo, mas deixa sugerido imagem da bandeira dos EUA. Sugestão que se corrobora no restante da obra do poeta, como em *Coxas*, em que teremos seguidas referências ao imperialismo: das “bases do Estado Militarista na América do Norte” (PIVA, 2006, p. 53); da “seita imperialista da Igreja Católica” (Ibid., p. 55); dos “doze poemas escritos contra a CIA”, que Pólen declama (Ibid., p. 59).

Desse modo, entendo a *crudeldade* como uma *técnica*. Mas restrinjo seu domínio ao da *poética*. E para realizar essa modulação retomo a segunda metade de “todo poeta é marginal, desde que foi expulso da república de platão”¹⁴²:

[...] Para uma estética da crueldade. Como diz Edoardo Sanguinetti, “O Surrealismo é o fantasma que, com toda a justiça, persegue as vanguardas e lhes nega um sono tranquilo”. Com a costela do Kapitalismo foi criada a Panacéia Socialista. O Forró Nuclear é a medida da Riqueza das Nações. As soluções em Poesia são individuais e não coletivas. Eu estou com Gilberto Vasconcelos: depois que joguei a obra completa de Marx pela janela, comecei a compreender o Brasil. Fora isso o seguinte: Poesia é uma forma de conhecimento que vê através de objetos opacos, como uma viagem de LSD e estados mediúnicos de levitação. Xamanismo, linguagem da Sibila de Cumas e cantos de caça dos povos “primitivos”, poesia é uma atividade lúdica em que está empenhada sua vida, sua morte, a felicidade e principalmente o jogo. O jogo gratuito de todas as coisas. Por acaso, eis a origem de todas as coisas, diz Nietzsche. Não devemos excluir autoritariamente, como censor barato, nem os que se dizem marginais e não são e nem os que pensam que são marginais

¹⁴² A primeira metade deste texto foi apresentada no capítulo “Dante e o xamanismo (para uma leitura das *Vísceras*).

e são escriturários. Os Hitlers e Castros da vida já fizeram isso com muito mais eficiência. A Poesia é a mais fascinante orgia ao alcance do homem. E como diz Hegel, “A Orgia báquica da história será vivida por cada um de seus membros”.

(PIVA, 2008, p. 188)

O trecho reapresenta ideias: o comunismo vem associado ao capitalismo, em imagem religiosa, a “costela”; aproxima Hitler e Castro no que se refere ao controle sobre a Literatura; satiriza a *aura* militar da Guerra Fria, pela face hipócrita do poder econômico. Recorde-se que na primeira parte deste texto Piva trata dos dois principais elementos capítulos anteriores – a relação inferno/paraíso e o conhecimento da *malavita*, da marginalidade.

Mais importante é que o trecho estrutura uma *teoria do conhecimento* e um *conceito de história* com uma *concepção de Poesia*. A poesia nunca se explica completamente pelo conceito ou pela crítica, mas uma intersecção desses três componentes teóricos ajuda a circunscrever a multiplicidade do projeto piviano – ao menos nesses aspectos. Como triangulação de uma área – pensemos correspondente à esfera celeste –, em que os conceitos se reúnem.

Portanto, uma *tarefa do poeta*, expressa na poesia de Piva, é a da *Crueldade*. Tal conclusão me solicita outros elementos e por isso deve ser uma abertura, não um fechamento. A Tarefa da Crueldade é a da *transmissão da experiência*, mas própria dessa Poesia. Afinal, como escrever poemas portadores da peste, como provocar pesadelos, sem ser cruel? Como compreender uma categoria de conhecimento de *sobrevivência*, sem enfrentar a *crueldade*? É dizer: como *curar* sem conhecer os caminhos da *doença*? A referência de Piva, para isso, é Antonin Artaud:

É por isso que proponho um teatro da crueldade. Com esta mania de rebaixar tudo o que hoje pertence a nós todos, "crueldade", quando pronunciei esta palavra, foi entendida por todo o mundo como sendo "sangue". Mas "teatro da crueldade" quer dizer teatro difícil e cruel antes de mais nada para mim mesmo. E, no plano da representação, não se trata da crueldade que podemos exercer uns contra os outros despedaçando mutuamente nossos corpos, serrando nossas anatomias pessoais ou, como certos imperadores assírios, enviando-nos pelo correio sacos de orelhas humanas, de narizes ou narinas bem cortadas, mas trata-se da crueldade muito mais terrível e necessária que as coisas podem exercer contra nós. Não somos livres. E o céu ainda pode desabar sobre nossas cabeças. E o teatro é feito para, antes de mais nada, mostrar-nos isso. (ARTAUD, 2006, p. 89)

As definições de Artaud (2006) a respeito da Crueldade, é importante destacar, aproximam-se das reflexões de Walter Benjamin, considerando o percurso que realizamos. Artaud parte de uma exigência de ruptura com as chamadas “obras primas”, em releitura

aurática. Considerando sua atividade como a de um *produtor*, define que a qualidade libertária da obra de arte deve vir atrelada à sua qualidade formal, em nível de compreensão para o público. Há uma renúncia ao empirismo das imagens. Na concepção de Artaud, “tudo que age é uma crueldade” (Ibid., p. 96) – e lembremos do movimento violento do Anjo da História. Tal definição procura por revoluções na arte, por novos modos de sentir. Forma que corresponderá à necessidade do Tempo, ao seu “ritmo epilético e grosseiro” (Ibid., p. 84). O desejo de Eros, de fato, é uma crueldade, como a morte ou a transfiguração. Mas o que os poetas evocam com isso é também uma *qualidade tátil* das imagens, uma forma de causar um “abalo no organismo” (Ibid., p. 86), um “conhecimento físico” (Ibid., p. 91). Trata-se, sobretudo, de um problema da *técnica*: “A violência e o sangue colocados à serviço da violência do pensamento” (Ibid. p. 92):

Dita desta maneira, essa ideia parece apressada e pueril. E muitos dirão que exemplo chama exemplo, que a atitude da cura convida à cura e a do assassinato, ao assassinato. Tudo depende do modo e da pureza com que se fazem as coisas. Há um risco. Mas que ninguém esqueça que um gesto teatral é violento, porém desinteressado; e que o teatro ensina exatamente a inutilidade da ação que, uma vez feita, não está mais por ser feita, e a utilidade superior do estado inutilizado pela ação, mas que, voltado, produz a sublimação. Proponho assim um teatro em que imagens físicas violentas trituram e hipnotizam a sensibilidade do espectador, envolvido no teatro como num turbilhão de forças superiores. (Ibid., p. 93)

Em grande medida é com esse tipo de violência que encontramos na análise dos poemas de Piva. Não exatamente, pois há uma discordância entre as reflexões de ambos: para Artaud não há soluções individuais (Ibid., p. 88). Ainda assim, compartilham a visão mágica da palavra e de seu poder de cura (Ibid., p. 90). Trata-se, portanto, de fazer agir sobre a sensibilidade (com ritmo, vibração, choque e visão), para atingir funções análogas às do rito e da magia (Ibid., p. 103). Para realizar isso é necessário a utilização de signos concretos, de uma linguagem adequada à essa transmissão e ao receptor, como a “nomeação direta” (Ibid., p. 146) do escatológico, do iconoclasta. E da construção de uma linguagem física, capaz de agir nos sentidos, em que a lógica é sobreposta pelo movimento encantatório.

É a construção de uma sensibilidade fisiológica que, em Artaud, será análoga a *acupuntura*: “uma ideia do conhecimento físico das imagens e dos meios de provocar transe, assim como a medicina chinesa conhece, em toda a extensão da anatomia humana, os pontos que devem ser tocados e que regem até as funções mais sutis” (Ibid., p. 91). Modulações de luz e sombra; composição de cena e palco em imagens alucinantes; ritmo frenético e excessivo; imersão no movimento do teatro; uso ritualístico de indumentárias e artefatos; tudo isso serve

ao contato desses pontos de pressão e dor. Note-se as mesmas imagens: a solda, a linha de sutura, a capacidade de tocar os nervos.

Nesse teatro, para Artaud, devem ser tematizadas visões cósmicas, cosmológicas, com recorrências à textos ritualísticos, religiosos, de diversas tradições, mas toda a reflexão passa por um sentido libertário, por uma leitura a contrapelo. Há um princípio ético em cada uma das reflexões de Artaud. O “primeiro espetáculo” (Ibid., p. 146) do Teatro da Crueldade seria uma apresentação sobre *A conquista do México* – centralizando a atualidade dos horrores da colonização e sua persistência nos Estados modernos (Ibid., p. 149).

Essas relações poderiam se desenvolver de tal modo que a *apresentação da violência*, sua *forma* em Arte, poderia – e deveria – ser mais terrível que a própria catástrofe. Para Antonin Artaud (e talvez também para Harun Farocki¹⁴³), desse modo, a *crueidade* é uma espécie de *rigor*:

Não se trata, nessa Crueldade, nem de sadismo, nem de sangue, pelo menos de modo exclusivo. Não cultivo sistematicamente o horror. A palavra crueldade deve ser considerada num sentido amplo e não no sentido material e rapace que geralmente lhe é atribuído. E com isso reivindico o direito de romper o sentido usual da linguagem, de romper de vez a armadura, arrebentar a goliha, voltar enfim às origens etimológicas da língua que, através dos conceitos abstratos, evocam sempre uma noção concreta. Pode-se muito bem imaginar uma crueldade pura, sem dilaceramento carnal [Alegorizada, portanto?]. E, aliás, filosoficamente falando, o que é a crueldade? Do ponto de vista do espírito, a crueldade significa rigor, aplicação e decisão implacáveis, determinação irreversível, absoluta. (Ibid., p. 118 – incisão minha)

A Crueldade é lúcida. E caberia à Arte expor e destruir a face hipócrita dessa lucidez, em choque, sonho, revolução e utopia – a partir de suas próprias funções. Rompendo com o sentido usual da linguagem.

¹⁴³ Tratarei dessa relação no subcapítulo “Uma palavra capaz de ferir (contraponto para uma pedagogia da dor)”.



Figura 10 – Catador de lixo – Fotografia de Sanchit Khanna, 2022 – Hindustan Times.¹⁴⁴

E não seria essa uma imagem do Inferno? Não podemos ali ver Dante, sozinho, pelas chamas e gases tóxicos do abismo? Não seria – não é. É uma fotografia de 27 de abril de 2022, que capta os aterros sanitários de Nova Delhi em combustão devido à mais recente onda de calor – e a sobrevivência das pessoas de antemão condenadas pelo Capitalismo aos restos da sociedade. Mas para *vê-la*, verdadeiramente – para *atingir-se* por ela – não é exigido de nós uma compreensão de tudo o que aqui foi dito (e muito mais)? Não desvela o terrível exercício da técnica, capaz de criar tamanho horror e representá-lo com efeito sublime? Apresentá-la criticamente não exige uma certa crueldade?

¹⁴⁴ “A ragpicker collects scrap in the backdrop of a massive fire that broke out at the Bhalswa landfill site on April 27, 2022 in New Delhi, India”. Disponível em: <https://www.hindustantimes.com/photos/news/delhi-firefighting-operation-underway-at-bhalswa-landfill-locals-report-breathing-problem-101651059495897-4.html>. E em: https://fortune.com/2022/04/28/record-temperatures-india-causing-toxic-landfills-burst-into-flames-engulf-major-city/?mkt_tok=MjExLU5KWS0xNjUAAAGEI2fvzhEykwvvikUWG4FUqB4-KNw-jFvX7wV0WOT0hxxEFeRYOYJUaL2KfWZWouWEEq-NVBFH5feNQSK0-ltUGDX51VzJzr0vZgzHf1JHbqk6Q Acessos em: 28/04/2022.

Uma Educação pelo Inferno

A imagem de uma *educação pelo inferno* surgiu a partir das reflexões sobre a poética de Roberto Piva, de seu olhar da tradição, da incidência de sua visão na leitura de outros poemas e poetas, de inquietações benjaminianas e do contexto brasileiro durante a produção desta pesquisa. Ao fim, como mosaico, o acúmulo de imagens suscitou essa unidade. Como nome da constelação. Isso ocorreu na etapa em que a ideia se apresenta, ao fim da análise de Dante e o Xamanismo na poesia de Piva – o que implicou, em parte, um retorno, como em Álvares de Azevedo.

Ao abrir um amplo espaço de imagem para observar as relações entre “Poesia Política Violência”, no primeiro capítulo, e na sequência circunscrevê-lo pela análise de Roberto Piva, parece agora possível nomear mais diretamente uma parte desse campo. Apresento apenas uma linha, talvez a mais óbvia. Mas pretendo com ela realizar uma dupla ação: um fechamento da minha análise da obra de Roberto Piva e dos conceitos de Walter Benjamin; e uma abertura, tão somente para contrapontos de determinados aspectos, mais problemáticos – e para que outras imagens venham, futuramente, a compor esse campo. Como a observar outras pequenas luzes – que interligam outras constelações. Trata-se, a meu ver, de uma leitura da tradição e de alguns de seus recursos técnicos. Nesse sentido, uma “educação pelo inferno” considera uma (re)apropriação de espaços de imagem e o modo como são apresentados na obra de arte. Por mais que esse campo semântico suscite várias problemáticas – pois em âmbito de uma moral religiosa opressiva –, ele se reitera, como cifra em comum, em momentos chave da obra e da reflexão metapoética de diversos escritores. Educação, portanto, que versa sobre a catástrofe individual e coletiva e se insere como campo de embate de imagem.

Fora isso, o seguinte: a Poesia é uma forma de conhecimento

Uma educação pelo inferno pode se articular a partir de alguns pontos fundamentais da poética de Roberto Piva. O conjunto de poemas, textos e manifestos – o *corpus* analisado –, e o campo de unidade entre eles, consiste em uma busca do poeta e do sujeito poético, sobretudo, pela capacidade de transmitir a própria experiência. Função do “narrador”, do contador de histórias, do guia, do poeta – aí o caráter prescritivo de sua poesia. Isto é, desde seus primeiros poemas, Piva organiza uma sincronia de tradições e empenha determinadas técnicas para apresentar sua experiência histórica ao leitor, em forma de poema. Sua poesia é dirigida, pressupõe o outro a todo momento, *inclusive*, e sobretudo, nos piores pesadelos. Sua experiência histórica é, principalmente, uma reflexão sobre a violência. Há nessa construção um embate e uma harmonia, no âmbito do indivíduo e no da coletividade. A Poesia não é limite. E seu aspecto mais fortemente religioso talvez seja essa insistência em se afirmar como possibilidade de êxtase e de experiência.

A poesia pode ser o êxtase. E um poema pode ser um conjunto de técnicas da palavra. Em *Paranoia*, esses elementos vêm articulados na linha de uma tradição que envolve, por exemplo, a pedagogia satânica de Macário e de Mário de Andrade, o saber abissal de Dante, as experiências alucinógenas da literatura e o xamanismo de Mircea Eliade. Tal modulação, parece-me, poderia ser vista como algo entre uma “educação pela Noite” (CANDIDO, 1989) e uma “educação pelo deserto” (STERZI, 2014). Colocando em relação a piviana *malavita* com o avanço do neoliberalismo sobre a cidade de São Paulo, naquilo que há de devastação, de ruína – o que se reflete na construção do corpo do verso. A terra devastada das mercadorias alienantes e instituições opressivas. As imagens da sobrevivência convertem-se em errâncias, abrigos, encontros, espaços mágicos. A rebeldia traduz-se em blasfêmia. A iconoclastia pretende saltar aos olhos, em sua potência de choque, para romper com a aura pressuposta, imposta, da moral dominante. Mas ao propor sua poesia como forma de transmissão da experiência, o poeta convoca a necessidade de vermos a condição histórica individual como exigência de leitura – aí, o caráter mais fortemente político. E com isso evoca outra tradição espiritual e religiosa.

Há o aspecto mágico da palavra. Piva sobrepõe tradição visionária e conhecimento iniciático, em movimento sincrônico. Em sua poética, haverá uma gradação desses elementos, apresentando soluções diversas. Na primeira poesia, recorta leituras do xamanismo de Eliade e da *Comédia* de Dante, para composição. O poeta busca, e pretende, ensinar a ver e reúne isso ao toque da sensibilidade, ao orgânico. A imagem do *guia* amplia-se, não há apenas o par

Homem/Diabo, mas muitas formas *de se tornar um iniciado*. A principal: poética. Sobrepõem-se tons viscerais – ritualísticos, oníricos, alucinantes. Cria-se um campo de perceptibilidade com qualidades visivas e táteis. Recortada a tradição, Piva recorre essencialmente à poucos recursos, mas explorando sua multiplicidade. O ritmo do verso, em analogias internas à sonoridade, coincide com a produção das imagens. Recortam-se fragmentos da experiência do poeta, dos sujeitos, em versos que se encadeiam freneticamente. A intensidade das imagens e da sonoridade apresentam o choque. E esses elementos também serão expressos em relações teóricas pelo poeta, em entrevistas e manifestos.

Uma educação pelo inferno pode exigir uma capacidade de cantar com a cabeça de horror tomada: certa angústia dantesca somada à imagem da cura. Cura como libertação? Opto pelo desespero dialético. Uma possibilidade de ler o sofrimento inscrito e com ele abrir espaço de imagem, de sobrevivência e resistência. Em Piva isso ocorre, por exemplo, na composição de imagens que exigem uma leitura crítica, dos corpos mortos, ou na conciliação de contrários. É o ponto de sutura de realidade dessa poesia, aquilo que evoca visões de uma condição histórica de sofrimento.

Uma exigência interna construída por uma exigência externa. O poeta cobra de si mesmo sua função e a define. Uma delas: a qualidade de Grande Doente. Que profetiza pesadelos, prevendo-os como realizados. Para promover com isso uma “cura”, em um encontro com o sofrimento passado. O que amplia a capacidade de proliferação das imagens em âmbito político. Mas o faz como uma contundente afirmação da vida. Pretende tocar os nervos, às vezes em analogia à acupuntura, às vezes ao cruel espancamento. Até aí, tarefa do poeta. Outras coisas implicam a capacidade do iniciado.

Há, em particular, um movimento de abertura que suscitou grande parte deste capítulo, aquilo que salta na análise de Arrigucci Jr:

A fórmula a que [Piva] chegou se mostra maleável e impressiva, coadunando-se perfeitamente bem à matéria que tem para cantar e contar. Piva é um *rapper* antes que o *rap* tivesse sido inventado.

Como nesse gênero de música, chama a nossa atenção para uma difícil poesia que mora nos espaços pobres, no abandono da grande metrópole, onde parece residir apenas o horror do que não se quer ver. Mas são aspectos que, em contraponto, ajudam a compor a verdadeira fisionomia da cidade. Nesse sentido, ele dá voz ao refúgio do que se quis, ao outro com que se convive no avesso da ordem dominante.

Por isso, provoca aquela surpresa paradoxal que nos faz perceber valor humano mesmo no que parece completamente degradado, ao mesmo tempo que põe em xeque a ordem estabelecida. (ARRIGUCCI JR., 2008, p. 200-201)

A ideia de Piva como um *rapper* pode expandir a análise – ainda que essa seja uma difícil definição, por vários motivos, muitos deles de sua vida e produção. Desse modo, as maiores considerações deste capítulo incidem em uma articulação entre Roberto Piva e Racionais MC's. Devido às particularidades da proposta piviana, concentrarei minha leitura na análise poética – como realizado até o momento. Isto é, por mais que muitas das definições deste capítulo circundem a história do *hip hop*, sua inserção no Brasil e sua múltipla relação com a Literatura Marginal, não realizarei esse percurso¹⁴⁵. Do mesmo modo que discutimos em Piva, o “enquadramento” na categoria de poeta marginal pode ser dispensada em prol da leitura das analogias e singularidades que distinguem (e reúnem) a produção da obra de arte desses autores. Trata-se, portanto, de um recorte e de um problema de Técnica.

Uma educação pelo inferno, desse modo, trata de círculos, analogias, percorridos por diversos poetas que partilham imagens em comum ao longo de séculos. Apresentar uma leitura da tradição é também criar um embate com a Tradição Oficial. Em grande medida são esses elementos que Piva repropõe em sua poesia, com sua singular leitura de Dante e do xamanismo. Esse é um elemento central de sua poética e cria um campo de imagem pelo qual podemos nos aproximar de determinados “momentos” de outros nomes, outros encontros – como Mário de Andrade.

O “Grã Cão do Outubro”, afinal, constrói exatamente a imagem que nomeamos:

IV – POEMA TRIDENTE
(Outubro de 1933)

Vosso corpo seria encontrado nos desertos.
Sois tão linda... você é a Lei!
Você é tão mal contrária a essas mil leis humanas
que avançam cegas insensíveis sobre o horror...
Você é tal-e-qual, bem polida,
sem erros, cadencial.

Oh besta fera maldita,

¹⁴⁵ Para uma leitura aprofundada sobre as relações entre o rap e a Literatura Marginal, e sobre a história do movimento *hip hop*, em seus impactos nos rappers brasileiros, veja-se Figuera Martínez (2019).

Você é mas é um braço esfomeado terminando em faísca de gládio,
caindo aqui, varrendo além,
voando, cego braço, aterrissando no meio das turbas,
matando gente, depredando gente, inventado orfanatos,
bandos de caravanas de leprosos,
exílios para judeus, pra paulistas, pra estudantada cubana,
eu te amo de um amor educado no inferno!
Te morto no peito até o sangue escorrer
me dando socos, chorando, chamando de bruto, de cão
o Grã Cão é o Mildiabo educado sozinho no inferno!

Nos debatemos, o braço esfomeado braceja,
golpeia aqui, matou centenas de operários,
queima cafezais, trigais, canaviais, desocupados,
quebra museus grandiosos,
usa a lei de fugir pra estudantada cubana,

E no esforço subroso colhendo com o gládio o subsolo da Europa,
abaixo os tiranos! abaixo Afonso XIII!
O mar fez maremoto, e convulsivos
nos odiando no mesmo abraço confundidos,
eleitos, desesperados na febre de amar,
jorramos em lucilações fantásticas tremendas,
todo o nosso ardor vai se esgotar em seiva!
Você é lindíssima! É polida e cadencial feito uma lei!
Mas eu sou o Grã Cão que te marquei um bocado com o crime dos mundos!
E agora nem de perdão carecemos
no mesmo abraço desaparecidos.

(ANDRADE, 2005, p. 316-317)

Poema “tridente” (instrumento demoníaco, de 3 pontas) de 33 versos, mas em quatro estrofes – indicando certa dissonância. Apresenta pela reiterada trindade um elemento de composição da *Comédia*, que ecoa no clamor central, “um amor educado no inferno!” (verso 14). Mas opera inversões de Dante: o Grã Cão educa-se sozinho (verso 17) e violenta a amada (verso 15 e 16). A conciliação de contrários, desse modo, permeia todas as imagens do poema. Lírico, o poema é contemplação, deslumbramento e ira do sujeito frente à *imagem*.

Os temas “finisseculares” são rerepresentados, principalmente nas duas estrofes iniciais. Há primeiro uma imagem cristã: o encontro com o demônio no deserto, entre o título e o verso de abertura. Mas o corpo a ser encontrado pode ser o da poesia. Imagem que imediatamente se desenvolve, entre o segundo e o sexto verso, face à duas leis. A Beleza (“sois tão linda”) equivale à Lei, “contrária às mil leis humanas”. Aí a imagem do “Tridente” assume forma da divisão dos Três Poderes. Há um deslocamento da Grande Luz, mas uma possibilidade de sua realização: o poema, ele mesmo que se apresenta, “*tal e qual*” / “*sem erros, cadencial*”.

Ecoa na assonância [au] um uivo, que anuncia o Mal, a “besta fera maldita”, que é alegorizado em corpo, em espectro, metálico e mineral: “*braço esfomeado* terminando em *faísca de gládio*”. Pode referir-se diretamente à Guerra, mas pela analogia da sonoridade interna a imagem se expande para a do avanço do aço sobre a cidade – a modernidade celebrada pelo futurismo. Mais importante é notar como o Mal vem imediatamente associado à Lei. A alegoria (re)organiza determinados símbolos – no caso, apontando para um embate entre tradições. A Lei, o uso da espada, vem diretamente associada à imagem da *Justiça*, mas à romana, da qual deriva o nosso Direito, não à grega: o gládio cinde uma distância com a imagem Thêmis¹⁴⁶ – a justiça divina, mãe das Horas e das Moiras; apenas em Esquilo, mãe de Prometeu. Essa parece ser também uma escolha *visiva*: ao “cego braço” da justiça romana, falta a capacidade essencial de Dike, uma de suas filhas, a justiça dos homens, que mantêm os olhos abertos – para *ver* a injustiça.

Essa é a imagem central do poema, desenvolvendo-se até o verso 24. O sujeito poético opera em oposição ao cego gládio. Nisso salta a atualidade dos temas. A educação pelo inferno de Mário de Andrade alegoriza a imagem da Justiça, mas referindo-se ao seu tempo. Remete ao crescimento da violência antissemita na Europa, ao Golpe de 1930 e à Revolução Constitucionalista de 1932 (verso 13). O braço – “esfomeado”, pois a tudo devora –, “enquanto debatemos”, ceifa operários, camponeses, desempregados (versos 18-19). Localizado em outubro de 1933, o poema apresenta nesses versos (20-24) imagens do Golpe de Estado de 1933 em Cuba e do fim da Ditadura de Primo Rivera, em 1930.

A última estrofe, em particular os nove últimos versos, organiza muitos elementos da modulação Inferno/Paraíso. Note-se como as imagens tornam-se mais “alucinantes” – e mais próximas de “Visão 1961”, de Roberto Piva. Há uma travessia, em que o mar se faz maremoto (verso 25). A composição “o mar” recupera imediatamente o “amor”, por composição da palavra. Os corpos convulsivos, em febre (verso 27), confundem-se com imagens da natureza e do erotismo. A seiva jorra. Há nesses versos a imposição de uma nova lei, expressa pela rima interna, em conciliação/embate entre a vogal aberta e fechada: entre os desesperados “*Eleitos*” e a “*seiva*”, culmina-se em tal “*lei*”; e que é, ela mesma, marcada pelo sujeito poético (“sou o Grã Cão que te marquei”) – como na piviana *malavita* – (“com o crime dos mundos”). Há um aspecto da lei que se modifica pela potência erótica – como evocação da Natureza. Potência vital, em imagens dionisíacas, entrecruzada pelo inferno secular, que o poeta é capaz de ver.

¹⁴⁶ Em Brandão (1986, p. 152; p. 201-202).

Corpos, esses, que *lucilam* (verso 28). Lucilar: cintilar, tremeluzir, entrever. O acaso objetivo impele esse poema de 1933 às reflexões de Pier Pasolini, em 1941 e em 1975, e às de Roberto Piva, entre 1960 e 2000 – e às nossas analogias dos vaga-lumes. Instante luminoso, a sobrevivência da pequena luz: o gozo; o paraíso; o fogo; o inferno; a revolução. Cosmogonia. Um embate entre a Grande Luz e as pequenas luzes. O Maldiabo, por fim, ainda nega a *categoria de redenção*: “e agora nem de perdão carecemos / no mesmo abraço desaparecidos”. Tudo é consoante ao nosso percurso.

É importante notar que a imagem do “Grã Cão” se desenvolve ao menos por 16 anos na poesia de Mário de Andrade, considerando o conjunto de sua obra poética, em *A costela do Grã Cão*. Com isso quero destacar que, por mais que uma “visão romântica” revolucionária, ou infernal surrealista, seja mais presente na obra de juventude de muitos poetas – como vimos em Paz (2013) –, essa imagem em Mário de Andrade compõe sua poesia de maturidade. Não pretendo definir nenhum elemento de sua poética – estamos em outro percurso. Apenas quero apontar para um momento, entre tantos outros¹⁴⁷, de sua obra:

MOMENTO

(Abril de 1937)

O vento corta os seres pelo meio.
Só um desejo de nitidez ampara o mundo...
Faz sol. Fez chuva. E a ventania
Esparrama os trombones das nuvens no azul.

Ninguém chega a ser um nesta cidade,
As pombas se agarram nos arranha-céus, faz chuva.
Faz frio. E faz angústia... É este vento violento
Que arreventa dos grotões da terra humana
Exigindo céu, paz e alguma primavera.
(ANDRADE, 2005, p. 319)

Um “momento” que concentra o espaço de transformação, em que o desejo de nitidez (verso 2) suscitado pelo sol e a findada chuva (“*Fez chuva*”, verso 3), perde-se entre os arranha-céus. O movimento cíclico vem em nova chuva (verso 6). Ao sol opõe-se o frio. E o sujeito poético é tomado de “angústia”. “Vento violento” que brota dos “grotões da terra humana”, mas exige “céu, paz e alguma primavera”. O único elemento constante, ainda que module de intensidade, é o vento. Embate que, em alguma medida, apresenta-se no corpo do poema,

¹⁴⁷ Faço uma brincadeira com a quantidade de poemas nomeados “Momento” na obra de Mário de Andrade. São dois em *Remate de Males* e dois em *A Costela do Grã Cão*. Respectivamente em Andrade (2005, p. 259; p. 268; p. 308; p. 319). Além de outros poemas, que apresentam modulações disso.

sobretudo no choque entre o uso de pontuação e a sonoridade, que se destaca na escanção: “Faz / sol./ Fez/ chu/va. E a/ ven/ta/nia/”; “Faz/ frio. E/ faz/ na/gús/tia... É es/te/ vem/to /vio/len/to”. Ou no uso ostensivo da tônica, que também indica um embate do sujeito com a cidade: “O /vem/to/ cor/ta os /se/res/ pe/lo/ **meio**”. Decassílabo que pode ter leitura tônica em [2-4-6-8-10], efeito que se realça pelo uso da oxítone final e pelo seu fechamento vocálico.

Apenas um, entre os momentos de Mário de Andrade. Instante de frio e angústia, em que apenas o “desejo de nitidez” ampara o cavaleiro do mundo delirante. Em que urge o vento dos grotões: canção do profundo do ser; afastamento da cidade; rio de montanha; abismo criado pela constante ação da água.

Walter Benjamin e Racionais MC's (a tatilidade do Inferno)

O crime do presente
enoitece o arvoredo:
Sou bom. E tudo é cólera.

Lira Paulistana
Mário de Andrade

Elevar seu pensamento à altura de uma cólera,
e elevar sua cólera à altura de um trabalho. Tecer esse
trabalho com questões colocadas simultaneamente à
técnica, à história e ao direito. Para saber abrir
nossos olhos para a violência do mundo inscrita nas
imagens.

Remontagens do tempo sofrido
O olho da História II
Georges Didi-Huberman

Uma educação pelo inferno evoca a “capacidade de cantar com a cabeça de horror tomada” – como em Dante (ALIGHIERI, 2010a, p. 38 – verso 31). Mais exatamente de organizar em técnica a cólera e transformar isso em uma *forma de conhecimento*. Talvez em inversões do inferno dantesco: tom romântico revolucionário do poeta, mas que abre espaço político de imagem, em confrontação. Circunscreve a história como continuidade de opressão e pode nomear diretamente o fascismo, em denúncia das condições de sua atualidade.

