

## Roberto Piva e o trabalho poético da referência

Marcelo Antonio Milaré Veronese<sup>1</sup>

### Resumo

Este artigo propõe uma leitura do uso (ou trabalho) da referência na poesia de Roberto Piva, particularmente do livro *Paranoia*, com base na obra de Antoine Compagnon *La seconde main* (O trabalho da citação). Através de um olhar mais atento para as referências literárias nesta poesia inicial, em especial às referências “não-textuais”, o leitor poderá tomar contato com uma poética dialógica válida para toda a obra do poeta, na qual a citação e menção a outros autores sempre estiveram presentes. Aprender a ler a individualidade de tais referências torna-se, assim, um desafio que espera pela participação ativa do leitor.

Palavras-chave: Roberto Piva; Poesia Brasileira; Antoine Compagnon

### Abstract

The article proposes a reading of the use (or labour) of the reference in Roberto Piva's poetry, particularly in the book *Paranoia*, based on Antoine Compagnon's *La seconde main ou le travail de la citation*. Through a closer look at the literary references in this initial poetry, especially the “non-textual” references, the reader can contact a kind of a dialogical poetics valid for all Piva's work, in which the citation and the mention to others authors is always present. Learning to read the individuality of such references becomes, thus, a challenge that awaits the active participation of the reader.

Key-words: Roberto Piva; Brazilian Poetry; Antoine Compagnon

### Introdução

A poesia de Roberto Piva foi escrita acompanhada por outras poesias. É a forma como os poetas preferem viver: cercados pelos seus. Parece que agem por um mesmo instinto, sempre pronto a reconhecer o cheiro não poético do inimigo. Daí a palavra poética ser sempre uma experiência compartilhada através da oralidade, da escrita, da imagem. Mas para o poeta *escritor*, para aquele que ouve sozinho – como nos lembra Rainer Maria Rilke – à noite, no silêncio lúcido de sua cabeça, a resposta “sim, sou mesmo forçado a escrever” (RILKE, 2013), nada se torna tão essencial como a expressão através da escrita, do poema, da palavra que registra versos, vozes, visões.

Para um *escritor de poesia* como foi Roberto Piva, nada interessa mais que conviver com poesia, embora esse fato não se resuma apenas à necessidade da escrita (ou mesmo da leitura); antes, sua criação reclama a indispensável *experiência* da qual

---

<sup>1</sup> Unicamp- Universidade Estadual de Campinas.

toda prática de escrita (e leitura) prescindem. Melhor dizendo, a *experiência* entendida como *prática poética* tem lugar de destaque nesta convivência, conforme uma conhecida fórmula: “Só acredito em poeta experimental que tenha vida experimental” (PIVA, 1985). Portanto, não é de se espantar que, também quando a escrevia, travestia a poesia em matéria de uma experiência própria, convivência praticada no texto.

A própria raiz etimológica do termo *experiência* – do latim *experientia*<sup>2</sup> – fornece a ponte (imagem da relação) necessária entre fazer poético e poema, a mesma previamente necessária, aqui, entre poeta e leitor. Isso porque tal fórmula radical, famosa frase de Piva na ponta da língua de uma *ideia* de poesia, nada diz sobre a leitura da poesia, ou mesmo sobre o modo como é escrita. Os exemplos de sentidos etimológicos do termo “experiência” permitem considerar a intenção do poeta transferida ao poema, delegando também à leitura – enfim ao leitor do *poema*, não apenas da *ideia* de poesia – a tentativa de analisar seus resultados, de provar, sentir, experimentar tal escrita. Se toda experiência aqui pode (deve) ser experimentalismo, a leitura não deveria ser exceção – como não é. Olhando atentamente, a leitura da “leitura experimental” do poeta repõe o caráter prático exigido, uma vez que nos colocamos em contato com um procedimento particular de leitura que, presente na própria escrita da obra, destaca a criação poética baseada em uma relação dialógica “referencial”.

Ora, assim como tudo aqui poderia ser transgressão (cf. Pécora 2005, Vol. 1), noite e sexo (cf. Eliane Robert Moraes 2006, Vol. 2), provocação ou iluminação (cf. Davi Arrigucci Jr. 2008, Vol. 3, e 2009 reedição de *Paranoia*), revolta e rebeldia (cf. Willer 2005, Vol. 1), tudo nesta poesia pode ser *referência*. Falar da poesia de Piva é falar de leitura: ler sua escrita é em parte ler suas leituras, vê-lo contá-las da maneira como as sentia – *O Inferno de Dante é um Paraíso, o swing das Flores do Mal, Mário Macunaíma* – expressos onde bem quisesse e quando bem entendesse: no poema, no manifesto, no depoimento da sua vida. Porém, para uma leitura aprofundada de tais referências em sua pluralidade e abundância (mesma constância e usos diversos), e a fim de contextualizá-la dentro da *escrita-leitura* do poeta, é preciso selecioná-la observando as formas em que se apresentam. Trabalho e estudo também atentos à leitura da forma ou estrutura final dada aos textos e às obras, por sua vez este

