



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS  
INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM**

**CAÍQUE ALBERTIN DE BARROS**

**A Bíblia em *Paranoia*: um estudo sobre a profanação do sagrado na poética de  
Roberto Piva**

**CAMPINAS**

**2019**

CAÍQUE ALBERTIN DE BARROS

**A Bíblia em *Paranoia*: um estudo sobre a profanação do sagrado na poética de Roberto Piva**

Monografia apresentada no Instituto de Estudos da Linguagem, na Universidade Estadual de Campinas, como requisito parcial para o título de Bacharel em Estudos Literários.

Orientador: Prof. Dr. Alcir Pécora

CAMPINAS

2019

Les poètes, devant mes grandes attitudes,  
Que j'ai l'air d'emprunter aux plus fiers monuments,  
Consumeront leurs jours en d'austères études;

Charles Baudelaire (La Beauté)

## RESUMO

Esta monografia pretende desenvolver um estudo da poética de *Paranoia* (1963), livro de poemas do autor paulistano Roberto Piva (1937-2010). O interesse é investigar a ocorrência dos elementos bíblicos em *Paranoia* e analisar seu funcionamento na construção da poesia de Piva. Para tal, será realizado um *close reading* nos poemas *Paranoia em Astrakan* e *Anjos de Sodoma*, os quais formam o corpus de textos a serem analisados. Entende-se, assim, que articulação poética de Piva atribui centralidade aos elementos bíblicos e que a compreensão acerca de seu particular funcionamento constitui-se em um importante meio para a interpretação de sua poesia.

**Palavras chave:** Roberto Piva; poesia brasileira; bíblia; crítica literária.

## **ABSTRACT**

This monograph aims to study Paranoia's poetry (1963), a poem book by the São Paulo poet Roberto Piva (1937-2010). The interest is to investigate the occurrence of biblical elements in Paranoia and analyze their functions in the construction of Piva's poetry. For this purpose, a close reading will be performed in the poems *Paranoia em Astrakan* and *Anjos de Sodoma*, which form the corpus of texts to be analyzed. Therefore, it is understood that Piva's poetic articulation attributes centrality to the biblical elements and that understanding about their particular functioning constitutes an important mean for the interpretation of his poetry.

**Key Words:** Roberto Piva; brazilian poetry; Bible; literary critic.

## **AGRADECIMENTOS**

Pelo apoio, sabedoria e paciência, agradeço ao meu orientador e professor, Alcir Pécora. A sua crença e amor nos poetas “inconformados, num mundo de mansos”, foi o que me inspirou a realizar este trabalho.

À Unicamp, que mesmo diante das constantes e atuais ameaças políticas à universidade pública no país, resiste, revoluciona, incentiva e torna possível a pesquisa.

Ao IEL, que desde 2012 me proporcionou vivências acadêmicas extraordinárias, fomentou, nas disciplinas de Teoria Literária, meu amor pela literatura, me trouxe amigas e amigos companheiros pra vida toda e, por fim, tornou possível o meu reingresso em Estudos Literários.

Aos incríveis seres humanos que comigo habitaram a Sinestesia, nossa casa. Vocês todos se fazem de alguma forma presentes neste trabalho.

Agradeço a minha família e amigos pelo grande apoio direto ou indireto durante essa longa trajetória universitária; aos meus pais, Rubia e Emerson, pelo amor, carinho, preocupação e incentivo constantes; aos pais da Nina, Roland e Bella, pelo acolhimento na Bocaina, ambiente mais que propício para a realização deste trabalho. Agradeço à Klin e à Luna pelos ouvidos atentos, e à Amanda pelo interesse e disposição.

Ao poeta Cláudio Willer, amigo de Piva, que se prestou em elucidar as minhas ideias e mostrar caminhos da crítica da poesia de Piva.

Ao Marcílio Júnior, exímio literato, pelas longas conversas sobre literatura marginal e produção independente.

À Annelise, mestra amante da arte de 1960, obrigado pelo olhar crítico e incentivo.

Agradeço à Nina, amiga e companheira, por, desde 2012, acompanhar de perto toda a minha trajetória, pela paciência nos momentos mais difíceis, pelo interesse e incentivo em cada parte da monografia, por cada leitura analítica e por toda a poesia cotidiana.

## SUMÁRIO

<b>1. Introdução</b> .....	8
1.1 O Corpus .....	12
<b>2. Análise do poema “Paranoia em Astrakan” (<i>Paranoia</i>)</b> .....	14
2.1 Aspectos formais .....	17
2.2 Imagens Poéticas .....	21
<b>3. Análise do poema “Anjos de Sodoma” (<i>Paranoia</i>)</b> .....	37
3.1 Do Sublime .....	40
3.2 Transgressão e Subversão .....	45
3.3 Os anti-heróis angelicais .....	50
<b>4. Considerações finais</b> .....	56
<b>5. Referências bibliográficas</b> .....	58

## 1. Introdução

A década de 1960 ficou conhecida na América do Sul e no mundo como o período de engendramento de regimes totalitários diversos. No Brasil, o golpe de 1964 não se restringiu à esfera política, mas também recrudescer a censura cultural e dos costumes. A resistência ao golpe ecoou nas mais diversas formas de militância: formação de guerrilhas armadas urbanas e rurais, greves, protestos, passeatas, além de uma grande atividade de resistência no âmbito artístico e intelectual. A arte e a literatura, naquele tempo de conservadorismo, tradicionalismo e retrocesso, possuiu protagonismo não somente no processo de conscientização dos cidadãos, mas na formação de um olhar crítico sobre a sociedade e as instituições nela circunscritas.

Acerca da poesia, o crítico e ensaísta Octávio Paz afirma:

O poema é um tecido de palavras perfeitamente datáveis e um ato anterior a todas as datas: o ato original com que principia toda história social ou individual; expressão de uma sociedade e, simultaneamente, fundamento dessa sociedade, condição de sua existência. (Paz, 1972. p. 52)

Desse modo, as manifestações literárias da década de 1960 (ou de qualquer outro período) se situam nos interstícios da sociedade e refletem o que nela se prolifera e, simultaneamente, sobrevivem no contexto irrestrito do verbo, não datável, atemporal. A geração de poetas e escritores que marcou esse período recebeu o reconhecimento crítico através, sobretudo, da autoconsciência literária que possuíam. Conforme o crítico e professor Alfredo Bosi:

Trabalhando uma linguagem em boa parte alheia aos programas experimentalistas, têm escrito desde as décadas de 50 e 60 alguns poetas diferentes entre si, mas aproximáveis pela sua concepção de lírica entre moderna e tradicional. Neles

convive o discurso metrificado e o imaginário romântico ou surrealista com a presença, hoje quase indefectível, de uma forte autoconsciência literária. (Bosi, 1970. p. 519-520)

É nesse quadro que, no ano de 1963, em São Paulo, surge o primeiro livro de poemas do jovem poeta Roberto Piva, intitulado *Paranoia*. Os antecedentes do golpe militar de 1964 ou outras questões políticas de segunda ordem não se mostram explicitamente presentes em sua obra. Seu objeto de interesse é o verbo e o que nele se reproduz, ou melhor, o que ele próprio é capaz de produzir: “Só a desordem nos une. Ceticamente, Barbaramente, Sexualmente. A nossa Catedral está impregnada do grande espetáculo do Desastre” (Piva. *A Catedral da Desordem*, 1962). Trata-se, sobretudo, de autoconsciência literária.

Nesse ínterim, ainda na linha de Octávio Paz, Roberto Piva é um poeta datável e atemporal. O caráter transgressor, rebelde e marginal de sua obra, comumente assinalado pela crítica, pode ser lido como revolucionário em um contexto de conservadorismo político e social:

Manejava essas leituras como argumentos contra o que denominávamos, genericamente, de ‘burguesia’, e seus fundamentos – o cristianismo, o racionalismo cartesiano, a instituição da família, a ideologia do trabalho” (Willer 2005. P. 145).

Ao mesmo tempo, as imagens poéticas por ele criadas só podem ser devidamente compreendidas se o referente primário for o texto e o que nele se articula. Nesse caso, o objeto de maior interesse passa a ser a palavra poética e o seu funcionamento no microcosmo do poema, o que, em última instância, faz do texto um objeto atemporal.

Além disso, na citação acima, o poeta, crítico e companheiro de Roberto Piva, Cláudio Willer, ao se referir à poética do autor, menciona o termo “manejo” e

“leituras”, “manejava essas leituras”, para se referir aos autores e às obras recorridas por Piva na argumentação contra a “burguesia”. Não é novidade afirmar que a intertextualidade<sup>1</sup> é um recurso comum à poética de Piva, a qual ocorre por vias diretas, através de citações ou alusões, como no caso da *Ode ao Fernando Pessoa*, *Poema de Ninar para mim e Bruegel* e *Jorge de Lima, panfletário do Caos*, poemas estes que se referem explicitamente aos autores com os quais o poeta propõe diálogo; e de forma indireta, não explicitamente, como em *Praça da República dos meus sonhos* e *Poema Submerso*, através de figuras literárias advindas de outros poetas e obras.

Entretanto, a questão central deste estudo consiste no entendimento do “manejo” de uma leitura específica: a Bíblia hebraico-cristã. Ainda mais especificamente, de alguns elementos advindos da Bíblia que parecem centrais na articulação da poética de Piva. Conforme o crítico e poeta, também da geração 1960, Carlos Felipe Moisés:

E que dizer da obsessão de Roberto Piva pelos anjos? Refiro-me ao fato de que o vocábulo ‘anjo’, quase sempre no plural, ocorre nada menos que 44 vezes em sua poesia, incidência superior à de qualquer outro vocábulo significativo. E a cifra subiria se acrescentássemos os adjetivos ‘angélico’ e ‘angelical’, e os parentes próximos ‘serafim’, ‘querubim’, ‘arcanjo’ etc. Claro, são anjos que às vezes vêm carregados de insulto e blasfêmia, como os que ‘urinam nas Catedrais sem Deus’, ou como os ‘anjos de Rilke dando o cu nos mictórios’; aqui e ali, designam os efebos que atraem a atenção sexual do poeta; mas muitas vezes simbolizam, para valer, o homem liberto, o humano demasiado humano, nietzschianamente acima do bem e do mal, no gozo supremo da ‘verdadeira vida’ (Moisés 2001, p. 314)

Além de anjos, querubins e serafins, Deus, no singular e com a primeira letra maiúscula, são elementos originalmente bíblicos, cujo empréstimo, em *Paranoia*, parece sofrer substancial mudança e propor a atribuição de novos sentidos, cuja

---

<sup>1</sup> V. a tese de mestrado de Marcelo Veronese, *A Intertextualidade na primeira poesia de Roberto Piva*, Campinas, 2009.

profanação parece contrapor o sagrado. Tais ressignificações só podem ser devidamente compreendidas a partir da hipótese de que a poesia de Piva atribui centralidade a uma releitura de elementos bíblicos. De forma norteadora, o objetivo do trabalho é analisar como tais elementos se dão, ainda mais especificamente, em dois poemas estratégicos de *Paranoia*. Apesar dessa questão e para compreender devidamente tal releitura, surge a exigência de um estudo atento como se pretenderá fazer nesta monografia.

Assim, a análise intrínseca à obra será o motivador para realização deste trabalho, no qual os pressupostos teóricos virão através das precedências dos textos analisados no ato da interpretação. De modo que o objeto da monografia consiste em um *close reading* de dois poemas assertivos para a questão acima apresentada: *Anjos de Sodoma* e *Paranoia em Astrakan*. Tal seleção foi proposital, pois, nos dois textos há uma grande ocorrência de vocábulos bíblicos, que inclui desde a figura do Deus único, singular, e a de anjos, até a de Sodoma, cidade do Antigo Testamento da Bíblia hebraico-cristã, associada genericamente a excessos pecaminosos de caráter sexual.

