

UNIVERSIDADE  
FEDERAL DE  
RONDÔNIA

CENTRO  
INTERDISCIPLINAR DE  
ESTUDO E PESQUISA  
DO IMAGINÁRIO  
SOCIAL



REVISTA LABIRINTO  
ANO XVIII  
VOLUME 29  
(JUL-DEZ)  
2018  
P. 329-343.

## A CIDADE TRESPASSADA PELO OLHAR DELIRANTE DO *FLÂNEUR* EM ROBERTO PIVA

Ramon Guillermo Mendes<sup>i</sup>

Mestrando em Estudos da Linguagem na  
Universidade Estadual de Ponta Grossa (UEPG)

### RESUMO

O presente trabalho busca analisar alguns trechos poéticos da obra *Paranóia*, lançada originalmente em 1963, pelo poeta paulistano Roberto Piva. Empreendemos nesse breve estudo perceber a crítica à cidade, enquanto ápice da modernidade e da civilização humana racional, através do olhar daquilo que Walter Benjamin (1986) denominou *flâneur*.

**PALAVRAS-CHAVE:** Roberto Piva, Poesia, Cidade.

### THE PIERCED CITY BY THE DELIRIOUS LOOK OF *FLÂNEUR* IN ROBERTO PIVA

### ABSTRACT

The present paper seeks to analyze some poetic excerpts from the *Paranoia* work, originally published in 1963, by the paulistan poet Roberto Piva. We undertake in this brief study to perceive the critique of the city, as apex of modernity and rational human civilization, through the look of what Walter Benjamin (1986) called *flâneur*.

**Keywords:** Roberto Piva, Poetry, City.

## Introdução

O poeta paulista Roberto Piva (1937-2010), intensificou as experimentações antropofágicas e surrealistas que marcaram o imaginário estético da primeira metade do século XX no Brasil.

A antropofagia de Oswald de Andrade foi uma ruptura política com os antecedentes estéticos e o diálogo com as vanguardas europeias<sup>2</sup>, principalmente o surrealismo é de importância significativa para que se possa entender toda uma reviravolta na concepção artística que passaria a ocupar uma função militante fora dos padrões estipulados e matizados pelos artistas marxistas<sup>3</sup> desde o final do século XIX.

Essa propriedade militante da obra artística seria mais uma impropriedade da arte que seria pensada agora como uma possibilidade de transgressão do real ou mesmo da própria arte, um estado de perpétua inconstância que viria a rasurar a ideia ideológica que a obra estética ganhou com as concepções derivadas dos movimentos revolucionários e de uma certa leitura da ideologia marxista que fora empregada como *espisteme*<sup>4</sup> ou *arché* e que enxergava a criação artística como produção ideológica que deveria estar aparelhada com o ideal partidário.

Nesse contexto a antropofagia viria a estabelecer uma abertura e incitar novas

possibilidades de trânsito da obra artística dentro do Brasil, assim como as outras vanguardas realizariam em outros lugares, principalmente na Europa onde ocorreu a proliferação de movimentos estéticos vanguardistas.

O diálogo com o surrealismo se faz importante na medida em que há uma abordagem que difere da até então aceita acerca de vários artistas do cânone e a aparição de maneira intensa de figuras que haviam sido marginalizadas e esquecidas pelo cânone.

A revitalização de Gerard de Nerval, a leitura potente de Arthur Rimbaud e Charles Baudelaire e ainda a difusão de Stephané Mallarmé, foi impactante para a nova geração que se iniciava na década de 1920 em Paris, e que viria a propagar uma outra sensibilidade estética entre os artistas que surgiriam posteriormente.

A potência do movimento surrealista está justamente em transgredir a visão artística, reler e revitalizar nomes da tradição e estabelecer uma nova abordagem política para a arte, nova no sentido de trazer fôlego e apresentar aquilo que não estava presente, pois se pensarmos a arte enquanto a busca por ela mesma poderíamos, mesmo na França, elencar Gustave Flaubert e suas proposições como “novas” e em diálogo franco com o surrealismo, no que tange a posição política. Essa questão surge primeiramente com

Charles Baudelaire e as críticas à sociedade burguesa, porém o autor não se posiciona favorável a um partido ou uma ação específica, essa ausência de posicionamento é que marca uma ruptura não apenas política na arte, mas um dilaceramento do próprio conceito político da arte:

(...) vê-se com dificuldade a vantagem de atribuir a sua obra um lugar entre os bastiões avançados da libertação humana. Parece, antes de mais nada, muito mais promissor segui-lo nas maquinações lá onde ele se encontra, sem dúvida, no seu terreno: no campo inimigo. Suas maquinações só raramente se voltam com vantagem para o inimigo. Baudelaire era um agente secreto, um agente do descontentamento secreto de sua própria classe no lugar de sua própria dominação. Extrai-se mais de Baudelaire confrontando-o com sua classe do que rejeitando-o como desinteressante do ponto de vista do proletariado. (MARCUSE, 1981, p. 111).