---

<sup>2</sup>Ver o verbete “experiência” (latim *experientia*, -ae), s. f.: 1. Ato de experimentar. 2. Ensaio. 3. Tentativa. In Dicionário On-line Priberam da Língua Portuguesa 2008-2013, <http://priberam.pt/dlpo/experi%C3%Aancia>. Consulta em 08.11.2014.

movimento faz parte de uma recepção ainda básica ou primária da linguagem poética em questão.

A maior e mais completa via de comunicação favorável à experiência, aqui, será ainda (e sempre) através da experiência da leitura. Ler o poeta escritor. Esta afirmação categórica não é fora de propósito, como visto, dentro do contexto *experimental*. A fim de ler esta poesia na essência de sua natureza – “a poesia vê melhor” (PIVA, 1997) –, resta ao leitor conhecer a leitura dela feita por seu criador; sim, nos resta conhecer *sua leitura* naquilo que *escreveu* Roberto Piva. Como todos seus leitores sabem e sentem, saboreiam ou não, tudo o que ele escreveu tem relação constante com as referências de outras escritas (nem sempre gráficas). Neste sentido, se por um lado, através da referência, o próprio poeta obrigava o leitor de sua poesia para fora dela, a intenção declarada em falar *sobre* literatura e discutir *o que é* poesia (e que ela *não é*, por vezes, literatura), contudo, se encontra menos em sua escrita poética do que na *prosa* que escreveu (textos *sobre* poesia, como sabe o leitor). E ainda que neste suporte – principalmente manifestos, mas também introduções, posfácios, artigos – o leitor não encontre simples “roteiros de leitura” que contextualizem a escrita (dando por encerrado o trabalho de ler sua obra apenas pela via de leitura de suas referências, por exemplo), poderá conhecer através desta prosa aquilo que sua própria poesia não se empenhava em comunicar, ou, antes, que o fazia apenas individualmente: *o que é* leitura de poesia ou literatura.

Isso deve ser dito, antes de tudo, pelo simples fato de tal questão – o que é leitura de poesia aqui? – caracterizar o foco deste artigo, centrado na contribuição para a leitura crítica das referências na escrita do próprio poeta, no que ela se apresenta individualmente também através de uma poética da referência. Esta questão, porque à primeira vista parece não estar em sua *essência* de escritor (como visto, convocada na experiência, não no poema que é sua única experiência ao alcance do leitor), até o momento também pareceu não ser considerada em toda sua importância na leitura. Em outras palavras, porque a escrita parecia não ser uma questão para o poeta experimental, as leituras – do leitor, mas também a sua própria – foram relegadas para um segundo plano de recepção, uma segunda natureza ao pé da experiência e da vida (gêneros de primeira necessidade nem sempre *lidos* aqui). O contexto experimental, essencial, como se pode perceber, ainda hoje é o maior obstáculo para se conhecer o que é leitura de poesia aqui; ou, se o leitor preferir, a poesia de Piva espera pela experiência da leitura.

## Referência como *escrita-leitura* poética

Esclarecer este contexto da referência no âmbito da literatura é o que nos permitirá conhecer pontos de vista particulares de um Roberto Piva leitor – melhor seria dizer, aquilo que este poeta *entende* por leitura (principalmente de poesia e literatura) quando escreve. Para o leitor, então, deve ficar claro o fato de que este *entendimento* se processa, e se valida enquanto obra, através da escrita. Nestes termos, um esclarecimento literário imprescindível significa sermos capazes de relacionar (ler) as referências na escrita pelo que esta fornece de leituras próprias daquelas, naturalmente, porém dentro de uma linha de criação pensada também pelo escritor-leitor como um *contraprograma literário*<sup>3</sup>. Mantendo-se válida no contexto de leitura da literatura (como antevemos no esforço da prosa *crítica* que acompanha sua poesia), tal proposta age no sentido de uma busca pela validade “não literária” da referência – e do texto – anterior (daí o caráter de *contraprograma*). Aquilo que a *escrita* deste poeta *entende* por leitura não é necessariamente o contexto no qual está inserida uma leitura prévia, ou, no mínimo, não uma leitura no contexto *textual* literário apenas. Não é este o *seu* contexto de leitura e, portanto, *seu* entendimento e visão de leitura na escrita. Entende-se como o contexto de sua escrita dialógica nem mesmo estará inserido no contexto literário da referência (isto é, em uma leitura da referência paralela ou posterior) a não ser que toda forma de leitura se entenda, previamente, com seu contexto individual, como se disse. A única forma de estudarmos este Roberto Piva *leitor* é contextualizar este contraprograma literário em sua escrita – que constrói literatura. Ao final, programa ou contraprograma podem resultar na criação (poética, literária), assim como as referências em sua poesia resulta “apenas” em poesia (textual, literária, e não dialógica, intertextual).