Por fim, a justificativa maior deste estudo consiste em ampliar as possibilidades de leitura da poética de Piva e analisar os diálogos literários sobre o tema da profanação do sagrado. Além disso, estudar obras de resistência à ditadura na contemporaneidade, quando novas formas de silenciamento cultural estão sendo deliberadamente promovidas por um governo de extrema-direita, ganha nova atualidade, senão urgência. Assim, também, justifica-se esse estudo com a expectativa de contribuição para futuras investigações científicas das poéticas brasileiras de 1960, para maior amplitude do olhar crítico-analítico acerca da literatura nesse período.

## 1.1 O corpus

Conforme explicitado na Introdução, o propósito deste trabalho consiste na análise de dois poemas de *Paranoia*, a saber: *Anjos de Sodoma* e *Paranoia em Astrakan*. Os textos foram retirados e reproduzidos integralmente da obra *Um estrangeiro na legião, obras reunidas, volume I*, organizada por Alcir Pécora e publicada pela editora Globo, no ano de 2005. Além dos vocábulos bíblicos recorrentes nos poemas, os dois se referenciam, no título, a cidades: Sodoma e Astrakan. A incidência dos elementos bíblicos e o denominador das cidades nos títulos formam a justificativa para a escolha desses dois textos. É preciso frisar, entretanto, que a seleção não é excludente, ou seja, é possível verificar elementos bíblicos em quase todos os poemas de *Paranoia*.

Dessa forma, o primeiro poema analisado será dividido em dois subcapítulos: *Aspectos formais* e *Imagens poéticas*. Na primeira parte, acerca da forma, os estudos do Dr. Marcelo Veronese, em *A Intertextualidade na primeira poesia de Piva*<sup>2</sup>, formarão a base teórica, pois deles vieram a descrição da referência formal de *Paranoia em Astrakan* em *Howl for Carl Solomon*, do poeta norte americano Allen Ginsberg. O segundo subcapítulo, *Elementos imagéticos*, por sua vez, se prestará em analisar cada verso do poema, no intuito de buscar compreender o seu diálogo com os elementos bíblicos e a articulação criada por Piva entre eles.

Na sequência, a análise do poema *Anjos de Sodoma* formará o terceiro capítulo desta monografia. A precedência do texto analisado trouxe à luz a necessidade de discussão teórica acerca de três aspectos, os quais foram transformados em subcapítulos: *Do Sublime; Transgressão e Subversão; Os anti-heróis angelicais*. Cada

---

<sup>2</sup> Op. cit.

subcapítulo se propará em discutir conceitualmente os termos neles apontados conforme a precedência de cada parte do poema e do seu modo de articulação. Para tal, as definições críticas sobre o Sublime, as discussões de Wladimir Krysinski<sup>3</sup> sobre transgressão, e as ponderações de Victor Brombert<sup>4</sup> acerca do conceito de anti-herói formarão os pressupostos teóricos de análise.

Portanto, através do close reading de cada poema, o que se buscará compreender é o modo de ressignificação dos elementos bíblicos pelo poeta e a articulação deles com as demais imagens poéticas empregadas no texto.

---

<sup>3</sup> in *Dialéticas da transgressão: o novo e o moderno na literatura do Século XX*; [tradução Ignacio Antonio Neis, Michel Peterson, Ricardo Iuri Canko]. – São Paulo: Perspectiva, 2007.

<sup>4</sup> in *Em louvor de anti-heróis: figuras e temas da moderna literatura europeia, 1830-1980*; [tradução José Laurenio de Melo]. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

## 2. Análise do poema “Paranoia em Astrakan” (*Paranoia*)

### Paranoia em Astrakan

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 incendeiam 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

onde um espaço de mãos vermelhas ilumina aquela fotografia de peixe  
escurecendo a página

onde borboletas de zinco devoram as góticas hemorroidas  
das beatas

onde as cartas reclamam *drinks* de emergência para lindos tornozelos  
arranhados

onde os mortos se fixam na noite e uivam por um punhado de fracas  
penas

onde a cabeça é uma bola digerindo os aquários desordenados da  
imaginação

Se o combate aos valores tradicionais é o objeto central da poética de Piva, *Paranoia em Astrakan* não só reafirma tal postura, como a protagoniza. Nesse sentido, o título faz referência à cidade russa de Astrakan, a qual, no século XVIII, “se revoltou contra as suas autoridades” (DIOGÉNES 2015) através da figura emblemática de Stenka Razin<sup>5</sup>, o revolucionário *cossaco* responsável por arremessar o governador da província do alto da torre da cidade, torturar cobradores de impostos e deter aristocratas. A cidade onde ocorre a *Paranoia* não faz referências explícitas aos acontecimentos políticos de Astrakan e nem mesmo a algum espaço delimitado; ao considerar o primeiro verso (“Eu vi uma linda cidade cujo nome esqueci”), dada a possibilidade do delírio, não é sequer possível concluir se esse espaço de fato existe, pois o eu-lírico não se recorda. De todo modo, mesmo que isolada no título, “Astrakan” forma, com o conjunto dos versos, o amálgama de conotação revolucionária e revolta que o poema parece reafirmar.

Antes, porém, de adentrar ao conteúdo do poema enquanto gesto revolucionário ou não, tendo a narrativa bíblica e as interpretações tradicionais-burguesas como o referente norteador de análise, é preciso compreender os aspectos formais e as técnicas de composição utilizadas por Piva. Nesse sentido, para ampliar a discussão e as possibilidades analíticas, faz-se necessário recorrer aos textos originários e aos referentes explícitos e implícitos sobre os quais o poeta se apoia no ato da escrita. Isso, pois:

Na leitura da poesia de Piva, assim como tudo poderia ser transgressão (PÉCORA, 2005), noite e sexo (MORAES, 2006), provocação (ARRIGUCCI JR., 2009), vida e rebeldia (WILLER, 1980 e 2005), tudo nela pode ser referência. De modo geral, e

---

<sup>5</sup> As informações biográficas acerca de Razin foram retiradas de *Russian folklore: Ded Moroz, Russian traditions and superstitions, Stenka Razin, Zilant, Bylina, Magic carpet, Maslenitsa, Alexander Afanasyev, Books LLC, 2011.*

como priorizado aqui, a recorrência constante à citação de obras, poetas e demais autores confirma o uso da linguagem enquanto recurso muito particular do poeta leitor que, através da referência na escrita, pratica uma forma específica de manifestação de suas leituras. (VERONESE, 2015. P. 27)

Assim, ao buscar compreender a(s) forma(s) específica(s) de manifestação de suas leituras no ato da composição poética, maiores esclarecimentos serão possíveis sobre os efeitos de sentido, os diálogos, as próprias referências e a autoria nos poemas de Roberto Piva.

## 2.1 Aspectos formais

*Paranoia em Astrakan* dialoga, explícita e implicitamente, com *Howl for Carl Salomon*, de Allen Ginsberg. Conforme Veronese:

POEMA: Howl for Carl Salomon

TRECHOS:

“I saw the best minds of my generation / generation destroyed by madness / starving, mystical, naked, / Who dragged themselves thru the angry streets at / dawn looking for a negro fix / Who (...) / Who (...)” (versos 1-6 e demais).

REFERÊNCIA EM PIVA

POEMA: Paranóia em Astrakan (de Paranóia)

TRECHOS:

“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 incendeiam internatos / onde (...) / onde (...)” (verso 1-7 e demais).  
(VERONESE, 2009. P. 89)

O diálogo de Piva com *Howl for Carl Solomon* se inicia com a tradução direta, em posição introdutória, da fórmula testemunhal “I saw” para “Eu vi”. Como outrora analisado em *Anjos de Sodoma*, as fórmulas testemunhais, caracteristicamente presentes nos textos bíblicos e proféticos, denotam o grau de proximidade do eu-lírico com o objeto narrado, pois a experiência adquire nível pessoal e a narrativa é elevada ao grau de testemunho. No que tange aos aspectos formais, para além da tradução ou

transposição dos termos, nos dois poemas não há métrica ou rima e o número de palavras, oito, e as sílabas poéticas, doze e quatorze, respectivamente, parecem dialogar:

I / saw / the / best / minds / of / my / ge / ne / ra / ti / on

e

eu / viu / ma / lin / da / ci / da / de / cu / jo / no / mees / que / ci

Além disso, a composição de Ginsberg reside na constante marcação do pronome “who” no início de cada verso subsequente ao primeiro, forma na qual Piva estritamente se apoia através da utilização do pronome “onde”. O uso pronominal consiste em uma espécie de marcador, circular e repetitivo, que restringe o objeto ao espaço – cidade ou não – no qual a narrativa se passa. É válido ressaltar ainda que o marcador espacial ocorre de forma alternada, sendo o reverso sempre a conclusão espacialmente isolada do objeto apresentado acima:

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 incendeiam internatos** (Versos 2-6 e demais).

Assim, por mais que não haja explícita separação em estrofes, o marcador temporal “onde” indica a composição de um novo período sintático e o verso anterior (em negrito) para o desfecho do posterior. Tal construção formal sugere períodos curtos que se findam a cada dois versos, ou seja, como dísticos.

No que concerne ao ritmo, a ausência de vírgulas, pontos finais ou ponto-vírgula, bem como a constante relação de subordinação marcada pelo uso do pronome “onde”, sugerem fluxo contínuo e aversão à pausa. Nos dois poemas, o recurso de topicalização parece ser central, pois, o pronome “onde” retoma a cidade e introduz o objeto (“**onde** anjos surdos percorrem as madrugadas tingindo seus olhos com”) que, por sua vez, finda-se no verso subsequente (“lágrimas invulneráveis”) e, imediatamente, o outro tópico é apresentado (“**onde** crianças...”), em sucessão constante. Tal sucessão aponta para a abrangência característica do objeto, o qual precisa ser referido de maneira plural, pois é, sobretudo, nesse viés de caracterização do espaço – cidade - que o poema se forma. Por fim, a constante enumeração de frases pouco parece se preocupar com a sintaxe. Alguns versos terminam na preposição sequencial ao predicado (“onde anjos surdos percorrem as madrugadas tingindo seus olhos **com**”) e outros são formados apenas por palavras soltas (“branco” / “penas” / “imaginação” / “arranhados”). Sobre o ritmo da poesia de Piva, Moisés afirma:

A característica mais saliente dessa linguagem é a enumeração de frases. Às vezes palavras soltas. O procedimento, potencialmente hiperbólico, sugere uma espécie de atropelo que no geral se interrompe bruscamente, sem chegar a adquirir articulação sintática plena. O efeito é a impressão de fluxo contínuo, poesia in fieri. (MOISÉS 2001, p. 303)

A forma adotada por Piva em *Paranoia em Astrakan* tem em *Howl for Carl Solomon* seu maior referente e assim transpõe o modelo de composição poética inaugurado por Allen Ginsberg. O poeta norte americano, porém, se ocupa em narrar os feitos de sua geração sob a óptica enaltecida daqueles que o cercavam, dos rebeldes adictos, críticos do capital e protagonistas do movimento literário posteriormente

conhecido como Beat<sup>6</sup>. Piva, por outro lado, utiliza a forma de *Howl* para descrever uma cidade, o que instantaneamente o diferencia de Ginsberg, pois este descreve pessoas. Dessa forma, o pronome “who” é substituído por “onde”, pois o que interessa aqui é o espaço e o que nele acontece. Nesse viés de caracterização do ambiente, alguns elementos bíblicos e cristãos tidos como sagrados parecem centrais e dignos de análise; são eles, por exemplo: “anjos surdos”, “crianças católicas”, “anjo de fogo” e “beatas”. Assim, para que haja maior compreensão acerca desses elementos e de seu funcionamento na tessitura do poema, é preciso adentrá-lo e percorrê-lo, verso a verso. Para isso, a análise será dividida de acordo com as partes do poema identificadas como estrofes, ou seja, a cada conjunto de dois versos, sendo o primeiro iniciado com o pronome “onde”.

---

<sup>6</sup> Willer, 1984.