Qual posição era essa? Que a arte era um movimento de transgressão completa com os modelos burgueses e conservadores, mas que ela não era um instrumento a ser utilizado por uma determinada ideologia, seja qual fosse, ela era uma forma de experimentação radical dos modos de vida e uma potência comunitária imanente em si mesma<sup>5</sup>.

Dessa maneira o surrealismo colocará em evidência que à arte surge como um *pathos*, uma doença, um mal que corrói todo e qualquer sistema de duração burguês e ideológico e toda produção desejante oriunda de poderes institucionalizados que

reproduzem *ad infinitum* modelos pré-determinados de existência sensível.

Esse *pathos*, aparece como profanação daquilo que está posto, demonstra as ruínas e as falhas do corpo cultural e faz brotar das rachaduras que cria novos modos de destruição permanente desses territórios normativos.

A antropofagia aparece também com esse potencial de transgressão, de perceber a alteridade ameríndia e como a modernidade e a cultura burguesa estabeleceram uma distância do homem com a natureza e do homem com seu outro primitivo e selvagem, a antropofagia nada mais é do que a devoração não do outro a fim de torná-lo parte de si, mas a deglutição de si mesmo tornando-se esse outro, sempre outro, eterno retorno do diferente em si mesmo. Há um toque de Rimbaud em Oswald, que nos leva a entender a subjetividade como esse movimento de diferenciação perpétuo, essa inconstância da alma, e que não deve ser solapado por instituições e notificações violentas, mas sim potencializado levado a saturação pela experiência estética.

Nesse ponto surrealismo e antropofagia permeiam uma mesma crítica dirigida ao que se convencionou chamar de “modernidade”, mesmo o movimento antropofágico ser considerado chave para a criação do modernismo brasileiro é contra a modernidade que Oswald de Andrade se

coloca em seu Manifesto da Poesia Pau-brasil (1924) se coloca, contra a colonização europeia e a instituição da verdade branca e cristã-burguesa sobre as outras vidas.

O surrealismo mesmo sendo europeu é contra-europeu, e o progresso da cultura burguesa. O que marca a divisão entre esses dois é que o surrealismo tem seu inimigo rostificado pela razão, e a antropofagia pela colonização.

Entendemos aqui o ideal antropofágico para além do recorte e do projeto modernista, pois a questão antropofágica ultrapassa o direcionamento formal e a busca acadêmica empregada posteriormente, e na mesma esteira o surrealismo fora das estruturas em que se emprega comumente no imaginário científico da crítica estética. Pensamos aqui esses dois movimentos como agenciadores de um mal-estar com relação à modernidade e dessa forma não podem ser capturados apenas como manuais de produção artísticas com deveres pontuais e regras formais que incluem e excluem obras e pessoas, seus marcos são manifestos e os manifestos são fenômenos, verbais ou não, de insurgência, são não-lugares e instáveis, por esse motivo nunca estáticos e prescritivos.

Roberto Piva, poeta brasileiro, vai se valer de ambos a sua maneira experimental sem prescrições e cordialidades formais para criar sua poética.

A cidade em sua aparição fenomênica através dos olhos do *flâneur*, que Piva dialoga com a errância do *flâneur* dos franceses que ganha uma aura mística com André Breton.

### 1. Cidade como corpo dessubjetivado

Desde a publicação do *Spleen de Paris*, de Charles Baudelaire, em 1869, que radicaliza a forma e a temática exploradas na sessão denominada *Quadros parisienses*, pertencente ao livro *As flores do mal*, que viria a apresentar de forma incontornável a figura do *flâneur*, mas em sua dialética do choque necessita de outro personagem, a cidade:

O flâneur como tipo o criou Paris. É estranho que não tenha sido Roma. Qual a razão? Acaso, na própria Roma, não encontra o sonho vias trilháveis? E não está a cidade mais do que repleta de templos, praças cercadas, santuários nacionais, para poder penetrar indivisa, com cada paralelepípedo, com cada tabuleta, com cada degrau, com cada pórtico, no sonho do transeunte? Muito também se pode atribuir ao caráter nacional dos italianos. Pois não foram os forasteiros, mas eles, os próprios parisienses, que fizeram de Paris a Terra Prometida do flâneur, “a paisagem construída puramente de vida”, como a chamou certa vez Hof-mannstahl. Paisagem — eis no que se transforma a cidade para o flâneur. Melhor ainda, para ele, a cidade se cinde em seus polos dialéticos. Abre-se para ele como paisagem e, como quarto, cinge-o. (BENJAMIN, p.186, 1989).