Sabemos que é preciso levar em consideração uma verdadeira *tradição* de releitura especialmente encontrada nas vanguardas históricas do século XX, as quais são responsáveis pela relação influente de grandes autores do passado na poesia lírica moderna – em sua leitura e escrita, vale dizer. As próprias retomadas (ou abandonos definitivos) de tais autores pelas vanguardas estão, elas mesmas, relacionadas com uma leitura que “filtra” a leitura da referência original em sua escrita. Ali onde *está* a

---

<sup>3</sup> Locução baseada na expressão de Alcir Pécora, “contraprograma político”, enquanto característica da poesia de Roberto Piva. (PIVA, 2006, p. 18).

releitura, porém, é também onde ela pode *não estar* em equivalência com a leitura direta da fonte (obra original). Isso é válido no caso da poesia de Piva, uma vez que, neste contexto de escritor-leitor, a própria leitura isolada não tem validade – e, por extensão, a própria referência –, a não ser em sua forma de leitura que é literária e contraliterária (e, neste último caso, se pode enquadrá-la em uma poética vanguardista).

É no contexto literário de leitura e “re-leitura” que qualquer escrita de literatura posterior à segunda metade do século XX deve estar inserida, também para endossá-la, rejeitá-la ou, enfim, manipulá-la nos moldes em que consigam ser usados (para melhor ou pior, digamos). Já o autor contemporâneo que explora o uso de referências literárias – como é o caso aqui – traz com sua obra uma carga ainda maior de leitura, também, não apenas devido à sua obra escrita, mas devido à própria leitura (ou bagagem literária) do leitor contemporâneo. O contexto literário da obra de Roberto Piva, ainda que limitado ao panorama da poesia brasileira da segunda metade do século XX e início do XXI, visto por este viés, acaba por se permitir uma infinidade de possibilidades de leitura, literárias e contraliterárias. Nem todas elas, contudo, permitem ao leitor entender leitura e escrita em seu contexto individual, e este é o ponto aqui.

Característica muito particular trabalhada no interior da própria linguagem, o *conceito* ou *ideia* de experiência em Roberto Piva está tão nitidamente isolada porque rodeada de formulações, e é tão conscientemente sugerida em sua singularidade através de suas formas livres de expressão que, é fato, parece ter escapado aos seus leitores, ironicamente, como condição de sua escrita – como se o ato de escrever fosse, antes, uma ação das menos intrínsecas em sua experiência de poeta. Já seu *ato* de leitura, do lado oposto, goza de toda a atenção por parte do leitor que, para sermos fiéis à metáfora *ciclônica* do poeta, se sente à vontade (cômodo) com o fato vertiginoso de uma poesia que faz referência ininterrupta a outras poesias, poetas e demais autores e obras como “uma metralhadora em estado de graça”<sup>4</sup>. Tudo indica que a leitura da vida (experiência), assim como a leitura da obra (literatura), separadas, termina por convenientemente *estabilizar* uma leitura que nunca foi individualmente a do próprio poeta, ou pelo menos não da *instabilidade* expressada em sua poesia (nas imagens da transgressão, da desordem e da anarquia, por exemplo, sempre reiteradas por ela nos contextos mais variados, inclusive através de citações, epígrafes e demais referências).

---

<sup>4</sup> “Eu sou uma metralhadora em estado de graça” é um verso do “Poema Vertigem” de *Ciclones* (PIVA, 1997, p. 70), referência direta à obra do artista alemão Hans Bellmer (*The Machine-Gunneress in a State of Grace*, 1937. MoMA-NY).

O leitor da poesia de Piva parece não ter se dado conta, ainda, que se encontra frente a um *ato* de escrita quando pensa encontrar, constantemente, uma prática de leitura apenas em suas referências literárias. É preciso esclarecer, de uma vez por todas, que existe uma base essencial encontrada nestas suas *ideias* sobre poesia – sua *prosa* funciona como *poéticas de escrita* –, mas que configura o entendimento de uma experiência de “escrita-leitura” presente nos poemas, não sendo, portanto, um aspecto secundário nesta poesia. Ou, ao menos, tão relevante a ponto de não poder ser considerado apenas de ordem teórica ou prática, experimental ou tradicional, vida ou obra, literatura ou contraliteratura, leitura *ou* escrita.