Essa relação pode ganhar forma, por exemplo, no encontro entre as concepções de Walter Benjamin, ainda na década de 1930 e uma das maiores produções do rap nacional, *Sobrevivendo no Inferno*, dos Racionais MC’s, de 1997. Começo pelo lampejo de uma analogia conceitual. Entre a *qualidade tátil* que Walter Benjamin vê no surrealismo e no dadaísmo e compõe ponto chave de suas reflexões sobre a *Obra de arte*:

De espetáculo atraente para o olhar e sedutor para o ouvido, *a obra convertia-se num tiro. Atingia o espectador*. E com isso esteve a ponto de recuperar para o presente a *qualidade tátil*, a mais indispensável para a arte nas grandes épocas de reconstrução histórica. (BENJAMIN, 2012a, p. 206)

E uma construção poética¹⁴⁸ como:

Capítulo 4, versículo 3

[Primo Preto]

60% dos jovens de periferia

Sem antecedentes criminais já sofreram violência policial

A cada quatro pessoas mortas pela polícia, três são negras

Nas universidades brasileiras, apenas 2% dos alunos são negros

A cada quatro horas, um jovem negro morre violentamente em São Paulo

Aqui quem fala é Primo Preto, mais um sobrevivente

[Mano Brown]

Minha intenção é ruim, esvazia o lugar

Eu tô em cima, eu tô a fim, um, dois pra atirar

Eu sou bem pior do que você tá vendo

Preto aqui não tem dó, é 100% veneno

A primeira faz bum, a segunda faz tá

Eu tenho uma missão e não vou parar

Meu estilo é pesado e faz tremer o chão

Minha palavra vale um tiro, eu tenho muita munição

Na queda ou na ascensão minha atitude vai além

E tenho disposição pro mal e pro bem

Talvez eu seja um sádico, um anjo, um mágico

Juiz ou réu, um bandido do céu

¹⁴⁸ Nomeio assim pois me interessa destacar, justamente, o aspecto (meta)poético dos versos. Ainda assim, considero a música, não apenas a letra, para interpretação. Em: <https://deezer.page.link/ShGvrqZDokQ54ECy9>

Malandro ou otário, padre sanguinário
Franco atirador, se for necessário
Revolucionário, insano ou marginal
Antigo e moderno, imortal
Fronteira do Céu com o Inferno
Astral imprevisível, como um ataque cardíaco no verso
Violentamente pacífico, verídico
Vim pra sabotar seu raciocínio
Vim pra abalar seu sistema nervoso e sanguíneo
Para mim ainda é pouco, Brown cachorro loko
Número um, guia, terrorista da periferia
uni-duni-tê, eu tenho pra você
um rap venenoso ou uma rajada de PT
E a profecia se fez como previsto

[KL JAY]

Um, nove, nove, setembro

[MANO BROWN]

Depois de Cristo

A fúria negra ressuscita outra vez

Racionais, capítulo 4, versículo 3

[VÁRIOS]

Aleluia

Aleluia

Racionais no ar

Filha da puta!

Pá, pá, pá!

(RACIONAIS MC's, 2018, p. 49-50)

Apresento apenas a primeira parte – em divisão minha¹⁴⁹ –, centralizando a questão da técnica pelo percurso que realizamos. Considero, no trecho, três divisões: a montagem de estatísticas (na voz de Primo Preto), que dá a leitura das condições a partir de dados sociais; o caráter para mim central, isto é, uma “metapoética da composição”, que se desenvolve nesses versos (nas vozes de Mano Brown e KL Jay); e o coro divino (“Vários”), que se repete.

Nesses trinta versos, segundo minha percepção, os Racionais expressam sua obra de forma metapoética – em aspectos que serão reiterados em produções posteriores. A obra “convertida em tiro”, de Benjamin (2012a); “a metralhadora em estado de Graça”, de Piva

¹⁴⁹ Takahashi (2014, p. 24) propõe uma divisão da música, mas não é a isso que me refiro. Em sua leitura: Cena 1 – o assalto metafórico; Cena 2 – a moralidade marginal; Cena 3 – a imoralidade hegemônica; Cena 4 – o profeta dos “pretos” da periferia; Cena 5 - “chama os manos”; Cena 6 – os manos “nóis” e os manos “outros”; Cena 7 - “Preto” e “Branco”: “aí já era...”; Cena 8 - “Será assim que eu deveria ser?”; Cena 9 – o “sistema”-“branco”-“demônio”; Cena 10 – O “nóis” periférico: “o monstro que nasceu em algum lugar...”; Cena 11 - “Cada um, cada um, você se sente só”; Cena 12 - “A bala não é de festim, aqui não tem dublê”; Cena 13 - “É o crime ou o creme?”; Cena 14 – Sobrevivendo no inferno”.

(2008, p. 75); e a fórmula de um “estilo pesado que faz tremer o chão”, de “uma palavra [que] vale um tiro” (verso 7 e 8). O uso da palavra como arma de combate, como técnica, para criar um “verso *violentamente pacífico*”, em máxima conciliação de contrários, “verídico”, “como um ataque cardíaco” (verso 18 e 19), capaz de sabotar o “raciocínio”, o “sistema nervoso e sanguíneo” (verso 21). De um poeta que é capaz de oferecer “um rap venenoso ou uma rajada de PT” (verso 25), situando-se como profeta da “fúria negra [que] ressuscita” (verso 29). Como arma de militância e de denúncia social e política sem dúvida, mas o que quero destacar é a *tatilidade* expressa e a elaboração das analogias. Qualidade indispensável, segundo Benjamin, para uma reconstrução das ruínas da História.

Esse ponto é ainda mais importante em uma letra como a de “Capítulo 4, versículo 3”, porque em grande medida ela apresenta em forma condensada todas as “partes do culto” que é o álbum *Sobrevivendo no Inferno*, para seguirmos a divisão proposta por Acauam de Oliveira:

De forma bastante livre, e aproveitando-se das sugestões teológicas do disco, podemos esquematizar as várias partes desse “culto” onde se exploram as diversas contradições entre os modelos éticos (crime, neopentecostal e rap) presentes na periferia. Teríamos assim a seguinte divisão: cântico de louvor e proteção direcionada ao santo guerreiro (“Jorge da Capadócia”); leitura do evangelho marginal (“Gênesis”); entrada em cena do pregador do proceder, explicando (ou confundindo, a depender da necessidade) os sentidos da palavra divina (“Capítulo 4, versículo 3”); o momento dos testemunhos das almas que se perderam para o diabo, com resultados trágicos (“Tô ouvindo alguém me chamar” e “Rapaz comum”); *intermezzo* musical para velar aquelas mortes, interrompido por tiros que fazem recomeçar o ciclo; a pregação ou mensagem central (massacre do Carandiru) que liga o destino daqueles sujeitos ao de toda a comunidade (“Diário de um detento”), chave de compreensão do destino de todos e descrição do próprio inferno; exemplos do modo de atuação do diabo no interior da comunidade (“Periferia é periferia”); exemplo do modo de atuação do diabo fora da comunidade (“Qual mentira vou acreditar”). Ao final, um momento de autorreflexão sobre os limites da própria palavra enunciada (“Mágico de Oz” e “Fórmula mágica da paz”) e agradecimentos a todos os presentes, verdadeiros portadores da centelha divina (“Salve”). (OLIVEIRA, 2018, p. 33-34)

E, além disso, o próprio título coloca em perspectiva toda a produção do Racionais MC’s, mas de uma forma localizada, pontual: “Capítulo 4, versículo 3” – a terceira música, do quarto álbum oficial. Desse modo, pretendo manter o fio mais próximo dessa composição, em um diálogo com o álbum e com a obra dos Racionais MC’s. Desde o início é importante considerar que o rap dos Racionais encontra vários estudos acadêmicos, inclusive dentro da Teoria Literária. O recorte que proponho para essa análise, portanto, restringe-se à metapoética da composição expressa no rap e nas analogias possíveis de comparação com a linha de imagens

que analisamos em Roberto Piva. Em paralelo com as reflexões de Walter Benjamin, será possível corroborar essa leitura e organizar avanços em relação à sua teoria.

Realizar esse corte conceitual, porém, coloca-me imediatamente face a um dos maiores problemas desse tipo de abordagem e escolha crítica, conforme exposto por Castro Rocha (2004): um conseqüente “enobrecimento” da produção dos Racionais – ou de tantos poetas e escritores marginais ou marginalizados –, como se sua obra precisasse de mediações de autores ou conceitos “consagrados” para se legitimar. Nas palavras do crítico:

Adorno não justifica André du Rap. Jorge Amado não explica Carolina de Jesus. Precisamos, isso sim, criar novos modelos de análise a partir dos textos de Carolina de Jesus, Paulo Lins, Ferréz, André du Rap, e das músicas e das demais manifestações artísticas do movimento da dialética da marginalidade. Não se trata de reduzir tais manifestações aos conceitos e métodos que já conhecemos e empregamos com razoável facilidade; pelo contrário, devemos aceitar o desafio de propor uma nova abordagem capaz de renovar o entendimento da cultura brasileira contemporânea. Mas será que estamos dispostos a correr riscos? (2004, p. 173).

Quase tudo neste capítulo é risco. A própria ideia de uma educação pelo inferno tenta assumir isso, embora a proposição, é claro, possa ser insuficiente, devido às minhas próprias limitações. Minha intenção com esses comparativos, portanto, não é apresentar uma explicação ou “exemplo” daquilo que Walter Benjamin propôs, nem com isso justificar a produção e a importância do rap nacional, mas realizar um avanço e um comparativo dentro dessa chave de imagem, considerando a poética de Roberto Piva. Nesse sentido, considero que muito da fase final da produção benjaminiana permaneceu fragmentada como arquivo – como explica Bolle (2018) a respeito das *Passagens* (BENJAMIN, 2018) –, sobretudo no que se refere à imagem do inferno, da modernidade e da mercadoria como objeto poético. Desse modo, parece-me que a qualidade tátil é um ponto importante no que se refere à construção de uma “dialética da marginalidade”, seguindo o conceito do crítico – como pretendo demonstrar pontualmente. Ao menos, realizo um ponto de articulação para compreender outras características.

Acredito que o caminho tenha sido suficientemente rigoroso para que tal questão não seja um problema da pesquisa. Muitas dos paradoxos éticos reiterados por Castro Rocha (2004) – em alguma medida, é claro –, fizeram parte de minhas próprias inquietações desde o início. A principal: o meu próprio papel e posição, como membro – iniciado? – na crítica literária, que

busca legitimação acadêmica – e sobrevivência financeira, diga-se – escrevendo sobre Poesia e Violência. De todo modo, destaco que há em Racionais uma construção metapoética desse “trope predominante nas manifestações artísticas da dialética da marginalidade” (ROCHA, 2004, p.168), a da palavra como arma. Consequentemente, insiro Roberto Piva como um precursor de aspectos determinantes dessa dialética.

Deve-se dizer que o *valor estético* dos Racionais MC's foi um dos primeiros elementos destacados pela crítica de literatura. As análises de Walter Garcia (2004; 2013), por exemplo, explicitam a centralidade dessa questão. É claro que isso não diminui a condição de sua obra como documento da barbárie e tradição dos oprimidos, para dizer com Benjamin. Mas reitera-se que “*a técnica de feitura das obras está completamente adequada à profundidade das experiências representadas*” (GARCIA, 2004, p. 171 – grifo do autor). Essa qualidade se desdobra no uso poético da linguagem e das condições de produção material da obra. Um dos maiores exemplos do que se pode alcançar com essa confluência de técnicas – em nível interno do verso, encontra-se em “Diário de um Detento”, em um verso como “você não sabe o que é **caminhar** / com a cabeça na mira de uma **H[a]K[á]**” (RACIONAIS MC's, 2018, p. 83) – como destaca a análise de Wilberth Salgueiro (2017, p. 126). Composição de rimas que existe apenas nessas obras de arte – e tem aí sua origem. Seu teor testemunhal é evidente, seja em letras como “Diário de um detento”, escrito em parceria com Jocenir, sobre o Massacre do Carandiru, ou em “Mil faces de um homem leal”, que canta Marighella, como em toda sua obra.

A importância nuclear dessa “técnica de feitura” responde a um profundo senso ético. Note-se que a definição do crítico passa pelos conceitos benjaminianos expressos em “O Autor como Produtor” (BENJAMIN, 2012c), de onde retira o termo, para recortar o problema: “o efeito não se dá só porque a comunidade (que se vê nas fotos dos encartes) é citada em versos. A própria técnica de composição já parece encaminhar o trabalho para esse fim” (GARCIA, 2004, p. 174). O “sentido comunitário” de criação da obra de arte é uma possibilidade de refuncionalização da técnica. Em Racionais, isso se desdobra na construção coletiva do poético, que é própria do rap, na recusa ao grande mercado das gravadoras e sua alienação ao sistema, e nas constantes revisões e parcerias¹⁵⁰.

¹⁵⁰ Refiro-me à entrevista realizada pelo *PodPah*, episódio 351, em que Mano Brown organiza várias dessas questões. Nesse aspecto, em particular, em 2h10min adiante. Iremos recorrer à essa mesma entrevista em outros momentos. Disponível em: <https://youtu.be/aahyLNH4PrE>. Acesso em: 05/05/2022.

Mano Brown reitera esse caráter, não apenas dentro do grupo – indicando o senso crítico de Ice Blue, por exemplo, que sempre fazia uma revisão final das letras –, mas também por sua constante autocrítica e releitura de seu impacto na periferia. Nesse sentido, para dizer com Murilo Mendes, Mano Brown é contemporâneo de si mesmo, de sua própria obra¹⁵¹. Por outro lado, a coletividade também é constituída pela falta de recursos técnicos, isto é, pelas parcerias necessárias à produção da obra de arte na periferia, dadas as condições materiais de existência. Mas não apenas, foi posição política reiterada frente ao modo do *fazer* da arte. Uma das maiores obras da música brasileira, desse modo, surgiu de condições sociais que exigiam uma refuncionalização da técnica.

Essa “natureza coletiva”, note-se, é o primeiro elemento – em “importante inovação”, como traço definidor – que Castro Rocha distingue na “dialética da marginalidade” (ROCHA, 2004, p. 164)¹⁵². A amplitude dessa construção “comunitária” do rap, segundo minha percepção, permite ver o impacto técnico e teórico da composição metapoética, que foi base para muitos outros artistas. A formalização da técnica, emancipada dos meios de dominação, permite criar novos espaços de imagem. O mesmo recorte de “Capítulo 4, versículo 3” acima, para apenas um exemplo, apresenta-se de três formas diferentes no álbum *Criolo e Emicida ao Vivo* (2013)¹⁵³. Na participação direta de Mano Brown (músicas 16 e 17), ele é ao mesmo tempo apresentado como música à parte e como introdução de “Vida Loka I”, em uma ponte entre *Sobrevivendo no Inferno e Nada como um dia após o outro*, álbum seguinte dos Racionais MC’s (2002) – isso é interessante porque há significativas mudanças de um álbum para outro, como veremos à frente. E é assimilado diretamente em outros rap, como no primeiro refrão de “Dedo na Ferida”, que cito do mesmo álbum:

scratches (pimenta nos zóio dos políticos)
Foda-se vocês, foda-se suas leis
scratches (a fúria negra ressuscita outra vez)
Foda-se vocês, foda-se suas leis!
scratches (anota meu recado)
Foda-se vocês, foda-se suas leis!
scratches (primeiro eu quero que se foda)
Renan Samam, Emicida, o rap ainda é o dedo na ferida...
(CRIOLO; EMICIDA, 2013)

¹⁵¹ Refiro-me à conhecida afirmação de Murilo Mendes, que vem como introdução na obra “Poesias: 1925-1955” (MENDES, 1959): “Não sou meu sobrevivente, e sim meu contemporâneo”.

¹⁵² Vale dizer que, em Roberto Piva, essa “construção comunitária” atua tanto na composição de *Paranoia* (2009), com as fotografias de Duke Lee, quando no aspecto reiterado pelo poeta, de que o poema é aquilo “que sobra da orgia”.

¹⁵³ Disponível em: <https://deezer.page.link/YRP8ypt1s6KxBk9N8>.

Apenas destaco o mesmo campo metafórico que reiteramos nessa pesquisa: o rap como o *dedo na ferida*. A construção comunitária das vozes, no rap, cria uma teia de referências que vai alcançando outras composições. Isso é reforçado sensivelmente pelos *scratches*, os “arranhões”, que introduzem as outras vozes. Desse modo, parece-me que essa qualidade tátil, em seus efeitos de choque, mas também em seu caráter teórico, metapoético, é um ponto importante para a conquista formal que os Racionais atingiram em suas produções. Porque é uma sutura entre o desenvolvimento do rap na periferia, sua técnica de composição e o modo como ele é recebido pelo Sistema – pela sociedade de leis e classes, e, mais ainda, pela indústria cultural. É uma solda entre a apreensão da violência, expressa na arte, e as diferenças de sua recepção entre a periferia e a classe média. Essa relação percorre a análise de Maria Rita Kehl, na verdade, na forma problemática como considera sua própria recepção da obra:

É porque eles falam diretamente não apenas à minha má consciência de classe média esquerdista, mas ao mal-estar que sinto por viver num país que reproduz diariamente, numa velocidade de linha de montagem industrial, a violenta exclusão de milhares de jovens e crianças que, apesar dos atuais discursos neoliberais que enfatizam a competência e o esforço individual, não encontram nenhuma oportunidade de sair da marginalização em que se encontram. Milhares de crianças e jovens cujas vidas correm o risco de ser apenas o “efeito colateral que o seu (meu!) sistema fez” (“Cap. 4, Versículo 3” – Mano Brown). (KEHL, 1999, p. 97)

Essa talvez seja uma leitura que privilegia o efeito do choque causado na classe média, em particular. Tende-se, na crítica, a deduzir que o rap dos Racionais MC’s foi imediatamente aceito ou incorporado na periferia. Pelo contrário, há uma série de questões que envolveram a identificação às obras dos Racionais. Em muitas entrevistas Mano Brown destaca essa questão, principalmente ao se referir aos anos de sucesso de *Sobrevivendo no Inferno*. Há uma discrepância, parece-me, que envolve a recorrência do pensamento que esse tipo de obra de arte não é analisada pela crítica acadêmica – o que no caso dos Racionais MC’s é evidente o contrário –, ou que tal crítica não deveria olhar para essas literaturas, pois de menor valor – preconceito acadêmico, como destaca Figuera Martínez (2019) –, somada à visão de que o sucesso do rap nas favelas foi amplo e imediato, completamente aceito.

Cabe considerar que enquanto se realizam as primeiras recepções – por mais preconceituosas que sejam, como a de Kehl (1999) –, e se (re)formulam conceitos em perspectiva crítica, como o de “dialética da marginalidade” de João Cezar de Castro Rocha (2004), apenas 2 anos após o lançamento do álbum, Mano Brown passava por um intenso processo de revisão da própria obra, que dura cinco anos, insatisfeito com o resultado de

Sobrevivendo no Inferno, e reitera a dificuldade de inserção do rap na periferia¹⁵⁴. Em muitas entrevistas recentes, é preciso notar, Mano Brown chega quase a “renegar” a obra, considerando seus efeitos negativos, como um álbum distante de seus objetivos artísticos. A meu ver, essa ambivalência apenas reforça a qualidade crítica da produção dos Racionais MC’s, é resultado de sua capacidade de inserção em todos os seguimentos da sociedade e do impacto que tiveram em nossa produção cultural – ainda que em gradações e perspectivas diferentes. *Nada como um dia após o outro* (2002), nesse sentido, é um dos álbuns mais significativos do grupo.

De todo modo, a violenta apresentação da violência atinge, em Racionais MC’s, expressão e efeito máximos. E esse efeito reúne a possibilidade de uma refuncionalização da obra poética e um uso não alienado dos recursos técnicos. Garcia (2004) destaca que o rap (*rhythm and poetry*) dos Racionais articula esses dois campos em estrita adequação às suas condições sociais e com forte teor crítico, decorrente de sua ética comunitária. Dentro disso se articulam: os elementos de montagem poética, como o uso de estatísticas – e sua posterior revisão; a construção de uma narrativa épica em tensão com o lirismo dos álbuns seguintes – como destaca Zeni (2004); a qualidade estética da composição dos poemas, em nível interno, na construção das rimas, das analogias etc.; o uso da linguagem coloquial, que permite toda uma amplitude de composição para o verso; e a refuncionalização dos recursos materiais disponíveis. A *forma* como se apresenta é determinante.

“Capítulo 4, versículo 3” abre com uma série de dados estatísticos, apresentados por Primo Preto. O tom de denúncia e revolta, e a ausência de batida, acentuam o efeito da montagem¹⁵⁵. A composição sonora apenas atua como choque, uma dissonância grave ao final de cada frase. Mas os dados dão o campo de perceptibilidade para as imagens seguintes: revelam as condições estruturais de racismo e de extermínio da população negra. Por mais evidente que isso seja – como pontua Garcia (2013) –, considero importante que esse tipo de recurso estético permita a leitura da obra como documento da barbárie – mesmo que em seu nível mais superficial de leitura. Essa é uma mudança significativa para o álbum seguinte, *Nada como um dia após o outro*, em que a configuração das estatísticas passa à uma elaboração de

¹⁵⁴ Refiro-me novamente à entrevista dado ao *PodPah*, episódio 351, para exemplo, mas é tema recorrente em suas entrevistas. Nesta, Mano Brown centraliza que uma das revisões técnicas importantes na mudança de um álbum para outro, aliás, foi a retirada de dados estatísticos, mais gerais, em prol de criação de narrativas mais pessoais, nomeadas.

¹⁵⁵ Esse trecho não existe em *Criolo e Emicida ao Vivo* (2013), o também demonstra o processo de revisão.

narrativas mais pessoais e nomeadas – Mano Brown¹⁵⁶ descreve o caráter intencional desse momento de revisão como uma forma de aproximar a arte da periferia. Ambos os recursos, mesmo que opostos, refletem um mesmo objetivo, como forma de aproximar as músicas/versos do espectador/leitor.

Essa mudança no uso das estatísticas cria um contraponto ao aspecto narrativo das composições, acentuando-o, e reflete a todo momento a realidade vivida pela periferia. Muitas das músicas dos Racionais, desse modo, apresentam-se como jornadas épicas, na trajetória de um herói periférico. Henrique Samyn (2018), por exemplo, demonstra como a “grandeza épica” dos Racionais – desenvolvendo esse conceito de Masaki Mori (1997) – articula-se como uma (re)proposição dos elementos temáticos do gênero, que permitem delinear o Herói. Pauta-se, para isso, em um duplo exemplo: “Tô ouvindo alguém me chamar”, de *Sobrevivendo no Inferno* – quarta música do álbum; e “Isso aqui é uma guerra”, do álbum *Versos Sangrentos*, de Eduardo Taddeo (1999). Os três elementos podem auxiliar a compreender aquilo que chamamos de inversões do Inferno de Dante, já que apresentam modulações entre as características dos heróis clássicos e modernos, centralizando a perspectiva crítica na denúncia política.

Em “Tô ouvindo alguém me chamar” (RACIONAIS MC’s, 2018, p. 59-69) o sujeito poético se encontra no limiar da morte. Ao longo da narração, sobrepõem-se uma série de instâncias da memória, que por seu caráter universal, se apresenta como coletiva. Entrecruzam-se imagens de sua infância – “Os maluco lá do bairro / já falava de revólver, droga, carro / Pela janela da classe, eu olhava lá fora / A rua me atraía mais que a escola”; da infância de Guina (que é assassino e mestre desse sujeito) – “Lembro que um dia o Guina me falou / que não sabia bem o que era amor / falava de quando era criança/ uma mistura de ódio, frustração e dor”; da iniciação Guina ao crime, na qual fica evidente uma crítica à educação formal – “Prestou vestibular no assalto do busão / numa agência bancária se formou ladrão”; da sua própria iniciação ao crime – “Meu tênis sujo de sangue, aquele cara no chão / Uma criança chorando, eu com um revólver na mão / Ou era um quadro do horror e eu que fui o autor”; das consequências do crime dentro da periferia – “Não sei, não deu tempo, não vi, ninguém viu / Atiraram na gente, um moleque caiu / Prometi a mim mesmo, era última vez / Porra, ele só tinha dezesseis”; de sua própria morte, que acompanhamos a todo momento, em suas sensações – “Que sede da porra, eu preciso respirar”; do trauma da violência – “Eu sonho toda madrugada / Com criança chorando e alguém dando risada”; e daquilo que podemos compreender como a continuidade da opressão, os espelhamentos que há entre a história do sujeito, daqueles que

¹⁵⁶ Na mesma entrevista citada, em *PodPah*, episódio 351.

assassina e por quem é assassinado – sempre um “moleque novato”, sempre o mesmo, um “Rapaz Comum” (Ibid., p. 73), um jovem negro periférico.

Para Samyn (2018, p. 218), Guina surge como mestre do crime, como possibilidade de inserção social e sobrevivência para o sujeito. Isso compõe uma primeira aproximação com o modelo épico de Mori, isto é, a percepção de que as motivações que subjazem nas atitudes do sujeito são compartilhadas pelo grupo – sua atitude heroica é oriunda do sentido de sua tarefa, face aos semelhantes. Os obstáculos impostos à sua jornada, em analogia, traduzem-se nas leis e normas impostas pelo sistema opressivo, que ao mesmo tempo que impedem a conquista do percurso, acarretam a destruição do herói: sua morte – a segunda característica elencada pelo crítico. Por fim, como terceiro elemento, destaca sua relação com a temporalidade, que se amplia tanto na percepção da própria finitude (que comporta apenas dois finais possíveis, a morte ou o encarceramento) quanto nos desdobramentos temporais que indicam a universalidade da experiência representada.

Mas note-se, em comparativo com o que dissemos de Roberto Piva e Walter Benjamin, como o sujeito de “Capítulo 4, versículo 3” se desdobra a todo momento: é anjo, sádico, insano, marginal, mágico, antigo e moderno, padre sanguinário, bandido do céu, malandro ou otário (entre os versos 11-16) – é, ele mesmo, “*fronteira do Céu com o Inferno*” (verso 17). Nos oito primeiros versos “de Capítulo 4, versículo 3” tudo retorna ao sujeito poético: “minha intenção” (verso 1), “meu estilo” (7), “minha palavra” (8). Apresenta-se em outro verso diretamente como *guia* (verso 23). Em “Rapaz Comum”, em outra apresentação de um limiar de morte, do mesmo álbum, o sujeito (na voz de Edi Rock) reitera essa posição de guia infernal, como herdeiro de uma tradição: “Qual que é? Qual que é? O que que eu vou ser? /Talvez um anjo de guarda pra de proteger / Não sou o último, nem muito menos o primeiro / A lei da selva é uma merda e você é o herdeiro” (RACIONAIS MC’s, 2018, p. 79). A conciliação infernal, em “Rapaz Comum”, vem no uso da preposição “de”, ao invés de “anjo da guarda”. A ideia de um anjo *de* guarda amplia a imagem, para o âmbito social e político da sobrevivência. O sujeito poético reúne, em si, os campos contrários, mas isso ocorre em decorrência das condições sociais, daquilo que é necessário para sua vida. Essa conciliação de contrários (poética) tem diversos efeitos: na inversão dos valores morais religiosos; na imagem do “crime” como protetor da paz (FELTRAN, 2013); e na elaboração das analogias do inferno.

Em “Capítulo 4, versículo 3” – aceita toda essa carga metapoética – podemos ler que a construção desse sujeito ocorre nas relações entre o campo semântico das imagens e a rima interna dos versos – que pauta um embate, desde o primeiro enunciado. Há uma constituição interna que é dada em embate à constituição externa, na letra. Claro que tais elementos sonoros,

no caso de uma canção, compõem-se em busca da harmonia (GARCIA, 2004) e não necessariamente indicam analogias com a construção do sujeito, como é frequente em poemas. Mas se essa harmonia se baseia no efeito do choque e gera uma quebra na recepção da obra, esse pode ser elemento importante da leitura. O encadeamento das rimas internas desenvolve a constituição do sujeito: entre “ruim”, “cima”, e “a fim” (verso 1 e 2); “pior” e “dó” (3 e 4). E a rima ao final de cada verso (em AABBAACCDD) o coloca face sua ação externa: “lugar” e “atirar”; “vendo” e “veneno”; “chão” e “munição”. Essa analogia interna, construída por rimas e aliterações, inclusive, corrobora a leitura de TAKAHASHI (2014), que observa nos primeiros versos de “Capítulo 4, versículo 3” a metáfora de um assalto – o que se traduz nessa impetuosidade, incisão, dos versos.

Desse modo, considerando que muitas das definições de uma narrativa épica encontram modulação na obra do Racionais MC’s, e se há nisso uma tensão lírica (ZENI, 2004), o rap opera uma transformação na imagem do “guia”, do “mestre”, como vimos em Roberto Piva – e isso é determinante para a qualidade que atinge na apresentação da realidade. Isto é, há uma passagem da imagem do criminoso como única forma de sobrevivência e inserção social para, justamente, a do *rapper* – Virgílio da favela. E essa é uma possibilidade poética de sobrevivência.

Esse aspecto, em particular, nos leva a observar as diferenças significativas que existem nessa produção com o estipulado pela crítica benjaminiana. Segundo minha percepção, um dos pontos fundamentais da poética de Racionais MC’s é a recuperação de estruturas “arcaicas” da linguagem, em particular a imagem do “contador de histórias”. Isto é, sua obra nos leva a refletir a respeito do valor da experiência em sua transmissibilidade e que, por mais que tenha “caído em desuso” na modernidade, é recuperada nessa imagem e essencial na composição. Isso reflete na forte característica moral e didática dessas obras de arte. Nesse sentido, a obra dos Racionais não pauta apenas uma “vivência individual” da opressão contemporânea, da miséria das metrópoles ou do genocídio negro perpetrado nas periferias do país, isso nem seria possível, mas recupera nisso a capacidade de transmissão dessa experiência, que é comunitária e que se torna uma tradição:

Isto significa que ela se alimenta da experiência de vida (*Erfahrung*) do contador, cuja marca se imprime na história contada “como o oleiro deixa a impressão de sua mão na argila do vaso” (BENJAMIN, 1991b, p. 447, tradução nossa). A experiência transmissível da tradição é, segundo Benjamin, a fonte a que recorreram todos os contadores. O senso prático é uma característica dessa figura cuja autoridade se funda na sabedoria, “o lado épico da verdade” (BENJAMIN, 1991b, p. 442, tradução nossa). Assim, a arte de

contar pressupõe a capacidade de aconselhar, compreendida como o talento para sugerir uma continuação para uma história que está se desenvolvendo. O declínio da narrativa oral estaria relacionado ao empobrecimento desta experiência de vida que outrora garantia o valor dos conselhos e se exprimia em provérbios e ensinamentos morais. (LAVELLE, 2017, p. 844)

Essa mudança é importante, inclusive, internamente à obra dos Racionais, como demonstra Acauam de Oliveira (2018), como um ponto fundamental para a recepção da obra. Há uma diferença entre os primeiros álbuns e *Sobrevivendo no Inferno* que se encontra, justamente, na passagem entre a imagem de um “professor autoritário” – dos primeiros álbuns, que realiza julgamentos morais sobre seus pares –, para a imagem de um “pastor-marginal”, que acolhe e guia seus iguais pelo vale das sombras. Esse é um ponto fundamental para a composição de um *modelo ético periférico*, como demonstra o crítico, que reúne muitos dos elementos que discutimos a partir da imagem da *malavita* de Roberto Piva. O mesmo ponto pode ser fundamental para compreendermos o distanciamento – como descreve Mano Brown – das características mais “informativas” das composições (a recorrência de dados estatísticos, por exemplo) de *Sobrevivendo no Inferno*, em prol de narrativas mais pessoais, dos álbuns seguintes. Há, sem dúvida, mudanças significativas na imagem do “contador de histórias”, mas essas modulações permitem ver como essa categoria de *experiência* torna-se essencial para a construção desse modelo ético. Constrói-se aí sua “arte de contar”. Esse aspecto, a imagem do “pastor-marginal” de *Sobrevivendo no Inferno*, refina-se ao longo da produção dos Racionais.

E deve-se notar que, por mais que as analogias infernais sejam bem expressas, por vezes não encontram tantos estudos. É caso da leitura de *Sobrevivendo no Inferno* em suas articulações dantescas, com *A Divina Comédia* (ALIGHIERI, 2010). Essa modulação também é perceptível considerando a imagem do guia como proposto na poética de Roberto Piva, em sua leitura da modernidade como tempo do inferno. O sujeito poético piviano desdobra-se na tradição entre guia e iniciado, que detém uma experiência que se for “corretamente” (em nível técnico) transmitida, seria capaz de promover uma espécie de cura.

Em Racionais MC's, no recorte proposto, o guia é o criminoso sobrevivente que foi capaz superar os “obstáculos” impostos pelo sistema infernal da sociedade capitalista que o condena à uma vida de sofrimento – e, mais ainda, foi capaz de transformar essa experiência em Poesia. Nesse sentido, se a utopia secular benjaminiana projetava um futuro em que as relações sociais poderiam ser mediadas pelo discurso racional da escrita, Racionais MC's apresentam uma via poética de “evolução”¹⁵⁷. A transmissão de sua experiência tem,

¹⁵⁷ Refiro-me à expressão de Ferréz, da necessidade de uma “revolução sem r”, conforme destaca Castro Rocha (2004, p. 168).

literalmente, o valor de vida ou morte – mas é igualmente dependente da técnica. Proponho, portanto, organizar minha análise por essa relação, na esteira de Willi Bolle (2007; 2018) e a partir das leituras de Roberto Piva.