## 2.2 Imagens Poéticas

Tal como em *Anjos de Sodoma*, a locução inicial de *Paranoia em Astrakan*, formular, consiste no “Eu vi”. Com a hipótese do diálogo com *Howl* confirmada, o poeta assim homenageia Ginsberg e já aponta nas primeiras palavras o mesmo grau testemunhal acerca do objeto narrado. Conforme Willer:

*Eu vi*: na locução inicial de *Uivo*, enfaticamente na primeira pessoa, está a chave de sua poesia e poética. O que ele escreve, nisso identificando-se aos românticos e diferenciando-se do classicismo e do formalismo, é a expressão do sujeito, do eu. Um eu que viu e viveu de tudo: a testemunha do seu tempo, assim conferindo-lhe ao mesmo tempo dimensão lírica, intimista, e épica, como a voz dos antigos profetas, por ser também o relato da manifestação coletiva, da mobilização social e da insurreição geracional. Também pode ser um eu expandido, ao qual se acrescenta o inconsciente, como nos poemas sob alucinógenos;. (WILLER 1999, p.)

Não é possível afirmar se a chave da poesia de Piva está no mesmo “eu vi” de Ginsberg, apontado por Cláudio Willer. O certo, porém, é que essa fórmula testemunhal se apresenta de modo mais ou menos recorrente, como no caso dos dois poemas até agora discutidos. É certo, também, que a poesia de Ginsberg é uma grande referência para Piva, o que sugere admiração e, talvez, comuns propósitos. Assim, é possível estabelecer um paralelo entre as duas locuções iniciais e direcionar o comentário de Willer para a poética de Roberto Piva; este que também se ocupa em ser a testemunha de seu tempo e, ao se apoiar na voz dos profetas antigos, colocar-se como protagonista daquilo por ele mesmo julgado como grandes feitos. O relato, neste poema, acontecerá sobre *Astrakan* ou alguma outra cidade de nome esquecido.

Assim, o primeiro verso, na sequência do “eu vi”, apresenta avaliação contundente do objeto testemunhado: “linda cidade”. O adjetivo selecionado, “linda”,

reafirma o grau de pessoalidade do eu-lírico, pois, de modo subjetivo, este decide opinar acerca da beleza do espaço sobre o qual irá relatar. Não se trata apenas de uma cidade qualquer, mas de um lugar cuja beleza precisa ser enfatizada. Por ser assim caracterizada logo no início do poema, pode-se dizer que os versos seguintes, marcados pelo pronome “onde”, funcionarão como justificativas para tal beleza, ou seja, as razões pelas quais este espaço pode ser lido como lindo. Neste grau de estrita proximidade, o eu-lírico faz um recorte sobre os elementos formadores da beleza do ambiente e apresenta-os, um a um, para o leitor.

O primeiro deles são **“os anjos surdos”** que **“percorrem as madrugadas tingindo seus olhos com / lágrimas invulneráveis”** (versos 2 e 3). Mais uma vez, a figura angelical parece ocupar papel central no poema, pois é reservado a ela o primeiro verso de caracterização da “bela cidade” propriamente referida na linha de cima. O adjetivo “surdos” qualifica “os anjos” e atribui a eles uma característica animal concernente a uma aparente deficiência biológica. Aparente, pois, metaforicamente, a deficiência pode representar implacabilidade, determinação; os anjos são “juizes” emprestados da Bíblia, surdos, pois, não atendem aos rogos de ninguém. No imaginário tradicional-cristão, os anjos são seres espiritualizados e altivos, mensageiros de Deus e superiores a todo e qualquer ser-humano, por isso, são belos. Nessa passagem, porém, os anjos são deliberadamente surdos e, por isso, não ouvem a voz de Deus (ou de qualquer outro ser). Isto ocorre, pois, ao recorrer à figura bíblica, Piva se apropria da carga semântica a ela subjacente, contexto no qual os anjos são seres subordinados e responsáveis pela palavra divina direcionada aos humanos e vice-versa. Com o adjetivo “surdos”, o poeta subverte o sentido original dos anjos e os configura como impossibilitados de ouvir qualquer palavra: os mandamentos de Deus ou as súplicas e rogos de qualquer humano. Os “anjos surdos” são, em última instância, independentes.

Ao humaniza-los através da característica biológica e, aparentemente, desqualifica-los<sup>7</sup> através da surdez, Piva confronta essa visão tradicional e propõe uma radical e provocativa mudança na caracterização desses seres. Tal mudança consiste na inversão dos termos e num reagrupamento sobre a ordem do belo, pois a beleza da cidade está contida, primeiramente, no fato de lá haver “anjos surdos” e libertos de um Deus jamais identificado no poema.

Além disso, os anjos “percorrem as madrugadas tingindo seus olhos / com lágrimas invulneráveis”. A demarcação temporal, madrugada, dialoga com o estilo de vida citadino, no qual percorrem, à noite, a gente considerada escória da civilização, ou seja, aqueles que rejeitam ou são rejeitados pela ordem burguesa, da vida comum: boêmios, desabrigados, alcoólatras, prostitutas etc. elementos quais Piva, para além de se identificar, exalta em sua poética. Neste aspecto, ao situar “os anjos surdos” na madrugada da cidade em questão, o poeta os aproxima dessa escória, enaltece o fato como digno de belo e, doravante, confronta o imaginário tradicional burguês acerca da visão comum, sacralizada, desses seres bíblicos. Ademais, o verso é ambíguo, o que impossibilita afirmar se o uso do pronome possessivo “seus”, relacionado às lágrimas, se refere aos anjos ou à madrugada. No primeiro caso, os anjos seriam ainda mais humanizados, dotados de emoção, pois percorrem as madrugadas tingindo seus olhos, ou seja, aos choros, ainda que sem ferir-se por eles: “lágrimas invulneráveis”. No segundo, a madrugada seria personificada, pois chora. A “invulnerabilidade”, nesse sentido, poderia ser interpretada como a força inviolável que a noite na cidade possui, o que confirmaria a exaltação do período noturno em contraposição à visão usual de

---

<sup>7</sup> É importante frisar que essa desqualificação tem por referente, exclusivamente, a interpretação tradicional burguesa sobre a figura angelical. No conjunto do poema, entretanto, o adjetivo parece exaltar a característica dos anjos, pois, assim, são independentes, altivos e implacáveis na missão advinda de Deus.

rebaixamento do mesmo. Nos dois casos, o confronto é explícito e o elemento bíblico é utilizado como forma de combate às interpretações constitutivas ao mundo burguês.

O poema prossegue: **“onde crianças católicas oferecem limões para pequenos paquidermes / que saem escondidos das tocas”** (versos 4 e 5). Nesses versos, não há explicitamente algum elemento bíblico, mas diálogo com o catolicismo: “crianças católicas”. Sendo a religião católica a responsável pela difusão dos textos bíblicos sob, é claro, diferentes vieses de interpretação, liturgia etc. torna-se válido confrontar a sua menção com as figuras bíblicas expostas no poema, como os anjos, por exemplo. Dessa forma, a beleza da cidade consiste na aparição das “crianças”, cuja expansão semântica alcançaria, também, o termo inocência. Os “paquidermes”, por sua vez, são quem recebem os “limões” oferecidos pelas crianças. Tal substantivo é polissêmico e, no contexto em questão, possui duas interpretações possíveis: na primeira, pode ser lido como animais mamíferos obsoletos, como mamutes ou elefantes; na segunda, poderiam ser assimilados a seres humanos hostis ou de pouca inteligência, conforme o sentido figurado que o termo carrega. Nas duas interpretações, ao saírem “escondidos das tocas”, deduz-se que estavam reclusos e assim permanecem à margem das mobilizações sociais da cidade relatada, sendo “as crianças católicas” as responsáveis por, através dos atrativos limões, conduzirem a sua saída. Além disso, há nesse verso duas aparentes inversões: o adjetivo “pequeno” para caracterizar um animal de grande porte; os “limões”, azedos, cuja repulsa é transformada em atração. O que se começa a notar neste ponto é uma arregimentação às escuras de seres invertidos, paradoxais.

Ainda sob o viés da primeira interpretação acerca dos “paquidermes”, é possível afirmar, dado o referente de extinção, que estes não existem. Esta afirmação é correspondente à hipótese de inocência das crianças, as quais, pouco sabem sobre o catolicismo ou qualquer outra religião. Nesse sentido, as “crianças católicas”,

representando aqui os católicos no geral, somente o são por desconhecerem e, assim, fazem suas oferendas a algo inexistente. É claro que, na perspectiva poética de Piva, tais elementos são estritamente simbólicos e apontam para algo maior, nesse caso, o confronto aos valores tradicionais católicos. Na segunda interpretação, a metáfora agiria *stricto sensu*, de modo que as “crianças católicas” representariam a própria ação de caridade arquetípica da burguesia católica; os “paquidermes” representariam os homens de baixa estirpe, noturnos, miseráveis e escondidos da sociedade; os “limões” representariam as oferendas de pouco valor e sustento, repugnantes por serem azedos, algo próximo à esmola, ofertado por essa infantil burguesia sob o pretexto da caridade. Em ambos os casos, o confronto parece central e a beleza da cidade está justamente na diminuição, representada pelas crianças, de um valor religioso engrandecido pelo grupo social que Piva parece menosprezar e combater.

Na sequência: **“onde adolescentes maravilhosos fecham seus cérebros para os telhados / estéreis e incendiam internatos”** (versos 6 e 7). Após as “crianças católicas”, quem protagoniza a estrofe subsequente são os “adolescentes maravilhosos”. Ao recorrer à gradação, criança para adolescente, o eu-lírico, mais uma vez, apresenta grau avaliativo do objeto por ele narrado, pois qualifica subjetivamente o sujeito. Assim, a composição semântica sugere que o adjetivo foi utilizado como forma de exaltação da ação, na qual “os adolescentes” são “maravilhosos” por fecharem “seus cérebros”, ou seja, ignorar/resguardar seus pensamentos, para os “telhados estéreis” e, por fim, incendiarem os “internatos”. Em uma segunda interpretação, porém, o adjetivo funcionaria como sinônimo de fantasioso, como na literatura maravilhosa, por exemplo; nesse caso, tais adolescentes são inexistentes no mundo real. Por “telhados” entende-se casa ou, na perspectiva do poema, qualquer outra instituição infrutífera –“estéril”-, pois está a serviço do estado e, por isso, não permite a abrangência do pensamento crítico; os

“internatos”, por exemplo, que podem ser lidos como escolas, mosteiros e orfanatos, dignos de serem “incendiados”. A cidade se torna “linda” por lá haver adolescentes revolucionários, tão incríveis quanto inexistentes no mundo real, que ignoram a(s) instituição(s) e promovem a sua derrocada. Trata-se de uma cidade não institucionalizada.

Cidade, **“onde manifestos niilistas distribuindo pensamentos furiosos puxam / a descarga sobre o mundo”** (versos 8 e 9). A gradação persiste e, dessa vez, os “adolescentes” são substituídos por “manifestos niilistas”, cujos responsáveis pela redação, manifestantes ocultos, cedem espaço para a ferocidade do objeto: “distribuindo pensamentos furiosos”. O termo niilismo, adotado por Nietzsche<sup>8</sup>, significa a negação dos valores morais, religiosos e institucionais, os quais, em breve descrição, são confrontados, desconstruídos e reduzidos ao nada, conforme a etimologia do termo. Os “manifestos niilistas”, portadores de “pensamentos furiosos”, vindos na sequência dos “internatos incendiados”, das “crianças católicas” e dos “anjos surdos”, indicam o combate da palavra contra os valores institucionais característicos das cidades, tais como a educação, a justiça, a moral e, em última instância, a religião. Tal interpretação se reforça com a expressão “puxam a descarga sobre o mundo”. A metáfora, nessa passagem, foi utilizada para assimilar “o mundo”, ou seja, os valores tradicionais, com o que há de mais desprezível e digno de ser descartado, corrigido ou, *ipsis litteris*, transferido ao esgoto.

Além disso, o próprio Piva, junto aos companheiros poetas de sua geração, escreveu uma série de manifestos formados por ideias revolucionárias, rebeldes e

---

<sup>8</sup> Cf. Além do Bem e do Mal (1886) e Genealogia da Moral (1887).