Se o “*spleen*” faz menção a melancolia e o tédio que o passante sente ao vislumbrar

os caminhos da modernidade e a passividade e o isolamento que acometem a subjetividade dos grandes centros urbanos, é através da poesia que a crítica a modernidade e a essa subjetivação “apática” surgem.

A poesia é então pensada como potência política, e o olhar melancólico que parece em um primeiro momento apenas para amaldiçoar a vida e o progresso, se nos determos a uma leitura niilista, apresenta uma outra forma de percepção sobre a cidade. Mas essa outra percepção só será explorada, em vias de fato, enquanto projeto literário pelo surrealismo e principalmente em uma obra específica, *Nadja*, de André Breton, onde a cidade e o olhar do *flâneur* produziram um choque criador:

Nada dos inóspitos rochedos de outrora, onde criaturas monstruosas ameaçavam solitários viajantes. Quando André Breton publica *Nadja*, em 1928, os enigmas humanos já ecoam em novo endereço há muito tempo. É nas cidades que eles repercutem, quase sempre nos ouvidos dos caminhantes entregues aos próprios devaneios em meio ao burburinho da multidão (MORAES, 2007, p. 7).

A cidade é a materialização do sonho moderno, se antes o homem buscava desbravar terras inexploradas no além-mar, nas américas e conhecer as paisagens exóticas dos países asiáticos, na modernidade a cidade é que se apresenta como a grande aventura do humano e se coloca como projeto<sup>6</sup>.

O imaginário selvagem passa a ser substituído pelo discurso do progresso e da racionalidade e assim as grandes cidades, como Paris passam a representar o “centro” do mundo e o ápice da cultura humana.

Essa “cultura” do progresso também ocorre nos países que um dia foram colônias, na América Latina uma das principais cidades a ser considerada o centro do progresso é São Paulo, que desde a década de 1920 passou por uma forte industrialização e uma grande investimento para a “modernização” nos moldes europeus.

O que marca a *modernização* de São Paulo é um processo súbito de incorporação da *civilidade* europeia e a tentativa da construção de uma identidade burguesa industrial por parte das elites, principalmente pelos grandes produtores de café que começaram a ganhar muito dinheiro com a exportação do produto nas décadas anteriores. Esse período é chamado de *Belle Époque* e foi nesse período que construções ao estilo parisiense foram realizadas na cidade como o Theatro Municipal e a Estação da Luz. Foi um período importante para consolidação da elite paulistana e de urbanização da cidade, bem como do crescimento populacional e a colocando em ebulição cultural:

São Paulo não era uma cidade nem de negros, nem de brancos e nem de mestiços; nem de estrangeiros e nem de brasileiros; nem americana, nem europeia, nem nativa; nem era industrial,

apesar do volume crescente das fábricas, nem entreposto agrícola, apesar da importância crucial do café; não era tropical, nem subtropical; não era ainda moderna, mas já não tinha mais passado. Essa cidade que brotou súbita e inexplicavelmente, como um colossal cogumelo depois da chuva, era um enigma para seus próprios habitantes, perplexos, tentando entendê-lo como podiam, enquanto lutavam para não serem devorados. (SEVCENKO, 2003, p.31).

Essa falta de identidade marca profundamente a cidade de São Paulo, e a experiência daqueles que circulam pelas ruas e bairros proporciona um choque, pois a heterogeneidade, a diferença de classes e a grandiosidade da metrópole assombra e transforma aqueles que a vislumbram em meros coadjuvantes. Esse efeito estético já havia sido testemunhado no ocidente com as catedrais góticas, que colocavam os seres humanos em uma dimensão inferior ao plano divino.

Nesse caso a cidade é a manifestação física da razão, assim o plano metafísico que rege a modernidade se concretiza em duas vias: o discurso científico e a construção das grandes metrópoles.

Nessa perspectiva a cidade é um grande lugar de criação e difusão de um conceito de humano, bem como de vida. Há uma produção política dos espaços e das subjetividades, e nesse ponto a cidade passa a ser vista como um grande dispositivo de controle que serializa e policia a vida através da disposição de mecanismos físicos<sup>7</sup>.

Se o homem é inferior à cidade e ela existe independentemente da subjetividade das pessoas que nela vivem, pois essas mesmas subjetividades são criadas e produzidas pelos instrumentos de civilidade urbana o sujeito passa a ser entendido como ferramenta, ou ainda engrenagem para o funcionamento orgânico do corpo político da modernidade.

O sujeito passa então a se sentir um estrangeiro que perambula por um organismo, um espaço físico que não faz parte de sua consciência e ao mesmo tempo não tem uma função vital para ele, o que leva toda crítica da objetificação da subjetividade na modernidade e da instrumentalização da consciência subjetiva para uma concepção estruturante da realidade: “(...) no exílio onde padeço angústia os muros invadem minha memória”. (PIVA, 2000, p.19).

