

Poesia crepúsculo da cultura: a poesia antiespetacular de Roberto Piva

Bruno Darcoleta Malavolta

Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara - Universidade Estadual Paulista (UNESP)

Resumo: O presente artigo se propõe a investigar as relações entre literatura e sociedade, pautando-se tanto na Teoria Crítica, em especial a teoria do espetáculo de Guy Debord, quanto nas teorias e críticas da poesia moderna e contemporânea. Debruçados sobre uma das vozes de maior relevo da literatura brasileira contemporânea, a obra lírica de Roberto Piva, pretendemos investigar o modo como esta lírica tecerá relações com o seu tempo de forma a criar um embate entre seu próprio gênero, o gênero lírico, e o discurso retórico-espetacular que o circunda. Na imbricação entre estes dois discursos opostos, pretendemos investigar o modo particular como o texto lírico incorrerá naquela historiografia inconsciente adorniana, de forma a dar uma nova narrativa, marginal, aos acontecimentos que de que é contemporâneo. Especialmente, intentamos observar o modo como a poesia de Piva prescinde de um modo retórico persuasivo para encontrar seu lugar em uma marginalidade declarada, em que a experiência – ou a vida, para usar um termo tanto de Debord quanto de Piva – passa a ser ponto nodal do fazer poético, e se encontra com outro conceito benjaminiano: o do artista como catador de sucatas, na busca, como afirma Jeanne Marie Gagnebin, do narrador verdadeiro.

Palavras-chave: Poesia e sociedade, Modernidade lírica, Contemporaneidade lírica, Poesia Marginal, Teoria crítica

Abstract: This research aims to investigate the relationship between literature and society, guided by Critical Theory, especially the spectacle of the theory of Guy Debord, and the theories and critics of modern and contemporary poetry. Overhanging one of the most prominent voices of contemporary Brazilian literature, the lyrical work of Roberto Piva we aim to investigate how this lyric will establish relationships with their time so as to create a clash between the lyrical genre, and the spectacular rhetoric of its time. Regarding the clash between these opposite discourses, we intend to investigate the particular way the lyrical text might incur in Theodore

Adorno's unconscious historiography so as to give a new marginal narrative of contemporary events. It especially aims to observe how the poetry of Piva dispenses a persuasive rhetorical to find its place in a declared marginality, in that experience - or life, to use a term from both Debord and Piva - becomes a nodal point of poetry, and meets another Benjamin's concept: the artist as a scrap collector in the search, as stated by Jeanne Marie Gagnebin, of the true narrator.

Keywords: Poetry and society, Modern lyric, Contemporary lyric, Marginal Poetry, Critical Theory

Introdução

Se é certo que o fazer artístico contemporâneo configura-se, na arguta definição que lhe dá Giorgio Agamben (2010), como a possibilidade de enxergar as *trevas* do presente, quando estas se encontram ofuscadas por luzes – definição que, na intenção do autor, é inerente ao fazer artístico “contemporâneo” em qualquer tempo, ou seja, uma definição do *hoje* que se universaliza –, é igualmente certo que o nosso *hoje* já configura um período suficientemente longo para que possamos fragmentá-lo em uma análise minuciosa de alguns de seus lances. Não se pode, pois, ignorar que o estado de coisas que gerou aquilo que se chama o *pós-moderno* ou o *contemporâneo*, exaustivamente teorizado em seu aspecto social e estético pela Teoria Crítica e a Escola de Frankfurt, não se alterou substancialmente desde sua gênese: ainda não se pode refutar facilmente a tese que nos legou Theodor Adorno, em sua *Dialética negativa* (2009), de 1966, de que, a partir do Holocausto, toda e qualquer possibilidade de *ontologia* ou *fenomenologia* se esgota em uma “crítica da razão” que se subverteu em “pré-crítica”, uma vez que, na cauda deste acontecimento histórico atroz e das guerras e ideologias fascistas que o circundam, foi-nos vedada qualquer possibilidade de *idealismo*: os *entes* (as coisas) teriam se impostado sobre o *ser*, impossibilitando a reorganização simbólica e fenomenológica deste último, como propunha Heidegger. Restaram, por fim, *as coisas* sob as quais o *ser* já não pode reclamar seu *humanismo*. Um pós-humanismo, por assim dizer. Se historicamente caminhamos, destes fatos históricos até o *hoje*, caminhamos, é certo, ainda pisando perigosamente estas mesmas ideologias redivivas, que dão continuidade ao projeto imperialista ocidental, calcado

em um liberalismo que, por não conhecer limites, flerta sinuosamente com os mesmos ideais fascistoides de homogeneização da cultura que possibilitaram a leitura adorniana de *seu* – e ainda *nosso* – *contemporâneo*.

É certo que o fazer poético sentiu fortemente esta guinada cada vez mais obtusa em direção a uma cultura homogênea, tornando a arte da poesia cada vez mais difícil ou improvável. Que o flagre a fala de Adorno que se tornou lapidar: “escrever um poema após Auschwitz é um ato bárbaro, e isso corrói até mesmo o conhecimento de por que hoje se tornou impossível escrever poemas” (1998: 26).

Entretanto, uma vez que os filósofos e críticos não possuem o poder de ditar, embora o tenham de alterar e refratar, os rumos da arte e da história da arte, continuamos a escrever poemas, mas não sem sentir o esgotamento lírico cercear as musas desta arte. Assim, Celia Pedrosa, em seu texto “Poesia contemporânea: crise, mediania e transitividade (uma poética do comum)”, ao dissertar sobre alguns dos aspectos que cercaram o último movimento “organizado” da poesia brasileira, a Poesia Marginal dos anos 70, flagra a dispersão da voz lírica, antes marcada pela individualidade, e que irá, então, perder-se em meio à diluição da “importância da autoria individualmente considerada” (Pedrosa 2008: 45), e cita Paulo Leminski: “Consolem-se os candidatos. Os maiores poetas (escritos) dos anos 70 não são gente. São revistas” (Leminski *apud* Pedrosa 2008: 45). Pedrosa defende um deslocamento dos *grandes cânones* em direção a uma *pluralidade e mediania* na produção artística do meio do século XX até o *hoje*. Diz-nos, em seu ensaio, que este rumo é tomado de forma “incontornável”, e expõe seu argumento perpassando-o por uma análise panorâmica desta “última geração” em nossa poesia, apoiando-se em alguns de seus principais críticos e seus principais autores: Leminski, Ana Cristina Cesar e Cacaso; sua tese é sumariamente exposta quando a teórica nos diz que:

Com certeza, esse deslocamento tão rápido, que potencializa o valor de crise de nossa contemporaneidade, é mais um efeito do convívio cada vez maior com espaços e formas da mediania pluralizada e com a evidência do caráter cada vez mais intenso e, por isso, arbitrário de estratégias de canonização ou celebração. Não é por acaso que também nossa reflexão, tentando avaliar esse processo,

acabou por se direcionar para *leituras* de poetas pós-70, e não para suas “obras” tomadas em si mesmas, numa autonomia e diferença idealmente consideradas. No ensaio de Flora, a própria comparação de três poetas bem diversos, associada à haliografia identitária que discute, evidencia a produtividade de uma leitura que vai fornecer não parâmetros de excepcionalidade, nem formas identitárias diferenciadas, mas questões em comum. (Pedrosa 2008: 47)

Um pouco na contramão desta constatação, inegável embora, de que nos fala Pedrosa, queremos nos debruçar sobre a ideia da *mediania* sob um outro prisma exegético: a partir de reflexões tecidas a respeito do que foi o “contemporâneo” relativo à Poesia Marginal engendradas pela Teoria Crítica, sobretudo aquela produzida por Guy Debord em *A sociedade do espetáculo*, de 1967 – uma vez que ambas, teoria e poesia, são, por sua vez, coevas. Da mesma forma, pretendemos discorrer nossa análise a partir da exegese de um poeta que não fora contemplado no *corpus* deste ensaio de Pedrosa: Roberto Piva, possivelmente o mais marginal autor da Poesia Marginal, no encalço de encontrar não a sua inserção no mar de vozes de sua geração – ou seja, a *mediania* – mas a absoluta individualidade de sua lírica, e a sua sustentação como voz genuinamente marginal: aquela que escapa a classificações e condicionamentos *a priori* e busca em uma singularidade *sui generis* sua materialização estética. Buscamos, assim, traçar uma exegese que se propõe a confrontar esta *mediania* não no intuito de negá-la, mas, sim, de escavar as motivações sociais e estéticas que suscitaram sua existência e, por outro lado, refletir o modo como a poesia singular de Roberto Piva parece dela se esquivar, pautando-nos na leitura de um de seus poemas de sua obra *Estranhos sinais de saturno*, de 2008.

