

José Reinaldo Nonnenmacher Hilário

A GERAÇÃO DIFUSA: ROBERTO PIVA, CLAUDIO WILLER E
PÉRICLES PRADE

Tese submetida ao Programa de Pós-
graduação em Literatura da
Universidade Federal de Santa Catarina
para a obtenção do Grau de Doutor em
Literatura.

Orientador: Prof. Dr. Wladimir Antônio
da Costa Garcia

Florianópolis
2018

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Hilário, José Reinaldo Nonnenmacher

A Geração Difusa : Roberto Piva, Claudio Willer e
Péricles Prade / José Reinaldo Nonnenmacher Hilário
; orientador, Wladimir Antônio da Costa Garcia, 2018.
251 p.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa
Catarina, Centro de Comunicação e Expressão,
Programa de Pós-Graduação em Literatura,
Florianópolis, 2018.

Inclui referências.

1. Literatura. 2. Geração difusa. 3. Roberto
Piva. 4. Claudio Willer. 5. Péricles Prade.. I.
Garcia, Wladimir Antônio da Costa. II. Universidade
Federal de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação
em Literatura. III. Título.

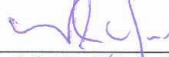
“A geração difusa: Roberto Piva, Claudio Willer e Péricles Prade”

José Reinaldo Nonnenmacher Hilário

Esta TESE foi julgada adequada para a obtenção do título

Doutor(a) EM LITERATURA

Área de concentração em Literaturas e aprovada na sua forma final pelo Curso de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina.




Prof. Dr. Wladimir Antônio da Costa Garcia (UFSC)
ORIENTADOR(A)

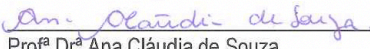


Profª. Drª. Maria Lúcia de Barros Camargo
COORDENADORA DO CURSO

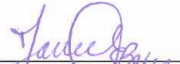
BANCA EXAMINADORA:



Prof. Dr. Wladimir Antônio da Costa Garcia (UFSC)
PRESIDENTE



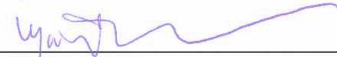
Profª Drª Ana Cláudia de Souza
(UFSC)



Profª Drª Daniela Bunn
(UFSC)



Profª Drª Fabiana Fidelis
(IFRS)



Prof. Dr. Jair Tadeu da Fonseca
(UFSC)

Aos poetas Roberto Piva (*In
Memorian*),
Claudio Willer e
Péricles Prade.

AGRADECIMENTOS

Pela gentil e paciente orientação, agradeço ao professor Dr. Wladimir Antônio da Costa Garcia.

Agradeço ao Instituto Federal Catarinense – Campus Videira, pela licença concedida durante o doutoramento.

Agradeço, também, ao projeto Programa Observatório da Educação/Capes, pela concessão de bolsa de doutorado entre 2013 e 2014.

Agradeço aos professores Dra. Ana Cláudia de Souza, Dra. Daniela Bunn, Dra. Fabiana Fidelis e Dr. Jair Fonseca, membros da banca de qualificação pelas importantes colaborações para a construção deste trabalho.

Agradeço a Luana, minha companheira, pelas leituras e apoio.

Agradeço a minha mãe, pelo incentivo constante.

II

Baudelaire sangrou na ponte negra do Sena.
molécula procurando a brecha do
universo & suas trezentas flores.
assim é a lucidez
o swing das Fleurs du Mal.
completa tortura roendo a
realidade
&
l'immense gouffre.
todas as paixões / convulsões no
espelho. Baudelaire & ses fatigues
rumo à pálida estrela.

(PIVA, 2006, p. 97)

O Século XXI me dará razão
(se tudo não explodir antes)

O século XXI me dará razão, por abandonar na linguagem & na ação a civilização cristã oriental & ocidental com sua tecnologia de extermínio & ferro velho, seus computadores de controle, sua moral, seus poetas babosos, seu câncer que-ninguém-descobre-a-cause, seus foguetes nucleares caralhudos, sua explosão demográfica, seus legumes envenenados, seu sindicato policial do crime, seus ministros gangsters, seus gangsters ministros, seus partidos de esquerda fascistas, suas mulheres navios-escola, suas fardas vitoriosas, seus cassetetes eletrônicos, sua gripe espanhola, sua ordem unida, sua epidemia suicida, seus literatos sedentários, seus leões-de-chácara da cultura, seus pró-Cuba, anti-Cuba, seus capachos do PC, seus bidês da direita, seus cérebros de água choca, suas mumunhas sempiternas, suas xícaras de chá, seus manuais de estética, sua aldeia global, seu rebanho-que-saca, suas gaiolas, seus jardimzinhos com vidro fumê, seus sonhos paralíticos de televisão, suas cocotas, seus rios cheios de latas de sardinha, suas preces, suas panquecas recheadas com desgosto, suas últimas esperanças, suas tripas, seu luar de agosto, seus chatos, suas cidades embalsamadas, sua tristeza, seus cretinos sorridentes, sua lepra, sua jaula, sua estricnina, seus mares de lama, seus mananciais de desespero.

Roberto Piva
Fevereiro 1984
Hora Cósmica do Búfalo

(PIVA, 2006, p. 147)

RESUMO

Este trabalho aborda as obras dos poetas Roberto Piva, Claudio Willer e Péricles Prade, publicadas entre as décadas de 60 e 80, no intuito de compreender suas formas e temas poéticos com vistas a (re)desenho geracional, arrolando poetas que tem permanecido à margem de nosso sistema literário em virtude da resistência da crítica e da dificuldade de encontrar elementos que justificassem a ideia de um grupo ou uma geração literária. Ainda que os autores aqui estudados tenham as suas publicações de estreia nos anos 60 e, em sua maioria, pela editora Massao Ohno, os critérios adotados neste estudo não são geracionais, no sentido comum, de idade ou data de publicação. Optou-se pela busca de traços em comum que não fossem tão evidentes como aqueles que geralmente caracterizam uma geração. Para tanto se desenvolveu e se aplicou o conceito de “difuso” para caracterizar essa geração; daí que, nesta tese, denomina-se o grupo como Geração Difusa. A difusão aparece aqui como tudo aquilo que produz intensidades, que não cessa de produzir sentidos e traçar linhas de fuga e agenciamentos, cujo conteúdo é difícil de capturar, de reconhecer a origem e o destino. O amadurecimento do conceito se apoia, em grande parte, nos escritos de Gilles Deleuze e Félix Guattari, principalmente no que tange aos conceitos de linhas de fuga, agenciamentos intensivos e rizoma, mas também recorre ao Direito e a física óptica. Para aplicar o conceito de uma Geração Difusa, este trabalho se empenhou em encontrar, na produção dos autores citados, quais conteúdos e recursos poéticos eram capazes de produzir a chamada “difusão” que se buscava, ou seja, que conteúdos e técnicas revelavam desejos intensivos, traçavam linhas de fuga e singularidades. Os mais evidentes foram a Gnose, forma vaga de especulação religiosa e filosófica, extremamente rica em conteúdo simbólico e o Erotismo, como revelação do universo interior e também ricamente simbólico, bem como a própria inter-relação Gnose/erotismo. Como resultado, pôde-se perceber que todos os autores estudados tinham como influências literárias uma mesma tradição, que se convencionou chamar de “poetas malditos”, dentre os quais estão poetas como William Blake, Sade, Charles Baudelaire, Antonin Artaud, Lautréamond, além de surrealistas e autores da *Beat Generation*, ou seja, poetas que também produziram uma poesia de “margem”, antiacadêmica e com temáticas fortemente ligadas à gnose e ao erotismo. Desta maneira, o que este trabalho demonstra é que os autores estudados possuem elementos em comum, capazes de justificar um grupo ou uma geração literária, mas que esses conteúdos, por escolhas deliberadas, são “difusos”, ou melhor, não são centralizadores, são

campos de passagem ou cruzamento, que não produzem uma unidade; ao contrário, produzem velocidades, multiplicam os movimentos intensivos, conduzem ao múltiplo e a singularidade. Ao final, este trabalho também apresenta uma pequena antologia de outros poetas, que uma análise inicial sugere pertencerem também à Geração Difusa, o que abre caminho para outros trabalhos mais abrangentes.

Palavras-chave: Literatura; Geração; Geração difusa; Roberto Piva; Claudio Willer; Péricles Prade.

ABSTRACT

This research discusses the work of the poets Roberto Paiva, Claudio Willer and Péricles Prade, published between the sixties and '80s, in order to situate them as members of a unique generation, which has been on the sidelines of our literary system because of the resistance of the criticism and the difficulty in finding elements that justify the idea of a group or a literary generation. Even if the authors studied in this research have all their debut publications in the '60s, most of them by Massao Ohno Publishing House, the criteria adopted in this study are not generational, in common sense of age or publication date. We opted for the research of similar traits which were not the ones that usually define a generation. To do so, it was developed and applied the concept of "diffuse" to characterize this generation. Hence, in this work, the group was named Geração Difusa. The diffusion shows itself here as everything that produces intensities, that does not cease to produce meanings and trace lines of escape and agency, whose content is difficult to capture, to recognize its origin and destiny. As can be seen, the maturation of the concept is based mostly in Gilles Deleuze and Félix Guattari, mainly regarding to the concepts of leak lines, intensive agency and rhizome, but also appealed to Law and optical physics.

In order to apply the concept of Geração Difusa, this work focused in finding, in the writings of the quoted authors, what contents and poetic resources in common were capable of producing the "diffusion" intended, that is, which contents and techniques revealed intense desires, traced leak lines and singularities. The most evident were the Gnosis, vague form of religious and philosophic speculation extremely rich in symbolic content, and the Eroticism, as a revelation of inner universe and also richly symbolic, as well as the relationship between one another.

As a result, it can be noticed that all the authors studied had as literary influences a same tradition of what was agreed calling the "cursed poets", including poets like William Blake, Sade, Charles Baudelaire, Antonin Artaud, Lautréamond, besides surrealists and authors from the *beat generation*, that is, poets who produced a "marginal" poetry, antiacademic and with themes strongly related to gnosis and eroticism.

Thus, what this paper shows is that the authors studied have common elements capable of justifying a group or a literary generation, but that those contents, by deliberated choices, are "diffuse", or rather, are not centered, are passing or crossing fields, which do not produce a unity; on the contrary, they produce velocities, multiply the intensive movements, leads to multiplicity and uniqueness.

This work also presents a brief anthology of other poets and a quick initial analysis points that they also belong to the Geração Difusa, and this paves the way for more embracing researches.

Keywords: Literature; Diffuse generation; Roberto Piva; Claudio Willer; Péricles Prade.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Mercúrio, de Giambologna	104
Figura 2 - Uroboro	105
Figura 3 - Arcano XIII: Temperança	108
Figura 4 - Arcano XVII: Esperança	115
Figura 5 - O louco	119
Figura 6 - Imagem em um vaso grego	149

SUMÁRIO

1 Introdução	13
2 Os elementos de um conjunto difuso.....	25
2.1 Roberto Piva	25
2.2 Claudio Willer.....	41
2.3 Péricles Prade.....	52
3 A geração difusa	61
4 Poesia e gnose	83
5 Poesia e erotismo.....	135
6 A geração difusa em Roberto Piva, Claudio Willer e Péricles Prade	187

ALGUNS OUTROS POSSÍVEIS ELEMENTOS DE UM CONJUNTO DIFUSO – ANTOLOGIA	197
RODRIGO DE HARO	199
CARLOS FELIPE MOISÉS	203
EUNICE ARRUDA	205
ROBERTO BICELLI.....	208
NEIDE ARCHANJO	212
ANTONIO FERNANDO DE FRANCESCHI	215
CELSO LUIZ PAULINI.....	217
ORIDES FONTELA.....	220
LINDOLF BELL	223
DÉCIO BAR.....	226
ORLANDO PAROLINI	229
PAULO MARCOS DEL GRECO	233

REFERÊNCIAS E OBRAS CONSULTADAS.....	237
---	------------

BIBLIOGRAFIA SUPLEMENTAR	250
---------------------------------------	------------

1 INTRODUÇÃO

Eu direi as palavras mais terríveis esta noite
 enquanto os ponteiros se dissolvem
 contra o meu poder
 contra o meu amor
 no sobressalto da minha mente
 meus olhos dançam
 no alto da Lapa os mosquitos me sufocam
 que me importa saber se as mulheres são
 férteis se Deus caiu no mar se
 Kierkegaard pede socorro numa montanha
 da Dinamarca?
 os telefones gritam
 isoladas criaturas caem no nada
 os órgãos de carne falam morte
 morte doce carnaval de rua do
 fim do mundo
 (...)

(Metoro, Roberto Piva)

O poema é explorável até o infinito. Contudo, ele só nos dá mais quando já lhe tiramos tudo. “Tem que morrer para germinar.”¹ Como matéria inesgotável, o poema nunca cessa de dizer, ou melhor, diz, esgota-se de uma vez e volta a dizer mais alto, mais forte e de outro modo. Quando lhe chegamos ao fundo, é que ele se revela uma outra vez mais. Segredos sempre ainda mais secretos, assim como no mais escuro da noite o que mais se vê é a noite escura. Mas é preciso forçar, com insistência e “a Fera voltará, com seu rosto de tranças de prata, nua sobre o mundo” (WILLER, 1964, p.21). É preciso forçar até que ele rebente e, aos pedaços, leve consigo aquilo que imaginávamos que sabíamos dele, e a palavra surja, finalmente, em sua original pluralidade irreduzível, em sua potência de ser o que estamos sempre por quase alcançar e nos escapa por um triz. Um poema diz tanto e tão incessantemente que, por vezes, nos deixa surdos, dando demais a quem suporta tão pouco: uma proximidade que se fecha ao entendimento e se torna impossibilidade. “Assim falam as medusas no meio dos relâmpagos” (PIVA, 2005, 115). E é assim que o

¹ Verso da música “Drão”, de Gilberto Gil.

poema (como toda forma de arte) nos mede: pelo que conseguimos exaurir dele, por qual número de vezes somos capazes de fazê-lo morrer e germinar. Por aquilo que podemos ouvir dele no seu instante de morte, como linguagem completamente exposta, iluminada por um olhar pleno². “Ah! que morno prazer sentir nas mãos escorrer o sangue transparente da fonte” (PRADE, 1963, sp).

É preciso um pouco de desesperança e abandono para ouvir o poema, ser capaz de um (re)lançar-se ao vazio com/sem medo, não o vazio no seu sentido primeiro, mas naquele de um recomeço, no qual não nos abisma a falta de continuidade ou de opções, mas o excesso delas. Nos maravilha descobrir a novidade escondida em tanta matéria já conhecida. O grau zero da ressurreição de uma intimidade silenciosa e adormecida. Nós ouvimos o literário/poema no começo, está em nossa memória como uma origem que fora perdida há muito; e, provavelmente, o ouviremos no fim, como um anseio de uma nova luz, quando tudo se apaga. A esperança do texto é, também, a nossa; é a esperança mesma. Nossa frágil consciência convertida em algo fora dela: uma consciência plena e ativa. Contudo, não é pelo fim que tememos. É esse *mezzo del cammin* que nos atormenta, esse íterim no qual não estamos nem em um lugar nem em outro. É estar perdido que nos assombra, embaraçados com o modo como o literário nos afeta e como ele se deixar afetar. Qual o preço e a recompensa dessa aventura vertiginosa na qual ora deixamo-nos, simplesmente, despencar dentro dela com as pupilas dilatadas e o coração aos pulos, ora rendemo-nos ao tateamento impreciso em busca de algo ao que nos possamos desesperadamente agarrar: uma lembrança incerta de algum lugar onde possivelmente (nunca) se esteve, o vago perfume da mulher com quem talvez se dançou pela primeira vez, um sabor remoto de fruta roubada do pomar de algum vizinho na infância... Ler é ter uma imagem nos olhos, uma fragrância nas narinas, um sabor qualquer na língua. Não como um olho que vê, não como uma narina que cheira, não como uma língua que prova, mas como um ser que é toda sensação por todos os lados, que tem tudo isso sem ter absolutamente nada disso. Hesitação e excitação, a leitura espicha-nos e contrai-nos: Alices em toca de coelho, procurando a chave que nos levará a algum belo jardim que não há, mas que existe como desejo e sensação pulsante que nos abre

² Maurice Blanchot (2011a, p. 144) diz que “pela morte, os olhos mudam de direção e essa viagem é o outro lado, e o outro lado é o fato de não viver desviado, mas redirecionado, introduzindo agora na intimidade da conversão, não privado de consciência, mas pela consciência, estabelecido fora dela, lançado no êxtase do movimento.”

caminho para o bocado de caos tão necessário a uma saudável existência humana. É a arte que fende a névoa composta de todo rol de clichês, preconceitos e opiniões prontas que o habitual nos dá de graça. É pela arte que atravessamos o cotidiano lançados ao infinito, percorrendo um mapa desenhado sobre o caos desmembrado e recomposto sobre uma página de livro para fazer-nos acordar com a força viva de uma sensação.

Expressão viva e indomável, a poesia é matéria que se articula e agencia, subverte, (cor)rompe e (re)forma as próprias estruturas que a produzem ou constituem (GARCIA, 2012). Não é a inércia da partida, nem a imobilidade da chegada. É a velocidade do meio. Velocidade! Poesia não é estrada, rodovia. É delírio, desvio, atalho, caminho. “Caminho que se faz ao caminhar”³, que se desenha na desejada relação de íntima cumplicidade entre autor, texto e leitor, num movimento de amantes que se atraem e se repelem, que se prendem e se repreendem e se desvencilham, ritmicamente. Não há nela qualquer espaço seguro para os usos e costumes, para manuais ou roteiros. Nosso perspectivismo nos limita. Escrever/Ler é trair, trair-se e ser traído por sua própria língua, por sua própria linguagem. Linguagem que se materializa no autor, se funde no livro e explode no leitor.

É a linguagem que fala na literatura, em toda a sua complexa pluralidade “polissêmica”, e não o autor. Se há algum lugar em que essa fervente multiplicidade do texto é momentaneamente focalizada, não é no autor, mas sim no leitor (GARCIA, 2012, p.111).

Escritura é um gesto largo e vago ao infinito das sensações, gesto que conspira com a vida para transfigurar-se em Arte. Arte, sim, essa palavra indizível. Expressão da liberdade que há entre o sim, o não e o talvez; entre o possível, o improvável e o impossível; entre o afetado, o excessivamente polido e o extremamente grosseiro, ou a nenhuma dessas possibilidades ou a essas possibilidades todas a uma só vez. Algo que não se limita a sistematizações imobilizantes, a biografismos castrantes, a paralelos aborrecidos entre política e história, economia ou geografia, pois alcança tudo isso e ultrapassa tudo isso. Arte é movimento, velocidade. Um livro nunca para de se conectar e ganhar sentidos outros, de ultrapassar os estratos que insistimos em criar para discipliná-la. Não se pergunta o que faz de um livro um livro belo ou o que ele quer dizer.

³Trecho da poesia “Caminhante” de Antonio Machado.

Um livro, simplesmente, é.

Ficariamos convencidos se o belo, que é valor e força, pudesse ser submetido a regras e a esquemas. Será preciso ainda demonstrar que isto não tem sentido? Portanto se *Le Cid* é belo, é graças aquilo que nele supera o esquema e o entendimento (DERRIDA, 2009, p. 24).

O autor não precisa ser necessariamente um transgressor, mas sua linguagem não pode deixar de sê-lo. Aliás, que linguagem não está sempre em limite com a transgressão? A própria ideia de uma língua mãe é um mecanismo de imposição de vontade de poder sobre o caráter “movente” e descentrado que há em toda língua. Uma língua mãe é a representação de um poder autoritário e seu desejo de obliterar as línguas menores: a língua dos despossuídos, a dos marginais, dos guetos, das minorias de toda ordem... Marcel Proust disse certa vez que “cada escritor é obrigado a fabricar para si sua língua” (PROUST, 1974 apud DELEUZE, 2011b, p. 16). Como se a linguagem da literatura fosse uma outra língua gerada no interior da língua. Por força do engenho do escritor, ele acordaria uma espécie de língua-literatura. E pela poesia que a língua devém arte. Ou seja, a língua está em constante ultrapassagem de fronteiras (que nem existem), em movimento de aproximação e integração a outros campos de interação. Assim, não é apenas a língua assumindo um vocabulário ou jargões característicos de diferentes falantes ou áreas do conhecimento, mas assumindo uma outra intencionalidade, uma outra inclinação que lhe multiplica os significados.

Um autor, então, não vive a sua língua-literatura, mas ao contrário: é a sua língua-literatura que o vive. Ele lhe pertence (BLANCHOT, 2011a, p. 17). Transgride seu corpo, penetra sua intimidade, transformando-a em algo muito aberto, apagado, talvez. Só se percebe dele um rastro. Um poeta é alguém que, como uma antena mágica, capta essa “linguagem que ninguém fala, que não se dirige a ninguém, que não tem centro” (BLANCHOT, 2011a, p. 17). Uma linguagem que cristaliza em si as transformações dos modos de agir e pensar em uma obra como algo que diz do seu tempo, dos passados e dos próximos. É o autor que sustenta o peso de uma escritura e se condensa na solidão essencial da obra e ainda nos sussurra ao ouvido séculos a fora o mesmo som que há tempos balbuciou na intimidade de seu quarto de escrita, como que para testar, sondar em si mesmo o efeito sonoro do que acabara de escrever. É ele quem assume o risco de uma obra como quem tateia o abismo no fundo

do qual não se esconde nenhuma verdade. O criador da experiência extrema, irreprimível e irrepetível que foge, desobedece a qualquer desígnio. Um autor é filho e escravo de sua obra, e a liberdade da obra é a liberdade do/de seu autor. Ele a domina para depois, sem esperança, apagar-se dela/nela, emancipá-la de si mesmo, para que, por fim, ela possa dizer, todas as vezes e de uma vez por todas tudo aquilo que ele jamais ousaria.

Escrever é retirar-se. Não para a sua tenda para escrever, mas da sua própria escritura. Cair longe da sua linguagem, emancipá-la ou desampará-la, deixá-la caminhar sozinha e desmunida. Abandonar a palavra. Ser poeta é saber abandonar a palavra. Deixá-la falar sozinha, o que ela só pode fazer escrevendo. (...) Abandonar a escritura é só lá estar para lhe dar passagem, para ser o elemento diáfano da sua procissão: tudo e nada (DERRIDA, 2009, p. 98).

A obra é o desenho de uma ausência e a instauração de uma linguagem. Já não é um autor que nos fala, mas a fala mesma se dizendo. Então, entender e mapear os caminhos trilhados por uma geração de autores, passa por entender como essa fala se constrói. O que o rastro, as pegadas na lama nos dizem. Como o poema assume as feições que dialogam com o espírito de um tempo, de uma (não)tradição, ou mesmo, como se erige tão-somente de uma vontade de ser literatura que se esconde na palavra, que se oculta na língua. Resta saber, então, os modos e mecanismos que essa linguagem constrói em/de si para comunicar-se com outros autores e obras, para agenciar desejos, promover deslocamentos.

Estamos habituados a ver a literatura do ponto de vista de organização de um sistema e, desta forma, parece-nos sempre que toda a literatura é fruto de uma espécie de “tradição literária oficial” em que os autores se filiam, dando continuidade à construção de um conjunto orgânico sobre o qual paira uma ideia comum de nação, de povo, de religião etc. Temos, então, a percepção de que a literatura é produzida dentro desse “sistema oficial”, com linhas muito bem demarcadas de rupturas ou continuidade, em que a literatura pode assumir, além do papel de arte, outras funções extraliterárias, como a agenda programática de um país ou de uma escola literária, por exemplo, que conduziria o autor na direção de determinado tipo de manifestação artística. Isso faz bem visíveis as marcas que tornam, por exemplo, distintos Romantismo e

Realismo. Longe de querer negar a existência de elementos extraliterários ou programáticos e/ou sua importância para uma geração de autores, não é difícil imaginar, todavia, que essas categorizações são sempre generalistas, nos obrigam a assumir uma perspectiva que direciona o olhar, o que quase sempre é adequado apenas a análises pontuais. E que, acima de tudo, essa urgência por uma sistematização, por uma hierarquização serve muito mais a finalidades didáticas e pouco nos oferece sobre e para a reflexão a respeito de tudo aquilo que foi construído e sustentado fora da ordem do dia de um sistema oficial.

Questão como a citada acima, da impossibilidade de encontrar na rigidez sistemática do pensamento oficial mecanismos para entender o que lhe é marginal, leva-nos a refletir sobre qual o papel de um autor em seu tempo e os instrumentos de sua linguagem. Já que, por certo, há um espírito transgressor inerente ao escritor e à palavra, que os afasta para longe das generalizações, que move um impulso resistente a toda forma estável e já previamente dada, algo que não se doma. Nossa dificuldade em ver o que, em literatura, transborda é porque estamos habituados a procurar sempre nos mesmos lugares, em eleger como critério de valor sempre o que for mais convencional e cômodo, a consultar a história e os manuais. O que interessa a este estudo de doutorado é isso: aquilo que transborda, tudo que transgride, que se move em contínuo para além dos estratos. Esse conteúdo não incorporado pelo sistema, pois o sistema nunca quis ou soube “domesticá-lo”, e que, no entanto, permanece vivo e pulsante, ainda que marginal ou fronteiro.

É notório que há, de tempos em tempos, grupos, associações ou manifestações, que, ainda que sejam ouvidas por seus contemporâneos, não são consideradas, respeitadas ou mesmo permanecem distantes de um esforço de compreensão. Movimentos desviantes que se estabelecem como uma singularidade, um transbordamento, na significação mesma de algo que transpõe uma fronteira, um limite e que, portanto, conflita com o que está posto e autorizado. Foi, possivelmente com a certeza de que “o século XXI lhes daria razão” que um grupo de jovens cheios de Baudelaire, Rilke, Lautréamont, Jorge de Lima, Murilo Mendes,

Fernando Pessoa, do Surrealismo⁴ e do movimento Beat⁵, desafiou limites e buscou produzir poesia como linguagem de comunicação da fusão entre o corpo e o espírito. Uma linguagem de quem desvia o olhar em um movimento veloz, ao ponto de, por um segundo, produzir como que a fusão de duas imagens, duas paisagens sobrepostas. Esse grupo de poetas jovens que perambulou pela noite paulistana no início dos anos 60, ainda permanece à margem do reconhecimento, à margem de nosso sistema literário. Como se lê no depoimento abaixo:

Nós representávamos certa desordem com o desregramento dos sentidos. Líamos Novalis, Rimbaud, Baudelaire e outros poetas essencialmente românticos ou malditos. É impossível, a partir de uma perspectiva dessas, você acreditar num movimento como o concretismo! Não tínhamos igreja, não tínhamos nada disso. Éramos distantes dessa institucionalização. Completamente contrários a este e a outros movimentos que se institucionalizaram desta ou de outra maneira. A literatura era para nós um modo de experimentação da liberdade individual e coletiva (HUNGRIA; D'ELIA, 2011, p. 34).

O que essa tese de doutoramento propõe é lançar um pouco de luz sobre esse grupo, mais especificamente sobre a produção de três de seus

⁴ O Surrealismo foi um amplo movimento artístico surgido na Europa, no começo dos anos 1920, no contexto das chamadas vanguardas e influenciou autores do mundo todo. O movimento se caracterizou por se opor ao racionalismo científico e ao materialismo e por valorizar o automatismo, associações de imagens delirantes e estados alterados de consciência ou mesmo a inconsciência como a paranoia e o sonho. Pode-se conhecer melhor o Surrealismo, seu contexto, integrantes e intensões em obras como *Sim ou paranoia*, de Salvador Dalí, e *História do Surrealismo*, de Maurice Nadeau.

⁵ O movimento Beat surgiu nos Estados Unidos nos anos seguintes ao pós-guerra e gerou grande repercussão por fazer oposição ao cômodo “american way of life” dos anos de 1950. A origem ou significado do termo “beat” e as possíveis explicações percorrem desde *beat* como alusão a batida sincopada do jazz *bebop*, até a *beat* como redução de *beatitude*, como gostava de explicar Kerouac, um dos ícones dessa geração. Os Beats valorizavam o espontaneísmo, a experiência pessoal e a busca pelo autoconhecimento. Pode-se entender melhor o movimento Beat no livro *Os rebeldes*, de Claudio Willer (2014).

componentes: Roberto Piva, Claudio Willer e Péricles Prade, na tarefa de compreender a sua produção, suas similaridades e singularidades, no escopo de encontrar traços constituintes de uma geração/grupo ou um agenciamento coletivo de enunciação e desejo, com características e intencionalidades próprias, dentro das diversas manifestações que compõem o intrincado panorama literário brasileiro dos anos 60. Anos que foram marcados tão fortemente pela rebeldia e pela transgressão. Com a intenção de focar o período equivalente ao de uma geração, este trabalho será delimitado às obras publicadas entre o início dos anos 60 até os 80. A saber, serão estudadas as seguintes obras de **Roberto Piva**: *Paranoia* (1963), *Piazzas* (1964), *Abra os olhos e diga ah!* (1975), *Coxas* (1979), *20 Poemas com Brócoli* (1981); de **Claudio Willer**: *Anotações para um apocalipse* (1964), *Dias circulares* (1976), *Jardins da Provocação* (1981); de **Péricles Prade**: *Este interior de serpentes alegres* (1963), *A lâmina* (1963) *Sereia e Castiçal* (1964); *Nos limites do fogo* (1976); *Os faróis invisíveis* (1980).

Normalmente esse espírito transgressor se torna mais manifesto nos momentos de passagem de uma geração à outra, nos quais a necessidade de superar o antigo faz nascer “uma expressão incompleta, difusa, transitiva, alguma coisa que, se ainda não é o futuro, não é já o passado” (ASSIS, 1994). Esse momento é, por vezes, difícil de capturar, mas deixa uma clara evidência: o desejo pulsante de criar um caminho novo, de realinhar o compasso entre a produção artística e aos novos modos de pensar. Dizer, criar o novo não significa recriar o universo, a partir de um grau zero, mas sim ressignificar o universo já existente, lançando-lhe um novo olhar, assumindo um novo ponto de vista, resultado da experiência advinda de uma nova sensibilidade, ou seja, renomeá-lo. Dizê-lo de novo como se fosse esta a primeira vez, a primeira eternal (vez). O poeta Claudio Willer, que compõe o quadro de autores aqui estudados, em seu livro de estreia, lembrando de uma passagem excluída do original de *O processo*, de Franz Kafka, escreve que tal como alguém que acorda e precisa de algum tempo para situar-se frente ao mundo que tem diante de si, um jovem autor também precisa situar-se e assumir uma posição dentro do mundo e da história, compreender quando se torna necessária uma reformulação de conceitos, valores e, mesmo, da própria linguagem (WILLER, 1964). Esse reposicionamento necessário que menciona Willer é o grau zero de uma geração, é o ponto de onde os novos olhares se lançam, o lugar de onde uma nova linguagem se constrói. Mais que a vontade de construir o novo, percebe-se, claramente, a impossibilidade de permanecer, de coadunar com o antigo.

Participar de uma geração pode ser cristalizar em ideal estético a

verdade de uma época já não identificada com a passada. Contudo, não é apenas isso, há mais: certas manifestações literárias de autores ou grupo de autores escapam a uma análise convencional. Elas até podem sustentar esse tipo de análise, mas ela, essa análise, as paralisa, apaga a sua excentricidade e força um eixo de leitura sobre um modelo de arte acentrada, que se constrói não na vontade de reprodução ou replicação de formas, mas como fruto de uma energia diferente daquela que reproduz o mesmo. Uma energia hidráulica, que se difunde em contínuo movimento turbilhonar, cujo centro não pode jamais ser encontrado, cujas referências estão sempre em movimento. Obras excêntricas, cuja materialidade se constitui a partir das franjas, das margens do que convenientemente chamamos de “normal” ou tradição, no sentido de um cânone oficial que deve ser lido e absorvido pelas novas gerações de leitores e autores à guisa de modelo, mas que carregam a reboque uma determinada forma de pensamento que se impõe à exceção e à novidade em prol da manutenção do próprio modelo de pensamento que a erigiu como força dominante.