Ao contrário, é permitido lê-lo sem a referência, isto é, fora deste contexto dialógico. Não considerar suas referências é uma possibilidade de leitura, embora não seja a leitura do poeta, aquela que se encontra em *sua* escrita – aquilo que nos propomos investigar rapidamente aqui. Sem elas seria difícil alcançarmos também uma *excelência* de leitura – uma leitura *poética* – da escrita de Roberto Piva, compatível com outra afirmação de Alcir Pécora (seguida da anterior):

Ali estão todos os tempos de todos os autores excelentes. Todos os tempos da excelência a se organizar num modelo vigoroso que não quer representar uma época ou território, mas celebrar a criação que decide romper consigo própria para atingir o lado mais escuro e impenetrável da existência. (PIVA, 2006)

*Leitura é escrita. Escrita é leitura.* Quem nos informa isso é Antoine Compagnon em sua obra *La seconde main ou le travail de la citation* (O trabalho da citação). É um autor fundamental porque nos ajudará a esclarecer o ponto mais problemático, ao que parece, gerado por qualquer obra de base “referencial” – aqui, um “modelo” de leitura –, e a exemplo do que apontam Alcir Pécora e o restante da pequena fortuna crítica literária existente sobre esta poesia, a saber: o difícil e constante desafio de ler uma obra poética que rompe a si mesma e celebra a criação “desconhecida” (a novidade) por meio da referência. Não seria esta também a imagem da leitura possível frente à poesia de Piva, a leitura das “relações sensíveis” pela maneira como a criação se *individualiza* ao se *pluralizar*, ou seja, ao perder contato ou controle de si (espelhando e *espalhando* a referência enquanto salada aleatória em sua obra)?

Neste sentido, entender melhor o “trabalho da citação” permite ao leitor de literatura abandonar as questões que se mostram *literariamente* ociosas dentro deste contexto excessivo de referências (“o que foi leitura” e “o que é escrita nova”), uma vez

que a obra de Compagnon aceita e comprova o simples fato de que leitura e escrita, ao final, são ações humanas incitadas pelo prazer e paixão individuais, pelo idêntico desejo de uma simples realização, antes mesmo de ser ação. Ao leitor de Piva, também, a certeza de que o problema ou o desafio da referência não está na ociosidade de ler o texto novo comparando com o original: serão ambos (a mesma e uma só) poesia.

### **Antoine Compagnon, o trabalho da citação, leitura e escrita**

Antes de tudo: *ler é escrever, escrever é ler*. Esta grande lição de Antoine Compagnon é uma pequena passagem que devemos percorrer para melhor entrar (nos ligarmos a ela, como acredito) nas duas *poéticas individuais* que Roberto Piva lê – *pensa* – e escreve em sua obra – que também significa escrita-leitura e leitura-escrita enquanto uso da referência em sua poesia.

*La seconde main ou le travail de la citation (O trabalho da citação)* é a obra de Antoine Compagnon que discorre sob o tema central da *citação* na literatura, conhecida forma de referência literal e diálogo textual com o outro que, graças a um olhar crítico original deste autor, é percebido como um lugar de destaque na linguagem escrita, uma vez que passa a representar o estatuto infalível de uma escrita-leitura. Se, no *Avantpropos* da primeira edição da obra, o autor informa claramente que a “citação” é seu primeiro objeto de estudo, vale perceber, porém, que haverá uma segunda proposta de estudo da citação ali, a qual será válida, então, para a nossa leitura particular da referência aqui: “(...) o segundo [objeto], o trabalho da citação, apropriação ou recuperação, ou seja, o produto da força que prendeu a citação pelo deslocamento que ela o faz suportar.” (COMPAGNON, 1979)<sup>5</sup>

Sem fazer disso uma teoria da literatura, as três frentes de abordagem da citação, a saber, *ato*, *forma* e *função*, apontam respectivamente para uma análise (*Fenomenologia*, *Semiologia* e *Genealogia*) que permitem a Compagnon desenvolver seu amplo estudo *da* citação, e não exatamente *sobre* a citação. Importante termos em mente que o *modo de ler* a citação deste autor é o que nos permitiu relacionar seu estudo