É importante esclarecer, porém, que não será o propósito deste trabalho discutir conceitos filosóficos conforme uma ou outra perspectiva, pois o que interessa é a tessitura do poema e como os termos funcionam em seu conjunto semântico.

transgressoras acerca do fazer/ser poético, as quais poderiam ser facilmente assimiladas por “pensamentos furiosos”. *Os que viram a carcaça* (1962) é mais ou menos contemporâneo à *Paranoia* (1963) e contém os quatro primeiros manifestos de Piva: O Minotauro dos minutos; Bules, bílis e bolas; A máquina de matar o tempo; A catedral da desordem. Nesse sentido, os versos 8 e 9 de *Paranoia em Astrakan* podem, também, referenciar o fazer poético do autor e, nesse caso, além de ser autobiográfico, sugere exaltação acerca do próprio gesto. Tal interpretação se liga diretamente ao referente imediato deste poema de Piva: *Howl for Carl Solomon*, no qual, Allen Ginsberg se utiliza da linguagem poética para descrever os feitos de sua geração de modo absolutamente autobiográfico (WILLER 1999). Assim, também é possível afirmar que Piva se apropria do recurso de Ginsberg e em determinados versos insere a metalinguagem, descreve o seu próprio *modus operandi* na articulação dos “manifestos niilistas” e, imediatamente, julga a própria ação como elemento necessário para a beleza, entende-se grandeza, da cidade narrada.

Ao seguir a leitura, após os versos possivelmente autobiográficos, surge mais uma referência à narrativa bíblica: **“onde um anjo de fogo ilumina os cemitérios em festa e a noite caminha / no seu hálito”** (versos 10 e 11). Mais uma vez, a figura angelical ganha espaço no poema, assume a função de sujeito na oração e recebe o protagonismo da ação. Acima, no segundo verso, “os anjos surdos” são apresentados no plural, o que sugere a existência de um grupo. Entretanto, nessa passagem, apenas “um anjo” é identificado e a ele é atribuída uma característica peculiar e distinta dos outros, o fogo. Conforme a narrativa bíblica: “E foi precipitado o grande dragão, a antiga serpente, que se chama o diabo e Satanás, que engana todo o mundo; foi precipitado na terra, e os seus anjos foram precipitados com ele.” (BÍBLIA 1969, Ap. 12:9, p. 300). Não é possível afirmar se o “anjo de fogo” de *Paranoia em Astrakan* representa de fato

o Satanás do texto bíblico, porém alguns elementos ajudam a construir essa hipótese. Em primeiro lugar, a singularidade do “anjo de fogo” em paralelo “ao grande dragão”, único, do livro Apocalipse; em segundo lugar, a própria referência ao fogo no poema, personificado na figura do “dragão” da Bíblia; em terceiro lugar, “seus anjos”, no plural, que acompanham Satanás em paralelo aos “anjos surdos” (verso 2) e aos mortos dos “cemitérios em festa” (verso 10). Sendo o Diabo ou não, “o anjo de fogo”, responsável por pintar a beleza na cidade, é quem faz a luz “nos cemitérios”, pois o ilumina; origina “a festa” e detém a noite, que “caminha no seu hálito”.

Assim, há uma inversão da ordem e um proposital diálogo com as interpretações correntes acerca da narrativa bíblica. Como se sabe, a figura diabólica é assimilada ao mal e os cemitérios são espaços nos quais proliferam a tristeza e o luto, de modo algum, a alegria contida na conotação festiva que esse local assume no poema. O “anjo de fogo”, em paralelo ao Satanás da Bíblia, aqui é representado como um ser ativo, responsável por emanar a luz e levar a alegria em um espaço absolutamente antagônico a esse sentimento; doravante é o portador da noite alegre dos mortos. Ainda é preciso frisar que todas essas características nada mais são do que qualificadores da beleza contida na cidade apresentada no primeiro verso do poema. A “linda cidade” assim o é por subverter a ordem das coisas e, nessa subversão, promover uma resignificação dos espaços e instituições: “incendeiam internatos” e “cemitérios em festa”. A abordagem dos elementos tidos por sagrados, reguladores e ordenados conforme requerem as interpretações correntes da cidade cristã e burguesa, sofre a resignificação de Piva, que visa promover o confronto e, radicalmente, propor a mudança na concepção dos valores.

Após se referir à noite nos “cemitérios em festa”, o eu-lírico deixa a descrição de lado e, mais uma vez, se coloca como protagonista: **“onde o sono de verão me tomou por louco e decapitei o Outono de sua / última janela”** (versos 12 e 13). A utilização

do pronome pessoal oblíquo *me* em “o sono de verão **me** tomou por louco”, transmite intensidade no nível de pessoalidade, o relato passa a ser introspectivo e a ação do sujeito adquire maior relevância: “e decapitei o Outono”. Além disso, as palavras “sono” e “louco” indicam a possibilidade de um delírio profundo, com a duração, talvez, de todo o verão: “sono de verão” ou até o fim do poema. É preciso, ainda, ressaltar a interreferencialidade com Shakespeare em “sono de verão” e *Sonho de uma noite de verão* (1600), por mais que, num primeiro momento, não haja nenhum outro elemento do poema que dialogue com a peça, o poeta decide, de alguma forma, introduzir o dramaturgo na cidade em questão. Ademais, a partir desses dois versos, o tom surrealista, onírico, corroborará o restante do poema, como ainda há de ser analisado, o que parece confirmar a hipótese do delírio.

Logo, simbolicamente, o Outono representa a decadência, a velhice ou a antecipação da morte metaforizada pelo inverno, ou seja, um período de recolhimento que é oposto à ação. Entretanto, “os pensamentos furiosos” das expressões acima analisadas parecem negar convictamente qualquer espécie de passividade que, por sua vez, cede espaço ao movimento, ao confronto e à provocação. Assim, o Outono passa a ser personificado e residente da cidade em questão, “de sua última janela”, até a sua decapitação, morte ou fim realizado pelo eu-lírico. Da “linda cidade”, para assim o ser, a velhice e a decadência foram terrivelmente assassinadas.

Na sequência, o eu-lírico justifica o desprezo pela decadência: “**onde o nosso desprezo fez nascer uma lua inesperada no horizonte / branco**” (versos 14 e 15). Desta vez, a primeira pessoa do singular cede espaço para a primeira pessoa do plural, “**nosso** desprezo”, sendo esta a primeira referência no poema a tal nível coletivo de pessoas. Ao relacionar esses versos com o décimo quarto, acerca dos “manifestos niilistas”, é possível inferir que, mais uma vez, o eu-lírico se refere a sua ação conjunta

a de seus companheiros no protagonismo de modificar a estrutura da cidade e pintar a beleza. Trata-se, nesse caso, de um ato desencadeado por um conjunto específico de pessoas, das quais o eu-lírico faz parte, unidos pelo “desprezo”, conforme Pécora:

Assim, “crepúsculo” e “aurora”, “motocicleta” e “lambreta”, “maconha” e “licor”, “box” e “tênis”, entre tantíssimos outros termos, tornam-se partidos ou escolhas a serem urgentemente feitas, de modo a definir um lado, o do poeta e seus amigos, ou o lado contrário, o dos poetas árcades, dos gabinetes dos políticos, das bombas de gás e radiopatrulhas, dos negociantes, dos patrões e operários, dos estudantes e advogados etc. “D.H. Lawrence” ou “Valéry”, “Artaud” ou “Hegel”, “De Chirico” ou “Mondrian”, ou exemplarmente: “Sade” ou “Eliot”? Piva escolhe os primeiros termos das oposições, onde também se alinham “Barrabás” (não “Cristo”), “corpo” (não “mente”), “gambás” (não “cegonhas”); onde se está pela “violência” contra a “lógica”, as “baterias” contra os “violões”, o “ânus” contra a “vagina” – onde, enfim, se define um “nós” contra “eles”, ou melhor, contra “vós”, pois o que se delinea é um campo de batalha e não uma queixa impotente e desenganada. (PÉCORA 2005, p. 11)

O substantivo “desprezo” não é modificado por qualquer adjetivo, ausente no verso, o que permite pressupor a aplicação generalizada do termo, ou seja, é o “desprezo” enquanto qualidade norteadora, por tudo, sem algum referente específico. Essa qualidade, doravante, “fez nascer uma lua inesperada no horizonte / branco”, o que imediatamente a sobleva e a transforma em uma espécie de gerador de grandeza: “a lua inesperada”. O “horizonte / branco”, por sua vez, pode representar o vazio da existência banal que se via a frente, na paisagem monótona e cega pintada pela cor branca. O “desprezo”, nesse sentido, como o *Fiat Lux* do Gênesis, foi inesperadamente o responsável por fazer nascer a luz da lua e, assim, transmutar a indiferença. O que se vê, por fim, é a exaltação daqueles que parecem inconformados, pois “seu desprezo”

existencialista, nascido do corpo, como a náusea face ao vazio da existência burguesa, fez curar a cegueira monótona do “horizonte branco” e gerou a beleza.

Em seguida: **“onde um espaço de mãos vermelhas ilumina aquela fotografia de peixe / escurecendo a página”** (versos 16 e 17). Nesses versos, o que se faz presente é o tom onírico e o pressuposto do sonho ou delírio se liga diretamente às pistas deixadas pelo eu-lírico no décimo segundo verso: “onde o sono de verão me tomou por louco”. Assim, a descrição do espaço passa a adquirir conotações abstratas, o que leva à dimensão puramente subjetiva acerca do ambiente registrado. É como se a dimensão externa cedesse espaço para a interna e o retrato, a partir daí, se liga muito mais aquilo que o sujeito detém sobre o ambiente, ou seja, as suas impressões subjetivas advindas em delírio. Nessas linhas, o que se pode afirmar é que a cidade passou a ser transformada no retrato do delírio, fruto imaginário do eu-lírico acerca de um espaço manipulado, confrontado, sobre o qual ele pinta da forma como gostaria de ser. Essa conotação utópica adquire força com a expressão “escurecendo a página”. Assim, parece haver uma explícita referência à literatura e, nesse caso, é possível inferir que haja alguma confusão deliberada pelo eu-lírico em delírio acerca do espaço físico e do verbal, no qual a página impressa avança sobre e o conquista. Além disso, tal interpretação permitiria apostar na metalinguagem como recurso figurativo para a construção do poema. Isso, pois não há de fato *Astrakan*, mas somente o poema que nela descreve à *Paranoia*, ou seja, o próprio texto confronta a existência de tudo para além dele devido ao fato de se tratar, *stricto sensu*, de literatura.

Mais uma vez, o delírio parece central e a descrição do espaço consiste nas alucinações do eu-lírico: **“onde borboletas de zinco devoram as góticas hemorroidas / das beatas”** (versos 18 e 19). O recurso ao substantivo “borboletas” propõe diálogo com as acepções poéticas de outrora, as arcades, por exemplo, acerca de um ser

primaveril idealizado e de conotações bucólicas. Esta concepção, porém, é abruptamente ressignificada, primeiramente, através do minério característico dessas borboletas: zinco. A mudança é proposital, pois o elemento poético parece ter sido deslocado de sua conotação primária, campo, para o universo caótico urbano, citadino, no qual “as borboletas” sofreram alguma espécie de mutação genética e, por isso, receberam a designação do zinco. O elemento químico, por sua vez, pode se referir às telhas de zinco características das casas de baixa condição socioeconômica, como no caso das favelas. Por circularem nesses telhados, “as borboletas” se formaram através do elemento nele contido, o que sugere representarem a própria marginalidade comumente assimilada às regiões periféricas das cidades, nas quais se encontram as favelas. “As borboletas”, nesse caso, são o próprio retrato da periferia, a qual não pressupõe passividade, mas a ação do combate, pois elas “devoram”.

Além disso, as “borboletas” atacam, especificamente, “as góticas hemorroidas / das beatas”. As palavras selecionadas por Piva na construção desse verso parecem dialogar com a expressão popular “borboletas no estômago”, caracteristicamente vernacular, cujas conotações indicam sexualidade, relação amorosa etc. porém num plano anterior ao ato sexual, ou seja, contido e não realizado. O verso em questão não somente desconstrói essa expressão, mas, a agride hiperbolicamente, pois propõe oposição: por estômago, ânus (“hemorroidas”); por borboletas, “zinco”; pela mera presença, o ato de “devorar”. O que parece, em última instância, é a total destruição das velhas beatas que, por sua vez, representam a velhice decomposta de uma religião hipócrita na qual as formas de repressão, incabíveis para o poeta, se explodem no ânus, cuja representação vem por meio das “hemorroidas”.