Não se quer dizer, porém, que os autores abordados aqui sejam completamente desligados de qualquer tradição, coisa muito pouco provável de se imaginar. Não é difícil constatar neles as influências do modernismo, do surrealismo e do movimento Beat. O que se deseja afirmar, aqui, é que eles optaram por modelos deliberadamente anti-formais, ou seja, modelos não modelares. Vê-se claramente a intenção de, por meio da poesia, se opor não só a um tipo de poesia formal (neo-parnasianos e concretismo), mas também a um tipo de pensamento, segundo eles, opressor, formado a partir de uma ideia autoritária de moral e de família. A respeito disso, Roberto Piva depõe, de maneira muito esclarecedora, no texto de introdução a *Anotações para um apocalipse*, de Claudio Willer, dizendo:

Toda poesia oficial brasileira, todo este acervo pernicioso-fútil de neo-parnasianos, concretistas, marxistas de salão, rilkeanos-lacrimonosos, representa um desejo insaciável de autoridade, de impotência mística, de resignação artificial & patológica diante de uma Sociedade patriarcal & opressora. A rigidez biológica causada pela mania moralizadora consiste em que seres humanos adotem uma atitude hostil contra o que está vivo dentro deles mesmos. (PIVA, 1964, p.5)

Encontrar os traços de uma geração incorporada ou, mesmo que

apenas, sustentada em um sistema de regras e segundo aquilo que chamamos de tradição, pode exigir paciência, mas não é das tarefas mais complexas, principalmente, no caso de poesia na qual a forma é elemento fundante. Aparentemente, as formas frutos de uma tradição se esforçam na tarefa de se fazer reconhecer como tal. Destarte, pode-se apontar onde certos autores negaram ou seguiram seus antecessores. Contudo, o que dizer daquela expressão poética que é fruto da própria vontade de imprimir a excentricidade? Como reconhecer que traços fazem uma geração em poetas cuja intenção é bem mais vaga, vaga no sentido de que faz uso de uma técnica que não pode ser reduzida a uma fórmula? Uma poesia carregada de multiplicidade díspar que a eleva a operar com a força de uma *hecceidade*⁶.

Claro que se poderia optar por falar em uma tradição marginal ou anti-lírica de Baudelaire, Lautreamont, Witmann, Ginsberg etc, mas parece ser este um caminho simplista. Ainda que, por simpatia os autores que aqui serão estudados tenham, sim, lido os surrealistas, beats e modernos, não é esse o único traço que os une e os constitui como geração. A rebeldia aos modelos figura muito mais como um gesto/ação que um modelo em si mesmo ou algo reproduzível. Poder-se-ia reproduzir uma linha reta uma infinidade de vezes, mas como reproduzir um traço de artista que cria a partir de ações, conteúdos e matérias que estão sempre na margem do entendimento e, portanto, do “esquematisável”? O que parece, e se vai investigar neste trabalho, é a ideia de uma geração capaz de produzir uma poesia sustentada na multiplicidade, no sentido de um gesto literário, um plano espaço-temporal comum, que recolheu linhas de fuga de direções diferentes e/ou divergentes, para se transformar em uma força que se movimentou, também, em várias direções, espraiando-se às margens do sistema literário acadêmico e, até hoje, ainda não totalmente incorporada por ele.

O que este trabalho pretende é lançar mão de uma alternativa teórica que compreenda as manifestações poéticas dos anos 60 aos 80 de um grupo de autores – os novíssimos - com influências variadas e avessos às classificações, a modelos fixos e pré-estabelecidos. Assim o que se deseja demonstrar é a existência de uma geração de poetas produzindo segundo uma forma alternativa de cultura ou paralela ao sistema literário oficial. O que não significa dizer uma cultura nova ou da novidade, mas uma cultura outra, pensada fora do *Establishment*, que se estabeleceu à

⁶ Para Gilles Deleuze e Felix Guatari a *Hecceidade* marca um grau de intensidade, um modo de individuação muito diferente, que caracteriza uma pessoa, um sujeito, uma coisa, uma substância e, por associação, um movimento coletivo.

margem, como resultado da relação entre um agenciamento coletivo de desejo e a vontade de explorar e, quiçá, ampliar os limites do corpo, da mente e do espírito, como uma unidade. Uma expressão de cultura na qual a palavra assume outras funções além da literária: poesia como manifesto do inconformismo, como sonho, como cura, como expressão do êxtase sexual e religioso.

Dessa forma, aqui, se propõe compreender a produção poética de margem não como um conjunto de sinais e sintomas da desigualdade e dos pré-conceitos que nossa sociedade produz, mas como uma prática deliberada e original que resultaria em um movimento autônomo, capaz de uma poesia que não siga um modelo, mas uma vontade de ser que há na palavra; uma vontade que produz diferença, multiplicidade, velocidade e devires. A diferença ocupando o lugar central da identidade. O que distingue uma produção assim como geração não é, na verdade, os traços que carregam como caráter programático, mas sua *hecceidade*, ou seja, o desejo de expressar aquilo que é distinto, particular e único. Não há, portanto, um programa a ser seguido à guisa de manual. Apenas o desejo de ocupar o espaço da poesia ao tempo em que o espaço da poesia os ocupa: desterritorialização da poética.

A primeira dificuldade com que se depara aquele interessado nos poetas publicados nos anos 60 é a de acesso às obras. Costuma-se dizer que a poesia circula pouco no Brasil e, quando circula, circula mal. Tiragens reduzidas, falta de regularidade de reedições colaboram para a não formação de um público leitor de poesia, e a falta de atenção dos leitores com o gênero fecha o circuito do descaso com os poetas brasileiros. Das obras estudadas aqui só as de Roberto Piva receberam reedição recente: três volumes sob forma de obras reunidas, organizado pelo professor de teoria literária da Unicamp, Alcir Pécora, pela Editora Globo, em 2006, que, por sinal, já está esgotada há algum tempo. A poesia é uma “arte para as minorias”, reconhecia Piva. Do mais, há que se recorrer aos sebos e pagar caro por edições raras. Contudo, se faltam reedições, recentemente temos visto crescer o interesse por esse grupo de poetas. Aqui e ali surgem teses e dissertações que lançam cada vez mais luz sobre essa geração e já é possível compreender melhor sua busca por romper com o tédio das convenções, dos moldes, do já exaustivamente dito. Nos anos 60, os tempos eram de mudança por toda a parte e, ademais, “a poesia não é, não pode ser eterna repetição; está dito e redito que ao período espontâneo e original sucede a fase da convenção e do processo técnico, e é então que a poesia, necessidade virtual do homem, forceja por quebrar o molde, desrespeitá-lo e substituí-lo” (ASSIS, 1994). É dessa desobediência, por vezes juvenil, que a arte se move em um movimento

amplo de resistência consciente e deliberada, que ignora e viola regras, que se assume como expressão, por natureza, sempre transgressora. É assim a poesia dos poetas que este trabalho abarca: Roberto Piva, Claudio Willer e Péricles Prade.

2 OS ELEMENTOS DE UM CONJUNTO DIFUSO

Os autores aqui estudados (escolha feita por necessidade de recorte e por gosto pessoal), fazem parte de um grupo maior formado por paulistas e catarinenses que, em sua maioria, foram lançados pela editora Massao Ohno nos anos 60, em uma coleção, dedicada a estreantes, que o visionário Massao Ohno chamou de “Coleção dos novíssimos”, talvez pela novidade da estreia, talvez pela novidade que a poesia desses trazia a nosso ambiente literário, talvez pela juventude dos mesmos, quase todos recém saídos da adolescência. Por isso, alguns críticos ainda usam o termo “os novíssimos” para se referir a esse grupo, o que, a meu ver, parece inadequado, pois além de ser um termo de caráter provisório, pois a novidade de hoje é a antiguidade de amanhã, já fora usado para se referir também à geração de 45. Contudo, chamá-los de “geração 60”, forçando um rótulo que levaria em consideração apenas o caráter cronológico, também não me parece oportuno, visto que havia outros poetas na mesma época (os concretistas, por exemplo) fazendo poesia completamente desvinculada da produção dos publicados pela Massao Ohno, sem nenhuma unidade programática, estratégica ou mesmo de camaradagem, como os de São Paulo; logo, um termo englobante não seria apropriado. A dificuldade em nomear um grupo tão heterogêneo é corroborada por um de seus integrantes, Carlos Felipe Moisés (2012, p. 16), que em seu livro *Balaio*, afirma que mesmo passados cinquenta anos “[...] ninguém chegou a atinar com o rótulo capaz de abrigar a massa heterogênea dos poetas surgidos desse momento em diante”. Assim, na falta de um termo já convencionalizado, passarei a tratar esse grupo por “a Geração Difusa⁷”.

2.1 ROBERTO PIVA

Roberto Piva foi talvez, em sua geração, aquele que levou mais longe o ideal de viver a vida do mesmo modo como fazia sua poesia: de forma experimental. Ele mesmo costumava afirmar que não acreditava em poesia experimental sem uma existência experimental. Portanto, Roberto Piva é um desses autores cuja vida importa bastante para a compreensão de sua poesia e vice-versa.

Como toda a sua geração, Roberto Piva viveu sua juventude em um tempo de urgências. Eram necessárias iniciativas que, no pensamento da época, iriam transformar o mundo. Os jovens buscavam saber mais de

⁷A ideia de “uma Geração Difusa” é elementar neste trabalho, e o conceito será tratado com mais cuidado no próximo capítulo.

poesia, música, filosofia. O pós-guerra colocou em oposto dois grandes blocos de pensamento: Capitalismo *versus* Comunismo. Mas, para a juventude, o mundo não se resumia a apenas isso. Corpo e espírito pediam mais: Zen-budismo, ecologia, existencialismo, gnosticismo, orientalismo... enfim, uma profusão de conceitos e novas teorias surgiam.

Nascido em 25 de setembro de 1937, em São Paulo, pouco se sabe sobre o Piva menino, além de ter crescido na fazenda de seu pai, no interior, e de sua tirada irônica sobre a própria infância em uma entrevista: “minha formação é de futebol, cinema, gibi, desenho animado e Hegel... e troca-troca” (PIVA, 2004). Sabemos, contudo, que ainda na adolescência começou a aprender italiano para estudar Dante no original, estudo este que influenciaria bastante sua poesia. Segundo ele mesmo:

Durante três anos, entre 1959 e 1961, participei de um curso sobre *Divina Comédia*, dado pelo saudoso professor Edoardo Bizzarri no Instituto Cultural Ítalo-Brasileiro, lemos, comentamos os três livros de Dante que compõem essa Suma Poética que é a *Divina Comédia*, no que ela tem de loucura, iluminação, beleza e linguagem cinematográfica em plena Idade Média (PIVA apud COHN, 2012, p. 26).

Pouco depois, Roberto Piva se juntaria ao grupo de camaradas do qual seria o grande articulador. Graças, em certa medida, à capacidade de Piva de juntar pessoas que o grupo, mesmo tendo interesses tão diversos, se formou. A presença dos catarinenses no grupo, por exemplo, pode ser atribuída a essa sua habilidade, pois foi ele quem, em uma viagem a Florianópolis, conheceu Rodrigo de Haro e o convidou para uma estada em São Paulo. As aventuras do grupo pela noite paulistana, seus interesses e afinidades estão, em parte, descritas ou narradas nos documentários *Assombração urbana* (2004), de Valesca Canabarro Dios e *Uma outra cidade* (2000), de Ugo Giorgetti, ou em livros como *Balaio* (2012), de Carlos Felipe Moisés, e *Os dentes da memória* (2011), de Renata D’Elia e Camila Hungria.

O grupo, além da experimentação sem limites, pregava a necessidade não só de conhecer, mas sim de viver a realidade das ruas e filtrá-la por meio do estudo bastante profundo de artes e filosofia, entre andanças pelos bares da Consolação e da São Luiz madrugada afora, cinemas e pilhagens em livrarias. Outro fator que marcaria bastante a postura do grupo em relação ao academicismo e a vida foram as reuniões na casa do filósofo Vicente Ferreira da Silva e sua esposa Dora, poeta e

tradutora⁸, onde estudavam, principalmente, Heidegger e Mircea Eliade. Vicente era reconhecidamente antiacadêmico e adepto do ócio criativo, atitudes em completo desacordo com uma cidade onde a cultura do trabalho e a doutrina acadêmica eram extremamente valorizadas. Possivelmente, essas reuniões colaboraram para que o grupo assumisse a postura contra o beletrismo, o formalismo e o cientificismo, sem, contudo, apelar a uma poesia simplória, fácil de entender e massificada. A poesia de Roberto Piva, Claudio Willer, Péricles Prade e sua geração é complexa, rica em referências à filosofia, ciências ocultas e herméticas e a poetas que não são costumeiramente lidos, como se poderá ver no decorrer de todo esse trabalho.

São Paulo era bem diferente naqueles tempos: uma cidade plural onde o rural e o cosmopolita conviviam pacificamente, e uma marginália romântica ouvia recitais de Baudelaire entre uns furtos simbólicos. Uma São Paulo onde ainda se podia conhecer seus personagens, deambular pela madrugada, que guardava algo de poético e cuja a visão seria o mote de boa parte da poesia de Piva. A despeito de visualmente lírica, de dispor de lugares únicos e de ser um centro de artistas e intelectuais, São Paulo também era (possivelmente ainda seja), uma cidade rigidamente hierarquizada, bastante “careta”, ou seja, conservadora e repressiva, principalmente em relação ao comportamento sexual, postura esta que foi continuamente desafiada por Piva e seus amigos. Na verdade, Piva já era um personagem bem conhecido em São Paulo ao fim dos anos 50 devido seu comportamento fora dos padrões da época, a respeito do que fala Claudio Willer:

O Piva já era uma lenda na cidade no final dos anos 1950, quando eu estudava no Danti Alighieri. Eu já sabia quem ele era por causa da enorme fama de depravado e pederasta que ele tinha, de se envolver em todo tipo de confusão, além de ser culto, erudito, participar de grupos e estudar filosofia. Ele era “o personagem”. Isso desperta muito interesse quando você quer conhecer gente que saia da mesmice e do lugar comum (HUNGRIA; D’ELIA, 2011, p.9).

⁸ Dora Ferreira da Silva traduziu e comentou as *Elegias de Duino*, de Rainer Maria Rilke (1976).

Piva foi o primeiro de seu grupo a publicar uma obra solo⁹ fora da *Antologia dos novíssimos. Paranoia*¹⁰, lançado em 1963, era também uma obra de arte gráfica. A edição primorosa realizada pela Massao Ohno dando ao livro um formato de cartão postal (23x15) e as belas ilustrações de Wesley Duke Lee, com imagens da cidade de São Paulo, contrastavam com a temática forte de um livro marcado pela releitura, a partir de um bloco de espaço-tempo contemporâneo, do Surrealismo e do movimento Beat. *Paranoia* foi um marco de seu tempo e tinha muito da personalidade controvertida de Piva, pois conseguia ser um disciplinado atleta de halterofilismo, estudante de poesia e filosofia, ao mesmo tempo em que era capaz de se meter em todo tipo de confusão na noite paulista; seu livro de estreia também era assim: um livro bonito, bem construído, mas o que ele dizia deixou muita gente perplexa e, possivelmente, ainda deixe hoje. Piva revelou muito sobre a motivação e universo de leituras que deram origem ao livro em entrevista a Carlos Von Schmidt, publicada originalmente na revista *Artes*, em outubro de 1985:

Bom, esse livro eu escrevi em 1962 e fiquei com ele guardado até que Tomás Souto Corrêa, jornalista do Estadão, me apresentou para o Wesley Duke Lee, que tinha acabado de chegar de Paris e Nova York, onde morou um tempo. Ele ficou entusiasmadíssimo com a poesia, gostou demais, entrou em transe. E saiu por São Paulo fotografando a cidade a partir dos poemas. Ao mesmo tempo, foi um período — você se lembra, não é? Você acompanhou tudo isso — em que todos nós lutávamos por uma liberdade sexual. Porque São Paulo era muito provinciana. Ainda é, em certos aspectos, não é? Mas era demasiadamente provinciana no sentido de comportamento — não necessariamente sexual, podia ser existencial ou qualquer outro — era

⁹ A estreia de Roberto Piva como poeta, de fato, aconteceu em 1961, com a publicação pela Massao Ohno de “Ode a Fernando Pessoa”. O poema foi publicado em uma tira estreita de papel, motivo pelo qual foi chamado de tripa poética e foi vendido (a maioria apenas distribuído) pelo próprio Piva nos bares da Avenida São Luiz.

¹⁰ *Paranoia* em sua edição original é uma obra, hoje, quase impossível de ser encontrada para compra, mas teve reedições em 2000 e 2009, já pelo Instituto Moreira Salles. Mesmo raras, estas ainda podem ser encontradas em sebos especializados, com preço bastante alto.

profundamente rotulada e marginalizada (PIVA, 2009b, p. 56-57).

Boa parte dos poemas é marcado por um eu-lírico que, aos moldes de Baudelaire e Ginsberg, observa e medita enquanto caminha pela cidade. A loucura, as viagens alucinatórias das drogas e a peregrinação pela cidade surgem no fluxo frenético de consciência no mesmo ritmo das viagens de benzedrina que os Beats costumavam usar para manter horas de conversa ou escrita. A cidade, então, é como que uma moldura na qual se enquadram as visões de êxtase por vezes místico, por vezes de pesadelo. É uma visão alucinada de São Paulo na qual as imagens rapidamente se sobrepõem em um jogo complexo de associações intensas para construir no leitor a sensação, a um tempo, da opressão da vontade do corpo e do desejo maquinados por todo tipo de instituição encarregada de encarcerar a sensualidade vital. Roberto Piva, em *Paranoia*, rompe a casca da moral burguesa em uma explosão violenta de liberdade, como revela no cáustico poema *Visão de 1961*, que abre o livro:

fagulha de lua partida precipitava nos becos
frenéticos onde
 cafetinas magras ajoelhadas no tapete
tocando o trombone de vidro
 da Loucura repartiam lascas de hóstias
invisíveis
a náusea circulava nas galerias entre borboletas
adiposas
 e lábios de menina febril colados na vitrina
onde almas coloridas
 tinham 10% de desconto enquanto
costureiros arrancavam os ovários
 dos manequins
(PIVA, 2005, p. 30)

Em *Paranoia*, Roberto Piva revela o estatuto de sua geração: ser poeta como algo que extrapola o mero exercício artístico, como algo que impõe ao poeta a necessidade de se criar um universo distante dos fatos da vida, mas ainda assim tão intimamente ligados a ela. Para Piva, a poesia é um modo de existência, um modo de ver o mundo. Assim, ser poeta é estar alucinado de vida e fazer do que se escreve uma representação dessa alucinação. Vida, como forma de experiência, e arte, como forma de imaginação, se entrecruzam e se confundem em uma única linguagem. Dizer que uma poesia é fruto da experiência vivida não é, contudo,

desmerecê-la. Ao contrário: a arte não exige, antes, certa sabedoria que se adquire em, simplesmente, experimentar a vida? Não significa dizer, contudo, que a poesia de Roberto Piva seja uma mera transposição da realidade para as páginas de um livro. É sempre a realidade sob o olhar do poeta. Em sua poesia, não há limites para o que é realidade ou o que é delírio. Ambos se fundem em uma só coisa e têm, portanto, a mesma força.

já é quinta-feira na avenida Rio Branco onde um
 exame de Harpias
 vacilava com cabelos presos nos luminosos
 e minha imaginação
 gritava no perpétuo impulso dos corpos
 encerrados pela
 Noite
 (PIVA, 2005, p. 31)

Em *Paranoia* a força está no poder das imagens, na violência que elas são capazes de carregar. Os poemas são, quase sempre, centrados na percepção transfigurada que o eu-lírico tem da cidade, de uma posição muito individualizada, subjetiva, como se confirma nos excertos, retirados de alguns dos poemas: **minhas** alucinações...; **eu vi** tuas meninas...; **Eu vi** uma linda cidade... **Eu te ouço** rugir... É sempre por meio desse eu-poético que o leitor enxerga o horror da realidade de *Paranoia*. Piva era anárquico na vida, mas era um artista meticuloso e foi conscientemente que projetou nos poemas a forma de uma narrativa de um pesadelo, como explicou em uma entrevista:

Paranoia é um imenso pesadelo. Transformei São Paulo em uma visão de alucinações. Apliquei o método paranoico-crítico criado por Salvador Dalí: o paranoico se detém num detalhe e transforma aquilo numa explosão de cores, de temas, de poesia. Constrói um mundo alucinatório, imaginário. (PIVA apud COHN, 2012, p. 21)

Paranoia não é um livro fácil. As associações de imagens nem sempre (ou mesmo, quase nunca) são lógicas. Há constantemente um entrecruzamento entre o terreno/carnal, erótico/ingênuo, o celestial/místico, o real e o imaginário. O eu-lírico, em sua posição de observador, vê a rebeldia e a pureza inocente que se misturam nos gestos que não buscam o crime ou o pecado, mas apenas a liberdade sobre o

próprio corpo. O que sugere o que se poderia chamar de, se resgatarmos a ideia de Kerouac, “beatitude” da rebeldia, como se pode ler em versos como “angélicos vagabundos gritando entre as lojas e os templos / entre a solidão e o sangue, entre as colisões, o parto / e o Estrondo”, o que nos lembra certa fórmula deleuziana: humor e beatitude. Essa associação sugere que o eu-lírico os vê como a materialização de algo puro que ainda existia na juventude “marginal”, ou seja, ainda não aprisionada e obediente aos valores de uma sociedade, ao seu modo de ver, repressora e que se exprime por meio do anseio por liberdade de comportamento, de credo e de sexualidade:

meu abraço plurissexual na sala
 imagem níquelada
 onde o grito
 desliza suavemente nos seios fixos
 (PIVA, 2005, p. 54).

A força motriz de *Paranoia*, então, é a cidade, seu tempo e, fundamentalmente, sua linguagem. Linguagem que opera para além do racionalismo mecânico e artificial, exigindo por vezes, que seu leitor apenas se deixe levar por meio das associações e divagações sobre a solidão essencial de quem vive oprimido pela metrópole e busca liberdade no sexo, nas drogas, no álcool, mas que também revela muito sobre seu universo cultural, formado fora da cultura massificada: música, espiritualidade, filosofia e outros poetas marcam diretamente as influências de Piva. As menções a Rilke, Lautréamont, Fernando Pessoa, Baudelaire, Jorge de Lima, Dante, e tantos outros, acabariam se tornando um roteiro de leitura para toda uma geração de jovens inconformados com o que o regime literário oferecia e carentes de boas referências sobre onde encontrar o que buscavam. Piva (2009b, p. 57) apontava o caminho.

É toda minha vivência urbana, sexual, mística, anárquica, de São Paulo, da cidade em que vivo. A partir daí, toda aquela intersexualidade com poetas brasileiros ou não: Dante, a *beat generation*, os surrealistas, os dadaístas, os futuristas italianos que, de certa forma, também poetizaram o espaço urbano. Há essa relação mágica com determinados lugares sagrados da cidade. (...) E tudo isso está presente nesse livro *Paranoia*. São minhas experiências de amor, de loucura, de drogas.

Em *Piazzas*, publicado em 1964, Piva se volta a exercícios de construção poética diferentes daqueles que havia usado em *Paranoia*. Enquanto em *Paranoia* os versos eram quase sempre longos e liberavam fluxos contínuos de pensamento, em *Piazzas* os versos são curtos e distribuídos na página sob uma tabulação que, em alguns casos, lembra uma escada e em outros uma espinha de peixe. Essa distribuição obriga o leitor a buscar com o olhar o verso seguinte, que nem sempre está onde ele espera. O trabalho de datilografar de Piva era meticuloso e, em algumas de suas obras tomava bastante cuidado com a forma que o poema teria no livro já finalizado. Contudo, ele gostava de afirmar que não perdia tempo com poesia, que o mais importante era a vida; então, de forma geral, seus poemas são fruto de fluxos de inspiração despejada e pouco planejada. Mas o que a afirmação de Piva esconde é esse afluxo surrealista que apaga a fronteira entre a arte e a vida. Para Piva, a arte era vital e a vitalidade de sua arte estava na vida.

Infelizmente, *Piazzas* é um livro ainda pouco estudado e falta-lhe fortuna crítica que possibilite analisar a obra já a partir de perspectivas e teorias diferentes, o que possivelmente ajudaria a construir uma apresentação mais amadurecida do livro. *Piazzas* é um livro que surpreende aquele leitor que espera a mesma violência encontrada nas imagens poéticas de *Paranoia*. Em *Piazzas* as imagens são menos impactantes, menos agressivas, mais carregadas de um lirismo tocante e contemplativo, que mostram uma inclinação maior de Piva ao Surrealismo que a influência dos Beats apresentada em seu livro anterior. O erotismo ainda se faz presente, mas não aparece em associação aos elementos de um pesadelo alucinatório. É um erotismo carregado de espiritualidade e misticismo, como tudo no livro, povoado de anjos, de sons, cores e sensações que surgem combinadas com o sonho, o sono, o silêncio e a fome, para constituir um rico universo sinestésico, por meio da junção de realidades opostas, como no excerto de *Lento Couro Branco da Periferia*, abaixo:

O garoto salta do canto uma tapeçaria tirada das
 vísceras
 no fundo do armário eu acariciei um barco uma
 lacraia no crânio
 pêndulo que esvai então circuito de vermes
 gritadores
 entre as esporas de um pandeiro o microsulco
 combativo
 [...] (PIVA, 2005, p. 99)

Garoto e tapeçaria; armário e barco; pêndulo e vermes se integram nesses núcleos de realidade impossível, explosões de encontros a-significantes, nos quais se busca a palavra, ou melhor, as palavras se atraem, compõem conjuntos intrincados, para formar um sentido de um conjunto de sentidos, em seu estado selvagem, ou seja, em seu estado de poesia, ou ainda, de poesia como expressão de pensamento puro, pensamento liberto da razão domesticada pela preocupação com a moral ou com a estética. É nesses núcleos de sentido que reside a explosiva carga de significados e reflexões que transcorre todo o *Piazzas* e transparece um momento da poesia de Piva em que ele opta por um lirismo mais carregado pela revelação de um universo interior ou psíquico desconhecido e espontâneo, que é traduzido e, posteriormente, exteriorizado, de influência sobretudo surrealista, ao contrário do universo exterior de uma São Paulo, interiorizada e traduzida, como em *Paranoia*.

Piazzas foi em 1964. É um livro de estilo completamente diferente de *Paranoia*. *Piazzas* foi escrito em escadas, aquela coisa Maiakóvsky e Pierre Reverdy. No *Paranoia* uso versos longos, despojados. *Piazzas* foi o resultado de um amor dilacerado que tive por um garoto. Por injunções de família, naquele tempo a família se metia muito nisso (PIVA, 2009b, p. 59).

Contudo, a força poética do surrealismo de *Piazzas* não está unicamente no espontaneísmo que é fonte para as inusitadas associações de imagens antagônicas, mas, sobretudo, na ideia de uma poesia como forma verdadeira de enxergar e expressar a realidade exterior filtrada pelo universo interior, além de se constituir como ferramenta subversiva sob a qual se erige intensa crítica ao sistema literário oficial e ao pensamento imperante, articulado para oprimir o desejo e castrar a sexualidade. Piva deixa essa face de *Piazzas* bem clara em seu “Postfácio”:

O objetivo de toda Poesia & toda Obra de Arte foi sempre uma mensagem de Libertação Total dos Seres Humanos escravizados pelo masoquismo moral dos Preconceitos, dos Tabus, das Leis a serviço de uma classe dominante cuja obediência leva-nos preguiçosamente a conceber a Sociedade como uma Máquina que decide quem é normal & quem é anormal. Para a Sociedade Utilitarista do

nosso tempo, a prova máxima de normalidade é a adaptação do indivíduo à família e à comunidade. Numa sociedade assim estruturada, todas as virtudes, digo Todas, estão a serviço do Princípio de Utilidade. Assim, entidades Policiais tipo Nazista como a R.U.D.I ou a R.U.P.A constituídas por criminosos fardados & civis têm o poder absoluto para decidir quem é útil & quem é inútil (PIVA, 2005, p 131).

Assim como *Paranoia*, *Piazzas* também é um livro que valoriza a visualidade das imagens mentais, ou seja, a potência das imagens de construção mental que o leitor pode constituir ao ler os poemas. As imagens violentas de um pesadelo no primeiro e mais próximas de um calmo delírio no último. Usar o sonho, o delírio, como imagem poética é, possivelmente, uma tentativa de afastar-se da linguagem formal, de sua estrutura, de sua organização. Afastar-se da linguagem como instrumento coletivo de expressão e comunicação, que filtra e limita muito da vontade de dizer do pensamento. A construção de imagens impossíveis nasce da vontade de conciliar pensamento e fala como unidade de significação, evocando uma linguagem em estado selvagem ou original e, portanto, não regado ou cingido pela ideia de crime, erro ou pecado impostos pela moral religiosa ou social, ou seja, pelas instâncias de estratificação impostas pelo Estado e que invadem, mesmo, a linguagem de comunicação. Assim, em *Piazzas*, Piva lança mão de maior número de recursos: há imagens impactantes, outras desconectadas e o *nonsense*, nas quais rompe com a lógica e, mesmo, com a sintaxe:

Não vale
sair
com asas
onde
o cra cra cra cra cra cra
cra
cra cra cra cra
cra
se amassava
nas
velas apagadas
(PIVA, 2005, 83)

Abra os olhos e diga ah! é publicado em 1975, portanto, 11 anos depois de *Piazzas*. Segundo o próprio Piva, o lapso se deve ao fato de ter,

depois de *Piazzas*, mergulhado de cabeça na experiência lisérgica (PIVA, 2009b). O país passava pelos duros anos de chumbo, era um período sombrio, e para Piva o momento também não corria bem. Por necessidade financeira, ele havia tentado se enquadrar ao sistema e chegou a lecionar Estudos Sociais em escolas públicas da periferia de São Paulo, mas acabou sendo demitido de todos os colégios devido a seu comportamento, que aterrorizava os pais e gerava reclamações. “Eu não caibo naquela camisa-de-força, né?” argumentava. Em pouco tempo se viu sem dinheiro mesmo para pagar o aluguel do apartamento onde morava. Contudo, a despeito de todas as dificuldades que enfrentou nestes tempos, costumava falar com entusiasmo da paisagem da periferia, sobre sua experiência como docente e do contato e da camaradagem com alguns dos garotos que eram seus alunos. No entanto, seu comportamento como professor (assim como na vida pessoal) não era nada convencional, como revela ele mesmo no livro *Os dentes da memória* (2011):

Eu era professor de Estudos Sociais, mas dava poesia, dava o que quisesse. Era um curso incrível, maravilhoso, uma viagem estratosférica em cima do livro que é o grande clássico da pornografia sociológica no Brasil: Casa Grande & Senzala, do Gilberto Freyre. (HUNGRIA; D’ELIA, 2011, p.100)

Foi a paixão de Piva por um garoto com o qual morou por seis meses que o levou, segundo próprio Roberto Piva, a escrever *Abra os olhos e diga ah! É*, sobretudo, um livro noturno, noturno, ao tempo que bastante sentimental e idílico, ainda que idílio aos moldes um tanto extravagantes de Piva. A noite, na verdade, é uma constante em Piva. O que é, certamente, bastante adequando àqueles que se dedicam a atividades marginais, secretas ou quiméricas. Na poesia de Piva, na noite é que tudo acontece: a deambulação e a meditação, a boemia e as drogas, a procura e o sexo..., e por que não dizer: a busca de um estado de “vagabundagem”, pois, como disse Maurice Blanchot “até mesmo as profissões que é preciso exercer honestamente durante a noite, atraem as suspeitas” (BLANCHOT, 2011^a, p 290). A noite é um vasto mistério.