---

<sup>5</sup>Tradução livre, itálico do autor. Usaremos traduções próprias quando as passagens apresentadas não existirem em *O trabalho da citação*, tradução no Brasil de trechos da obra de Compagnon, os quais serão usados nas citações em português eventualmente apresentadas aqui. No original: “(...) le second [objet], le *travail de la citation*, l’appropriation ou la reprise, c’est-à-dire le produit de la force qui saisit la citation par de déplacement qu’elle lui fait subir.”

do uso (trabalho) da citação com os usos referenciais na poesia aqui estudada – cujo trabalho de escrita é o *processo* que revela o *modo de ler* do poeta:

Este livro (...) levanta uma questão de princípio: como se defender em meio aos espessos bosques do *já dito*? Problema da quadratura do círculo ou movimento perpétuo. (...) Portanto, não é uma teoria da citação nem do livro, se não no sentido etimológico de uma processão. (COMPAGNON, 1979)<sup>6</sup>

Ainda que o poeta brasileiro faça livre uso da citação em seus livros, tal qual, por exemplo, nas epígrafes (mas não só), toda sua escrita toma para si uma premissa que pode ser válida em toda *criação* literária, se a entendermos como apresentada por Compagnon, por um lado, nos termos de escrita como leitura e/ou leitura como escrita, e de outro através do *processo* da citação no texto, algo que não se restringe inicialmente à significação do enunciado (anterior ou novo, como veremos). Por este viés de estudo, a escrita da referência na poesia de Piva será ainda (e sempre) a leitura do desejo e da paixão, aquilo que se *processa na escrita* adicionado ao contexto literário de uma leitura também *contraliterária* – trabalho que propormos, na verdade, como leitura *sobre* a poesia que Piva (considerando sua *prosa*), e não apenas *da* poesia que escreveu.

Neste contexto, a primeira parte do livro de Compagnon (contendo o estudo da Fenomenologia enquanto o *ato* da citação) é o que melhor nos auxilia na abordagem da referência na poesia enquanto trabalho de linguagem no texto. Como visto, ela se assemelha basicamente à repetição que constitui o ato da citação, qual seja, no texto próprio, citar palavras pertencentes a outro autor – ato diferente de citar o nome do autor, da obra, do personagem, etc. Porém, já de imediato a citação vai além, segundo Compagnon, uma vez que este *trabalho* resulta numa força trazida ao texto através de um movimento: o movimento do ato de citar. Este é outro ponto importante a se frisar. Tal qual este uso ativo da citação – que a mobiliza e, deste modo, trabalha expandindo o texto da citação –, podemos olhar para o “ato referencial” da poesia como uma tendência compulsiva de mobilização de leituras poética e literárias realizadas individualmente, porém agora *processadas* através de temas associados direta ou indiretamente à escrita da poesia. Esta aproximação só é válida porque, também como afirmará Compagnon, o ato de escrever encerra um tipo de “ideia fixa” por parte de quem o realiza (também por conta do conceito de solicitação anterior à citação, como

---

<sup>6</sup> Tradução livre. No original: “Ce livre (...) il pose une question de principe: comment se débrouiller dans le broussailles du *dejà dit*? Problème de la quadrature du cercle ou du mouvement perpétuel. (...) il ne s’agira donc pas d’une théorie de la citation ni du livre, sinon au sens étymologique d’une procession.”

veremos), sendo o trabalho de citação no texto uma perfeita imagem desta paixão obsessiva em forma de escrita-leitura, a qual parece estar muito ligada à criação através de uma característica de leitura *autodidata* encontrada nos escritores (como é o caso de Roberto Piva):

A citação tenta reproduzir na escrita uma paixão da leitura, reencontrar a fulguração instantânea da solicitação, pois é a leitura, solicitadora e excitante, que produz a citação. A citação repete, faz com que a leitura ressoe na escrita: é que, na verdade, *leitura e escrita são a mesma coisa*, a prática do texto que é prática do papel. (COMPAGNON, 2007, itálico nosso)

Tal característica *autodidata*, aqui, estará ligada ao contexto literário e contraliterário mencionado, uma vez que a poesia de Piva é exemplo de uma obra que *processa* uma leitura autodidata (imagem da “paixão da leitura” de Compagnon, que é muito particular e individual), ainda que pense sobre ela – e a leia – nos moldes semelhantes aos do estudo da literatura (digamos, como o leitor a conhece). Como sabemos, o estudo da poesia de Dante Alighieri realizado por Piva com acompanhamento didático, de um lado, e a remissão à poética visionária de Rimbaud por parte exclusiva do poeta, de outro, são exemplos do que se disse através de dois de seus principais autores referenciados. Isto nos permite relacionar a obra de Compagnon com as leituras do poeta no caso do *desejo*, do *sexo*, do *amor*, do *êxtase*, bem como da *violência*, da *instabilidade*, *desordem* ou *anarquia* que permeiam alguns destes próprios temas, principalmente através de uma linguagem *provocativa* e *irônica* (auxiliares de sua visão *contraliterária*). Ao final, através da própria leitura desta obra de Compagnon é possível conhecer os processos pelos quais a linguagem chega a unir não apenas leitura e escrita, mas exatamente poeta e leitor (como criança e adulto nas ações de *découpage* e *collage*):