Entre a década de 70 e 90 São Paulo tornava-se a terceira maior cidade do mundo, chegando a 18 milhões de habitantes. Nessa acelerada expansão Roberto Piva vê o declínio das possibilidades de experiência – de seus “locais mágicos” – face a expansão do domínio neoliberal sobre a cidade e seus habitantes – a vitória do fascismo, aos olhos de Pasolini. Isso acarretou um avanço exponencial das áreas de periferia. Termo que em sua acepção primeira, lembremos, refere-se aos limites de um círculo, depois aos países colonizados e posteriormente às áreas miseráveis das cidades e países subdesenvolvidos. De tal forma que nem uma enumeração caótica alcança a totalidade de sua extensão, como Bolle (2007, p. 253) destaca a partir da última composição – um “salve” – de *Sobrevivendo no Inferno*:

MANO BROWN

Eu vou mandar um salve pra comunidade do outro lado dos muros
As grades nunca vão prender nosso pensamento, mano
Se liga aí, Jardim Ivana, Parque do Engenho, Jerivá
Jardim Rosana, Pirajussara, Santa Tereza

ICE BLUE

Vaz de Lima, Parque Santo Antônio, Capelinha
Promorar, Vila Calu, Branca Flor
Paranapanema, Iaracati

MANO BROWN

Novo Oriente, Parque Arariba, Jardim Ingá, Parque Ipê Pessoal da Sabin,
Jardim Marcelo, Cidade Ademar Jardim São Carlos, Jardim Primavera, Santa
Amélia, Jardim Santa Terezinha, Jardim Miriam, Vila Santa Catarina
Aí, Vietnã

ICE BLUE

Cocaia, Cipó, Colônia
Campanário em Diadema
Calux em São Bernardo
Vila Industrial em Santo André

MANO BROWN

Bairro das Pimentas
Brasilândia, Jardim Japão, Jardim Hebrom
Cohab 1, Cohab 2
São Mateus, Itaim, Cidade Tiradentes
Barueri, Cohab de Taipas

ICE BLUE
Mangueira, Borel, Cidade de Deus
E aí, DF, Expansão, P Norte, P Sul
E aí, pessoal do Sul, Restinga
E aí, quebrada
Zona Noroeste, Santos
Rádio Favela, BH
E pra todos os aliados espalhados pelas favelas do Brasil
Firma!
(RACIONAIS MC's, 2018, p. 135-136)

Além de considerar muitas das comunidades de São Paulo, o salve é também para aqueles que estão encarcerados, do outro lado do muro. Grades que não são capazes de deter o pensamento poético e revolucionário¹⁵⁸, mas que se tornaram extensão da periferia. Essas mudanças suscitam uma reflexão de Bolle (2007, p. 253) a respeito da representação das megacidades modernas, a partir de uma passagem de Walter Benjamin:

O “moderno”, o tempo do inferno. Os castigos no inferno são sempre o que há de mais novo nesse domínio. Não se trata do fato de que acontece “sempre o mesmo”, e nem se deve falar aqui do eterno retorno. Antes, trata-se do fato de que o rosto do mundo nunca muda justamente naquilo que é o mais novo, de forma que este “mais novo” permanece sempre o mesmo em todas as partes. – É isto que constitui a eternidade do inferno. Determinar a totalidade dos traços em que se manifesta o “moderno” significaria representar o inferno. (BENJAMIN, 2018, p. 893 – S 1,5)

O tempo da cidade como o do inferno é tema de diversas passagens benjaminianas, que recupera tal constituição em *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, por exemplo, a partir das produções de Charlie Chaplin (BENJAMIN, 2012c, p. 202). Com isso demonstra que o tempo do inferno não significa as condições “sempre iguais” de genocídio e extermínio, mas que o novo em si – o avanço das novas técnicas – permanece com a mesma face. Isto é, cada nova técnica é tão somente uma nova condição de extermínio – quase a mesma. Nesse sentido, é importante reiterar que as reflexões de Benjamin – como destaca Bolle (2018) – compreendem a “metrópole” como os estados colonialistas. Desse modo, suas teses passam por caracterizar o estado opressivo *dentro* das condições da própria Metrópole – entendida como oposição à Colônia – em denúncia do imperialismo colonial. O que Bolle (2007; 2018) propõe é que tais elementos podem auxiliar na compreensão das megacidades modernas e contemporâneas como mantenedoras dessa violência – o que, para o crítico, encontra expressão máxima em *Sobrevivendo no Inferno*, no qual “se puede observar claramente el motivo de la

¹⁵⁸ Tenho em mente a história de Dexter, que saía da detenção direto para apresentar seus shows.

locura y del infierno tan importante para la comprensión del fenómeno de la megaciudad” (BOLLE, 2007, p. 254). Seu primeiro exemplo é “Fim de Semana no Parque”, do álbum *Raio-X do Brasil*:

Vamos passear no parque
Deixa o menino brincar
Fim de semana no parque
Vou rezar pra esse domingo não chover

Olha só aquele clube que dahora
Olha aquela quadra, olha aquele campo
Olha, olha quanta gente
Tem sorveteria cinema piscina quente
Olha quanto boy, olha quanta mina
Afoga essa vaca dentro da piscina
Tem corrida de kart dá pra ver

É igualzinho o que eu ví ontem na tv
Olha só aquele clube que da hora,
Olha o pretinho vendo tudo do lado de fora
Nem se lembra do dinheiro que tem que levar
Do seu pai bem louco gritando dentro do bar
Nem se lembra de ontem, de hoje e o futuro
Ele apenas sonha através do muro
(RACIONAIS MC's, 1993)

A visão do sujeito poético encontra na duplicidade do olhar da criança a dialética entre metrópole e periferia, expressa no modelo de consumo imposto pela sociedade capitalista, no fetiche da mercadoria e nas possibilidades reais de diversão e felicidade – a apresentação da extrema desigualdade. Inserido involuntariamente na sociedade que tudo lhe nega, o jovem não encontra outra forma de legitimação social – que em grande medida é restrita e pautada pelo consumo –, que não seja o crime. Exposto à tentação alucinante das mercadorias, o “sempre novo, mas igual”, cujo consumo é reiteradamente apresentado como uma “experiência extraordinária”, o ser vê-se em um abismo. A Grande Luz do perpétuo horizonte das mercadorias ofusca as possibilidades da verdadeira experiência comunitária. Se tais elementos ainda era “relativamente abstratos” em Benjamin, sua caracterização é precisa em Racionais MC's (BOLLE, 2007, p. 258). O que não nos distancia das analogias do Inferno, pelo contrário. Em “Capítulo 4, versículo 3”, por exemplo, a alienação do dinheiro é atribuída de poder demoníaco:

Irmão, o demônio fode tudo ao teu redor
pelo rádio, jornal, revista e outdoor,
te oferece dinheiro, conversa com calma
contamina seu caráter, rouba a sua alma
Depois te joga na merda, sozinho

(RACIONAIS MC's, 2018, p. 53)

A loucura da sociedade capitalista, a Grande Luz da mídia que a reitera e adora, é alegoria do Diabo, que leva aquele que desanda no caminho ao seu fim: à morte; ao encarceramento; ou ao vício em drogas. Por mais que a imagem recupere a analogia infernal, essa situação é diretamente apresentada em versos anteriores, em que a desvirtuação do caminho, a aceitação do diabo, é causada por seu contato com a sociedade de consumo, que se pauta no preconceito social e de classe e no racismo, simbolizado no “branquinho do shopping”. Assim, cada um dos finais possíveis oferece sempre o mesmo resultado: “Agora não oferece mais perigo / viciado, doente, fudido, inofensivo”. A mesma “imaginación del infierno” Bolle (2007, p. 259) vê em “Tô ouvindo alguém me chamar”, nas relações entre o sujeito poético no leito de morte e Guina, seu guia e mestre – como vimos acima, a história é quase a mesma. Nesse sentido, Bolle identifica uma constante intensificação das “condições infernais” na sociedade, o que de certo modo corrobora a (pre)visão de Benjamin:

Los motivos del *Libro das Pasajes* fueron conceptuados como un experimento del “acrecimiento infernal” que no se realizó por la muerte prematura de Benjamin. El capitalismo moderno que Benjamin describió por motivos de la locura, del infierno y del mito logró, por otro lado, intensificarse en su forma concreta infernalmente hasta hoy. En lugar de oponerse a la locura y al mito a la manera de Benjamin con el “hacha de la razón” – la manera del poeta de la ciudad loca, Mário de Andrade, me parece mejor: dialogar con la locura y con el mito como “técnica de la inteligencia poética”. Ante todo, también porque locura, mito e infierno son inherentes al proyecto histórico de la clase burguesa. (BOLLE, 2007, p. 261)

Se a loucura e as imagens do inferno são inerentes ao projeto histórico da burguesia, este é um importante espaço de guerra de imagens¹⁵⁹. O que está em jogo nessas reflexões, segundo minha percepção, é o mesmo que Didi-Huberman (2011) problematiza: não podemos permitir que todo esse campo de imagem e de conceitos seja definido pelo poder dominante.

Nesse embate, Bolle sugere que uma forma mais efetiva para apresentar a realidade não seria a “luz da razão”, mas, justamente, a loucura e o mito como “técnicas da inteligência

¹⁵⁹ Para exemplo disso, poderemos recorrer às constantes imagens produzidas pela mídia brasileira a respeito das eleições de 2018 e de 2022. Há uma insistência em criar imagens moralizantes de um embate entre o “Bem e o Mal”.

poética”. E pontua as limitações da teoria benjaminiana nesse aspecto – o que se deve tanto ao avanço e desenvolvimento das formas de opressão, quando ao caráter incompleto de sua obra, devido à morte prematura. É o que ocorre, por exemplo, com a crítica de Sarlo (1997) a respeito da impossibilidade de empregar a imagem benjaminiana do flâneur em determinados contextos. Portanto, as imagens que Benjamin lê na poética de Baudelaire, como podemos ver nos fragmentos do arquivo “J”, ou nas definições do arquivo “M”, das *Passagens* (2018), sofrem significativas mudanças.

Não há – nas composições de Racionais MC’s e em muitas imagens de Roberto Piva, é preciso medir –, deleite do flâneur pelo “novo” ou pela face da multidão, isso não lhe garante “vivacidade de espírito” (BENJAMIN, 2018, p. 573 – J 66,1]. O seu inconformismo é muito mais face de revolta e cólera. A cidade não é mais o cenário de um teatro (Ibid., p. 575 – J66a, 6), mas campo de miséria e extermínio. Não é o vagar ocioso que o leva a compreender a condição da mercadoria, mas suas implicações de dominação e morte. Não estamos “no lugar clássico” de seu flandar, “as passagens”, não nos movemos por galerias, a miséria não está apenas nas vitrinas (Ibid., p. 627 – J 88a, 2) – o que ocorre em Piva. Sua “indecisão”, sua “dúvida” (Ibid., p. 715 [M 4a, 1] acarretaria morte. Nesse sentido, proponho um comparativo para compreendermos a criação dessas imagens possíveis:

Paris criou o tipo do flâneur. É estranho que não tenha sido Roma. Qual é a razão? Na própria Roma, o sonho não percorreria ruas pré-traçadas? E não está aquela cidade demasiadamente saturada de templos, praças cercadas e santuários nacionais, para poder entrar interna no sonho do transeunte, em cada paralelepípedo, cada tabuleta de loja, cada degrau, cada portão? É possível explicá-lo em parte também pelo caráter nacional dos italianos. Pois não foram os forasteiros, mas eles, os próprios parisienses, que fizeram de Paris a terra prometida, a “paisagem construída de pura vida”, como Hofmannsthal certa vez chamou. Paisagem – é nisto que a cidade de fato se transforma para o flâneur. Ou mais precisamente: para ele, a cidade cinde-se em polos dialéticos. Abre-se para ele como paisagem e fecha-se em torno dele como quarto. (BENJAMIN, 2018, p. 703 [M 1, 4])

Em Roberto Piva teríamos uma maior constituição do flandar nas imagens eróticas – como na das romanas “saunas públicas”, passagens de “pura vida” – e na configuração das galerias repletas de vitrinas. Mas isso já não se encontra nas cenas de morte, que a metrópole suscita pelo olhar do sujeito poético. Surge a imagem do guia xamânico, daquele que atravessa a selva de imagens infernais. Nesse sentido, em Racionais MC a cidade pode até ser vista em seus polos dialéticos – como observamos acima –, mas não se abre para esse sujeito uma “paisagem” e seu oposto não seria o “quarto”. Antes, a “paisagem” fecha-se para ele em

imagens infernais e, diretamente, na constituição das Leis, com as quais a sociedade restringe-lhe tudo. O que se fecha em torno do sujeito é uma cela. E é muito interessante como os Racionais realizam essa reflexão a partir de uma “dialética do Sonho”, como em “A Vida é Desafio”¹⁶⁰, de *Nada como um dia após o outro* (2002), que nos permite ver como as questões inscritas na metapoética da “Capítulo 4, Versículo 3” persistem mesmo após o período de revisão da obra pelos rappers:

Sempre fui *sonhador*, é isso que me mantém vivo
Quando pivete, meu sonho era ser jogador de futebol
Vai vendo!
Mas o sistema limita nossa vida de tal forma
E tive que fazer minha escolha, *sonhar ou sobreviver*
Os anos se passaram e eu fui me esquivando do círculo vicioso
Porém o capitalismo me obrigou a ser bem-sucedido
Acredito que o sonho de todo pobre, é ser rico
Em busca do meu sonho de consumo
Procurei dar uma solução rápida e fácil pros meus problemas
O crime
[...]

(RACIONAIS MC's, 2002 – “A Vida é Desafio”)

O tom é declamatório, como o compartilhar de uma experiência. A canção assume forte sentido pedagógico em diversos momentos, descrevendo as dúvidas, dificuldades e enganos compartilhados na pobreza. Impõe-se uma “dialética do sonho” – necessário para a manutenção da vida, característica essencial do sujeito (“eu sempre foi um sonhador”), mas escolha impossível entre a possibilidade de sonhar e a de viver. E é também ilusão da mercadoria, criada pela sociedade capitalista, uma alucinação (“sonho de consumo”). Se a função do poeta não é deter Auschwitz, para dizer com Roberto Piva, mas impedir que as pessoas deixem de sonhar, em Racionais esse aspecto se apresenta como condição de sobrevivência. Há um princípio esperança que é absoluto, definidor de vida. E note-se como a composição de “A Vida é Desafio” segue muito próxima das analogias que tecemos em Roberto Piva, na compreensão de como essa crueldade da palavra, que tem valor de doença e de cura:

Falo do enfermo, irmão, falo do são, então
Falo da rua que pra esse louco mundão
Que o caminho da cura pode ser a doença
Que o caminho do perdão às vezes é a sentença
[...]
(Ibid.)

¹⁶⁰ Disponível em: <https://deezer.page.link/Du2oieMQzh8GHHwK6>.

Em que o sujeito poético canta o enfermo para curá-lo, compartilhando uma condição de experiência. Temos aqui a composição da Arte como remédio, que pode ser veneno. E que o caminho da *redenção* pode ser sentença. O Homem Curado é aquele que foi o Grande Doente. Esse aspecto se mantém depois das revisões conceituais que Mano Brown indica que ocorreram após a produção de *Sobrevivendo no Inferno*, na passagem para *Nada como um dia após o outro*. A composição do sujeito deriva de sua própria condição social, como a daquele que atravessa o vale da morte:

Sem farol no deserto das trevas perdidas
Eu fui orgia, ébrio, louco, mas hoje ando sóbrio
Guardo o revólver quando você me fala em ódio
Eu vejo o corpo, a mente, a alma, o espírito
Ouçó o repente e o que diz lá no canto lírico
[...]
(Ibid.)

Apenas destaco a proximidade com a composição do sujeito poético de Roberto Piva. Organiza as mesmas metáforas. O sujeito, que reúne em si campos contrários, detém por isso uma capacidade visiva, com base na transmissão da experiência. E que é sempre condição de *conhecimento*, na visão de um Inferno completamente invertido:

Conheci o paraíso e eu conheço o inferno
Vi Jesus de calça bege e o diabo vestido de terno
No mundo moderno, as pessoas não se falam
Ao contrário, se calam, se pisam, se traem, se matam
[...]
(Ibid.)

Em que Jesus é um detento e o Diabo veste-se da Grande Luz da sociedade. Configuração do mundo moderno, moedor, em que todos matam uns aos outros – incapazes de *comunicar* ao outro. Falta criada pela condição do sujeito moderno e que o rap, como bálsamo, como fármaco, insiste cada momento em preencher. É, mais uma vez, nesses aspectos que podemos compreender que a *experiência poética* é a fundamental, isto é, assim como vimos em Piva, o poema, o rap, tem valor essencial de sobrevivência ao preencher uma falta imposta pela condição moderna – e que no tempo do inferno será preenchida pela ilusão da mercadoria. Ao menos é isso que as músicas ensinam, reiteradamente, como podemos ver em “Na fé irmão”¹⁶¹, do mesmo álbum:

¹⁶¹ Em: <https://deezer.page.link/Ufs75VvPyipTgFqg9>.

Pros mano e pras mina a cura, a vacina
Protótipo, antídoto, uma nova adrenalina
Puxa, prende, solta a fumaça
Viaja no meu som que essa erva é de graça
Levante a taça e tome um trago
Não é cigarro, nem vinho tinto amargo
Não é skank, mesclado ou haxixe

(RACIONAIS MC's, 2002 – “Na fé irmão”)

A arte tem o poder de ser experiência, de organizá-la. E para isso pode ser viagem alucinógena. É importante dizer que essa é a maior “apologia” que encontramos nessas imagens, a poética. O resto é preconceito e “má consciência” de classe média. Essa condição poética de sobrevivência é constantemente associada à um princípio esperança – cuja inexistência acarreta a morte. Nesse sentido, parece-me importante notar que na versão ao vivo de “A Vida é Desafio” há, geralmente, uma outra introdução, como podemos ver em *1000 Trutas 1000 Tretas* (2006)¹⁶²:

"tem que acreditar.
Desde cedo a mãe da gente fala assim:
'filho, por você ser preto, você tem que ser duas vezes melhor.'
Aí passado alguns anos eu pensei:
Como fazer duas vezes melhor, se você tá pelo menos
cem vezes atrasado pela escravidão, pela história,
pelo preconceito, pelos traumas, pelas
psicoses... por tudo que aconteceu?
duas vezes melhor como?

(RACIONAIS MC's, 2006 – “A Vida é Desafio”)

É nesses momentos que fica evidente que a condição de sobrevivência passa por uma visão do passado, como uma recordação súbita que se apresenta em um momento de perigo – uma condição de sobrevivência. É muito importante considerar que o “perigo” a que Benjamin sempre refere é o de ser apropriado pelo poder dominante. Nesse sentido, note-se que a versão francesa das “Teses sobre o conceito de História”, diferente das demais, apresenta isso diretamente: trata-se do “perigo de serem recrutados a serviço da opressão” (BENJAMIN, 2020, p. 97).

Como vimos, toda a obra dos Racionais é um constante embate contra a apropriação da arte pelo poder dominante, desde sua técnica de produção, de *feitura*, até o modo como a sociedade é apresentada – nesse recorte, como completa inversão do inferno. Em que o poeta

¹⁶² Em: <https://deezer.page.link/wLMyjJoVp8VW1hoC6>.

resgata a tradição dos oprimidos como forma pedagógica, ética e moral para propiciar um encontro com as condições atuais de opressão. Esse ponto atinge muitas imagens de resistência do passado, de líderes do movimento negro, de grandes pensadores, que releram a História pela “ótica dos oprimidos”. Isso reflete tanto nas referências diretas que há, em ampla medida, na produção do rap nacional, quanto na própria produção dos Racionais MC’s, enquanto artistas e produtores que organizam sua resistência a partir dessas imagens e se tornam fonte.

Nesse sentido, cabe destacar que uma das mais importantes teses benjaminianas, na versão francesa, citada acima, centraliza o conceito de imagem dialética em comparativo com Dante, como destaca Didi-Huberman (2011, p. 117):

A imagem autêntica do passado só aparece como um relâmpago. Imagem que apenas surge para eclipsar-se para sempre no instante seguinte. Aquela verdade imóvel, que fica lá à espera do pesquisador, não corresponde em nada a este conceito de verdade em matéria de história. É uma imagem única e insubstituível do passado, que desaparece com cada presente incapaz de se reconhecer visado por ela.

**Apoia-se antes no verso
de Dante que diz:**

(BENJAMIN, 2020, p. 95-96 – grifo meu)

Não diz qual verso seria – jogo infinito para nós. Em um horizonte que é sempre ofuscado pela Grande Luz, repleto dos ferozes projetores do poder dominante, é nos momentos em que a pequena luz da sobrevivência incide que devemos deter nosso olhar. A pequena luz não é menos potente, pelo contrário, é ela que dá a ver a possibilidade de vida *apesar* da opressão. Nessa leitura – e na esteira de Didi-Huberman (2011, p. 119) –, o resgate de imagens do passado se torna um operador político e temporal que organiza a sobrevivência. Esse é o “lampejo” de Benjamin na análise do filósofo:

A imagem seria, portanto, o lampejo passante que transpõe, tal um cometa, a imobilidade de todo horizonte: “A imagem dialética é uma bola de fogo que transpõe todo o horizonte do passado”, escreve Benjamin no próprio contexto - os “paralipomènes et variantes” [paralipômenos e variantes] manuscritos - de sua reflexão sobre a história e a política. Nesse nosso mundo histórico – longe, portanto, de todos os derradeiros fins e de todo Juízo Final –, nesse mundo onde “o inimigo não para de vencer” e onde o horizonte parece ofuscado pelo reino e por sua glória, o primeiro operador político de protesto, de crise, de crítica ou de emancipação, deve ser chamado imagem, no que diz respeito a algo que se revela capaz de transpor o horizonte das construções totalitárias. (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 118)

Trata-se da criação de imagens capazes de romper com o horizonte “sempre o mesmo”, imposto pelo poder dominante em construções totalitárias. O que também ocorre como campo

de embate direto. Foi isso que ocorreu com a obra dos Racionais MC's, a produção de uma obra de arte que teve o poder e a capacidade de não se deixar apropriar pelo poder dominante, criando e se utilizando de um espaço de imagem tão significativo que modificou toda a produção cultural brasileira. É desse modo que Didi-Huberman compreende a capacidade – e ação crítica, que entendo também como tarefa da teoria literária – de organizar o pessimismo. Mais do que isso, e como a corroborar o avanço que a obra de Racionais MC's inscreve nessa tradição, o mais correto é percebermos que essa obra de arte tem o valor fundamental de uma “organização da cólera”, para manter minha linha em Didi-Huberman. É isso que aprendemos com Racionais MC's. A imensa capacidade de elevar seu pensamento à altura de uma cólera, de organizar o ódio que a desigualdade e a miséria produzem – em um campo de produção artística. Produzir, em cólera, um trabalho que questiona a História, relacionando problemas da técnica, da história dos vencedores, do Direito, da tradição dos oprimidos e das condições da liberdade. Foram, com isso, capazes de *abrir os olhos* do Brasil para a violência inscrita nessas imagens.

Uma educação pelo inferno, devo dizer, talvez ainda não seja compreendida por determinados setores da esquerda. Em nível de violência – e nas justificativas para seu uso, que é aceita somente como arma dos dominantes –, principalmente, mas também no âmbito político em que domina a esfera da sobrevivência. Não pretendo, nem poderia realizar uma análise sociológica sobre as justificativas do uso da violência pelas classes oprimidas – minha discussão se restringe, a todo momento, à uma análise da apresentação da violência nas obras de arte. Mas sugiro um pequeno recorte dessa questão, para esse momento da pesquisa. A análise de Maria Rita Kehl, citada no início, começa por um testemunho desse encontro:

Comício do Partido dos Trabalhadores, dia 10 de maio de 1999. Tem mais gente do que no ano passado, ou retrasado, mas a diferença não é muito significativa. O que chama a atenção é a presença de um outro tipo de gente, um “público” diferente da militância petista que já se pode chamar de tradicional, 18 anos depois. São jovens das periferias de São Paulo. A caracterização é clara. Olha-se para eles e se vê que não vieram dos sindicatos, das comunidades católicas, da base organizada de alguns deputados, da militância feminista. Esta moçada usa boné, bermudas largas, moletons imensos, cabelo raspado e óculos escuros. São escuros também, a grande maioria. Estão atentos, um pouco tensos, impacientes, mas nada agressivos. Escutam os discursos (sempre os mesmos, sempre chatos, com exceção das falas vivas do Lula e do Vicentinho), aplaudem, vão, repetem algumas palavras de ordem. O clima é pacífico e ordeiro, contrariando preconceitos da classe média branca. Alguns garotos sobem nas janelas do prédio dos Correios

para ver melhor; um vitrô abre sozinho, pode-se pressentir uma invasão, mas não: os próprios meninos se encarregam de fechar o vidro e continuam equilibrados perigosamente, assistindo a tudo lá do alto. Quando o animador do comício anuncia a apresentação de alguns grupos de rap, encerrando com os Racionais MC's, dá para entender a presença da moçada: são os manos. O grande exército dos fãs dos Racionais. Vale falar em fãs, no caso deles? Não, com certeza deve haver um termo que indique outro tipo de interação entre a multidão de jovens pobres e os grupos de rap que os representam. É como se cada um deles se considerasse um rapper em potencial, capaz de contar sua vida no ritmo repetitivo e opressivo, nas rimas obrigatórias, às vezes preciosas, às vezes brutais, executando a dança que não autoriza alegria nenhuma, sensualidade nenhuma – disto que nasceu na periferia de algumas cidades americanas como *rhythm and poetry* e se espalhou pelo Brasil, partindo de São Paulo, é claro: a mais opressiva das cidades brasileiras. (KEHL, 1999, p. 95)

Em 1999 a classe média progressista “não sabe o que fazer” e a crítica decide ficar calcada em seus preconceitos de classe. É inevitável destacar a extrema violência da leitura de Kehl. A expectativa de violência patrimonial, de agressividade, a “pressentida” invasão ao prédio público, a não compreensão dos momentos de alegria, constituindo até um exotismo ao olhar a periferia, estão muito além de uma “má consciência de classe média branca” e desvelam preconceito e racismo. O que chama a sua atenção é “outro tipo de gente”, os “escuros”, “eles” (os “manos”, os “jovens pobres”), muito diferentes de “nós” (os “habituais frequentadores” de comícios políticos, da “militância petista”, oriundos do “sindicato” ou das “comunidades católicas”). O “grande exército” nem ao menos deve ser chamado de “fãs” – e qual seria esse “termo” ausente, mas que “com certeza” existe? No trecho há uma divisão muito clara entre quais espaços a juventude periférica poderia frequentar e quais seriam seus motivos para isso. Sua presença apenas é aceita – apenas é “compreendida” – devido a apresentação dos Racionais. São excluídos do debate público. Sua participação, inclusive, é completamente desconsiderada, vista como ausente de significado.

Muito mais importante – para nós e em nível de organização da cólera – é compreendermos a leitura de Tarso de Melo: trata-se da capacidade de *dançar em fúria*¹⁶³. Dança de guerra, para iniciados sem dúvida, mas de libertação e potência de vida. Como destaca o poeta, o rap é também, e sobretudo, festa, baile, encontro.

Mas realizemos um salto de quase 20 anos, para o Comício de Fernando Haddad como candidato à presidência pelo Partido dos Trabalhadores, em 23 de outubro de 2018. A mesma incapacidade de “saber o que fazer” fica evidente pelo fato de Brown ter que subir ao palanque

¹⁶³ Em: <https://revistacult.uol.com.br/home/sobrevivendo-no-inferno-rationais/>.

e exigir a seriedade necessário ao Tempo que enfrentávamos¹⁶⁴. Enquanto o clima é de festa de vitória no comício político, apenas o rapper é capaz de apresentar a realidade da derrota e suas consequências – mortais. Deve-se dizer que algumas das lideranças compreenderam parte do recado – muito tarde. A compreensão de que a democracia pode ser uma “festa pacífica” é restrita à determinadas faixas da sociedade. Na maioria das vezes, é possível no máximo dançar em fúria. E organizar o pessimismo pode significar, simplesmente, ver a realidade do abismo a sua frente.

Em outro salto, poderíamos considerar que o podcast *Mano a Mano*, estrelado Mano Brown, produziu o episódio mais ouvido no mundo no ano de 2021, em uma plataforma hegemônica, o *Spotify*: uma entrevista com Lula¹⁶⁵.

Uma educação pelo inferno, por tudo isso, faz olhar para os escombros e as ruínas, mas dantescammente ver a Beleza. Existe sempre um contraponto solar, que não é antagonista, é centelha de revolução, fragmento de vida em meio ao caos. Não cabe discutir a categoria de Belo, apenas sugiro que há nisso uma capacidade de sobrevivência – de não sucumbir a alienação do sistema. Em muitas músicas dos Racionais MC’s esse aspecto é imediato, compondo memória e possibilidade de vida em meio ao caos e a violência imposta à periferia. Há nisso um espaço de imagem solar, construída, por exemplo em “Fórmula Mágica da Paz”, uma das músicas mais significativas do álbum:

[Mano Brown]
Caralho, que calor, que horas são?
Dá pra ouvir a pivetada gritando lá fora
Hoje acordei cedo pra ver
Sentir a brisa da manhã e o sol nascer
É época de pipa, o céu tá cheio
quinze anos atrás eu tava ali no meio
Lembrei de quando era pequeno, eu e os cara

[Ice Blue]
Faz tempo

[Mano Brown]
Faz tempo e o tempo não para
(RACIONAIS MC’s, 2018, p. 124)

¹⁶⁴ Fala disponível em: <https://youtu.be/ojQ0QuYDT9Q>. Acesso em: 05/05/2022.

¹⁶⁵ Disponível em: <https://open.spotify.com/episode/0tlWq1FO7REyWexa116Iz5?si=87bb8d2a4aea4ad1>. Acesso em: 05/05/2022.

Momento de alegria, iluminado – imagem da memória de infância e da sobrevivência diária, mesmo que tantos anos se passem. É movimento cíclico, note-se, “época” que se repete em cada período de férias escolar. Mas o tempo não para – amanhã não será um dia melhor do que hoje, que não é um dia melhor do ontem. O que não significa que a utopia presente não seja realizável – por centelha que seja. Se é possível realizar um corte brevíssimo para comparação, valer-me não da dura via da crítica poética, da evisceração, mas da imagem em si, do lampejo criado pelo poema, sugiro observar essa imagem dos Racionais MC’s a partir de “Tecendo a Manhã”, de João Cabral de Melo Neto:

Tecendo a manhã

Um galo sozinho não tece a manhã:
ele precisará sempre de outros galos.
De um que apanhe esse grito que ele
e o lance a outro; de outro galo
que apanhe o grito que um galo antes
e o lance a outro; e de outros galos
que com muitos outros galos se cruzem
os fios de sol de seus gritos de galo,
para que a manhã, desde uma teia tênue,
se vá tecendo, entre todos os galos.

2

E se encorpando em tela, entre todos,
se erguendo tenda, onde entrem todos,
se entreendendo para todos, no toldo
(a manhã) que plana livre de armação.
A manhã, toldo de um tecido tão aéreo
que, tecido, se eleva por si: luz balão.
(MELO NETO, 1997, p. 15)

A tecitura semântica e sintática do poema evoca o modelo composição desta pesquisa, como vimos a partir da proposta de Vera Lins (2013) – no primeiro capítulo. A capacidade de resgatar o grito de um poeta e lançá-lo a outro, a criação de palavras, cifras, senhas em comum, capazes de *fazer surgir* a manhã – a Aurora, a utopia realizável. Há uma condição para o nascer do sol neste poema: é apenas pelo canto dos galos que ele se tece. É dizer: sem os poetas não há manhã possível. É preciso reunir e organizar não apenas o ódio e o pessimismo, mas os fios de sol. Amanhã talvez não seja um dia melhor do que hoje, mas a manhã ressurgirá enquanto houver uma tradição dos oprimidos capaz de romper a Grande Luz dos holofotes nazifascistas. A capacidade de tecer outro horizonte, de criar um canto que se lance ao futuro, na voz de tantos outros poetas, é ação de sobrevivência. Se o grito é de cólera, tanto mais significativo. Mas é

particularmente a segunda estrofe que me chama atenção e que o comparativo ganha outros efeitos de imagem.

Imaginemos. O horizonte celeste repleto de pipas, tecido que se eleva por si, em linhas que sustentam o firmamento, impedindo a queda do céu. Pequena luz-balão, que aos poucos vai se tecendo em tela – a imagem do céu da periferia –, criando uma tenda, proteção, em que todos compartilham o mesmo espaço ascendente. Há alegria, festa, cor, vibração e vida. E, na verdade, esse é o ponto mais importante.