1. Poesia no crepúsculo da cultura

Para não partirmos diretamente e de forma leviana à análise de nosso *corpus*, achamos de relevância resgatar alguns de nossos pressupostos teóricos, a partir de uma expressão de Adorno a respeito da permeabilidade, ou indiscernibilidade, entre lírica e sociedade. Adorno, em sua *Teoria estética* (2006), chamará de *historiografia inconsciente* o fenômeno pelo qual *atos sociais* inscrevem-se em *atos estéticos*. A relação entre poema e sociedade, longe de

ameaçar a imanência do fenômeno poético, antes a reforça: são dos *atos estéticos*, segundo Adorno, que deverão ser lidos e recolhidos pelo crítico os *atos sociais*; não o contrário. Pois, ainda, segundo o filósofo:

o conteúdo de um poema não é a mera expressão de emoções e experiências individuais. Pelo contrário, estas só se tornam artísticas quando, exatamente em virtude da especificação de seu tomar-forma estético, adquirem participação no universal. [...] Essa universalidade do conteúdo lírico, todavia, é essencialmente social. Só entende aquilo que o poema diz quem escuta em sua solidão a voz da humanidade; mais ainda, a própria solidão da palavra lírica é pré-traçada pela sociedade individualista e, em última análise, atomística, assim como, inversamente, sua postulação de validade universal vive da densidade de sua individuação. (Adorno 1983: 193-194)

“Só alguém desprovido pelas musas”, diz-nos, ironicamente, em sua “Palestra sobre lírica e sociedade”, poderia debruçar-se sobre a intenção de unir ambos os temas (Adorno 2003: 193). Adorno nos demonstra, entretanto, que é impossível separá-los: “[...] a linguagem estabelece a mediação entre lírica e sociedade no que há de mais intrínseco” (*idem*: 198), e é, portanto, nela que se engendram os segredos do mecanismo poético: sua fala, na verdade, encontra-se com a de Jakobson, pois, se “qualquer elemento verbal converte-se numa figura do discurso poético” (2007: 161), como bem afirma este linguista da literatura, os elementos sociais estarão, naturalmente, embrenhados na microcoesão textual do poema, bem como em sua coesão global.

E a poesia de Roberto Piva, mais que qualquer outra de sua geração, é exemplar deste processo. Inserido já naquele período que Augusto de Campos nomeará “pós-tudo”, Piva faceu questões que as Vanguardas, a Modernidade, o Modernismo tardio e o Concretismo quiseram, de alguma forma, resolvidas: mas nada fora resolvido, de fato. Como nos alerta Marcos Siscar, “não há fim do verso porque não há além do verso” (2010: 114), lembrando-nos, ainda, que o verso significa já, em sua acepção latina, *retorno*. Piva, ao voltar ao verso (na contramão do Concretismo) e escolhê-lo como plataforma de sua voz, promove sobre ele um curto-circuito, uma vez que, em seu ousado (para não dizer vanguardista) projeto estético, Piva *embaralha as grandezas da vida e poesia*, como acintosamente lhe indaga Fabio Weintraub, em entrevista

para a Revista Cult: “Você vive afirmando que não acredita em poeta experimental sem vida experimental, que faz os poemas com ‘o que sobra da orgia’ propondo uma identificação entre sujeito poético e sujeito empírico” (Weintraub *apud* Piva 2000: online).

Tal confusão entre sujeito lírico e empírico já bastaria para dar tons de vanguarda tardia à poesia de Piva. Mas esse rasgo de vanguarda lhe legaria antes uma coloração pastel e amaneirada que caracteres efetivamente marginais e, acima de tudo, contemporâneos, resultando em uma leitura antes traidora que justa de seu complexo projeto estético: por marginal, entendemos que tal poesia quer dar a seu tempo uma resposta pós-vanguardista, ou “pós-tudo”, e se nela vemos afinidades com a Vanguarda, é mister que tenhamos a seguinte cautela: se as Vanguardas quiseram dinamitar a história, a poesia de Piva parece fazer o caminho inverso: o de resgatar a *literatura possível* e, sob nosso prisma exegético, um *lirismo possível* ou *antilirismo do impossível*, em um mundo tomado pela retórica onipresente da publicidade e da economia como publicidade, em todas as esferas sociais: uma *ultra-retórica onipresente* que abrange todas as relações humanas, a que Guy Debord nomeou *sociedade do espetáculo*. O projeto espetacular consiste em converter e subjugar em *retórica especulativa* tanto o substrato *humano* quanto o *estético*, não apenas na esfera das obras de arte, mas também na esfera da práxis social. Em uma contrapartida antiespetacular, Piva resgata esta “sobra da orgia”, ou seja, *sobra de vida e estética*, para o domínio da atividade lírica e, ato contínuo, para o domínio limítrofe de uma *reelaboração simbólica através da linguagem* destas grandezas que a *retórica espetacular* toma, por atacado, para si. Por vezes, tal reorganização simbólica, no seio do poema, nos a/parecerá rasgada de uma fragmentação *in extremis*, beirando o *caos absoluto*; e este é outro ponto fulcral da exegese que pretendemos empreender sobre a obra de Piva.

O simples ato do *brotar do poema*, ou sua teimosia em continuar existindo marginalmente, não basta para que validemos que a *lírica* ou *possibilidade do fazer lírico* continuem a existir, em um mundo dominado por tal *retórica ostensiva*, que vai refletir-se esteticamente em um esgotamento de meios expressivos – uma *mediania*, pois – filha de uma homogeneização cada vez mais asfíxiante da cultura (e Debord preferiria falar, em verdade, em

morte da cultura). Nesse mesmo sentido, é interessante lembrar que Benjamin deflagrou a morte do *narrador*, em seu texto “Crise na narrativa”, de 1936, prevendo que as contingências sociais de sua época haviam assaltado da linguagem humana uma de suas características mais imanescentes, a *narratividade*. Relativamente à questão da continuidade do fazer lírico, novamente nos valemos de Jakobson e Adorno: é no extrato linguístico do poema que o poeta deve *ombrear a retórica onipresente de seu tempo*, ou seja, a *ultra-retórica espetacular*, no enalço de confrontar sua índole fascista, apoiada na *morte e homogeneização da cultura*, e em sua “manutenção como objeto morto”, como bem nos esclarece Guy Debord, em sua arguta e sucinta “Tese 184”: “O fim da história da cultura manifesta-se por dois lados opostos: o projeto de sua superação na história total e sua manutenção organizada como objeto morto, na contemplação espetacular” (Debord 2011: 121).