Poderíamos pensar esse problema a partir do conceito de alienação<sup>8</sup> mas ele responde a essas questões apontando para a dimensão do trabalho, que é fundamental para se entender a sociedade moderna do ponto de vista industrial e principalmente na América-Latina que sempre foi um território de expansão do trabalho serializado e é na década de 1920, por exemplo que São Paulo passa a produzir de maneira crescente em escala internacional o café e posteriormente à crise de 1929, se intensifica o processo de industrialização e acumulação desse produto. Nesse caso o espaço urbano começa a ser

percebido como uma unidade que visa a produção, e os sujeitos passam a ser tomados como aqueles que produzem e aqueles que não-produzem.

Mas essa visão, mesmo que importante é apenas um fragmento do que ocorre com a subjetividade, pois não acontece somente a dominação pelo trabalho (micro) e pela economia (macro) mas sim através do controle do desejo, assim não é pela consciência ou sua alienação que se produz a subjetividade moderna mas pelo inconsciente e pela disciplina das pulsões.

Controle desenfreado das pulsões que faz o espaço urbano ser matizado pela incapacidade de se performar uma subjetividade que não as calculadas pelas máquinas abstratas e orgânicas que docilizam o corpo (do sujeito e da cidade) e esvaziam o olhar daqueles que passeiam e transitam.

Em meio a esse progresso urbano impulsionado pelo investimento na industrialização é que às décadas de 1920-1930 serão marcadas pelo surgimento de movimentos estéticos que vinham a problematizar política e culturalmente esse “modelo” de desenvolvimento importado e pela criação artística ocorre a tentativa de uma ruptura com esses paradigmas civilizatórios.

## **2. Se o corpo da modernidade é a cidade, perfuremo-la com olhar delirante da poesia**

Após o período de expansão urbana e industrialização a cidade de São Paulo passa a ser um grande centro cultural, desde a semana de arte moderna de 1922 é ali que artistas se reunirão para formar movimentos ou difundir suas ideias, e ainda mais nos anos posteriores ao golpe militar ocorrido em 1964. São Paulo como a maior cidade do Brasil e uma das maiores da América-Latina vive a efervescência daquilo que havia sido iniciado décadas atrás.

Sob a forte influência desse contexto de progresso econômico e urbano e de uma política cada vez mais repressora e conservadora é que acontecerá a poesia de Roberto Piva, em específico de seu livro lançado em 1963, *Paranoia*.

O livro aglutina toda as características simbolistas, românticas e surrealistas, já mencionadas nos tópicos anteriores desse texto, mas o destaque está indiscutivelmente na figura do *flanêur*, *Paranoia*, de Piva, não é senão a manifestação imagética da cidade de São Paulo pelo olhar delirante da poética do autor.

Ao passo de Baudelaire e Breton, Piva cria uma cidade totalmente diferente daquele que as subjetividades disciplinadas e civilizadas vislumbram no cotidiano. A autor rasura o corpo da cidade com sua palavra poética ácida, delirante, que causa um

estranhamento irreconciliável com aquele que tem contato com sua poesia.

A cidade de São Paulo, tema do livro não é mais a capital em expansão do Brasil ou o lugar do desenvolvimento progressista imaginado e projetado pela elite cristã conservadora que outrora enriqueceu com a mão de obra barata de imigrantes e migrantes, a cidade que emerge em *Paranoia* é um caos niilista, regido sem escrúpulos em direção a um réquiem humano:

Eu vi uma linda cidade cujo nome esqueci  
onde anjos surdos percorrem as madrugadas tingindo seus olhos com lágrimas invulneráveis  
onde crianças católicas oferecem limões para pequenos paquidermes  
que saem escondidos das tocas  
onde adolescentes maravilhosos fecham seus cérebros para os telhados estéreis e incendiam internatos  
onde manifestos niilistas distribuindo pensamentos furiosos puxam a descarga sobre o mundo  
onde um anjo de fogo ilumina os cemitérios em festa e a noite caminha no seu hálito  
onde o sono de verão me tomou por louco e decapitei o Outono de sua última janela  
onde o nosso desprezo fez nascer uma lua inesperada no horizonte branco (...). (PIVA, 2000, p.26-28).

A paisagem urbana construída no poema é quase um cenário saturado pelo olhar pessimista, porém a poética de Roberto Piva acontece nesse limiar entre um realismo latejante e um delírio febril sobre aquilo que ocorre por entre as ruas de São Paulo.