Mas é preciso dizer que não existe pipa sem cerol e o que o céu é disputa. Some-se a essa imagem, portanto, a de dedos de crianças profundamente lacerados.

Uma palavra capaz de ferir (contraponto para uma pedagogia da dor)

Uma educação pelo inferno necessita de uma palavra capaz de ferir. Ou ainda, capaz de expor a ferida. Como recurso de apresentação e de embate – e de organização da cólera. Porém, em muitos sentidos é problemático afirmar uma “pedagogia da dor”. O sofrimento imposto pela moral, nessas “imagens do inferno”, é instrumento de manutenção do poder e é direcionado à submissão das classes oprimidas. Esse tipo de apresentação da realidade, portanto, tem que enfrentar esse aspecto, sustentando outras categorias de conhecimento. Nesse ponto, o que há é uma reflexão sobre os limites da linguagem e sua capacidade – clássica, diga-se – de *apresentar a dor*. Para um recorte mais direto dessa questão, proponho um contraponto às imagens exploradas nesse capítulo, considerando uma leitura comparativa – em três cortes.

Essa dimensão passa pelos limites da linguagem, de apresentar a realidade das catástrofes ou do sofrimento, que proponho convergir, para essa análise, em um ponto entre a metáfora e a metonímia. Em uma educação pelo inferno, segundo minha percepção, podemos ver que o recurso metonímico ganha valor metapoético – em detrimento de algumas possibilidades da metáfora frente à catástrofe, como a constante “inversão” das categorias do inferno, por necessidade crítica. Exploro essa relação considerando os primeiros minutos de *Fogo Inextinguível*¹⁶⁶, de Harun Farocki (1969) – na esteira da análise da mesma composição, por Didi-Huberman (2018). Com sua cena introdutória, de apenas 2min30s, Farocki reapresenta uma reflexão sobre a (im)possibilidade de narrar o horror. Um triplo movimento, que Didi-Huberman resume em método¹⁶⁷: “Elevar seu pensamento até a cólera. Elevar sua cólera até queimar a si mesmo. Para melhor cindir, calmamente, a violência do mundo” (2018, p. 92). Trata-se da capacidade de criar um ponto para apresentar a dor.

Em um cenário mínimo, sentado à uma mesa branca, com as mãos postas ao redor de um papel e os olhos baixos, Farocki lê para o espectador:

Em 31 de março de 1966, às 16 horas, eu estava lavando a louça quando ouvi os aviões se aproximarem. Precipitei-me em direção ao abrigo subterrâneo,

¹⁶⁶ FAROCKI, Harun. *Nicht lösbares Feuer*, 1969. Filme em 16 mm, preto e branco, 25min. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=4Qe9IJ4YlnY&ab_channel=LauraMontealto

¹⁶⁷ E que também foi epígrafe deste trabalho.

mas a explosão de uma bomba com napalm, bem perto de mim, me surpreendeu no momento em que atravessava a porta. As chamas me envolveram, o calor era insuportável, em seguida desmaiei. O napalm me queimou o rosto, os braços e as pernas. Minha casa também queimou. Após treze dias em coma, eu acordei em uma cama de hospital do FLN. (FAROCKI apud. DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 90)

Lê-se o testemunho de Thai Bihn Dan, registrado no Tribunal de Estocolmo pelos crimes de guerra. O testemunho jurídico indica algo de sua própria insuficiência, quando apresentado por Farocki. O tom é direto, quase monótono, relatorial. O ponto de reflexão é que talvez nada nesse tipo de linguagem possa nos *ferir* objetivamente, além do fato verídico do horror da catástrofe imperialista, no nível individual do trauma do sobrevivente. Verdade expressa em testemunhos e tribunais que – como a Poesia – não impediram outras catástrofes. Isto é, testemunha mais sua inerente incapacidade de atingir, por mínimo que seja, a real experiência vivida por Thai Bihn Dan. Ao menos, é o que Farocki suscita ao dirigir o olhar para a câmera e apresentar diretamente a questão:

Como lhes mostrar os efeitos do *napalm*? E como lhes mostrar as feridas do *napalm*? Se lhes mostrarmos uma imagem das feridas do *napalm*, vocês fecharão os olhos. Primeiro vocês fecharam os olhos diante das imagens. Depois, vocês fecharão os olhos diante dos fatos. Enfim, vocês fecharão os olhos ao contexto dos fatos. Se lhes mostrarmos uma vítima do *napalm*, feriremos sua sensibilidade. Se ferirmos sua sensibilidade, ficará a sensação de que usamos o *napalm* contra vocês e as suas custas. Podemos apenas lhes mostrar, então, uma representação muito fraca dos efeitos do *napalm*. (Ibid., p. 90)

Para Didi-Huberman trata-se do problema central: como fazer ver? (Ibid.). O que se desdobra, ao menos, em dois problemas. O primeiro é um campo de embate contra o negacionismo. Esse é um risco assumido pelos escritores, como lemos em Artaud (2006), ao utilizar uma estética do choque – ou da crueldade. As cenas “ferem a sensibilidade” do espectador e isso pode ser apropriado pela moral dominante, que há muito encontrou mecanismos para isso. Opera aí um efeito de imagem, a possibilidade humana de não acreditar nos maiores horrores, por crerem que suas imagens são impossíveis – inacreditáveis. “Fechar os olhos” implica no apagamento das vítimas da História – em seu assassinato, como na alegoria de Mário de Andrade que vimos no início deste capítulo. O que garantiria uma vitória dos opressores, ao desacreditar o contexto dos fatos. Como fazer, então?

Em ação contínua, Farocki opta por ferir a si mesmo e a sensibilidade do espectador: a câmera focaliza o movimento das mãos; a mão direita pega um cigarro aceso e, calmamente,

o apaga no antebraço esquerdo. A voz do narrador apresenta dados: “um cigarro queima a 400°C, o *napalm* queima a 3.000°C” [a cena congela]; e questiona, “Se os espectadores não querem saber nada sobre os efeitos do *napalm*, é preciso se interrogar sobre sua responsabilidade nas razões para o recurso ao *napalm*” (Ibid., p. 90). É só após a queima de cigarro que Farocki apresenta o segundo problema. A capacidade de “ferir a sensibilidade” do espectador expõe a relação entre o negacionismo, o apagamento e a própria manutenção desse sistema. Seria como dizer: se aqueles que leem esses poemas não querem ter nenhuma relação com a violência que eles apresentam, é importante questionar qual relação o leitor já tem com as justificativas para o uso da violência. É um ponto fundamental, parece-me, em vista do questionamento frequente da “apologia da violência”, que em geral o pensamento conservador vê nesse tipo de obra de arte.

O conjunto inicial de 2min30s, desse modo, pretende causar no espectador uma pequena participação no choque, apresentada em três momentos. Problematização do testemunho jurídico. Reflexão crítica direta. Incisão estética tátil. Assumindo sua insuficiência, como experiência mínima da dor – ao menos, como visão de um momento crítico. O recurso tátil, a queima do cigarro, cria um ponto agudo que atinge o espectador, no qual convergem os efeitos anteriores – e apresenta uma imagem crítica do *fazer* da obra de arte:

Comparar: é justamente o que Harun Farocki quis fazer ao infligir a si mesmo essa queimadura. Seu gesto, a meu ver, não era tanto uma “metáfora”, como diz Thomas Elsaesser, mas uma coreografia da comparação dialética. Até mesmo uma metonímia, se considerarmos esse ferimento pontual como um só *pixel* daquilo que Jan Palach teve que sofrer em todo o seu corpo. Em todo o caso, foi um argumento histórico bem pensado, que teve como eixo articulador o fogo concreto, a 400 ou 3.000 graus. O ponto da queimadura não era um *ponto último* ou sua metáfora enfraquecida, mas um *ponto relativo*, um ponto de comparação: “Ao final de sua locução, o autor [é assim que Farocki falará dele mesmo, em 1995, em sua instação *Schnittstelle*] inflige a si próprio uma queimadura sobre um ponto apenas, certamente, de sua pele. Aqui também a relação ao mundo real é apenas pontual”. (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 94-95)

Para outro recorte, compare-se essa reflexão sobre o recurso tátil na obra de arte, de Farocki, com o seguinte poema, que compõe o livro *carvão::capim*, de Guilherme Gontijo Flores (2018):

Mantra por Dinalva Oliveira

Pode doer mais que andar lado a lado	tal como cair em pleno natal nas mãos da missão	tua própria cova ao lado de algum
Pode doer mais que um tiro no peito	militar de guerra em 73	ex-seminarista codinome Ivan
por exemplo dar um tiro no peito	e depois passar por duas semanas	(segundo se disse segundo derivou)
do teu próprio amigo que foi condenado	nas mãos da tortura Pode doer mais	pra tomar um tiro nesse mesmo peito
por um adultério em plena guerrilha	sempre doeu mais por exemplo dar	Pode doer mais tal como pedir
pelo tribunal da tua guerrilha	o sangue das unhas dar com a cabeça	pedir já no fim pra morrer de frente
(pode doer mais saber que essa história	num eletrochoque encontrar a tua	pra tomar um tiro nesse mesmo peito
sobre a execução cumprida entre amigos	cara num espelho d'água mijo e merda	Pode doer mais talvez não morrer
foi pura invenção de ataque à guerrilha)	Pode doer sim doer doer mais	na hora do tiro e ter que levar
Pode doer mais por exemplo andar	cortes finos gotas d'água sobre a testa	outro na cabeça Poder doer mais
nesses anos todos todo o Araguaia	dentes arrancados torções e pancadas	doer noutra tempo nos corpos distantes
sem sal sem açúcar sabendo agora sim	e chutes nos ossos agora quebrados	de quem não encontra um ponto pra dor
o nome da fome comendo tua carne	Pode doer mais também por mais tempo	de quem nunca vai encontrar o corpo
pouco a pouco a pouco Pode doer mais	porém pode doer andar até a cova	(FLORES, 2018, p. 53-56)
e vai doer mais		

O poema apresenta-se em quarenta e dois dísticos. Opto por uma análise privilegiando sua carga metapoética, construída sob tensões. O vocábulo é reduzido, mas seu uso é extremado. Há apenas uma ocorrência de “dor” e de “doeu” – e de “tribunal”, “carne”, “tortura”; “merda”; “sal”. A maioria dos substantivos é utilizada apenas uma vez. E mais da metade das palavras tem 2 sílabas ou menos. Mas repetem-se 02 conjunções (“por exemplo”; “tal que”; cinco vezes),

que articulam a construção das imagens. O mantra “Pode doer mais” retorna nove vezes ao longo do poema e modula-se outras duas, em intensidade de imagem e flexão do verbo: “Pode doer sim / doer doer mais” (verso 47-48); e “Poder doer mais” (verso 77). Fora o mantra central, a palavra que mais se repete é “tiro”, cinco vezes – “peito” quatro vezes e “guerrilha” três. E “doer” – verbo que se conjuga apenas na terceira pessoa – insere-se dezesseis vezes no poema.

A insistência comparativa – ou de encontrar um *ponto relativo* – tensiona-se a todo momento: há uma sutura entre a proximidade e a distância. A repetição ostensiva do mantra, em anáfora central (“Pode doer mais”), ao mesmo tempo que é potência e intensidade, articula seu oposto, denunciando sua insuficiência ao atingir outras palavras – mais exatamente, opera com a indefinição, pois a imagem nunca se completa, é sequencialmente sobreposta, sugerindo uma busca incessante. Essa relação também se expressa na composição das sílabas. Considerando uma divisão silábica, a frase “pode doer mais” apresenta cinco sílabas, mas a escansão poética permite elidir uma das divisões – o que dá certa agressividade ao tom. Contando cinco sílabas, quase todo o poema atingiria a mesma métrica; com quatro, há maior tensão, aí já expressa.

O título evoca-se como *mantra* – portanto exige presença sonora, resolvendo a métrica. Há, nesse sentido, uma constante retomada de fôlego, que fica expressa na relação entre o ponto de anáfora e a intensidade dos *enjambements* – que neste poema traduz a caminhada. Uma breve definição de “mantra” pode auxiliar na organização dos elementos:

Fórmula ritual sonora, dada pelo Mestre a seu discípulo no hinduísmo e no budismo, cuja recitação tem o poder de pôr em ação a influência que lhe corresponde. Ela permite entrar no jogo das vibrações que constituem o universo, segundo a cosmologia hindu, e participar na direção da energia. O símbolo toma aqui a força de um sacramento de comunhão com o cosmo. (CHEVALIER, 2015, p. 589)

Como técnica, o mantra indica a imagem de um Mestre, nessa busca. Implica a transmissão de experiência e de uma forma de conhecimento, capaz de direcionar o adepto ao estado de contemplação. Deve-se dizer que há mantras de guerra, que evocam coragem, proteção e a derrota dos inimigos. O sujeito poético, desse modo, apresenta-se como iniciado dessa tradição e conseqüentemente como guia do leitor. A construção cadencial do poema – como a traduzir essa busca/aprendizado – pode exigir uma leitura verso a verso. Mas talvez seja possível realizar uma análise breve de seu conteúdo, em uma divisão mais direta dos dísticos.

Nos primeiros trinta e oito versos o poema abre o espaço do depoimento jurídico, circunscrevendo recortes. Até a primeira flexão de “doer”, “sempre doeu mais” (verso 39), esses

dezenove primeiros dísticos se compõem com imagens que remetem à história de Dinalva Oliveira – considerada uma desaparecida política pela CNV¹⁶⁸ –, diretamente ao conteúdo dos diversos testemunhos reunidos sobre o seu caso. Mais do que isso, parece-me, o poema insere-se em um campo de embate crítico, marcando posição direta sobre a memória da Guerrilha do Araguaia. Talvez possamos considerar o desenvolvimento de um embate de imagens que, de modo semelhante ao que vimos em Farocki, articula-se entre aproximação e crítica. Nos primeiros versos isso é diretamente exposto e todo poema mantém diálogo com os relatórios da CNV e da Comissão Especial sobre Mortos e Desaparecidos Políticos (CEMDP)¹⁶⁹.

O “primeiro exemplo” – referindo-me ao poema, entre os versos 6-12 –, daquilo que pode doer, é um julgamento sumário de um companheiro de luta, “condenado por adultério”. Em provável referência à tese, construída sobre narrativas militares¹⁷⁰, de que Dina teria realizado essa execução. De imediato o poema nega a suposta neutralidade, pretendida pelo testemunho dessa narrativa. A tomada de posição do sujeito poético é expressa pelo uso do sinal gráfico, os parênteses, que cria outra ordem textual no corpo do poema – entre os versos 14-18 –, um tom maior, que nega diretamente a tese, como “pura invenção / de ataque à guerrilha”. O *ponto relativo* da dor de “andar lado a lado”, nesses primeiros versos, apresenta a tomada de posição do sujeito poético e de sua escrita. Os três usos de “guerrilha” ficam restrito à essa parte, sobrepondo-se a elas, a cada vez, uma perspectiva diferente. O processo de negacionismo histórico apresenta-se como segunda morte, como dor maior que a da morte do companheiro.

O “exemplo” seguinte, entre os versos 21-38, opera o processo de rememoração. São muitos ecos no poema. À dor possível expressa no embate crítico da História, sobrepõe-se a dor substantiva de Dinalva Pereira. O poema busca percorrer seu caminho pelo Araguaia. A analogia, pela sonoridade sibilante e substantivação da palavra, sugere a vida que se esvai: “sem sal sem açúcar / sabendo agora sim // o nome da fome” (versos 23-26). O que é expresso na forte ressonância interna, ao final: uma busca pela palavra capaz de *nomear* a dimensão dessa experiência. Agudez que o verso, para atingir, necessita aprofundar(-se) para tom grave: “pouco a pouco a pouco” (verso 27). Mantendo em vista sua característica de mantra, a leitura em voz alta dá a percepção de diminuição no ritmo, a vocalização fechada reitera o tom abismal. Os

¹⁶⁸ Memórias da Ditadura: <https://memoriasdaditadura.org.br/memorial/dinalva-oliveira-teixeira/>. Acesso em: 15/03.

¹⁶⁹ CEMDP: <https://cemdp.mdh.gov.br/modules/desaparecidos/acervo/ficha/cid/19>. Acesso em: 15/03.

¹⁷⁰ Essa tese, em particular, desenvolve-se nos trabalhos de Hugo Stuart. Vale dizer que partes desses trabalhos são utilizados como referência direta nos relatórios das comissões de pesquisa sobre a ditadura, apresentados nessa análise.

próximos versos contrapõem essa dor a daqueles que caíram sob combate e morreram sob tortura (versos 28-40).

Há, desde o início dessa sequência, um fôlego vertiginoso, uma velocidade no ritmo, que se justapõe à profundidade do verso 27 e tem ponto culminante no uso do numeral, “em 73” (verso 34) – que, apesar de gráfico, mantém o verso em cinco sílabas, se inserido por extenso para escansão. O movimento desses versos também dá a ver o uso das nasais no poema, carregando o sentido murmurante do *mantra*: “pleno”, “natal”, “nas mãos”, “missão”, “militar”, “semanas”, “nas mãos” (que se repete). Os versos fazem referência ao episódio expresso, em que um grupo de guerrilheiros foi capturado e Dinalva escapa.

Nos versos seguintes, “sempre doeu mais / por exemplo dar” (verso 39 e 40-54), abre-se um novo espaço de imagens. O uso do pretérito perfeito e do advérbio muda a configuração temporal. Muda-se a forma de apresentar. Situado agora na *totalidade*, os versos constroem-se em imagens metonímicas da tortura – que vem antecipada pelas “mãos”, dos versos anteriores. O poema abre espaço de morte e de nomeação. O “sangue”, a “cabeça”, o “espelho d’água, mijo e merda”, os “dentes arrancados”, os “chutes”. Essa carga se acentua em algumas posições tônicas: sobretudo em “**u**/nhas” e “**o**/ssos”, mas também em “eletro**cho**que” e “pancadas”. Proponho ler esses elementos seguindo a percepção de Didi-Huberman (2018), expressa acima, não como metáforas, mas talvez como uma constituição metonímica de qualidade tátil – que busca apresentar/causar um *ponto relativo* à essa dor. Nesse sentido, o poema não é e nem pretende ser ponto último ou metáfora enfraquecida da tortura.

A substantivação abre espaço fragmentário e as imagens justapostas apresentam uma estética do choque. O poema apresenta essas imagens a partir de sua capacidade de atingir e de expor a ferida. Abre espaço para ferir a sensibilidade do leitor, realizando o movimento do Anjo benjaminiano¹⁷¹. Todo o campo de perceptibilidade criado, reiterar-se, é essencial para que tais recursos atinjam esses efeitos de forma ética.

Cria-se outro *ponto relativo* entre a tortura infligida aos companheiros em 73 e a de Dinalva, apontando para uma instância da *agoridade* – “*agora quebrados*” (verso 54). Há uma construção do poema como instante conjunto de dor, que fica mais evidente pela retomada que ocorre nos versos seguintes: “andar até a cova” (verso 58). Que recupera o andar pelo Araguaia (verso 22) e, principalmente, o “andar lado a lado”, do primeiro dístico do poema. O sentido

¹⁷¹ Uma construção semelhante vimos no primeiro capítulo desta pesquisa, pela análise de Gustavo Silveira Ribeiro (2019) do poema “Nosso *Angelus*”, de Sérgio Alcides (2012). A violência da fragmentação nomeadora e a qualidade tátil que a obra de arte produz com isso também justifica a percepção de Žižek (2014) de que o Anjo da História realiza uma ação violenta.

dessa caminhada conjunta conclui-se nos versos finais com a cena de execução de Dinalva, em diálogo com o relatório da CEMDP. A sequência dos versos 55-58 (“Pode doer mais / também por mais tempo // porém pode doer”) mantém esse diálogo até o verso 76, reafirmando a posição do início do poema. Trata-se da cena de execução de Dinalva, relatada por seu executor – “codinome Ivan”. Marca-se outra instância, com novo uso dos parênteses: “(segundo se disse / segundo derivo)” (verso 63-64).

É nos últimos quatro dísticos que se encontram as maiores chaves poéticas. Apresentam o ofício do poeta, o poema, a capacidade de “Poder doer mais” (verso 78): de fazer “doer noutra tempo” – como o da nossa leitura; de fazer doer “nos corpos distantes” – como os nossos. O penúltimo dístico é de um lirismo nuclear, expõe o inalcançável da palavra, a busca expressa em todo o poema: “de quem não encontra / um ponto para a dor”, “de quem nunca vai / encontrar o corpo”. A reflexão do sujeito lírico culminada na busca por um “ponto para a dor”, substantivada: um poema capaz de apresentar a dor dos familiares dos desaparecidos políticos – ou, ao menos, capaz de criar um ponto relativo, de andar lado a lado. Há muitas instâncias sobrepostas, muita distância no comparativo concluído pelos dois últimos dísticos. O poema, desse modo, circunscreve tanto o campo do testemunho quanto o da sobrevivência, da permanência da luta. E indica uma instância de impossibilidade, uma insuficiência da palavra em dizer isto – de onde a Poesia tira a sua matéria.

O poema apresenta um dever de memória, circunscrevendo-a em um espaço de partilha da dor, de luto, de ferida – e de revolta da palavra. Há uma aparente unidade, evocada pelo título e pela distribuição das sílabas, que aos poucos se mostra como uma montagem de elementos, em que ocorre uma tomada de posição crítica. Com o campo de perceptibilidade criado, o poeta é capaz conduzir o leitor por esse caminho.

“Mantra por Dinalva Oliveira” compõe o livro *carvão::capim*, do poeta-crítico Guilherme Gontijo Flores (2018). Na contracapa, Júlia de Carvalho Hansen destaca a função simbólica dos dois elementos que compõe o título, carvão e capim: duas formas de organização do carbono, que evocam potência, fogo, morte, vitalidade cíclica, flexibilidade e resiliência, dando a ver uma “perspectiva de observação do tempo e da matéria da vida”. Dentro da proposta que apresentei, parece-me que esses dois elementos talvez possam ser lidos em metonímia e com potência alegórica, como restos da matéria da História, como o capim que cresce sobre valas de desaparecidos políticos (neste poema); ou como o carvão das vítimas dos fornos crematórios, por exemplo, do poema “Solo” (Ibid., p. 24).

Para outro comparativo, pode ser interessante apresentar as (des)semelhanças de “Mantra por Dinalva Oliveira” com um conhecido poema de Cacaso:

Aquarela

O corpo no cavalete
é um pássaro que agoniza
exausto do próprio grito.
As vísceras vasculhadas
principiam a contagem
regressiva.
No assoalho o sangue
se decompõe em matizes
que a brisa beija e balança:
o verde – de nossas matas
o amarelo – de nosso ouro
o azul – de nosso céu
o branco o negro o negro

(BRITO, 2020, p. 97)

Apesar da proximidade temática, o resultado dos recursos empregados é diferente. Neste, o que salta a todo momento é a capacidade da metáfora. O poema, em treze versos, apresenta uma violenta alegoria da tortura, que se constrói em desdobramentos. A alegoria torna-se a imagem da Nação, em que explode a referência maior do poema, dada pelo título, que evoca a composição “Aquarela do Brasil”, de Ary Barroso (1939). Há um embate anunciado com o mito da nacionalidade exuberante, do “Brasil brasileiro”, que em seu contexto era apropriado pelo discurso da Ditadura Militar. Nisso há também, sem dúvida, uma crítica ao Progresso entendido como norma histórica, representado pelo domínio dessa Natureza. Para essa leitura sigo as análises de Débora Racy Soares (2009; 2010; 2011).

Os primeiros versos abrem espaço de embate político e de construção metapoética, centrada na duplicidade da imagem do pássaro e do cavalete: “O corpo no cavalete / é um pássaro que agoniza / exausto do próprio grito” (versos 1-3). A primeira chave é a do tempo histórico, o corpo no cavalete é a imagem do preso político, torturado no pau-de-arara. Que se encontra em estado de quase morte, com o grito a esvaír-se. A segunda chave, metapoética, reflete igualmente na imagem do “pássaro” – que pode ser tanto o poeta quanto a poesia –, e na do “cavalete”, instrumento de pintura.

O modo como o poema se constrói na página em branco, sugiro por analogia, amplia essa imagem para uma condição do próprio poema, sendo ele também “cavalete” – e moldura, campo de criação e de perceptibilidade. Isso reflete em uma crítica sobre a censura e a liberdade,

e aparece como uma imagem crítica que recupera a discussão sobre as possibilidades da poesia face às catástrofes históricas. Esse efeito se corrobora nos versos seguintes. A inspiração/expiração sôfrega do torturado traduz-se no verso com o uso das fricativas, como o sopro vital que se esvai, antecipando a morte: “As vísceras vasculhadas / principiam a contagem / regressiva” (versos 4-6). A composição sonora acentua as imagens, em que a morte surge como o cronometro de um relógio.

O poema também opera por analogia ao aproximar o poema da cela de tortura: “No a/ssoa/lho o /san/gue” – o que ocorre nas elisões, pelo efeito imagético da disposição das vogais e assonância interna. Sangue que “se decompõem em matizes”, antecipando os quatro últimos versos. Antes, porém, constrói-se outro paralelo de metáforas. São matizes “que a brisa beija e balança”: a imagem do corpo pendurado em um pau-de-arara é intensificada por esse uso das plosivas, que podem apresentar o balbuciar da vítima; mas que se desdobra na imagem de uma bandeira ao vento. O processo de rememoração atinge nesse verso outra imagem crítica, como faz lembrar Débora Soares:

Em tempo: a tríade “brisa, beija e balança” faz alusão ao sexto canto de *O Navio Negreiro* de Castro Alves. Neste canto final, o poeta dos escravos, em leitura crítica e indignada, sugere que a bandeira é usada para cobrir a infâmia e a cobardia, cabendo à musa chorosa lavar com prantos a mácula nacional. Porém, parece impossível se livrar da mácula, sempre ocultada sob os auspícios de um certo ideal de nacionalidade. (SOARES, 2010, p. 11)

Os quatro últimos versos (10-13) compõem essa última metáfora: “O verde – de nossas matas / o amarelo – de nosso ouro / o azul – de nosso céu / o branco o negro o negro”. Os matizes do sangue decomposto do preso político torturado, com as mesmas cores que encobriam os horrores da escravidão, tornam-se a bandeira nacional. Nesse sentido, o verso final, o contraste entre luz/paz e escuridão/luto – como destaca Soares (2010) –, também pode apresentar imagem de denúncia contra o extermínio da população negra.

“Aquarela” compõe o livro *Grupo Escolar*, de 1974. Débora Soares (2008) demonstra, na esteira do poeta, os contornos de sua obra poética, dividida em três períodos. O primeiro faz referência à sua estreia em livro, *A Palavra Cerzida*, de 1967. Apesar do reconhecimento crítico que obteve com essa publicação, Cacaso relata a experiência como traumática – causa uma cisão poética de cinco anos – e critica sua própria composição, como contemporâneo de si mesmo, na “nota introdutória” de *Grupo Escolar*. Sempre me parece interessante esse tipo de localização para análise. Isto é, *Grupo Escolar* é o primeiro livro publicado após um período de revisão da própria obra – imediato e intenso. Além disso, Soares (2008, p. 512) indica que

há diferenças significativas para as produções posteriores, “que apresentam uma dicção mais informal, marcada por altas doses de humor e ironia corrosiva”. Isso permite um recorte mais objetivo do que estou propondo – essa tensão política que perpassa a metapoética da composição dos poemas e do livro.

É no “segundo período” da produção de Cacaso, que Soares (2008) denomina de “marginal do mimeógrafo”, que se encontra *Grupo Escolar*, com *Beijo na Boca* (1975), *Segunda Classe* (1975) e *Na Corda Bamba* (1978). A denominação desta fase indica duas coisas: um avanço, em abertura, de sua produção poética, que apresenta gradativamente uma dicção coloquial e direta; e o modo de produção fundamental para a geração marginal de poetas, a produção independente e coletiva de livros. *Técnica de feitura* de obras de arte, para retomar Benjamin (2012c), que foi recurso de sobrevivência no período de repressão da Ditadura Militar, garantindo a produção de poesia *apesar* da violência da censura. Cacaso enfatizava que a “marginalidade não é opção”, clamando um dever do poeta em reagir (BRITO, 1997, p. 14). A terceira fase da produção de Cacaso, segundo a pesquisadora, refere-se às suas composições musicais, área que dedicou o final de sua vida, com grande sucesso.

Desde o título, *Grupo Escolar* anuncia memória e aprendizado. Ao retomar a imagem das antigas escolas básicas, o poeta reflete sobre as formas do aprender. Apresenta uma divisão interna em quatro lições – 1ª. lição: “Os extrumentos técnicos”; 2ª. lição: “Rachados e perdidos”; 3ª. lição: “Dever de caça”; 4ª. lição: “A vida passada a limbo”. Os títulos apresentam trocadilhos de linguagem, em forte metapoética. O primeiro poema do livro, “Cartilha”, remonta à cartilha de alfabetização, com uma divisão de estrofes nomeadas com as vogais – a, e, i, o, u. Apenas o comentário brevemente, para destacar a presença de uma constante nessa pesquisa, uma máxima de Roberto Piva, de uma poesia resistente à “dissecação do verso”:

Cartilha

a

Não quero meu poema apenas pedra
nem seu avesso explicado
nas mesas de operação.

e

Não quero os sóis que praticam
as mil fotos do objeto, a noite sempre
nascendo da noite em revelação.
Preciso da palavra que me vista não
da memória do susto
mas da véspera do trapezista.

i

A sede neste deserto
não me conduz ao mirante, ou antes:
 olho selvagem.
A sede ultrapassa a sede onde
renasce o objeto,
 sua resposta miragem

o
Há seres insuspeitados no gênio
deste cavalo.
A lucidez desta pedra oculta cada
manhã
seu cadáver delicado, este mistério
que pulsa nos olhos da borboleta.

u
Quero meu poema apenas pedra:
ou seu fantasma emergindo
por onde dentro e foras.

(BRITO, 2020, p. 90-91)

Lima da Costa e Micheletti (2017, p. 27) realizam uma aprofundada análise estilística deste poema, demonstrando como ele revela “a concepção de lirismo de seu autor juntamente com uma técnica de fazer poesia”, em que se evidencia a busca pelo domínio de uma técnica do fazer poético (Ibid., p. 34). E é considerando esse mesmo afastamento/proximidade com uma “educação pela pedra” e outras características dessa poética, que Débora Soares (2010) propõe que há, na obra de Cacaso, uma “educação pela perda”, organizada dentro de um dever de memória:

Entenda-se: a “educação pela perda” põe em ação a tarefa ativa da rememoração (*Eingedenken*), no sentido forte benjaminiano. A atualização da lembrança instala um movimento poético que oscila entre o trabalho de luto e a impossibilidade de esquecimento, entre a superação e a não-superação de uma perda traumática. (SOARES, 2010, p. 5)

A tarefa do poeta, no âmbito da rememoração, articula no poema a catástrofe histórica. Nesse sentido, o poeta apresenta a história como trauma (SELIGMANN-SILVA, 2000) e realiza o movimento de rememoração como na alegoria do Anjo, reunindo as ruínas.

Dentro dessas concepções, interessa-me destacar o último poema do livro, que leva o mesmo título e que dá a ver que essas questões também se modulam próximas de uma “educação pelo inferno”:

grupo escolar

Sonhei com um general de ombros largos
que rangia
e que no sonho me apontava a poesia
enquanto um pássaro pensava suas penas
e já sem resistência resistia.
O general acordou e eu que sonhava
face a face deslizei à dura via
vi seus olhos que tremiam, ombros largos,
vi seu queixo modelado a esquadria
vi que o tempo galopando evaporava
(deu pra ver qual a sua dinastia)
mas em tempo fixei no firmamento
esta imagem que rebenta em ponta fria:
poesia, esta química perversa,
este arco que desvela e me repõe
nestes tempos de alquimia.

(BRITO, 2020, p. 115)

Poema de quinze versos, cuja proximidade com as composições que analisamos de Piva corrobora a inserção do poeta de *Paranoia* na antologia de poesia marginal de Heloisa Buarque de Hollanda. Deve-se notar uma discrepância muito importante em relação às publicações deste poema. A edição de *Poesia Completa / Cacaso* (2020) apresenta o segundo verso como “que rangia”. O mesmo ocorre com a nova edição de *26 poetas hoje* (HOLLANDA, 2021, p. 54). Análises que utilizam o poema em publicações anteriores à 2015, porém, referem ao verso como “que fedia” – como podemos ver em Jonatas Aparecido Guimarães (2012) e em Marcos Napolitano (2016). Do mesmo modo, em *26 poetas hoje* (2007, p. 39) encontra-se “que fedia”. Não tive acesso à primeira publicação de *Grupo Escolar*, para confirmar a composição. Caso não seja uma correção do original, parece-me muito significativo que uma mudança como essa ocorra em um verso que apresenta a imagem de um general, considerando o avanço do neofascismo no Brasil nos últimos anos – e a leitura que faremos.