Por fim, “borboletas”, no plural, denota um conjunto de insetos que protagonizam o ataque à religiosidade banalizada dos padres e das velhas beatas,

moralistas e assexuadas. No Antigo Testamento da narrativa bíblica, o livro de Êxodo<sup>9</sup> apresenta dez pragas responsáveis por assolar os egípcios, dentre elas, rãs, piolhos, moscas e gafanhotos. Naquele contexto<sup>10</sup>, as pragas foram enviadas pelo deus dos Hebreus como forma de punição à descrença dos egípcios, os quais, segundo aquela narrativa, eram pagãos, ou seja, foi a ira do divino no intuito de reclamar a sua correspondência. A similaridade entre os eventos bíblicos e a construção poética de *Paranoia em Astrakan* consiste nas relações dos espaços urbanos, Egito e a cidade (Astrakan); nos piolhos, moscas, gafanhotos e, no caso de Piva, borboletas; no ato característico desses insetos, “devorar”. Se isso for verdade, as “borboletas” do poema assumiriam o papel das pragas e, ao invés de “devorarem” os infiéis, atacam as “beatas” que, por sua vez, representam o próprio imaginário cristão confrontado pelo poeta. Ademais, o verso é apresentado como mais uma justificativa de beleza da cidade, cujo conteúdo ali narrado indica apreço por parte do eu-lírico. Em outras palavras, a cidade é “linda”, pois nela habita uma praga que perturba a religiosidade banalizada.

As “borboletas de zinco” cedem espaço, no verso seguinte, às “cartas”: **“onde as cartas reclamam drinks de emergência para lindos tornozelos / arranhados”** (versos 20 e 21). Em um primeiro momento, o verso parece não suportar sentido aparente, óbvio; talvez por se tratar de um retrato alucinado do eu-lírico em delírio, como acima apresentado; talvez, por, simplesmente, “[r]ecusar-se ao sentido [ser], pois, um tipo de violência exigida pelo verso novo contra o comodismo” (PÉCORA 2005, p. 12). Nessa última hipótese, a ausência de sentido consistiria em uma estratégia do poeta em, de modo assertivo, fazer do texto o próprio meio de combate ao didatismo e aos subterfúgios entregues ao leitor sobre o que o verso pode querer dizer. Assim, a recusa

---

<sup>9</sup> Bíblia, 1969. Êx. 7-11. P. 68 – 73.

<sup>10</sup> Mais uma vez, a livre interpretação acerca do episódio bíblico terá como propósito, somente, apresentar a passagem e analisa-la como possível subterfúgio para a construção do verso em questão.

ao sentido gramatical imediato se trata de uma forma violenta de quebrar os clichês e fazer da palavra complexa, enigmática, o próprio ato revolucionário; é uma operação de ataque à língua ou a gramática para dizer o que a normatividade esconde. De todo modo, o sujeito inanimado do verso em questão, “cartas”, parece referir-se a alguma espécie de solicitação, “reclamam”, para algo ou alguém não identificado, talvez alguma autoridade responsável por atender às reclamações, como é característico dos espaços institucionalizados. Nesse sentido, o que as “cartas reclamam” são bebidas alcóolicas, “*drinks*”, para “lindos tornozelos / arranhados”. A feminilidade da expressão “lindos tornozelos” e o caráter fetichista do adjetivo “arranhados” unido aos “*drinks*” emergenciais põe, em plano de fundo, o sexo. Nessa linha interpretativa, as solicitações dos espaços institucionais, como os escritórios, por exemplo, se relacionam às características antagônicas a esses ambientes, como a boemia. Assim, a beleza da cidade narrada consistiria na inversão da instituição para que nela, urgentemente, se integrem os elementos citadinos noturnos.

Após “os cemitérios em festa”, a morte, mais uma vez, é referenciada, agora, no final do poema: “**onde os mortos se fixam na noite e uivam por um punhado de fracas / penas**” (versos 22 e 23). Além disso, a exaltação à noite parece ser um dos elementos centrais de *Paranoia em Astrakan*, pois referências a este período são mais ou menos constantes: “madrugadas” no segundo verso; “noite” no décimo verso; “lua” no décimo quarto verso; outra vez, “noite” no vigésimo segundo verso. A união das imagens morte e noite é recorrente no Romantismo de Blake, Byron e no poeta brasileiro Álvares de Azevedo; é central, também, na *Lost Generation* de Baudelaire, Verlaine e Rimbaud, poetas usualmente reconhecidos como “malditos”. De todo modo, ao pintar a beleza da cidade narrada através da morte e da noite, o que aparenta, também, é alguma espécie de identificação de Piva com os poetas malditos anteriores à

sua geração. Além disso, ainda ligado às referências, o termo “uivam” se correlacionado à forma do poema, parece indicar o texto base de Piva para a construção de *Paranoia em Astrakan: Howl for Carl Solomon*, de Ginsberg.

Outrossim, a morte afixada no período noturno está em contraposição imediata à vida no período diurno. Sobre os aspectos da poesia de Piva, aponta Pécora: “O primeiro deles diz respeito ao sistema de oposições manifestamente esquemático proposto nos poemas” (PÉCORA 2005, p. 10). Dessa forma, ao contrapor a noite e a morte ao dia e a vida, o que se pode pressupor é um esquematismo, cujo diálogo implícito está contido nas formas de idealização, destes últimos dois elementos, características do imaginário citadino, pequeno-burguês. O gesto transgressor, desse modo, consiste na inversão dos elementos idealizados constitutivamente burgueses, conforme o entendimento do poeta, pelo extremo oposto, formando, assim, a antítese. Além disso, os “mortos uivam”, ou seja, gritam, pedem, proclamam “por um punhado de fracassos / penas”. Por mais que a possível proclamação não seja direcionada a alguém, o contexto indica um pedido por parte dos “mortos” sobre a redução do grau de suas penalidades: “fracassos penas”. O que se subentende, assim, é um diálogo com o imaginário cristão, no qual “os mortos”, outrora vivos pecadores, ocupam a cidade à noite, reconhecem seus pecados, mas solicitam diminuição nas respectivas penalidades. A beleza da cidade consiste na morte em contraposição à vida; à noite em contraposição ao dia; aos inconformados, mesmo depois de mortos, que não aceitam as penas de seus pecados.

Por fim, **“onde a cabeça é uma bola digerindo os aquários desordenados da / imaginação”** (versos 24 e 25). Os últimos dois versos do poema parecem propor o desfecho, consciente, sobre o delírio apresentado no décimo segundo verso: “onde o sono de verão me tomou por louco”. Dessa vez, porém, o plano onírico parece ceder

espaço para o consciente e a reflexão consiste na criação poética como o fruto da desordem característica do universo imaginário do eu-lírico. Essa interpretação pode ser válida, pois, para definir o sujeito da oração, o poeta recorre ao artigo definido “a”, no singular, em “a cabeça”, ao invés de “uma” ou “as”, o que pressuporia generalização. Talvez, assim, o eu-lírico estaria se referindo à sua própria “cabeça”. Por assim propor o término do poema, o eu-poético se referencia ao texto como o próprio fruto de seu imaginário desordenado e, nesse caso, ressalta o poder da criação literária, pois tudo o que foi dito acima, em delírio, aparenta não ter nexos, porém representa a contraposição às falsidades da cidade diurna, cuja razão significa a morte. Por outro lado, o último elemento qualificador da “linda cidade” é justamente o fato de haver nela “a cabeça” como “uma bola” que digere “os aquários desordenados da imaginação”, ou seja, a própria presença do poeta. A exaltação da cidade, nesse caso, estaria contida na abertura do espaço para a criação literária e na permissividade da “cabeça” que digere a desordem da imaginação, ou seja, o pensamento baseado no caos promovido pela imaginação que se recusa à estagnação da vida corrente, maquinal, como se recusa à palavra banal, esvaziada de sentido.

### 3. Análise do poema “Anjos de Sodoma” (*Paranoia*)

#### Os anjos de Sodoma

Eu vi os anjos de Sodoma escalando

um monte até o céu

E suas asas destruídas pelo fogo

abanavam o ar da tarde

Eu vi os anjos de Sodoma semeando

prodígios para a criação não

perder seu ritmo de harpas

Eu vi os anjos de Sodoma lambendo

as feridas dos que morreram sem

alarde, dos suplicantes, dos suicidas

e dos jovens mortos

Eu vi os anjos de Sodoma crescendo

com o fogo e de suas bocas saltavam

medusas cegas

Eu vi os anjos de Sodoma desgrenhados e

violentos aniquilando os mercadores,

roubando o sono das virgens,

criando palavras turbulentas

Eu vi os anjos de Sodoma inventando

a loucura e o arrependimento de Deus (PIVA, 2011, p. 60 – 61)

Nesse poema, de modo semelhante ao outro analisado, a bíblia hebraico-cristã não é, somente, o plano de fundo, ou, inevitavelmente, parte do imaginário de um autor ocidental, mas é tema central do texto. *Os anjos de Sodoma*, título e nome seis vezes repetido durante o poema, fazem referência à décima nona estrofe do livro de Gênesis. Na narrativa bíblica<sup>11</sup>, dois anjos são enviados a Sodoma e Gomorra pelo Deus cristão para fiscalizarem essas cidades. Quando chegam à casa de Ló, homem devoto, os infiéis situados naquele espaço tentam, sem êxito, persuadir os anjos e envolvê-los numa espécie de celebração pecaminosa. Os anjos, imponentes ante aos homens, cegam-nos, asseguram a integridade de Ló e de sua família, e orientam Deus a destruir as cidades com fogo e enxofre. Naquele contexto, há uma dicotomia explícita, sendo que Deus e os anjos representam a verdade, o bem, e os homens de Sodoma, o pecado.

Piva, por sua vez, ao dialogar com essa passagem bíblica, subverte os termos: anjos e homens são cúmplices e ambos representam o pecado. Além disso, o que ocorre no poema é a inversão da dicotomia, bem vs mal. Nessa afirmação, os anjos e os homens representam o bem, grandiloquente, pois é digno de ser narrado através do testemunho do eu-lírico; o mal são as figuras com quem os anjos travam o combate: “mercadores”, “sono das virgens” e “Deus”, cujo “arrependimento” foi a própria criação dos anjos, “inventando o arrependimento de Deus”.

Dito isso, vale ressaltar, inicialmente, o testemunho narrado pelo eu-lírico logo no primeiro e repetido nos versos subsequentes, até o penúltimo: “**Eu vi** os anjos escalando”, “**Eu vi** os anjos de Sodoma semeando”, “**Eu vi** os anjos de Sodoma crescendo”, “**Eu vi** os anjos de Sodoma desgrenhados” e “**Eu vi** os anjos de Sodoma inventando”. O uso da primeira pessoa do singular e a flexão do verbo *ver* no pretérito

---

<sup>11</sup> A descrição do capítulo de Sodoma e Gomorra foi retirada, por livre interpretação, da Bíblia traduzida para o português por João Ferreira de Almeida, edição de 1995.

perfeito mostra que o poeta está fazendo um relato pessoal ou, como nas fórmulas bíblicas e proféticas, um testemunho de um episódio pelo qual ele passou, mesmo, talvez, através de sonho ou delírio, o eu-lírico se caracteriza como o observador atento, que parece se afetar pelas movimentações d'*Os Anjos de Sodoma*. Para compreender tal testemunho, é preciso analisar as figuras literárias retiradas da bíblia e utilizadas no poema, no intuito de verificar qual é a sua natureza e quais mais diferenças apresenta em relação ao episódio bíblico.