Mas em *Abra os olhos e diga ah!*, o horror e o pesadelo cedem espaço para o amor e a delicadeza. O livro narra pequenas cenas amorosas, quase sempre noturnas, entre o eu-lírico e seu amante em um universo de quarto e pequeno apartamento. “Enquanto ele dormia, eu acendia o abajur, via ele dormindo e escrevia a poesia” (PIVA, 2009, p.

64). Roberto Piva dizia que precisava estar apaixonado para escrever poesia, e os poemas refletem bem este estado de paixão, quando o eu-lírico encontra poesia e beleza até nos gestos mais banais e distraídos de seu amante, como nesses em que a banalidade dos gestos conflitam com a explosão gritante de maiúsculas:

PELICANOS EXPLODINDO EM TEUS
SONHOS & A MANHÃ EM QUE LERÁS ISAAC
DEUTSCHER COÇANDO O DEDÃO” (PIVA,
2006, p. 33) ou em “DEIXA-SE FOTOGRAFAR
COMENDO UMA FRUTA-DO-CONDE (PIVA,
2006, p. 29).

Abras os olhos e diga ah! é uma celebração ao amor e, mais especificamente, ao homossexual, com toda a sua impulsividade e, até mesmo, algum resquício de culpa, por ceder a um instinto e sentimento tão pouco compreendido pela sociedade e a epígrafe retirada do 5 trecho, do Canto V, do livro *Os cantos de Maldoror*, de Lautréamont, trecho tão marcado por esses sentimentos contraditórios, e que se inicia com o célebre: “Ó pederastas incompreensíveis, não serei eu quem irá lançar injúrias contra vossa grande degradação, [...]” (LAUTRÉAMONT, 2008, p 230.), reforça essa ideia:

*Moi, j'ai toujours éprouvé un caprice infâme pour
la pâle jeunesse des colléges, et les enfants étiolés
des manufactures! Mes paroles ne sont pas les
réminiscences d'un rêve, et j'aurai trop de
souvenirs à débrouiller, si l'obligation m'était
imposée de faire passer devant vos yeux les
événements qui pourraient affermir de leur
témoignage la véracité de ma douloureuse
affirmation¹¹. (Les Chants de Maldoror - Chant V.
Grifos meus.)*

Embora na epígrafe, Piva só tenha usado do trecho acima, o que se destaca em negrito, se acompanharmos o restante do trecho do original

¹¹Eu sempre experimentei uma atração infame pela juventude pálida dos colégios, e pelas crianças estioladas das fábricas! Minhas palavras não são reminiscências de um sonho, e eu teria muitas lembranças a desfiar, se me houvesse sido imposta a obrigação de fazer passar diante de vossos olhos os acontecimentos que poderiam confirmar, com seu testemunho, a veracidade da minha dolorosa afirmação. (LAUTRÉAMONT, 2008, p. 232-233)

de *Cantos de Maldoror*, é possível adivinharmos a intenção de Piva ao usá-lo. As cenas retratadas nos poemas associam o cotidiano real e o simbólico imaginário para formar imagens surreais e também confirmam o sentimento de liberdade no espaço íntimo e opressão no espaço público. Opressão ainda mais dura em uma sociedade sob ditadura militar (o que aparece às vezes como pano de fundo). A solidão no amor e o aspecto maldito (o que Roberto Piva até apreciava) da relação homoafetiva percorrem todo o texto:

eu sou o jet set do amor maldito
DENTRO DA NOITE & SUAS CÓLICAS
ILUMINADAS
os papagaios da morte com Aristóteles na proa do
trovão
DISPOSIÇÃO DE IR À DERIVA
NOS DADOS DO AMOR
(PIVA, 2006, p. 27)

Como se percebe no excerto que foi destacado acima, Piva utiliza nesse livro recursos gráficos que não havia usado nas duas obras anteriores: versos com todas as letras em maiúsculas. Tal recurso serviria bem ao propósito de delimitar de forma mais visível os *flashes* ou cenas curtas e transmitir a sensação de velocidade e intensidade, como também, uma vez que declamados, marcar a modulação de voz do declamador. Aliás, Roberto Piva gostava muito de declamar e era bastante exigente com isso.

Coxas: sex fiction & delirios, de 1979, é um livro de conteúdo ainda mais político. Se em *Abras os olhos e diga ah!* a situação política do país aparecia, vez ou outra, mais como um pano de fundo para a relação amorosa, em *Coxas* o *status quo* é a força a ser combatida pela anarquia, pelo sexo livre de tabus e, sobretudo, pela loucura. *Coxas* é um manifesto contra a pasteurização do pensamento, aniquilamento do pensamento livre, forçada pelos veículos de mídia e por um estado cruel que vê com bons olhos apenas aquilo que ele mesmo considera como um “sujeito normal”.

Em *Coxas*, Piva dá continuidade e alça a um novo patamar o seu projeto pessoal de experimentar sempre, e lança mão de um formato (inédito em sua obra) em narrativa poética, em que o texto ainda é disposto em versos, mas eles assumem um sentido de continuidade narrativa e na qual estão contidos os elementos básicos de uma narrativa tradicional (tempo, espaço, personagens, narrador e foco narrativo), ao

invés dos *flashes* e fragmentos isolados e descontínuos comuns aos livros anteriores.

Piva abandona o ambiente reservado de seu livro anterior e volta a aproveitar a cidade de São Paulo como cenário, mais que isso, São Paulo aparece como elemento chave para a construção de sua narrativa. Há referências constantes a símbolos bem conhecidos da cidade como, por exemplo, o Edifício Copan, a Igreja da Consolação, a Mooca..., evidentemente a dimensão dada a esses espaços é mais simbólica, ou seja, um edifício pode não valer pelo que ele é de fato, mas representar o sistema capitalista, outro a metrópole superpovoada, um bairro, a periferia e assim por diante, algo como Ginsberg fez em *O uivo*. Outra alteração importante é que não é mais apenas um personagem contemplativo, que vê e medita a respeito, em estado passivo, como nos seus livros anteriores. Em *Coxas* há um personagem em ação, Pólen (há também outros nomes incomuns como Lindo Olhar, Onça Humana, Coxas Ardentes, Rabo Louco...) e em torno dele que todos os fatos se desenrolam, como se percebe no trecho que abre o livro:

O adolescente ajoelhou-se abriu a braguilha da calça de
Polén & começou a chupar.
Eram 4 horas da tarde do mês de junho & o sol batia no
topo do Edifício Copan suas rajadas paulistanas onde Polén
& Luizinho foram fazer amor & tomar vinho.
(PIVA, 2006, p. 51)

É bastante difícil entender qual é exatamente a posição política ou ideológica de Roberto Piva. Ele gostava de se definir como monarquista anarquista. O que lhe permitia criticar tanto a direita quanto esquerda. Disse até, certa vez, que fugiria do país se algum dia Luiz Inácio da Silva (Lula) viesse a se tornar o presidente do país. Ele também não aprovava o feminismo ou, até mesmo, os movimentos pro-gay, como as marchas do orgulho gay, e sua postura era justificada dizendo que gostava da “coisa” meio gângster, marginal e heroica que havia em ser homossexual em uma sociedade tão moralista quanto a paulistana. Contudo, não é difícil compreender que Piva vê nas atitudes que chocam ou escandalizam e no sexo, evidentemente, armas contra o moralismo, o assédio do consumismo desenfreado, do capital falido e seu desejo de controlar corações e mentes. “Só o coito anal derruba o capital”, ele dizia como que fazendo graça, mas sua ideia era realmente séria. Em *Coxas*, esse embate

entre a liberdade sexual e o capitalismo fica bem evidente, como quando um guarda de um conhecido banco internacional, o Citibank, atira de um helicóptero contra dois personagens homossexuais que fazem sexo no telhado do edifício Copan:

Neste instante um helicóptero do Citibank se aproximava pedindo pouso & os dois nem ligaram continuando com suas blasfêmias eróticas heróicas & assassinas. O guarda que estava no helicóptero então mirou & abriu fogo. Luizinho ficou lá morto no topo do Edifício Copan com uma bala no coração.
(PIVA, 2006, p. 51)

A obra retrata um confuso universo místico/erudito/orgiaco de um grupo chamado Osso & Liberdade, que, entre as orgias e/ou rituais sexuais, discute os mais diversos temas, o que nos permite entrever alguns interesses de Piva e sua erudição.

Como é comum em Piva, o livro faz muitas referências a outros autores e obras, e entre os muitos intelectuais e autores citados em *Coxas*, Piva faz menção a Mário de Andrade e, de fato, *Coxas* deve muito à obra de Mário de Andrade. Alguns trechos lembram muito o ritmo narrativo de *Macunaíma*, pela velocidade das ações e ao mesclar a “realidade” a um universo fantástico/erótico por meio do qual se pode projetar uma imagem de povo.

O livro, ou melhor, a parte que compreende a narrativa sobre *Pólen*, porém, não tem propriamente um desfecho, a certa altura os poemas simplesmente trocam de assunto de forma bastante inesperada ao leitor.

20 Poemas com Brócoli, que foi lançado em 1981, é a obra de Piva que fecha a delimitação que é estabelecida neste trabalho, mas não é a última obra de Roberto Piva, depois dela, ele ainda publicaria *Quizumba*, em 1983, possivelmente seu livro mais hermético, e *Ciclones*, 1997.

20 Poemas com Brócoli, é um livro de poemas de estrutura mais concisa. Há, contudo, ainda aquele retrato detalhado da arquitetura e cenários na metrópole. Roberto Piva retoma o formato em escada e temas de seus livros anteriores como a anarquia na construção de imagens, violência e o homoerotismo, como gesto de rebeldia frente ao controle

social e, mesmo, econômico. Entretanto, mais marcadamente, o livro aprofunda a tarefa que fora lançada já em *Coxas*: associar a liberdade do ser e a liberdade sexual ao retorno a um estado selvagem, natural e tribal (WILLER, 2005). O livro também retoma a potência das chamadas imagens delirantes. Associações vagas e, na maioria das vezes, antagônicas, cuja imprecisão permite ao leitor formular uma série infinita de especulações a respeito das possibilidades significativas contemplada nelas e, mesmo, sobre que outras associações elas suscitam. O que, pode-se dizer, impõe ao leitor a “tarefa” de continuar construindo os versos. Como no poema IV:

diamante do teu cérebro. entre a vida & a
 morte. áspero clorofórmio / tripas mais
 doidas que escorpiões. parede azul-
 clara.
 degraus do teu beijo na escuridão
 da avenida. membranas.
 mão esquerda.
 veloz. veloz. veloz.
 aviões apitando. olho dando início
 a alguma coisa.
 (PIVA, 2006, p. 99)

20 Poemas com Brócoli revela um universo ritualístico mítico primitivo, que fascinava Piva há muitos anos desde seus estudos da obra de historiador das religiões Mircea Eliade. Os poemas revelam cenas onírico-eróticas, cujo sentido só pode ser explicado pelo desejo de associar uma estética do grotesco e do chocante a um universo ritualístico mágico-religioso, que busca colocar o sujeito no limite exato entre a razão que há no concreto e a desrazão que há no incorpóreo, ou seja, no lugar onde o universo não é regido pelo plano do racionalismo cartesiano, esvaziado de toda esperança em um após ou em algum outro plano de realização. Desrazão, não no sentido de ausência de razão, ou seja, de insanidade, na qual qualquer pensamento seria improficuo, mas no contato entre ambos, em um movimento no qual os pés ficam em terra e olhar lança-se ao além:

o cacique tomava chá com seu corpo pintado
 o pajé dançava com a casca do
 gambá
 você brincava com meu caralho.
 Macunaíma & Alice no país da

Cobra Grande.
 mesma estrutura narra-ção &
 barroco elétrico pinçando
 estilhaços de visões.
 palmeiras de cobre.
 meu cu como bandeira
 do navio pirata.
 a Lua começa a cantar.
 (PIVA, 2006, p. 101)

2.2 CLAUDIO WILLER

Claudio Willer, filho de um judeu austríaco e uma católica alemã, nasceu em São Paulo em 02 de dezembro de 1940. Além de poeta, é crítico, ensaísta, tradutor e doutor em Letras pela USP com a tese “Um Obscuro Encanto: Gnose, Gnosticismo e a Poesia Moderna” (2007), trabalho esse que servirá também de suporte teórico para compreender a gnose nos autores aqui estudados. Claudio Willer é hoje, possivelmente, umas das maiores autoridades do país no que diz respeito à Geração Beat, tendo traduzido parte importante dos autores dessa geração como Allen Ginsberg e Jack Kerouac e publicado inúmeros ensaios e artigos sobre o assunto. Willer também assumiu o papel de narrador dos fatos de sua geração e é, sem dúvidas, o poeta vivo de maior expressão surrealista no Brasil. Sua postura quanto ao formalismo e o que chamava de “poesia de salão” tem se atenuado com o passar dos anos, mas ainda afirma que, mesmo não sendo contra o formalismo, vê com desconfiança a ideia de que só existe inteligência na poesia formalista.

Eu aceito o formalismo. Só que no Brasil tem um viés absurdo em favor daquilo que eu designo como “poetas inteligentes”, os herdeiros de João Cabral de Melo Neto e seus maneirismos, em detrimento da poesia de inspiração, que é importantíssima e que é o veio central da tradição à qual eu me filio: a ruptura. Sou a favor da poesia de inspiração na mesma medida em que sou a favor da confusão entre poesia e vida (WILLER, 2011, p. 34).

Claudio Willer esclarece, detalhadamente, como o grupo da Geração Difusa teve seus primeiros encontros, em entrevista publicada no livro *Os dentes da memória* (2011). Narra que, em 1959, ministrava um curso sobre música clássica no clube ACM e, ao encontrar Piva em uma

feita a fantasia, o convidou para assistir a uma dessas palestras. Piva então propôs palestras cujo tema fossem poesia, e foi assim que tudo teve começo.

Essas palestras coincidiram com o lançamento da *Coleção dos Novíssimos* do Massao Ohno. O número 1 foi João Ricardo Penteado – que deu palestra na ACM sobre Alphonsus de Guimaraens. Entre outras pessoas que apareceram por lá tinha também o Carlos Felipe Moisés, que ainda estava na escola, e também saiu na *Coleção dos Novíssimos*, além do Décio Bar, que era amigo dele. Assim, formamos a turma (HUNGRIA; D’ELIA, 2011, p.11).

Seu primeiro livro *Anotações para um apocalipse* foi publicado em 1964, pela Massao Ohno, e conta com uma introdução escrita por seu amigo Roberto Piva, na qual Piva ressalta o empenho dele e de Willer em manifestarem-se contra modelos formais e estáveis de arte, de pensamento e, mesmo, de comportamento. Tanto melhor quanto mais estranho e chamativo, até o modo de vestir se refletia dessa ideia. O comportamento performático era, quase sempre, regido pelo excesso: álcool, drogas, sexo, explosões sentimentais. Segundo Piva, esse comportamento os levaria ao verdadeiro conhecimento e à eternidade. E tal como Piva, Willer tem como influências e leituras todo o rol de poetas malditos, de William Blake a Antonim Artaud, que escolheram esse modelo de vida: a de excessos, como caminho para a iluminação, ou seja, na concepção deles, um estado de mentalidade superior.

Anotações para um apocalipse, que, aliás, merece urgente reedição, foi publicado originalmente como um livro sem muito requinte gráfico ou ilustrações, formado por um manifesto intitulado *As fronteiras e dimensões do grito* – em que Willer expõe, entre outros temas, sua visão a respeito de literatura e suas predileções como leitor – e por poemas em prosa – que expõem o universo interior, por vezes bastante sombrio, de um eu-lírico oprimido e amargurado, ao tempo que desejoso e aberto a experiências libertadoras. O poema que abre o livro *Uma fronteira para o grito*, aponta para a condição inexorável de ser poeta e escrever aquele tipo específico de poesia, pois “teria sido muito mais fácil escrever cartas de amor” (WILLER, 1964, p. 9). Uma primeira impressão poderia intuir a rebeldia de um jovem contra os pais e aos valores que estes representam, mas consta que Willer tinha ótima relação com os pais; não é a eles que o poema se dirige, mas sim a uma sociedade que insiste na manutenção de

valores frutos da hipocrisia, do apego aos bens materiais e do preconceito. O tom assumido pelo poema é o de poema-manifesto contra “aqueles que comem hóstias com uma regularidade de aranha e armazenam pontas de cigarro em cofres de aço, temerosos da posteridade” (WILLER, 1964, p. 9) e, certamente, contra a sociedade constituída por eles. A rebeldia de Willer é dirigida à sociedade burguesa paulista, provinciana e retrógrada. O poema conchama os excluídos pelo sistema a um movimento amplo de liberação e construção do novo, erigido a partir das ruínas dessa sociedade decadente:

É absolutamente necessário, também, conchamarmos à união os famintos de santidade, os guardiões de serpentes e domadores de circo, os exploradores dos subterrâneos das pontes e viadutos, os exilados voluntários, para partirmos juntos em busca da inviolável liberdade dos caminhos seguidos ao acaso, e da verdade contida nas escadarias, pórticos, e paredões desabados. (WILLER, 1964, p. 9)

Em *Anotações para um apocalipse*, paisagens em ruínas, rios, subúrbios, delírio, rituais amorosos, noite e madrugada, poesia - alucinação e santidade são temas que se complementam para construir a imagem de um caos imprescindível para a construção de nova ordem que deverá substituir a antiga. Para Claudio Willer, a poesia está em contínuo diálogo com a insanidade, e ambos com o universo místico. Ser poeta é ser louco e santo ao mesmo tempo. A poesia de Willer é vivamente alimentada por elementos do universo gnóstico. Sob este modo de ver as palavras, a poesia adquire a capacidade de falar em uma língua única, feita de muitas outras, carregada de imagens simbólicas e sentidos místicos. *Anotações para um apocalipse* é um livro fruto, sobretudo, da intuição e da imaginação, acompanhadas pelo diálogo com uma vasta tradição de poetas marginais, surrealistas e *beats*, cuja força criadora e qualidade não está propriamente na técnica formal empregada, ou pelo menos no sentido corrente dessa expressão, mas no poder de construção de imagens poéticas espontâneas e na comunhão dessas imagens com a vida e o simbólico.

Na paisagem líquida de *Anotações para um apocalipse*, se revelam rios, pântanos, oceanos para compor imagens impossíveis, cujo simbolismo é difícil e nem se pretende nesta apresentação explicar. Os poemas em prosa, alguns com encadeamentos bastante extensos, remetem a alguém que fala desenfreadamente, como que em transe, e vai

sobrepondo todas as imagens de visões e alucinações. O poema parece propor ao leitor uma outra visão sobre leitura, na qual é mais significativo suscitar em si aqueles sentimentos, aqueles estados de espírito que levaram o autor a escrever versos assim.

Sei porém que o sol navega subterrâneo sob o asfalto, com seus infinitos dedos e suas dezessete afiadas lâminas de cobre, disposto a invadir as paredes com insetos translúcidos e a acelerar a pulsação sanguínea até o ponto alucinatório e turbilhonar em cuja vibração máxima despertam os sintomas de ereções e outras manifestações sexuais mais inquietantes, e as alucinações visuais e auditivas comparecem como gratos companheiros de travessia noturna, enquanto tentáculos de marfim se desenvolvem a partir dos dedos tateando novas imobilidades nas coisas. (WILLER, 1964, p. 19)

É bom salientar que as análises expostas nesta tese não têm a finalidade de esgotar ou mesmo, sequer, de tentar se aproximar de um suposto ponto de esgotamento, ainda que momentâneo, das possibilidades significativas dos poemas apresentados. Ao contrário. Este trabalho entende as leituras como sempre provisórias e parciais e possíveis naquilo que extravasa e se esgota no momento em que a leitura se produz, portanto, não lida com as análises no sentido de uma interpretação totalizante. Elas, as análises, servem tão somente para informar o leitor desta tese e corroborar as afirmações acerca das “linhas coletivas” de pensamento que costuram aquilo que optamos por chamar de unidade difusa do grupo aqui estudado, bem como estilos e influências. A exemplo disso, um dos primeiros poemas de Willer, *Subúrbios da mente (Duas visões da cidade)* (1964), nos revela alguns indicativos de influências de leitura que se fundem para a produzir o novo. Um autor é sempre, em alguma parcela, a consequência das experiências que teve e das leituras que fez. Os sinais dessas experiências e leituras é que, às vezes, é mais ou menos evidente ao leitor e, mesmo, ao pesquisador literário. Contudo, o próprio Willer revela em seu artigo *A escrita automática e outras escritas: um depoimento*¹² (2007) que é comum, em seu processo de escrita espontânea, que seus poemas remetam a lugares inspiradores e em leituras

¹² Disponível em: <<http://www.musarara.com.br/criacao-poetica>>, acesso em 02/02/2018.

que fez e que, muitas das vezes, essa intertextualidade se dá de maneira completamente inconsciente. Citando um poema em particular ele diz:

Meu relato de todas essas circunstâncias biográficas na criação desse poema foi para mostrar alguns dos lugares de onde vinha a inspiração. Principalmente, que não vinha de *um* ou *outro* lugar, mas de uma *relação* entre lugares. Não foi a noite em meu apartamento; nem a noite seguinte no meio do mato: foram um *e* outro; não foi a manhã à beira da piscina em Itaparica: foi aquela manhã *e* aquelas noites anteriores. E foram as leituras – a de Breton e outras – que tornam o episódio, a criação desse poema, muito mais interessante. (p. 6)

Ou a ainda:

Havia adaptado, transposto, os últimos versos do poema de Ginsberg, do qual me esquecera. Os *transatlânticos* que *fervem no oceano* de Ginsberg, eu os transformei em *navios da noite*; suas *seis mulheres nuas dançando juntas num palco vermelho* tornaram-se *três dançarinas nuas com suas botas vermelhas*, *sapateando sobre um palco de cartolina azul*; o desastre do zepelim Hindenburg, *A cauda do dirigível roncando sobre Lakehurst*, foi substituído por *um avião que se transforma em gota d'água e fica suspenso no céu*. Principalmente, adotei a mesma estrutura, a mesma solução de Ginsberg: terminar um poema com algo de narrativo, mais linear, com uma sequência, em uma espécie de apoteose, uma sucessão não-linear de imagens.

Agora sim, pode-se falar em escrita automática, em intervenção ou participação do inconsciente na criação poética. Um inconsciente – ou subconsciente, ou pré-consciente, ou uma não-consciência, tanto faz – capaz de reter poemas lidos uma década e meia antes e que aparentemente haviam-se apagado da memória. Em meio às leituras à beira-mar de um criador da escrita automática, emergiu um poema do *beat*. (p. 7)

O título *Subúrbios da mente (Duas visões da cidade)* nos remete prontamente à temática da deambulação suburbana, que é bastante recorrente na *Beat Generation*, afeita a circular pelos arrabaldes da cidade em busca de aventuras, personagens interessantes, drogas e bares de Jazz. A relação de Willer com a *Beat* é evidente. Willer foi um dos primeiros no Brasil a ter contato com a literatura *beat* e sem dúvida um dos grandes difusores desse movimento, como confirmam alguns depoimentos presentes no livro *Os dentes da memória* (HUNGRIA; D'ELIA, 2011):

[Willer] Na verdade eu já conhecia os Beats porque o Kerouac já estava em pocket books no Brasil. Comprei o *Subterrâneos* e o *On the road* numa super livraria chamada Palácio do Livro, na Avenida Ipiranga, que era espetacular. Esse lugar tinha todos os pockets do mundo, era enorme, tinha livro que não acabava mais. Agora, contato real foi quando apareceram os poemas do Ginsberg, do Gregory Corso, do Philip Lamantia, do William S. Burroughs e do Lawrence da New Directions. (p.30)

[Massao Ohno] Quem introduziu a Beat generation no Brasil foi o Willer sem dúvida nenhuma. Antes ninguém nem sabia o que era isso (p. 30).

A conceito presente já no título, ou seja, da existência de “subúrbios da mente”, como pensamentos e desejos que nos forçamos a manter fora da centralidade, também nos remete à *beat* no sentido de “frequentar”, ou melhor, explorar porções da mente que são incomuns ou que, ao menos, não ocupam o lugar central no plano geral da elaboração racional das ideias. Algo como um modo outro de se dizer: abrir as portas da percepção ou pensar fora do *mainstream*. Esse raciocínio, porém, nos força a ponderar também sobre a relação de Willer com o Surrealismo, de onde podem ser provenientes a intenção de explorar o inconsciente, o subconsciente e o espontaneísmo das ideias presentes na poesia de Willer. Evidentemente não é possível delimitar em que medida os poemas devem mais a este ou aquele estilo, e ainda que o fosse, tal exercício seria enfadonho e vão. Parece mais razoável afirmar que a originalidade da poesia de Willer se compõe a partir de um complexo mosaico não só das leituras dos poetas *beats* e surrealistas, como também da música erudita, da leitura filosófica e de matéria de crítica literária.

Subúrbios da mente é um poema que, em sua primeira parte, é saturado das imagens e das cores artificiais da noite na metrópole, são essas imagens e luzes que suscitam sentimentos e emoções ao eu-lírico. Luzes e imagens que se, às vezes são exteriores, em outras parecem “borbulhar” de seu interior. Ele está nas imagens da cidade, como as imagens da cidade estão nele. As impressões sobre a paisagem não parecem fundadas apenas em uma observação crua da realidade, tal como alguém que buscasse escrever aquilo que vê. Ao contrário, a cidade parece transformada pela sua sensibilidade e capacidade de associações de imagens. Como se a sede de vida e amores, que está sempre no horizonte como a revelação de um futuro tão desejado, atuasse como um filtro caleidoscópico que funde cores e sensações. Pois, são elas – as cores – que “roem o cal” (p.14) da paisagem para desnudar as estruturas de seu tempo. Mais que uma descrição da cidade, o poema parece tentar transcrever o que Octavio Paz chama de “experiência poética” (1996, p. 48). Ao ler o poema imagina-se logo esse jovem, repleto dos confusos sentimentos da juventude, caminhando pela noite de São Paulo, desejando apaixonadamente novas emoções e experiências. Resulta daí que a leitura interpretativa jamais alcançará aquela experiência poética completa. Mais que uma compreensão de leitura formal, tal tipo de poema desperta como que um sentimento que aquelas imagens e associações descritas suscitam e que são tão difíceis de traduzir em palavras. Pois “a experiência poética é irredutível à palavra e, não obstante, só a palavra a exprime”. (PAZ, 1996, p. 48). Ou, seja, sua força poética está na sensação e não propriamente na ideia. Postura claramente antiacadêmica, pois a sensação não é mensurável.

Acerca das dificuldades de fazer parte de um movimento contra a corrente academicista e formalista, Willer revela, ao final de seu livro em seu posfácio *As fronteiras e dimensões do grito: manifesto*, o desejo de acordar em si todo o campo fértil que é o inconsciente e fazer dele matéria para sua poesia:

De fato, as atividades às quais arte e poesia podem ser comparadas são, não as formulações do pensar consciente, do espírito puro, da razão, porém o sonho, imagens que acompanham atos sexuais, associações livres de divãs de psicanalíticos, fantasias delirantes de esquizofrênicos e rituais primitivos de magia, em suma, toda atividade na qual ocorra uma afloração de materiais inconscientes. (WILLER, 1964, p.38)

A paisagem colorida que parece, ao leitor, descrita como algo aterrorizante, ao eu-lírico se mostra como atraente fonte de satisfação. E é nesse horizonte “onde galopa insaciável a minha sede de vida e amores fatais, de crimes-sonatas, de alucinações passionais” (p.14) que ele cruza como quem conhece os riscos que corre e tem segurança, também, do perigo que ele mesmo oferece. Nesse contraponto entre o belo e o feio, entre espontâneo e o meticuloso, entre o aceito e não aceito socialmente que se arma o jogo do poema. Como um roteiro da autodestruição, mas não sem antes um bocado de gozo e satisfação.

(...) cúmplice de conspirações subterrâneas e atentados noturnos, conivente com todas as armas fabricadas a mão, sorridente à hora de certos crimes espontâneos e meticulosos, sei que meu amor é uma advertência e um cravar de sulcos na superfície e que meus passos sempre descreverão roteiros de tempestades, maresias e chuvas de ópio (p.14).

A segunda parte do poema é mais sonora. Tanto na alusão a sons ou a algo que remeta aos sons (gritos, pulsação, apelos, chamados, zumbir do vento) quanto em recursos sonoros como assonâncias e aliterações, como em seu primeiro verso “*A magia das cidades que se espreitam, tensas e angustiadas pela angulosidade da distância mínima que as arrebatam, aos poucos arrasta nossas almas* (WILLER, 1964, p.15). Outra mudança significativa nesta segunda parte é que o eu-lírico, que antes aparecia como um observador sedento das aventuras da noite da cidade, agora parece engolido por ela. Aquele roteiro *de tempestades* agora se cumpre.

Eu cruzava pela menina pálida e desgrenhada que desesperadamente procurava um fragmento do seu seio, perdido na noite anterior no pátio baldio de uma fábrica, e por crianças seminuas carregando varapaus pontudíssimos, coroados por troféus de himens e tranças (...) (p.15).

Entre trapos nas calçadas e crianças violadas, a inocência parece se perder e na cidade, que surge apocalíptica, o eu-lírico ainda encontra sensibilidade para se comover com coisas simples, as quais ninguém presta atenção, ou mesmo, encontrando beleza a partir de uma visão bastante individual da cidade, a beleza fruto do caos.

(...) as calçadas que só eu sabia percorrer, carregando vestígios de flagelações como preciosa dádiva, transfiguração e aura daqueles que farejam o Apocalipse em palavras emaranhadas e comovem-se profundamente com o bater de carrilhões gastos e o zumbir do vento nos tetos de folha-de-flandres (p.15).

Já *Dias circulares*, publicado em 1976, e que é, possivelmente, o livro mais maduro de Willer, contém, além da reapresentação de *Anotações para um apocalipse* e de seu posfácio, um novo Posfácio-manifesto e dois conjuntos de poemas inéditos chamados *Poemas verticais* e *Dias circulares*, sendo que o primeiro conjunto de poemas tem formato de escada, cujos versos são distribuídos de maneira não alinhada na página e com diferentes tabulações, e o último com a maioria dos poemas em prosa poética, portanto, em bloco, o que, de uma certa forma, vampiriza alguns conceitos do concretismo, movimento com o qual muitas vezes antagonizava.