O sujeito poético *sonha*. Em seu sonho vê um general, que lhe aponta a poesia. Os primeiros dois versos criam uma ambiguidade que se desdobrará por todo o poema. A visão do sujeito é a imagem de um general a sua frente e, de algum modo, é ele quem lhe indica o caminho da poesia. Isso é reforçado pela rima dos versos, entre “rangia” (ou, *fedia*) e “poesia” – que enlaçará muitos outros ao longo do poema, tornando-se articulação central. A conjunção indica a concomitância das ações: “enquanto um pássaro pensava suas penas / e já sem resistência resistia”. A alegoria da tortura, que vimos em “Aquarela”, retorna nesses versos. O espaço das imagens nos transporta, mais uma vez, para a cena do torturado preso ao pau-de-

arara. O instante encontra-se em suspensão: entre o dormir de um general e o pensamento do torturado – como um intervalo entre as torturas. A “resistência”, nessa leitura, também pode indicar o choque elétrico – que cessa nesse momento. A “resistência política” do sujeito, nesse sentido, não se abala.

O general acorda e o sujeito “face a face desliz[a] à *dura via*” (verso 6). Há a visão do inferno neste poema, que é a tortura. O verso abre uma sequência dantesca. Por *três vezes* o poeta *vê* (versos 7-9): primeiro os olhos do torturador; depois o queixo, cuja “esquadria” indica um rosto modelado, produzido em escala, tornando-se uma alegoria da Ditadura Militar; e vê o Tempo, que galopa, como cavalo de fogo (Apocalipse), alucinante, a evaporar. Entrevê a “dinastia” do torturador, indicando uma tradição dos oprimidos, por seu oposto, em denúncia ao legado dos vencedores.

Segundo minha percepção, nesses versos em que o sujeito poético se situa “face a face” (6-9), há um espelhamento muito interessante, em que o “os olhos que tremem” e o “evaporar do tempo”, no qual o sujeito vê a dinastia de seu torturador (reforçado pelo uso dos parênteses), implicam uma visão de resistência. Como se o sujeito matasse o general. Isso fica muito mais evidente nas versões em que o poema apresenta o general “que fedia”. O começo de minha análise – antes de notar essa discrepância entre as edições – já suscitava essa imagem, mas o *feder* do corpo morto do general reforça completamente a leitura.

A tensão dantesca da imagem persiste nos versos seguintes (11-12), em referência direta: “mas em tempo fixei no *firmamento* / esta imagem que *rebenta em ponta fria*”. Como analisamos anteriormente – e tantas vezes –, ao cruzar o Inferno, ao fim, Dante e Virgílio fixam o olhar nas estrelas do firmamento: “saímos por ali, a rever estrelas” (ALIGHIERI, 2010a, p. 230). Em “grupo escolar” essa imagem tensiona-se desde o início: a “estrela” é a do uniforme no ombro do general, que o torturado vê em alucinação. É essa visão múltipla que define a constituição da poesia, nos três versos finais, de forte metapoética: “poesia, esta química perversa, / este arco que desvela e me repõe / nestes tempos de alquimia”. O poema surge como “química perversa” e o poeta como “alquimista” – em consonância com a produção de pesadelos, com a imagem do Grande Doente, que pode infligir a cura.

Muitas das concepções teóricas que Cacaso apresenta em sua poesia ou em sua produção crítica constroem caminhos paralelos aos que percorremos – como demonstra Débora Soares:

A palavra, agora, será encarada como uma espécie de *phármakon* ou “química perversa”, capaz de “desvelar” e de “repor”, funcionando como remédio ou veneno, a depender da dose. (2002 [1974], p.169). Como acredita Cacaso, “a poesia moderna é toda resistência”, além de ter “função de conhecimento”.

Está, portanto, “ligada ao tempo, à matéria local. É um tipo de conhecimento”. (1983, p.142-3). Portanto, Grupo Escolar partilha daquele “poemão” coletivo que deu forma à chamada geração marginal de setenta. Desse modo, é produtivo ler os poemas deste livro de 1974 a partir da chave do testemunho, que convoca outros conceitos como alegoria, melancolia e catástrofe. (SOARES, 2011, p. 136)

A ideia de que os processos de produção poética são coletivos atinge uma dimensão teórica, de sua própria poesia. A ideia de um “Poemão” recupera muito do foi discutido nesta pesquisa no que diz respeito à construção coletiva da obra de arte e do modo como isso é possível dentro dos modos de produção. Mas é particularmente como teia significativa de uma poesia de resistência (BOSI, 2000) que esse elemento chama a atenção. A constante sobrevivência de “palavras, cifras, senhas” (GINZBURG, 2007) em comum. A percepção da poesia como algo “além da pedra, mas também pedra” evoca a necessidade de aproximar poesia e vida. Mas se a história é catástrofe, a vida é aquilo que resta e o poema tenta garantir uma sobrevivência. Para apresentar isso, precisa tornar-se uma forma de conhecimento – ou de transmissão da experiência. Uma dessas formas é ser veneno ou remédio – sendo um ponto relativo.

Se a análise dessa incorporação dantesca à pedagogia de *Grupo Escolar* se corrobora ela abre um importante ponto de questionamento na obra de Antônio Carlos de Brito – que não pretendo resolver nesta pesquisa. Em sua análise sobre a “dicção antiautoritária” nas obras do poeta, mas sobretudo em *Grupo Escolar*, Débora Soares (2011) e Sandra Ferreira (2014) demonstram que há um processo de incorporação de referências em sua poética. Em um sentido muito próximo do que discutimos a respeito da incorporação de Dante na poesia de Roberto Piva. Esse movimento antropofágico de Cacaso, como a pesquisadora (Ibid.) demonstra, volta-se constantemente aos poetas e pensadores brasileiros. Esse “recorte abertamente nacional”, isto é, a centralidade dada à produção brasileira em detrimento de outras referências, foi em determinado momento de sua recepção motivo de descrédito e preconceito. Resolvendo essa questão, a crítica cita uma resposta de Heloisa Buarque de Hollanda, em entrevista à *Inimigo Rumor*, ao seguinte questionamento:

Inimigo Rumor: Eu não me lembro de ver o Cacaso citando qualquer poeta estrangeiro. Se isso, por um lado, é um mérito num país em que se granjeia prestígio alardeando conhecimentos, por outro lado deu margem a que se falasse em certa limitação do “projeto marginal” que, mesmo em relação ao modernismo (que incorporou Apollinaire, futuristas italianos etc.) ficaria meio “claustrofobizado” na literatura brasileira [...] (apud FERREIRA, 2014, p. 269)

Heloisa Buarque de Hollanda é clara em demonstrar a profundidade das referências de Cacaso e, mais ainda, o modo como essa escolha pelos referentes nacionais é política. De modo que, por exemplo, reflexões de Georg Lukács serão sempre consideradas a partir de Antonio Candido. Mas o que me interessa nesse ponto, justamente, é a percepção de que a poesia de Cacaso “não cita poetas estrangeiros”, essa possível limitação da poesia marginal, como cita o entrevistador, em comparativo com a incorporação de nomes como Apollinaire pelo modernismo. Ora, estamos afirmando exatamente o contrário. Há, no significativo poema “grupo escolar”, uma completa incorporação dantesca, que vem relacionada a outros elementos chave de sua produção.

Com isso, é claro, não tenho interesse nenhum em justificar a “erudição do poeta”. Mas abrem-se muitos questionamentos. Internamente à obra podemos pensar em quais níveis essa incorporação age, qual a profundidade desses elementos ou frequência de aparição. Inclusive, se essa incorporação dantesca é referente direto aos versos de Alighieri ou se é já uma referência à sua leitura por outros poetas – e isso só seria possível afirmar com uma análise completa da obra. Por isso detenho-me nos aspectos exteriores, que busco neste capítulo.

Considerando a discussão exposta – e que as análises incidem em um poeta visto como “precursor” das propostas marginais, Roberto Piva, e em um dos pilares da geração marginal, Cacaso – é possível afirmar duas coisas. Primeiro que a leitura crítica que se fez da poesia marginal como limitada, conforme expressei acima, foi completamente superficial – o que é demonstrando por vários pesquisadores – e enganador, conforme vimos em Heloisa Buarque de Hollanda. E segundo, e mais importante, é que a imagem de uma educação pelo inferno evidencia que uma característica marcante da poesia marginal e da produção contemporânea em relação às vanguardas e ao modernismo, ao menos dos poetas que citamos, é a incorporação poética de Dante.

Sonho, alucinação, trauma e sobrevivência (em um círculo das funções poéticas)

Mas sabemos que não é nada frágil aquilo cuja destruição eu desejo. A poesia é que é frágil, é uma forma de abrir brechas na realidade; como o Baudelaire, o Artaud, o Gottfried Benn e o Georg Trakl abriram. Mas não impediram Auschwitz. O poeta não existe para impedir essas coisas. O poeta existe para impedir que as pessoas deixem de sonhar.

Roberto Piva

Tarefas Poéticas

Não se trata de embelezar a vida,
trata-se de aprofundar o fosso.

“Camarim de Prisioneiro”

Alex Polari

Interessa, ao fim, compreender a potência da afirmação de Roberto Piva: *o poeta existe para impedir que as pessoas deixem de sonhar*. Reflito-a, porém, naquilo que é negado – Auschwitz –, isto é, em sua intrínseca relação com o campo do testemunho. O horizonte final desse percurso sugere que o teor testemunhal da poesia ainda é pouco compreendido face uma estética onírica e que recupera pressupostos das vanguardas históricas. Considero, ao fim, que “uma educação pelo inferno” organiza uma série de funções e efeitos da Poesia – conforme a metapoética analisada – que pode ser produtiva para essa reflexão.

Persisto, assim, no movimento prospectivo e com certa fragmentação de citações. Na metáfora da mosaico, o que segue é menos argamassa que fragmento.



Considerando obras fundamentais da crítica brasileira sobre o testemunho (SELIGMANN-SILVA, 2000; 2003), há mais de vinte o campo suscita uma abordagem específica da produção artística, articulando diferentes aspectos das obras de arte, nas relações entre estética e ética, entre forma e apresentação das catástrofes e violências históricas. O conceito de “teor testemunhal” gradativamente ampliou essa percepção, tornando-se nuclear para a reflexão crítica sobre a literatura – em particular aquela produzida sob, ou que tematiza, experiências-limite. Deve-se notar que desde o primeiro momento essa abordagem depende da análise da obra da arte:

O conceito de *teor testemunhal* abre essa possibilidade *de dentro* dos estudos literários. O estudo desse elemento da obra literária não deve apagar ou reduzir a preocupação com o estudo das estratégias estético-poetológicas que impregnam toda manifestação escrita. Um estudo que leva em conta o teor testemunhal deve, no entanto, conduzir a uma nova interpretação desses componentes. Toda obra de arte, em suma, pode e deve ser lida como um testemunho da barbárie. (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 13 – grifos do autor)

Desde então, vários estudos abordam as obras na compreensão de sua importância como documentos da barbárie. Ainda são poucas, porém, as pesquisas que abordem uma “poesia de testemunho” ou seu centralizem o teor testemunhal na produção poética brasileira. A ênfase da maior parte desses estudos privilegia a prosa – como demonstra-se em Salgueiro (2017) e em De Paula (2017). Para os críticos, atua nesse problema o menor número de pesquisas sobre poesia, em geral, e a potência da narrativa brasileira. O que não diminui, de forma alguma, o valor da poesia brasileira nesse mesmo campo.

Para suprir essa relativa escassez, a crítica contemporânea sustenta a necessidade de rever uma série de conceitos da poética, como a constituição do sujeito lírico, por exemplo, conforme a tradição hegeliana, ou mesmo a “estrutura da lírica” para Hugo Friedrich (1978) – que podem se distanciar do conceito de trauma. Releitura que, em pequena medida, realizamos na análise da obra de Roberto Piva a partir de Michel Collot (2004), na leitura do sujeito poético “fora-de-si”. Isso indica a necessidade de rever uma série de questões – que podem abarcar as formas do sonho.

Como vimos, *Paranoia* é um livro considerado sob muitas perspectivas “violento”. A relação *beat surreal* que o poeta constrói é por diversas vezes limitada à uma perspectiva do “poeta alucinado/paranoico” ou à analogia da construção poética com os efeitos de alucinógenos. Poucas leituras centralizam a violência histórica e social apresentada nessas construções, mas o teor testemunhal das obras é múltiplo. Tematizam a Ditadura Militar Brasileira e o período de “tensão nuclear”. Como ocorre, por exemplo e retomando “Visão 1961” (PIVA, 2009): “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” (Ibid., p. 38). Apesar do verso trazer a imagem do General Castelo Branco, conforme era satirizado pelos jornais e uma crítica direta ao Mercado Financeiro e a Mídia por seu apoio à Ditadura, o modo como o faz dificulta a leitura imediata de seu teor testemunhal.

Essa reflexão implica considerar a permanência e atualidade de questões poéticas centrais do romantismo e do surrealismo. Em particular, parece ser fundamental compreender as formas oníricas, em estéticas como a de Piva. Por mais que Benjamin tenha se distanciado do “culto do sonho” (SELIGMANN-SILVA, 2012, p. 67), valorizando o momento do *despertar*, muitos pressupostos dessa estética são fundamentais para a formação de seus conceitos – e persistem nas obras dos nossos poetas. É preciso, então, explorar diretamente como Benjamin organizou essas formas, articulando outras referências.

Lanço, portanto, as necessárias conclusões sobre o que observamos nas análises e discussão teórica desta pesquisa, nessa linha crítica. É esse, efetivamente, o ponto nuclear de “uma educação pelo inferno”.



Para Didi-Huberman (2011, p. 136), o *sonho* é um “saber clandestino” – como uma “imagem-vaga-lume”. A partir do trabalho de Charlotte Beradt, *Sonhos no Terceiro Reich* (2017), o crítico reflete sobre a posição do Narrador benjaminiano, observando a tarefa de

Beradt como a do Anjo. A coletânea reúne parte da experiência onírica de cerca de trezentas pessoas, entre 1933 e 1939 na Alemanha. Os sonhos – quase como uma lembrança do trauma – reúnem cenas de perseguição, tortura e assassinato. Dizem da extrema angústia das sobrevivências. Didi-Huberman considera essa “experiência interior” – em comparativo com Bataille – como a possibilidade de um *lampejo*:

Compreende-se, então, que uma *experiência interior*, por mais “subjetiva”, por mais “obscura” que seja, pode aparecer como um *lampejo para o outro*, a partir do momento em que encontra a forma justa de sua construção, de sua narração, de sua transmissão. Os sonhos recolhidos por Charlotte Beradt transformam a realidade, certamente; mas essa transformação reveste-se de um valor de conhecimento clandestino, precisamente no ponto em que uma ameaça, a de *ser representada*, terá o valor de diagnóstico antropológico, de profecia política, como um saber heterotópico – mas também “hiperestésico” – do tempo vivido durante o dia pelas imagens sonhadas à noite. Saber dos tempos de chumbo (chapas muito pesadas, matéria dos projéteis mortais, cor da melancolia) [...] Saber-vaga-lume. Saber clandestino, hieroglífico, das realidades constantemente submetidas à censura. (Ibid., p. 136 – grifos do autor).

O sonho, em seu valor de *conhecimento*, pode ser um *lampejo para o outro*. “Nesse ponto, o importante é que o historiador reconheça à *narrativa* onírica uma autoridade no *conhecimento* histórico como tal” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 138 – grifos do autor). Não pode ser visto como uma série de imagens desprovidas de significado, mas deve ser compreendido como uma forma de produção de imagens “*sobre o terror*” (Ibid.) e revelam traços comuns. “Conclui-se que as ‘imagens-vaga-lumes’ podem ser vistas não somente como *testemunhos*, mas também como profecias, *previsões* quanto à história política em devir” (Ibid.). A *experiência* (Ibid., p. 143) é vista como fratura, “não saber”, errância. E o dom da *vidência* das narrativas oníricas, funda-se na *autoridade do moribundo* – na qual Benjamin via a arte do contador de histórias.



Na apresentação do livro de Beradt, Christian Dunker (2017) divide a literatura de testemunho e o relato dos sobreviventes em três recortes: há os que circunscrevem a arbitrariedade da violência, dos campos de concentração, das perseguições e das grandes tragédias e destruições; e há aqueles que narram os atos e histórias de salvação, de gestos improváveis de humanidade e de retribuição. A coletânea de Beradt compõe um terceiro

círculo. Não propõe uma moral redentora ou punitiva, nem apresenta as causas ou razões da violência.

Para o crítico, a produção de um sonho é como a de uma obra de arte: “uma ‘artesanaria’ que o sonhante cria com sua memória, imaginação e desejo” (Ibid., p. 10). Em um sonho, é possível correr infinitamente e não sair do lugar; cair em espaço nulo; esconder-se no fundo do mar. Há um poema de Marcelo Ariel:

A VIDA É SONOLUMINESCÊNCIA

Chove
no Sol:

Há uma
Estrela
na jarra
d’água:

Fatos
num
sonho:

Onde algo imita a luz com perfeição.
(ARIEL, 2008, p. 85)

A interpretação de um sonho depende de um percurso hermenêutico e analógico. Ao longo das eras, como vimos, teve função social e política. Por esses mesmos motivos, o “sonho” é campo de apropriação pelo poder opressor. Ao “sem sentido” e ao “indizível” das catástrofes históricas e, mais exatamente, de suas justificativas, impõe-se imagens únicas, fantasmáticas – os “traidores da pátria”; “os impuros”; a “arte degenerada” – que preenchem o imaginário do sonhador. A questão que se coloca também é clínica e política sem dúvida, mas é artística – é uma forma de organizar a realidade:

Quem pensa que os sonhos, assim como a loucura, são experiências absurdas, sem sentido e desprovidas de coerência, portanto irrealis, assume que a realidade é uma experiência racional dotada de existência, unidade e identidade, independentemente do que possamos pensar ou dizer sobre ela. Mas o que dizer quando olhamos para a realidade e experimentamos que ela é absurda, incoerente e destituída de sentido? O que sonhar quando a realidade social diante de nossos olhos adquire os mesmos traços de irracionalidade e fratura de sentido que atribuímos aos pesadelos e à paranoia. (DUNKER, 2017, p. 19-20)

O “sonho” e a “loucura” não são acontecimentos individuais, mas “experiências intervalares entre o individual e o coletivo, entre o público e o privado” (Ibid., p. 17). A técnica de produção onírica em muito se aproxima da cinematográfica, mas seu *fazer*, por definição, está além do racional. É nesse ponto que salta a importância da estrutura *ficcional* do sonho: primeiro é ficção porque é a negação da realidade, é “uma quimera imaginativa materializada em imagens” (Ibid., p. 21) – como uma obra de arte; mas é também projeção do presente, previsão, como um lampejo ao futuro: “para o qual aquilo que é hoje absurdo, insensato ou irracional se tornará compreensível, porque então o mundo terá se transformado” (Ibid.). O que está em jogo na produção de sonhos, como previsão política, é a capacidade de se lançar como lampejo ao futuro – o que se torna uma condição de sua existência e valor histórico.

O exemplo de Dunker é logo o início da coletânea de Charlotte Beradt (2017, p. 29 - 30). Um proprietário sonha-se resistente à saudação nazista, à frente de Goebbels, que nada expressa. Aos poucos seu braço se levanta, custosamente, centímetro a centímetro. O nazista, porém, nega sua saudação, expondo-o entre os trabalhadores da fábrica. Ainda assim, o homem não consegue mais se mexer e permanece fisicamente imóvel até acordar. Anos depois desse acontecimento – sonho talvez a princípio pouco significativo –, Beradt vê aí um relato da tortura mental autoimposta na alienação. O sonho traz, segundo sua análise, a exata forma da dualidade desse processo. Cabe destacar – como demonstra Dunker (2017b) – que toda essa reflexão, a partir da psicanálise, organiza as “narrativas do sofrimento” em dois gêneros, como *experiências produtivas* orientadas por *indeterminação* ou por *determinação* – como estratégias de formalização do sintoma.

O trabalho de Charlotte Beradt, desse modo, foi fundamental para a compreensão das funções oníricas sob experiências-limite e de intensos acontecimentos políticos. O valor científico da coleta de sonhos em episódios de catástrofes históricas ainda está sendo analisado e ganhou destaque nos últimos anos. Desde o processo eleitoral brasileiro de 2018, diversos grupos de psicanalistas têm recolhido os sonhos de voluntários – como o “Inventário de Sonhos”¹⁷². Com o início da Pandemia de Covid-19 em 2020, no Brasil, o cenário de morte e desalento se intensificou, o que levou diversos grupos de pesquisa da UFRGS, USP, UFMG, UFRJ e UFRN à uma escuta, registro e análise das narrativas oníricas – apresentado no livro *Sonhos confinados: o que sonham os brasileiros em tempos de pandemia* (DUNKER et al., 2021). Os múltiplos fatores que a catástrofe trouxe afetaram significativamente a atividade onírica:

¹⁷² Em: <https://pt.surveymonkey.com/r/NVYNH5K>. Acesso em 01/09/2022.

A precariedade das vidas e a fragilidade das condições humanas e sociais parecia se desnudar de forma quase poética nas narrativas oníricas. A exigência suplementar de trabalho psíquico que a chegada da pandemia impôs, principalmente nos primeiros meses, torna esses sonhos particularmente interessantes. Como não dispúnhamos de formas simbólicas, nem de narrativas padrão, nem de um repertório de imagens compartilhadas capazes de aprender tudo que se passava, nosso psiquismo teve que trabalhar mais. Teve que processar, dia e noite, esse novo real. Os sonhos desempenham, nesse contexto, um papel decisivo em nossa saúde psíquica. (DUNKER *et al*, 2021, p.12)

Sobretudo nos primeiros meses de pandemia, as projeções oníricas ganhavam forma de pesadelo. O avanço do autoritarismo no Brasil e o completo descaso – que ganhou formas grotescas de ações e imagens – do Governo Bolsonaro na gestão da pandemia permeiam as narrativas. Relatos de perseguição e fuga, sentimentos fortes de angústia e medo – em metáforas de prédios, buracos, paredes. O século XXI reatualiza a leitura de Freud. Para os pesquisadores, os efeitos do trauma da guerra – conforme observado no século XX – podem ser transpostos para a atual situação pandêmica:

Se, convencionalmente, renegamos a morte, preferimos não falar dela, a pandemia não nos confronta diariamente com imagens, números discursos sobre pessoas mortas, corpos largados à rua, filas de caixões e falências dos sistemas de saúde, mesmo das nações mais ricas? Talvez possamos formular a hipótese de que tudo isso empresta imagens e palavras, ou seja, o contexto atual fornece representações para aquilo que é irrepresentável para o inconsciente: nossa própria mortalidade. (Ibid., p. 17)

O arquivo onírico formado por essa pesquisa é um testemunho de vital importância (Ibid., p.18) para a compreensão dessa experiência histórica. De minha parte, em breve registro, considero a imagens dos túmulos abertos no Cemitério da Vila Formosa – SP como as mais recorrentes na imaginação onírica.

Nesta parte da constelação é preciso olhar para os limites. O percurso culmina em um fim, que é recomeço. Os resultados da análise poética se aproximam do que está sendo formulado sobre o conceito de “oniopolítica” (GURSKI; PERRONE, 2021, p. 109; 2022). A partir de Benjamin e Freud – e da constelação como abordagem metodológica, note-se –, as pesquisadoras (2021, p. 112) propõe articular a narrativa particular do sonho, o singular do sujeito, com a política, a dimensão coletiva – em uma esfera ampla, que inclui clínica, mas pretende compreender as funções do sonho em perspectiva ético-política. “Resgatar o sonho e o sonhar, assim como o adormecer e o despertar, pode operar como uma forma de resistência,

uma estratégia ética e política que, a partir de novas montagens da materialidade do mundo e do caos das percepções cotidianas autoriza a imaginação acerca das possíveis ações” (Ibid.).

O que a princípio era contraditório, tornou-se foco das pesquisas contemporâneas. Na impossibilidade de aprofundar a pesquisa para essa linha, apenas retomo a base benjaminiana – indicada pelas pesquisadoras como fundamental nesse desenvolvimento – e realizo pequeno incursão pela neurociência.

O valor político e histórico do sonho perpassa todo o trabalho das *Passagens* (2018) e atinge, portanto, as concepções centrais do pensamento benjaminiano. Na “Introdução à Edição Alemã (1982)”, Rolf Tiedemann (2018) já organiza essa leitura com uma série de fragmentos das *Passagens*, o que nos permite um recorte direto, em diálogo – e justifica as longas citações, para retomada. Essa discussão marca a análise de Benjamin sobre o surrealismo, em limites e proximidades:

Se a concepção do concreto representou um dos polos da armadura teórica de Benjamin, a teoria surrealista do sonho representou o outro; no campo de forças entre a concreção e o sonho, ocorrem as divagações do primeiro esboço das *Passagens*. Em sonhos, os primeiros surrealistas tinham enfraquecido a realidade empírica em geral, tratavam sua organização teleológica como mero conteúdo onírico, cuja linguagem só pode ser decifrada indiretamente: ao dirigir a óptica do sonho ao mundo da vigília, as ideias ocultas, latentes que dormitavam em seu seio, deveriam ser resgatadas. Benjamin queria tornar frutífero um procedimento semelhante para a apresentação da história: tratar o mundo das coisas do século XIX como se fosse um mundo de coisas sonhadas. (TIEDEMANN, 2018, p. 19)

Para Benjamin, as relações de produção capitalistas eram comparáveis a ação do sonhador – ação humana desprovida de consciência ou plano. Via o fenômeno do capitalismo como “um novo sono repleto de sonhos” (K 1a, 8). Para a sua análise é necessária a compreensão dessas formas. A estética do sonho torna-se um modelo para a leitura do século XX:

“Para compreender as passagens a partir do fundo, nós as imergimos na camada onírica mais profunda” (F°, 34): esta aplicação do modelo onírico ao século XIX deveria eliminar desta época o caráter de período concluso, de passado definitivo, daquilo que literalmente se tornou história. Seus meios de produção e formas de vida não se reduzem àquilo que foram naquele tempo e lugar, no interior do modo de produção dominante; Benjamin igualmente via

neles em plena função o imaginário de um inconsciente coletivo que ultrapassou em sonhos seus limites históricos, já atingindo o presente. Ao transpor “do indivíduo para o coletivo” “o estado essencialmente flutuante de uma consciência sempre multifacetada e fragmentada entre a vigília e o sonho” (G°, 27), Benjamin quis mostrar, por exemplo, que criações arquitetônicas como as passagens deviam sua origem à ordem de produção industrial, estando a seu serviço; mas que, ao mesmo tempo, continham em si algo que o capitalismo não satisfaz e não poderia satisfazer: a futura arquitetura em vidro que Benjamin citava frequentemente. “Cada época” teria um “lado voltado aos sonhos, o lado infantil” (F°, 7): o olhar que dirigiu a reflexão de Benjamin deveria “liberar as forças gigantescas da história que são acalentadas no era uma vez’ da narrativa histórica clássica” (O°, 71). (Ibid., p. 19-22)

Note-se como esses fragmentos se relacionam com o conceito de História e com sua imagem do Narrador. Tiedemann destaca que simultaneamente ao início da composição das *Passagens*, encontram-se anotações de Benjamin de seus próprios sonhos e os primeiros registros de suas experiências com alucinógenos.

Cabe notar que a primeira experiência com haxixe se inicia com “uma vaga sensação de premonição e angústia” (BENJAMIN, 2017, p. 135). Os relatos de Benjamin não se distanciam do que vimos nos poemas de Roberto Piva, pelo contrário. A alternância de ímpeto e retração imposto pelas cenas da cidade, articulam sons, cores e movimentos em hiperestesia. Seu percurso “alucinado” pelas ruas de Marselha é repleto de devaneios, sensações, além, é claro, de citações de muitos autores. De seus “principais momentos” nessas experiências (Ibid., p. 142), destaca-se uma sensação de “evidência poética” dada na sonoridade das palavras e o comparativo direto da composição de frases muito longas com as passagens e sua extensão horizontal – como vimos nos poemas. Os fragmentos finais de *Haxixe em Marselha* apresentam desenhos feitos com a experiência da mesalina e alguns versos – em que o sujeito, é preciso notar, atravessa “a selva de imagens” (Ibid., p. 168).

Era a partir dessas experiências que Benjamin pretendia compreender as transformações do século. E essas são as bases de seu conceito de *experiência*:

Ele via manifestar-se no sonho assim como no êxtase provocado pelo narcótico um “mundo de singulares afinidades secretas” (A°, 4), no qual as coisas poderiam “alia[r]-se da maneira mais contraditória” e evidenciar “afinidades indefinidas” (A°, 5). O sonho e o êxtase parecem abrir-lhe um domínio de experiências no qual o Eu ainda se comunicava com as coisas de maneira corpórea e mimética. [...] As experiências dos surrealistas ensinaram-lhe por certo que não se tratava do restabelecimento da experiência teológica, e sim de sua transposição ao mundo profano: “Estas experiências não se limitam de modo algum ao sonho, às horas em que se ingere haxixe ou se fuma ópio. É certamente um grande erro imaginar que das experiências surrealistas > conhecemos apenas os êxtases religiosos ou os êxtases das drogas. [...] A

superação verdadeira e criativa da iluminação religiosa não se alcança de modo algum pelas drogas. Ela se dá por meio de uma iluminação profana, uma inspiração materialista, antropológica, para a qual o haxixe, o ópio ou o que mais fosse serviriam de propedêutica (GS II, 297). Benjamin queria introduzir tal iluminação profana na história, ao abordar como intérprete de sonhos o mundo das coisas do século XIX. (Ibid., p. 21)

O processo mental que Benjamin desenvolve na teoria da faculdade mimética está relacionado à essa procura por outras formas de experiência – que consiste no dom de produzir e de perceber semelhanças. Há um paralelo imediato entre a produção de semelhanças-não-sensíveis e o dom da iluminação profana. E, como vimos, o processo de declínio dessa capacidade é uma das bases da metáfora teórica da *constelação*:

Originalmente um comportamento sensível e qualitativo do homem em relação às coisas, transformou-se do ponto de vista filogenético cada vez mais na faculdade de perceber semelhanças não-sensíveis que consistiam para Benjamin na capacidade da linguagem e da escrita. Diante do conhecimento que se baseia na abstração, a experiência benjaminiana procurava preservar um contato imediato com o comportamento mimético. Ele se preocupava com um “saber sensível” “que não apenas se alimenta daquilo que se apresenta sensível aos seus olhos, mas também consegue apoderar-se do simples saber e mesmo de dados inertes como de algo experienciado e vivido” (e°, 1). Em lugar dos conceitos, surgiram imagens: as imagens ambíguas e enigmáticas do sonho nas quais se mantém oculto aquilo que escapa entre as malhas demasiadamente largas da semiótica (Ibid., p. 21-22)

O que distancia Benjamin de alguns dos pressupostos do surrealismo era, justamente, a não separação entre vida e arte. Uma “realidade sonhada” é, por efeito, “não-realizada” e esse esmaecimento impediria a práxis política. Ainda assim, os procedimentos surrealistas constituíram um arranjo metodológico para as *Passagens*. É preciso ter em vista que Roberto Piva avança nessas questões, ao relacionar diretamente essa esfera da “vida poesia” aos conceitos que estamos explorando nesse capítulo – sua ação política é contundente, entre técnica e posição. A crítica de Benjamin, porém, inverte os termos da relação: contra a indistinção entre o ontem e o agora, a inserção do passado no presente. Por isso sua valorização do *despertar*:

O século XIX é o sonho do qual se deve despertar: um pesadelo que pesará sobre o presente enquanto permanecer intacto seu fascínio. As imagens do sonho e o despertar desse sonho comportam-se, segundo Benjamin, como a expressão e a interpretação; para ele, somente a interpretação das imagens dissolveria o fascínio. [...] Benjamin definiu como “o método novo, dialético, de escrever a história: atravessar o ocorrido com a intensidade de um sonho para experienciar o presente como o mundo da vigília ao qual o sonho se refere” (F°, 6). Esta concepção repousa sobre um conceito místico da história,

que mesmo em sua fase tardia, nas teses “Sobre o Conceito de História”, Benjamin jamais abandonou. (Ibid., p. 23)

Talvez possamos organizar esses elementos em nossa discussão sobre a *legibilidade* das imagens. O *despertar* é também o processo de interpretação do sonho, de leitura das imagens. Que é capaz de atuar contra o fascínio – a aura – apropriado pelas formas do fascismo e contra a alienação da mercadoria – ela mesma uma forma do sonho, do desejo. É preciso dissolver a mitologia do espaço da História. Podemos pensar, inclusive, no mito da monarquia, que persiste nas atuais formas de poder. Mas mesmo na análise básica do capitalismo, os conteúdos da consciência e a primazia da representação pautam-se pelo “sempre novo”, que é sempre o mesmo – e com isso assumem forma onírica. O trecho centraliza a leitura do sonho com a tarefa do crítico e com o conceito de História:

Cada época presente deveria estar em sincronia com determinados momentos da história, a tal ponto que todo acontecimento singular do passado só se tornaria “legível” em uma determinada época, “na qual a humanidade, esfregando os olhos, percebe esta imagem onírica como tal. É neste instante que o historiador assume a tarefa da interpretação dos sonhos” (N 4, 1). (Ibid., p. 23)

A *leitura de imagens* guarda a potência de desfazer o fascínio do mito – e não é desnecessário dizer o quanto essa capacidade é importante para nossos dias. A percepção onírica – como na análise dos poemas – deve nos levar à concretude das coisas, trazendo *proximidade* à matéria da História. Talvez nesse ponto possamos compreender melhor a negação da “empatia” no processo de construção da História – que na teoria de Benjamin é articulada à negação da suposta “neutralidade científica” e seus efeitos apropriados pelos “vencedores”. Benjamin, na verdade, cria um “*páthos da proximidade*” (S 1^a, 3 – BENJAMIN, 2018, p. 894-895) que objetiva restituir a História a uma dimensão humana – à sua escala.