Esse pessimismo não é melancólico e sim vertiginoso, com uma potência crítica. Todas as imagens, que são parte de um mesmo quadro (há em Piva um *insight* cinematográfico), remetem a símbolos modernos e clássicos, anjos, cemitérios a lua e assim por diante, como se o que se manifesta na cidade moderna fosse um encontro pungente entre o passado e o presente em direção a um apocalipse contínuo, o uso do advérbio “onde” em sequência, sem que se estabeleça uma constante o tornando uma variável e produzindo o efeito de simultaneidade temporal entre fragmentos, assim como uma *mise en scène* cinematográfica.

Esse recurso faz possível a percepção de um jogo de luzes, tal qual uma cidade noturna, na qual ocorrem intervalos de luzes diferentes que hora permitem a visão clara hora ofuscam totalmente os olhos dos passantes. Assim os olhos veem de forma separada várias cenas diferentes que são segmentadas pelas luzes, o olhar delira e a cidade se apresenta como alucinação.

Além da visão da cidade como esse limite que satura a consciência em um delírio fantasmagórico a crítica a grandes hábitos burgueses aparece de forma direta, as “crianças católicas que oferecem “limões” são as crianças de rua que buscam sobreviver através do comércio informal nos semáforos da grande São Paulo e os “pequenos

paquidermes” são os indivíduos de classe média que transitam pela cidade isolados em seus automóveis, por isso estão “escondidos” mesmo estando “fora” de suas “tocas”.

Ainda os “manifestos niilistas” que podem ser desde panfletos de igrejas e de cultos de religiões diversas até políticos de cunho partidário. A poesia de Roberto Piva coloca-se como uma experimentação estética anárquica<sup>9</sup>, o que vai contra a hegemonia de discursos institucionalizados como a religião e o partidarismo político.

A cidade aparece como um local onde a subjetividade é atravessa a todo instante por uma série de discursos, assim a ela apenas aparece como elemento que faz parte na paisagem, mas na poesia de Piva isso é levado além justamente pela hipersensibilidade do *flanêur* que capta todo esse emaranhado semiótico e delira com a cidade. A paranoia é a pulsão rítmica da cidade introjetada pelo olhar no sujeito que alucina sua consciência na frequência urbana.

A noite em sua camada mais epidérmica, a madrugada, é o horário do choque sensível onde a razão encontra o delírio, e a cidade pulsa de maneira descompassada, a fragmentação da poesia de Piva remete também à desorganização que a noite oferece ao corpo urbano, dentro da noite a cidade está entregue a um repouso passional, em contraste com o dia quando a cidade funciona de forma quase fisiológica e a

ordem rege o movimento. Dualidade que pode ser compreendida na oposição apolínea e dionisíaca da vida, que a cidade funcionando quase como um teatro grego oferece um espetáculo hora sobre a ascensão das formas divinas pela luz do sol e posteriormente um frenesi corporal e coletivo nos prazeres recalçados na carne que se libertam em uma profanação orgástica e descontrolada na escuridão iluminada por flashes artificiais sob o domínio lunar.

Essas menções ao teatro clássico e à mitologia grega retomam na poesia de Roberto Piva a tradição simbolista e surrealista de mesclar o velho e o novo como manifestações simultâneas do acontecimento do sensível, pois a arte e por conseguinte a poesia não representam a realidade ou a vida, nem mesmo a cidade, e sim são experiências possíveis através da linguagem da criação de uma memória instantânea de um tempo que não pode ser capturado apenas vivido.

A experiência do olhar perfurante que ao mesmo tempo é perfurado produz um efeito contrário da síntese dialética, ele potencializa a multiplicidade que não pode ser captada pela sensibilidade do olhar, assim o globo ocular é parte daquilo que observa. Principalmente pelo tom trágico e profano do ambiente urbano nos subúrbios e bairros destinados a da noturna onde a vida dissolve-se e consome-se junto com o expressionismo

suicida dos becos, vielas e botecos e hotéis  
baratos:

cus de granito destruídos com  
estardalhaço nos subúrbios demoníacos  
pelo  
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  
de Orfeu amortalhado despejavam um  
milhão de crianças atrás das  
portas  
sofrendo (...). (PIVA, 2000, p.18).

A imagem da persiana semi-aberta aloca o olhar na fragmentação luminosa da cidade, se o território urbano já é esquadrinhado a visão delimitada e desconexa da persiana semi-aberta gera um conflito ainda maior, como se os quadros percebidos pelo olhar fossem delirantes em si mesmos, o olhar apenas seria mais um dos enquadramentos fragmentados das possibilidades sensíveis das imagens que se manifestam incessantemente.