Recorte e colagem são as experiências fundamentais com o papel, das quais a leitura e a escrita não são senão formas derivadas, transitórias, efêmeras. (...) A leitura e a escrita são substitutos desse jogo. (...) Antes ler, depois escrever: momentos de puro prazer preservados. (...) Será que o sentido do que leio, do que escrevo tem uma real importância para mim? Ou não seria antes uma outra coisa que procuro e que me é, às vezes, proporcionada por acaso, por estas atividades: a alegria da bricolagem, o prazer nostálgico do jogo de

criança? É por isso que se deve conservar a lembrança dessa prática original do papel, anterior à linguagem, mas que o acesso à linguagem não suprime de todo, para seguir seu traço sempre presente, na leitura, na escrita, no texto, cuja definição menos restritiva (a que eu adoto) seria: o texto é a prática do papel. (...) E no texto, como prática complexa do papel, a citação realiza, de maneira privilegiada, uma sobrevivência que satisfaz à minha paixão pelo gesto arcaico do recortar-colar. (Id., *ibid.*)

### **Leitura ilustrada da referência em *Paranoia***

Neste caso, sendo necessário um recorte literário, propomos a leitura das referências *poéticas não textuais*, ainda entendidas num contexto literário particular dividido entre referências *não-textuais* e *textuais* (como dito, isoladamente dialógicas e intertextuais, as quais não trataremos aqui). O entendimento desta divisão nos poemas de Piva, por si só, inicia o leitor na recepção da referência poética orientando-o através do texto principal: o poema. Ainda que rapidamente, é interessante observar o que se propõe aqui através do exemplo de *Paranoia*, o primeiro e mais conhecido, lido e estudado livro do poeta. Nosso intuito é apenas d

ar um panorama inicial das referências *não-textuais* e analisar algo de suas manifestações no texto, incluindo o uso de nome próprio, de título de obras e de personagens presentes nos poemas.

Vale a pena, então, enfatizar: dentre as referências poéticas de *Paranoia*, têm destaque suas formas *não-textuais* de referência. Diferentemente das *textuais* (nem sempre *intertextuais*, vale adiantar), o leitor desta poesia deve ter em mente que as referências *não-textuais* são aquelas que se dão através da menção ao nome do autor, da obra ou, por vezes, de alguma personagem literária. Aqui, divididas em três tipos (como será possível certificar), implicam uma leitura atenta e rigorosa, o que não significa perder o contato com uma dicção poética das que mais instigam a percepção do ritmo através das imagens que vão se apresentando. Seguem na ordem que comparecem mediante a sequência dos poemas no livro:

“na solidão de um comboio de maconha Mário de Andrade surge como um Lótus (...) meu pequeno Dostoiévski no último corrimão do ciclone de almofadas furadas” (*Visão 1961*, v. 19 e 72); “Maldoror em taças de maré alta (...) há anjos de Rilke dando o cu nos mictórios”

(*Visão de São Paulo à noite*, v. 7, 19); “onde Garcia Lorca espera seu dentista (...) Oh minhas visões lembranças de Rimbaud” (em *Praça da República dos meus sonhos*, v. 8, 22); “Saltimbancos de Picasso” (*Poema de ninar para mim e Bruegel*, v. 14); “Beatriz esfaqueada num beco escuro / Dante tocando piano ao crepúsculo (...) Eu vejo Lautréamont” (*Stenamina boat*, v. 2-3, 9); “os cabelos do sexo de Whitman” (*Poema lacrado*, v. 20); “sobre a cabeça de lata de Camões (...) feitos com cabelo de Trotski (...) lenço verde de Tolstoi” (*Paisagem em 78 R.P.M.*, v. 3, 14, 22); “o girassol de Oscar Wilde entardece sobre os tetos (...) eu gostaria de incendiar os pentelhos de Modigliani” (*Poema Porrada*, v. 23 e 30); “outro tempo quando o velho Gide se despachava para a África” (*Poema da Eternidade sem Visceras*, v. 7); “Kierkegaard pede socorro numa montanha (...) Oh Antonin Artaud / Oh Garcia Lorca” (*Meteoro*, v. 10, 26-27). (PIVA, 2000).