Dias circulares expõe a escrita de alguém verdadeiramente tomado pela poesia, “tomado” aqui usado no sentido mesmo da possessão, o que para Willer é um estado maravilhoso. Pois se há esse desencanto pela humanidade em virtude da obrigatória dicotomia, apontada pelo próprio Willer, “entre a rigidez burocrática do PC e a apoteose do jargão tecnocrático-desenvolvimentista-neocapitalista” (WILLER, 1976, p. 10 e 11), que nos fecha os olhos para novas formas de consciência e, por conseguinte, outras formas de vivência e convivência; também há a persistência em crer no homem como ser que fala. Fala: “sinal não de sua queda e sim de sua essencial irresponsabilidade” (PAZ, 1996, p. 222). É pela palavra que o ser restabelece seu laço com o sagrado e permite que a linguagem em seu estado puro fale através dele, proferida uma vez mais, como uma linguagem anti-apocalíptica, sem tempo e sem lugar. O que o homem fala nestes estados alterados de consciência não fala mais a sua linguagem, mas é a linguagem mesma se dizendo de forma pura, para reforçar os vínculos existentes entre o que é essencialmente humano e o sagrado:

incorpora-te e escreve antes que o mundo acabe
 hora crescendo em círculos
 estética abstrata
 odor bizâncio

testemunhais
 [...] (WILLER, 1976, p. 33)

O mundo em constante desintegração que Willer nos apresenta em *Dias circulares* desperta-nos para o movimento contínuo de vida, degradação e morte de tudo. A certeza da passagem do tempo e, com ela, a renovação trazida pelo nascimento da vida nova. Dias que passam em movimento circulares de serpente, animal que é constantemente mencionado, nos leva a refletir sobre seu sentido como símbolo: da sabedoria e do próprio pensamento, sinuoso. A constatação da proximidade do fim, aflora os sentidos às cores, perfumes, vibrações e sons que surgem como alucinações. *Dias circulares* aponta para um mundo movente em direção ao fim e renascimento do homem, em fluxos tão velozes, que o limite entre vida e morte se tornam apagados. Vida e morte assumem uma outra perspectiva em que a memória e a linguagem cumprem a tarefa de resistir ao tempo, ao esquecimento e ao fim:

Tua ausência é um líquido azulado que escorre pelas cavernas da imaginação. Um povo de gigantes sustenta os polos da memória, o cogumelo das nuvens prepara-se para a autodevorção, síntoles e diástoles ressoam pelos labirintos da vida. Catedrais começam a rolar pela encosta, e a cegueira dos pulmões não leva a nada. Sem memória nos emaranhamos em fios de decadência. (WILLER, 1976, p. 61)

Jardins da provocação, publicado em 1981, leva ao extremo o ideal de fundir vida e poesia, em uma espécie de “conficções”¹³. Personagens e a cidade surgem nos poemas como chaves de acesso à cultura e à “arte das ruas”. Ali se desenrolam acontecimentos e reflexões, sempre mais espontâneas e intuitivas. No entanto, a cidade também se revela como um elemento de dominação e aprisionamento, “a cidade fantasmática”, repleta de falsa moral, injustiças e da vigilância policial, que serve aos interesses do poder e deslocou ainda mais poetas como o próprio Willer e seus companheiros para os subterrâneos da cultura urbana, para a vida nas franjas do sistema. Uma poesia nascida na

¹³ Fusão das palavras “confissões” e “ficções”, que vem bem a propósito neste caso, no sentido de uma poesia na qual não se preservam limites entre a vida e o fazer poético.

margem, sobre a margem e marginalizada pelo sistema cultural. Aliás, onde encontrar liberdade de expressão senão nos lugares onde o próprio comportamento tudo pode. Onde se pode seguir o caminho obrigatório para abrir-se às revelações do inconsciente alterado e entorpecido, sob o qual se pode expressar e experimentar a “libertação” da razão e retomar a linguagem original do inconsciente. O livro se desenrola como uma autobiografia, apresenta leituras, reflexões de viagens e homenagens que mais parecem um balaço sobre o próprio trabalho e de sua geração:

uma geração pulou no abismo
 mas você foi mais adiante
 ou saltou mais fundo
 levantou a tampa da vida
 para ver o que havia por baixo
 para ver que não havia nada
 embaixo
 (WILLER, 1981, p. 21)

Há repetidas referências aos estados alterados de consciência seja pelo álcool, drogas, ou pelo delírio espiritual, o movimento e a viagem. Esses estados alterados eram também um caminho para o autodescobrimento ou como um tipo de rito de passagem, bastante comum aos anos 60 e mencionados por alguns autores beats, como Jack Kerouac, em *On the road*. A cidade aparece como o palco do constante embate entre a fantasia das alucinações geradas pelo consumo de álcool e drogas e a materialidade dura e, em um sentido tradicional, antilírica, da vida nas ruas da metrópole. Esse embate, sob um estado alterado, possibilita experiências impossíveis a um visitante ou a um morador qualquer. A cidade, assim, ressurgida sob uma nova experiência do olhar, desponta como elemento poético/estético, que não pode se configurar como, como outrora, algo meramente cotidiano e doméstico. A cidade assume uma função de lugar da experiência, um sentimento místico, de experimentar a cidade por meio de uma vivência sensitiva, de algo enraizado e profundamente íntimo e irrepetível:

acordava-se para algum ritual novo
 explorações pelos arredores da cidade
 ou por regiões do corpo
 conjurações e posses:
 nossos corpos iluminavam-se de dentro
 para fora
 a cada movimento

esfregando-se lenta e pausadamente
 arak maconha pernod ópio, anteparos da visão
 uma década de apartamentos translúcidos e
 liquefeitos
 sons de harpas flauta saxofone sempre invadindo o
 ar denso
 [...] (WILLER, 1981, p. 18)

2.3 PÉRICLES PRADE

Péricles Prade tem uma farta lista de atividades nos campos das artes e do direito. Nascido em Timbó, interior de Santa Catarina, em 7 de maio de 1942. Estudou jornalismo, filosofia e se bacharelou em Direito, vindo a exercer a função de promotor e professor universitário antes de dedicar-se à advocacia. Para Péricles Prade, a poesia serve como meio de ingresso no espírito e como forma de melhor entender o pensamento e o sentimento do mundo. Em entrevista concedida a Marco Vasques e Rubens da Cunha e publicada no *Dossiê Osiris*, Péricles Prade diz a respeito de suas primeiras publicações que “nem todos os poetas nascem Rimbaud” (VASQUES; CUNHA, 2011, p. 10). A despeito da humildade de Prade em relação a suas primeiras publicações, pode-se afirmar o lugar de destaque que essas obras têm na recente poesia catarinense.

Este interior de serpentes alegres, publicado em 1963, marca a estreia oficial de Péricles Prade como autor de poesia, pois não oficialmente já o fazia desde os nove anos, escrevendo poemas a sua mãe. *Este interior de serpentes alegres*, que conta com belas ilustrações de Pedro Paulo Vecchiatti, e é um livro carregado de simbologia: como a presente na serpente, que dependendo da cultura, pode significar o caos, a sabedoria ou, mesmo, o infinito, como no ouroboros, símbolo, que tem sua origem ligada à alquimia, em que a serpente morde o próprio rabo. Prade costuma se referir ao conjunto de sua obra poética como ouroborica e diz que o ciclo iniciado sob o signo da serpente um dia há de se fechar também por ele. O livro contém ao todo dez poemas, cujos temas vão da condição do ser e do ser poeta até a revelação de um intrincado universo onírico no qual ora reinam florestas encantadas ora um complexo mundo aquático.

O poema que abre o livro constrói uma bela reflexão acerca da relação: deuses - poeta - humanidade, em que deslinda a ideia do poeta como ser que sofre, ou mesmo, do sofrimento como condição imposta ao ser poeta: nasce-se poeta por destino, como ser incompreendido, ou de uma linguagem incompreendida pela humanidade, e as serpentes

simbolizam o saber misterioso que a poesia nos revela, fundindo a condição de iluminado (pelo saber) à de sofredor (pela consciência da condição humana).

Os deuses cavaram em mim uma gruta de emoções
estranhas
e fizeram do interior do corpo um estender de
serpentes.
Os deuses abriram em mim um sulco por onde a
noite canta
e no horizonte de minha voz fundiram arame e
espinhos.
(PRADE, 1963b, poema I)

Péricles Prade diz não ser um adepto do automatismo surrealista, e não parece confortável em ver suas primeiras obras enquadradas neste estilo de poesia, como o que fez Lauro Junkes (1987), por exemplo. Prade diz que sua poesia é maquinada e retocada; contudo, percebe-se que não é também uma poesia meramente formalista ou de significação direta. Sua poesia é evidentemente estruturada a partir da substância mística, de imagens de sonho, símbolos e metáforas desviantes, que são tão comuns e caros ao Surrealismo. Em *Este interior de serpentes alegres*, reina a imaginação como maneira de explicar aquilo que a razão já não pode, ou seja, ela, a imaginação não aparece como um oposto à razão, mas como algo que lhe é complementar e vice-versa. Abrem-se as portas, assim, para todas as possibilidades de confluência entre realidade e fantasia como elementos de uma mesma verdade. A lógica racionalista se une a um saber mágico e intuitivo que se aprende a alto preço e sacrifício, que faz sofrer, mas que também transforma e renova, como uma serpente, símbolo tão manifesto na poesia de Prade, que precisa perder a pele antiga para ressurgir, outra vez, como uma constante metamorfose de si mesma.

Sei, amanhã elas não voltarão com seus olhos azuis
e serão apenas motivo de tristes canções
ou personagens solitárias dos filmes.
Não quero que exista o amanhã — e nos meus
quintais
as serpentes serão alegres serpentes
ou leve perspectiva de claro e misterioso veneno.
(PRADE, 1963b, poema XIII)

No agora raríssimo *Ah! a lâmina*, publicado em 1963, Péricles Prade utilizando-se de texto em prosa poética se utiliza de elementos de

realidades diferentes dispostos juntos, como uma unidade, para construir imagens que só poderiam ter saído de um sonho ou da fértil imaginação de uma criança:

Sombra gorda e torta cobre o campo. Perto de mim
um elefante levanta sua trompa como se quisesse
murmurar uma lírica canção. Minhas mãos
procuram sua imensa planície de carne cinzenta e
ritmo de cascos ouço mansamente. Retiro o suor de
meu corpo que se estende longo e violento.
(PRADE, 1963a, poema 1)

Os nove textos que o livro contém conservam uma unidade narrativa na qual o eu-lírico, provavelmente um menino, descreve sua relação com o universo natural que o cerca: aves, pedras, insetos, flores, casas... tudo tem ou adquire uma função mágica e simbólica, ou melhor, já não são o objeto em si, mas o objeto recriado sob outra forma, como, por exemplo um elefante, um tigre... É como mudar o nome das coisas, realidade na qual os seres e coisas ainda não estão atrelados a um conceito, ou seja, não estão dominados por uma identificação que tolheria a pluralidade de sua verdade. Esses objetos e seres, vistos sob a ótica intuitiva da infância, vão assumindo, assim, um sentido hierofânico, como uma manifestação do sagrado. O sentido hierofânico das coisas, ou melhor, das palavras que nomeiam as coisas, será explorada mais adiante, no capítulo dedicado à relação entre a Geração Difusa e a religiosidade/espiritualidade.

A trajetória da narrativa, assim, indica que o eu-lírico está em um processo decisivo de passagem, que exige, em contrapartida, o seu desligamento desse mundo fantástico que lhe é tão caro. Precisa compreender e aceitar, ainda que de forma amargurada, o mundo real e se pôr neste mundo, como espaço de homens feitos no qual o “importante é mentir, ser falso, egoísta e vaidoso” (PRADE, 1963a, poema XIII).

Como fruto da percepção de uma criança/poeta, as imagens de *Ah! a lâmina* são forjadas à força da imaginação e nunca exprimem um sentido único e incontestável; ao contrário, podem conter sentidos díspares ou mesmo antagônicos, isso dito tanto em relação às imagens pontuais expressas em cada unidade ou mesmo na imagem geral do livro: um menino diante do dilema da obrigatoriedade do amadurecimento ao tempo da perda da ingenuidade e identidade com o mundo de fantasias infantis. As imagens, assim, ao reunirem opostos assimétricos, crescem em potência de disseminação multivetorial.

Eu, o ingênuo, pensava encontrar em ti, um pouco de ternura, uma esperança. [...] Tudo é assim e talvez somente a feiticeira poderá informar com seus símbolos algo novo, descobrir os abismos e seus mistérios, mostrar a outra natureza do universo com seus enormes olhos de gata a percorrer a noite em seu barco de bússolas podres e interminável cheiro de tristeza. (PRADE, 1963a, poema VI)

Negar um mundo para se estar em outro: um passo sem volta que a necessidade impõe. Assim, adaptar-se à nova realidade exige a destruição da antiga “rumo à angústia e ao desespero” (PRADE, 1963a, poema IX). Essa imagem pessimista do mundo adulto é confirmada pela feiticeira que fala ao fim do livro e revela que permanecer como ingênuo em um mundo de lobos também é imperdoável, pois “a verdade, menino, é a lâmina, seu interior e corte!” (PRADE, 1963a, poema IX)

Sereia e Castiçal, publicado em 1964, conta com quatro seções, cada uma delas com temática independente e composta por cinco poemas. Ainda que a disposição formal dos poemas seja diferente, mais regular, o livro mantém os esquemas simbólicos vistos nos livros anteriores. A primeira seção chamada de *Novos poemas de amor* versa sobre o amor, as suas dificuldade e os seus meandros. A segunda, *Sereia e castiçal*, que dá título ao livro, é um mergulho em universo subjetivo bastante enigmático que mais do que revelar, faz o leitor questionar e questionar-se, explorar as possibilidades significativas das mensagens. Seguem *O rosto na fonte* e *Poemas simplesmente*, ambos tratando sobre temas como a morte, a solidão e um mundo aquático, restos prováveis de uma experiência de quase afogamento pela qual Péricles Prade passara.

Deve-se explorar *Sereia e Castiçal* com cuidado. Ter ciência de que os poemas não se entregam fácil e gratuitamente, que uma palavra usada em um poema é sempre como que dita/escrita pela primeira vez. Há que se ter sensibilidade e intuição para buscar seu sentido no poema e sua posição no mundo. Na estrofe abaixo, por exemplo, se entrevê o desapontamento, apesar do amor que ainda sente, do eu-lírico frente à dureza com que suas palavras (sua poesia) são recebidas pelos que o rodeiam.

Amo o azul como a mim mesmo
e os que me rodeiam são muralhas
para meu coração de pano fofo.
Não sou feliz como um burguês

e meu corpo de profeta está cansado.
(PRADE, 1964, Sereia e castiçal, poema IV)

Em Prade, ritmo e conceito estão em contínuo entrelaçamento. Resultado possível da divisão equilibrada entre o poeta e o jurista. O poeta segue o ritmo como força primitiva da linguagem, livre e intuitiva; o jurista insiste na ideia conceitual, nas demandas lógico-rationais. Quando Prade se deixa levar pelo ritmo, deixa sua linguagem divagar na construção de imagens, analogias e aproximações. Já quando se deixa levar pelo conceito, vemos a face do prosador, sua linguagem clara e razoável. *A priori*, esses dois universos parecem inconciliáveis; contudo, não o são. Eles se interpenetram, se abraçam com naturalidade e gentileza em Prade: como se um, encantadoramente, abrisse a porta ao outro e o convidasse à coabitação, e, uma vez formada a unidade, já não pudéssemos ver um sem o outro. Percebe-se isso mesmo pelas escolhas de vocabulário.

Não sei, mas os fantasmas são formas idôneas
daquilo que fui, um colecionador de cigarros,
um colegial de inúmeras piadas, ou mesmo
o conquistador de madrugadas impossíveis.
Cresco em meu primeiro pecado,
o mais autêntico, o mais puro,
tão esquecido nestes dias
de cansada salvação.
(PRADE, 1964, Poemas simplesmente, poema II)

Em *Nos limites do fogo*, publicado em 1976, ou seja, após 12 anos da publicação de *Sereia e Castiçal*, Péricles Prade mantém a opção por unidades subtítuladas com cinco poemas cada. É um livro ainda mais refinado que o anterior, tanto no que se diz respeito às referências gnósticas e simbólicas, quanto ao próprio trabalho de elaboração formal dos poemas. Péricles Prade diz que *Nos limites do fogo* é um “livro mais logos e menos ludus” (VASQUES; CUNHA, 2011, p. 12). O poema de abertura do livro preludia a inclinação cada vez mais nítida de Prade pelo mundo dos rituais iniciáticos, das ciências ocultas e dos objetos com simbologia espiritual, e o que, antes, parecia fluir mais como fruto de uma sensibilidade espontânea para o mundo espiritual em *Nos limites do fogo* se reveste do estudo cuidadoso deste universo.

Após a cerimônia os gatos mastigam
os olhos do profeta nos cadafalsos

Pouca é a fortuna, maior é o prazer
de assistir tão simples sacrifício
(PRADE, 1976, p. 13)

O modo como Péricles Prade aborda o espaço místico em *Nos limites do fogo* por meio de sua poesia é o que a torna tão especial e, ao mesmo tempo em contrapartida, segundo a opinião de muitos, tão hermética. Como se o entendimento de tal poesia estivesse atrelado obrigatoriamente ao estudo das ciências herméticas. Dessa forma, a compreensão da poesia de *Nos limites do fogo* só seria acessada se o leitor compreendesse também os tratados de religião e mitologia, Cabala, Alquimia, Filosofia Oculta, magia, artes divinatórias... Creio, porém, que o dito hermetismo de Prade não reside exclusivamente na complexa teoria por trás da simbologia de natureza mística, mas, sobretudo, no modo como sua poesia se sustenta nas imagens do mundo místico. Nossa razão ocidental não está, de forma geral, preparada para compreendê-lo. Só abarcamos aquilo que conseguimos dizer que “é”, em detrimento do que taxamos de “não é”, aquilo que definimos como ideias claras e distintas. E o restante fica delegado a uma espécie de ilegalidade ou hermetismo. Para ler Prade, é preciso abandonar o racionalismo do “isto ou aquilo” e aceitar suas imagens como elas são descritas, como verdade do universo poético de Prade.

A máscara é o sopro
do corpo, a lâmina
que desfaz o sangue

Volta o personagem
sagrado, o parafuso
rompe a pele de deus

Ai que o animal
ultrapassa o grito
preso à morte da cor
[...]
(PRADE, 1976, p. 43)

Evidentemente, como toda obra, *Nos limites do fogo* pode ser compreendida em diversos níveis, e uma leitura seguindo o roteiro da simbologia mística seria sim possível e talvez, até, desejável. O que não impede, porém, outras rotas de leitura tão válidas quanto a primeira, como, por exemplo, a obra segundo uma verdade psicológica ou como

realidade plurissignificativa. Basta que, para tanto, o leitor se abra para a leitura e suas possibilidades e se deixe levar por elas.

Os faróis invisíveis, publicado em 1980 e ilustrado belamente com desenhos de Sergio Macedo e posfácio de Claudio Willer, tem poemas com versos mais sucintos e sintaxe mais rompida que a que se vê na produção anterior de Péricles Prade. O livro segue o formato de seções contendo cinco poemas cada, opção essa que ele mesmo já justificou pela simbologia que envolve o número 5, como um número que “representa a cabeça comandante do corpo. É um número pagão por excelência.” (VASQUES; CUNHA, 2011, p. 14). Em relação à temática, *Os faróis invisíveis* tem vertente bastante erótica e violenta, temática que o livro relaciona ao vício e à perversão, em uma espécie de moral invertida, como no impactante poema de abertura do livro *Eros no poço das sedas*:

Vulvas circulares
caleidoscópios
sábios lábios
travesseiros de penas

Na fechadura os leites do orgasmo

Umbigos sem desenhos
simples
alcachofras sugadas sobre os linhos

O uivo à direita dos jardins
é som de entreabertas caldeiras
(PRADE, 1980, *Eros no poço das sedas*)

Os faróis invisíveis é um livro dionisíaco, de prazeres terrenos. Revela tanto imagens de prazer sexual ou físico de alguma forma, quanto a ideia de uma poesia para e por prazer. Poesia como realização em si mesma, como diz Claudio Willer em seu posfácio. Uma poesia que não se admite como instrumento ou meio para outro fim que não o que ela mesma encerra. Uma poesia que se volta sempre para si mesma, circularmente. Imagem bastante oportuna para mais uma das obsessões temáticas de Prade: o círculo. A poesia de *Os faróis invisíveis* não tem o círculo apenas nomeado como símbolo, mas também como modelo formal: poesia de imagens circulares:

O ninho é pleno
entre os ovos vorazes

e o cadafalso não é tão simples
como a morte

Curva-se a sombra
sobre si mesma
se o prisioneiro cigano
retoma o caminho

Voar
porque o enforcado é santo
se lhe carrega a ave o peso
além dos andantes drenos do tempo
(PRADE, 1980, Nos capins da cobra coral)

Como se vê, a primeira estrofe abre com o “ninho pleno”, ou seja, com ovos, símbolo de fertilidade, de renascimento e de vida e fecha-se com a morte. O mistério da vida encerra-se no mistério da morte como seu contínuo, mas não como sua solução e assim o círculo dos enigmas se encerrado um no outro. A imagem da segunda estrofe, sutilmente, remete à ideia do circular com a sombra que se curva se o prisioneiro (livre) segue seu caminho. Prisioneiro do grande mistério? E na terceira estrofe o enforcado, outra imagem recorrente em Prade, Arcano XII do Tarô e representado por um homem pendurado de cabeça para baixo, pelo pé, símbolo das mudanças abruptas e das grandes transformações. No tarô, o enforcado é representado pendurado pelo pé esquerdo, o direito livre e com as mãos às costas, como se estivesse confortável e seu sacrifício fosse voluntário. Como é voluntário o sacrifício que se impõe o poeta, tramando cada estrofe como quem inventa uma língua repleta de imagens enigmáticas e plurissignificativas, cujos sentidos se completam na estrofe anterior ou posterior e vice-versa, sem que jamais seja possível reduzi-las a qualquer certeza, como em um mundo de pernas para o ar do mesmo homem enforcado do Tarô. Certeza, aqui, é pobreza: pobreza de visão de mundo e de leitura. O poeta diz como quem balbucia algo que o ouvido de quem ouve insiste em tentar completar. É um jogo, repleto de perversões e vícios. A poesia de *Os faróis invisíveis* é sucinta como uma mensagem telegrafada e misteriosa como uma linguagem cifrada que é portadora de um grande segredo que sempre está por ser desvendado.

3 A GERAÇÃO DIFUSA

[...]

de ferro dos recintos
há uma epopeia nas roupas penduradas contra
o céu cinza
e os luminosos me fitam do espaço alucinado
quantos lindos garotos eu não vi sob esta luz?
eu urrava meio louco meio estarrado meio fendido
narcóticos santos ó gato azul da minha mente
Oh Antonin Artaud
Oh Garcia Lorca
com seus olhos de aborto reduzidos
a retratos
almas
almas
como icebergs
como velas
[...]

METEORO

Roberto Piva

Em uma primeira busca, vemos que há publicados dois trabalhos de fôlego que se esforçaram para definir e construir a imagem de uma geração 60: o primeiro, *Carlos Nejar e a Geração de 60*, de Nelly Novaes Coelho, de 1971, e o segundo, *Sincretismo: a poesia da geração 60*, de Pedro Lyra, publicado em 1995. Ambos têm perspectivas diferentes da que agora apresento, a qual tem caráter mais seletivo, restringindo-se ao grupo que se conhece em São Paulo. Não é, portanto, um trabalho que procura abarcar todo o complexo e confuso panorama literário nacional entre 60 e 80, empenho que seria hercúleo, visto a quantidade de manifestações e correntes de diferentes orientações. O trabalho de Nelly Novaes Coelho tem a importância do pioneirismo. Foi ela a primeira a apresentar um estudo mais sistemático desses autores e chamá-los de “geração 60”, uma vez que eles seguiriam uma trajetória consequente da história literária brasileira, ou seja, decorrem do processo posterior às gerações de 22 e 45. A partir da obra do gaúcho Carlos Nejar, Nelly Novaes Coelho traça um panorama da poesia de seu tempo, influências e características. Há que se destacar que o trabalho de Nelly Novaes Coelho foi publicado em 1971. Estava, portanto, em relação imediata com essa produção recente, sendo que muitos daqueles autores só viriam a se

afirmar mais tarde, haviam lançado poucas publicações até então, dificultando um panorama geracional mais completo.

Já o trabalho de Pedro Lyra apresenta uma visão mais ampliada: são mais de 600 páginas, incluindo uma antologia e um panorama tanto dos acontecimentos histórico-literários relacionados à poesia da “geração 60”. O autor também se esforça para construir uma teoria geracional, utilizando critérios fixos, que consideram ano de nascimento, de publicação, interesse atrelados à faixa etária etc. Propõe, inclusive, a partir daí, uma nova periodização da literatura nacional.

Contudo, os dois estudos se aproximam no que diz respeito à tarefa de associar a renovação da linguagem poética dos autores do anos 60 ao conturbado contexto histórico do pós-guerra e da repressão no Brasil. Os autores se esforçavam em buscar uma linguagem que os afastasse daquela forma de pensamento que levou a humanidade à tragédia da segunda guerra mundial, uma linguagem na qual o materialismo cedia espaço à expressão de subjetividades e a uma espiritualidade sacro-profana.

Como já foi dito, este trabalho de tese que aqui se elaborou, aborda exclusivamente um grupo específico de poetas lançados nos anos 60. O que se postula aqui, portanto, leva em consideração os elementos desse micro-coletivo de desejos e não serviria para caracterizar todas as correntes em atuação à época, principalmente se pensarmos na existência de correntes poéticas diretamente opostas como eram, por exemplo, o movimento concretista e o grupo aqui estudado. Logo, ao me referir à Geração Difusa, focalizo apenas esse grupo, que, conforme tentaremos mostrar, produziu segundo linhas de força singulares de poesia e mundo. Um critério meramente cronológico não atenderia, portanto, as nossas demandas.

A palavra *difusa*, como é comum a qualquer vocábulo, tem muitos significados possíveis, e alguns deles são determináveis apenas em seu devido contexto de uso. Contudo, em seu sentido de dicionário, o verbete *difuso* tem como possibilidades de significação as definições seguintes:

- 1: que se espalha largamente por todas as direções; disseminado, divulgado
- 2: abundante em palavras; prolixo, difusivo
- 3: cujos raios, por se refletirem confusamente, não projetam sombras definidas (diz-se de luz)
- 4: *Derivação: por extensão de sentido.* cujos contornos não estão nitidamente definidos
- 5: *Rubrica: medicina.* que não apresenta limites precisos (Instituto Antônio Houaiss, 2009)

Em Direito, “difusos” se diz daqueles interesses de carácter multindivíduo ou transindivíduo, cujo pertencimento, portanto, não é perfeitamente localizável em um indivíduo, mas, sim, a um grupo indeterminável de pessoas associadas simplesmente por situações ou fatos ou interesses que se compartilham entre os sujeitos desse grupo. A rubrica do Direito, em certa medida, se aproxima do uso da palavra “difuso(a)” que faremos aqui. A ideia de uma Geração difusa coaduna com a de um grupo de autores cujas intencionalidades não se moveram de forma orgânica, como em um sistema organizado. Ao contrário, é justamente essa não-organicidade que a organiza e a caracteriza: sua diversidade, diferenciação, mobilidade e multiplicidades traçando continuamente linhas de fuga. Quando se pensa em um modelo de grupo orgânico, tendemos a reproduzir e procurar nesse tipo de modelo as funções que são próprias do Estado: suas funções, sua hierarquia, seus centros de poder e/ou como seu poder é dividido e distribuído, seus esquemas e regras. Um grupo orgânico é sempre um segmento do Estado, seja porque é uma criação deste ou porque este o capturou e domesticou. Ao contrário, a difusão está na origem da vida e como ela se “organiza” de maneira não orgânica, como ela cresce e se dissemina nos espaços. Já “um organismo é um desvio da vida”. Para ser vivo, é preciso abandonar o organismo, criar um “corpo sem órgão” e difundir-se. A ideia de um grupo ou Geração Difusa reside na impossibilidade de se localizar nesses esquemas tradicionais, pois ele se impõe por um outro dinamismo. É menos um grupo e mais um bando, cuja vagabundagem e o nomadismo de corpo os mecanismos de compreensão do Estado não paralisam e, portanto, não compreendem. A essência difusa se identifica muito mais pela percepção de sintomas e avaliações mais do que de medidas e propriedades. As velocidades e intensidades de elementos e conjuntos difusos, abandonam os estratos e as segmentariedades para criar linhas de fuga desviantes, autônomas e múltiplas. Em suma, o empreendimento de uma Geração Difusa é o de criar para si um nomadismo de corpo e um corpo sem órgãos, empreendimento sempre arriscado na medida em que está sempre no limite do caos e da morte.

O que quer dizer desarticular, parar de ser um organismo? Como dizer a que ponto é isto simples, e que nós o fazemos todos os dias. Com que prudência necessária, a arte das doses, e o perigo, a overdose. Não se faz a coisa com pancadas de martelo, mas com uma lima muito fina. Inventam-se autodestruições que não se confundem com a

pulsão de morte. Desfazer o organismo nunca foi matar-se, mas abrir o corpo a conexões que supõem todo um agenciamento, circuitos, conjunções, superposições e limiares, passagens e distribuições de intensidade, territórios e desterritorializações medidas à maneira de um agrimensor. No limite, desfazer o organismo não é mais difícil do que desfazer os outros estratos, significância ou subjetivação. A significância cola na alma assim como o organismo cola no corpo e dela também não é fácil desfazer-se (DELEUZE; GUATARI. 2012a, p.25 e 26).

O que, de forma geral, se tem dito sobre o grupo de autores abordados aqui é da dificuldade em isolar características que definam a ideia de uma geração no sentido usual do termo: Anos 60? Surrealismo tupiniquim? Pós-expressionismo? Neo-beatnik? Misticismo profano? Memorialismo virtual e cósmico? Tudo parece insuficiente. Contudo, a percepção de que tais autores *constituem uma geração que se inscreve no panorama literário brasileiro* permanece. Além disso, seria contraditório com o próprio ideário poético desses autores se, de fato, essas características estivessem, assim, expostas de forma tão evidente em suas produções. É, justamente, a ausência de contornos nítidos uma das principais características dessa geração. A ausência de roteiros ou manuais com receita de poesia a ser seguida. É difícil compreender uma poética cujos "contornos não estão nitidamente definidos", e sobretudo, cujo conteúdo "se espalha por todas as direções", como numa heterotopia, numa topologia da diferença¹⁴ e é fruto de algo vago e impreciso que nosso racionalismo insiste em rejeitar apenas por não compreender. A ideia de uma Geração Difusa vem justamente desse espírito vago e impreciso que está presente no grupo de autores que este trabalho aborda, essa escritura disseminada cujo sentido explode a própria noção de sentido e qualquer conclusão é sempre provisória. A ligação entre esses autores não está propriamente em um modelo ou uma temática comum, mas no esforço que fazem para reconciliar poesia e vida, concretude e abstração, poesia e existência. Uma poética formada a partir de suas leituras e influências, mas também por seu tempo e seus personagens e, sobretudo, a intenção de propor uma poesia fruto de uma imaginação fervente do academicismo normativo, o tempo no lugar da história. Com

¹⁴ Curso ministrado pelo professor Wladimir Garcia. Pós Graduação em Educação/UFSC (2015).

isso, quem explode é o sentido e a lógica apriorística. Uma poesia que já nasceu e permanece ainda hoje como margem, pois o sistema literário só abarca o que lhe convém; os restos são largamente anônimos.

Os anos 60 foram férteis em movimentos de margem e anônimos e ainda que meia década se tenha passado desde os eventos de maio de 68, o mais simbólico daquele ano, parece não ter acabado, ressoa, devém, segue produzindo novas possibilidades e olhares. Exemplos disso são as obras de Deleuze, Blanchot, Derrida e Foucault, que persistem produzindo efeitos. A consequência real da mudança na orientação do pensamento que os 60 trouxe consigo, aos poucos vai se tornando mais diversificada, principalmente nas academias. Deleuze e Guattari estão presentes em muitos campos de estudo, como nos Estudos Literários e na Antropologia, por exemplo. Muito da teoria desenvolvida nos anos 60 ainda não foi extensivamente absorvida e, mais que isso, conflita com o que é ensinado ou repetido pela formação escolar, uma espécie de sociologismo requentado e reduzido, fácil de ser controlado. Contudo, ler a geração de filósofos que despontou anos 60, apesar de desafiante, continua sendo fundamental para entendermos aquele e o nosso tempo.

Otávio Paz escreve que “a experiência poética é irredutível à palavra e, não obstante, só a palavra a expressa” (PAZ, 2012, p. 117). A imagem é um recurso desesperado em opção ao silêncio. Contudo, uma imagem não pode ser traduzida em palavras, e o impasse se fecha. Pondo em tensão a linguagem, sempre limitada, e o pensamento que não cessa, para expressar aquilo que não é passível de ser expresso, um (im)possível universo. Há uma certa violência nessa poesia que nos leva a pensar aquilo que não é pensável, sobre o que, portanto, não deixamos nunca de pensar. A ideia de uma Geração Difusa vem dessa impossibilidade de se parar de pensar, desse algo que está em constante processo de reconstrução de si mesmo, ou seja, a propósito da possibilidade de se pensar, também, a produção de uma literatura difusa, ou melhor, disseminada. Que tarefa difícil é a de dizer o que é um poema constituído como margem. O valor dele nunca está propriamente nele, mas no que dele transborda. No que ele mantém escondido em suas dobras. A Geração Difusa é marcada pelo que escapa, é antidogmática e antimaniqueísta.