Ou seja: a retórica onipresente do espetáculo possui como objetivo maior, ou único objetivo, a manutenção de si mesma como hegemônica, na ordem mundial que ela própria instituiu e que, reciprocamente, a constitui. Seu objetivo é a manutenção de sua hegemonia sobre todas as relações sociais. Tal esforço pela continuidade ininterrupta de seu próprio discurso pode ser facilmente verificado em quase todos os veículos midiáticos modernos e contemporâneos. Como argumenta Debord, “o espetáculo é o discurso ininterrupto que a ordem atual faz a respeito de si mesma, seu monólogo laudatório” (*idem*: 20), que apenas diz ininterruptamente “o que aparece é bom, o que é bom aparece” (*idem*: 16-17). Se Benjamin acreditava que Baudelaire era um lírico no auge do capitalismo (tese que dá título a seu famoso volume sobre o poeta), é evidente que Piva é um lírico no crepúsculo do capitalismo, ou seja: o período da manutenção do capitalismo como crise ininterrupta e estado de terror constante – crise esta que Marcos Siscar verá, em sua obra *Poesia e crise*, como grande *moto* e *mote* da lírica moderna e contemporânea. Porém, o crepúsculo do capitalismo, que já tomou todo o céu do século XX e adentra o século XXI, parece-nos interminável – uma noite interminável. O objetivo da retórica espetacular, ao congelar a cultura e *contemplá-la como objeto morto*, não é senão a de ditar uma *nova* e *pseudocultura*, na qual a vida, antes tocada pelo tempo mítico e cíclico, foi substituída pela *pseudomito* e o “*tempo pseudocíclico*” (Debord 2011), que

impossibilitam ao homem a tomada da vida “pelos chifres”. Em outras palavras, o homem perdeu sua autonomia trágica frente à existência, como ainda eram possíveis nas obras de Sófocles ou Shakespeare. O reino da linguagem, agora, pertence a Kafka, a Camus, e a estes que observaram, novamente retomando Adorno, a impossibilidade da reorganização do homem através dessa atividade humana saqueada – a linguagem. Estamos, metaforicamente, presos em uma trama kafkiana, e bem sabemos como Kafka soube “dissertar”, com precisão reveladora do *vate*, sobre uma vida que se perde em meio a paredes e papéis, grades e, em *A metamorfose*, a prisão do próprio corpo que já não nos pertence. É por isso que sua arte, por ter sua existência sempre em xeque frente à polícia de pensamento das instituições oficiais, escorrega quase sempre para o plano do *absurdo*. Sua própria existência, em si, configura-se, já, como absurdo, por subverter completamente a ordem instituída para resgatar um último rasgo de *lirismo possível* ou *antilirismo do impossível* em um mundo dominado pela retórica espetacular e homogênea – que não permite réplica ou discurso fora-de-si e, portanto, suprime o indivíduo, ou o fagocita nessa *mediania*, que sem dúvida extrapola os limites estritos do texto e busca a absorção de toda a atividade humana dominada pela linguagem.

Nesse sentido, fazemos uma releitura da ideia de *mediania* aventada por Pedrosa, não no sentido de invalidar sua inegável verificação, mas, sim, no de propor uma *outra exegese* a este fenômeno contemporâneo. Tal *mediania*, antes de um fenômeno puramente estético, é *filha dessa homogeneização retórica*, que investe incessantemente contra a linguagem e a sua realização mais livre e plena: a lírica. A observância de tal *mediania* decorre muito mais de que a lírica sucumbiu, de fato, aos calabouços do fim da cultura do que de sua capacidade de sublimar tais calabouços através do domínio do fazer poético. Assim, investimos na leitura crítica de Roberto Piva em busca (se nele há) de uma *verdadeira fuga lírica* deste emaranhado de grades espetaculares que impossibilitariam, na leitura de Debord, a ocorrência do fazer artístico. E tal leitura não deixaria de confluir com a visão estabelecida pela crítica a respeito de Piva, de que seria este o mais efetivamente marginal entre os autores de seu tempo, ou seja: uma voz que se afirma em singularidade absoluta, e que, portanto, consegue infiltrar-se como lírica e retórica não-persuasiva em um mundo sitiado pela retórica persuasiva e ostensiva do espetáculo.

Se tal *lirismo possível* ou *antilirismo do impossível* nasce do crepúsculo absoluto da esfera da cultura, é necessário que nos debrucemos com mais vagar sobre esta tese debordiana, no momento-chave em que foi gerida: um ano antes, apenas, dos acontecimentos de maio de 1968. Na sua tese 185, Debord disserta:

Cada um desses lados do fim da cultura existe como uma unidade, em todos os aspectos dos conhecimentos e em todos os aspectos das representações sensíveis – naquilo que era a *arte* no sentido mais geral. No primeiro caso, opõe-se, de um lado, a acumulação de conhecimentos fragmentados que se tornam inutilizáveis, porque a *aprovação* das condições existentes deve *renunciar a seus próprios conhecimentos*, e, de outro, a teoria da práxis, que detém sozinha a verdade de todos esses conhecimentos ao deter sozinha o segredo de seu uso. No segundo caso, opõe-se a destruição crítica da antiga *linguagem comum* da sociedade e sua recomposição artificial no espetáculo mercantil, a representação ilusória do não vivido. (Debord 2011: 121; *grifos do autor*)

Quando diz a respeito da “destruição crítica da antiga *linguagem comum* da sociedade e sua recomposição artificial no espetáculo mercantil, a representação ilusória do não vivido”, que estaria Debord nos dizendo, senão sobre o *assalto para o discurso retórico* do que um dia pertenceu a uma narrativa natural, ou, para abusarmos da definição aristotélica, de uma *imitação da natureza*? Essa *retórica onipresente* travestida de *pseudonarrativa onipresente* se encarna no seio das relações mediadas pela linguagem: sua maior encarnação, na práxis social contemporânea, é, possivelmente, o surgimento das redes sociais, sobretudo o Facebook, e a encarnação do universo da informação em especulação intangível: o Google. O espetáculo, confirmando década após década a tese de Debord, como ele próprio reconheceu em seu prefácio aos *Comentários sobre A sociedade do espetáculo*, de 1991, deu proporções babilônicas ao cartesiano e peripatético *projeto crítico ocidental* que, já na antiguidade, iniciou sua ceifa da linguagem integrada ao ciclo natural, e a deslocou para o que Debord chamará de “*tempo pseudocíclico*” ou uma “*publicidade do tempo*”. Se, por nosso turno, enxergamos neste *espetáculo* uma *ultra-retórica*, é mister que escavemos arqueologicamente aquilo que nomeamos por *retórica*, a fim de precisar o significado que disto queremos retirar.

Em uma conferência recente, realizada na Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara, ao traçar a história das ideias retóricas, do epicurismo até Foucault, o Prof. Carlos Lévy, professor de letras clássicas da universidade francesa Sorbonne Nouvelle, remexeu as ideias de uma figura pouco lembrada, fora dos estudos clássicos: Hermágoras.¹ Este retor, um dos últimos discípulos da Academia de Platão, desejoso de pela primeira vez encobrir “a placa filosófica” sob o peso da “placa retórica”, empreendeu um embate que passaria a ser, ocidente adentro, “tão violento como entre as placas tectônicas da geofísica.” Para Hermágoras, caberia à retórica o trato também dos grandes temas – as *teses* –, e não apenas os temas circunstanciais.

Dois mil anos se passaram para que concluíssemos, e a teoria do *espetáculo* positiva cabalmente esta conclusão, que Hermágoras venceu. “Os dominadores da palavra tiveram a ambição de dominar a cultura”, e, de fato, o fizeram. Em modo retórico e irônico, próximo do aforismo, sentenciou Carlos Levy: “a televisão pretende substituir a todos os filósofos, como a gente inútil que irá sumir um dia ou outro. Tal era a ambição de Hermágoras, e a resistência dos filósofos, atualmente, é quase nula.”