Logo nos primeiros versos do poema, tem-se a imagem dos anjos que “escalam até o céu”, pois tiveram suas asas “feridas pelo fogo”, o que significa terem também sofrido a ira divina, pois quem os esperaria no céu seria algum tipo de deus, e não a figura do diabo, essa ligada mais ao fogo do que aquela. Inversamente à narrativa bíblica, os anjos foram agrupados na mesma categoria dos homens punidos. Tal inversão pode, também, ser verificada na seguinte estrofe: “Eu vi os anjos de Sodoma lambendo / as feridas dos que morreram sem / alarde, dos suplicantes, dos suicidas / e dos jovens mortos”. O emprego do verbo “lamber” traz, evidentemente, conotação sexual, o que sugere não somente condescendência dos anjos aos homens, mas cópula. Nessa sublime<sup>12</sup> imagem poética, ao “lamber” as feridas dos homens, os anjos se mostram clementes às suas dores e, ao mesmo tempo, sexualmente instigados, o que, geralmente, é inerente à condição humana, carnal. Assim, dado o caráter dicotômico do episódio bíblico, os anjos, no poema, assumem inversão e se concentram no lado oposto ao divino, dos homens e, portanto, do pecado.

---

<sup>12</sup> Para melhor compreensão, devido às diferentes acepções teóricas acerca do sublime, esse ponto será discutido no subcapítulo disposto abaixo.

### 3.1 Do Sublime

Uma vez abordado a ideia do sublime, cabe aqui desenvolver o sentido nele contido tendo por referência a passagem até agora analisada. Assim, conforme as definições de Longino em *Do Sublime*<sup>13</sup>: “o sublime é de certa forma o ponto mais alto, a eminência do discurso, e que os maiores poetas e prosadores jamais conseguiram o primeiro posto de um outro lugar que daí” (LONGINO, p.44). Tal definição esclarece que, para alcançar o sublime, o poeta precisaria recorrer a determinadas técnicas discursivas capazes de gerar no leitor algo para além da emoção ou catarse, conforme a definição aristotélica<sup>14</sup> apresentada na *Arte Poética*. O sublime, nesse interim, é o ponto mais elevado do discurso e para que assim seja descrito, é preciso compreender as escolhas lexicais do poeta que, na formação dos versos, foi capaz, no conjunto semântico do poema, de alcançar tamanha altivez.

No contexto d’*Os Anjos de Sodoma*, a escolha do verbo “lamber” para designar uma ação dos anjos, retira-os do aparato divinizado e os insere no ambiente terreno, naturalizado e, sobretudo, animalesco. O ato de lamber é direcionado às feridas dos homens e, assim, além do sexo propriamente humano, os anjos se equiparam aos cães ou a algum outro animal qualquer. Nesse sentido, Piva parece estabelecer algum diálogo com o Sublime de Longino, mesmo que de forma invertida. Em *Do Sublime*, Longino analisa as hipérboles de Homero e justifica tal atribuição no ponto em que os deuses são equiparados a ações grandiloquentes, como no seguinte trecho:

---

<sup>13</sup> in *A poética clássica / Aristóteles, Horácio, Longino; Tradução Jaime Bruna*. - São Paulo: Cultrix, 2014.

<sup>14</sup> “O objeto da imitação, porém, não é apenas uma ação completa, mas casos de inspirar temor e pena, e estas emoções são tanto mais fortes quando, decorrendo uns dos outros, são, não obstante, fatos inesperados, pois assim terão mais aspecto de maravilha do que se brotassem do acaso e da sorte;” (ARISTÓTELES P. 29)

‘Tal a medida aérea que um homem vê com seus olhos, sentado sobre um cume, e contemplando o mar vinhoso qual a que saltam os corcéis relinchantes dos deuses’  
(hom. E 770-772)

Ele mede o salto dos corcéis pelo espaço do Universo. (LONGINO P. 55)

O sublime disposto nessa passagem vem do salto dos corcéis tendo por referência o Universo, ou seja, é a hipérbole utilizada por Homero ao se referir à grandeza dos deuses. No entanto, Piva, ao naturalizar os anjos, faz o caminho oposto de Homero e atribui uma interpretação própria da narrativa bíblica. A grandeza do verso se encontra em três grandes momentos: 1) na escolha do substantivo “anjos”; 2) na designação de sua ação “lamber”; 3) na gradação das escolhas lexicais que compõem o objeto: “dos que morreram sem / alarde, **dos suplicantes, dos suicidas / e dos jovens mortos**”. A altivez, nessa passagem, ocorre devido à dessacralização dos anjos, tendo por referência o sentido bíblico, e ganha elevação no escopo do poema, uma vez que a exaltação aqui está contida no profano, pecado e, portanto, no ser-humano. Assim, conforme as definições de Longino, com a dessacralização dos anjos o que ocorreria, na verdade, é o fim do sublime.

Além disso, a figura angelical possui conotação própria, historicamente ativa no imaginário popular devido ao contexto no qual o sentido se revelou e se perpetuou na história do Ocidente, através, inicialmente, da narrativa bíblica. Conforme o evangelho de Mateus, no Novo Testamento: “porque eu vos afirmo que os seus anjos nos céus veem incessantemente a face de meu Pai” (Mateus 18:10), há, nessa passagem, a grandiloquência dos anjos por serem capazes de visualizarem a face do deus bíblico. Os anjos, nessa passagem, além de ocuparem os céus junto à divindade, a veem, ou seja, estão no mesmo plano. Tal definição também se afirma no Antigo Testamento, como em Salmos: “Nenhum mal te sucederá, praga nenhuma chegará à tua tenda Porque aos

seus anjos dará ordens a teu respeito para que te guardem em todos os teus caminhos” (Salmos 91, 10:11). O que se vê, aqui, são anjos desempenhando a função de guardiões daqueles que se põem ao lado da divindade, são servos de Deus. Assim, no imaginário de um leitor ocidental, corriqueiramente, os anjos são as figuras divinas que representam o bem, estão ao lado de Deus e acima dos homens.

Nesse ínterim, o sentido que Piva atribui à figura angelical, ao relacionar a ela o ato de “lamber as feridas dos homens”, de alguma forma se aproxima da conotação bíblica primária, uma vez que nesta narrativa os anjos também se ocupam de consolar os males dos seres humanos. Porém, há uma diferença que se dá na forma de execução deste consolo que, no caso do poema, vem através da língua e do ato de lambar. Assim, é possível afirmar que Piva se apropria de um elemento bíblico para confrontar não a narrativa em si, mas o imaginário do povo que a interpreta e, desse modo, promover o choque. O confronto ocorre com as interpretações correntes do povo burguês, conservador, cujas atribuições de sentido acerca dos elementos bíblicos, geralmente, indicam moralismos abruptamente combatidos pelas imagens recorridas no poema, como no verso analisado. O sublime deste verso, por fim, está contido na descrição de um ato horripilante, terrível, para este imaginário conservador: anjos lambendo feridas de “suicidas” e “suplicantes”. Conforme o crítico e filósofo moderno, Edmund Burke<sup>15</sup>:

O que quer que de alguma forma seja capaz de excitar as ideias de dor e de perigo, ou seja, tudo o que for terrível de alguma forma, ou que compreenda objetos terríveis, ou opere de forma análoga ao horror é fonte do sublime; ou seja, é capaz de produzir a emoção mais forte que a mente é capaz de sentir. (BURKE, p. 52)

Além disso, o sublime do verso em questão pode ser assim definido por Longino no seguinte aspecto: “É que o sublime reside na elevação.” (LONGINO, p. 63). Pode-se

---

<sup>15</sup> in **Uma investigação filosófica acerca da origem das nossas ideias do sublime e do belo; [tradução Alexandra Abranches, Jaime Costa e Pedro Martins].** – Lisboa: Edições 70, 2015.

dizer que ao dessacralizar os anjos e aos naturalizá-los, Piva propôs um sentido novo, próprio à sua poesia. Sentido este que, ao emprestar um substantivo categórico, carregado semanticamente pelas interpretações correntes da narrativa bíblica, se revela em tom de horror e na conseqüente emoção.

O agrupamento posterior disposto no predicado, ou seja, as feridas lambidas pelos anjos, vem, primeiramente, através daqueles que “morreram sem alarde”. O substantivo “alarde” sugere ausência de exibicionismo, por extensão, aqueles que morreram calados e sozinhos, o que numa batalha épica poderia significar homens de pouca relevância. Na sequência, vêm os “suplicantes” acompanhados dos “suicidas”. A ideia de súplica prediz submissão, rebaixamento, e o suicídio, nas interpretações correntes do povo cristão, consiste num gesto pecaminoso e imperdoável diante da divindade. Assim descrito por Dante, cujo Inferno é uma intertextualidade fundamental em Piva (VERONESE 2009), os suicidas foram postos no segundo giro do sétimo círculo do Inferno *d'A Divina Comédia*. E, para finalizar a sequência, “os jovens mortos”, referindo-se à morte prematura destes seres humanos, os últimos a receber assistência dos anjos. Isto dito, fica evidente que, no escopo do poema, os anjos se mostram clementes aos seres humanos antagônicos ao bem, conforme o sentido bíblico e, graças a isso, o choque se intensifica.

Por fim, a passagem analisada sugere elevação devido, primeiramente, à apropriação do substantivo “anjos”, retirado da narrativa bíblica, à modificação e à posterior atribuição de um sentido próprio, porém não isento de sua conotação primária<sup>16</sup>. O sublime, conforme as definições de Burke, está contido no horror gerado pela imagem poética dos seres angelicais animalizados e, com suas línguas, exprimindo-

---

<sup>16</sup> Conforme, também, requer o título do poema, uma vez que Sodoma faz referência a um episódio bíblico.

se sexualmente com os homens punidos pela ira divina. A categoria de agrupamento dos homens receptivos da ação dos anjos sugere, no poema, uma exaltação dos valores anti-burgueses, conceito este que será aprofundado mais adiante.

### 3.2 Transgressão e Subversão

“Eu vi os anjos de Sodoma crescendo / com o fogo e de suas bocas saltavam / medusas cegas” (Versos 12- 14)

A ideia de transgressão é tão frequente na crítica literária<sup>17</sup> de Roberto Piva que abordá-la, além de soar repetitivo, pode parecer ousado para um trabalho de monografia. A discussão do conceito, porém, terá por enfoque os versos acima identificados e como se dará a sua aplicação no escopo do poema. Assim, o conceito será estritamente voltado ao contexto d’*Os Anjos de Sodoma* e às construções sintático-semânticas dos versos, as quais podem ou não se assimilar com uma linguagem transgressiva.

Sabe-se que o catolicismo é, historicamente, antagônico aos princípios do paganismo. Entretanto, é comum na literatura, sobretudo nas poéticas neoclássicas e barrocas, o entrecruzamento dos elementos cristãos com a teogonia greco-romana. É o que se vê nas epopeias de Dante Alighieri e Luis Vaz de Camões, por exemplo. Porém, diferentemente desses dois poetas, em *Os Anjos de Sodoma*, o paganismo é subversivo e afronta o Cristianismo: “de suas bocas saltavam / medusas cegas”. Desse modo, o fogo, popularmente assimilado ao inferno, é posto no poema como estimulante para o crescimento dos anjos (“crescendo com o fogo”) que, por sua vez, ao frisar o campo semântico bíblico, poderiam ser equiparados a demônios. Porém, esse termo não é escolhido. Se, ao invés de *Anjos*, o substantivo *Demônios* fosse empregado, a dicotomia bíblica se manteria e o tom de profanação não existiria. É possível inferir, assim, que a escolha por “anjos” foi proposital no intuito de subverter a imagem benevolente que as concepções populares denotam. Anjos estes que vomitam medusas. O símile

---

<sup>17</sup> Moisés, 1998; Trevisan, 2002; Willer, 1980; Pécora, 2005.

Cristianismo-Paganismo une as narrativas num campo de sentido escatológico, do vômito. Piva, nesse diálogo com a figura angelical, se apropria dos termos e apresenta uma particular interpretação sobre o paganismo e o próprio episódio bíblico.