Dessa feita a poesia de Piva é uma forma de rasurar o mundo. Tal qual o projeto surrealista (também o romantismo de Baudelaire e o simbolismo de Nerval, porém sem a necessidade política do contexto do surrealismo) a arte é percebida como maneira de transgressão da ordem das coisas e o escancaramento de que a vida não é a programação cotidiana que os discursos

“niilistas” fazem funcionar na consciência dos indivíduos, ela é potente e “vaza” pelos corpos e pelas estruturas de cimento das cidades. Como bem percebe Walter Benjamin em sua reflexão acerca do surrealismo:

Na estrutura do mundo, o sonho mina a individualidade, como um dente oco. Mas o processo pelo qual a embriaguez abala o Eu é ao mesmo tempo a experiência viva e fecunda que permitiu a esses homens fugir ao fascínio da embriaguez. Não é este o lugar para descrever a experiência surrealista em toda sua especificidade. Mas que percebeu que as obras desse círculo não lidam com a literatura, e sim com outra coisa – manifestação, palavra, documento, *bluff*, falsificação, se quiser, tudo menos literatura -, sabe-se também que são experiências que estão aqui em jogo, não teorias, e muito menos fantasmas. (BENJAMIN, p.23, 1985).

338

Mesmo sendo um texto sobre a concepção surrealista de literatura, esse posicionamento atualiza percepções excluídas pela cultura burguesa e as coloca em movimento no meio artístico. A toada do inconsciente como fonte criativa e como principal articulador da vida permite a colocação de autores e temas que haviam sido negligenciados. No caso pensamos aqui na utilização das figuras míticas e das crenças primitivas que vão ter um papel central na reflexão estética posterior ao surrealismo, e que marcam a poesia de Roberto Piva, por exemplo. Todo esse percurso demonstra que a criação poética é sempre anacrônica, pois o inconsciente coloca uma reflexão diferente

sobre a memória que não é mais uma forma de rememoração ou de retenção de tempos passados, ela passa a ser criativa e extensora de tempos, por esse motivo as figuras míticas emergem no presente, elas são parte dele, mas não surgem para remontarem o passado, elas constituem o momento da manifestação do real que é sempre atual, ou seja, o passado é só uma atualização do presente e não um distanciamento do mesmo.

O processo é entendido por Walter Benjamin como a aparição de uma memória anamnética que vai além da consciência do sujeito e se incorpora a ela através de vias múltiplas, como imagens, fotografias, ou seja, o passado é sempre um estado de tempo presente manifestado no agora através de rastros que compõe um imaginário fragmentado da totalidade temporal que é sempre o instante presente:

Aquela embriaguez anamnética em que vagueia o flâneur pela cidade não se nutre apenas daquilo que, sensorialmente, lhe atinge o olhar; com frequência também se apossa do simples saber, ou seja, de dados mortos, como de algo experimentado e vivido. Esse saber sentido se transmite sobretudo por notícias orais. (BENJAMIN, 1985, p.186).

Entendemos aqui que a memória é um conceito importante a ser salientado, pois demarca uma perspectiva sobre o inconsciente e sobre a linguagem artística.

A ideia de anamnese, que supõe que a memória é sempre fragmentada e caótica e impulsionada por questões externas a consciência, funciona como chave para se perceber que o delírio ótico e a vertigem de linguagem da modernidade é uma questão de se pensar a subjetividade fora de uma consciência racional e objetiva.

Isso é uma concepção anti-racionalista e anti-cientificista da linguagem e da arte, e é por esse motivo que a consciência passa a ser vista como inimiga da vida, e assim as experiências inconscientes ganham dimensão criadora. Há também a vinculação com culturas primitivas excluídas pela intelectualidade racionalista durante a modernidade, o que leva a uma avaliação dos processos criativos da arte, portanto quando Benjamin diz que as obras surrealistas não lidam com literatura é pelo simples motivo delas se preocuparem com as condições transgressoras que artefatos culturais podem surgir para romper com as classificações conscientes dos fenômenos de linguagem que limitam e enclausuram a arte. A criação poética, por exemplo então é sempre anti-poética ou anti-literária, por ir contra a instituição da literatura como monumento da cultura humana ou realização do mais puro estado da consciência subjetiva de um artista iluminado divinamente pela razão. A arte é sempre anárquica, não em defesa ou em busca do anarquismo, mas da transgressão de si

mesma: “A beleza será CONVULSIVA, ou não será”. (BRETON, p.146, 2012).

A arte, criada pelo inconsciente aparece como uma potência que produz experiências desvinculadas das amarras da consciência e tem o delírio não como erro ou falha, mas como a própria condição de manifestação estética que permite uma visão mais tocante em relação ao fenômeno do real:

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  
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? (...). (PIVA, p.11, 2000).

As imagens são relatos do cotidiano sob uma perspectiva delirante, mas que refletem a própria situação de delírio que a consciência coloca na rotina maçante da cidade grande. Tudo em um tom apocalíptico e derradeiro do absurdo que se passa nas propagandas e anúncios dos “luminosos” ou dos “anjos” buscando abrigo em shoppings, prédios ou igrejas que passam a ser chamadas de “assembleias de cinza”.