Transladada a argumentação de Lévy para o domínio da lírica e da linguagem literária, trazemos ao centro da discussão um polêmico texto de Alcir Pécora – este crítico que tem suscitado as mais diversas reações à sua pessimista visão da literatura contemporânea, e que é também, coincidentemente ou não, o organizador e prefaciador das *Obras reunidas* de Piva para a Editora Globo –, intitulado “O inconfessável: escrever não é preciso”. Neste texto, em uma postura que poderíamos classificar como neo-horaciana, pela sua pungência em condenar o *mau poeta*, ou seja, de, através de apreciações negativas a respeito da poesia, escavar o que seria a literatura *verdadeiramente contemporânea*, Pécora chega ao descalabro – para alguns – de afirmar que “nada de relevante está sendo escrito” entre nós, como quando diz que: “3. Não parece haver nada relevante sendo escrito, essa é a mais provável razão desse poço, desse mar de coisa escrita” (Pécora 2010: *online*).

O postulado crítico de Pécora ancora-se no fato de que este “mar de coisa escrita”, na verdade, ignora a crise do simbólico no qual se inserem os textos que *pretensamente* buscam participar e *inserir-se na tradição da literatura ocidental*, como argumenta o crítico:

26. A crise aqui é a total falta de crise. A desistência da crise é a matéria básica de que se formam os *bodysnatchers* durante o sono da crítica. Eles são sempre gente boa, simpática, quase variantes sem mandato de vereadores e deputados, cuja habilidade profissional se mede pelo coeficiente de agilidade com que barganham os votos dos leitores pelo tráfego entre os agentes institucionais da literatura, vale dizer, grupos universitários de poder, lobbies de editoras, cadernos culturais da grande mídia, revistas literárias com algum público ou prestígio etc. O coeficiente de barganha se nutre da capacidade de estabelecimento de um círculo de cumplicidade, autoproteção e confirmação mútua entre todos os participantes do sistema de tráfego em questão. (Pécora 2010: online)

Ao censurar não só o fazer artístico contemporâneo como *inserção mediana na indústria cultural*, mas também o próprio *fazer crítico* como derivação deste mesmo amaneiramento, Pécora lança mão de uma argumentação que pode ser incorporada à nossa própria: o de que esta suposta *mediania* pode ser entendida, em verdade, como um *deslocamento do campo do fazer artístico* para o campo de um *fazer retórico*; em outras palavras, que este “sono da crítica” consiste em validar como cânone, ou simplesmente como arte, qualquer atividade que participe de uma *produtividade industrial do fazer literário* – o que ainda serviria como explicação para o *apagamento* da voz autoral. Sabemos que não é nesse sentido que Pedrosa lança mão do termo *mediania*, senão no de nomear um fenômeno de flagrante ocorrência e, por sua vez, a fala do próprio Pécora deflagra, também, que há uma inegável mediania no seio da produção artística contemporânea. Porém, se correlacionada esta mediania com o argumento de Debord a respeito do *fim da cultura*, e nossa leitura de que isso levaria, irreversivelmente, à imbricação do *discurso lírico* em meio a uma trama ao mesmo tempo asfixiante e onipresente, empreendida pelo *discurso retórico ostensivo*, que assalta toda e qualquer atividade linguística, o que inclui a lírica, teremos uma explanação bastante razoável, de um ponto de vista *textual*, e não *exclusivamente social*, para as contingências sob as quais a voz lírica cada vez mais encontra obstáculos para afirmar-se como tal, e, sobretudo, afirmar-se como *gênero válido*, e que consiga

estabelecer-se como voz individualizada em meio ao “mar de coisa escrita”, ou seja, em meio a essa *mediania* que, como uma inelutável consequência dessas contingências da produção literária *hoje*, ameaça sequestrar a totalidade do discurso literário, sob pena de asfixiá-lo até o limite da *impossibilidade do fazer lírico*.

A pergunta, enfim, à qual peregrinamos é: como a possibilidade da continuidade do *gênero lírico*, como a possibilidade do poema em meio a uma vida tomada daquilo que o próprio Alcir Pécora chamou de uma “narrativa de base”, que torna o “ato de contar histórias” algo chato”?² Ou, ainda: poderia a lírica voltar a manifestar-se fora da *mediania* ou fora do esgotamento de sua própria voz, novamente como voz individualizada, uma vez que o estado de coisas contemporâneo parece ainda mais improvável à sua ocorrência do que contexto em que anteviu Benjamin a morte do narrador? Como poderia Piva, pois, criar uma *lírica* que conseguisse afirmar-se como linguagem *sui generis* em meio a uma teia de grades tão densas, de uma já existente *pseudonarrativa* que não admite réplica?

Se Piva consegue êxito em seu intento, só pode consegui-lo através daquele fenômeno adorniano de que falamos no início de nosso texto: através de uma *historiografia inconsciente*, ou seja, livre das amarras desta retórica espetacular. O gênero lírico, pois, como gênero antagonista da retórica espetacular, seria um dos poucos meios pelo qual poderia driblar a homogeneização da cultura. A lírica, na história da literatura ocidental, foi sempre um espaço para a marginalidade. Na difícil e inconsútil trama dos fios líricos, nenhum Estado ou polícia do pensamento pôde domar por completo o fazer artístico. Seja o exemplo de Camões, que em vida jamais publicou um soneto e obteve, com seu *Os Lusíadas*, o aceite do parecerista do Tribunal do Santo Ofício, seja Bakhtin, que escreveu às escondidas do regime socialista soviético (tratando-se, aqui, evidentemente, de um texto filosófico, porém prenhe de vieses poéticos), seja Kafka a pedir que fosse queimada sua obra, ou mesmo Virgílio a pedir que fosse queimada a Eneida, já que “não estava pronta”, a poesia possui uma marginalidade inerente à sua condição: ela só pode se fazer existir *se*, e unicamente *se*, escapar às intenções unívocas de leitura, e, assim, sobreviver à polícia de seu tempo e de todo tempo: se for esfíngica o suficiente

para dar a cada tempo, o que inclui o seu próprio, uma *narrativa marginal*, ou uma *historiografia inconsciente*.

E, assim, voltamos a Roberto Piva. Sua poesia é de uma fragmentação *um pouco além do extremo*: pois, ainda que com esforço, amiúde não conseguimos recolher seus fragmentos lírico-narrativos em uma organização que escape ao caos absoluto. Os objetos espetaculares aparecem, em seu texto, como espinhos que crescem por cima da superfície do papel, criando abismos para um mundo sitiado, onde a lírica não pode existir senão driblando aquilo que pretende destruí-la. Retomando, finalmente, o termo utilizado por Pedrosa para definir o fenômeno da unidade da lírica contemporânea, sobretudo o da Poesia Marginal, a *mediania*, é necessário pensar o quanto este mesmo fenômeno, embora palpável e empírico, não configuraria, em uma projeção extremada, uma ameaça ao realizar-se do *gênero lírico*, uma vez que é herdeira de contingências sociais e estéticas que a *voz lírica verdadeira*, ou seja, aquela que possui em sua essência a índole marginal e idiossincrática que, desde Baudelaire, corporifica sua afirmação frente à *crise* deflagrada pela modernidade, necessita combater para *justificar-se como gênero* que se contrapõe àquilo que pretende destruí-la, ou seja, o projeto de modernidade engendrado pelo ocidente. Como já bem definiu Octavio Paz, “desde sua origem, a poesia moderna foi uma reação diante da, dirigida à e contra a modernidade: o Iluminismo, a razão crítica, o liberalismo, o positivismo e o marxismo” (Paz 2013: 09-10). E estas ideologias que ameaçam destruí-la encontram-se em toda parte: são, pois, o *espetáculo* e seu projeto hegemônico, cuja índole fascista, ao intentar contra a vida e sequestrar para si a esfera da cultura, pretende também fagocitar a *lírica* e reorganizá-la segundo sua própria ideologia.