Tal interpretação própria só é assim possível devido às referências discursivas do poeta: a mitologia clássica e a Bíblia. Conforme Krysinski:

A linguagem transgressiva é uma linguagem que estabelece múltiplas tensões entre a obra como linguagem-discurso, seus referentes e seus auto-referentes. Entre esses referentes, deve-se levar em consideração o referente social e político, o referente interestético, ou seja, a interdiscursividade da forma, e o referente intra-estético, ou seja, a intradiscursividade da forma. Toda linguagem transgressiva negativiza, problematiza e até mesmo desarticula o referente social e político. (KRYSENSKI 2007, p.27)

No que tange ao referente interestético, o uso da primeira pessoa do singular aliado ao pretérito do verbo ver, conforme explicitado acima, transforma o eu-lírico em testemunha do episódio por ele narrado. Tal testemunho se apresenta de modo formular “Eu vi”, cuja equiparação se torna evidente com as fórmulas bíblicas e proféticas. Nessas narrativas, o testemunho é posto, muitas vezes, como base para a construção do objeto. Como em Êxodo<sup>18</sup>, no Antigo Testamento, por exemplo, através de Moisés que modificou sua própria trajetória após ter visto e ouvido a voz de Deus. Além disso, a forma breve é caracteristicamente bíblica, no intuito de dar potência à expressão. Os versos breves d’Os Anjos de Sodoma parecem se apropriar da forma bíblica:

“Eu vi os anjos de Sodoma **semeando** / prodígios para a criação não / perder seu ritmo de harpas” (Versos 1-3)

---

<sup>18</sup> A Bíblia Sagrada: Antigo e Novo Testamento. Tradução de João Ferreira de Almeida. Edição rev. e atualizada no Brasil, 1969.

A opção em concluir alguns versos, conforme o exemplo em negrito acima listado, no início do predicado e designar o objeto no verso subsequente, permite interpretar o grau de intransitividade do verbo. Como se a ação terminasse em si própria e o testemunho do eu-lírico fosse um relato dos diversos atos dos anjos. Tais formas breves, como já explicitado, encontram seus referentes nas fórmulas bíblicas e proféticas, assim, evidenciam a interdiscursividade da forma e, finalmente, constituem-se com peso na intradiscursividade do poema.

No que tange, em segundo lugar, ao referente social e político, é preciso levar em consideração as instituições contemporâneas a Piva que representam, dentre outros fatores, a Bíblia, ou seja, o cristianismo e a igreja. As análises extrínsecas não são o objeto central deste trabalho, tampouco o interesse é buscar justificativas contextuais, porém e, ainda assim, ver “anjos crescendo com o fogo” se configura numa “escrita libertina”, a qual carrega como pano de fundo o confronto que, por sua vez, só pode funcionar através dos elementos sociais e políticos de seu entorno. Conforme Pécora:

A escolha sem nuances é condição desta escrita libertina, no sentido forte do termo: aquela no qual está em jogo assinalar os interditos e investir decididamente contra eles, num gesto cujo valor fundamental é o da transgressão, e nenhum outro. Trata-se de esclarecer sem meias-tintas a situação básica de impedimento e repressão que reconhece como constitutivo do mundo burguês, e então lançar-se abertamente ao confronto. (PÉCORA 2005, p. 11)

A imagem benevolente dos anjos sacralizados e provedores da paz, sob a óptica romantizada das interpretações burguesas acerca dos elementos bíblicos, se converte, decididamente, em seres boquiabertos e alimentados pelo fogo. A escolha do verbo “saltar” ligado ao substantivo “bocas”, indica força e violência, como se eles cuspissem

as “medusas cegas”. Tal transformação, própria à interpretação de Piva, pode ter como propósito o combate daquilo que é constitutivo do mundo burguês, ou seja, o cristianismo e a igreja, porém, aqui isso não importa. O que vale é apropriação de um elemento exterior ao poema, o conhecimento prévio acerca de sua conotação e a posterior desarticulação de seu sentido primário. Esta mudança de sentido negativiza o referente bíblico, edulcorado domesticamente em termos burgueses, e se consolida no campo transgressivo.

A hipótese de apropriação e transgressão se não se confirma, ganha força no verso seguinte: “Eu vi os anjos de Sodoma desgrenhados”. Nesse ponto, o interesse do eu-lírico foi em registrar a aparência física do objeto por ele testemunhado. Se havia cabelos, o pressuposto é a existência de uma cabeça, seguida de um corpo alado: “suas asas destruídas pelo fogo”. O exercício para compreender a caracterização imagética sugerida por Piva sobre a aparência angelical é de fundamental importância para identificar o referente ao qual ele se apoia. Nessa linha de análise, é preciso frisar que em Gênesis, no episódio de Sodoma e Gomorra, não há qualquer indicação sobre o aspecto físico dos anjos, nem mesmo ao longo da narrativa bíblica, contexto no qual eles são identificados como seres espirituais<sup>19</sup> e, por isso, materialmente sem forma. Portanto, o aspecto humanizado ou humanoide contido nos anjos de Piva muito mais dialoga com as ilustrações renascentistas, como nos quadros de Rafael Sanzio<sup>20</sup>, as quais ainda habitam no imaginário ocidental. Assim, dado o aspecto libertino e confrontante característicos da poética de Piva, ao testemunhar “anjos desgrenhados” o que se nota é a desfiguração de uma possível beleza comumente assimilada à figura angelical. Tal desfiguração não só problematiza o referente, mas o desarticula e o

---

<sup>19</sup> Hebreus 1:14

<sup>20</sup> Madona Sistina (1512) e Transfigurazione (1520), por exemplo.

negativiza, o que, em última instância, se configura *stricto sensu* conforme a sugestão de Krysinski, em uma linguagem transgressiva.

Ainda é preciso assinalar o adjetivo utilizado no verso subsequente ao até aqui analisado: “violentos”. Ou seja, a caracterização dos anjos, nessa parte do poema, se sustenta em dois eixos categóricos, o da aparência física e o da ação. No episódio bíblico de Sodoma e Gomorra, os anjos são enviados no intuito de reafirmar a palavra divina, assegurar a integridade dos ditos justos, Ló e sua família, e pôr em enxofre as duas cidades em meio aos outros habitantes pecaminosos que lá habitam. O fogo, nesse sentido, pode ser facilmente interpretado como um gesto de violência. Dada a ação dos anjos no contexto bíblico referente ao poema de Piva, é possível afirmar que o poeta tenha se utilizado do adjetivo “violentos” em forma de apropriação e particular interpretação em seu texto. Isso, pois: “Como interdito privilegiado, a sua transgressão é também a via tumultuosa que conduz ao sagrado, ou se confunde com ele.” (PÉCORA 2005, p. 12). Assim, aqui e lá, ou seja, em *Anjos de Sodoma* e na Bíblia, os anjos são tidos como violentos, porém naquele contexto a sua violência é direcionada à destituição do pecado e, aqui, o que se vê é a reafirmação, o elogio e até mesmo a exaltação do pecado.

### 3.3 Os anti-heróis angelicais

Além de ‘vomitem Medusas’, os anjos “desgrenhados” e “violentos”, “aniquilam mercadores”, “roubam o sono das virgens”, “criam palavras turbulentas”, “inventam a loucura” e, por fim, “o arrependimento de Deus”. Através dessas várias ações, *Os Anjos de Sodoma* podem ser relacionados a muitas figuras literárias, porém, é nítido não se tratarem dos anjos benevolentes e pacíficos, conforme as interpretações correntes da burguesia. O diálogo com a Bíblia se explicita com o empréstimo dos termos, como anjos e homens, e da referência ao episódio em questão, ou seja, Sodoma e Gomorra. Porém, a mudança de sentido ocorre através de uma particular interpretação de Piva, na qual o objeto referente é retirado de seu campo originário e levado para o poema. Tal resignificação consiste na proposital mudança dos valores, cujo fim é a transgressão.

Parece haver, além disso, um certo protagonismo desempenhado por esses novos anjos: o combate. Nesse sentido, “aniquilar mercadores” aponta para uma ação central e, por isso, digna de introduzir a série de atos subsequentes, marcados pela continuidade através do uso do gerúndio (“aniquilando”, “roubando”, “criando” e “inventando”), que vão marcar o desfecho do poema. A ação contínua vai de encontro aos termos cuja conotação aponta para alguma espécie de antítese, como “roubar” para “sono” e “virgens”; “aniquilar” para “mercadores” e “inventar” o “arrependimento de Deus”. Assim, tais movimentos, gerados pela violência, visam a ilustração de um cenário desordenado, que, com o jogo de oposições, instaurará a rebelião. Os anjos, nessa passagem, passam a ser os protagonistas dessa rebelião, os agentes articuladores da desordem.

Se na narrativa bíblica os anjos são assimilados como os “mensageiros de Deus” ativos, grandiloquentes e superiores aos homens, é possível, naquele contexto, equipará-los a heróis, conforme a definição clássica do termo<sup>21</sup>. No poema, a modificação proposital do sentido não retira o protagonismo de ação dos anjos e, tampouco, a altivez, tendo em vista o gesto rebelde em questão. Porém, a aparência física e a violência desses seres, ao serem confrontados com a sua imagem popular, levam à negação daqueles aspectos e os transformam em anti-heróis. Conforme Brombert:

O herói negativo, mais vividamente talvez do que o herói tradicional, contesta nossas pressuposições, suscitando mais uma vez a questão de como nós nos vemos ou queremos ver. O anti-herói é amiúde um agitador e um perturbador. A concomitante crítica de conceitos heroicos subentende estratégias de desestabilização e, em muitas obras examinadas neste estudo, comporta implicações éticas e políticas. (BROMBERT 2001, p. 15)

A desestabilização com implicações, no mínimo, políticas, se inicia no aniquilamento dos mercadores, o que, também, configura referência a um episódio rigorosamente bíblico: a expulsão dos vendilhões do templo<sup>22</sup>. Nesse ponto, há uma distinção nítida do primeiro conjunto dos acolhidos pelos anjos (“lambendo as feridas”) apresentados no meio do poema: aqueles que “morreram sem alarde”, os “suplicantes”, os “suicidas” e os “jovens”. Os mercadores não são somente atacados, eles são aniquilados. Por assim, dizer, “mercador” é aquele que detém as transações mercadológicas, ou seja, na contemporaneidade de Piva, é o capitalista moderno. O objeto, porém, representado no plural, ultrapassa o aspecto individual e alcança a instituição. Assim, o primeiro confronto revelado é contra a instituição mercado

---

<sup>21</sup> Conforme as definições de Brombert, 2001. P. 15.

<sup>22</sup> Bíblia, 1969; Jó, P. 532.

personificada pelos indivíduos abatidos, os mercadores que, por extensão, são os capitalistas.

“O modo anti-heroico, como veremos, implica a presença negativa do modelo subvertido ou ausente” (BROMBERT 2001, p. 14). O substantivo modelar, dado o contexto bíblico sobre o qual *anjos* foram retirados, subverte-se em uma figura maltrapilha cujos atos são estimulados pela violência. Tal violência, porém, é proposital e denota grandiloquência nas ações, por isso dignas de serem narradas ou testemunhadas pelo eu-lírico. Assim, o aniquilamento é apenas uma característica de ação dentre as outras empregadas para a construção imagética desses anti-heróis. Dada a sequência dos versos, é possível esboçar as seguintes símile: anjos/aniquilamento; anjos/roubo; anjos/turbulência; anjos/loucura. Fica evidente, nessas linhas, o caráter usurpador e agressivo que os anjos assumem, pois os termos a eles relacionados se agrupam na esfera caótica e na promoção da desordem.