A miséria da vida urbana e o declínio do progresso em um amontoado de espaços que sustentam e abrigam a derrocada do projeto moderno, mas a melancolia de outrora

como a de Charles Baudelaire aparece em Roberto Piva como denúncia do real ou da ilusão que aparentemente é ignorada ou naturalizada, a palavra poética irrompe o choque entre o olhar e a manifestação da matéria tornando o conflito uma potência transgressora desse desastre semiótico:

arte culinária ensinada nos apopléticos  
vagões da Seriedade por  
quinze mil perdidas almas sem rosto  
destrinçando barrigas  
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 (...). (PIVA,  
2000, p.16).

340

A fome, a miséria e a dissolução da identidade, a ausência de rosto marcam essa perambulação pela cidade, a apatia dos corpos e os olhares marcam a opacidade das subjetividades que nada revelam sobre si mesmas apenas fazem parte da desumanização latejante que brilho ou sobre as luzes coloridas e vertiginosas da noite ou pela luz ofuscante do sol que aparece como que em uma peça *beckettiana* para presenciar a derrocada e o fracasso daqueles que habitam a alma moderna em troca de sua capacidade de estar em si mesmo.

### Considerações finais

A modernização do espaço urbano, como planejamento *micropolítico* da vida humana tem seu estatuto positivo rasurado pela obra de poetas como Charles Baudelaire e Roberto Piva.

O paulistano instaura em sua poética da década de sessenta, mais precisamente, uma potência da palavra como insurgência ética com relação ao controle matizado do espaço público, tornando-o privado e mais ainda estendendo isso a consciência e ao corpo.

A subjetividade controlada é violada e violentada pela palavra de Piva, assim como a funcionalidade kafkiana do organismo civilizatório da *urbe*.

Nesse sentido a marginalização de Piva, coloca sua poética como um olhar ácido que dilata de forma a borrar a consciência cotidiana da paisagem de cinza da grande São Paulo. Se seu discurso não é marginal sua poética é a possibilidade da marginalização plena do estrangeiro ou do exilado em meio a racionalidade da metrópole.

## REFERÊNCIAS

BRETON, André. **Nadja**. Tradução: Ivo Barroso, São Paulo, Cosac Naify, 2012.  
BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas III: Charles Baudelaire um Lírico no Auge do Capitalismo**. Trad. José Carlos Martins

Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989.

BLANCHOT, Maurice. **A comunidade inconfessável**. Tradução: Eclair Almeida Filho, Editora UNB, 2011.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir: o nascimento da prisão**. Tradução: Raquel Ramallete, Rio de Janeiro, Petrópoles, Editora Vozes, 1987.

LUKÁCS, György. **Introdução a uma estética marxista: sobre a categoria da particularidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

MARX, Karl, ANGELS, Friedrich. **A ideologia alemã**. Tradução: Luís Claudio de castro e Costa, São Pualo, Editora Martins Fontes, 1999.

MARCUSE, Herbert. **A Dimensão Estética**. Lisboa: Edições 70, 1981.

MORAES, Eliane Robert. Breton diante da esfinge. In: BRETON, André. **Nadja**. Tradução: Ivo Barroso, São Paulo, Cosac Naify, 2012, p.7-16.

MURILO, Mendes. **Poesia Completa e Prosa**. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1994.

MELO NETO, João Cabral de. **Obra completa: volume único**. Rio de janeiro: Nova Aguilar, 1999.

NUNES, Benedito. **Antropofagia e vanguarda: acerca do canibalismo literário**. Literatura e sociedade, n. 7, p. 316 – 327, 2003 – 2004. Disponível em: <

<http://www.revistas.usp.br/l/article/viewFile/25428/27173> >. Acesso em: 27 set. 2017.

PIVA, Roberto. **Paranóia**. Fotografia: Wesley Duke Lee, São Paulo, Instituto Moreira Salles e Jacarandá, 2000.

SEVCENKO, Nicolau. **Orfeu extático na metrópole**: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20. São Paulo, Companhia das Letras, 2003.

## NOTAS

<sup>1</sup> Mestrando em Estudos da Linguagem, pela Universidade Estadual de Ponta Grossa - UEPG, bolsista CAPES. É especialista em História, Arte e Cultura (2016); Licenciado em Letras Português/Inglês (2015) e Bacharel em História (2011), pela UEPG.