Assim, se a *mediania* pode ser entendida e verificada como um fenômeno estético da poesia contemporânea, não podemos, por outro lado, deixar de verificar que ela configura uma ameaça à afirmação da *lírica* como *gênero* em busca da *idiossincrasia* e da *marginalidade* da linguagem, em seu estado *bruto*. Em outras palavras, é preciso refletir se o esforço do poeta em projetar sua voz em *gênero lírico* não deve inclinar-se a ser um caminhar para o mais longe possível desta *mediania*, na direção de dissolver a si própria na *barbárie* e no *caos*, alheios sempre à ordem social estabelecida, na difícil reconquista da linguagem para o seio do

fenômeno lírico moderno: frente a um estado de coisas absurdo, realizar o *lirismo possível* ou, seu antípoda gêmeo, o *antilirismo do impossível*.

É mister, entretanto, que, para dar legitimidade crítica a nosso argumento de leitura, observemos tal querela diretamente no poema de Roberto Piva.

2. Um lírico no sol da meia noite: a poesia antiespetacular de Roberto Piva

O jazz é um Exu africano

I

a pedra vai compreender

na sua frieza

de mendiga

o primeiro grito

da inspiração

címbalo da trepidação

supersônica

palhaço degolado no deserto

A pedra vai compreender

O doutor Sax

& seu improviso de pequenos

Cometas que mudam de cor

Pedra Grande, 95 (Piva 2008: 134)

Poderíamos, de um golpe, encontrar no poema aquela “inflação simbólica” a que aludiu Alcir Pécora em uma entrevista para o jornal *O Globo*: no corpo do poema residem embaralhados o “jazz”, o “Exu africano”, a “pedra”, a “mendiga”, o “címbalo”, o “supersônico”, o “palhaço degolado no deserto”, o “doutor Sax”, o “improviso” e os “Cometas” que “mudam de cor”.³ Sem a presença do texto à nossa frente, seria difícil crer que tal leque de imagens possa coexistir em um só poema, sem que se perca, nele, toda e qualquer coesão discursiva.

Curiosamente, esta “inflação simbólica” que o crítico indica como “empecilho” ao acontecimento narrativo, em Piva, é subvertido em *moto* e *mote* de seu canto: não apenas um *caos*, mas uma *constelação desenhada sobre o caos*, posto que toda constelação nasce da observação organizada da assimetria estelar. Daí que teremos, pois, que escolher entre duas vias possíveis na análise desta miríade de imagens da poesia piviana: ou tomamos uma postura afim à heideggeriana, de que em meio a essa explosão de *entes* – de *coisas* – o *ser* encontra sua ontologia e seu reequilíbrio; ou nos aproximamos da postura adorniana que, na contramão de Heidegger, diz já não ser possível a ontologia, e que os *entes* “venceram”, ao suprimir o *ser*: restam tão somente as *coisas*, já isentas de qualquer humanismo; um pós-humanismo. Forçar esta ou aquela leitura filosófica na exegese do poema de Piva parece-nos, entretanto, forçar sua leitura de fora para dentro, e, assim, desrespeitar o conselho de Adorno: o de procurar os *fatos sociais* na imanência dos *fatos estéticos*, e não o contrário.

Parece-nos, pois, mais honesto, que nos situemos em um ponto equidistante entre uma e outra postura. Para dialogar com seu tempo, Piva perde-se em um sem rumo de *entes* e *coisas*, no enalço de perder seu próprio *ser*. No entanto, ao traçar sobre este caos uma constelação, tece um retrato de si mesmo, jazzístico, atonal, dodecafônico ou cacofônico, mas ainda assim um retrato de seu tempo e de seu *ser*. A presença ostensiva da religiosidade africana, já no título, encarnada no Exu, é uma pista nesta direção de que não podemos abrir mão. Sabemos que a imbricação da cultura ocidental com a cultura e a religiosidade africanas foi o motor de boa parte do modernismo ocidental, possibilitando uma revisão e reinvenção da cultura do ocidente moderno e das artes modernas, sobretudo nas Américas, com o jazz e o samba, e na Europa com o Expressionismo, o Cubismo e o Surrealismo, que são filhos de uma mestiçagem cultural. Porém, por mais que forceje o poema de Piva em busca, ou simule forcejar essa busca, do elemento mítico pré-ocidental ou pré-racional, ou seja, a *analogia do pensamento dos povos “primitivos”*, esses símbolos já se encontravam, antes de sua existência no poema, pré-organizados pelo fio espesso da retórica espetacular, que na altura do século XX e XXI já havia deglutido, digerido e aculturado as mais diferentes e idiossincráticas culturas globais para seu próprio âmago, fagocitando-as e homogeneizando-as nisso que chamamos a

globalização. Também o Jazz e o Exu africano foram tomados simbioticamente pelo discurso hegemônico ocidental, do qual, parece-nos, nada pode escapar, sob pena de simplesmente *deixar de existir* para o mundo dos *atos espetaculares*. Ou seja, deixar de existir para um mundo em que a *verdade se tornou um fato retórico* e, pois, *espetacular* – a *verdade retórica* de nosso mundo – em que, queiramos ou não, acreditamos muito amiúde. Debord é bastante claro ao dissertar sobre a *falsidade do real* em um mundo “realmente invertido”, nas Teses 8, 9 e 10:

8

Não é possível fazer uma oposição abstrata entre o espetáculo e a atividade social efetiva: este desdobramento também é desdobrado. O espetáculo que inverte o real é efetivamente um produto. [...] A realidade objetiva está presente dos dois lados. [...]

9

No mundo *realmente invertido*, a verdade é um momento do que é falso.

10

[...] Considerado de acordo com seus próprios termos, o espetáculo é a *afirmação* da aparência e a afirmação de toda a vida humana – isto é, social – como simples aparência. Mas a crítica que atinge a verdade do espetáculo o descobre como a *negação* visível da vida; como negação da vida que *se tornou visível*. (Debord 2011: 15-16; *grifos do autor*).

O poema de Piva, portanto, ao deslizar sobre uma intensa trama de fatos espetaculares, já metamorfoseados na linguagem do poema, tem consciência de que penetra um campo recôndito e de inclinações éticas escusas: um campo imperialista que ameaça tomar para si – para sua retórica onipresente – o discurso lírico-poemático e, assim, destruir sua força de *vida metamorfoseada em linguagem poética*, sua força de afirmação humana do *ser* frente aos *entes* (as *coisas*), ou ao menos seu violento e incessante embate contra esses *entes*, embaralhando *lírica marginal* e *retórica espetacular*. Nesse sentido, é interessante atentar para o uso, na poesia de Piva, do “*e comercial*” (o “&”) que, além de representar um laço labiríntico na cosmogonia do poema, ainda nos sugere que este fio simbólico passa por aquela “*inflação*” simbólico-retórica a que aludiu Pécora, ou seja, passa por e costura fios que já estão, por sua

vez, costurados pela cultura globalizada ocidental: a *anticultura espetacular*. Se Piva afirma fazer os poemas com os “restos da orgia”, essa orgia engloba tanto o elemento espetacular e retórico quanto a tradição longínqua da *orgia* e do *bacanal*, na qual os elementos profanos misturam-se aos divinos, e, assim, transformam em Baco o próprio participante do ritual dionisíaco; no caso, o próprio poeta: aquele que, ao sugar do vinho e da bebida expansora da consciência, enxerga as constelações onde elas antes não existiam. Ainda que as estrelas destas constelações sejam objetos de nula significação divina, como o “menino americano”, ou os “meninos *curanderos*” que “se vestem de anjos nos Canaviais” (Piva 2008: 106-107). O processo de travestimento de elementos *a priori* puramente espetaculares, como o “canavial” e o “menino americano”, ganham, em seu poema, força de profanação divina de objetos mortos, roubados à teia de significações espetaculares para a teia do poema, onde recobram uma significação mística-lírica-poemático-narrativa. É uma visão próxima do onírico, e daí a insistência dos temas da *vertigem* induzida por psicotrópicos ou do *onírico* tão caro à poesia decadentista. Piva, como poeta, sabe-se irmão dos loucos; e atualiza esse parentesco com os bandidos, os vagabundos e os drogados da urbanidade contemporânea.