Além de aniquilar mercadores, os anjos “roubam o sono das virgens”. Nesse verso, existem dois termos cuja conotação aponta para a estabilidade: sono e virgens. Por ter sido roubado, é possível interpretar que o substantivo sono é empregado como sinonímia de paz, a qual é tomada através da violência. Ademais, a figura da virgindade ocupa papel central no imaginário popular acerca da narrativa bíblica, sobretudo através do Novo Testamento, como no livro de Lucas, protagonizado pela personagem Maria. Naquele contexto, essa personagem é caracterizada por engravidar tendo permanecido virgem, o que denota, no imaginário popular, exaltação da virgindade e sacralização da castidade feminina. Dito isso, parece evidente que Piva se apropriou da narrativa bíblica através de uma radical proposição de leitura que tem por enfoque não o ataque àquela narrativa, mas aos pseudofieis da religião institucionalizada e burguesa que atribuem interpretações moralistas ao texto bíblico. Dessa forma, as virgens apresentadas no

poema, em contraposição às interpretações correntes acerca de Maria, representam a virgindade burguesa. Ainda sobre o referente bíblico:

26 No sexto mês foi o anjo Gabriel enviado da parte de Deus, para uma cidade da Galiléia, chamada Nazaré

27 a uma virgem desposada com certo homem da casa de Davi, cujo nome era José; a virgem chamava-se Maria. (BÍBLIA, 1969; LUCAS, P. 70)

O diálogo com a Bíblia estabelecido nessa passagem do poema ocorre por referência à presença do anjo Gabriel e a sua visita à virgem Maria. No contexto bíblico, o anjo é representado como um enviado de Deus cuja função consiste no anúncio da escolhida a conceber Jesus, o que denota, neste contexto, a grandiloquência do anjo, digno mensageiro, e da mulher por ele informada, digna casta.

No poema, porém, a inversão dos valores ocorre através da composição do verso. Assim, “roubar o sono das virgens” pressupõe, no mínimo, que elas foram acordadas contra a sua vontade e, por isso, sofrem alguma espécie de tormenta advinda dos anjos. Por extensão semântica, é possível afirmar que a expressão “roubar o sono” possui conotação sexual, o que se confirma através do substantivo “virgens”, o qual restringe o sujeito no campo da sexualidade. Assim, é possível inferir que “roubar o sono das virgens” pode significar violação sexual por parte dos anjos, ou seja, estupro. Não é preciso afirmar que, dada a tessitura do poema, a finalidade consiste na construção metafórica, cujo símbolo é o combate. Nesse caso, o que se combate é, mais uma vez, a figuração burguesa da Bíblia, a qual constrói altivez dos anjos em paralelo à sacralização da castidade. A linguagem transgressiva, outrora discutida, tem por fim o embate contra a estabilidade e a favor da mudança na concepção dos valores. Assim, nesse aspecto subversivo, tendo em vista o referente, os anjos são hereoicizados por protagonizarem o combate antiburguês.

A ação desses seres bíblicos, no contexto do poema, os leva a algo maior: “o arrependimento de Deus”. Não há descrição sobre tal arrependimento, ou seja, o eu-lírico não define do que teria Deus se arrependido. Porém, dado o contexto e o título do poema, é possível inferir que o arrependimento esteja relacionado à destruição de Sodoma e, se isso for verdade, por extensão, Deus se arrepende de ter destruído o pecado ali presente. É digno de nota, também, que o arrependimento de Deus é posto como uma invenção dos Anjos – “**inventando** a loucura e o arrependimento de Deus” – o que sugere duas interpretações possíveis: uma inversão no grau hierárquico bíblico, Anjos acima de Deus, ou a invenção enquanto sinônima de mentira, Deus não toma parte nos acontecimentos.

A definição angelical em *Anjos de Sodoma*, logo, pode ser caracterizada através de dois eixos determinantes. Se, por um lado são equiparados a homens de baixa estirpe – estupradores (“roubando o sono das virgens”), aniquiladores e turbulentos – por outro, ainda carregam o princípio metafísico de origem bíblica, pois “criam” e “inventam”. De maneira análoga ao *Fiat Lux* do primeiro capítulo do Gênesis<sup>23</sup>, quando Deus, através do verbo, cria o universo, os *Anjos de Sodoma* criam “palavras turbulentas”. O emprego do adjetivo “turbulentas” ao caracterizar as “palavras”, revela nitidamente o contraste com a versão burguesa edulcorada do verbo sagrado advindo da teogonia hebraico-cristã. Assim, o *verbo sagrado* se afirma como transgressor no verbo turbulento, caótico. Caos este que é reforçado com a segunda invenção dos anjos: a loucura. Logo, os dois eixos determinantes que caracterizam os anjos no poema de Piva – humano/divino- dialogam entre si e se encontram no comum propósito de transgredir o sentido usual das passagens bíblicas.

---

<sup>23</sup> Bíblia traduzida para o português por João Ferreira de Almeida, edição de 1995.

Por fim, *Os Anjos de Sodoma* podem ser lidos como um retrato urbano do caos, temática comum na poética de *Paranoia* (*Paranoia em Astrakan*, *Visão de São Paulo a noite*, *Jorge de Lima*, *panfletário do Caos*, *No Parque Ibirapuera* e outros). Tal interpretação se confirma já no título, através da escolha da cidade de Sodoma, cuja destruição, na narrativa bíblica, deveu-se ao pecado e a desordem. A transgressão do sentido usual/corrente é evidente no poema, pois os mensageiros e responsáveis pela destruição da cidade, os anjos heroicizados, são persuadidos pela ação humana e transformados nos verdadeiros autores do caos. Pouco importa, no escopo do poema, a ação dos homens que, por sua vez, são objeto de intervenção dos anjos. O mesmo ocorre com a figura de Deus, objeto central na narrativa bíblica e posto em segundo plano no poema, pois este é persuadido pelos anjos, que também inventam o seu arrependimento. Assim, a narrativa bíblica, modelar para a construção do poema, recebe a interpretação própria de Piva, na qual o sublime, como foi discutido ao longo da análise, é alcançado pela transgressão dos termos e os anjos heroicizados são transformados em anti-heróis assassinos e responsáveis pela configuração desses novos valores.

#### 4. Considerações Finais

Os poemas *Paranoia em Astrakan* e *Anjos de Sodoma* protagonizam aquilo que Roberto Piva e os seus companheiros poetas se propuseram em fazer: o combate aos valores tradicionais. A palavra, no caso dos dois poemas, funciona como um mero instrumento de explícita agressão ao mundo constitutivo burguês e ao *modus operandi* que nele se prolifera. Nesse último caso, o que se pretende combater são as tradicionais instituições concernentes à vida burguesa: a família, a moral e a religião, ou melhor, o modo que essa tal burguesia enxerga a religião. Para o combate, os elementos bíblicos são apenas uma dentre as várias referências que compõem a poética de Piva:

“A genealogia poética de Roberto Piva apresenta raízes e inclui influências muito raras na literatura brasileira, formando uma mistura-fina que é única por sua erudição, mas também por sua transgressão”. (TREVISAN, 1996. p. 1)

Nesta “mistura fina”, a ocorrência dos elementos bíblicos sofre a apropriação de caráter profano por confrontar o imaginário sacro burguês e, assim, propor o choque. A utilização dos vocábulos bíblicos, nesse sentido, tem o objetivo de se apoiar no discurso religioso para, explicitamente, combater os moralismos genéricos dele advindos.

Desse modo, em *Paranoia em Astrakan* o que se vê é a transmutação da cidade diurna, racional e ordenada para a cidade noturna, boêmia e caótica. Sob a forma de *Howl for Carl Solomon*, Piva opta pelo grau testemunhal do eu-lírico, cuja pronúncia em primeira pessoa (“Eu vi uma bela cidade”) cria uma beleza oposta ao que é, em sua época, comumente assimilado por belo: beleza dos “cemitérios em festa”, dos “adolescentes que incendeiam internatos”, do “anjo de fogo” que tem a noite “no seu hálito”. O caráter transgressivo desta beleza tem em Ginsberg seu maior referente:

Mas há mais duas fortes presenças contemporâneas em sua poética. Uma é a beat generation americana, da qual Piva não só absorveu a estilística fragmentada e a temática que aproxima o contemporâneo do arcaico, mas através da qual também sedimentou a orientação basicamente transgressiva dos costumes do seu tempo. (TREVISAN, 1996. p. 3)

Em *Anjos de Sodoma*, por sua vez, o mesmo grau testemunhal de *Paranoia em Astrakan* constitui a locução inicial do eu-lírico: “**Eu vi** os anjos de Sodoma”. O apoio na fórmula profética, como no caso dos dois poemas, prediz proximidade, avaliação e explícita participação do eu-lírico nos episódios por ele narrados. O olhar, em ambos os textos, parte do sujeito e caracteriza sua expressão individual de mundo/arte.

Além disso, como já mencionado, o episódio bíblico sobre o qual Piva se apoia para a articulação de *Anjos de Sodoma* é transformado no retrato urbano do caos, configuração semelhante ao outro poema analisado. A cidade de Sodoma, comumente assimilada aos excessos pecaminosos de caráter sexual, é transformada no espaço de redenção dos anjos perante os homens; na mudança do grau hierárquico, dada a inferioridade de deus perante os anjos; na exaltação do pecado enquanto arma de combate ao imaginário burguês.

Portanto, *Anjos de Sodoma* e *Paranoia em Astrakan* partem da mesma matriz poética testemunhal, com a locução “*Eu vi*”; retratam a urbanidade caótica das respectivas cidades; sugerem, em primeira pessoa, a exaltação desse caos; centralizam os elementos bíblicos em uma particular interpretação de Piva; profanam, através desses elementos, o imaginário genericamente sacro sobre a religião. Para, enfim, aprofundar ainda mais a discussão nesses critérios, faz-se necessário ampliar o corpus de poemas, percorrê-los e compará-los, questões estas a serem abarcadas em pesquisas futuras.

## 5. Referências Bibliográficas:

ARISTÓTELES. Ordem Poética. In: Aristóteles; Horacio; Longino. **A poética clássica**. - São Paulo: Cultrix, 2014.

BÍBLIA, Português. **A Bíblia Sagrada: Antigo e Novo Testamento. Tradução de João Ferreira de Almeida. Edição rev. e atualizada no Brasil**. Brasília: Sociedade Bíblia do Brasil, 1969.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira / 43 ed.** – São Paulo: Cultrix, 2006.

BROMBERT, Victor. **Em louvor de anti-heróis: figuras e temas da moderna literatura europeia, 1830-1980; [tradução José Laurenio de Melo]**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

BURKE, Edmund. **Uma investigação filosófica acerca da origem das nossas ideias do sublime e do belo; [tradução Alexandra Abranches, Jaime Costa e Pedro Martins]**. – Lisboa: Edições 70, 2015.

KRYSINSKI, Wladimir. **Dialéticas da transgressão: o novo e o moderno na literatura do Século XX; [tradução Ignacio Antonio Neis, Michel Peterson, Ricardo Iuri Canko]**. – São Paulo: Perspectiva, 2007.

COSTA, Diogênes Oliveira da. **Pauliceia Desvairada e Paranoia: o “eu” solidário nas entranhas do combate**. 2015. 119 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.

GINSBERG, Allen. **Uivo, Kaddish e outros poemas / Allen Ginsberg; tradução de Claudio Willer**. Porto Alegre: L&PM, 2010.

LONGINO. Do Sublime. In: Aristóteles; Horacio; Longino. **A poética clássica**. - São Paulo: Cultrix, 2014.

MOISÉS, Carlos Felipe. **O Desconcerto do Mundo: do Renascimento ao Surrealismo**. São Paulo: Escrituras Editora, 2001.

PAZ, Octavio. **Signos em Rotação, tradução de Sebastião Uchoa Leite**, São Paulo: Perspectiva, 1972.

PIVA, Roberto. **Um estrangeiro na legião, obras reunidas, volume I; Alcir Pécora (org.)** – São Paulo: Globo, 2005.

PIVA, Roberto. **Estranhos sinais de Saturno – obras reunidas, volume 3. Alcir Pécora (org.)** - São Paulo: Globo, 2008.

PLEYNET, Marcelin. **A Liberdade Livre, em Novaes, Adauto, org, Poetas que Pensaram o Mundo**, São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

TREVISAN, José Silvério. **A arte de transgredir/ Pedaco de mim.** – São Paulo: Record, 2002.

WILLER, Claudio. **“Os poetas malditos: de Nerval e Baudelaire a Piva”**. Eutomia (Recife), v. 1, p. 129-147, 2013.

WILLER, Claudio. **“Roberto Piva: poeta em São Paulo”**. Atalaia (Lisboa), v. 10/11, p. 59-62, 2002.