A enorme lista nos apresenta referências isoladas nesta escrita, as quais, à primeira vista, não se relacionam com o contexto geral do poema em que aparecem – como o leitor pode certificar –, e nem mesmo se expressam no verso como exemplo de leitura de si (da referência isolada).

Além destas, ainda existem em *Paranoia* exemplos de *referências não textuais* – e não apenas *poéticas* – que se definem pela forma como estão “personalizadas” em sua presença no verso. São referências isoladas, mas enquanto casos de uma maior aproximação com as características próprias de cada referência, como podemos ver/ler na sequência dos poemas e versos referenciais:

“Eu era um pouco da tua voz violenta, Maldoror” (característica atribuída à voz da personagem de Lautréamont, em *Poema Submerso*, v. 1); “Chet Baker ganindo na vitrola” (característica atribuída ao som do músico em *Visão de São Paulo à noite*, v. 28); “A estátua de Alvarez de Azevedo (...) os veterinários passam lentos lendo Dom Casmurro (1º, poeta representado literalmente por uma forma real de estátua; 2º, a forma de leitura da obra referida, ambos em *Praça da República dos meus sonhos*, v. 1 e 17); “Nas boates onde comias picles e lias Santo Anselmo” (referência à (forma de) leitura do autor, em *Poema de ninar para mim e Bruegel*, v. 7); “Eu queria ser um anjo de Piero della Francesca” (desejo dividido com uma característica dos quadros do pintor, em *Stenamina boat*, v. 1); “Miles Davis a 150 quilômetros por hora” (uso semelhante ao visto no verso anterior (com Chet Baker) onde há uma característica atribuída ao som do músico, em *Poema lacrado*, v. 14); “ao som de Lohengrin” (idem, literalmente, em *L’ovalle delle apparizioni*, v.15); “a Morte olha-me da parede pelos olhos apodrecidos de Modigliani” (sugestão de percepção de uma característica dos quadros do pintor, em *Poema Porrada*, v. 29). (PIVA, *ibid.*).

Por último, os exemplos de referências poéticas *não textuais* estão aqui em suas formas que incluem referência *prévia* a tais autores, personagens ou obras. A

apresentação das demais referências que exploram este tipo de recurso é feita não apenas através de um verso, incluindo o título, as epígrafes, etc., o que permite sua visualização e leitura no contexto mais específico do poema. Três poemas dão conta deste exemplo em *Paranoia*: “Jorge de Lima, panfletário do Caos”, “No Parque Ibirapuera” e “Poema de ninar para mim e Bruegel”.

Enquanto referências poéticas, os dois primeiros poemas (“Jorge de Lima, panfletário do Caos” e “No Parque Ibirapuera”) podem ser equiparados pela remissão direta aos poetas (no segundo, a Mário de Andrade) e às suas obras, o que é evidente ao longo de todo o texto. Existem também diferenças: enquanto um faz referência ao poeta no título, o outro introduz o nome do poeta apenas nos versos (ou o referirá metonimicamente, através do título da obra). Os diálogos intertextuais são mais evidentes para o leitor de Jorge de Lima<sup>7</sup> do que de Mário, uma vez que a obra deste último vem incluída num diálogo cruzado com versos de Allen Ginsberg (na releitura explícita de seu poema “A supermarket in California”).<sup>8</sup>

Como visto, os poemas com referência *poéticas não textuais* que incluem referência prévia a autores, obras e personagens colocam os poemas de *Paranoia* num outro patamar de poesia dialógica – o que finalmente traz à nossa leitura da referência algo da leitura *na escrita* do poeta. Assim como a referência tem função na composição do poema, o poema passa a ter implicações dialógicas também “internas” no livro. Isso poderá ser reforçado através da leitura da prosa de Roberto Piva que certifica a importância da presença de tais autores, artistas e suas obras, ou mesmo volta apenas a referi-los, em cada livro ou sequência de livros, o que já redimensiona a referência em seu contexto de leitura e escrita individual.

Já o texto completo de “Poema de ninar para mim e Bruegel” serve de exemplo para se conhecer, na poesia, todas as formas de referência *poéticas não textuais* apresentadas até aqui (servindo ainda de introdução para o próximo tipo de referência a ser visto, isto é, a forma *textual*).

### *Poema de ninar para mim e Bruegel*

---

<sup>7</sup> Para estudo de tais diálogos, ver minha dissertação “A intertextualidade na primeira poesia de Roberto Piva”, p. 127-141. (Disponível em <http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=000468729&fd=y>).