Se a negativa visão de Pécora, em sua fala crítica, parece obstruir e impossibilitar a narrativa, ela, por outro lado, nos auxilia a iluminar o caminho idiossincrático sobre o qual caminha a lírica de Roberto Piva. Haverá lirismo? Haverá, sem dúvida, amiúde um lirismo caótico, que se organiza e dissolve em sístole e diástole, em que se entrevê tanto a dominação dos *entes* sobre o *ser* quanto a sua profanação subversiva em matéria de poema e, portanto, dos *entes* em vida e de *ser*. A aproximação que quer Piva entre a *vida experimental* e a *poesia experimental* encarna-se em duplo corpo: o corpo poemático e o corpo empírico do poeta, ambos perfurados por elementos *a priori* reificantes, mas que no seio da linguagem ganham *reorganização simbólica*. Aleida Asmann nos afirma que o *trauma* é aquilo que não pode ser elaborado simbolicamente (2011), fenômeno observável na história da cultura ocidental, sobretudo a partir do Nazismo e do Holocausto – maiores metáforas possíveis da falência do projeto ocidental. O processo de Piva é o de *reelaboração dos traumas* gerados e geridos pela

retórica espetacular, sobre o que também disserta Guy Debord, ao dizer que o espetáculo é um “herdeiro de toda a *fraqueza* do projeto filosófico ocidental, em sua “Tese 19”:

O espetáculo é o herdeiro de toda a *fraqueza* do projeto filosófico ocidental, que foi uma compreensão da atividade dominada pelas categorias do *ver*; assim como se baseia no incessante alargamento da racionalidade técnica precisa, proveniente deste pensamento. Ele não realiza a filosofia, ele filosofa a realidade. É a vida concreta de todos que se degradou em universo *especulativo*. (Debord 2011: 19; *grifos do autor*).

Creditar ou acreditar nessa falência em nosso pensamento como algo estanque, no entanto, não pode ser sinônimo de subestimar, de um lado, o dado claro de que o ocidente sempre viveu faceando seu próprio fracasso, através da distorção do modelo clássico sobre o qual se ergueu o Ocidente desde o Renascimento. A distorção deste modelo, que se iniciará no Barroco e se estenderá até as Vanguardas, é uma prova de que o pensamento ocidental teceu, paralelamente a seu projeto hegemônico, um projeto de sua própria distorção e falência. De outro lado, enxergar tal processo de forma estanque seria descrer que a poesia, através do procedimento imanente de que sempre se valeu para encarnar-se em palavra poética, perderia sua força frente ao *estado de coisas moderno*, cuja máxima metáfora foi o Holocausto. Ou seja, que a poesia se manteria calada, como supôs Adorno, frente à manutenção ao mesmo tempo silenciosa e ruidosa da ideologia fascista na modernidade e pós-modernidade. Enfim, seria descrer no poder marginal da poesia, e, sobretudo de uma poesia eminentemente marginal, como é o caso de Roberto Piva, de subverter elementos hegemônicos em uma *narrativa verdadeira*, tecida com as rebarbas dos fios espetaculares, em que se acumula o sumo da vida daqueles que, através da loucura e da negação da lógica cartesiana, recusam-se a participar do pôquer global-espetacular.

Se Debord flerta fortemente com o *fim da cultura*, compreendido tanto em sua esfera social quanto em sua esfera linguística, a linguagem permanece, apesar disso, como ferramenta infinita para se escavar o buraco no qual tal modelo fascistoide de mundo tropeçará. Basicamente, o que assistimos na poesia de Roberto Piva é uma guerra vital, viral e social que

pode reduzir-se, também, a uma *guerra de gêneros*: a *lírica marginal* opõe seu corpo contra a *retórica espetacular*, e é deste limbo apocalíptico que nasce a flor do poema de Piva. Não seria exagero, ainda, lembrar a ideia benjaminiana de que o capitalismo é *uma religião*, como defende em seu manuscrito “O capitalismo como religião”, em que vaticina este filósofo e crítico: “O capitalismo é a celebração de um culto *sans trêve et sans merci* [sem trégua e sem piedade]. Para ele, não existem “dias normais”, não há dia que não seja festivo no terrível sentido da ostentação de toda a pompa sacral, do empenho extremo do adorador” (Benjamin 2014: 22).

Se este culto oficial da religião capitalista, para Benjamin, é tão onipresente quanto a retórica espetacular, então não seria exagero que Piva subvertesse esse culto oficial em religião profanatória, assim como nos rituais dionisíacos. Não haveria, aliás, outro caminho: se a linguagem da poesia – uma linguagem que se quer do tamanho da vida, como queria Piva – quer pertencer a seu tempo e refletir o homem em seu tempo, é sem dúvida que necessite recolher essa “narrativa de base” e “inflação simbólica”, nos termos de Pécora, em matéria de canto lírico, subvertendo-os, também, em uma *nova narrativa*, uma narrativa que, na ideia de Jeanne Marie Gagnebin (2006) sobre a questão do narrador em Benjamin, nada mais é que a busca do *narrador verdadeiro*, que Benjamin encontrará no “sucateiro”: aquele que anda em busca dos restos e detritos de seu tempo. Esses sucateiros são os “bárbaros” que sobrevivem à cultura desumanizada, como diz Benjamin em seu texto “Experiência da pobreza” (1987b). Mas mais que sobrevivem: são aqueles que no seio do poema podem vivê-la com a mesma liberdade que as bacantes viveram sua religiosidade pagã: a *profanação*. Profanação que não se distancia de uma cosmovisão estoica de mundo, uma vez que o “doutor Sax”, ou seja, o artista, é parte responsável no movimento cósmico que faz *os cometas mudarem de cor*: os estoicos se sabiam parte integrante de um cosmos sem deus, em que o pó do *sax* “&” o pó dos *cometas* igualam-se em simbologia e poeira cósmica: ambos não são parte, mas são próprio cosmos, e há sem dúvida nisso um misticismo da imanência, ou seja, do aqui e agora, e a refutação do futuro como especulação inútil ao homem sábio. Tal afinidade filosófica entre a postura lírica de Piva e os estoicos é, sem dúvida, separada por mais de dois mil anos, mas guarda em comum algo que

não pode ser ignorado: o melhor estoicismo é filho do imperialismo e violência sem precedentes de Roma, enquanto a profanação antiespetacular de Piva é filha da expansão do projeto romano, ou seja, a anticultura espetacular: filha de Roma, “herdeira” da fraqueza do projeto ocidental, como bem diz Debord.