O mundo que nos cerca, ou ao menos a percepção que temos dele, é permeado de palavras que o traduzem e assim como a fala o contempla, a escritura o transborda e o que se derrama é o homem se dizendo. A escritura vai aonde a fala já resta esgotada. Esta angustiante necessidade de transbordamento, que é inerente à natureza humana, é a origem mesma da escritura. Segundo Roland Barthes: *A escritura começa onde a fala se*

torna impossível (BARTHES, 2004, p. 385). O poeta constrói um mundo apenas para depois dele se retirar. Um livro prescinde de seu autor, um poema vive sem seu poeta. O autor precisa tão-somente armar o jogo, construir seu sistema de regras. Esconder mensagens de tal forma que elas não se revelem, tal como um segredo que está sempre por se descobrir, pois, quando se pensa que se lhe encontrou a chave, já não há mais porta alguma.

Um texto só é um texto se ele oculta ao primeiro olhar, ao primeiro encontro, a lei de sua composição e a regra de seu jogo. Um texto permanece, aliás, sempre imperceptível. A lei e a regra não se abrigam no inacessível de um segredo, simplesmente elas nunca se entregam, no presente, a nada que se possa nomear rigorosamente uma percepção (DERRIDA, 2005, p. 7).

É verdade que na disseminação reside o espaço do suplemento, lugar de posição descentrada que ocupa a escritura e a desequilibra de seu significado e a expõe toda aberta por um momento, não a partir de algo que lhe é propriamente exterior, mas como algo que ela requer, necessita como requerido em seu estatuto. A margem no poema não é uma relação de dentro e fora, mas de ausência constitutiva, de uma exterioridade necessária para a experiência do limite. “Experiência da não-experiência. Desvio de todo visível e de todo invisível” (BLANCHOT, 2007, p. 194). O gesto de leitura implica a escritura, uma escritura consentida pela escritura mesma em seu jogo de (re)significar-se.

Seria preciso, pois, num só gesto, mas desdobrado, ler e escrever. E aquele que não tivesse compreendido nada do jogo sentir-se-ia, de repente, autorizado a lhe acrescentar, ou seja, acrescentar não importa o quê. Ele não acrescentaria nada, a costura não se manteria (DERRIDA, 2005, p. 7-8).

A escritura serve, a um só tempo, a várias falas. É paradoxalmente única e múltipla em si. É a materialidade da aflição flutuando na infabilidade de um pluriuniverso de sentidos erigido no desejo de dizer e no recalque de fazê-lo. O exterior da leitura desvenda, ao menos em parte, o interior opaco do poema em um limite rasurado, quase apagado, no qual se retira para completar e acrescenta-se para faltar. O jogo é a arte

do encontro de duas necessidades que se completam. O poema se deixa ler por dentro, suplementado por algo que, ainda que exterior, estava ali, sempre como uma presença/ausência exigida pela possibilidade de ser da escritura, seu impulso de (re)compor-se uma vez mais e expor o que trazia escondido em sua dobra, escondido sob a superfície significante. O elemento secreto que ultrapassa a ideia de uma polissemia, já que esta implicaria sempre a ideia de um ponto de chegada, ou final. Ao contrário, a ideia de disseminação extrapola a ideia de um sentido e força o leitor a continuar no jogo, pensando, continuamente.

Não é fácil abrir-se ao jogo do poema, tal como ele se abre para nós. É preciso aceitá-lo em toda a sua natureza, seja-nos agradável ou não. A questão mais importante é até que ponto estamos prontos para penetrar na leitura, até que ponto somos capazes de resistir ou se permitir assimilar algo que é, por vezes, estranho à nossa estrutura de pensamento, uma estrutura que é tão constantemente permeada pela cultura de massa, pelas formas intransigentes de pensamento que o Estado nos impõe e que assimilamos tão pacificamente.

Inseridos, como estamos, nos é difícil perceber toda a engenharia praticada pelo Estado em prol de sua manutenção. O Estado age como um organismo vivo e complexo, que não deixa de estar em constante movimento de expulsão, incorporação e manutenção de forças. Esse movimento permanente se faz necessário ao Estado para que ele continue sendo aquilo que ele é, e como o vemos. Não o faz porque seja mau, mas porque é assim a sua natureza. Não há Estado, portanto, sem essa violência inerente que há por traz do desejo de “Ser” do Estado, sua vontade de duplicar-se. Violência que impõe por meio dos seus aparelhos: ostensivamente de suas polícias (discursiva, ofensiva, defensiva...) e sutilmente por meio de suas instituições e sua burocracia. Pára dia a dia sobre nossas cabeças o carimbo indolente do burocrata. Somos de tal forma capturados pelo Estado, que a maioria de nós até se contenta por estar nele, funcionar como ele, agir para ele. Temos dificuldade em reconhecer como legítima qualquer energia que se organize para além do poder do Estado. E isso nos tolhe, limita, pois, como sujeitos de Estado, estamos sempre reafirmando e reproduzindo o Estado. Esse opera dentro de si sempre numa relação binária: o certo e o errado, o bem e o mal, o claro e o escuro... que, a princípio, pode sugerir um mundo dividido no qual caberia escolher a opção que melhor nos convém, mas que na verdade esconde uma unicidade perversa da relação, uma vez que não há o claro sem o escuro. Evocar um é sempre acordar também o outro, mesmo que não se perceba. Ou seja, escolhas que reproduzem sempre o mesmo, pois são fruto do modelo de pensamento de Estado em

permanente impulso de manutenção; logo, essas escolhas, não nos individualizam, apenas estratificam. É claro que o Estado nos permite que escolhamos, mas mesmo as escolhas são apenas uma ficção do Estado, pois capturados pela atração mágica exercida por ele assumimos, sua subjetivação, sua “[...] interioridade que tomamos habitualmente por modelo, ou segundo a qual temos o hábito de pensar” (DELEUZE; GUATTARI, 2012c, p. 16). Resulta disso que uma escolha será sempre uma escolha feita segundo uma liberdade dirigida, pois uma vez dentro do Estado, pensamos como o Estado, sob pena de desaprovação e punição.

É difícil imaginar a humanidade sem o Estado. Temos a impressão de que ele sempre existiu, o que, de certa forma, é verdade. O Estado é o resultado natural da organização de certos tipos de sociedades centralizadas e sedentárias. Mas é preciso pensar que também não é difícil imaginar grupos ou mesmo sociedades primitivas nômades existindo à margem do Estado, sob uma outra forma de organização, uma vez que “a lei do Estado não é a do Tudo ou Nada, mas a do interior e do exterior” (DELEUZE; GUATTARI, 2012c, p. 24). A soberania e, por consequência, a interioridade do Estado se constrói sobre assentamentos sedentários e sobre aquilo que é natural ao próprio Estado. A noção de soberania do Estado permite entrever uma relação sobredeterminante, pois só se é soberano em relação a uma exterioridade que exista fora dessa mesma soberania. O Estado, então, não para de agir em prol da garantia e imposição dessa soberania em atos de captura, como quanto interioriza algo, como por exemplo transformando um intelectual em um burocrata. Esses movimentos de captura ou de estriar o espaço se fazem sempre em relação a um espaço ou algo que existe como margem, onde a soberania do Estado tem menos força.

O fora, conforme Deleuze e Guattari (2012c), é/existe ou pode surgir como o equivalente de uma máquina de guerra nômade, tanto como grandes organizações comerciais que agem à revelia do Estado ou religiosas que gozam de liberdade e independência de ação, bem como também “mecanismos locais de bandos”, grupos marginais e minorias, que margeiam os limites legais do Estado. Essas organizações se assemelham pela flexibilidade com que se redistribuem em um percurso conforme a necessidade: um bando marginal pode assumir operações religiosas, como no messianismo; e grandes grupos empresariais são sempre grupos de exploração e pilhagem. Essa exterioridade difusa e polimorfa, que Deleuze e Guattari (2012c) chamam de máquina de guerra, pode surgir como um agenciamento para um determinado trabalho ou mesmo para criar uma nova forma de expressão.

O que queremos dizer, na verdade, é que os corpos coletivos sempre têm franjas ou minorias que reconstituem equivalentes de máquina de guerra, sob formas por vezes muito inesperadas, em agenciamentos determinados tais como construir pontes, construir catedrais, ou então emitir juízos, ou compor música, instaurar uma ciência, uma técnica... Um corpo de capitães faz valer suas exigências através da organização dos oficiais e do organismo dos oficiais superiores. Sempre sobrevêm períodos em que o Estado enquanto organismo se vê em apuros com seus próprios corpos, e em que esses, mesmo reivindicando privilégios, são forçados, contra sua vontade, a abrir-se para algo que os transborda, um curto instante revolucionário, um impulso experimentador. Situação confusa onde cada vez é preciso analisar tendências e pólos, naturezas de movimentos. (DELEUZE; GUATTARI, 2012c, p. 34)

A máquina de guerra, como descrita por Deleuze e Guattari, é externa ao aparelho de Estado. Opera, portanto, por outra lógica. Diferente das relações binárias do Estado, a máquina de guerra opera pela multiplicidade. Todas as escolhas, ou mesmo a desobrigação de fazer uma escolha, são possíveis. Um homem de guerra foge à captura do Estado. “Do ponto de vista do Estado, a originalidade do homem de guerra, sua excentricidade, aparece necessariamente sob uma forma negativa: estupidez, deformidade, loucura, ilegitimidade, usurpação, pecado...” (DELEUZE; GUATTARI, 2012c, p. 15). A máquina de guerra como o fora em relação ao Estado não produz uma forma de interioridade biunívoca ou centralizada, mas um meio de exterioridade descentrado, carregado da potência de um constante devir que se constrói na relação com o extrínseco. A máquina de guerra não é uma organização em si, mas um devir que se assume enquanto organização, em um constante agenciamento com outras máquinas de guerra ou outros devires.

Disso resulta que se é verdade que há um Estado, provavelmente, tão antigo quanto a humanidade, com uma forma mais ou menos como sempre a conhecemos, com suas regras, suas Leis, sua Ciência, há também o seu fora (e por fora aqui não se entenda algo como uma força de oposição, mas apenas o fora, ou seja, uma força em relação). Assim, também é verdade que se há uma ciência de Estado, há também uma

ciência marginal, uma ciência que é fruto de uma máquina de guerra: uma ciência nômade.

Uma ciência nômade não é técnica, ao menos não técnica na concepção de técnica que provém da ciência régia. Evidentemente, a opção por uma não-técnica, algo que paira entre a intuição é o entendimento da matéria com a qual se trabalha, a torna muito difícil de classificar ou mesmo acompanhar seu desenvolvimento através da história. Contudo, essa ciência pode ser percebida por traços que a caracterizam: a excentricidade não segue um desenho laminar, mas um turbilhonar; um modelo hidráulico, que se difunde no espaço; é um modelo de devir e heterogeneidade que se opõe ao estável; e por um modelo problemático, no qual as coisas são definidas por suas afeições e não por suas funções (DELEUZE; GUATTARI, 2012c).

Em virtude de todos os seus procedimentos, as ciências ambulantes ultrapassam muito rapidamente as possibilidades do cálculo: elas se instalam nesse a-mais que transborda o espaço de reprodução, logo se chocam com dificuldades insuperáveis desse ponto de vista, que elas resolvem eventualmente graças a uma operação enérgica (DELEUZE; GUATTARI, 2012c, p. 44).

Parece-nos que Husserl fez o pensamento dar um passo decisivo quando descobriu uma região de essências *materiais e vagas*, isto é, vagabundas, anexatas e no entanto rigorosas, distinguindo-as das essências fixas, métricas e formais. Vimos que essas essências vagas se distinguem tanto das coisas formadas como das essências formais. Constituem conjuntos vagos (DELEUZE; GUATTARI, 2012c, p. 95).

A ciência nômade, então, se vale de um saber vago, difuso, abstrato, bastante diferente do saber construído pelo aparelho de Estado. Essa forma de ciência não para de exercer pressão sobre a ciência de Estado, ao que o aparelho de Estado responde capturando, se apropriando dos dados da ciência nômade, mas o faz sempre de forma parcial, pois só é capaz de incorporar dados estáticos, como se, ao incorporar o dado, o próprio dado perdesse seu nomadismo interior. Como se a energia hidráulica do nomadismo, capaz de se expandir em qualquer direção,

fosse barrada por um dique, disciplinada por um canal. O Estado nunca para de tentar disciplinar o nomadismo.

Em contrapartida, o modelo hidráulico da ciência nômade e da máquina de guerra consiste em se expandir por turbulência num espaço liso, em produzir um movimento que tome o espaço e afete simultaneamente todos os seus pontos, ao invés de ser tomado por ele como no movimento local, que vai de tal ponto a tal outro. Demócrito, Menecmo, Arquimedes, Vauban, Desargues, Bernoulli, Monge, Carnot, Poncelet, Perronet, etc: para cada um desses casos, é preciso uma monografia que dê conta da situação especial desses cientistas que a ciência de Estado só utiliza restringindo-os, disciplinando-os, reprimindo suas concepções sociais ou políticas” (DELEUZE; GUATTARI, 2012c, p. 28)

Saberes tão distintos importam formas de expressão também distintas. O que nos interessa nessa tese é que isso nos põe diante de duas concepções bastante distintas de mundo: uma criada dentro e a partir do pensamento de Estado e seus aparelhos, com o intuito de reproduzi-lo; e o seu contrário, o fora, criado nos agenciamentos nômades e capaz de produzir singularidades e multiplicidades.

Uma geração, como ela é pensada (ou mal pensada, já que há tão pouco material que verse sobre o assunto, e o conceito de geração parece ser apenas consensual, o que significa dizer que é também bastante volátil), é sempre uma organização disciplinar, que estabelece uma forma de estratificação em linhas circulares, ou seja, centralizadas, valorando o que é significativo e o que é secundário, o que está acima ou está abaixo. Esse tipo de classificação ou conduz à manifestação ou à interpretação dessa manifestação em uma determinada direção ou sob um determinado prisma de interpretação. Dessa forma, só para citar um exemplo, ler uma obra do século XIX é reduzi-la sempre a uma expressão do realismo. Com isso não se quer dizer que toda a produção literária canônica produzida até hoje tenha tido como finalidade ou como resultado duplicar o pensamento de Estado, e nem mesmo dizer o contrário, mas sim que o Estado tenha lançado mão delas, capturado parcelas dessa produção, que tenha agenciado para si o que antes era alheio. Essas capturas carregam sempre consigo conceitos ideológicos que demarcam os campos de interpretação e saturam a leitura da obra. Normalmente se pergunta

apenas o que uma obra quer dizer, e não que agenciamentos e multiplicidade ela recruta, que devires ela suscita. Encontrar uma significação não é apagar a possibilidade de infinitas outras significações tão (im)possíveis quanto? Uma leitura fechada, tipo manual de pensamento do Estado, restringe e limita a significação. Apaga “a itinerância” que há em toda obra. Suspende o movimento, cessa seu deslocamento, nem que ao menos por um momento.

As histórias da literatura são sempre peças de história e como tal são contadas do ponto de vista do Estado, uma história daquilo que ele é capaz de disciplinar. Alia um determinado contexto, sob seu ponto de vista e verdade, um certo trabalho técnico formal, um corpo dotado de um erotismo oficial e uma espiritualidade teísta/cristã. É até mesmo difícil pensar como poderia ser diferente uma vez que o Estado está em conluio com o pensamento para produzir sempre uma imagem de si, se duplicar e permanecer.

Uma história da Literatura ou uma teoria sobre essa história sob o ponto de vista do Estado busca se constituir: 1) como “uma teoria dos sólidos”, direcionada para as formas e seus conteúdos, não para os fluxos e devires, ou seja, ela se esforça para excluir de seus esquemas tudo que for operação da intuição ou da sensibilidade em busca de categorias classificáveis; 2) estabelece modelos estáveis como constantes, reproduzíveis e homogêneos: medidas, conteúdo, qualidade; 3) distribui os “sólidos” em um espaço fechado e laminar como forma de estratificar o que é mais ou menos importante; 4) como um modelo teomático de ciência, fixa objetivos e caminhos e vai racionalmente do geral ao específico a partir de características estáveis e se esforça por (de)limitar ou enquadrar qualquer exceção. Assim, vai-se de um contexto histórico, às características formais e temáticas, até chegar a autores e obras. Um livro sempre é, nesse esquema vicioso, como um espelho do mundo e a sombra da ideologia de seu tempo. Obras que operam por outra ordem, incorporam outras formas de linguagem, são relegadas à condição de obra menor.

Há sempre uma corrente graças à qual as ciências ambulantes ou itinerantes não se deixam interiorizar completamente nas ciências regias reprodutoras. E há um tipo de cientista ambulante que os cientistas de Estado não param de combater, ou de integrar, ou de aliar-se a ele sob a condição de lhe proporem um lugar menor no sistema legal da ciência e da técnica. Não é que as ciências ambulantes estejam mais impregnadas por

procedimentos irracionais, mistério, magia. Elas só se tornam tais quando caem em desuso. E, por outro lado, as ciências regias também se cercam de muito sacerdócio e magia. O que aparece na rivalidade entre os dois modelos é, antes, o fato de que, nas ciências ambulantes ou nômades, a ciência não está destinada a tomar um poder e nem sequer um desenvolvimento autônomos. Elas carecem de meios para tal, porque subordinam todas as suas operações às condições sensíveis da intuição e da construção, *seguir* o fluxo de matéria, *traçar e conectar* o espaço liso.” (DELEUZE; GUATTARI, 2012c, p. 43)

O pensamento de Estado não para de sobrecodificar as invenções da ciência nômade como forma de reafirmar sua “ideologia” ou “ideologias”. Mas sempre lhe escapa algo. Em um livro, há ramificações, velocidades, devires e agenciamentos que o Estado não consegue sobrecodificar, exatamente aquilo que não é reproduzível por meio, apenas, de uma técnica. Toda a “literatura é um agenciamento, ela nada tem a ver com ideologia, e, de resto, não existe nem nunca existiu ideologia” (DELEUZE; GUATTARI, 2011b, p. 19).

Contudo, as fronteiras entre o produto da ciência de Estado e da ciência nômade estão sempre em movimento. O nomadismo penetra o Estado ao tempo em que nomadismo é capturado por ele. Quando não quer ou não consegue fazê-lo, o Estado trata de invalidar ou pôr em cheque de alguma forma o discurso da máquina de guerra como não artístico, de qualidade questionável, imoral etc.

Estamos diante de duas concepções da ciência, formalmente diferentes; e, ontologicamente, diante de um só e mesmo campo de interação onde uma ciência regia não pára de apropriar-se dos conteúdos de uma ciência nômade ou vaga, e onde uma ciência nômade não pára de fazer fugir os conteúdos da ciência regia. No limite, só conta a fronteira constantemente móvel. Em Husserl (e também em Kant, ainda que em sentido inverso, o redondo como “esquema” do círculo), constata-se uma apreciação muito justa da irredutibilidade da ciência nômade, mas ao mesmo tempo uma preocupação de homem de Estado, ou que toma partido pelo Estado, de manter um primado

legislativo e constituinte da ciência regia. Cada vez que se permanece nesse primado, faz-se da ciência nômade uma instância pré-científica, ou paracientífica, ou sub-científica. E sobretudo, já não se pode compreender as relações ciência-técnica, ciência-prática, visto que a ciência nômade não é uma simples técnica ou prática, mas um campo científico no qual o problema dessas relações se coloca e se resolve de modo inteiramente diferente do ponto de vista da ciência regia. O Estado não pára de produzir e reproduzir círculos ideais, mas é preciso uma máquina de guerra para fazer um redondo. Portanto, seria preciso determinar as características próprias da ciência nômade, a fim de compreender a um só tempo a repressão que ela sofre e a interação na qual se “mantém” (DELEUZE; GUATTARI, 2012c, p. 35 e 36).

Um bando, uma tribo, ao contrário de uma geração que é arborescente, tem uma estrutura rizomática. Atua por agenciamentos. Claro que não podemos dizer que um grupo de jovens poetas dos anos 60 e 70 era uma tribo nômade no sentido literal. Contudo, se a teoria de Deleuze e Guattari garante que há certos movimentos que estão sempre em posição de margem ao Estado, poderíamos também transferir a ideia para imaginar que a geração que aqui se estuda permanece anônima justamente por operar com técnicas, erotismo e espiritualidade não oficiais. O que se quer dizer é que, por vezes, minorias que ficam à margem do pensamento de Estado são capazes de produzir o que, talvez, seja equivalente a uma máquina de guerra nômade. Basta para isso as condições.

As maltas, os bandos são grupos do tipo rizoma, por oposição ao tipo arborescente que se concentra em órgãos de poder. É por isso que os bandos em geral, mesmo de bandidagem, ou de mundanidade, são metamorfoses de uma máquina de guerra, que difere formalmente de qualquer aparelho de Estado, ou equivalente, o qual, ao contrário, estrutura as sociedades centralizadas. Não cabe dizer, pois, que a disciplina é o próprio da máquina de guerra: a disciplina torna-se a característica obrigatória dos exércitos quando o Estado se apodera deles; mas a máquina de guerra responde a outras regras, das quais não dizemos, por certo, que

são melhores, porém que animam uma indisciplina fundamental do guerreiro, um questionamento da hierarquia, uma chantagem perpétua de abandono e traição, um sentido da honra muito suscetível, e que contraria, ainda uma vez, a formação do Estado.” (DELEUZE; GUATTARI, 2012c, p. 21 e 22).

Vivendo dentro do espaço estriado do Estado tomamos dele um modelo de pensamento. Essa forma de pensamento emprestado do aparelho de Estado sobrecodificaria nosso pensamento e seria “como uma forma-Estado” (DELEUZE; GUATTARI, 2012c, p.45) que interiorizamos. Essa é a imagem do Estado como verdadeiro modelo de soberania e racionalidade. Só é razoável aquilo que é pensado sob essa imagem. Essa relação Estado e Pensamento é de mão dupla. O pensamento ganha uma espécie de *status* ao parecer que o Estado depende dele para sua manutenção e, por outra via, só o pensamento poderia criar a ficção de um Estado da razão universal clássica, onde nada existiria para além dele, um espaço da razoabilidade. Desta forma, pensamento e Estado se confundem: o Estado oferece uma forma de interioridade e o pensamento uma forma de universalidade sob uma aura de racionalidade. Contudo, mesmo essa racionalidade é uma realização do pensamento de Estado. Aqueles sob o manto do Estado (espaço da racionalidade) não veem outro caminho que não o da obediência às Leis do Estado: “quanto mais obediente mais cidadão” (DELEUZE; GUATTARI, 2012c, p.47), pois obedecer ao estado é obedecer à razão pura.

Tornar-se um pensador privado passa por questionar essa imagem do pensamento. Quanto mais pensarmos o pensamento menos seremos obedientes às leis do Estado. Lançar-se sobre uma reflexão profunda sobre o próprio pensamento parece ser uma tarefa inútil e risível e é justamente isso que o Estado quer que pensemos. Uma multidão que não pensa o pensamento é uma multidão de espírito dócil. Um pensador privado questiona essa imagem do pensamento produzida no seio do Estado e, quase que sem saída, relaciona-se com o fora. Estabelecer uma relação direta com o fora faz nascer, onde quer que esteja o pensador, o deserto do nômade, o pensamento como máquina de guerra. Pode parecer que o despertar desse pensamento seja para esse pensador privado um degredo, uma condenação à solidão. Mas, ao contrário, a solidão de um pensador privado abre um espaço de movimento turbilhonar dentro do espaço linear do Estado. Ele se coloca em relação com uma tribo nômade, com o deserto povoado por uma raça de uma existência móvel e descontínua, carregada de velocidade que surge aqui, desaparece e volta

a aparecer acolá. Essa raça nada tem a ver com a raça englobante e universal do pensamento de Estado. É uma tribo-raça. Sua voz já é a voz que é estrangeira da própria língua. Não é, portanto, uma imagem de oposição, como um avesso ou imagem invertida, àquela imagem criada pelo aparelho de Estado. Ela é de uma outra natureza. Ela não se replica indefinidamente segundo um modelo. Simplesmente ela não tem e não oferece modelo. Uma imagem de pura intensidade que explode na possibilidade de expressar infinitos devires. O pensamento nômade é puro devir, mas um devir que se comunica com o todo de sua tribo.

A tribo-raça só existe no nível de uma raça oprimida, e em nome de uma opressão que ela sofre: só existe raça inferior, minoritária, não existe raça dominante, uma raça não se define por sua pureza, mas, ao contrário, pela impureza que um sistema de dominação lhe confere. Bastardo e mestiço são os verdadeiros nomes da raça. Rimbaud disse tudo sobre esse ponto: só pode autorizar-se da raça aquele que diz: "Sempre fui de raça inferior, [...] sou de raça inferior por toda a eternidade, [...] eis-me na praia armoricana, [...] sou um animal, um negro, [...] sou de raça longínqua, meus pais eram escandinavos". E assim como a raça não é algo a ser reencontrado, o Oriente não é algo a ser imitado: ele só existe graças à construção de um espaço liso, assim como a raça só existe graças à constituição de uma tribo que a povoa e a percorre. Todo o pensamento é um devir, um duplo devir, em vez de ser o atributo de um Sujeito e a representação de um Todo (DELEUZE; GUATTARI, 2012c, p.52 e 53).

Um nômade não tem uma história, tem uma geografia. Sua narrativa é feita de deslocamentos e paradas estratégicas para água e mantimentos. Ele está sempre em movimento ou se preparando para. Um homem assim não tem Estado. Está em perpétua desterritorialização. Seu território é aquele que está por alguns segundos sob seus pés. Ao contrário dos caminhos traçados pelo Estado sedentário, o nômade se espraia no espaço aberto do deserto. Qualquer direção é possível. Um movimento relativo, uma vez que diferente do migrante fugindo de um ponto para outro, o nômade não tem casa, e toda a terra é sua casa.

O nômade tem um território, segue trajetos costumeiros, vai de um ponto a outro, não ignora os pontos (ponto de água, de habitação, de assembleia, etc.) Mas a questão é diferenciar o que é princípio do que é somente consequência na vida nômade. Em primeiro lugar, ainda que os pontos determinem trajetos, estão estritamente subordinados aos trajetos que eles determinam, ao contrário do que sucede no caso do sedentário. O ponto de água só existe para ser abandonado, e todo ponto é uma alternância e só existe como alternância. Um trajeto está sempre entre dois pontos, mas o entre-dois tomou toda a consistência, e goza de uma autonomia bem como de uma direção próprias. A vida do nômade é *intermezzo*. Até os elementos de seu habitat estão concebidos em função do trajeto que não pára de mobilizá-los” (DELEUZE; GUATTARI, 2012c, p. 53).

Sua viagem pode ser de um lugar a outro ou apenas espiritual, um deslocamento intensivo sem ser extensivo. Um nômade está sempre procurando mover-se de um movimento que é a pura essência de uma máquina de guerra: o movimento turbilhonar que se espraia no espaço liso que já existe ou que faz surgir. Ele nunca está em um espaço relativo, cujas distâncias podem ser delimitadas de um ponto a outro, cujas fronteiras possam ser travadas por muros e só lhe reste um caminho retilíneo. Ele até pode sofrer o efeito de um espaço assim, mas suas operações sempre têm como referência o espaço aberto: a planície, a estepe o deserto... Ele vive e morre no espaço liso, o deserto e a estepe são seus territórios. Produz movimento de maneira que o espaço seja tomado por ele e não ele tomado pelo espaço.

Por isso é preciso distinguir a *velocidade* e o *movimento*: o movimento pode ser muito rápido, nem por isso é velocidade; a velocidade pode ser muito lenta, ou mesmo imóvel, ela é, contudo, velocidade. O movimento é extensivo, a velocidade, intensiva. O movimento designa o caráter relativo de um corpo considerado como "uno", e que vai de um ponto a outro; *a velocidade, ao contrário, constitui o caráter absoluto de um corpo cujas partes irreduzíveis (átomos) ocupam ou preenchem um espaço liso, à maneira de um turbilhão, podendo surgir num ponto qualquer.*

(Portanto, não é surpreendente que se tenha invocado viagens espirituais, feitas sem movimento relativo, porém em intensidades, sem sair do lugar: elas fazem parte do nomadismo.) Em suma, diremos, por convenção, que só o nômade tem um movimento absoluto, isto é, uma velocidade; o movimento turbilhonar ou giratório pertence essencialmente à sua máquina de guerra (DELEUZE; GUATTARI, 2012c, p.55 e 56).

Não é difícil perceber os gestos e ações de um guerreiro nômade. E também é fácil perceber que a pura forma de exterioridade da máquina de guerra está por toda parte, mas ainda é difícil pensá-la, entendê-la. É difícil seguir seu rizoma, é impossível prever o seu deslocamento em movimento turbilhonar. Vemos os resultados, mas são sempre inesperados. Não seguem um cálculo, uma fórmula, mas um fluxo. Para o Estado, o nômade parece um sujeito ultrapassado e sem futuro que tomou ações contra si mesmo, pois, de fato, não há na máquina de guerra a disciplina (típica do Estado e seus exércitos) que lhe daria a vitória sobre o Estado. Só há, portanto, duas alternativas: ou o estado a disciplina ou ela se volta contra si mesma e se autodestrói.

Em verdade, um nômade é muito mais sensível à relação conteúdo-expressão que para a relação matéria-forma. Sua matéria não é homogeneizada, mas ao contrário, ela porta todos os elementos que formam e atraem as singularidades: é uma matéria-fluxo. Resulta disso que sua arte, então, não é técnica, como seria técnica aos olhos do Estado, está repleta de procedimentos irracionais, algo de mistério, magia e, absolutamente, de instintos... Subordinam suas ações a intuição, a seguir o fluxo desejante da matéria, algo impossível ou incompreensível à ciência régia.

A ciência régia ou de Estado só suporta e se apropria do talhe das pedras por *planos* (o contrário do esquadrejamento), em condições que restauram o primado do modelo fixo da forma, da cifra e da medida. A ciência régia só suporta e se apropria da perspectiva estática, submetida a um buraco negro central que lhe retira toda capacidade heurística e deambulatória (DELEUZE; GUATTARI, 2012c, p. 31).

Uma máquina de guerra é um instrumento nômade. Ela se move, ou melhor, ela é movente. Ao contrário de uma ferramenta que é movida.

As ferramentas, como instrumentos de trabalho, são um modelo do aparelho de Estado. As máquinas existem por toda parte: máquina social, máquina de trabalho, máquina desejan-te. O que faz de uma máquina uma máquina de guerra, como de qualquer outro tipo, são os agenciamentos, ou seja, com o que ela é capaz de estabelecer ligação.

Um livro como máquina de guerra opõe-se ao livro como imagem do mundo. Não se pode entender um livro sem entender a sua matéria. Desde sempre aprendemos a ver e entender o livro como um espelho ou imagem do mundo. Seu autor é como que um “deus” recompondo o universo sob uma forma narrativa organizada e preparada ao entendimento. Aceitamos a leitura como um elemento cujo o eixo central vai compondo e libertando outros eixos orbitantes. Assim, acostumamos a negligenciar a força maquinaica que a escrita agencia e a sua relação com a exterioridade, em prol de uma leitura centrada em um “deus” criador. Tal leitura não é capaz de capturar o movimento e a velocidade contida na matéria escrita, suas articulações e linhas de fuga, movimentos de desterritorialização e reterritorialização. Isso porque a o pensamento de Estado só é capaz de compreender e teorizar sobre uma matéria estática. A escritura como pensamento ou agenciador do fora, segue um *phylum* maquinaico, articula variações e cria agenciamentos. “O artesão será, pois, definido como aquele que está determinado a seguir um fluxo de matéria, um *phylum maquinaico*. É o *itinerante*, o *ambulante*. Seguir o fluxo de matéria é itinerar, é ambular. É a intuição em ato” (DELEUZE; GUATTARI, 2012c, p. 98).