<sup>8</sup> Ver comentário de Claudio Willer sobre este diálogo intertextual em “Uma introdução à leitura de Roberto Piva” (*Obras reunidas* Vol. 1, 2005, p. 154), e também a referida dissertação “A intertextualidade na primeira poesia de Roberto Piva”, p. 93-106.

“Ninguém apara o cavaleiro do mundo delirante” Murilo Mendes

Eu te ouço rugir para os documentos e as multidões / denunciando tua agonia às enfermeiras desarticuladas / A noite vibrava o rosto sobrenatural nos telhados manchados / Tua boa engolia o azul / Teu equilíbrio se desprendia nas vozes das alucinantes madrugadas / Nas boates onde comias picles e lias Santo Anselmo / nas desertas ferrovias / nas fotografias inacessíveis / nos topos umedecidos dos edifícios / nas bebedeiras de xerez sobre os túmulos / As leguminosas lamentavam-se chocando-se contra o vento / drogas davam movimento demais aos olhos / Saltimbancos de Picasso conhecendo-se numa viela maldita / e os ruídos agachavam-se nos meus olhos turbulentos / resta dizer uma palavra sobre os roubos / enquanto cardeais nos saturam de conselhos bemaventurados / e a Virgem lava sua bunda imaculada na pia batismal / Rangem os dentes da memória / segredos públicos pulverizam-se em algum ponto da América / peixes entravados se sentam contra a noite / O parque Shanghai é conquistado pela lua / adolescentes beijam-se no trem fantasma / sargentos se arredondam no palácio dos espelhos / Eu percorro todas as barracas atropelando anjos da morte chupando sorvete / os fios telegráficos simplificam as enchentes e as secas / os telefones anunciam a dissolução de todas as coisas / a paisagem racha-se contra a solidão das janelas e as gaiolas de carne crua / Eu abro os braços para as cinzentas alamedas de São Paulo / e como um escravo vou medindo a vacilante música das flâmulas (PIVA, 2000).

Entre tantas leituras possíveis, através da referência se percebe que o título apresenta o pintor Pieter Bruegel (ou Brueghel, “o Velho”), mas nos versos se encontra especificamente referenciado um quadro ou conjunto de quadros temáticos de Pablo Picasso (os saltimbancos, pintados entre 1904 e 1905), pertencentes a uma fase anterior à sua obra cubista. O mais interessante está na presença da epígrafe de Murilo Mendes no início do poema, exemplo da forma de referência poética *textual* que tem participação em outro nível de função na poesia de Piva. Neste caso, por exemplo, poderíamos adiantar algo sobre a visão de um “mundo delirante” encontrado nos próprios quadros de Brueghel (como em “Jogos infantis”, onde o cotidiano da cidade é habitado apenas por crianças, ao invés de adultos), ao mesmo tempo explorados através da imagética do poema – referência aos “saltimbancos”, ao ambiente do parque de diversões, etc. Mas aí é trabalho (não só de referência, mas passando por ela) para o leitor, ao que tudo indica um trabalho poético muito fruído pelo próprio Roberto Piva.

## Referências

COMPAGNON, Antoine. *La seconde main ou le travail de la citation*. Paris: Éditions du Seuil, 1979.

Revista *Leitura* v.2 nº 54 – Júlio/Dez 2014 – Número temático: Leituras interartes. Roberto Piva e o trabalho poético da referência. Marcelo Antonio Milaré Veronese. p.-207 – 220.

\_\_\_\_\_. *O trabalho da citação*. 1ª reimpressão. Tradução: Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

PIVA, Roberto. *Antologia Poética*. Porto Alegre: L&PM Editores, 1985.

\_\_\_\_\_. *Ciclones*. São Paulo: Nankin Editorial, 1997.

\_\_\_\_\_. *Mala na mão & asas pretas. Obras Reunidas. Volume 2*. Alcir Pécora (Org.). Posfácio de Eliane Robert Moraes. São Paulo: Globo, 2006.

\_\_\_\_\_. *Paranoia*; fotografado e desenhado por Wesley Duke Lee. 2ª ed. São Paulo: Instituto Moreira Salles e Jacarandá, 2000.

\_\_\_\_\_. *Um estrangeiro na legião. Obras Reunidas. Volume 1*. Alcir Pécora (Org.). Posfácio de Claudio Willer. São Paulo: Globo, 2005.

RILKE, Rainer Maria. *Cartas a um jovem poeta*. Traduções de Paulo Rónai e Cecília Meireles. 4ª edição. São Paulo: Globo, 2013.

UNGARETTI, Giuseppe. *A Alegria*. Tradução e notas Geraldo Holanda Cavalcanti. Edição bilíngue. Rio de Janeiro: Record, 2003.