Neste processo violento de ressignificação linguística da *retórica espetacular em lírica marginal*, Piva lança mão de uma radical imbricação vida-obra, como a negar o universo especulativo engendrado pelo espetáculo, e a recobrar para ele a sua latência de vida. Em Piva, este processo pode ser esclarecido pelo próprio poeta, em um trecho da mesma entrevista à “Revista Cult”, que anteriormente citamos:

E tudo se liga a uma crise do urbano. Não importa mais checar 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 1960 eu conheci muitos adolescentes marginais, o equivalente dos que hoje estariam na Febem. Um deles sabia Baudelaire de cor, “As litâneas 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 urbanoides, pálidos criminaloides de periferia. (Piva 2000: *online*)

Bandidos a vagabundos facilmente identificáveis na poesia de Piva:

II

Vagabundos

dos corações alados

com intestinos de Neon

Poemas-flechadas

perfurando planetas queimados

Vivos

lua fogo Sol

tocaia de Sonho

a Sonho

Ilha comprida, 95 (Piva 2008: 135)

Se o primeiro poema de “O jazz é um Exu africano” parte da “pedra”, este segundo parte dos “Vagabundos”. Aquela inicia em minúscula, como a delimitar os limites do físico, tecido pelo mundo mineral e inanimado; já “Vagabundos” inicia em maiúscula, que em Piva parece ter a mesma conotação de quando usada pelos simbolistas: são maiúsculas alegorizantes. Mas, aqui, mais que isso: é a impressão da *anima*, da alma, sobre aquilo cuja alma o espetáculo furtou: no caso, os marginais, os loucos, os “dos corações alados/com intestinos de Neon”, os drogados e famintos. Se resgatamos o que já dissemos sobre o poema anterior, sobre a experiência onírica e expansora da consciência (talvez com uma referência implícita à heroína, a droga do jazz, ou ao crack, a droga das metrópoles contemporâneas, ou simplesmente à “droga” da fome, que também é um entorpecimento), perceberemos que Piva novamente escava as diminutas, porém abissais, falhas na trama de grades espetaculares, pois, se a droga, dentro do projeto cartesiano ocidental, foi sempre relegada à ilegalidade, ela não deixou de ser responsável por alguns dos acontecimentos mais relevantes da história deste mesmo ocidente: do Simbolismo ao *funk* periférico brasileiro, do Jazz ao Narcotráfico: todas essas instituições que marginalmente conseguiram erguer impérios cancerígenos sobre o tecido espetacular, e que ainda hoje vigem e fazem corroer o poder instituído. Algumas informações empíricas adensariam nossa perplexidade frente a estes paradoxos. Por exemplo, a recente revelação por parte do filho do narcotraficante Pablo Escobar de que um dos principais contatos de seu pai, nos Estados Unidos, era nada menos que Frank Sinatra.⁴ Sinatra é mais que um ídolo ou um ícone da cultura estadunidense e do Jazz; ele é peça-chave para que o Jazz, de música marginal e negra, se tornasse um signo universal e globalizado: pela voz de um branco, o que jamais poderia ocorrer pela voz de um negro, todas as casas, do Brasil ao Japão, possuíam um ou vários discos de uma voz-símbolo incontestemente da supremacia estética espetacular: um narcotraficante, entretanto. É evidente que a função da retórica espetacular, frente a esses pontos escusos e abissais de sua própria narrativa, possui a função homogeneizadora de “apagar os rastros” sujos do salão burguês. Novamente recorreremos a Benjamin. A fala de Brecht – “Apaguem os rastros!”

– retomada por Benjamin em seu texto “Experiência da pobreza” (Brecht *apud* Benjamin 1987b: 118), refere-se ao comportamento dos “homens comuns” no salão burguês. Aquilo que a ideologia burguesa pretende ocultar por debaixo do tapete, Piva revira e solta ao ar, na busca desta sucata benjaminiana, na busca de *escovar a história à contrapelo*, e, mais do que isso: divinificar estes heróis silenciosos, a quem devemos muito. A eles devemos, pois estes anti-heróis são os responsáveis por compelir o espetáculo contra si próprio. Os *vagabundos com estômagos de neon*, os narcotraficantes-símbolo da cultura imperialista ocidental, em um movimento silencioso, são os pontos de absoluta condensação humana, que a retórica espetacular não consegue, por mais que forceje, homogeneizar. Quando muito, o espetáculo consegue fagocitar estas figuras e distorcê-las à sua mercê, como é o caso de Frank Sinatra; mas sem dúvida não é o caso de Benjamin ou Brecht, Osama Bin Laden ou Lampião, que nem mesmo o Nazismo, os Estados Unidos ou o Exército Brasileiro souberam calar, mas que foram caçados até o limite por suas instituições antagonistas.

Assim, os “poemas-flechadas” seguem fazendo tremer a ordem cósmica, em uma tocaia que vai “de Sonho/a Sonho”. Poderíamos traçar novamente uma linha histórica entre estes dois pontos-sonho: novamente falar na distorção do projeto cartesiano ocidental como um projeto paralelo – muito mais estético que filosófico – que sempre existiu: de Bosh a Dalí, da Macumba ao Santo Daime, da Homossexualidade ao Terrorismo, não cessam de surgir movimentos e movimentações sobre o globo que, rejeitados e relegados ao subsolo da história, rasgam as grades espetaculares com as unhas e, assim, rasgando juntamente o tecido retórico espetacular, ferem sua homogeneização e hegemonia, resultando em *verídicas narrativas*, construídas com sangue e sonho, e ameaçam pôr abaixo o imperialismo ocidental. Quando fala nessa distorção, Debord não deixa de salientar seu maior perigo: o de corroer a si própria até que, por negação atrás de negação, se autoaniquile: “Do romantismo ao cubismo, o curso geral do barroco foi seguido por uma arte cada vez mais individualizada da negação, que se renova perpetuamente até a atomização e a negação completas da esfera artística” (Debord 2011: 124).

Debord fala em “atomização e negação completas da esfera artística”, o que sem dúvida é cabível do ponto de vista da história linear – relembramos que Debord fala em um congelamento histórico, uma vez que não vê escapatória *a priori* da onipotência espetacular. O próprio Piva, em sua fala acima transcrita, mostra-se descrente frente à reificação que, mesmo nas esferas marginais, o consumismo materialista conseguiu empreender sobre os criminosos que “agora são todos urbanoides, pálidos criminaloides de periferia”. O espaço se fecha, e há cada vez menos espaço em que possa se projetar a voz humana, frente ao grito supersônico da voz espetacular. Mas quando foi que a verdadeira arte não surgiu das trevas? Nesse ponto, a teoria de Benjamin mostra-se mais flexível ao acontecer artístico que a de Debord. O verdadeiro artista surgirá do caos, e da lama erguerá o seu homem original, e assim proclamará a si mesmo um deus. O fim da cultura virá, mas em forma de explosão de retóricas caducas, sulfurizadas pela vida estoica que se impõe ao homem sábio, que pode conduzir uma narrativa verdadeira de sua vida se abdicar participar do circo do espetáculo – estoicismo: o agora vale mais que o futuro, e o futuro ditado pelo ritmo das máquinas não existe senão como retórica, e, portanto, não existe para a esfera da vida –, e assim um novo verbo se abrirá para um novo princípio, em que nada além de sua própria voz ganhará a salvação.

A conclusão a que chegamos, ao final de nossa investigação, é a de que a extrema individualidade da voz lírica, e em especial a marginalidade lírica *sui generis*, resiste, indelével, em Roberto Piva. Através do cruento tecido da lírica, Piva faz jus ao conceito adorniano de *historiografia inconsciente*, e através de passos lentos, perambulantes e claudicantes, cria buracos negros, onde a absoluta condensação da voz humana, irônica, silenciosa e violenta, abre enigmas-corpo-poema que a programação cega da retórica espetacular, incapaz de resolvê-las ou anulá-las, não rastreia nem compreende. E, à recolha do *verdadeiro relato narrativo* dos loucos e marginalizados, segue o poeta sua *peregrinação antiespetacular*:

E para que ser poeta
em tempos de penúria? Exclama
Hölderin adoidado
assassinos travestidos em folhagens

hordas de psicopatas
 atirados nas praças
enquanto os últimos
 poetas
perambulam pela noite
 acolchoada (Piva 2008: 148)

Bastante longe do que configuraria uma *mediania* do fazer lírico, a poesia de Piva é um testemunho de como o *verdadeiro lirismo* – o *lirismo possível* ou *antilirismo do impossível* – jamais abre mão de sua marginalidade e idiossincrasia, rendendo-se às contingências de seu tempo, sejam elas sociais ou estéticas. Mais que isso, a poesia de Piva não nos serve como exemplo de negação da *mediania* contemporânea, uma vez que esta é, de fato, como afirma Pedrosa, uma observação empírica do cenário literário no qual se inscreve: serve-nos, isto sim, de comprovação de que a *originalidade* e a *excepcionalidade* ainda são possíveis em um gênero tão antigo quanto a lírica, e em *escape ainda possível* a essa mediania, o que só faz provar e reafirmar sua potência como gênero e ferramenta *antiespetacular*, ou seja, *antirretórica*, disposta a atentar contra toda e qualquer tentativa de homogeneização de sua índole essencialmente marginal e iconoclasta, reagindo violentamente à morte da cultura sobre a qual inscreve sua rebelde *historiografia inconsciente*.