Esse movimento que entra e sai constantemente desses agenciamentos é que Deleuze e Guattari chamam de essência vaga ou vagabunda. A escrita criada como uma escrita do fora se limita com o artesanato. O artesão apenas segue o *phylum*, o fluxo da matéria.

É preciso perceber que toda a história da literatura é um reflexo do aparelho de captura do pensamento de Estado que resulta em obliterar o que há de nômade em toda poesia, sobrecodificando os traços de expressão e homogeneizando sua matéria. O pensamento de Estado insiste em entender o que um livro significa enquanto a importante pergunta é com que um livro se liga? Que desejos um livro agencia?

Para Octavio Paz (1996), o poeta perdeu prestígio social com a ascensão da classe burguesa, pois o poeta, como artista da linguagem, já é por excelência um marginal. Sua obra não tem um valor de mercado como uma escultura ou um quadro. Fala o que poucos querem ouvir em uma linguagem que poucos entendem. Dessa forma, vive o poeta como um desterrado em sua própria pátria. Nossa sociedade já o desterrou há tempos. Poesia é considerado dispêndio em uma sociedade que só

valoriza aquilo em que ela mesma é capaz de por um preço e consumir. Não há lugar para o poeta na sociedade burguesa. As imagens poéticas, sob a mentalidade burguesa, não passam de um embuste ou sintoma de loucura.

Os “poetas malditos” não são uma criação do romantismo: são o fruto de uma sociedade que expulsa aquilo que não pode assimilar. A poesia nem ilumina nem diverte ao burguês. Por isso desterra o poeta e transforma-o em um parasita ou um vagabundo. Daí também que os poetas não vivem, pela primeira vez na história, de seu trabalho. Seu labor não vale nada e este *não vale nada* traduz-se precisamente em *não ganhar nada*. O poeta deve buscar outra ocupação – desde a diplomacia até o roubo – ou perecer de fome (PAZ, 1996, p. 76).

Contudo, o que se explora neste trabalho não é a marginalidade reconhecida do poeta, mas uma marginalidade dentro de sua própria marginalidade. Aquela que desvia a linguagem, que constrói laços e ligações extremamente móveis e fluídas. Aquela para a incursão em uma margem anti-racionalista, construído a partir da relação íntima entre imagem simbólica como expressão do pensamento e de junção de elementos que pertencem a realidades heterogêneas. Ela não é, portanto, um elaborado enigma ou uma revelação, mas um revelar-se de si mesmo para o mundo, como elemento integrante e fundido ao universo. Revelar-se como ato de revelação do universo. Integrar a existência poética e a poética da existência.

A arte torna-se uma afirmação da autoconsciência — uma autoconsciência que pressupõe uma desarmonia entre a pessoa do artista e a comunidade. De fato, o esforço do artista é medido pelo tamanho de sua ruptura com a voz coletiva (da “razão”). O artista é uma consciência tentando ser. (SONTAG, 1986, p. 17)

A leitura é movimento em um espaço multidimensional, logo, sempre haverá nela algo que permanece oculto. Não porque falte (às vezes falta) ao leitor a perspicácia necessária ao deslinde do texto, mas sim, porque é sua natureza, e porque assim é a natureza do leitor. Alguém que quando olha adiante já não pode ver o que há detrás de si. O olhar que

ilumina um espaço, desvia-se de outro. Assim, o texto se constrói sempre em um espaço que é parte visível ao leitor, inteligível e nomeável (como tem diante de si) e o que é parte velado e inefável (como tem detrás de si). Dois planos móveis, adjacentes e contínuos de uma mesma unidade estrutural inseparável. Ocupar o espaço do primeiro é constantemente um resignar-se da impossibilidade do segundo. Pois querer ver, a um só tempo e em nosso estado de consciência, os dois é não ver nada, e esse nada é a morte, “região misteriosa de onde nenhum viajante jamais voltou”. Lembrando-nos perpetuamente de nossos limites, de nossa finitude; e a consciência disso nos amargura. Há em toda leitura um espaço que é próprio da morte.

O que vemos do espaço háptico da leitura é tão-somente aquela parcela iluminada pelo nosso olhar e que nos desvia do seu oposto. Nosso perspectivismo nos tolhe. Impossibilita uma experiência completa de leitura por negarmos nosso acesso ao negativo, ao que falta, a morte. Essa má consciência nos arremessa em um lugar no qual somos excluídos do verdadeiro acesso a tudo (BLANCHOT, 2011a). “O artesão será, pois, definido como aquele que está determinado a seguir um fluxo de matéria, um *phylum maquinico*. É o *itinerante*, o *ambulante*. Seguir o fluxo de matéria é itinerar, é ambular. É a intuição em ato.” (DELEUZE, 2012c, p. 98)

Nossa má consciência se relaciona com o mundo exterior por meio de imagens planas, impossíveis de acessar sem a necessidade de posicionar-se adequadamente. Sem assumir o lugar apropriado onde o pintor forçosamente quis colocar-nos. Nossa experiência de leitura, ao contrário, não exige um perspectivismo limitante. Requer, sim, um novo estado de consciência, o que nada tem a ver com revelação mística ou estado alterado ou entorpecido. Mas o despertar de uma consciência que está fora do estado de consciência. A consciência potente e adesiva que nos alça ao infinito, mas não nos separa da materialidade. Acessar o espaço oculto para detrás do olhar. Invadir o espaço da leitura interiorizando as imagens multidimensionais da leitura com a mesma força com a qual a exteriorizamos do livro. Deixar ocupar-se do território da página ao mesmo tempo em que o ocupamos, assumindo a um só tempo o espaço de luz e de sombra que há no texto. Ler tomados pela plena consciência da morte, a consciência animal da morte. Espaço onde o valor da intimidade das coisas não é menor que o valor de nossa intimidade e a comunicação entre ambas é plena.

Essa é a questão que paira sobre a relação sistema literário *versus* Geração Difusa é da mesma natureza da relação Estado *versus* ciência nômade: o sistema literário oficial não manobra os elementos que são

apropriados à leitura de obras de essência difusa. Essa essência difusa se espalha no modo como o autor segue o *phylum* da palavra/pensamento por meio da construção de imagens simbólicas, em como se elabora uma imagem erótica de corpo em oposição ao regramento do corpo pelo Estado e, finalmente, pela gnose, como forma de expressão única do inconsciente.

homem recusar aquilo que é tão seu, que é parte do que faz dele o que ele é: sua existência mítico-simbólica. Existência esta que está nas origens de nossas tentativas de descrevermos, compreendermos, desvendarmos e nos relacionarmos com o mundo que nos cerca e que, a despeito da importância, temos ainda negligenciado. E embora só recentemente o mundo acadêmico tenha recuperado o interesse pelo primitivo que há em nós, essa existência mítico-simbólica jamais se mitigou da inocência das crianças, das visões dos loucos e das palavras dos poetas.

Não é difícil perceber que o espiritual, que é aqui tomado apenas como realidade simbólica que busca apreender aquilo que temos dificuldade em explicar por meio da razão, e o material, como meio de apreensão direta da realidade, se constituem hoje como modos diretamente opostos de ser do homem no mundo (ELIADE, 2013, p.20). Poder-se-ia dizer que esse embate entre o material e o espiritual é também o embate entre o conhecimento arcaico e moderno. Mas vale lembrar: ainda que insistamos em distanciá-la, a realidade simbólica não pertence apenas ao contexto arcaico ou espiritual; é, sobretudo, uma forma de conhecimento profundamente enraizada em nossa cultura e, que no presente, ainda se propala dentro da ambiente social de geração a geração; do contrário seus mitos, imagens e símbolos não teriam mais nem sentido nem valor.

Começamos a compreender hoje algo que o século XIX não podia nem mesmo pressentir: que o símbolo, o mito, a imagem pertencem à substância da vida espiritual, que podemos camuflá-los, mutilá-los, degradá-los, mas que jamais poderemos extirpá-los (ELIADE, 1991, p. 7).

Péricles Prade, Roberto Piva e Claudio Willer não escondem as veias místicas de sua poesia. É por meio desta veia mística que sua poesia atravessa outras realidades, que tomam para si uma voz de poeta profeta, de poeta vidente, de alucinado ou em êxtase. Essa voz põe em relação um mundo que só se alcança como realidade simbólica.

A realidade simbólica ainda é matéria prima importante para algumas das realizações humanas, como a poesia, por exemplo. O jogo poético se enriquece quando se vale do universo simbólico como fonte de uma experiência que nos enleva. Tira-nos de um lugar e nos transporta a outro. Reconstrói um tempo no qual o momento do leitor é uma (re)experiência do momento criador, do tempo do autor. A poesia institui um tempo outro: um tempo em que o tempo não há. Por que não dizer:

um tempo mágico, um tempo místico? A leitura poética recupera um instante que foi perdido há muito. Recompõe uma vez mais um gesto, um movimento que estava congelado, como a outra ponta da linha da experiência poética, não aquela precursora, única e irrepetível, mas ainda assim a mesma, transposta na face inversa do espelho. Duas realidades que se olham. Willer deixa claro seu interesse pelos sistemas filosófico-religiosos e formas de como transformá-los em matéria poética.

Estes temas e preocupações também são centrais em cosmogonias pagãs e nos grandes sistemas filosófico-religiosos do Oriente, como a filosofia védica, o Budismo, o Taoísmo. Não é a toa que no surrealismo vamos encontrar uma fascinação por magos e bruxos como Nicolas Flamel e Agripa Von Nettesheim, além da incorporação de signos e temas da Alquimia, Cabala e Astrologia ao texto poético. Aliás, nada disso é exclusivamente do surrealismo: a fascinação pelo Oriente é uma constante na história da poesia moderna, de Novalis a Allen Ginsberg e Gary Snyder; nomear os poetas-esoteristas, ou interessados em doutrinas secretas, daria uma listagem imensa da qual um dos nomes mais expressivos certamente é Fernando Pessoa; mesmo entre os católicos, como os nossos Jorge de Lima e Murilo Mendes, encontramos um misticismo com uma face pagã e panteísta (WILLER, 1981, p.59).

O poema desperta uma espécie de comoção, de sensibilidade interior que expulsa o leitor para além do território da razão. Isso se dá porque a poesia lida com uma forma especial de linguagem. Uma linguagem sinuosa, metafórica e, por conseguinte, simbólica. Talvez não seja errado ou exagerado afirmar que parte importante do que compõe um poema venha da mesma fonte de onde provém a fé (PAZ, 2012, p. 124). Daí, portanto, que alguns dos significados e imagens poéticas nos permaneçam sempre arredias a entendimentos estanques, pois a interioridade não para nunca de estabelecer novas conexões e ramificações, de se (re)significar. Aquela porção que é mistério no poema é como um jogo armado pelo autor, deliberadamente ou não, no qual, por meio da linguagem, se experimenta a eternidade, pois o que não cessou de se revelar ainda, reverbera no futuro, como uma ponte que põe em contato um eu-presente com o outro-futuro. Ou mais: o que há de oculto no poema é como o mesmo insondável enigma que há na face de toda

divindade. Um poema é tão sagrado quanto uma oração. Tal como a oração, ele, o poema, tem suas imagens, seus ritmos, sua linguagem, seus deuses... Costumamos dar as costas àquilo que não entendemos: o valor da nostalgia (como o sentimento do ideal), do primitivo (de nossa ancestral forma de ver e se reconhecer no mundo) e da vida inconsciente (daquilo que brota em nossa fantasia) na arte poética, mas negar não faz com que tudo desapareça. Virar as costas a uma parte de nossa realidade interior não a elimina. Tudo isso ainda estará lá, como um permanente murmúrio interior nos sussurra algo que, por vezes, nos é ininteligível.

No comum, o que vive ainda no rol do que é uma leitura aceitável socialmente da literatura é o reinado da razão: encontrar o que é razoável, que traz sentidos diretos e consistentes, ou seja, a leitura literária moldada para entender o texto como espelho do mundo e a literatura arquitetada como espelho do mundo. Tendemos a investigar o valor das obras literárias por meio de determinadas fórmulas estáveis, receitas, consistências, sentidos que julgamos adequados no contexto de uma e para uma determinada cultura e ordem social. O que sobra é aquilo que deliberadamente ignoramos, que colocamos à margem. É claro que, seja cooperando ou denunciando as mazelas de seu tempo, em certa medida, o autor assume responsabilidades com a ordem social de seu tempo (SONTAG, 1986, p.16). Contudo, essa possível responsabilidade com seu próprio tempo não castra a linguagem para o que há nela de excêntrico e prenunciador. Para entender o que é excêntrico e prenunciador na literatura é preciso negar os modelos estratificados, obedientes a uma via, uma hierarquia de leitura e abrir os olhos para modos de escrita não modelares. Não perguntar ao texto o que ele significa, mas com que outras realidades ele se liga.

Afinal, negar a sua própria cultura exige do autor um esforço maior: buscar outra(s) cultura(s), assumir novas identidades como escritor e, evidentemente, como leitor. Constituir uma nova escrita exige formar um olhar outro: constituir novos formatos e voltar o olhar para culturas opostas (o passado primitivo, o oriente, tradições espirituais heterodoxas). Escapar aos conceitos e valores de seu tempo é um trabalho difícil que, por vezes, transforma o próprio autor em um pária. Incompreendido em seu próprio tempo, estranho a sua própria sociedade. Um preço alto a se pagar para produzir arte em estado de verdadeira liberdade, pois, por vezes, a liberdade exige a transgressão.

Ainda que ultimamente tenhamos visto crescer o interesse do público leigo a respeito do gnosticismo, da simbologia, do ocultismo, de manuscritos apócrifos e, sobretudo, das seitas iniciáticas, isso não tem servido para o acesso aos autênticos autores gnósticos. Esses temas têm

alcançando, até, certa popularidade graças a filmes de hollywood e autores de Best Sellers, como Dan Brown, por exemplo. A onda de transformação do assunto em um fenômeno mercadológico contribuiu muito mais para uma visão distorcida a respeito do que é a gnose, que para um desvelamento do gnosticismo e de suas origens. Essa distorção também se deve ao crescente movimento New Age (Nova Era), uma espécie de paródia moderna do Gnosticismo, que nada mais fez do que degradar os princípios gnósticos e revesti-los de vacuidade e otimismo infundado, que vão, como se disse, ao encontro dos interesses de um mercado sedento tudo que faz referência a anjos, demônios, experiências de quase morte, astrologia e apocalipse. Como lembra Bloom, em *Presságios do milênio*: “Nossas indústrias em desenfreado florescimento de culto aos anjos, “experiências de quase morte” e astrologia – redes de adivinhação de sonhos – são versões em massa de um gnosticismo adulterado ou travestido (BLOOM, 1996, p.32).

É saudável o contato e mesmo, talvez, certa naturalização do universo dos símbolos como elementos do nosso cotidiano. Isso não só colabora para a compreensão de como funcionavam os mecanismos do pensamento arcaico e de todo o material simbólico que está densamente arraigado em nosso inconsciente, bem como para o entendimento do papel do símbolo ainda presente nos modos de organização de qualquer sociedade de origem tradicional. Todavia, a gnose à moda hollywoodiana se estabelece, quase sempre, apenas como o pano de fundo para intrincadas tramas policialescas e pouco favorece a compreensão do mito, do símbolo, da imagem como uma dimensão intrínseca ao humano em suas camadas mais profundas e primitivas.

A despeito da recente popularidade no cinema, a gnose na literatura não é, propriamente, uma novidade. Uma breve investigação nos levaria a uma tradição que abarca autores consagrados como Victor Hugo, Charles Baudelaire, Lautréamont, Jorge Luis Borges, Antonin Artaud, Allen Ginsberg... E embora a gnose seja um tema recorrente na literatura desde há muito, só há pouco tempo estudiosos tiveram acesso a documentos capazes de situar ao menos parte dessa doutrina historicamente e entender os motivos pelos quais foi posta nas sombras. Esses documentos, hoje conhecidos como a biblioteca de Nag Hammadi, foram descobertos, por absoluto acaso, em 1945, por um camponês. As circunstâncias da descoberta estão cercadas por rumores não muito claros de crimes de vingança, contrabando e destruição de parte dos documentos.

O que se sabe é que Muhammad Ali, camponês autor da descoberta, e seus irmãos haviam prometido vingar o assassinato de seu

pai tão logo fosse possível, pois o assassino se refugiara em lugar desconhecido. Então seguiram com suas atividades de cultivo na cidade de Nag Hammadi, no Egito. Muhammad e os irmãos costumavam ir ao sistema de cavernas de Jabal al-Tarif buscar um tipo de solo que usavam como fertilizante nos campos. Foi durante uma dessas escavações dentro das cavernas que descobriram um grande jarro. De início Muhammad ficou temeroso que contido no vaso pudesse existir algum espírito ou maldição. Entretanto, diante da possibilidade de haver ouro, quebrou o vaso. Dentro encontrou uma série de volumosos papiros enrolados em capas de couro. Mesmo decepcionado com sua descoberta resolveu levar consigo o achado. Ao chegar em casa atirou os papiros sobre um monte de palha que sua mãe usava para acender o forno. É bem possível que muitos desses documentos tenham virado cinzas. Foi nesta feita que Muhammad soube que o homem que matara seu pai estava pelas redondezas. Ele então chamou seus irmãos e foram atrás de sua vendeta. Consta que mataram o homem, e o esquartejaram. Com medo de que a polícia, durante a investigação do assassinato, revistasse sua casa e tomasse os documentos, Muhammad os entregou a um religioso local para que os guardasse e este, por sua vez, entregou um dos volumes a um professor de história, que o enviou a Cairo, de onde foi contrabandeado. Neste ínterim, o rumor da descoberta já chegava aos ouvidos do governo do Egito, que ordenou as buscas e a apreensão de todo o material. Hoje a Biblioteca de Nag Hammadi é guardada no Museu Copta do Cairo. A tradução e a interpretação desse material têm revelado como um dos mais importantes documentos sobre uma doutrina que pode datar da origem do próprio cristianismo, mas que diverge deste em muitos aspectos. Suspeita-se que, à medida que o Cristianismo se disseminava, o gnosticismo se tornou malquisto e tratado como heresia pelos cristãos por sua narrativa de versões de eventos que se contrapunham a alguns dogmas cristãos, como por exemplo Judas ser irmão de Jesus, e Maria Madalena, sua esposa. A perseguição aos gnósticos os empurrou para as sombras e para a marginalidade, o que muito provavelmente explica os pergaminhos escondidos nas cavernas de Nag Hammadi.

A narrativa construída acima não tem como objetivo levantar bandeira desta ou daquela versão dos acontecimentos acerca de Jesus e seus apóstolos, mas apenas evidenciar a marginalidade intrínseca à gnose e apontar para a procedência histórica fiável dessa visão outra (ainda que, na prática, sob a forma de uma tradição oral, tenha sido muitas vezes deturpada) de episódios históricos que se transformaram na fonte de grande porção, mas não do total, da tradição esotérica que vem sendo transmitida e disseminada entre vários autores da literatura universal. A

exemplo disso, André Breton, um dos idealizadores do movimento Surrealista, se colocou aberta e conscientemente como continuador dessa tradição gnóstica na literatura, como apontou Claudio Willer em sua tese de doutoramento:

Sabe-se, com efeito, que os gnósticos estão na origem da tradição esotérica que conta como tendo sido transmitida até nós, não sem se reduzir e degradar parcialmente ao correr dos séculos. (...) Ora, é notável que, sem haverem de modo algum combinado isso, todos os críticos verdadeiramente qualificados de nosso tempo foram levados a estabelecer que os poetas cuja influência se mostra hoje a mais vivaz, cuja ação sobre a sensibilidade moderna mais se faz sentir (Hugo, Nerval, Baudelaire, Rimbaud, Lautréamont, Mallarmé, Jarry), foram mais ou menos marcados por essa tradição. Não é certo que se deva tê-los por “iniciados” no sentido pleno do termo, mas uns e outros pelo menos foram submetidos fortemente à sua atração e nunca deixaram de testemunhar-lhe a maior deferência (ANDRÉ BRETON apud WILLER, 2010, p. 15).

Cabe pontuar, todavia, que se toma aqui a gnose ou o gnosticismo não como uma religião em si, mas a junção de vários conhecimentos, que vão da tradição religiosa oral, filosofia oculta, antigos textos pagãos, cabala, tarô... ou a comportamentos de cunho ritualístico espiritualista e simbólico. Não é possível determinar, ao certo, a origem do movimento gnóstico como o temos hoje, mesmo porque grande parte dos temas, símbolos e mitos gnósticos ou foram tomados de empréstimo de outras formas de cultura espiritual e/ou religiosa que são mesmo anteriores ao próprio gnosticismo. É a gnose, acima de tudo, uma doutrina hermética e iniciatória na qual o iniciado “progride” segundo seu grau de aperfeiçoamento espiritual. Em suma, a gnose almeja traçar o caminho por meio do qual o iniciado deverá alcançar a sensibilidade e o conhecimento (iluminação). O caminho do “iluminado” para o gnóstico é um caminho que leva à “verdade”. Para o gnosticismo a chamada “verdade” é aquela que os textos ortodoxos se esforçaram por suplantar. Ao longo de 2000 anos, a tradição cristã ridicularizou, marginalizou e reprimiu manifestações e textos gnósticos sob a alegação de heresia, empurrando-os às sombras, em uma verdadeira luta em que se

transformou a disputa pela posição como a autêntica religião deixada por Cristo. Essa perseguição sofrida pelos gnósticos pode ser constatada nos próprios escritos encontrados em Nag Hammadi:

Depois que saímos de nossa casa, descemos e vimos à existência neste mundo, fomos odiados e perseguidos, não apenas por aqueles que são ignorantes, mas também por aqueles que pensam que estão promovendo o nome de Cristo, pois são inconscientes e vazios, sem saber que são como animais brutos. (ROBINSON, 2006, p.315)

É importante chamar atenção sobre um aspecto dessa disputa como a verdadeira religião de Cristo. A estudiosa das religiões Eliane Pagels ressalta em seu livro *Os evangelhos gnósticos* (2006), que por volta do ano 200 d.c., o confronto entre gnósticos e cristãos ortodoxos já tinha suas linhas de ação bem demarcadas, cada uma, por seu lado, buscando apresentar as razões que demonstrariam sua veracidade, ao tempo que contradiziam e apontavam a falsidade da outra, buscando, assim, se estabelecer de forma excludente à outra. Desta maneira, cada vertente constituiu critérios para distinguir um cristão “falso” de um “verdadeiro”. O cristianismo ortodoxo, por sua vez, na tentativa de agregar o máximo possível de adeptos, estabeleceu que para ser cristão apenas bastava o critério confessional, ou seja, aquele que aceitasse o ritual do batismo e confessasse o credo, aceitando a autoridade ortodoxa. De outra ponta, os gnósticos estabeleceram critérios qualitativos, ou seja, era uma fé para alguns poucos “iluminados” que atingiram a maturidade espiritual por meio da disciplina, esclarecimento e santidade pessoal (PAGELS, 2006, p.116 e 117). Para os gnósticos, Deus é a origem e a fonte de todo o saber; então, o conhecimento é o caminho único e lógico para se aproximar de Deus. Contudo, esse critério qualitativo estabelecido pelos gnósticos era vago no que tange à seleção de discípulos e à sua evolução dentro da iniciação.

É impossível determinar o critério que presidia à seleção dos discípulos dignos de serem iniciados na gnose e, sobretudo, as circunstâncias e as etapas da iniciação. Certa instrução de tipo “esotérica” era gradualmente ministrada a todos os fieis; tinha por objetivo o simbolismo do batismo, da eucaristia e da cruz, os arcanjos, a interpretação do apocalipse. No que tange aos segredos revelados aos

“perfeitos” e àqueles em via de adquirir essa condição, referiam-se provavelmente aos mistérios da descida e da ascensão de Cristo através dos sete céus habitados por anjos (cf. Efésios, 4:9) e à escatologia individual, ou seja, ao itinerário místico da alma depois da morte (ELIADE, 2011b, p. 322).

Assim a disputa se coloca entre o ritual de passagem e a autoridade ortodoxa do cristianismo contra a iluminação (conhecimento) do gnosticismo. É possível supor que essa visão elitista da espiritualidade proposta pelo gnosticismo, na qual o sujeito é classificado pelo grau de conhecimento que detém em uma sociedade com acesso restrito à informação, tenha se perpetuado dentro da tradição gnóstica. Não só as seitas gnósticas são associações reservadas, cuja entrada exige escrutínio rigoroso de seus membros, exigindo-lhes disciplina e estudo, como o próprio gnóstico é, obrigatoriamente, um dedicado estudioso dos mitos, símbolos e de suas relações com o mundo. Depreende-se daí que o poeta gnóstico estabelece uma relação entre conhecimento e hierarquia, na qual toda a autoridade vem somente do grau de conhecimento que o sujeito domina. O gnóstico, enquanto constrói para si uma autoimagem de alguém que, ao tempo em que é um privilegiado por conseguir enxergar a “verdade” escondida, também sofre frente a ignorância que domina a maioria das pessoas, ao peso do conhecimento e a necessidade de abandonar as frugalidades da vida em prol do saber. Claudio Willer, em seu manifesto *As fronteiras e dimensões do grito* (1964), confirma a ideia dos poucos iluminados solitários diante de uma sociedade repressora justamente por ser ignorante:

Existe, pois, uma convergência, apontando para um mesmo vértice, que encera, não um ponto final, mas uma abertura maior, a superação do período histórico e da humanidade fáustica. É no âmbito desta convergência e deste abrir-se de possibilidades que se situam o diálogo e aventura para os quais convoco todos os espíritos lúcidos e superiores do meu tempo & minha geração, aventura esta da qual o único testemunho possível são obras de arte poéticas, mágicas, delirantes, livres e alucinatórias (WILLER, 1964, p.52).

Como traço de interesse comum, a associação dos autores estudados neste trabalho com o conhecimento gnóstico não se dá aqui no

campo do meramente especulativo. Evidentemente que se pode associar muitos de seus textos ao gnosticismo pela temática explicitamente vinculada, pelo uso de certos símbolos; todavia, também se pode estabelecer a proximidade dos mesmos com o tema por meio de dados biográficos e, sobretudo, pelos depoimentos. Roberto Piva, por exemplo, estudava doutrinas iniciáticas e, principalmente, o xamanismo. Chegou, inclusive, a encenar rituais oriundos do xamanismo durante a apresentação de alguns de seus poemas. Também teve forte contato com a obra de Antonin Artaud, autor conhecido pela adesão ao gnosticismo, por meio da tradutora Dora Ferreira da Silva, como ele mesmo contou em depoimento (HUNGRIA; D'ELIA, 2011, p.37). Sergio Cohn também relata que, em visita ao apartamento de Piva, pode notar inúmeros objetos e livros ligados ao gnosticismo.

Quando voltamos, a vitrola tocava “A love supreme”, de John Coltrane, a todo vapor. O apartamento era minúsculo e entulhado de livros, discos de bossa nova, jazz, plantas e quadros de gaviões e babalorixás. Sobre a televisão, um diploma de um curso de ufologia de que havia participado (Piva, naquele tempo, já tinha aliado Jacques Vaché, o amigo e guru de Breton, a Jacques Vallé, o ufólogo francês interpretado por Truffaut num filme de Spielberg). Em seu quarto, estavam seus livros mais preciosos, que jamais emprestava a alguém (as obras completas de Mircea Eliade, Jacob Boehme, Pier Paolo Pasolini, além de inúmeros poetas, a maioria beat ou surrealista), diversos instrumentos xamânicos e colares. Nas muitas vezes que fomos a seu apartamento, conversávamos e ele nos traduzia oralmente textos como os de Octavio Paz sobre Castañeda, alguns de Pasolini, além de poemas de Paul Éluard, Duprey, Crevel, e recitava poemas de Georg Trakl e Gottfried Benn. Piva se utilizava da erudição para chegar ao delírio (COHN, 2012, p.30).

Já Claudio Willer doutorou-se em 2008 com uma tese sobre a gnose na literatura, chamada *Um obscuro encanto*, que é um dos estudos mais completos sobre a relação entre o gnosticismo e a literatura já publicado no Brasil. Contudo, sua relação com a temática gnóstica é bem mais antiga. Willer já se posicionava diretamente sobre a temática

gnóstica em seus manifestos, como nesse trecho do manifesto do ano de 1964:

(...) em todas as suas implicações, possibilidades, conseqüências, em suma, deste acúmulo existencial ao qual a leitura de grandes poetas e pensadores veio de encontro, comprovando-o e facilitando sua formulação, e que nos confere esta certeza, a mim e mais uns poucos que têm militado por estas mesmas fronteiras e caminhos, desta certeza trágica, apocalíptica, profunda e total como as grandes iluminações místicas, fruto de processos mentais superiores e do contato direto com a Vida (...) (WILLER, 1964, p.50 e 51)

Ou no manifesto publicado em 1981, ao comentar a aproximação da poesia surrealista e outras vertentes poéticas com a gnose:

Para o estudioso de filosofia, ou de história das religiões, esta linguagem deverá soar de forma familiar. Com efeito, a prática surrealista opera um deslocamento do campo do estético para o campo da gnose, do conhecimento e compreensão do real. (...) Estes temas e preocupações também são centrais em cosmogonias pagãs e nos grandes sistemas filosóficos-religiosos do Oriente, como a filosofia védica, o Budismo, o taoísmo. Não é à toa que no Surrealismo vamos encontrar uma fascinação por magos e bruxos como Nicolas Flamel e Agripa von Nettesheim, além da incorporação de signos e temas da Alquimia, Cabala e Astrologia ao texto poético. Aliás, nada disso é exclusividade do surrealismo: a fascinação pelo Oriente é uma constante na história da poesia moderna, (...) (WILLER, 1981, p.59)

E, por fim, o escritor Péricles Prade conhece bem o universo das doutrinas iniciáticas, como o simbolismo maçônico e seus rituais, tendo em vista a publicação do livro escrito por ele, *O Ingresso da Mulher na Ordem Maçônica* (1975). Também, sugerem seus poemas, que tem amplo domínio da simbologia gnóstica, da alquimia, da cabala e do Tarô. Em 2008, lançou *Labirintos: Variações sobre os arcanos maiores do Tarô* (PRADE, 2008), que, como o título já explica, é um conjunto de poemas sobre a temática do Tarô e sua intrincada simbologia. E mais, na nota de

abertura de *Labirintos* (2008), Péricles Prade parece reconhecer o hermetismo que a simbologia e seus temas conferem aos seus poemas, ao revelar ter cogitado preparar um glossário para obra, mas ter desistido ao entender que a descrição dos verbetes não elucidaria o significado aos leitores não iniciados, tal a dificuldade de compreensão de expressões “mormente de fontes latina, histórica, numerológica, hagiográfica, sexual e sígnica (PRADE, 2008, p.11). E que, de toda forma, esse conjunto de poemas poderia ser lido apenas pelo conteúdo poético para os não iniciados; bem como pelo conteúdo simbólico, pelos já iniciados e interpretes de Tarô.

Também podemos confirmar a familiaridade de Péricles Prade com os temas e o simbolismo herméticos por meio de depoimentos vários, como no exposto abaixo, oferecido ao Dossiê Osíris, em 2012, ao comentar o contexto e o assunto de algumas das composições de suas obras. Como no trecho que se segue abaixo, falando sobre *Nos limites do fogo* (PRADE, 1976):

(...) O fogo convive com a água nessa liturgia-simbiose-gnóstica. Simbólico, hermético sem ser obscuro, inicia o percurso do ocultismo, que caracteriza o *curpus* reitor da obra poética. (...) Tinha, então, trinta e quatro anos. Entretanto, já havia lido tratados de Mitologia, Cabala, Alquimia e Artes Divinatórias, cuja leitura, no âmbito da Filosofia Oculta (inclusive obras fundadoras de Magia e Religião), marcou e marca minha cultural visão do mundo (VASQUES; CUNHA. 2011, p. 12).