<sup>2</sup> É notável o diálogo dos manifestos de Poesia Pau-Brasil e Antropofágico com as vanguardas europeias como o: futurismo, dadaísmo e surrealismo. O que marca essas correntes estéticas é a aproximação da arte com o primitivismo e um retorno as questões míticas: “A fonte da “antropofagia literária” manava pois desse território da primitividade, que recama todos os territórios geográfico-políticos, e com o qual a civilização técnica vinha de encontrar-se. O encontro, de consequências profundas e duradouras, e que colocou a Etnologia num dos focos do pensamento contemporâneo, verificou-se no momento em que a reflexão filosófica tentava, sob o empenho de correntes vitalistas, racionalizar o irracional. Começava, então, esse diálogo, que até hoje continua, entre o pensamento lógico e o “pensamento” selvagem, a cujo desenvolvimento se deve, em parte, a tremenda auto-análise do homem contemporâneo, que se dilacera a si mesmo, dilacerando seus mitos. (NUNES, 2004, p.322).

<sup>3</sup> Pensando o surrealismo não como escola instituída mas como possibilidade de ruptura estético-política: “O surrealismo não é, nunca foi e nunca será uma escola literária ou um grupo de artistas, mas propriamente um movimento de revolta do espírito e uma tentativa eminentemente subversiva de re-encantamento do mundo, isto é, de restabelecer, no coração da vida humana, os momentos “encantados” apagados pela civilização burguesa: a poesia, a paixão, o amor-louco, a imaginação, a magia, o mito, o maravilhoso, o sonho,

a revolta, a utopia. Ou, se assim o quisermos, um protesto contra a racionalidade limitada, o espírito mercantilista, a lógica mesquinha, o realismo rasteiro de nossa sociedade capitalista industrial, e a aspiração utópica e revolucionária de “mudar a vida”. (LÖWY, 2002, p.09).

<sup>4</sup> O que mencionamos aqui é uma leitura estreita da produção artística vinculada ao chamado Realismo Soviético, onde a forma e conteúdo deveriam estar sempre alinhados a ideologia política do coletivo: “(...) é original o artista que consegue captar seu justo conteúdo, em sua justa direção e em suas justas proporções, o que surge de substancialmente novo em sua época, o artista que é capaz de elaborar uma forma organicamente adequada ao novo conteúdo e por ele gerada como forma nova. (LUKÁCS, 1978, p. 192).

<sup>5</sup> A arte é sempre uma tentativa do estabelecimento de uma comunidade para além do sentido comunitário humanista. A comunidade seria sempre um evento em que o dizer prima sobre o dito e a comunicação prevalece sobre o comunicável, tal qual Maurice Blanchot (2011) reflete.

<sup>6</sup> Esse “projeto” está diretamente ligado a ausência da vida pública ou da privatização dos espaços, tornando todo território a ser habitado e a se constituir juridicamente como uma propriedade privada de alguém. Assim a rua, por exemplo, se constitui como uma via de passagem, de entrada e saída, ela ganha uma “função” orgânica na cidade, como tudo deve ser dentro do “projeto” de modernização e ocupação do espaço humano: “(...) o nível da rua é o espaço morto. Não há diversidade no andar térreo: é apenas uma passagem para o interior”. (SENNETT, 1988, p.26).

<sup>7</sup> Michel Foucault (1999) irá propor os conceitos de “dispositivos disciplinares” que produzem os corpos “dóceis”. No caso, a cidade também será pensada como um dispositivo disciplinatório que por sua vez agrega vários outros dispositivos, como a polícia, por exemplo.

<sup>8</sup> Karl Marx e Frederich Angels propõe pensar a consciência para além da metafísica que ela mesma produziria. Em “A ideologia alemã”, os pensadores colocam em xeque os problemas do idealismo herdado de Hegel, e criticam duramente os intelectuais que apenas se debruçam sobre problemas da consciência racional e se esquecem das esferas “reais” que deveriam compor junto com a razão as preocupações filosóficas: “A produção de ideias, de representações e da consciência está em primeiro lugar direta e intimamente ligada à atividade material e ao comércio material dos homens; é a linguagem da vida real. As representações, o pensamento, o comércio intelectual dos homens surge aqui como emanção direta do seu comportamento material. O mesmo acontece com a produção intelectual quando esta se apresenta na

---

linguagem das leis, política, moral, religião, metafísica, etc., de um povo”. (MARX, ANGELS, 2001, p.18).

<sup>9</sup> Para Roberto Piva a poesia é uma forma radical de experimentação da vida, nunca à parte dela, mas sempre ao lado da possibilidade de transgressão do corpo e dos modos de existência para algo fora das possibilidades das lojas, igrejas e praças: “A poesia, junto com o jazz, que é fundamentalmente anarquista. Não o anarquismo libertário, mas o anarquismo “suicidário”. A relação prática está muito próxima da rebelião humana no seu sentido mais amplo”. (PIVA, 2011, s/p).

Recebido em: 27/10/2018.

Aprovado em: 20/12/2018.

Publicado em: 10/01/2019.