Em *O Oráculo da Noite*, Sidarta Ribeiro (2019) defende que o sonho é um mecanismo primordial de sobrevivência: “Passo a passo, através de uma jornada sinuosa, toma corpo teoria geral do sono e dos sonhos que compatibiliza passado e futuro para explicar a função onírica como ferramenta crucial de sobrevivência no presente” (Ibid., p. 33). Explicar essa relação é o tema central do livro, entre a história e a ciência.

De imediato, o ponto mais interessante para nós é que o processo onírico – que é semelhante ao processo da imaginação – articula as experiências do passado – em fragmentos de memórias organizadas no córtex cerebral – como uma “previsão” do futuro e é, desde sempre, ferramenta de sobrevivência, que prepara o sonhador para o presente. Evidente que um percurso aprofundado sobre a ciência onírica – e Ribeiro retoma uma série de teóricos, em concordância ou negação de suas teorias centrais – não seria possível nos limites desta pesquisa, de modo que um comentário geral sobre o livro será mais produtivo para as nossas questões. O texto ensaístico é repleto de memórias e extensas referências científicas, mas em leitura histórica do pensamento das mais diversas culturas, desde os primórdios evolutivos de nossa espécie – com múltiplas analogias.

Desde o início Sidarta Ribeiro (Ibid., p. 15) considera os efeitos da indústria cultural e das experiências-limite das catástrofes históricas na produção onírica. O sonho é um mergulho no subterrâneo da consciência – que pode ser abismo. Em sua constituição, o processo de esquecimento e de rememoração é a estrutura fundamental. “Na vida de um sobrevivente de guerra, do presidiário ou do mendigo, o sonho é um tobogã de afetos em tons gritantes de vida e morte, prazer e dor nos extremos desejantes” (Ibid., p. 18). Parece-me muito significativo que logo no primeiro capítulo Ribeiro apresente um sonho de Primo Levi, analisado em muitos estudos – em suas variações – sobre a recorrência do trauma e sobre as dificuldades inerentes à transmissão dessa experiência:

É um sonho dentro de outro sonho, plural nos particulares, único na substância. Estou à mesa com a família, ou com amigos, ou no trabalho, ou no campo verdejante: um ambiente, afinal, plácido e livre, aparentemente desprovido de tensão e sofrimento; mas, mesmo assim, sinto uma angústia sutil e profunda, a sensação definida de uma ameaça que domina. E, de fato, continuando o sonho, pouco a pouco ou brutalmente, todas as vezes de forma diferente, tudo desmorona e se desfaz ao meu redor, o cenário, as paredes, as pessoas, e a angústia se torna mais intensa e mais precisa. Tudo agora tornou-se caos: estou só no centro de um nada turvo e cinzento. E, de repente, sei o que isso significa, e sei também que sempre soube disso: estou de novo no Lager [Konzentrationslager, campo de concentração nazista], e nada era verdadeiro fora do Lager. De resto, eram férias breves, o engano dos sentidos, um sonho: a família, a natureza em flor, a casa. Agora esse sonho interno, o sonho de paz, terminou, e no sonho externo, que prossegue gélido, ouço ressoar uma voz, bastante conhecida; uma única palavra, não imperiosa, aliás breve e obediente. É o comando do amanhecer em Auschwitz, uma palavra estrangeira, temida e esperada: levantem, “Wstavach” [levantem]. (LEVI *apud* RIBEIRO, 2019, p. 18)

O sonho está além da memória traumática por sua densidade metafórica (Ibid., p. 16). Ainda assim, Ribeiro evoca a semelhança que há no alemão “sonho” – *Traum* – com trauma,

ao retomar a analogia das “memórias” como “cicatrices”. No sono, a ativação das memórias pode não corresponder ao processo lógico, mas não é ausente de significado nem é aleatório. O que ocorre, inclusive, a nível biológico. Como metáfora da formação da mente, Ribeiro propõe uma topografia (Ibid., p. 204-205). A mente de um recém-nascido conteria memórias inatas do passado filogenético, uma geografia primeira. A atividade elétrica do cérebro corresponde, nessa imagem, à ação da chuva. Cada nova de experiência – e a formação de sinapses – é um sulco na superfície. Cada novo aprendizado modifica o vale:

Nesse mapa, a ativação de cada diminuto sulco corresponde à evocação de uma memória específica. Vivências traumáticas deixam sulcos mais profundos, como seria de se esperar pela intensa liberação de adrenalina e noradrenalina durante o estresse agudo. A carga emocional da experiência aumenta a duração e a intensidade da memória, sobretudo quando as emoções são negativas. Durante o sono, na ausência de estímulos externos, a atividade elétrica gerada nas profundezas do sistema nervoso atinge vigorosamente o córtex cerebral, o hipocampo, a amígdala e diversas outras regiões subcorticais, produzindo experiências oníricas vívidas. Para pessoas que viveram eventos traumáticos, sonhar muitas vezes resulta no fortalecimento das memórias desagradáveis, que equivalem a revisitar a experiência. (Ibid., p. 204-205)

Dentro de todo esse mecanismo, é importante compreender que o *sonhar* e o *imaginar* são processos cerebrais semelhantes (Ibid., p. 265). A capacidade de imaginar o futuro é fortemente relacionada à de rememorar o passado. Ao longo da vida, ocorre o processo de esquecimento, rememoração e ressignificação dos possíveis traumas em outras chaves simbólicas – o que encontra uma série de teorias, que Ribeiro percorre. Essa perspectiva corresponde, pela metáfora, a dizer que por mais que os pingos de chuva possam cair de forma aleatória sobre o vale, o que determina o curso da água sobre o solo é o formato da pedra (Ibid., p. 205). Mas que há implicação mútua nesse movimento.

A recorrência do trauma também se manifesta nessa repetição – como ocorre na síndrome de estresse pós-traumático:

A síndrome inclui flashbacks em que o trauma é revivido com sintomas como taquicardia, transpiração intensa, pensamentos intrusivos assustadores, aversão a lugares, eventos, objetos, pensamentos ou sentimentos relacionados ao evento traumático, facilidade de assustar-se, tensão permanente, dificuldade de dormir, explosões de humor, dificuldades de lembrar-se das principais características do evento traumático, prevalência de pensamentos negativos sobre si mesmo ou sobre o mundo, sentimentos de culpa, falta de interesse por atividades prazerosas e — claro — distúrbios do sono REM. Além de todos esses sintomas, uma das marcas mais características do trauma é a repetição de pesadelos relacionados ao evento causador ou às

circunstâncias a ele associadas. [...] Hoje, estudos científicos demonstram que veteranos de guerra sonham com eventos traumáticos por décadas a fio, com riqueza e repetição de detalhes. Pessoas submetidas a perseguições, abusos e torturas também apresentam pesadelos recursivos. (Ibid., p. 275)

O sonho antecipa o futuro, com base nas memórias, na experiência do passado. Nesse sentido, o sonho prototípico, o primeiro de todos os sonhos na origem da consciência dos mamíferos, foi um pesadelo (Ibid.). Desde o início do desenvolvimento do ser humano, os sonhos cumprem a função de ser um espaço de imagem probabilístico, em que o ser cria possibilidades de futuro, que lhe garantam a sobrevivência no presente. A “teoria de simulação de ameaças” (Ibid., p. 275-276) demonstra que em situações-limite – experiências traumáticas e de grande violência – o enredo onírico direciona-se às ameaças reais da vida. O espaço onírico não se reduz aos imperativos darwinistas, é claro, mas esse ponto nos interessa.

De modo geral, o mundo onírico pode ser visto como uma simulação, um tutorial, “virtual e imaginário” (Ibid., p. 279) em que ser humano – e os animais – podem testar estratégias de sobrevivência sem perigo real. Essa é a principal função dos pesadelos (Ibid., p. 280) – são uma simulação do pior da realidade. Nesse sentido, o ato de sonhar não é tão distante da vigília como aparenta em primeiro momento. Nosso comportamento intencional, em vigília, nada mais é que uma série de ações antecipadas e simuladas ao longo da vida e no instante de seu ato. Tomamos decisões antecipando resultados esperados. Tudo isso se sustenta em nossa imaginação. E isso é tão importante que a própria capacidade de *narrar* deriva dessas funções:

O sonho habita a interface entre ontem e amanhã, com potencial para impactar fortemente o sonhador a cada despertar. É portanto plausível que a consciência propriamente humana, com sua imensa capacidade de narrar o passado para imaginar o futuro, derive de uma invasão da vigília pelo sonho. (Ibid., p. 318)

O sonho foi, provavelmente, o primeiro espaço mental que nossos ancestrais tiveram para a formulação de ideias. Progressivamente, tornaram-se mais capazes de prever os acontecimentos, formulando pequenas narrativas sobre o futuro – melhores estações para caçar ou para coletar, quando plantar ou não. O ato de narrar, literalmente, expandiu a consciência humana e sua capacidade de memória se complexificou em cadeias cada vez mais longas de pensamento. E esse movimento articula uma série de funções primordiais do ser humano: o luto e o culto dos mortos; a saudade; a subjetividade. Efetivamente, o sonhar opera no real e Ribeiro (Ibid., p. 336) retoma os textos védicos: Vishnu sonha o Universo em realidade.

É possível, portanto, sonhar com uma série de finalidades. Seja em uso ritualístico; com métodos de privação do sono; em transe alucinógeno; em busca psiconauta; em doutrina de

purificação mística; em estado meditativo; em tratamento psicanalítico; ou adormecendo todos os dias. E diz o poeta, pela Poesia. Há controle no ato sonhar. A maioria de nós tem diversas experiências ao longo da vida: a sensação de certo controle ao sonhar, sobretudo em sonhos repetidos, já conhecidos; é possível acordar, levantar, tomar um copo d'água e retornar ao mesmo sonho, quase como uma continuação. Algumas pessoas – por predisposição ou treinamento adequado – manifestam a capacidade de “sonho lúcido” (Ibid., p. 338) de forma tão intensa que adquirem total controle do enredo onírico – o sonhador se torna um roteirista e produtor.

De seus usos primordiais, o sonho se complexifica. Mas suas funções terapêuticas são por diversas vezes registradas ao longo do livro – em caminho semelhante ao de Mircea Eliade (2002). Desde a antiguidade (RIBEIRO, 2019, p. 63), o uso social dos sonhos é de valor terapêutico e muitas das principais civilizações se desenvolveram sob sua influência. Na Grécia e em Roma, o culto a Asclépio, deus da medicina, instruíu o enfermo a adormecer no templo, em um ritual de incubação de sonhos. Particularmente em Roma, “a influência dos sonhos na vida social atingiu níveis inéditos” (Ibid.). A crença na comunicação onírica com os deuses justificava a atuação política – Otávio Augusto chegou a instituir uma lei que todo cidadão que tivesse um sonho premonitório deveria compartilhá-lo em praça pública.

Ao longo do século XIX e XX criaram-se uma série de teoria e terapias que recorreram às funções oníricas. Para muitos efeitos, Freud foi o paradigma desse processo (Ibid., p. 33). Se muito antes de suas teorias o sonho era visto como porta para o futuro, passa a ser analisado como reflexo partido do passado. Como vimos, Sidarta Ribeiro demonstra que hoje todos os resultados indicam que as duas vias estão corretas. Mas marca uma distância na compreensão da capacidade terapêutica para a psicanálise. Em um ponto relativo à metáfora da “cirurgia”, de Jung, Sidarta sugere analogias mais sutis. Seria como uma “fisioterapia das emoções”, uma tomada de consciência dos pensamentos e do corpo. “Ou então, para fazer uma metáfora ainda mais suave: a cura pela palavra é como o desembaraçar de cabelos que desfaz os nós” (Ibid., p. 334) – e assim nos recorda Roberto Piva.

Cada vez mais a pesquisa onírica tem tido impacto nas diversas áreas do saber. E, nesse sentido, é importante destacar como a neurociência se volta, ao fim, para o pensamento indígena. As muitas tradições descrevem há séculos os benefícios e a importância social e histórica do sonho. Para muitas culturas o sonho conduz à uma materialidade concreta e sensível – não é apenas uma experiência interior. E a imagem do psicanalista passa a ser comparada com a do *xamã*:

É portanto crucial reconhecer o potencial benigno da tomada de consciência possibilitada no sonho, que se apresenta como uma oportunidade ímpar de prospecção do próprio inconsciente. Narrar e decifrar sonhos foi e continua sendo a base das terapêuticas tradicionais, seja através de indivíduos especializados nessa função, como os intérpretes de sonhos mapuches, seja através da ampla socialização da capacidade de experimentar e explicar sonhos, como no caso dos xavantes. Personagens, narrativas e enredos oníricos são vivenciados coletivamente. Como num retrato-falado, cada história é feita da recombinação das peças do passado para tentar compreender o futuro. Na análise dos sonhos, psicoterapeutas em geral — e psicanalistas em particular — agem como colegas legítimos dos xamãs, utilizando mais ou menos os mesmos recursos para fiar e desfilar o que se passou, embora dando explicações bem diferentes para os fenômenos experimentados. (Ibid., p. 331-332)

O uso ritualístico de alucinógenos é compreendido nessa mesma chave – no que tem sido chamado de “virada psicodélica”. Uma “nova” – pois milenar – ciência da mente surge, uma nova etapa da psiquiatria: “É cada vez mais evidente que o cuidado profissional da doença mental precisa incorporar os conhecimentos das práticas xamânicas tradicionais” (Ibid., p. 341). As substâncias psicodélicas e outras, como a maconha, são, de fato, as poucas que conseguem emular os efeitos oníricos (Ibid., p. 145). E considerando as análises que fizemos de Roberto Piva, esse é um importante aspecto para nós – por mais evidente que seja:

A percepção fica mais rica, os limites entre as coisas parecem menos fixos, os laços lógicos se afrouxam, ideias distantes se associam e os pensamentos ficam mais interessantes. É como se a maconha reduzisse o sonho noturno (*nightdream*) em prol da divagação da vigília (*daydream*). (Ibid., p. 147)

Ao criarem uma percepção onírica, são substâncias que favorecem o processo de cura. Segundo os dados do pesquisador (Ibid., p. 342), a síndrome do estresse pós-traumático encontra atualmente melhor solução clínica em uma combinação de psicoterapia auxiliada por MDMA. A psilocibina (psicoativo do *psilocybe cubensis*) e o LSD são reconhecidos por efeitos significativos no tratamento da depressão – pequenas dosagens atuam por meses. A maconha tem componentes que agem contra a depressão e ansiedade, além de aumentar a criatividade. Esses fármacos cada vez mais estão sendo reconhecidos pela psiquiatria tradicional, mas é muito provável que os maiores benefícios futuros sejam encontrados na ayahuasca.

O mais importante a dizer é que todo esse processo é um *sistemático desregramento de todos os sentidos*: “A viagem psicodélica exige tanta técnica, sabedoria e precaução quanto voar de parapente entre as nuvens ou mergulhar nas profundezas do mar” (Ibid., p. 345).

O despertar para dentro não é um percurso simples ou suave. Para muitas tradições e culturas de todo o mundo, o alcance das visões depende do sofrimento físico (Ibid., p. 345-

366). O jejum e a penitência são doutrina de várias religiões. A prática do sofrimento e de sua superação existe nas mais diversas técnicas. Outras são de dança e canto. Povos do subártico canadense desenhas mapas de caçada, sonhando-os. E há conciliação. O caminho às profundezas do ser muitas vezes é uma saída-de-si. Monges tibetanos praticam a *milam*, que é uma ioga dos sonhos – consideram o espaço onírico um construto, que é possível moldar. Rompendo o mito, o misticismo e o preconceito que há sobre determinadas práticas, estudos (Ibid., p. 367) comprovam que técnicas de controle da respiração, chi kung e meditação profunda não apenas são capazes de produzir estados oníricos, como dão maior consciência corporal. A capacidade de ouvir os próprios batimentos cardíacos e de, literalmente, sentir as vísceras e os órgãos internos é despertar da mente para diversas tradições.

São múltiplas e milenares as experiências do ser humano com o espaço onírico. O ponto relativo, ou de implicação mútua, desses estados é a consciência do sonhador. Por diversas técnicas é possível atingir um estado de liberdade da mente em lucidez onírica, que a ciência chama de “sonho lúcido” (Ibid., p. 367). Como vimos, atingido esse estado há controle absoluto do enredo onírico – o que é reconhecido ao menos desde Aristóteles e foi comprovado por diversas pesquisas recentes (Ibid., p. 367-375). O que implica atingir um espaço de criação livre, de estrutura das mais diversas, ilógico, mas constituído conscientemente. Dominada a lucidez onírica (Ibid., p. 373) qualquer coisa seria possível – como é para a imaginação.

Evidente que as implicações dessas técnicas podem ser absolutamente terríveis. Mesmo desconsiderando o fim distópico que propõem muitos autores – como a supressão dos sonhos de *A Nova Ordem*, de Bernardo Kucinski (2019) – o controle onírico levanta as mesmas questões que as mais atuais tecnologias. Qual o limite ético desta criação? Sonhos de estupro e de chacinas não apenas fazem parte da nossa sociedade, como são vendidos aos milhões de cópias nas mais variadas franquias de filmes e jogos. O domínio do espaço onírico – núcleo do desejo – é sem dúvida uma zona de guerra de imagens – como é o uso das inteligências artificiais e das tecnologias de realidade virtual.

No futuro, portanto, a exploração dos estados oníricos da mente será tão reveladora e significativa quanto a espacial:

Se a invasão da vigília pelo sonho foi crucial para a evolução de nosso modo de pensar, a evolução de nossa mente daqui para a frente talvez esteja ligada à capacidade de despertar dentro do sonho — e assim expandir os modos de consciência conhecidos. Para além dos mecanismos neurais desse despertar que apenas recentemente começamos a desvendar, é impossível negar que esse estado representa uma fronteira de grande assombro em nossa vertiginosa evolução cognitiva. Num tempo em que as pessoas dependem cada vez mais

da virtualidade computacional para estocar memórias e simular ideias, a navegação virtual pelo mundo dos símbolos, à disposição consciente do sonhador em sua pseudoinfinitude de representações recombinadas, sinaliza uma renovação de nosso futuro em carne e osso. O desbravamento da lucidez onírica abrirá novos caminhos para a criatividade, a invenção e a descoberta humanas, com riquíssimas possibilidades ainda por explorar. (Ibid., p. 376)

E o instante do *despertar* será cada vez mais um *momento crítico*: é o instante de compreensão do acúmulo de imagens e suas mais inesperadas conexões.

Para aumentar nossa retenção de sonhos ao amanhecer, Ribeiro (Ibid., p. 17) recomenda autossugestão antes de dormir e o conhecido “diário de sonhos”, para registro. Em procedimento, devo notar, descrito em forte imagem benjaminiana:

A princípio a parece impossível, mas rapidamente uma imagem ou cena, mesmo que esmaecida, virá à tona, a ela o sonhador deve se agarrar, mobilizando a atenção para aumentar a reverberação da lembrança do sonho. É essa primeira memória, mesmo frágil e fragmentada, que servirá como peça inicial do quebra-cabeça, a ponta do novelo a desenrolar. (Ibid., p. 17-18)

Que uma tarefa do poeta seja a de impedir que as pessoas deixem de sonhar. O que isso diz da Poesia? Se a Poesia é muitas coisas pode ser, sem dúvida, espaço de criação onírico e campo de possibilidades em que o ser humano experiencia outros saberes, em constelações de imagens. Previsão do “tempo-de-agora”, o poema une passado e se projeta ao futuro, mas exige um percurso no presente – em silêncio ou grito. A Poesia pode fazer-nos ter maior consciência dos estados de nossa mente e do nosso corpo físico. Se o poeta cria pesadelos, é para cuidar de nossa sobrevivência, fazendo das mais terríveis imagens uma memória cultural.

É preciso compreender o valor objetivo desta composição. O aprendizado de uma *legibilidade de imagens* – que dependa de certa relação com o sofrimento e com as estruturas oníricas – me parece mais do que fundamental para o enfrentamento das atuais formas de autoritarismo, opressão e avanço da técnica. Nesse sentido, uma educação pelo inferno é um percurso da náusea, da dor e da vertigem. É necessário saber ler o imenso acúmulo das mais terríveis imagens ao nosso redor. A cada dia, somos incessantemente atacados. As redes sociais reproduzem um mecanismo abismal de organização e o algoritmo conduz uma invisível solda. As inteligências artificiais alcançaram um nível em que é quase impossível distinguir seu conteúdo da verdade dos fatos – como o uso de *deepfake's*. A depender do navegante, sobrepõem-se ao infinito cenas de morte e corrupção, sustentadas pelo tênue fio do grotesco

que o Governo Bolsonaro, por exemplo, atinge em suas declarações. A dimensão da catástrofe – sob o signo do recorte – se torna cada vez mais inapreensível, ainda que se produzam tantas imagens sobre ela.

Mas uma educação pelo inferno é também um aprendizado da cura. Desde a compreensão de que o processo de escrita é um efetivo tratamento dos traumas, até a consciência política de nossa memória histórica e cultural e de suas formas de representação. Esse é o limite da crueldade do poeta, que não pode ser piedoso porque o mundo não é. A capacidade de produzir dor, de conduzir um sistemático desregramento dos sentidos, de tocar nos nervos. De conduzir as almas dos mortos e manter sua lembrança viva nos vivos. De prever os mais terríveis futuros e rememorar o pior do passado. Para criar outro presente. Talvez assim a leitura de um poema possa ser como uma acupuntura. Talvez, tão somente como um desembaraçar de cabelos.

Conclusão (Da crítica poética como alquimia perversa)

Compreender: exercer duas vezes sua *paciência*.
Uma vez pelo *páthos* (o sofrimento, o tempo
sofrido), uma vez pela *forma* (o conhecimento, o
tempo reconstruído e remontado).

Remontagens do tempo sofrido
Georges Didi-Huberman

Naquela noite um acordou
andou no meio das chamas
e as chamas
o queimaram.

Caranguejos aplaudem Nagasaki
Marcelo Ariel

Eu encontrei a rosa
e me tornei roseiro.

Fogueira Doce
Mateus Aleluia

O começo desta pesquisa intuía que determinadas questões dependem de um elemento crítico de montagem para sua legibilidade – como demonstrado pela teoria crítica. Mais exatamente, compreendia que a reflexividade própria da palavra poética e do poema, como obra de arte, são experiências necessárias para nossa capacidade de *ler o mundo* – em alinhamento com certa tradição poética. Isso implicava um percurso, compreendendo o poema em sua múltipla unidade. Se o poema é *constelação de imagens*, é preciso abordá-lo por essa mesma forma.

De modo que, por exemplo, uma montagem entre um poema e um trecho pode não ser apenas um simples comparativo ou uma explicação, mas uma forma de legibilidade – em que o poema se mostra como categoria de *conhecimento*. Esse processo trata de semelhanças, mais ou menos distantes, mas realizadas no fazer poético, na linguagem. Como entre um poema de Alex Polari:

Sobre Alquimia Poética

Ruído vindo de ecos
decorados com o bolor
de ruínas arruinadas
são esquinas que rangem
encruzilhadas
vigas assimétricas
vigiando os andares
de cada sentimento
frágil.

Estranho edifício
ficção de tempo
simulacro de imagens
friccionadas na memória
palavra desterrada
de sentido.

Difícil ofício
o de poeta
quando um verso
mesmo sem ser fóssil
não pretende mais
que a própria vida:

levanta uma tenda no silêncio
tenta um significado ao vento
aventa um tema na escuridão
e lentamente, sob tênue claridade,
renuncia ao oásis.

(POLARI, 1980, p. 62)

E um trecho de Didi-Huberman, sobre o método benjaminiano:

O conhecimento histórico só acontece a partir do “agora”, isto é, de um estado de nossa experiência presente de onde emerge, entre o imenso arquivo de textos, imagens ou testemunhos do passado, um momento de memória e de legibilidade que aparece – enunciado capital na concepção de Benjamin – como um *ponto crítico*, um sintoma, um mal-estar na tradição que, até então, oferecia ao passado seu quadro mais ou menos reconhecível.

Ora, esse ponto crítico é chamado por Benjamin de *imagem*: não uma fantasia gratuita, evidentemente, mas uma “imagem dialética”, descrita como o modo que “o Outrora encontra o Agora num relâmpago para formar uma constelação”. Nessa fórmula, o *relâmpago* nos diz do fulgor e a fragilidade dessa aparição que deve ser captada no ar, uma vez que é fácil deixá-la passar sem vê-la; a *constelação* nos diz da profunda complexidade, da espessura, por assim dizer, da sobre-determinação desse fenômeno, como se fosse um fóssil em movimento, um fóssil feito de um pouco de luz que passa, como o fotograma de um filme desmedido. Ela nos diz também da necessidade da *montagem*, a fim de que o relâmpago – essa mônada – não permaneça isolado do céu múltiplo de onde se destaca momentaneamente.”

O poema é de *Camarim de Prisioneiro*, de Alex Polari (1980). Foi escrito durante uma greve de fome contra a Anistia, como forma de refletir a vida do poeta: oito anos de cárcere e tortura como preso político. Foi Polari quem presenciou o assassinato de Stuart Angel e escreveu uma carta a Zuzu Angel. Embora o livro tenha uma perspectiva de liberdade, o tom de *Inventário de Cicatrizes* (1978) persiste em muitos poemas e reflexões – em imagens da tortura, da liberdade do corpo, da resistência pela sexualidade. Há muitas reflexões sobre o uso da linguagem. O prefácio, escrito por ele mesmo, por exemplo, expõe as ironias do tempo histórico: na Fortaleza de Santa Cruz, na baía de Guanabara, patrimônio artístico da cidade, lia-se – talvez ainda se leia – “Salas de Tortura do Passado”, ao lado da “Cova da Onça”. Há fotos no livro (POLARI, 1980, p. 91):



Figura 11 - Sala de Tortura do Passado

Por um período, ponto turístico e presídio coincidiram e a terrível ironia disso se dá na linguagem:

Taí os nós nos tempos que virão. Hoje em dia, ao se procurar orientar os turistas num determinado monumento histórico, tem que ter o cuidado de escrever junto à “sala de tortura”, o complemento “do passado”. Prá não confundir com “as do presente”, é claro. E o pior de tudo: nada indica até agora que as atuais “mudanças democráticas” ora em curso sejam por si só suficientes para erradicar as salas dos presente. [...] E só teremos caminhado para alguma coisa verdadeiramente justa e humana quando pudermos escrever simplesmente “sala de tortura”, isso porque estaremos absolutamente certos de que ninguém pensará numa sala de tortura que não seja do passado, coisa de museu (Ibid., p. 12).

Didi-Huberman fará uma reflexão semelhante em *Cascas* (2019, p. 22), a partir dos arames farpados de Auschwitz – os do campo e os do museu. A sala de tortura e o campo de extermínio torna-se espaços de musealização da barbárie. Que com isso passa a ser uma experiência higienizada, etiquetada, embelezada. O arame farpado de hoje e de outrora têm a mesma finalidade. Por sorte a poesia não trata de embelezar a vida – como diz o poeta (POLARI, 1980, p. 41). O poema se faz como resto de ruínas, com ruído de antigos ecos

embolorados. Nos escombros do passado, o poeta procura um ponto crítico – uma forma de dar legibilidade a uma imagem.

De um passado irreconhecível, aos poucos o poeta constrói um poema, um “estranho edifício”, um “simulacro de imagens”. O poema, porém, sempre o ultrapassa – talvez seja esse seu ponto de maior certeza. A busca pela “palavra desterrada de sentido” multiplica seu efeito no próprio verso – em negação. O desterro da palavra corresponde ao do poeta: reflete seu isolamento forçado, como preso político; é a busca da palavra que dê sentido à essa experiência; é habitar de local ermo de criação, a Poesia; e é o próprio poema, o ato percorrido. É apenas por sua capacidade de criar uma constelação de imagens que o poema suscita esse sentido. Há sobredeterminação no fenômeno poético. Procura ser vida, mesmo que não, mesmo que fóssil em movimento. Nos versos, as imagens passam como um filme desmedido.

“Difícil ofício” este, o de poeta. Quando o verso, mesmo sem ser “fóssil” – e note-se que há até uma oposição interna, nos acentos, entre o “í” e o “ó” – não pretende ser mais que própria vida. Ser vida e vivida. Como construir uma tenda em campo noturno e silencioso, mas fazê-lo como uma operação poética – e note-se como as palavras criam umas às outras: “lentamente”, ao construir uma “tenda”, o poeta “tenta” estender um significado ao “vento”; “aventa” um “tema” qualquer – a Vida – e “lentamente” a lança na escuridão. Renuncia à “tênu” claridade tão somente para fazê-la brilhar em nossa mente, como um oásis.

Há, em todo este poema, uma intensa relação com “Tecendo a Manhã”, de João Cabral (MELO NETO, 1997, p. 15), mas que opera em espaço negativo. Polari organiza os “ruídos”, não os “gritos”; que não se constroem como “fios de sol”, mas com vigas assimétricas em estranhos edifícios; o poeta não “tece”, cria massa amorfa alquímica; a tela não é o céu, mas o chão, o “fóssil”. A Poesia é tenda, em ambos, mas não é somente “Luz-balão”, é abrigo noturno na tormenta. O título “Sobre Alquimia Poética” diz de tudo isso e nos lança a outros caminhos. Que Polari tenha escrito este poema em cárcere, sob tortura, é relâmpago múltiplo em céu povoado de estrondos.



No primeiro capítulo, desta forma, foi preciso definir a abordagem metodológica. Com o objetivo de demonstrar como muitos poemas se tecem indissociavelmente em questões poéticas e políticas, sobretudo ao tematizar a violência, propus um “espaço de imagem” – um recorte e o prospectar de um campo de visão. Poesia Política Violência. Mais do que a definição de cada conceito, interessava-me desde o início sua implicação mútua. A intuição inicial de

pesquisa – que insistia na necessidade de refletir *a partir* do poema – levou a uma compreensão mais profunda da intrínseca articulação entre Poesia e Filosofia.

Para construir esse percurso, explorei a *constelação* de Walter Benjamin, aproximando-me de Octavio Paz. A criação de metáforas críticas demonstra a atualidade do pensamento benjaminiano para a crítica brasileira contemporânea. Se seu valor metodológico persiste e é desdobrado. Várias pesquisadoras e pesquisadores de sua obra realizam um caminho semelhante, organizando outras metáforas do método e de seus componentes. O quebra-cabeças; o mosaico; a argamassa; a solda; a linha de sutura. De seu impacto nas pesquisas contemporâneas, destaca-se duas coisas: a assertividade de muitas de suas “previsões”; e o caráter proteico de seu pensamento, isto é, o moldar da crítica ao objeto, que permite criar variadas modulações.