Bibliografia

- Adorno, Theodor W. (1998), *Crítica cultural e sociedade*, in *Prismas* (Tradução de Augustin Wernet e Jorge Mattos Brito de Almeida), São Paulo, Ática.
- (2009), *Dialética negativa*, tradução de Marco Antônio Casanova, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed.
- *Teoria estética* (2006), tradução de Artur Morão, Lisboa, Ed. 70.
- (2003), *Notas de literatura I*, tradução de Jorge de Almeida, São Paulo, Editora 34.
- Agamben, Giorgio (2010), *O que é o contemporâneo?*. Chapecó, Argos.
- Aristóteles (2005), *Arte Poética*, in Aristóteles/Horácio/Longino, *A poética clássica*, tradução de Jaime Bruna, São Paulo, Cultrix.
- Asmann, Aleida (2011), *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*, tradução de Paulo Soethe, Campinas, Editora da Unicamp.
- Benjamin, Walter (1987a), *Crise na narrativa*, in *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas Volume 1*, tradução de Sérgio Paulo Rouanet, São Paulo, Editora Brasiliense.
- (1987b) *Experiência da pobreza*, in *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura: Obras escolhidas Volume 1*, tradução de Sérgio Paulo Rouanet, São Paulo, Editora Brasiliense.
- (2013), *O capitalismo como religião*, in *O capitalismo como religião*, organização de Michael Löwy e tradução de Nélio Schneider, São Paulo, Boitempo.
- Debord, Guy (2011) *A sociedade do espetáculo/Comentários sobre a sociedade do espetáculo*, Rio de Janeiro, Contraponto.
- Durant, Gilbert (1995), *A imaginação simbólica*, tradução de Carlos Aboim de Brito, Lisboa, Edições 70.

Jakobson, Roman (2007). *Linguística e poética*, in *Linguística e comunicação*, tradução de Izidoro Blinkstein e José Paulo Paes. São Paulo, Cultrix.

Gagnebin, Jeanne M. (2009), *Lembrar esquecer escrever*, São Paulo, Editora 34.

Paz, Octavio (2010), *El arco y la lira. El poema, La revelación poética, poesia e historia*, 3ª ed. México, D.F., Fondo de Cultura Económica.

-- (2013) *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*, tradução de Ari Roitman e Paulina Wacht, São Paulo, Cosac Naify.

Pécora, Alcir (2010), "O inconfessável: escrever não é preciso", <<http://sibila.com.br/critica/o-inconfessavel-escrever-nao-e-preciso/3977>>.

-- (2014) Impasses da literatura contemporânea, <<http://oglobo.globo.com/blogs/prosa/posts/2011/04/23/impasses-da-literatura-contemporanea-por-alcir-pecora-376085.asp>>.

Pedrosa, Celia (2008), "Poesia contemporânea: crise, mediania e transitividade (uma poética do comum)", in *Subjetividades em devir: estudos de poesia moderna e contemporânea*, Rio de Janeiro, 7Letras.

Piva, Roberto (2008), *Estranhos sinais de Saturno*, in -- *Obras Reunidas volume 3. Estranhos sinais de Saturno*, organização de Alcir Pécora, São Paulo, Globo.

-- (2000), *Entrevista - Roberto Piva*, entrevista concedida a Fabio Weintraub, <<http://revistacult.uol.com.br/home/2010/08/entrevista-roberto-piva/>>. Último acesso: 31 de agosto de 2015.

Sêneca. Lucio Anneo (2010), *Aprendendo a viver / Epistolae morales ad Lucilium*, tradução de Lúcia Sá Rebello e Ellen Itanajara Neves Vranas, Porto Alegre, L&PM.

-- (2008), *Sobre a brevidade da vida / De brevitale vitae*, tradução de Lúcia Sá Ribeiro, Porto Alegre, L&PM.

Siscar, Marcos (2011), *Poesia e crise*, Campinas, Editora da Unicamp.

Sousa, Wilker (2015), *Que o século 21 dê razão a Piva*, <<http://revistacult.uol.com.br/home/category/edicoes/149/>>. Último acesso: 31 de agosto de 2015.

Bruno Darcoleta Malavolta é brasileiro, natural de Araraquara-SP, e é doutorando em Estudos Literários pela Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara - UNESP, onde também cursou graduação e mestrado, com o estudo *O esquecido de si, Dante Milano: rastros de uma poética do esquecimento*. Em seu doutoramento, dedica-se à investigação das relações entre poesia e sociedade na modernidade e contemporaneidade líricas, sob um prisma exegético que engloba tanto as teorias e críticas da poesia quanto a Teoria Crítica, especialmente a teoria do espetáculo de Guy Debord. Como poeta, sua obra inédita, *Colisões*, foi premiada pela Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro com uma “Bolsa de Criação Literária”, em 2013. Foi também, em 2015, premiado pela Biblioteca Mário de Andrade de São Paulo pelo projeto cultural “Itinerários de Mário de Andrade”, para a criação de uma obra lírica que teça relações entre o Barroco brasileiro e o pensamento marioandrado.

Notas

¹ Conferência proferida pelo Prof. Carlos Lévy, no dia 30 de maio de 2014, na Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara. Todas as remissões a figura de Hermágoras referem-se à conferência.

² Pécora proferiu tal frase em debate com a também professora e crítica literária Beatriz Rezende para a Revista Serrote. A entrevista está disponível na íntegra no site desta publicação. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=AoEfHt_6f08>. Último acesso: 31 de julho de 2015.

³ “Ocorre, hoje, uma impressionante expansão das narrativas no cerne da própria existência. Antes mesmo de existir como evento, a ação já se apresenta como narrativa, como ocorre nos reality show, em que as pessoas, antes de agir, representam ou narram a ação que lhes cabe. Ocorre também na multidão que fala pelos blogs e pelas redes sociais, ou se monitoram pelos celulares, de modo que a ação ou a conversa é sempre exibição/narração da conversa. É como se o mundo inteiro fosse virtualidade narrativa antes de ser existência particular, e principalmente como se todo mundo fosse interessante o bastante para ser visto/lido. Esse é um dos pontos não negligenciáveis que parecem retirar a prioridade ou a exclusividade da narração do narrador literário. **É um problema basicamente de inflação simbólica.**” (Pécora 2011: online; *grifos nossos*)

⁴ A revelação foi feita por Juan Pablo Escobar, filho do lendário narcotraficante Pablo Escobar, em entrevista à BBC, em 21 de junho de 2015, referente ao lançamento de seu livro “Pablo Escobar: meu Pai”. Disponível em: <<http://g1.globo.com/mundo/noticia/2015/06/proibicao-drogas-criara-novos-pablo-escobar-diz-filho-do-traficante.html>>. Último acesso: 31 de julho de 2015.