O que se vai demonstrar neste capítulo, então, é que a gnose é uma das rotas possíveis de leitura dos poemas dos autores aqui estudados, pois marcadamente exploraram o gnosticismo, doutrinas arcaicas e símbolos em seus textos, de maneira que esse ponto comum de interesse pode, por conseguinte, não só reforçar a ideia de uma geração que se estabelece em torno de um traço de interesse em comum, como também de uma determinada postura assumida ao se relacionar com o mundo e compreendê-lo, mais voltada à rebeldia e para estruturas paralelas e não oficiais de conhecimento, com reflexos evidentes nos modos de produção poética, não apenas nas escolhas sobre o que se escreve, como também nos modelos ou não-modelos estruturais que assumem.

Confundido, por vezes, na literatura, com expressões da arte moderna tal como a atração pelo belo-horrível, o grotesco ou o bizarro, o

gnosticismo tem fronteiras bastante móveis e, em algumas ocasiões, é complexo para um leitor, apontar com exatidão onde e sob que forma ele aparece em uma narrativa ou em um poema, principalmente por se tratar o gnosticismo de um conhecimento que está quase sempre restrito aos círculos das ordens iniciáticas. Às vezes, o gnosticismo pode se manifestar, na literatura, apenas como o desconforto do personagem no mundo (para o gnóstico o mundo é um lugar de erro criado por uma criatura/deus hostil chamado Demiurgo), no qual o espírito esclarecido não consegue encontrar seu espaço e que resulta, portanto, em uma manifestação clara de um tipo de misticismo, quase sempre, pessimista em relação à realidade material.

As energias dominantes do gnosticismo vêm da ansiedade metafísica e do agudo sofrimento psicológico — a sensação de estar abandonado, de ser um estranho, de ser possuído por poderes demoníacos que afligem o espírito humano num cosmo abandonado pelo divino. O cosmo é ele mesmo um campo de batalha, e cada vida humana exibe o conflito entre as forças repressivas que a perseguem de fora e o febril e aflito espírito individual em busca da redenção. As forças demoníacas do cosmo existem enquanto matéria física. Também existem como “lei”, tabus e proibições. Portanto, nas metáforas gnósticas o espírito está abandonado, caído, capturado num corpo, e o indivíduo está reprimido, preso por estar no “mundo” — o que nós chamaríamos de “sociedade” (SONTAG, 1986, p. 44).

Isso dito, parece evidente que o gnóstico vive o constante conflito entre a polarização: do espaço interior, como expressão de liberdade e isenção de uma moral castradora; e o espaço exterior, como fonte de repressão e solidão. Esse embate não deixa de ser também o embate entre o espírito e a matéria.

Conforme nos relembra o historiador das religiões Mircea Eliade (2010a), a modernidade recente situou o homem como um sujeito histórico. Contudo, não se pode negar à humanidade sua parcela precedente a história, a-histórica. Essa parcela não-histórica do homem jamais se perdeu. Permanece-lhe arraigada no modo como vê, descreve e compreende o mundo e seus fenômenos. Mesmo o mais convicto materialista lida, cotidianamente, com um ancestral mundo interior

simbólico. Não se trata de assumir ou não uma posição crente ou descrente de um Deus, mas simplesmente assumir como verdade que uma parcela significativa do que é o humano é composta de uma dimensão espiritual, mesmo que tenhamos que tomar, aqui, a palavra “espiritual” em um sentido muito amplo: como aquela dimensão humana composta da substância onde se localizam os símbolos, os mitos e as imagens. Essa dimensão simbólica do homem, quase sempre ocultada ou camuflada por nossa racionalidade moderna, se revela quando afloram manifestações de áreas não controladas e mais secretas de nossa inteligência: a imaginação, o sonho, o delírio, o fluxo de pensamento...

Deleuze e Guattari também corroboram com a ideia “segmentaridades” que se distinguem, mas são inseparáveis. Na verdade, dimensões humanas que são, por funcionalidade, opostas e distintas, se completam. Estão em contínuo imbricamento, de modo que uma não se sustenta sem a outra. O mundo primitivo ainda permeia o mundo do homem moderno do mesmo modo como é correto dizer que o homem primitivo já “conjurava” elementos do mundo moderno. Ou ainda: o simbólico em nós não é nem mesmo o primitivo que nos sobrevive como um atavismo, mas uma função atual e permanente, sem a qual a própria razão moderna não existiria.

Não basta pois opor o centralizado e o segmentário. Mas tampouco basta opor duas segmentaridades, uma flexível e primitiva, a outra moderna e endurecida, pois as duas efetivamente se distinguem mas são inseparáveis, embaralhadas uma com a outra, uma na outra. As sociedades primitivas têm núcleos de dureza, de arborificação, que tanto antecipam o Estado quanto o conjuram. Inversamente, nossas sociedades continuam banhando num tecido flexível sem o qual os segmentos duros não vingariam. Não se pode atribuir a segmentaridade flexível aos primitivos. Ela não é nem mesmo a sobrevivência de um selvagem em nós; é uma função perfeitamente atual e inseparável da outra. Toda sociedade, mas também todo indivíduo, são pois atravessados pelas duas segmentaridades ao mesmo tempo: uma molar e outra molecular. Se elas se distinguem, é porque não têm os mesmos termos, nem as mesmas correlações, nem a mesma natureza, nem o mesmo tipo de multiplicidade. Mas, se são inseparáveis, é porque coexistem, passam uma para a outra,

segundo diferentes figuras como nos primitivos ou em nós - mas sempre uma pressupondo a outra (DELEUZE; GUATTARI, 2012a, p. 98-99).

Uma das críticas que se faz ao gnosticismo é a de que é um conhecimento inútil, sem aplicabilidade prática e, sobretudo, que tal filosofia apenas leva o indivíduo a uma visão pessimista da realidade. Todavia, os gnósticos argumentam que foi justamente o otimismo exagerado pela razão e pela ciência que levou a humanidade a duas guerras mundiais. Aquilo que chamamos de conhecimento moderno, formulado a partir de procedimentos científicos e racionalismo, apagou a sensibilidade e exigiu do homem observar o mundo natural de forma impessoal e distante. Na posição de observador afastado e excluído dos eventos da natureza, já não há uma identificação profunda entre o homem e o universo natural no qual, antes, era tão enredado. Destarte, abriu mão de se utilizar de seus recursos emocionais e de seu inconsciente para descrever ou explicar os fenômenos da natureza, fenômenos esses que, aos poucos, vão perdendo suas implicações simbólicas. O trovão já não é mais a ira de um deus, nenhum rio é mais a ponte para os espíritos e nenhuma árvore é mais a origem da vida. Rompeu-se a forte cadeia emocional que o símbolo formava entre o homem e o mundo natural. Essa conexão simbólica entre o homem e a natureza se desprende da vida consciente e esvaziou-o tanto de sentido quanto de poder místico que a palavra ligada ao símbolo carregava. Contudo, como já destacamos, o símbolo ainda permanece vivo e manifesto em nosso universo inconsciente e sua interpretação é ponto fundamental para a compreensão de nosso mundo interior. O psiquiatra suíço Carl Gustav Jung, por exemplo, criou uma série de teorias com base no entendimento do símbolo manifesto no sonho e do símbolo e do mito no processo de individuação do sujeito. Segundo Jung, os símbolos aparecem em todos os tipos de manifestações da psique humana. Para ele os símbolos são formas espontâneas que, de algum modo, cooperam com o inconsciente e cujo sentido vai além daquele manifesto e imediato, guardando muito mais do que conseguimos revelar dele. Às vezes, nem mesmo podemos defini-lo e explicá-lo com exatidão, pois quando se lida com o símbolo a mente opera com uma lógica diferente daquela ao alcance da razão (JUNG, 2008, p. 18). Os símbolos, para Jung, podem ter uma natureza individual, como no sonho, por exemplo, ou uma natureza coletiva, como nas religiões. E são esses, os de natureza coletiva, os mais importantes, pois são representações e reelaborações coletivas de arquétipos que tem origem ancestral e se arraigaram no inconsciente. O inconsciente é todo

ele o reino dos símbolos. Um símbolo morre quando entra no campo do consciente, esvazia-se de potência.

Teorias como a de Jung são importantes para entender manifestações da psique humana que podem indicar doenças e desejos tão sublimados que seriam impossíveis de se reconhecer pela razão consciente. Essas teorias ajudam a desvendar a relação entre o símbolo e nossa realidade psíquica. Isso, porque, evidentemente, o Símbolo, comunica-se em uma linguagem própria, cujo conteúdo não nos é completamente acessível a razão. E ainda: a riqueza do símbolo está fundada na sua ambivalência, isto é, na Luz está contido seu oposto: as trevas, e entre Luz e Trevas uma infinidade de possibilidade transformacionais:

(...) conduzem-nos a um outro conceito também muito importante para o entendimento dos símbolos: o da ambivalência. O que diz ele? Que numa mesma coisa pode estar contido o seu oposto. Não se trata de uma sequência ordenada mas de uma simultaneidade, como nos exemplos que a alquimia oferece, da pedra que não é pedra, da água que é fogo, das trevas luminosas, etc. É a ambivalência que dá ao símbolo a sua complexidade, a da transformação (CENTENO, 1987, p.45).

Ao oferecer uma descrição racional, as teorias a respeito do símbolo, bem como da imagem e do mito, sempre irão optar por traduzir sua linguagem para uma outra linguagem que é estranha ao próprio símbolo, a imagem e ao mito. Traduzi-los é necessariamente estratificá-los e empobrecê-los, reduzindo-os da complexidade multivalente original a apenas um plano de significação e, sobretudo, esvaziando-a de seu poder e de sua expressão mística que estão contidas exatamente neste hiato intraduzível.

Se a linguagem científica esvazia a palavra do que há nela de mágico e sagrado, a poesia lhe restitui. Há recursos da linguagem literária e manifestos, sobretudo, na poética que mantêm, as funções múltiplas da palavra, como na metáfora, por exemplo. Com isso quero dizer que, na literatura, o simbólico, a imagem e o mágico estão sempre à espreita e se manifestam, por vezes, mesmo à revelia das intencionalidades de seu autor. Ao se produzir um signo literário, ninguém jamais saberá que caminhos ele tomará. Quem saberá dizer que funções estarão adormecidas naquelas palavras e quem lhes irá acordar? A experiência literária tem

sempre algo de transcendência, de experiencição de um mundo outro, de visão mística. A linguagem literária é uma tentativa de aproximação dessa transcendência que é, em alguma parte, fruto de uma realidade supra-sensível intraduzível a realidade material. Talvez seja dessa realidade intraduzível, em que “nada é capaz de”, que Willer queira se aproximar no poema “Os jardins sulcados de associações – livres”:

Cada experiência de aniquilação traz as vibrações dos mesmos ecos. É inútil ficar repetindo o nome, nada é capaz de ativar os eletrodos da magia negra, nada pode colocar em seus lugares estas sombras sulcadas, nada é capaz de (1976, p. 47)

Um dos papéis dos símbolos parece ser, portanto, o de fundir na exterioridade essas duas realidades distintas e inseparáveis do homem. Pelo uso dos símbolos se pode representar a experiência da interioridade sagrada por meio de artefatos da realidade material, revestindo de materialidade aquilo que não a tem. Desta feita, uma pérola, por exemplo, adquire também um valor outro daquele de nossa experiência profana. Cumpre dizer que ela não deixa de ser uma pérola, ter seu valor econômico e ornamental, mas é, ao mesmo tempo, igualmente, símbolo de saúde e longevidade. Percebe-se aí uma relação na qual o objeto sofre uma espécie de subjetivação, assumindo um ou mais valores outros atribuídos pela subjetividade cultural, que não apenas aqueles inerentes a sua natureza. Claro que, por vezes, a atribuição de valor econômico leva em consideração também o valor do objeto como símbolo e que, talvez, o valor econômico tenha contribuído para a constituição de alguns símbolos, entretanto a discussão de atribuição de valor monetário não interessa a esse trabalho. O que interessa, sobretudo, são os aspectos da manifestação do sagrado que as sociedades atribuem a certos objetos e como essas hierofanias servem ao texto poético da geração de autores aqui estudados para criar imagens e ritmos.

Diferentes culturas atribuem diferentes valores a diferentes símbolos, e é importante lembrar que não há sociedade que não possua uma identidade mágica. Mesmo a sociedade moderna que insiste em dessacralizar sua imagem, ainda carrega na matriz de sua imaginação e no inconsciente um forte conteúdo mítico-simbólico, o que explica que mesmo autores realistas às vezes se utilizam inadvertidamente de mitos e símbolos, já que a imaginação e o inconsciente são zonas difíceis de se controlar. Contudo, se imaginação e inconsciente são povoados, ao menos em parte, pelo conteúdo simbólico e de teologias arcaicas, não há como

negar o caráter histórico-cultural dos símbolos e, por conseguinte, papel da história e da cultura na formação da interioridade. Assim, seria difícil para um africano, por exemplo, entender os símbolos e mitos gregos. Como explica Eliade, o estudo dos símbolos nos permite entendermos a “filosofia da cultura”, perceber a lógica que há por trás dos símbolos e mitos, de que maneira são erigidos e valorizados. Isso é possível, pois, apesar de ser produto do inconsciente, a estrutura dos mitos e símbolos se assemelham, ainda que existam diferenças culturais (ELIADE, 1991, p. 172). É importante entender, então, que parte do hermetismo que se atribui aos poetas gnósticos advém, certamente, do nosso escasso conhecimento sobre a espiritualidade em culturas orientais. Ao buscar símbolos, imagens e mitos de culturas outras, cria-se uma linguagem código cuja chave é, por conseguinte, conhecer também essas diferentes culturas. Contudo, a importância da imagem e do símbolo está justamente neste papel de abertura entre as diferentes culturas, ou seja, na possibilidade de comunicar e significar algo ou parte de seu valor, mesmo em uma cultura diversa da que foi criada. Assim, mesmo que um oceânico não entenda a perfeição formal grega na Vênus de Milo, ele percebe ao menos que é a Imagem da Mulher que se revela (ELIADE, 1991, p.174).

Nas obras estudadas, as imagens e símbolos, então, têm a função de fundir realidades distintas, como já mencionamos: o sagrado e o profano. Ou, como queiram, o mundo natural e a interioridade humana. Como, também, de criar uma linguagem código que só será desvendada em suas mais diversas possibilidades pelos “iluminados”. Os símbolos presentes nas obras de Roberto Piva, Claudio Willer e Péricles Prade são vários, e seria dispendioso enumerá-los todos. Também seria trabalho vão reduzir a uma possibilidade única o sentido dos símbolos, possibilidades essas que, inclusive, se diversificam ainda mais se se tomar em conta o conjunto da obra de cada um.

Traduzir uma Imagem na sua terminologia concreta, reduzindo-a a um único dos seus planos referenciais, é pior que mutilá-la, é aniquilá-la, anulá-la como instrumento de conhecimento (ELIADE, 1991, p. 12).

Contudo, pode-se apresentar algumas possibilidades e efeitos gerais de sentidos de alguns dos símbolos usados por esses autores tão somente no sentido de corroborar a ideia do pensamento gnóstico e simbólico aplicado a linguagem poética empreendida pela Geração Difusa, como forma de criação de uma linha de fuga em estado contínuo de

produção de sentidos, ou seja, apenas se objetiva comprovar a uso desses símbolos. Não há, de modo algum, a intensão de esgotar ou paralisar sentidos dos poemas e muitos menos empobrecer as possibilidades outras de leitura.

Os animais estão na origem e na atualidade simbólica de muitas culturas. Na astrologia, por exemplo, a afinidade com certos animais pode indicar características de comportamento do sujeito. Já no xamanismo os “animais de poder” são guias espirituais do homem. Essa relação com os animais vem, muito provavelmente, de nossa proximidade ancestral com a natureza. Atribuir características mágicas ou simbólicas aos animais era uma forma de se relacionar com o mundo natural e explicá-lo. A serpente como símbolo, por exemplo, está presente em várias crenças ao redor do mundo e é explorada como símbolo nos três autores aqui estudados. O próprio Péricles Prade, como já mencionamos, chama atenção para a importância simbólica da serpente em todo o conjunto de sua obra. Ela está no título de sua primeira obra: *Este interior de serpentes alegres* (PRADE, 1963).

Perto do laranjal as serpentes tranquilas voltam o
 rosto
 para este ser que alonga com seus pés mordidas na
 noite.
 Perto do laranjal as serpentes tranquilas voltam o
 rosto
 Para este poeta – noturno princípio de renovada
 dor.

(PRADE, 1963b, poema VIII)

As serpentes têm, ainda hoje, um forte simbolismo religioso em várias culturas. Há seitas nos Estados Unidos, por exemplo, que cultuam esse animal e durante as cerimônias atingem o êxtase espiritual no momento em que cantam louvores e seguram serpentes venenosas vivas, o que provoca, vez ou outra, acidentes até fatais. Na bíblia, o simbolismo da serpente é antagônico, pois pode ser a representação da tentação do pecado, como quando Eva é seduzida pela serpente a comer o fruto proibido, ou a cura como no episódio em que Moisés faz uma serpente de bronze com poderes de cura. Contudo, o simbolismo da serpente não se restringe ao cristianismo e lhe é, mesmo, muito anterior. No xamanismo australiano, a serpente arco-íris liga o mundo terreno ao mundo espiritual. Já na cultura grega o pai da medicina, Esculápio, tinha como símbolo uma serpente. A serpente é usada até hoje no símbolo da profissão médica e parece representar a mediação entre o céu e a terra. Em vários mitos, a

razoavelmente os motivos e os limites que o Criador impõe às criaturas o acesso ao conhecimento. Como se lê no trecho das escrituras de Nag Hammadi, transcrito abaixo:

A mulher carnal disse: “Não só disse ele ‘Não coma’, mas até ‘Não toque’; pois no dia em que vocês comerem dela, de morte vão morrer”.

E a serpente, a instrutora, disse: “De morte vocês não morrerão; pois foi por inveja que ele disse isso a vocês. Antes, seus olhos se abrirão e vocês virão a ser como deuses, reconhecendo o bem e o mal (LAYTON, 2002, p. 84 e 85).

A serpente normalmente é retratada em imagens gnósticas ligadas à sabedoria, como na imagem da Sophia, na qual uma figura humana feminina aparece frente a uma árvore (a árvore da vida), e a serpente da sabedoria lhe oferece um fruto. Sophia é retratada como em ascensão: metade de seu corpo se encontra acima da linha do horizonte e a metade inferior abaixo dela. A figura representa bem a ideia de iluminação gnóstica por meio do conhecimento. Para o gnóstico, estamos todos divididos em dois mundos, ou seja, parte em terra e parte em comunhão com o cosmos. “A nossa personalidade humana vive na confusão e alienação terrena, enquanto nossa porção eterna partilha do todo e da sabedoria” (HOELLER, 2005, p.51). Dessa forma, fica claro que as serpentes encarnam também a simbologia da transcendência. Animal hierofânico por excelência, cujo corpo representa a ponta oposta do processo de evolução biológica em que o homem está. Sem plumas, sem pernas, sem braços, nada há de mais comum e simples. Seu corpo é apenas um seguimento contínuo de cabeça e corpo. Mas basta pôr-se em movimento e seu ondular se perpetua ao infinito. Arquétipo ambivalente, a serpente nos evidencia como símbolos e lendas que antes eram manifestadas abertamente; por pressão de qualquer ordem, vão aos poucos sendo encobertas, sem que por isso desapareçam (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2016, p. 814 e 815). No caduceu, como representação da sabedoria, duas serpentes aparecem enroladas a um bastão que era empunhado pelo deus Mercúrio; no topo desse bastão duas asas representam a transcendência. É bastante comum que esses dois símbolos gnósticos, a serpente (sabedoria) e o pássaro (transcendência) apareçam próximos. O deus Mercúrio, que também possuía asas nos pés, era um elo transcendental, funcionando como um mensageiro. Ele estabelecia o contato entre o mundo terreno e o mundo espiritual. Por outro lado, tanto serpente como pássaro, podem ser também símbolos sexuais. A dupla

significação é típica dos símbolos. Muitos estudiosos afirmam que o caduceu é uma representação do eixo cerebrosinal do Tantra, as duas serpentes representando polos energéticos, a vara sendo a coluna, e a esfera central, a glândula pineal.

Figura 1 - Mercúrio, de Giambologna



Fonte: Wikimedia, 2016.

Também no uroboro ou ouroboros, (no idioma copta ouro pode ser traduzido como rei e ob significa serpente = serpente de ouro) ela aparece fluando, disposta em forma circular, mordendo o próprio rabo. O uroboro é, no gnosticismo, a representação simbólica da serpente cósmica, também chamada de serpente superior. A serpente cósmica é

uma das representações mais importantes dentro da cosmogonia gnóstica, mas esse símbolo também se tem difundido muito dentro da cultura popular, embora esvaziado do sentido original. Para a gnose, o uroboro concilia opostos ao assumir uma dupla simbologia: as trevas do mundo subterrâneo e o tempo infinito, mas de toda forma ainda com resquícios de sua ancestral simbologia fálica e do limite do tempo humano.

A serpente do uroboro é, também, a representação do espírito cósmico que insufla e tira a energia vital de tudo que há no universo. Em tal configuração, essa serpente se constitui como “o anel mais excêntrico do mundo da criação, inacessível à experiência dos sentidos” (ROOB, 2017, p. 38). A ideia da excentricidade é interessante pois reflete a imprevisibilidade da existência e a ininteligibilidade ao homem de porção do universo. No uroboro, estão contidas as forças cíclicas de renovação, como as existentes entre morte e vida, bem como as energias auto-fecundadoras e auto-regeneradoras. O uroboro é a representação da energia sexual em si mesma e de todos os processos de reabsorção da matéria dentro do sistema de movimento circular e constante no que há no universo.

Figura 2 - Uroboro



Fonte: Hiveminer, S/D.

A serpente, como um animal capaz de trocar de pele para amadurecer e aprimorar-se, simboliza na cultura gnóstica a regeneração cíclica e o desenvolvimento. Já os gregos tinham a serpente como uma mediadora entre os dois mundos: o dos vivos e o dos mortos. Nos trechos destacados abaixo, pode-se entrever o papel simbólico da serpente. No primeiro verso, em que ela aparece associada à ave, animal que, por seu poder de voo, é símbolo, também, da transcendência. O elo serpente-pássaro é tão forte e antigo, que, em algumas crenças, aquele que come a carne de uma serpente aprende a falar a língua dos pássaros. No excerto abaixo, o veneno inoculado pela serpente parece ser a sabedoria, que exila o homem dos seus convivas, ainda afundados na ignorância. Ademais, para os gnósticos, a sabedoria também leva à tomada do reconhecimento da “queda”, ou seja, do exílio em relação à dimensão cósmica. Logo, o espírito humano é um estranho no plano material, e essa consciência traz consigo sofrimento e o desejo de ascensão.

A serpente é mais que ave afável
pois se não voa, o ataque aéreo
envenena o salto até a morte
entre os fulvos frutos da agonia
(PRADE, IV poema 3)

Já no trecho seguinte, de Claudio Willer, vê-se a serpente ligada ao círculo e, portanto, a ideia circular, inerente ao arquétipo da serpente no uroboro, de auto-fecundação e auto-regeneração, como já se mencionou no trecho acima. Na alquimia, as serpentes e o círculo se complementam para representar as funções cósmicas que insuflam a vida no planeta, como, por exemplo, nos processos alquímicos de ebulição e condensação do orvalho sobre a terra. Como sugere o excerto de Willer:

caramanchão de serpentes sobre o papel
a hora circular
e infinita

advento

(WILLER,

1976, p. 37)

Figura 3 - Arcano XIII: Temperança



Fonte: TAROT ZEN REIKI, 2013.

O Arcano conhecido pelo nome de “Temperança” representa as transformações alquímicas e a confiança na existência de uma eternidade metafísica. A lâmina de Tarô também expressa que o conhecimento a respeito da morte deverá nos trazer equilíbrio para lidar com as transformações pelas quais o corpo físico deve passar em sua trajetória até os níveis superiores da existência. É interessante perceber que a associação no arcano do líquido (água) que cai da jarra em forma serpentina, ou seja, de serpente, funde dois símbolos muito próximos: a água e a serpente. A água representa a energia vital e o nascimento, e a serpente (ou a cobra), as forças cíclicas de regeneração e transmutação (SAMS; CARSON, 2017, p. 65). A existência caminha em seu ciclo entre

nascer-viver-morrer-renascer, como se pode entrever nos excertos dos poemas de Claudio Willer, transcritos abaixo. A ligação entre a água como fonte de energia vital e vigor sexual (rio e mangues) e a serpente se associam para formar a ideia de passagem através da morte e o início de novos e melhores tempos. O renascimento constante que é a vida, conforme a tese do simbolismo cíclico exposto acima.

O rio e seus afluentes de tóxicos, seus igarapés de cocaína, sua tumultuosa visão de serpentes. Marte comanda a morte, caminhando sobre seus carrilhões surdos. Eu sempre me senti atraído pelo Oriente, todavia, e um magnetismo surdo dava a direção dos meus passos desprotegidos para a Vida e comandados pela Vertigem.

(WILLER, 1964, p.11)

O interior dos mangues é tentação e deserto. Sobre ele flutuamos, carregando aljavas de maconha, atentos na espera dos primeiros fogos fátuos, alimento incorpóreo dos que tem febre. No meio de folhagens eletrizadas e restos de múmias, serpentes de neon anunciam tempos novos.

(WILLER, 1964, p. 16)

Na cultura grega, a serpente era normalmente associada a ritos e mitos dionisíacos. Dioniso era o deus dedicado às formas de comportamento que expressam a liberdade ou, ao menos, a ausência de controle: a loucura, o caos, os estados de embriaguez e dos ciclos vitais, como o da reprodução. É interessante observar a universalidade da serpente como símbolo óbvio da energia sexual e da fecundidade. Foi nesse sentido que a serpente foi empregada no poema de Roberto Piva, abaixo:

Teu sopro no corrimão anatômico sobre meus olhos
aquela serpente com escamas de cicuta sacudida
entre

tuas coxas de megatons

é um meio seguro de não mais aconchegar a mais
serena

catástrofe

como um espelho de vingança acordado por um
bater

de asas

(...)
(PIVA, 2005, p.95)

E de forma ainda mais direta em Péricles Prade:

(...)
Larva de ouro
entre as pernas no outono
oh delicada moeda
nos pelos colhida

Branca serpente de espermas
nos flancos e desvários
(PRADE, 1980, poema I)

Muitas culturas através da história associariam a serpente a funções arquetípicas ligadas à sexualidade, à fecundidade e ao erotismo. Como por exemplo, na África, se uma serpente se aproximar da cama onde dorme uma mulher, não se deverá matá-la, pois certamente é o espírito de um pai ou mãe reencarnado, que veio anunciar que a mulher logo terá seu próximo filho. Vale lembrar que a cultura ocidental cristã tem hoje uma percepção mais negativa do simbolismo da serpente, e as possibilidades de leitura positiva desse símbolo se devem, sobretudo, ao valor da serpente ter se mantido na cultura gnóstica resgatada pelo desejo de poetas, como os surrealistas, de explorar as contribuições do símbolo para a arte, bem como de voltar seu interesse para as culturas primitivas e exóticas, como a africana, citada acima.

Estranhamente, como símbolo de fecundidade, a serpente aparece vinculada à Lua. Possivelmente, o homem primitivo relacionou as fases da Lua ao ciclo menstrual das mulheres (LIMA, 1976, p.23). Segundo Eliade (2010b), a Lua também figura, tal como a serpente, como símbolo de realidades que estão em constante processo de transformação e renovação e, por consequência, atua como fonte simbólica de fertilidade e regeneração. Em virtude de seu formato fálico, somos inclinados a explicações simplistas a respeito da ligação da serpente com a sexualidade. Todavia, como arquétipo de significações múltiplas, devemos também considerar a ligação da serpente com a sexualidade também em virtude de seu poder de transformação e recriação da vida, como em sua representação no Uroboro. O poema *Viagens 4*, de Willer, aqui transcrito integralmente, funde a simbologia da serpente à da água, dos astros e das aves, para dar ao leitor esse sentido de transformação e transcendência, que é tão caro ao gnosticismo:

estudados aqui é a água. A água, como símbolo universal, tem funções arquetípicas importantes em muitas culturas. A água representa, em resumo, três grandes temas dominantes de representação simbólica: fonte de vida, meio de purificação e meio de (re)generescência (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2016, p. 814 e 815). Como fonte da vida, ela está na origem mesma da existência, segundo muitas religiões, como, por exemplo, o cristianismo. Na bíblia, em Gênesis, lê-se que antes de haver Terra era somente a água que cobria tudo: “no início o espírito de Deus flutuava sobre as águas” (Gn 1,2). A ideia da água como matéria primeva deve-se, sobretudo, ao fato de ela não possuir forma fixa e, portanto, como não tem uma forma, tem todas. A água guarda em si todas as possibilidades de forma e existência, é a matéria origem de todas as coisas e formas. Nela reside toda a infinidade dos possíveis. Nesse sentido, somos nós todos seres originários da água e retornar a ela é, também, um retorno à origem e à dissolução das formas. Assim, a água é a origem e o fim de tudo. A origem das formas e onde elas serão reabsorvidas, a vida em seu princípio e, também, como símbolo de morte, ao seu final. Como no dilúvio, a água está em relação com origem da vida, tal como com a morte, a purificação e o recomeço.

Nós nos conhecemos
 água noturna
 espelho marinho

Surpreendi o mar
 em sua febre azul

Oh placentária lembrança
 revelada e contida
 (PRADE, 1976, p. 36)

A Lua, a Água e a Mulher compartilham de simbolismos mágico/religioso bastantes próximos. São fontes geradoras e regeneradoras de vida. Isso nos diz que a água não é tão somente a fonte da vida, mas também é capaz de rejuvenescer, curar e assegurar a vida eterna. Entrar em contato com a água é, simbolicamente, dissolver a forma do ser, purificar-se e se regenerar. É interessante observar que a água tem esse mesmo simbolismo de fonte de regenerescência, com poucas variações, em diferentes culturas. As “fontes da juventude”, os “rios da vida”, os rios “sem idade” nada mais são que reformulações

mágicas que tomam como base a mesma ideia da água como fonte de vida e vigor físico. Todavia, essas fontes de vida eterna não estão acessíveis a qualquer um; achá-las é apenas para alguns merecedores envolvidos em viagens sempre intrincadas e perigosas.

A respeito do batismo na água, Eliade diz que “a emersão repete o gesto cosmogônico da manifestação formal; a imersão equivale a uma dissolução das formas. É por isso que o simbolismo das Águas implica tanto a morte como o renascimento (ELIADE, 2010a, p.110). O velho homem morre na imersão nas águas para ressurgir como homem novo e puro. Prade se aproveita dessa dupla mão da simbologia da água. Como alguém que experimentou um quase afogamento, ele percebe a imersão na água não como o fim absoluto do ser, mas como uma oportunidade de, por um breve momento, reunificar-se com a placenta original de todas as seres, para então renascer como “homem novo”:

Os rios não se partem, partem a mim
que apenas os conheço como afogado
em suas entranhas, sábio ou despido
entre vegetais, oh cobertor marinho
(...)
O mergulho é passageiro, uma viagem
Ao interior da água para a conquista
Da estrela farsante entre espinhos
(...)
(PRADE, 1976, p. 14)

No mesmo sentido, Mirian de Carvalho, em um substancioso trabalho sobre Péricles Prade, chamado *Metamorfoses na poesia de Péricles Prade* (2006), também chamou a atenção para a importância dos símbolos na poesia do autor. Em relação à água, como matéria imaginada, Mirian de Carvalho percebe que, em Péricles Prade, a imagética das substâncias ganha dimensões que têm origem no desejo de transsubstancializar os elementos, ou seja, os elementos estão sempre em estágios de transformação. A água se recria na imagética poética como matéria que se desdobra e encarna um perfume, uma sensação, a vida... em um movimento constante que é o próprio avesso da morte.