Seguindo esses pressupostos, ao fim da pesquisa foi possível desenvolver nossa própria metáfora crítica, uma constelação particular dos objetos de conhecimento explorados. Compondo, assim, uma imagem abreviada do mundo.



A análise sobre Roberto Piva buscou compreender, sobretudo, o olhar do poeta. Abordar o poema como uma “constelação de imagens” permite uma leitura da obra do poeta como um todo e uma abertura crítica a partir de seus elementos singulares. Constitui-se como uma *iniciação à visão complexa*.

Há um incursão pelo poeta, desde o primeiro contato com o livro em sua materialidade. O objeto central de minha análise sobre a obra de Roberto Piva é “Visão 1961” (PIVA, 2005, p. 30-33) – que é ponto de constante reinício. A partir dele observamos a composição de *Paranoia* (PIVA, 2009) e as questões principais da poética piviana. Realizo outras análises, algumas muito pontuais, perseguindo procedimentos do poeta: “Praça da República dos meus Sonhos” (Ibid., p. 43); “No Parque Ibirapuera” (Ibid., p. 641-65); “Rua das Palmeiras” (Ibid., p. 59); “Stenamina boat” (PIVA, 2005, p. 53) e, ao fim, “Poema da Eternidade sem Vísceras” (Ibid., p. 69). Por um lado, considerar o poema e a obra como eixo de reflexividade primeira permitiu demonstrar questões ignoradas pela crítica estabelecida sobre o poeta – notadamente, a dimensão do xamanismo e a assimilação de Dante.

O movimento excursivo, por outro lado, permitiu a análise de uma série de relações presentes na obra de Roberto Piva. O nome de Mário de Andrade tornou-se cada vez mais importante. E se muito do movimento crítico depende estritamente do caminho de leitura, é

preciso dizer que o que se apresenta nesta pesquisa não foi aquilo que se procurava na obra poética de Mário – e destaco nisso sua importância para composição de “uma educação pelo inferno”. Ao buscar referências aos versos de Dante, outros foram mais significativos. O núcleo dessa leitura consiste em uma análise comparativa entre “No Parque Ibirapuera” (Ibid., p. 64-65) e a “A Meditação sobre o Tietê” (ANDRADE, 2005, p. 386-396) – mais estrita a Piva.

Mário de Andrade surge na poesia de Roberto Piva portando os sinais duplos do processo poético. É Virgílio, guia do poeta pelo *Inferno* das imagens da necrópole, mas é também Beatriz, instancia do amor e guia do *Paraíso*. De modo que foi possível ler uma face de Mário, aquela vista por Piva, que é múltipla – demoníaca e soturna; contemplativa e bela. A sobreposição do olhar de ambos os poetas conduziu algumas discordâncias desta pesquisa com o antes estabelecido na literatura crítica de Piva. A primeira levou à segunda: a presença de Dante e do “xamanismo piviano” são fundamentais em *Paranoia*; e a análise de cada poema requer uma *evisceração* – uma leitura de suas entranhas.

Os versos “eu **penso na vida sou recLamado peLa contempLação / oLho desconsolado o contorno das coisas copulando no caos**” (PIVA, 2005, p. 53) foram o ponto crítico dessa análise. Os versos corroboravam uma percepção que já se apresentava desde o início. O processo de “alquimia” atinge sempre a composição do próprio verso e, mais ainda, das palavras, que proliferam as imagens. Aí o espaço mágico da poética. A pequena constelação suscitada nesse processo foi definitiva para a análise em muitos momentos – o que justificou nossa insistência pela *evisceração*. Esse procedimento também é empregado em outros versos, dos poemas analisados.

A concepção cosmogônica de *Paranoia* – considerando os primeiros versos de um livro dessa maneira – ocorre em “Visão 1961” em uma analogia entre Inferno e Paraíso. Insisto, desse modo, na incorporação de Dante à poética de Piva desde os primeiros poemas. Ocorre o mesmo em relação ao “xamanismo piviano”, seja considerando o proposto por Rothenberg (2006) ou nas muitas referências que fizemos à Mircea Eliade (2002). A composição de uma “poesia xamânica” na obra do poeta, portanto, não se restringe as obras posteriores à década de 1980. Pelo contrário, é processo nuclear de toda a poética piviana. Isso permitirá outras leituras de Roberto Piva.

Nessa etapa foi importante a análise de “Stenamina boat” (PIVA, 2005, p. 53) e, ao fim, de “Poema da Eternidade sem Vísceras” (Ibid., p. 69) – de *Paranoia*. Ao mesmo tempo, realizo uma leitura de textos críticos, ensaios e posfácios do poeta e uma abertura para o todo de sua produção. Como a unir as duas pontas da obra de Piva, o início e o fim. A equivalência entre *Inferno* e *Paraíso* e a analogia da jornada do sujeito poético – o Grande Doente – como um

movimento catártico não apenas recuperam uma linha da tradição de poetas malditos, importantes para a leitura de Piva – Lautréamont, Baudelaire, Rimbaud e Blake. São ponto de partida para a suas composições e articulação central de sua poética com o pensamento indígena. Marca também a “angústia do poeta”: sua capacidade de cantar com a cabeça de horror tomada.

Foi possível demonstrar como esse processo ocorre já nos primeiros versos de “Visão 1961”: na imagem da “flor de saliva” e, muito diretamente, na presença de Megera, Aleto e Tesífone na entrada da cidade de São Paulo. A figura de Mário permanece guia, em reiterada imagem do sujeito poético, que contempla as estrelas. As analogias multiplicam-se e, ao fim, atingem diversos textos do poeta. Há ainda um levantamento comparativo com a composição da *cena xamânica* conforme propõe Pécora (2008) – que corrobora as análises.

As várias referências ao *Inferno* de Dante orientou uma leitura de Álvares de Azevedo, em análise comparativa de *Macário* (AZEVEDO, 2017, p. 220) com a criação da cidade de São Paulo em *Paranoia*. Como Dite, nome da Cidade do Inferno e nome de Lúcifer – corpos que o poeta atravessa em sua jornada. Mas em Piva mantêm-se os sinais duplos da travessia. A Poesia é Doença e Cura.

A poética de Roberto Piva tem uma estrutura sólida e muitos elementos são utilizados para aumentar a duração da experiência poética. Experiência que se entrega como orgia. O mito permeia o real, como imagem do *Inferno* e do funcionamento da metrópole, mas também como possibilidade mágica em um espaço desencantado. O culto ao Mal, nesse sentido, levou a compreender as maiores imagens de violência como uma inscrição singular e histórica do sofrimento. Aos poucos, é fato, sobrepõem-se em sua poesia outros elementos. O verso longo de intenso *enjambement*, de *Paranoia*, gradativamente se reduz. Mas Piva não deixa de ser poeta *na* cidade. Mais do que tudo, insiste na Poesia como uma *forma de conhecimento*. “Poesia = xamanismo = técnicas arcaicas do êxtase”.

A confluência de todas essas leituras criou a primeira imagem de “Uma Educação pelo Inferno”.

Após essas análises, tornou-se imprescindível observar outros textos sobre o poeta e suas entrevistas, além de organizar o posicionamento teórico dessa pesquisa na crítica contemporânea. A qualidade de imagem da obra de Roberto Piva talvez seja o aspecto que mais salta aos olhos em uma leitura crítica nos dias de hoje. Piva é conhecido por sua violência e iconoclastia, mas destaca-se a composição formal. Ainda assim, no tempo-de-agora esses elementos parecem ter igual importância – considerando o impacto que essa poesia pode causar

na norma social. Essa questão reflete diretamente no desenvolvimento de nossa leitura sobre o fascismo histórico.

Para Roberto Piva, assim como para Pasolini, o fascismo histórico se transforma nas atuais relações de trabalho e propriedade, na imagem única sob a forma da Mercadoria. A sociedade de consumo mantém a base de valores e instituições exemplares do fascismo. À noção de “Progresso” como norma histórica, somam-se uma série de imagens inquestionáveis. O valor da obra de arte como documento da barbárie conduz uma série de leituras sobre a Ditadura Militar. É necessário dizer, nesse sentido, que a relação criada pelo poeta entre uma estética surrealista e uma *beat* encobriu parte do teor testemunhal da obra de Piva.



O último capítulo propôs “uma educação pelo inferno”. A abordagem da pesquisa permitiu criar a própria constelação do objeto de conhecimento – ao menos, um recorte da esfera celeste, no qual a obra de Roberto Piva poderia ser centro. O motivo específico para considerar a poética de Piva um núcleo dessa composição é o modo como sua obra articula e modifica elementos da tradição literária, antecipando várias compreensões contemporâneas. Analisar sua obra me permitiu ver outras relações, em muitos poetas.

Ao fim, compreendo *uma educação pelo inferno* como uma *metáfora produtiva da experiência poética da História*.

Com isso, apresento uma linha da tradição literária. A alegoria do Inferno é frequente na literatura, mas trata-se de um recorte específico. Passa pelo romantismo alemão e pelo surrealismo francês, no entendimento do mundo como um sistema de analogias – possível, portanto, de ser lido –, do poder “mágico” da palavra poética e da imagem do poeta como um *visionário*. Assim como os poetas malditos, Piva nega a visão dualista do universo e apresenta Inferno e Paraíso como equivalentes. A referência *beat* modifica esses elementos nas imagens da vida noturna. Piva, porém, avança em todas essas questões.

Sua compreensão do pensamento indígena o permite organizar esses elementos a partir de outras bases epistemológicas. A forma como os aspectos do *sonho* e do consumo de alucinógenos se apresentam em sua poesia reflete em questões atuais de diversos campos e que a poética busca traduzir em poema há séculos. Ao mesmo tempo, isso permite ver como a leitura dialética das imagens se faz necessária, não apenas para a demonstração dos efeitos da obra ou do modo como trata os conteúdos materiais, mas justamente para compor uma reflexão conjunta

– do ponto de implicação mútua, da passagem da obra à crítica. O ponto fundamental é a compreensão da poesia como uma forma de conhecimento.

Foi preciso notar que Mário de Andrade também constrói a imagem que nomeamos. A análise de “IV – POEMA TRIDENTE (Outubro de 1933)”, de Mário de Andrade (ANDRADE, 2005, p. 316-317), demonstra como o “Grã Cão” – “educado no inferno” – compõe suas analogias. E permitiu a leitura de um de seus instantes, como aponto em análise de “MOMENTO (Abril de 1937)” (Ibid., p. 319). Essa leitura mostrou como as imagens do inferno, do poeta em sofrimento romântico, não compõem apenas a poesia de juventude de muitos poetas. Em Mário, é um momento de maturidade, uma imagem que se desenvolve por muitos anos em sua poesia.

A capacidade de abrir nossos olhos para a violência das imagens e de o fazer em forma violenta, porém, atinge um ponto crítico no comparativo entre a leitura de Walter Benjamin, sobre o dadaísmo e o surrealismo, com a análise de *Sobrevivendo no Inferno*, de Racionais MC’s – que se dá partir de “Capítulo 4, Versículo 3” (RACIONAIS MC’s, 2018, p. 49-50). Há uma tripla via comparativa, com Roberto Piva.

A análise consiste no que nomeei diretamente de uma metapoética da composição, pela qual foi possível notar como a obra dos Racionais MC’s apresenta muitos elementos dessa tradição poética – principalmente a função do *guia*, a equivalência entre *Inferno* e *Paraíso*, a dialética do *sonho* e a visão da palavra como cura e como veneno. Além do mais evidente, é claro, as analogias do Inferno. O uso da palavra como arma recupera pressupostos do modelo épico e das narrativas tradicionais. Mas o Racionais MC’s o faz a partir de uma construção eminentemente lírica – com mudanças gradativas ao longo de sua obra – e com isso atinge uma singular posição do sujeito como o “contador de histórias” – realizado a partir de um modelo ético periférico. Apresentando a jornada épica do morador da favela, os Racionais criaram um novo espaço de imagem que impactou toda a produção cultural brasileira.

Mais do que isso, foram capazes de *organizar a cólera*. A grande revolta por todo sofrimento que é sistematicamente infligido aos pobres, pelo genocídio negro, pelas ilusões do capitalismo. Cólera, pelo fato de que para muitos a vida é miséria estável. Mas o fazer como uma ação artística sistemática – questionando as condições do saber, da Justiça, da sociedade.

Após essas etapas nos distanciamos um pouco da imagem maior, para pensar uma certa “pedagogia da dor” que se impôs ao percurso. “Uma Educação pelo Inferno” necessita, afinal, de uma palavra capaz de ferir. Capaz de ser ferida.

A partir de uma reflexão sobre os minutos iniciais de “Fogo Inextinguível”, de Harun Farocki (1969), em diálogo com a análise de Didi-Huberman (2018), foi possível observar como o poema pode ser capaz de apresentar a dor, criando um *ponto relativo* – por mais ínfimo que seja – de sua experiência extrema. Assim, é preciso notar que muitas imagens de “uma educação pelo inferno” operam entre a metáfora e a metonímia. Nesta via, realizei uma análise comparativa, a princípio distante das analogias infernais.

“Mantra por Dinalva Oliveira”, de Gontijo Flores (2018), apresenta o fazer poético como uma luta pela memória. Mas não deixa de compartilhar a dor substantiva de Dina – que o poema necessita nomear diretamente. A constelação de imagens pode ser cena de tortura. E o poema pode criar um ponto relativo à dor dos sobreviventes e dos familiares dos assassinados pela Ditadura Militar. Centraliza uma questão fortemente lírica, mas envolta em um embate direto pela história da resistência política e de seus nomes. Os efeitos metonímicos – como na leitura de Farocki – criam uma forma de participação nessa experiência e se realçam nesse poema.

Diferente do que ocorre em “Aquarela”, de Cacaso (2020), em que o que salta a todo momento é a capacidade da metáfora. O poema transforma-se em cavalete e pau-de-arara: pinta a tortura do preso político, tornando-a alegoria do Brasil. A leitura de “Aquarela” incidiu em outro, no qual a mesma metáfora vem permeada por analogias dantescas. A análise de “grupo escolar” (Ibid.), ao fim, deu a ver como essas mesmas imagens se organizavam dentro de “uma educação pelo inferno”. Desse modo, foi possível demonstrar outro ponto fundamental, não observado pela crítica. A assimilação de Dante em “grupo escolar” pode levar a outras leituras do poeta.



Os resultados do percurso se dão entre sonho e sobrevivência, entre trauma e alucinação. Para Roberto Piva, o poeta existe para impedir que as pessoas deixem de sonhar. Tarefa que – por mais que seja negada – atua no campo do testemunho na literatura. A análise desses poemas suscitou questões sobre o teor testemunhal da poesia e as incompreensões que persistem em sua leitura. Se estudos contemporâneos indicam a necessidade de rever conceitos fundamentais da Poesia, a obra de Piva demonstra como esses elementos podem se organizar a partir de outras

bases de conhecimento. Dessa forma, uma educação pelo inferno deve fazer ver a condição histórica do sofrimento – esse é o ponto fulcral. O sonho, a dor, a alucinação são também processos e efeitos que o poeta atinge para essa apresentação.

Nos últimos anos, o “sonho” passa a ser visto pela categoria do testemunho (DIDI-HUBERMAN, 2011). Um saber clandestino. A experiência interior passa ser cada mais compreendida em seu valor de resistência e de transmissibilidade. Um sonho é como uma obra de arte, uma artesanaria criada com memória, imaginação e desejo. Um sonho pode ser um lampejo ao outro. Mais do que isso, uma coletânea de sonhos pode ser um arquivo da barbárie. Os sonhos do Terceiro Reich (BERADT, 2017) ou da Pandemia de COVID-19 (DUNKER, 2021), mostram como o onírico organiza a realidade de morte e exceção.

O que antes era contraditório, passa a ser objeto central de estudos recentes. E o pensamento de Benjamin se torna propedêutica do pensamento artístico e fonte de crítica. Seja propriamente na formulação dos conceitos benjaminianos, como o de *experiência* e as teses sobre a História ou na escrita de poema. A importância desses conceitos persiste na crítica acadêmica, como demonstra Bretas (2007; 2009) sobre a *onirocrítica*, e mesmo para a criação de novas áreas de estudo, como atualmente se descreve na *onipolítica* (GURSKI; PERRONE, 2021).

De minha parte, organizo essa reflexão a partir de uma leitura de *O Oráculo da Noite*, de Sidarta Ribeiro (2019). Hoje, entende-se o sonho como uma simulação, como um espaço livre de criação, em que o sujeito rememora o passado e prevê o futuro, tão somente como uma probabilidade de ação para o presente. O sonho é mecanismo essencial de sobrevivência. Da mesma forma, o uso de alucinógenos é reconhecido não apenas em suas mais diversas tradições culturais, mas pelo seu valor, ainda incompreendido, para tratamentos mentais. Que cumprem o dito de Rimbaud: são um sistemático desregramento de todos os sentidos, que pode nos levar a outros entendimentos e visões.



A abordagem desta pesquisa previa a necessidade – do poeta e da crítica – de criar “linhas de sutura”. Ofício – a costura – que organizou outras metáforas, mais ou menos distantes: a energia escura; a argamassa; a solda. Mas orgânica, isto é, de escala humana. Como a ligar os pontos, entre o poético e o político.

A sutura mais evidente foi o “fósforo”. Imagem percorrida desde o primeiro verso de análise, a cada nova leitura desenvolvia uma outra relação. É ela que conduz a maior ferida na

evisceração dos poemas. O mais importante a destacar é o modo como esse ponto se desdobra – o fazer. No poema, em “Visão 1961” (PIVA, 2005, p. 30), o elemento químico primordial para a vida como a conhecemos introduz a finitude e a brevidade. Seus efeitos se multiplicam em som e imagem. Torna-se o brilhante do esqueleto, que o sujeito vê em movimento iniciático. É “Aquele que porta a Luz”, é Lúcifer, a Estrela da Manhã, e é Vênus, a Estrela D’Alva. Como Heósforo, é irmã dos quatro ventos e filha de Astreu com a Aurora.

O fósforo transmuta em *vaga-lume*. Diz das imagens que lucilam na noite. Da sobrevivência dos seres humanos sob o domínio do terror e do fascismo. Torna-se uma tese histórica, como uma imagem poética. Os pequenos portadores da luz resistem à Grande Luz dos holofotes nazifascistas. A luciferina nos permitiu ver um saber clandestino nas sobrevivências. Imagens/Comunidades-vaga-lume, testemunham mais do que a violência, a capacidade de existir apesar de tudo. Transforma-se também em *estrela*: de um Mário de Andrade contemplativo; do fim do percurso pelo Inferno e pelo Purgatório de Dante. É o renascer do poeta. É próprio percurso do método: “imagem de estrelas”.

Há outras suturas, menores. Considero que a imagem do “pássaro”, em Cacaso (2020) teceu uma linha entre os dois poemas e mostrou as analogias do inferno. O pássaro é ao mesmo tempo metáfora do fazer poético e alegoria da tortura. Da mesma forma, a própria imagem de Mário de Andrade criou vários pontos de luz na leitura de Roberto Piva. Ao fim, essa mesma luz tornou-se “Luz-Balão”, pipa nos céus da favela, em uma pequena leitura entre João Cabral de Melo Neto e Racionais MC’s.

Sobre uma educação pelo inferno, de minha parte, resta a dizer quase tudo. O ponto que foi clarão em Roberto Piva mostra uma extensa constelação, que outros poetas não completam, apenas ampliam e aprofundam no tempo-espço. Do que não foi possível inserir nesta dissertação, destaco dois nomes.

Em fevereiro de 2020, Eduardo Taddeo lançou *Necrotério dos Vivos* (2020)¹⁷³. As noticiais da pandemia eram quase distantes. Poucos meses depois, as metáforas do “túmulo”, do “necrotério”, tornaram-se cada vez mais metonímicas. O álbum duplo é repleto de analogias à necrópole. A primeira música é um manifesto dos horrores que o álbum duplo organiza: a política de extermínio e genocídio da população negra e periférica; o profundo trauma da violência; a sociedade como uma máquina que produz monstros na miséria; as muitas vidas

¹⁷³ Disponível em: <https://www.deezer.com/br/login/email?source=electron>

destruídas pelo crack. A guerra de classes é apresentada de forma crua e crítica. A corrupção dos políticos é exposta em sua imensa capacidade de gerar morte e pobreza. Muitas músicas tratam de temas específicos, como o feminicídio e o estupro. Tecem uma dimensão pessoal, sobre a morte de sua mãe e as dificuldades da trajetória. E o faz a partir de uma forte posição crítica, exigindo a rememoração das vítimas dos massacres, em um embate direto. Há organização da cólera, uma revolta que o pensamento revolucionário deve atingir. Mais do isso, fala de pequenos gestos de dura sobrevivência: como da mãe que diz que não tem fome, para que o filho tenha o que comer. Destaco “Parque dos Monstros”; “Morreria Feliz”; “Quero a igualdade”; “Não sou um de vocês”; “Perdoar nunca, esquecer jamais”; “O Mal sempre vence”; “Democracia racial de sangue”; e “Finalização: Viver é revolucionar”, com Ferréz.

E há a obra de Marcelo Ariel. Toda ela diz de uma educação pelo inferno, a ponto que seria difícil realizar um recorte. *Tratado do Anjos Afogados* (2008) apresenta múltiplas as referências ao inferno de Dante e às formas poéticas que exploramos nesta pesquisa. A cidade industrial de Cubatão – SP é um de seus Infernos. Em “Caranguejos aplaudem Nagasaki” (Ibid., p. 23-25), por exemplo, o poeta versa sobre a catástrofe na periferia de Vila Socó em 1984, cantando as vítimas carbonizadas. Beatriz é mãe solteira, morta pelas chamas com seu filho de oito meses. Diz até mesmo de uma “acupuntura macabra” (“Cena Comum” – Ibid., p. 44). Em “Nova Cadenza dos Comandos” (Ibid., p. 73-75) incorpora ao poema trechos do Estatuto de PCC e da Carta de seus fundadores. Seu livro mais recente leva essas questões à título. *Subir pelo Inferno, Descer pelo Céu* (2021) é um diário poético do primeiro ano de Pandemia de COVID-19. Toda a sua obra apresenta inúmeras referências e opera um intenso diálogo crítico nesse campo que existe entre a Poesia e a Filosofia.

Os novos conceitos que introduzimos na teoria da arte distinguem-se dos anteriores porque não podem ser usados para objetivos fascistas. Em compensação, podem ser úteis à formulação de exigências revolucionárias (BENJAMIN, 2012g, p. 12).

Do início ao fim, esta pesquisa guiou-se pela análise crítica do fascismo histórico. Da mesma forma, porém, que na concepção do espaço de imagem “Poesia Política Violência”, em nenhum momento objetivou definir o fascismo ou seu conceito. O que não significa que os resultados não digam sobre o seu fenômeno no contemporâneo. Se desde o princípio do fenômeno, a teoria marxista compreende o fascismo em suas formas de exploração do trabalho

e em sua sobrevivência nos princípios e valores do sistema Capitalista, atualmente Marilena Chaui (2020) organiza os “fascismos contemporâneos” em outra chave, denominando a forma de um “novo totalitarismo”, um “totalitarismo neoliberal”.

Nas últimas décadas, o desemprego se tornou estrutural, excluindo faixas inteiras da população do completo exercício da cidadania. Os avanços tecnológicos não apenas tornam obsoleta a mão de obra. O acúmulo dos meios de produção gera e gere a escassez necessária para a manutenção do sistema. O Capital Financeiro é hoje a Grande Luz – que tudo ofusca e tudo persegue. A Ciência e a Tecnologia há muito seguem a lógica do Progresso. Bilionários brincam no espaço, cientes da extrema devastação de seus atos. As tecnologias voltam-se cada mais à vigilância completa do indivíduo e de suas ações – desde algoritmos de reconhecimento facial à cães robôs armados com câmeras, em festivais de música, ou com metralhadoras, nos campos militares. As redes sociais transformaram-se em abismo: vertigem de horror e ilusão, em um nível de reprodução de imagens absurdo. Cada vez mais a “estabilidade” significa luxo para alguns e completa miséria para muitos. É preciso compreender, aí, as funções da arte.

A cada ano, as cenas do inferno iluminam-se: chacinas perpetradas pelo Estado; corpos mortos em lanchonetes, que nem por isso deixam de funcionar; milhões de pessoas na miséria, assassinados pela fome. O grotesco horror subiu à cadeira da Presidência. As atuais tecnologias permitem a criação de *fake's* de altíssima qualidade. O morticínio perpetrado na Pandemia de COVID-19 povoou a imaginação das mais terríveis imagens, como algo do cotidiano. Não é possível descrever o impacto de cada fala política, de cada absurda imagem que criamos – nós, afinal e inevitavelmente – nos últimos anos, no caminho desta pesquisa.

A verdade é que foi muito difícil manter um desespero dialético. Não seria possível – sem a arte. Se existem conceitos que não podem, de forma alguma, serem usados para os fins do fascismo, eu não sei. É provável que não – e mesmo em Benjamin, como vimos, isso é um campo de embate. O que existe, sem dúvida, é a capacidade de ler suas imagens. Função de leitura que se encontra, porém, em grande declínio. O ponto mais importante de toda a pesquisa, portanto, é essa *legibilidade poética da História*. Objetivamente, considero que a *iniciação à visão complexa* realizada nesta pesquisa guarda uma capacidade de leitura que é essencial para a compreensão das atuais formas de uso da arte no campo político. Nesse embate, a Poética tem tanto a dizer quanto outras áreas – e talvez mais, sobre alguns assuntos. Ainda que o objetivo não tenha sido definir o fascismo, esta legibilidade é um aspecto cada vez mais importante. Pense-se, por exemplo e tão somente, na propagação de *memes* de extrema direita – são montagens, que exigem de nós uma leitura dos fragmentos. O fascismo histórico sobreviveu / o novo totalitarismo prospera: que seja. Se é possível seguir vaga-lumes, façamos.

A obra de Roberto Piva recupera funções primordiais da palavra poética. Percorre pressupostos da Poesia em duplo movimento, complementar em sua poesia: desde os ritos de Dionísio, do uso do ditirambo à Dante; e do poder do canto, da palavra e do sonho nas culturas tradicionais. Contra a alienação da necrópole, o poeta elege o Delírio. A alucinação é uma forma de ver o estado alucinante das coisas. E é abertura para compreensão. Trata-se, na verdade e em confluência ao pensamento de Benjamin, da criação de um outro campo de perceptibilidade, de um outro espectro aurático da obra de arte: a capacidade de “*desfazer* a alienação sensório corporal, *restaurar a força instintiva dos sentidos corporais humanos em prol da autopreservação da humanidade*, e fazê-lo não evitando as novas tecnologias, mas *perpassando-as* (BUCK-MORSS, 2012, p. 174 – grifos da autora).

No auge da Ditadura Militar Brasileira, um poeta como Piva foi capaz não somente de criar espaços físicos de arte e de sobrevivências, mas de operar no campo político. A luta pela liberdade sexual e por outras formas de relação com a Natureza, em postura ecológica pioneira, estão intrinsecamente ligados à essa reflexão. Mais do que isso, Piva articula, ainda em 1960, sua compreensão do pensamento indígena como forma primordial de resistência contra o autoritarismo, o Capital, a Ditadura. E faz sua poética. Se o poeta atua contra o esquecimento das violências do passado e do presente, em denúncia das condições da opressão de seu tempo, também não nos permite deixar de ver a vida. E por isso Poesia.

Os Racionais MC's há muito demonstram que o canto ainda é possível, que a experiência é compartilhada e compartilhável. Que o verso tem poder político de sobrevivência. E que o artista guarda a tarefa do contador de histórias: organizar a cólera e a vida, ser veneno e bálsamo. Aí a crueldade do poeta – uma função, seu *fazer*. Fazer doer a revolta. Fazer chorar pelo sofrimento. Polari nos ensina da extrema ironia de nossos tempos, em que salas de tortura são pontos turísticos. Mas se a tarefa da poesia é aprofundar o fosso, é importante que ali se encontre água, que ali se faça uma tenda. Onde entrem todos – mas como se fosse em um poema ou em um castelo de cartas. Ao poetizar a tortura, o poeta nos fala da resistência. Ao falar da alquimia, faz morada na palavra poética. Gontijo Flores contrapõe essa mesma palavra ao discurso da História Oficial. Mostra que um poema pode andar lado a lado, pode criar um ponto relativo à dor das catástrofes históricas. Ou ao menos, refletir a nossa distância desta mesma dor, exigindo uma tomada de posição. Cacaso transporta ao mundo dos sonhos a alegoria da Nação. Se somos capazes de sonhar, somos capazes de imaginar. E de perceber o que aí nos olha.

Ao fim, o que eu gostaria de dizer é que a crítica poética pode ser como uma alquimia perversa. É necessário, sempre, moldar o fogo. Das grandes chamas do desejo e da revolta, ao lucilar de vaga-lumes. Mais de um enigma persiste – o da dor, o da vida, o da memória, o do corpo morto. Não uma química, pois nunca exata – transmutação onírica. Perversa, porque exige *lucidez*: luminância do corpo; acuidade da visão; intervalo entre os períodos de confusão mental e insânia.

Lista de Imagens

Figura 1 – Bertold Brech em "Abc da Guerra", prancha 47.....	47
Figura 2 – <i>Paranoia</i> , de Roberto Piva (2009, p. 40-41).....	85
Figura 3 – Fotografia de Wesley Duke Lee (PIVA, 2000, p. 6).....	90
Figura 4 – Fotografia de Wesley Duke Lee (PIVA, 200, p. 16).....	93
Figura 5 – Manequins de Oscar Dominguez, Salvador Dali e Maurice Henry (1938).	103
Figura 6 – Retrato de Mário de Andrade – Candido Portinari, Óleo sobre tela, 1935.	107
Figura 7 – Retrato de Mário de Andrade – Flávio de Carvalho, Óleo sobre tela, 1939.	107
Figura 8 – <i>Tako to Ama</i> , de Katsushida Hokusai (1814).....	119
Figura 9 – Meninos de Rua – Fotografia de Oliviero Pluviano – São Paulo, 2012.	131
Figura 10 – Catador de lixo – Fotografia de Sanchit Khanna, 2022 – <i>Hindustan Times</i>	211
Figura 11 - Sala de Tortura do Passado	285

Referências

- ADORNO, Theodor. **Dialética negativa**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.
- _____. **O ensaio como forma**. In: _____. *Notas de literatura I*. São Paulo: Duas Cidades / Editora 34, 2012.
- AGAMBEN, Giorgio. **A ideia da prosa**. In: *A ideia da Prosa*. Tradução, prefácio e notas de João Barrento. Lisboa: Cotovia, 1999.
- _____. **O que é contemporâneo? e outros ensaios**. Chapecó, SC: Argos, 2009.
- _____. **Infância e História**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.
- ALCIDES, Sérgio. **Pier**. São Paulo: Editora 34, 2012.
- ALIGHIERI, Dante. **A Divina Comédia**; Tradução de Italo Eugenio Mauro. São Paulo: Editora 34, 2010.
- _____. **Inferno**. Tradução de Italo Eugenio Mauro. São Paulo: Editora 34, 2010a.
- _____. **Purgatório**. Tradução de Italo Eugenio Mauro. São Paulo: Editora 34, 2010b.
- _____. **Paraíso**. Tradução de Italo Eugenio Mauro. São Paulo: Editora 34, 2010c.
- ANDRADE, Mário de. **Poesias Completas**. Edição crítica de Diléa Zanotto Manfio. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2005.
- ANDRADE, Rangel Gomes de. **A flânerie noturna**: de Baudelaire e Rimbaud a Roberto Piva. *Revista Entrelaces*, v. 11, nº 23, jan.- mar, 2021.
- ARIEL, Marcelo. **Tratado dos anjos afogados**. São Paulo: LetraSelvagem, 2008.
- ARRIGUCCI, Davi Jr. **O mundo delirante (A poesia de Roberto Piva)**. In: PIVA, Roberto. *Estranhos sinais de Saturno*. Organização de Alcir Pécora. São Paulo: Globo, 2008.
- ARTAUD, Antonin. **Escritos de Antonin Artaud**. Organização, tradução e notas de Claudio Willer. Porto Alegre: L&PM, 2019.
- _____. **O teatro e seu Duplo**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- AUERBACH, Erich. **Farinata e Cavalcanti**. In: _____. *Mimesis*. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- AZEVEDO, Manuel Antonio Álvares de. **Noite na Taverna**. Porto Alegre: L&pm Editores, 2011.
- _____. **Poesias Completas**. Prefácio de Attilio Milano e Edgar Cavalheiro. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005.
- _____. **Macário**. Porto Alegre: L&PM, 2017.

- BATAILLE, Georges. **A literatura e o mal**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.
- _____. **História do Olho**. Tradução Eliane Robert Moraes. São Paulo: Cosac Naify, 2015.
- _____. **O Erotismo**. Belo Horizonte: Autêntica, 2021.
- BATISTA, Kátia Mayra Lopes. **Roberto Piva: poesia viva na metrópole e a contracultura no Brasil (1960-1970)**. Dissertação (Mestrado em História Social) - Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2012.
- BAUDELAIRE, Charles. **As flores do mal**. Tradução e organização de Júlio Castañon Guimarães. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2019.
- BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. In: _____. *Magia e técnica, arte e política, Obras Escolhidas Vol.1*. São Paulo: Brasiliense, 2012a.
- _____. **Teorias do fascismo alemão**. In: _____. *Magia e técnica, arte e política, Obras Escolhidas Vol.1*. São Paulo: Brasiliense, 2012b.
- _____. **O autor como produtor**. In: _____. *Magia e técnica, arte e política, Obras Escolhidas Vol.1*. São Paulo: Brasiliense, 2012c.
- _____. **O surrealismo**. In: _____. *Magia e técnica, arte e política, Obras Escolhidas Vol.1*. São Paulo: Brasiliense, 2012d.
- _____. **Sobre o conceito da história**. In: _____. *Magia e técnica, arte e política, Obras Escolhidas Vol.1*. São Paulo: Brasiliense, 2012e.
- _____. **A doutrina das semelhanças**. In: _____. *Magia e técnica, arte e política, Obras Escolhidas Vol.1*. São Paulo: Brasiliense, 2012f.
- _____. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. In: BENJAMIN, Walter [et. al.]. *Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção*. Tradução de Marijane Lisboa e Vera Ribeiro; Organização Tadeu Cipriano. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012g.
- _____. **Sobre o conceito de história**. Organização e tradução de Adalberto Müller e Márcio Seligmann-Silva. 1ªed. São Paulo: Alameda, 2020.
- _____. **Imagens do pensamento / Sobre o haxixe e outras drogas**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.
- _____. **Passagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.
- _____. **Baudelaire e a modernidade**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.
- _____. **Rua de mão única / Infância berlinense**. Edição e Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2020.
- _____. **Origem do drama trágico alemão**. Edição e Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.
- _____. **Escritos sobre mito e linguagem**. São Paulo: Duas Cidades / Editora 34, 2013.

- BERADT, Charlotte. **Sonhos no Terceiro Reich: com o que sonhavam os alemães depois da ascensão de Hitler**. São Paulo: Três estrelas, 2017.
- BEY, Hakim. **TAZ: zona autônoma temporária**. 2. ed. São Paulo: Conrad, 2004.
- BOLLE, Willi. “Um painel com milhares de lâmpadas”: **Metrópole e Megacidade**. In: BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.
- _____. **Metrópoli & Mega-urbe: Histoire Croisée**. In: FINKELDE, Dominik (Coord.). *Topografías de la modernidad: el pensamiento de Walter Benjamin*. UNAM, 2007.
- BORGES, Jorge Luis. **Borges oral & Sete noite**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- BOSI, Alfredo. **Dialética da colonização**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- _____. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- BLAKE, Willian. **Visões – Poesia Completa**. São Paulo: Iluminuras, 2020.
- BLUMENTHAL, George; FABER, S.; PRIMACK, Joel (et al). **Formation of galaxies and large-scale structure with cold dark matter**. *Nature* 311, 517–525, 1984. <https://doi.org/10.1038/311517a0>
- BRANDÃO, Junito de Souza. **Mitologia Grega – Volume I**. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1986.
- _____. **Mitologia Grega – Volume II**. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1987.
- BRASIL. **Direito à Verdade e à Memória**: Comissão Especial sobre Mortos e Desaparecidos Políticos. Brasília: Secretária Especial de Direitos Humanos, 2007.
- BRETAS, Aléxia. **Constelações em ruínas: luto, barbárie e memória ética**. In: Timm de Souza [et. al.]. *Walter Benjamin: barbárie e memória ética*. Porto Alegre: Zouk, 2020.
- _____. **Träume: Os sonhos de Walter Benjamin**. *Cadernos Walter Benjamin*, v. 2, p. 1-1, 2009.
- _____. **Onirocrítica, a interpretação dos sonhos de Walter Benjamin**. *Kalagatos* (UECE), v. 4, p. 11-31, 2007.
- BRITO, Antônio Carlos Ferreira de. **Poesia completa / Cacaso**. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.
- _____. **A Palavra Cerzida**. Rio de Janeiro: José Álvaro, 1967.
- _____. **Grupo Escolar**. Rio de Janeiro: Frenesi, 1974.
- _____. **Beijo na Boca**. Rio de Janeiro: Vida de Artista, 1975.
- _____; FONTES, Luís Olavo. **Segunda Classe**. Rio de Janeiro: Vida de Artista, 1975.
- _____. **Na Corda Bamba**. Rio de Janeiro: Vida de Artista, 1978.
- _____. **Não quero prosa**. Campinas-SP: Editora da UNICAMP, Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1997.

- BRITO, Bruno. **Roberto Piva: panfletário do caos**. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura) - Universidade Federal de Pernambuco, Recife, PE, 2009.7
- BROWN, Mano. **Mano Brown recebe Lula**. *Mano a Mano*. Spotify. Disponível em: <https://open.spotify.com/episode/0tIWq1FO7REyWexaI16Iz5?si=4udrj4haRaS5o4rb-AebTA>
- BUCK-MORSS, Susan. **Estética e anestésica: uma reconsideração de A obra de arte de Walter Benjamin**. In: BENJAMIN, Walter. *Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- CASTRO, Érica Gonçalves de. **O surrealismo como construção de uma experiência histórica**. Revista *Lettres Françaises*, n. 10 (2), 2009.
- CAMPBELL, Joseph. **Para viver os mitos**. São Paulo: Editora Cultrix, 1997.
- CAMPOS, Augusto de. **Viva vaia: poesia 1949-1979**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2014.
- CAMPOS, Haroldo. **Murilo e o mundo substantivo**. In: _____. *Metalinguagem & outras metas: ensaios de teoria crítica e literária*. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- CANDIDO, Antonio. **O discurso e a cidade**. São Paulo: Duas Cidades, 1993.
- _____. **O poeta itinerante**. In: JACKSON, Kenneth David. *Vanguarda literária no Brasil: bibliografia e antologia crítica*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Varvuer Verlag, 1998.
- _____. **A educação pela noite**. In: _____. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Editora Ática, 1989.
- CHAVES, Reginaldo Sousa. **Flanar pela cidade-sucata compondo uma estética da existência: Roberto Piva & seu Devir Literário Experimental (1961-1979)**. Dissertação (Mestrado em História do Brasil). Centro de Ciências Humanas e Letras, Universidade Federal do Piauí, Teresina, 2010.
- _____. **Roberto Piva, periferia-rebelde e estética da existência: subjetividades urbanas desviantes e manifestos literários no Brasil (1958-1967)**. *Vozes, Pretérito & Devir*, ano II, vol. III, nº I, 2014.
- CHAUI, Marilena. **O totalitarismo neoliberal**. *Anacronismo e Irrupción*, Vol. 10, Nº 18 F, (mayo - octubre 2020): 307-328, 2020.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. 28ª edição. Rio de Janeiro: José Olympio, 2015.
- CHOKLOVSKI, Viktor. **A arte como procedimento**. In: TOLEDO, Dionísio de Oliveira. *Teoria da literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1976.
- CLEMENTE, Fabrício Carlos. **Estilhaços de visões: poesia e poética em Roberto Piva e Claudio Willer**. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2012.

- _____. **Roberto Piva:** Professor do Caos. *Mediação*, Pires do Rio - GO, v. 16, n. 1, p. 128-144, jan.-jun., 2021.
- COHN, Sérgio (org.). **Roberto Piva** (Coleção Encontros). Rio de Janeiro: Azougue, 2009.
- COLLOT, Michel. **O sujeito lírico fora de si**. *Terceira margem*, v. 8, n. 11, p. 165-177, 2004.
- CORNELSEN, Elcio. **Considerações sobre “O autor como produtor”**. *Revista Literatura e Autoritarismo: Dossiê Walter Benjamin e a Literatura Brasileira*, novembro, 2010. Disponível em: http://w3.ufsm.br/literaturaeautoritarismo/revista/dossie05/art_01.php
- CRIOLO; EMICIDA. **Criolo & Emicida ao Vivo**. Oloko Records / Laboratório Fantasma, 2013.
- DERRIDA, Jacques. **Torres de Babel**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.
- DESCARTES, René. **Discurso do método**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos e o que nos olha**. 2ª edição. São Paulo: Editora 34, 2010.
- _____. **Quando as imagens tomam posição: o olho da história I**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2017.
- _____. **Remontagens do tempo sofrido: o olho da história II**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.
- _____. **Imagens apesar de tudo**. São Paulo: Editora 34, 2020.
- _____. **Sobrevivência dos vaga-lumes**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.
- _____. **Cascas**. São Paulo: Editora 34, 2019.
- DUAILIBI, Lígia Bonacim; RIBEIRO, Marcelo; LARANJEIRA, Ronaldo. **Perfil dos usuários de cocaína e crack no Brasil**. *Cadernos de Saúde Pública*, v. 24, n. 4, 2008.
- DUNKER, Christian Ingo Lenz. **O sonho como ficção e o despertar do pesadelo**. In: BERADT, Charlotte. *Sonhos no Terceiro Reich*. São Paulo: Três Estrelas, 2017.
- _____. **Mal-estar na literatura brasileira contemporânea**. *Estudos Avançados*, 31(91), 193-209, 2017b.
- _____. *(et al)*. **Sonhos confinados: O que sonham os brasileiros em tempos de pandemia**. Belo Horizonte, MG: Autêntica Editora, 2021.
- ELIADE, Mircea. **História das crenças e das ideias religiosas I: da Idade da Pedra aos Mistérios de Elêusis**. Tradução de Roberto Cortes de Lacerda. Rio de Janeiro: ZAHAR, 2010.
- _____. **O xamanismo e as técnicas arcaicas do êxtase**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- _____. **Aspectos do Mito**. São Paulo: Perspectiva, 1989.

FELTRAN, Gabriel de Santis. **Sobre anjos e irmãos**: cinquenta anos de expressão política do ‘crime’ numa tradição musical das periferias. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, nº 56, 2013.

FERNANDES, Rafael Zacca. **As flores da poesia na terra do saber: uma teoria do poema em Walter Benjamin**. Tese (Doutorado) – Departamento de Filosofia, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2019.

FERREIRA, Sandra Aparecida. **Caso de Poesia (Antônio Carlos de Brito, vulgo Cacaso)**. *Estação Literária*, v. 12, p. 259-271, 2014.

FIGUERA MARTÍNEZ, Valentina Antonieta. **Rap: relato da periferia. Um estudo da linguagem poética em Determinação, de Ferréz**. Dissertação (Mestrado em Estudos de Literatura) – Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2019. Disponível em: <https://repositorio.ufscar.br/handle/ufscar/11840>.

FLORES, Guilherme Gontijo. **Tróíades: remix para um próximo milênio**. São Paulo: Patuá, 2015. Disponível em: <https://www.troiades.com.br/>

_____. **carvão::capim**. São Paulo: Editora 34, 2018.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do Oprimido**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2013.

FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da lírica moderna**. São Paulo: Duas Cidade, 1978.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Limiar, aura e rememoração**: Ensaio sobre Walter Benjamin. São Paulo: Editora 34, 2014.

_____. **Lembrar Escrever Esquecer**. São Paulo: Editora 34, 2009.

_____. **Prefácio ou Walter Benjamin e a história aberta**. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política, Obras Escolhidas Vol.1*. São Paulo: Brasiliense, 2012.

_____. **Sobre a noção de *Spielraum* em Walter Benjamin**: resistência e inventividade. In: Timm de Souza [et. al.]. *Walter Benjamin: barbárie e memória ética*. Porto Alegre: Zouk, 2020.

_____. **Do conceito de *Darstellung* em Walter Benjamin ou verdade e beleza**. *KRITERION*, Belo Horizonte, nº 112, 2005.

_____. **O hino, a brisa e a tempestade**: os anjos em Walter Benjamin. In: _____. *Sete aulas sobre História, memória e linguagem*. São Paulo: Imago, 1997.

GARCIA, Walter. **Ouvindo Racionais MC's**. *Teresa, revista de Literatura Brasileira*, nº 4/5. São Paulo, 2004. p. 166-180.

_____. **“Diário de um detento”**: uma interpretação. In: NESTROVSKI, Arthur. (org). *Lendo música: 10 ensaios sobre 10 canções*. São Paulo: Publifolha, 2007. p. 179-216.

_____. **Elementos para a crítica da estética do Racionais MC's (1990-2006)**. *Ideias* – Revista do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Unicamp, v.1, 2013. pp. 81-110.

- GINZBURG, Jaime. **Crítica em tempos de violência**. São Paulo: EdUSP, 2012.
- _____. **Walter Benjamin, um “estrangeiro de nacionalidade indeterminada, mas de origem alemã”**. In: SELIGMANN-SILVA (Org.). *Leituras de Walter Benjamin*. São Paulo: Annablume/FAPESP, 2007.
- _____. **A guerra como problema para os estudos literários**. *Organon* (UFRGS), v. 27, p. 105-116, 2012.
- _____. **Em um tempo agônico: da necessidade de uma crítica contemporânea em resistência ao fascismo**. *Estudos Avançados*, v. 21, p. 329-336, 2007.
- _____. **Theodor Adorno e a poesia em tempos sombrios**. *Alea: Estudos Neolatinos*, v. 5, n. 1, p. 61-69, 2003.
- GUIMARÃES, Jonatas Aparecido. **Encenação, jogo e profanação em poemas de Antônio Carlos de Brito**. *Terra Roxa e Outras Terras: Revista de Estudos Literários*, v. 23, p. 58-66, 2012.
- GUIMARÃES, Raquel Beatriz Junqueira. **Bandeira, Drummond e a nova poesia Brasileira**. *De volta ao futuro da língua portuguesa – Atas do V SIMELP-Simpósio Mundial de Estudos de Língua Portuguesa*, p. 1583-1600, 2017.
- HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). **26 poetas hoje**. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.
- _____. **26 poetas hoje**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2007.
- HOMERO. **Odisseia**. Tradução, posfácio e notas de Trajano Vieira. São Paulo: Editora 34, 2012.
- JACKSON, Kenneth David. **Vanguarda literária no Brasil: bibliografia e antologia crítica**. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Varvuert Verlag, 1998.
- _____. **Murilo Mendes, a disciplina do indisciplinado**. *Revista eLyra*, nº 17, junho, 2021.
- KANGUSSU, Imaculada. **Sobre obras de arte e centelhas de esperança**. In: Timm de Souza [et. al.]. *Walter Benjamin: barbárie e memória ética*. Porto Alegre: Zouk, 2020.
- KEEGAN, John. **Uma história da Guerra**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- KEHL, Maria Rita. **Radicais, raciais, racionais: a grande fratria do rap na periferia de São Paulo**. *São Paulo em Perspectiva*, v.13, n.3, 1999.
- LAFETÁ, João Luiz. **A dimensão da noite**. In: _____. *A dimensão da noite*. Organização de Antonio Arnoni Prado. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2004.
- _____. **Mário de Andrade, o arlequim estudioso**. In: _____. *A dimensão da noite*. Organização de Antonio Arnoni Prado. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2004.

- _____. **A representação do sujeito lírico em *Paulicéia Desvairada***. In: _____. *A dimensão da noite*. Organização de Antonio Arnoni Prado. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2004.
- LAVELLE, Patrícia Gissoni De Santiago. **Walter Benjamin e o contador de histórias:(re) fundação do conto como gênero crítico**. *Gragoatá*, v. 22, n. 43, p. 837-852, 2017.
- _____. **Glossário Walter Benjamin**. *Revista Cult*, 03 ago/ 2021.
- LEVI, Primo. **Os afogados e os sobreviventes**. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2016.
- LINS, Vera. **O poema em tempos de barbárie e outros ensaios**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013.
- _____. **Poesia, pensamento e política em três autores contemporâneos**. *Fórum de Literatura Brasileira Contemporânea*, v. 10, n. 20, 2018.
- LORCA, Federico García. **Poeta en Nueva York / Sonetos: Poesía completa III**. Barcelona: DEBOLSILLO, 2011.
- LÖWY, Michael. **Walter Benjamin: aviso de incêndio**. São Paulo: Boitempo, 2005.
- MACHADO, Carlos Eduardo Jordão. **Walter Benjamin: “montagem literária”, crítica à ideia do progresso, história e tempo messiânico**. In: MACHADO, Carlos Eduardo Jordão; VEDDA, Miguel; MACHADO JUNIOR, Rubens (orgs.). **Walter Benjamin: Experiência Histórica e Imagens Dialéticas**. São Paulo: Editora Unesp, 2015.
- MARTHA-TONETO, Diana Junkes Bueno. **As razões da máquina antropofágica: poesia e sincronia em Haroldo de Campos**. São Paulo: Editora da Unesp, 2013.
- MATOS, Olgária Chain Féres. **Aufklärung na metrópole: Paris e a Via Láctea**. In: BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.
- MATTOS, Ricardo Mendes. **Recepção da poesia de Roberto Piva de 1960 e 1990**. *Nau Literária*, vol. 11, número 1, 2015a.
- _____. **Poesia e êxtase em Roberto Piva: o eterno retorno da experiência mítica originária**. *Revista dEsEnrEdoS*, ano VII, número 23, 2015b.
- _____. **A poética de Roberto Piva nos manifestos de 1962**. *Fórum de Literatura Brasileira Contemporânea*, v. 7, n. 13, 2015c.
- _____. **Roberto Piva: derivas políticas, devires eróticos & delírios místicos**. Tese (Doutorado). Programa de Pós-Graduação em Psicologia, Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo, 2015d.
- MBEMBE, Achille. **Crítica da razão negra**. Lisboa: Antígona, 2014.
- MELO, Tarso. **Deserto**. Santo André: Alpharrabio, 2001.
- MELO NETO, João Cabral. **Obra completa: volume único**. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1994.

- _____. **A educação pela pedra e depois**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.
- MENEZES, Cícero. **Entre o urbanismo paulistano e o Paranoia de Roberto Piva e Wesley Duke Lee**. Anais do XVII ENANPUR – São Paulo 2017, ST6, vol. 17, n. 1, 2017. Disponível em: <http://anais.anpur.org.br/index.php/anaisenanpur/article/view/2220>.
- MENDES, Murilo. **Poesias: 1925-1955**. Rio de Janeiro: Jose Olympio, 1959.
- MENDÍA, Gladys. **Alquimista, chamán, beatnik... Roberto Piva**. *La Colmena* 89, enero-marzo, p. 108-125, 2016.
- MICHELETTI, Guaraciaba; COSTA, Rita de Cássia Rodrigues de Lima da. **A cartilha de Cacaso: a poesia em cinco lições**. *Linha D'Água (Online)*, São Paulo, v. 27, n. 2, p. 25-36, dez. 2014.
- _____. **Os sentidos e o estilo de Cacaso em Grupo Escolar**. *Interfaces*, vol. 8 n. 3, out/nov/dez, 2017. DOI: 10.5935/2179-0027.20170018.
- MINOIS, Georges. **História do Futuro: dos profetas à prospectiva**. São Paulo: Editora UNESP, 2016.
- MORAES, Eliana Robert. **A cintilação da noite**. In: Piva, Roberto. *Mala na mão & asas pretas: obras reunidas 2*. Organização de Alcir Pécora. São Paulo: Editora Globo, 2006.
- MORAIS, Leonardo David. **O espaço nos poemas de Paranoia, do poeta Roberto Piva**. *Scripta Uniandrade*, v. 16, n. 1, p. 296-308, 2018.
- MORI, Masaki. **Epic grandeur: toward a comparative poetics of the epic**. Albany: State University of New York Press, 1997.
- MOSÈS, Stéphane. **El Ángel de la historia: Rosenzweig, Benjamin, Scholem**. Madrid: Editora du Seull, 1997.
- MOTTA, Rodrigo Patto Sá. **A ditadura nas representações verbais e visuais da grande imprensa: 1964-1969**. *Topoi* (Rio de Janeiro), v. 14, n. 26, p. 62-85, 2013.
- NANCY, Jean-Luc. **Resistência da poesia**. Edições Vendaval, 2005.
- NAPOLITANO, Marcos. **Entre o imperativo da resistência e a consciência da derrota: A literatura brasileira durante o regime militar**. *Literatura e Sociedade*, nº 23, p. 230-243, jul/dez, 2016.
- NIETZCHE, Friedrich Wilhelm. **A visão dionisíaca do mundo**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- _____. **O nascimento da tragédia: ou, helenismo e pessimismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

OLIVEIRA, Acauam Silvério de. **O fim da canção? Racionais MC's como efeito colateral do sistema cancional brasileiro**. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira). São Paulo: FFLECH-USP, 2014.

_____. **O evangelho marginal dos Racionais MC's**. In: RACIONAIS MC's. **Sobrevivendo no Inferno**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

PACHUKANIS, Evguiéni B. **Fascismo**. São Paulo: Boitempo, 2020

PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

_____. **Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

PÉCORÁ, Alcir. **Prefácio**. In: PIVA, Roberto. *Um estrangeiro na legião*. Obras reunidas 1. São Paulo: Editora Globo, 2005.

_____. **Prefácio**. In: PIVA, Roberto. *Mala na mão & asas pretas*. Obras reunidas 2. São Paulo: Editora Globo, 2006.

_____. **Prefácio**. In: PIVA, Roberto. *Estranhos sinais de Saturno*. Obras reunidas 3. São Paulo: Editora Globo, 2008.

PEREIRA, Felipe Ramos. **Erotismo e crueldade em Coxas – sex fiction & delírios de Roberto Piva**. Dissertação (Mestrado em História Literária) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, Programa de Pós-Graduação em Teoria e História Literária, Campinas, 2015.

PEROSA, Roberto. **Comércio e financiamento na lavoura de café de São Paulo: no início do século**. *Revista de Administração de Empresas*, v. 20, n. 1, 1980.

PERROSA, Cláudia; GURSKI, Rose. **“Constelação”: Sonhos, psicanálise e política em tempos de pandemia**. In: DUNKER, Christian (et al). *Sonhos confinados: O que sonham os brasileiros em tempos de pandemia*. Belo Horizonte, MG: Autêntica Editora, 2021.

_____. **Oneiropolitics as politics of psychoanalysis**. *Rev. Guillermo Ockham*, Cali, v. 20, n.2, p. 305-314, Dec, 2022. <https://doi.org/10.21500/22563202.5850>.

PIMENTEL, Gláucia Costa de Castro. **ATAQUES E UTOPIAS: espaço e corpo na obra de Roberto Piva**. Tese (Doutorado em Teoria Literária) - Programa de Pós-Graduação em Literatura, Universidade Federal de Santa Catarina, 2009.

PITA, António Pedro. **“Mudar a vida” precisa da arte?”**. *Biblos*, vol. 11, 2013.

PIVA, Roberto. **Paranoia**. Fotografado e desenhado por Wesley Duke Lee. 2ª Edição. São Paulo: Instituto Moreira Salles/Jacarandá, 2000.

_____. **Um estrangeiro na legião: obras reunidas 1**. Organização de Alcir Pécora. São Paulo: Editora Globo, 2005.

- _____. **Mala na mão & asas pretas:** obras reunidas 2. Organização de Alcir Pécora. São Paulo: Editora Globo, 2006.
- _____. **Estranhos sinais de Saturno:** obras reunidas 3. Organização de Alcir Pécora. São Paulo: Editora Globo, 2008.
- _____. **Paranoia.** Fotografias de Wesley Duke Lee. 3ª Edição. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2009.
- _____. **A política poética.** *Singular & Plural*, São Paulo, n. 4, março, p. 76, 1979.
- PODPAH: Mano Brown # 351.** Youtube. 08 mar.2022. 2h53min58s. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=aahyLNH4PrE>. Acesso em: 07/05/2022.
- RACIONAIS MC's. **Sobrevivendo no Inferno.** São Paulo: Companhia das Letras, 2018.
- _____. **Holocausto Urbano.** Zimbabwe, 1990.
- _____. **Raio X do Brasil.** Zimbabwe, 1993.
- _____. **Sobrevivendo no inferno.** Cosa Nostra, 1997.
- _____. **Nada como um dia após outro dia,** Casa Nostra, 2002.
- RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível.** São Paulo: EXO experimental org. / Editora 34, 2009.
- _____. **Figuras da história.** São Paulo: Editora UNESP, 2018.
- RIBEIRO, Gustavo Silveira. **A canção dos escombros: Walter Benjamin e a poesia brasileira contemporânea.** *Aletria: Revista de Estudos de Literatura*, v. 29, n. 2, p. 119–136, 2019.
- _____. **Walter Benjamin: o compromisso com a teoria.** *Cadernos Benjaminianos*, [S.l.], n. 2, p. 67-74, dez. 2010. Acesso em: 23 fev. 2021. DOI: <http://dx.doi.org/10.17851/2179-8478.0.2.67-74>.
- _____. **O coração lacerado: a poesia brasileira em direção a Pasolini.** *Remate de Males*, Campinas, SP, v. 40, n. 2, p. 618–648, 2020. DOI: 10.20396/remate.v40i2.8659682.
- RIBEIRO, Sidarta. **O Oráculo da Noite: a história e a ciência do sonho.** São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- RIMBAUD, Arthur. **Poesia Completa.** Tradução e organização de Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Topbooks, 2015.
- _____. **Carta do vidente.** In: _____. Rimbaud por ele mesmo. Tradução de Daniel Fresnot. São Paulo: Martin Claret, 1996.
- ROCHA, João Cezar de Castro. **A guerra dos relatos no Brasil contemporâneo. Ou: a 'dialética da marginalidade'.** *Letras (Santa Maria)*, Santa Maria, v. 28-29, 2004.

ROTHENBERG, Jerome. **Etnopoesia no milênio**. Organização de Sergio Cohn. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2006.

SALGUEIRO, Wilberth. **Poesia brasileira: violência e testemunho, humor e resistência**. Vitória: Edufes, 2017.

_____. (Org.). **O testemunho na Literatura: representações de genocídios, ditaduras e outras violências**. Vitória: EDUFES, 2011.

SAMYN, Henrique Marques. **Figurações do (anti-)herói épico em “Tô ouvindo alguém me chamar”, dos Racionais MC’s, e “Isso aqui é uma guerra”, do Fação Central**. Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea, nº 55, set/dez, 2018.

SARLO, Beatriz. **Esquecer Benjamin**. In: _____. *Paisagens imaginárias: intelectuais, arte e meios de comunicação*. São Paulo: EdUSP, 1997.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. **Os cenários urbanos da violência na literatura brasileira**. In: PEREIRA, Carlos Alberto Messeder (et al.). *Linguagens da Violência*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SCHÖTTKER, Detlev. **Comentários sobre Benjamin e A obra de arte**. In: BENJAMIN, Walter. *Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. **Apresentação sobre o conceito de história de Walter Benjamin**. In: BENJAMIN, Walter. *Sobre o conceito de história*. Organização e tradução de Adalberto Müller e Márcio Seligmann-Silva. 1ªed. São Paulo: Alameda, 2020a.

_____. **Reprodução técnica e a crise de renovação da humanidade: ficção científica como crítica dos fascismos**. In: Timm de Souza [et. al.]. *Walter Benjamin: barbárie e memória ética*. Porto Alegre: Zouk, 2020b.

_____. **A História como Trauma**. In: NESTROVSKI, Arthur; SELIGMANN-SILVA, Márcio (Orgs.). *Catástrofe e Representação*. São Paulo: Escuta, 2000.

_____. **O Local da Diferença: Ensaio sobre Memória, Arte, Literatura e Tradução**. São Paulo: Editora 34, 2005.

_____. **A atualidade de Benjamin e Adorno**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

SEVILLA, Ibiela Bianca Berlanda. **“Todos os pivetes têm meu nome”**: *imagens da subjetividade nos arquivos de Roberto Piva*. Tese (Doutorado). Pós- Graduação em Literatura, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis: 2015.

_____. **Roberto Piva in arquivos: uma escrita de “si”, muitas escritas do “eu”**. *Fórum de Literatura Brasileira Contemporânea*, v. 10, n. 20, 2018.

- SILVA, Gil Alves; MATSURA, Oscar Toshiaki; KOEHLER, Carlos Benevenuto. **Um Estudo Comparativo sobre a Origem das Constelações Clássicas**. *Scientiarum Historia*, 2014.
- SILVA JÚNIOR, José Juvino da. **Deixe a visão chegar: a poética xamânica de Roberto Piva**. 2011. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, PE, 2011.
- SOARES, Débora Racy. **Dor, sombra, lucidez: leitura de Beijo na Boca iluminada pela trajetória poética de Cacaso e pelo éthos de sua geração**. 2011. 259 p. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Computação, Campinas, SP, 2011.
- _____. **O (desen)canto do pássaro: memória e testemunho em versos de Cacaso**. *Línguas&Letras*, [S. l.], v. 11, n. 21, 2010. DOI: 10.5935/rl&l.v11i21.4183.
- _____. **Do pássaro incubado ao tico-tico de rapina: a trajetória poética de Cacaso**. XIII Seminário de Teses em Andamento, v.2, 2008.
- _____. **A poesia passada a limbo (reflexões sobre grupo escolar de Cacaso)**. In: Estudos de Sociologia, Araraquara, v.14, n.27, p. 465-476, 2009.
- SOBRINHO, Katerine de Brito. **A poesia dionisíaca de Roberto Piva**. *Letras Escreve*, v. 5, n. 1, p. 74-85, 2015.
- STERZI, Eduardo. **Terra devastada: persistências de uma imagem**. *Remate de Males*, v. 34, n. 1, p. 95, 2014.
- _____. **Cadáveres, vagalumes, fogos-fátuos**. *Celeuma*, v. 1, n. 1, p. 3-14, 2013.
- TAKAHASHI, Henrique Yagui. **Evangelho segundo Racionais MC's: ressignificações religiosas, políticas e estético-musicais nas narrativas do rap**. Dissertação (Mestrado em Sociologia), Universidade Federal de São Carlos, UFSCar, 2014.
- TINIANOV, IURI. **O ritmo como fator constitutivo do verso**. In: LIMA, Luiz Costa (Org.). *Teoria da literatura em suas fontes*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.
- TOMACHVSKI, Boris. **Sobre o verso**. In: TOLEDO, Dionísio de Oliveira. *Teoria da literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1976.
- VALENTIM, Marco Antônio. **Uma conversação premeditada?: a essência da história na metafísica de Descartes**. Rio de Janeiro, 2007. Tese de Doutorado. Tese (Doutorado em Filosofia) – Programa de Pós-Graduação Filosofia, Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, UFRJ, 2007.
- VALERY, Paul. **Poesia e pensamento abstrato**. In: _____. *Variedades*. São Paulo: Iluminuras, 1991.

VERONESE, Marcelo Antonio Milaré. **Ciclone de si: a leitura e a escrita da poesia de Roberto Piva**. Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, Campinas, 2015.

_____. **Representações sexuais e (anti)literárias na poesia xamânica de Roberto Piva**. *Opiniões*, 4(6-7), p. 106-119, 2016.

WEIL, Simone. **A *Iliada* ou o poema da força**. In: _____. *A condição operária e outros estudos sobre a opressão*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

WILLER, Claudio. **Uma introdução à leitura de Roberto Piva**. In: PIVA, Roberto. *Um estrangeiro na legião: obras reunidas volume 1*. São Paulo: Globo, 2005.

_____. **Roberto Piva, poeta do corpo**. *Eutomia*, Recife, 15 (1), 2015.

_____. **Um obscuro encanto: gnose, gnosticismo e a poesia moderna**. Tese (Doutorado em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

WILSON, Peter Lamborn. **Utopias Piratas: Mouros, Hereges e Renegados**. São Paulo: Conrad Livros, 2001.

WITTE, Bernd. **Walter Benjamin: uma biografia**. Tradução de Romero Freitas. 1ª ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

ZENI, Bruno. **O negro drama do rap: entre a lei do cão e a lei da selva**. *Estudos avançados*, v. 18, nº 50, 2004.

ŽIŽEK, Slavoj. **Violência**. São Paulo: Boitempo, 2014.