Entre metamorfoses, algo borbulha quando o
bulhoso líquido, em profundidade, mostra-se

ativo, ao nomear-se uma morte que não significa morte, mas a instância viva na antelinguagem, revelando-se gênese imagética. Ao dinamismo da imaginação, as metamorfoses dos elementos atuam, assim como nas primeiras Cosmogonias, dando mobilidade aos elementos. Concebendo-os como origem (CARVALHO, 2006, 79).

A água é, para a alquimia, o solvente absoluto e universal. Caso curioso, pois ao se pensar em um solvente universal, é impossível não pensar que nada haveria para conter ou armazenar esse solvente, pois seria dissolvido. Há, sim, relatos de alquimistas que passavam a água várias vezes por processos de destilação, a fim de obter uma “água pesada”, como relata, no livro *História geral da Alquimia* (2010), Serge Hutin. Todavia, as artes da alquimia não devem ser tomadas exatamente ao pé da letra. Na maioria das vezes, seus relatos não passam de metáforas acerca do aperfeiçoamento pessoal e intelectual. É muito mais um caminho de purificação interior e da busca do conhecimento divino, que propriamente uma pré-ciência da Química, como muitos gostam de crer.

Trata-se de um grande erro, na verdade, comparar os trabalhos realizados pelo alquimista em seu laboratório com experiências em resumo semelhantes às operações levadas a efeito pelo químico ou pelo físico de hoje (HUTIN, 2010, p.64).

Para os alquimistas a água, como força criadora e destruidora da vida é uma manifestação da divindade. Nela está contida, portanto, a sabedoria divina, sendo ela mesma uma fonte dessa sabedoria, ou melhor, um meio pelo qual o saber divino se revela. No Tarô, o arcano XVII, chamado de “Esperança” tem em sua lâmina uma moça que despeja duas jarras de água sobre o deserto.

Figura 4 - Arcano XVII: Esperança



Fonte: Clube do Tarô, 2017a.

O deserto é uma representação do desespero e da ignorância, e a água, evidentemente, é a representação do ânimo necessário para alcançar o influxo superior. Parece ser essa uma leitura possível do que traz expresso o excerto abaixo de Péricles Prade. O trecho, que começa com “Pulo três cercas”, tem, na alusão ao três, a ratificação dessa leitura, uma vez que o três está ligado, na numerologia gnóstica, à Providência e à Sabedoria:

(...)

Pulo três cercas para beber água na fonte.
Pássaros de rabo-tesouras passeiam acompanhando
o agonizar do vento que se oferece brando. Água
líquida de fresca sabedoria. Olho minhas espinhas
com o cansaço da tarde. Sinto-me o próprio
elefante obeso e lento.

(...)

(PRADE, 1963, poema I)

A presença dos pássaros próximos à água indica que o roteiro de leitura adotado aqui é viável. A imagem dos pássaros, como já se disse, carrega forte carga simbólica. Em muitos mitos, os pássaros são os portadores da sabedoria que salva os heróis, como a coruja de Minerva na lenda de Perseu. Em outros, o pássaro pode representar a morte e o renascimento, como o pássaro Fénix. E é claro, para os cristãos o Espírito Santo é representado normalmente como uma pomba. No gnosticismo, porém, o pássaro é, na maioria das vezes, um símbolo de perfeição. Ele representa a transcendência do Eu-superior e o estágio completo de fusão entre o consciente e o inconsciente.

Mas ambos, pássaro e água, podem representar elementos de simbologia sexual. Como fonte e origem da vida, a água também tem forte simbologia sexual. Não apenas os ambientes aquáticos em si, como também tudo que é ligado ou atribuído a eles: ostras, mariscos, serpentes, conchas, peixes. Entre os gregos eram comuns rituais realizados em rios dedicados às deusas da fecundidade e da agricultura. As águas estagnadas, como as dos lagos, por exemplo, representam a sexualidade feminina. As águas estagnadas são a água original, fonte de tudo, carregada de uma fértil sensualidade lunar. Já as águas dos rios ou as espumosas águas do mar representam as energias fecundantes masculinas. Willer evoca esse simbolismo das águas dos rios:

Todo rio é um convite ao sobressalto, à
morte através de chamas e venenos terríveis. Todo
rio é um convite ao amor entre as raízes milenares
e campos roxos sulcados por veios de cristal. (...)
(WILLER, 1964, p.13)

Ou, no mesmo sentido sexual, os versos de Roberto Piva:

(...)
 você talvez não saiba do ritual
 do amor como uma fonte
 a água que corre não correrá
 jamais a mesma até o poente
 minha dor é um anjo ferido
 de morte
 você é um pequeno deus verde
 & rigoroso
 (...)
 (PIVA, 2006, v2, p.88)

Em geral aqueles que fazem uso dos símbolos, não o fazem impunemente. A potência dos símbolos arrasta consigo a força que maquina o discurso. Sob a influência dessa potência, o discurso assume uma outra natureza: outros ritmos, outras associações, outras disposições. A psique, que é o reino do símbolo, engendra realidades e suprealidades que não são acessíveis ou ineleáveis. O racional, muitas vezes, não assimila o poema sob a égide do símbolo, e apenas o rejeita, como um ato de repúdio, ou o aceita, como um ato de fé. Daí que o jogo do poema já não é apenas um jogo verbal vazio, mas uma “revelação”. Revelação no sentido mesmo que deu Octavio Paz, ao falar da poesia de Breton:

Dizer é a atividade mais alta: revelar o escondido, despertar a palavra enterrada, suscitar o aparecimento de nosso duplo, criar a esse outro que somos e que nunca deixamos de ser de todo. Revelação é ressurreição, exposição, iniciação. É palavra que evoca o rito e a cerimônia. (...) O homem é criador de maravilhas, é poeta, porque é um ser inocente. As crianças, as mulheres, os enamorados, os inspirados e mesmo os loucos são a encarnação do maravilhoso (PAZ, 1996, p. 225).

Não é possível deixar de pensar nas correspondências entre o poeta, o louco e o profeta. Na poesia de Prade, Willer e Piva, é mesmo difícil distingui-los, estão todos lá como vozes diferentes de uma mesma e única fala. Visões, alucinações, paranoias, anjos, rituais e simbolismo

mágico estão por toda parte. E não é gratuitamente que o livro de estreia de Roberto Piva se chame *Paranoia*. Piva admitiu em entrevista a Sergio Cohn que para escrever *Paranoia* se inspirou no que diz o livro *Sim: ou a paranoia*, de Salvador Dali. Segundo Dali, a valorização de estados não racionais como fontes ricas para a poesia está em consonância com o desejo de se opor ao pensamento lógico, origem de uma estética endurecida e mecânica. Tal ruptura acarreta, também, o fim da autocensura e da imobilidade características dos processos de criação racionais e, sobretudo, possibilita criar uma estética do delírio. A linguagem do louco, do místico ou do alucinado opera como força de contágio que se move como torrente, desde o mais profundo do ser e se constrói das demandas mais originais do inconsciente: da fantasia, do sonho, do delírio e dos estados alterados de consciência. Dali demonstrou que o artista poderia, por meio de uma imaginação hiperbólica, espontaneamente simular os efeitos de uma doença mental com vantagens para a carga emocional de suas obras.

Michel Foucault em, *A história da loucura* (FOUCAULT, 2017), deslinda a origem histórica da associação entre a loucura e a sabedoria mística. Segundo ele, com o retrocesso da lepra na Europa, os espaços destinados aos leprosos estavam vazios e passaram a ser ocupados por outros doentes incuráveis e por loucos. Isso denota, sobretudo, que se enraizou a prática médica de se isolar os doentes e mantê-los a uma distância prudente do resto da sociedade. O mesmo cuidado com a distância sagrada que se deveria manter do leproso foi transferida, por associação, ao louco. A loucura sucede a lepra como fonte de medo, e o resultado são práticas de exclusão e isolamento dos doentes. Já durante a Renascença, torna-se uma prática expulsar os loucos das cidades e obrigar-lhes a uma existência errante, vagando pelos campos até serem expulsos de outra cidade, confundindo-se com o movimento dos peregrinos. A igreja lhes proíbe a entrada nos Templos e, mesmo, de receber os sacramentos. Muitas vezes, andavam esfarrapados ou mesmo nus e viravam objeto de horror, mas também de muita curiosidade e especulação.

Há algumas versões do Tarô em que o Arcano chamado “O louco” é o único que não tem numeração e que, portanto, pode estar no início ou no final, e é representado por um homem esfarrapado, vestido como um bobo da corte ou andarilho, percorrendo um campo e tendo uma sacola às costas. O homem está sendo atacado por um animal, que lhe rasga as calças.

Figura 5 - O louco



Fonte: Clube do Tarô, 2017b.

A imagem da lâmina de Tarô parece corresponder exatamente à imagem do louco do período da renascença como o descrito por Michel Foucault em *A história da loucura*: a de um homem escorraçado de cidade em cidade e vagando a esmo, maltrapilho ou desnudo. Evidentemente, a eficiência do Tarô como meio de antever o futuro é sobremaneira questionável, contudo sua interpretação é bastante elucidativa no que diz respeito à simbologia e suas origens. Como já se disse aqui, muito do que há no Tarô tem sua origem na cabala ou em doutrinas iniciáticas. A lâmina (carta) do louco, em sua interpretação, levanta uma questão fundamental para as doutrinas ocultas: a oposição entre o real e o ilusório, ou seja, a substância e a aparência. O louco/peregrino não se importa com a aparência, nem mesmo se incomoda com o animal que lhe rasga as calças, já que tem um bastão na mão esquerda e não usa dele para se defender. Toda sua atenção está voltada para o céu. Daí a interpretação é óbvia: o iniciado deve estar consciente do caráter ilusório e efêmero dos valores e

prazeres terrenos e dedicar-se, de forma determinada, ao seu amadurecimento espiritual. Logo, aquele que à primeira vista parece apenas um louco é, na verdade, alguém que atingiu um estado de “eu superior” em sua busca pelo real e duradouro.

Como o Arcano do Tarô sugere, através dos anos, a figura do louco foi se tornando ambígua. De escorraçado, ele passa a detentor da verdade. Há toda uma literatura que denuncia os vícios e defeitos da sociedade como formas de autoengano das quais o louco parece imune. No teatro, a figura do louco ou do bobo assume lugar central, como aquele cujo o papel é de trazer à tona a verdade, enquanto todos se esforçam por escondê-la.

Se a loucura conduz todos a um estado de cegueira onde todos se perdem, o louco, pelo contrário, lembra a cada um a sua verdade; na comédia em que todos enganam aos outros e iludem a si próprios, ele é a comédia em segundo grau, o engano do engano. Ele pronuncia em sua linguagem de parvo, que não se parece com a da razão, as palavras racionais fazem a comédia desatar no cômico: ele diz o amor para os enamorados, a verdade da vida aos jovens, a medíocre realidade das coisas para os orgulhosos, os insolentes e os mentirosos (FOUCAULT, 2017, p.14).

Logo, o tema da loucura se liberta de sua origem e passa a gravitar em tono de si mesmo. A imagem da loucura já não é a do louco em si, mas uma imagem carregada de simbolismo e significações tão fantásticas e cifradas, que só o saber esotérico poderia explicar. Na ordem oposta ao conhecimento racional, o saber dos loucos assusta e fascina, pois é um conhecimento inacessível, talvez proibido, ao homem sadio. Tal saber penetra onde a visão racional não alcança, ou seja, o louco vê o que não vemos. Imagens fantásticas de anjos da morte e apocalipses são, paradoxalmente, o fruto de um delírio tanto quanto uma verdade da qual não nos podemos furtar:

Quando o homem desdobra o arbitrário de sua loucura, encontra a sombria necessidade do mundo; o animal que assombra seus pesadelos e suas noites de privação é sua própria natureza, aquela que porá a nu a implacável verdade do Inferno. As vãs imagens da parvoíce cega são o grande saber do

(PIVA, 2005, v1, p.31)

É manifesta a influência de o Uivo, de Allen Ginsberg, nos trechos de Piva, transcritos acima, se comparados aos de Ginsberg, abaixo:

Eu vi os expoentes da minha geração
destruídos pela lou-
cura, morrendo de fome, históricos, nus,
arrastando-se pelas ruas do bairro negro
de madrugada
em busca de uma dose violenta de qualquer coisa,
hipsters com cabeça de anjo ansiando
pelo antigo con-
tato celestial com o dínamo estrelado na
maquinaria
da noite,
que pobres, esfarrapados e olheiras
fundas, viajaram fu-
mando sentados na sobrenatural escuridão dos
mise-
ráveis apartamentos sem água quente, flutuando so-
bre os tetos das cidades contemplando jazz,
que desnudaram seus cérebros ao céu sob
o Elevado e
viram anjos maometanos cambaleando iluminados
nos telhados das casas de cômodos,
(GINSBERG, 2010. p. 25 – 26)

Os excertos apontam para aquele que é um dos estatutos da *Beat Generation* e que tanto atraiu a atenção de nossos poetas: ser poeta como algo que extrapola o mero exercício artístico. A arte precisa estar presente, ser feita na vida, na existência, ou melhor, na poesia como um modo de existência. Ser poeta é estar alucinado de vida e fazer do que se escreve uma representação dessa alucinação, da alucinação uma visão profética. Vida e arte se entrecruzam e se confundem numa alucinação das imagens, numa alucinação que avança sobre a linguagem. Dizer que uma poesia é fruto da experiência vivida não é desmerecê-la. Ao contrário. A arte pode ser entendida também uma representação da vida.

Como no trecho de Roberto Piva, é indistinguível o relato da visão do louco da do profeta. As duas parecem se organizar da mesma forma alegórica e truncada. A realidade que forma ambas é a mesma: o inconsciente. Dele brotam os mesmos símbolos, seja o louco ou o profeta aquele que fala. Contudo, é preciso salientar algo: o louco só vê porque,

de certa forma, está cego. Tal pensamento parece contraditório, mas a imagem do profeta é, muitas vezes, retratada a de um velho cego. Ambos estão fechados à realidade e, portanto, abertos ao que há para além desta realidade.

Após a cerimônia os gatos mastigam
os olhos do profeta nos cadafalsos
Pouca é a fortuna, maior é o prazer
de assistir tão simples sacrifício
(PRADE, 1976, p. 13)

Visões escatológicas, previsões do futuro ou realidades alternativas, deuses e anjos povoam o universo do inconsciente e são temas recorrentes na literatura, tanto nos delírios dos loucos, quanto na visão dos profetas. A temática dos anjos pode ser vista em poetas celebres como William Blake ou Rainer Maria Rilke. A perenidade da temática dos anjos em nossa cultura, seja na vida ou nas artes, aponta para sua ambiguidade: às vezes são apenas espíritos e em outras tem corpo e necessidades humanas. E ainda que estejam em relação direta com Deus, parecem não carecer deste para manterem sua força; ao contrário, muitas vezes parece ser Deus a necessitar da ajuda dos anjos para interceder junto aos homens. Isso os coloca em relação limite com os homens que, por sua vez, também se valem unicamente do livre arbítrio para se manter ou tombar (BLOOM, 1996).

(...)
Oh mortais, sou o contemplador suado
de um mundo cercado de anjos,
anjos decaídos da beleza.
Oh poetas, descei do grande planalto
interior
vinde ao encontro desta voz sem mistério
(...)
(PRADE, 1963, Poema IV)

Os anjos costumam aparecer como portadores de uma mensagem ou em situações limite e encarnam na cultura secular mesma a ambiguidade que lhes é típica na cultura das religiões ocidentais: o de ser puro e portador da paz ou seu contrário: aquele que traz a guerra e a morte. Todavia, a despeito da importância de suas funções, por vezes, prova dos pequenos prazeres da vida terrena:

associação com o profeta ou, ao menos, com a fala profética é evidente. Como no trecho de Piva:

(...)
 Afã irrisório de ossadas inchadas pela chuva e
 bomba H árvore
 branca coberta de anjos e loucos adiando
 seus frutos
 até o século futuro
 meus êxtases não admitindo mais o calor das
 mãos e o brilho
 platônico dos postes da rua Aurora
 comichando nas omoplatas
 irreais do meu Delírio
 (...)
 (PIVA, 2005, v1,p.32)

Ou em Willer:

Uma montanha de anjos com insolação desaba
 sobre a terra, espalha-se pelas antecâmaras da
 Esfinge. Respiro um vento de alucinação que me
 dá a plena consciência de amar, e isto é um ponto
 fixo, incrustado em minha retina, para além dos
 pneus, dos giroscópios, das ruas eternamente
 fatigadas.
 (WILLER, 1976, p. 52)

Como se lê no trecho de Piva e Willer, por vezes, a poesia assume um tom de visão profética com imagens só possíveis no delírio ou/e no sonho. As imagens delirantes, místicas ou oníricas teriam, para Freud, naturezas idênticas, o que parece bastante curioso, em se tratando Freud de um psicanalista e, portanto, responsável por tratar enfermidades. Haveria uma natureza doentia no sonho que precisa ser tratada? (BLOOM, 1996, p.73) Todavia, há que se concordar, ao menos em parte, que, talvez, a matéria original das visões proféticas, dos sonhos e dos fenômenos delirantes seja a mesma. Muitas religiões estabelecem um valor transcendental ao sonho, e parte importante das doutrinas esotéricas tem o sonho como profecia. Willer invoca essa relação da escrita com o delírio:

O cérebro, cortado em duas metades, fixa o olhar
 para além dos contornos. A invocação é tamanha

que paredes se dobram e novos ferimentos surgem sobre os corpos. A sombra é mais real do que os passos, todo rastro é uma sedução definitiva, há imagens que são convites ao delírio, e outras que nos arrastam por sobre mortalhas, salões abandonados e despenhadeiros de lâminas.

(WILLER, 1964, p.12)

Na tradição judaica, por exemplo, o místico não pode ser outro senão aquele que foi educado para tanto; portanto, não surpreende que um místico cristão tenha somente visões do imaginário mítico cristão, como afirma Scholem (SCHOLEM, 2015, p. 20). Não se quer dizer com isso que, objetivamente, a loucura, a experiência mística e a experiência poética na gnose tenham exatamente a mesma natureza, mas que a construção de imagens poéticas no gnosticismo não está distante da tradução da experiência mística e da alucinação. Tal qual o místico judaico, cuja autoridade do que diz só se estabelece em relação a uma vasta tradição cultural escrita e seu estudo prolongado, o poeta que se vale do saber gnóstico também só alcança os estágios de transcendência por meio do estudo de sua tradição. A preparação para alcançar o “ver” empresta autoridade àquele que viu. A experiência mística, do ponto de vista pessoa, pode levar aquele que a experimenta a questionar a autoridade. O profeta é também alguém que está sempre no limiar da rebeldia. Não apenas a rebeldia religiosa, mas também a rebeldia política. A dualidade magia/política é uma das questões que gravitam o universo poético.

Na esquina da rua São Luís uma processão de mil
 pessoas
 acende velas no meu crânio
 há místicos falando bobagens ao coração das
 viúvas
 e um silêncio de estrela partindo em vagão de luxo
 fogo azul de gim e tapete colorindo a noite,
 amantes
 chupando-se como raízes

(...)

(PIVA, 2005, v1, p.38)

O místico é, então, aquele que vê e tenta comunicar aos outros, de alguma forma, aquilo que viu. A experiência mística, no entanto, não é suscetível a uma objetivação que a traduza a que não ser aquela apoiada na estrutura dos símbolos, que como já muito se disse aqui, é complexa

justamente por sua multiplicidade significativa. Essa ponte que o místico estabelece entre o sagrado e sua comunidade só se “santifica” por meio desse determinado tipo de linguagem na qual o sagrado reside “exatamente na sua capacidade para semelhantes metamorfoses. A palavra de Deus tem que ser infinita, ou, para colocá-lo de modo diferente, a palavra absoluta é, como tal, insignificativa, mas está preñe de significado” (SCHOLEM, 2015, p.20).

Assim como o místico, o poeta gnóstico assume uma linguagem cifrada. O projeto de saber gnóstico se completa no instante em que ele transita do que é “convencionalmente inteligível ao que é convencionalmente ininteligível (SONTAG, 1986, p.51). Desta forma, por vezes, o discurso gnóstico se usa de palavras ou da organização de palavras que são ininteligíveis, com a finalidade de alcançar a “verdadeira linguagem” que brota do inconsciente. Tal tentativa não está distante do fenômeno religioso de “falar línguas” comum às igrejas pentecostais, ou mesmo a fala desorganizada do louco. Desta forma, a “visão”, seja como parte da experiência poética, seja como fruto do delírio ou da experiência religiosa, será sempre o revelado que está por se revelar, pois parte da construção do discurso pode ser decifrada com algum esforço, mas outra parte será simbólica e se multiplicará quando ao significado, ou seja, estará sempre oculta e suscitando especulações de outros/novos significados possíveis. Não há como negar a possibilidade que a exploração de uma configuração de uma linguagem que se multiplica ao infinito possa acabar na anulação mesma da própria linguagem: ao comunicar demais, acabar por não comunicar nada. A escrita gnóstica corre esse risco ao se limitar com loucura. O saber, a loquacidade se eleva até o exagero de anular-se por esquemas de significação que, ao se esforçar por aplacarem a transitoriedade e a dualidade da fala explorando a linguagem pura do pensamento, acabam por incompreensíveis. Como chama atenção Sontag (1986, p. 51) ao comentar a obra de Artaud:

O projeto gnóstico é uma busca da sabedoria, mas uma sabedoria que anula-se a si própria em ininteligibilidade, loquacidade e silêncio. Como a vida de Artaud sugere, todos os esquemas para acabar com o dualismo, a favor de uma consciência unificada ao nível gnóstico de intensidade, estão eventualmente destinadas ao fracasso – isto é, seus praticantes sucumbem ao que a sociedade chama de loucura ou aniquilam-se no silêncio ou no suicídio.

Os surrealistas, por exemplo, souberam aproveitar a relação entre o fluxo de pensamento e a manifestação de uma realidade interior primordial e mística. Por meio do poema de linguagem espontânea, os surrealistas, buscavam escamotear a racionalidade da linguagem. Esse processo revelaria a linguagem interior, primitiva: a linguagem criadora do mundo. O que não resulta, essencialmente, dizer uma linguagem de um homem animalizado, mas sim de uma linguagem do pensamento em estado puro. Um estado “beatificado” da linguagem, no sentido de se avizinhar da linguagem daquilo que seria o “homem primordial”, como um “homem ideal” imaginado, mas impossível de se alcançar plenamente (ELIADE, 1991, p.9), tal qual o mito do paraíso perdido. O próprio Breton (2008, p.55) define o automatismo empregado na poesia surrealista como uma forma “real de pensamento”:

Surrealismo. s.m. Automatismo psíquico puro pelo qual se exprime, quer verbalmente, quer por escrito, quer de outra maneira, o funcionamento real do pensamento. Ditado do pensamento, na ausência de qualquer controle exercido pela razão, fora do âmbito de qualquer preocupação estética ou moral

Encicl. Filos. O Surrealismo repousa sobre a crença na realidade superior de certas formas de associações negligenciadas até então, na onipotência do sonho, no jogo desinteressado do pensamento. Tende a arruinar definitivamente todos os outros mecanismos psíquicos e a substituí-los na solução dos principais problemas da vida...

Esse “abandonar-se” à escrita automática, que foi tão imperioso ao Surrealismo, oculta mais que uma dimensão de técnica de escrita que, entre outras características, se soma a um conjunto para determinar as características de um movimento artístico ou de um estilo de época. A busca da escrita automática, na verdade, a reconciliação da arte com a tradição simbólica que liberta o insciente para revelar imagens que vão estabelecer elos significativos que, por vezes, são inexplicáveis ao leitor em seu nível consciente, mas comunicam-se, misteriosamente, ao seu inconsciente. Ou seja, aquilo que nasce do inconsciente de um autor para comunicar-se com o inconsciente de um leitor. Desta feita, esse recurso, suscita uma capacidade de fazer arte não como, propriamente, um talento, mas uma aptidão inerente a qualquer um, bastando que o sujeito deixe falar o seu inconsciente por meio da escrita automática, pois o mundo

inconsciente é muito mais poético, já que carrega o universo simbólico do homem:

Dizem os surrealistas que todo homem pode se tornar um poeta: é apenas uma questão de saber se abandonar à escrita automática. Essa técnica poética se justifica plenamente em uma psicologia sã. O “inconsciente”, como é chamado, é muito mais “poético” – e, acrescentaríamos, mais “filosófico”, mais “místico” – que a vida consciente. Nem sempre é necessário conhecer a mitologia para viver os grandes temas míticos. Os psicólogos sabem muito bem que descobrem as mais belas mitologias nos “devaneios” ou nos sonhos de seus pacientes. (ELIADE, 1991, p. 10)

Mas é possível pensar diferente: só um inconsciente bem alimentado de símbolos, mitos e imagens poderia se constituir em alguma forma outra de enunciação. Evidentemente todos guardamos um universo simbólico em nosso interior, como já o repetimos aqui fartamente, mas reconhecer esse tesouro escondido na interioridade e traduzir esse universo para alguma forma de expressão não parece que seja algo tão simples que possa ser feito sem alguma preparação e estudo.

A morte navega nas folhas azuladas do pântano, e nada detém os seguidores arregimentados por GALATÉIA, o ventre das madrugadas siderais. As mil lâminas de lírio arremetem contra a catedral intra-uterina dos sonhos fendidos; corações caídos de suas órbitas semeiam-se ao longo das rampas e vertentes de uma acrópole imemorial; mil velas acesas coroam os polos da concha craniana. Ah, a Memória, este castiçal cinzento (WILLER, 1964, p.25)!

A aproximação entre o recurso da escrita automática na poesia e a espiritualidade pode ser entrevista nos rituais de êxtase religiosos, que são comuns a muitas religiões. Mas na poesia é mais que apenas uma glossolalia desordenada. A despeito disso é também esclarecedor o manifesto de Willer:

A poesia, tal como a concebo, é fruto de uma atividade mental mais ampla e profunda do que

aquela pertinente à consciência que se desenvolveu dentro da nossa tradição cultural, pois visa exatamente ao alargamento e expansão desta mesma consciência. (...); a poesia pensada concebida nestes termos, só pode apontar para áreas e fenômenos mais profundos e situados para além daqueles sob o alcance da limitada consciência ocidental, racionalista, cartesiana, cercada por uma estrutura social, ou seja, por uma “realidade” repressora e compulsiva (WILLER, 1964, p. 39).

A escrita livre, ou automática, funde o místico e o louco porque se constrói a partir de uma comunicação profunda com a interioridade. É a evocação do desejo mais escondido que se realiza dentro do sonho do impossível. O insólito e, mesmo, o grotesco se combinam em imagens irreais, mas organizadas, se é que seja possível dizer, segundo uma não-lógica, ou uma lógica do avesso.

diamante do teu cérebro. entre a vida & a
 morte. áspero clorofórmio / tripas
 mais
 doidas que escorpiões.
 parede azul-clara.
 degraus do teu beijo na escuridão
 da avenida. membranas.
 mão esquerda.
 veloz. veloz. veloz.
 aviões apitando. olho dando
 início
 a alguma coisa.
 (PIVA, 2006, v2, p. 99)

A escrita automática, pois, cumpre na poesia um duplo papel: o primeiro é como manifestação de uma interioridade primitiva e simbólica. Intencional ou não, essa manifestação pode ser tomada como uma revelação do gnosticismo, como aqui se demonstrou fartamente. E o segundo papel é de constituir uma forma de expressão que se estabelece no limite do caos. Forma de expressão que desestratifica a linguagem por meio de fragmentos e imagens “flutuantes”. Uma linguagem desestratificada é inimiga da organização produtora de retratos concretos da realidade.

Os princípios característicos das multiplicidades concernem a seus elementos, que são *singularidades*; a suas relações, que são *devires*; a seus acontecimentos, que são *hecceidades* (quer dizer, individualizações sem sujeito); a seus espaços-tempos, que são espaços e tempos *livres*; a seu modelo de realização, que é o *rizoma* (por oposição ao modelo da árvore); a seu plano de composição, que constitui *platôs* (zonas de intensidade contínua); aos vetores que as atravessam, e que constituem *territórios* e graus de *desterritorialização*. (DELEUZE; GUATARRI, 2011b, p. 8)

Isto é, opera, com fragmentos e imagens significativas independentes e, até mesmo, sem relação com o todo. Como se pode perceber no trecho citado abaixo de Roberto Piva:

(...)
Delirium Tremens diante do Paraíso
 bundas glabras sexos de papel
 Anjos deitados nos canteiros
 cobertos de cal água fumegante nas
 Privadas cérebros sulcados de
 acenos
 os veterinários passam lentos lendo *Dom*
Casmurro
 há jovens pederastas embebidos em lilás
 e putas com a noite passeando em torno
 de suas unhas
 (...)
 (PIVA, 2005. v1. p. 43)

Ou neste de Péricles Prade:

O trono é do dragão
 Com o rosto suspenso por agulhas
 o suicida recusa cintas e cadarços
 Diante do trono
 o dragão não tem brasa na boca
 mas tatuagens nos braços

Belo o assassino
 se o olho é azul
 quando há sangue
 na ponta da faca
 (PRADE, 1980, II Viagem do enforcado além da
 corda, 3º poema)

Pode-se observar que as imagens, unidades, conjuntos (a)significantes da escrita automática rompem a ideia de uma unidade orgânica e significativa, a não ser aquela fruto de um esforço quase que “advinhatório”. A linguagem delirante compõe um plano de linha de fuga. Pode parecer contraditório que um recurso que muito se assemelha ao da glossolalia usada pelas religiões possa cumprir um papel desestratificante, tendo-se em vista o caráter sedentário das religiões e sua função na engenharia de Estado, sempre com seus lugares sagrados e casas de culto, que formam um centro estável. Cumpre dizer, porém: as religiões de Estado tomam para si aquilo que não é unicamente de seu domínio. O inconsciente simbólico não professa uma fé que não seja a fé em si mesma. O que as religiões têm feito é tentar domesticá-lo.

Os estratos são estruturas molares ordenadas e hierarquizadas que se articulam para formar um conteúdo e uma expressão. Um estrato, então, é sempre um par, uma dupla articulação, atuando para formar estruturas estáveis e coerentes. “A estratificação é como a criação do mundo a partir do caos, uma criação contínua, renovada, e os estratos constituem o Juízo de Deus. O artista clássico é como Deus, ao organizar as formas e as substâncias, os códigos e os meios, e os ritmos, ele cria o mundo” (DELEUZE; GUATTARI, 2012c, p. 230-231). Os estratos são “camadas” que aprisionam as intensidades, estabilizam as singularidades, fixam um significado onde havia multiplicidade. Mas é possível criar fora da linearidade orgânica dos estratos. Forças intensivas podem traçar linhas de fuga, que desarticulam os estratos.

Existem bergamotas em meu tempo de infância
 e floresço uma tarde de chuvas.
 Minha boca é falha e falsa
 E no meu interior de cavaleiro
 Há um castiçal de sangue.
 Em meu estado de fera
 Não posso divisar o imprevisto de sal
 Em teus olhos
 Mas sou teu e não sou branco.
 (PRADE, 1964, Sereia e castiçal, I)

E é exatamente disso que se trata o recurso da linguagem automática, dos significados sempre provisórios dos símbolos, das associações de imagens que se repelem: desestratificar a linguagem. É difícil definir como exatamente um poeta constrói uma poética desestratificada, pois ela não é definível como um conceito. Ela é como que um gesto, apenas como “um conjunto de práticas” de escrita que movem o texto constantemente na direção de “linhas de fuga”. Nós nos empenhamos sempre em dizer o que um poema significa, quando isso é o que menos importa. Seria oportuno, sim, nos perguntarmos que intensidades aquele poema acorda, o que ele agencia e qual sua rede de multiplicidades. O sonho, o delírio, a visão, a linguagem que brota direto do insciente estão prenhes de intensidades, de multiplicidades, pois o que produzem não cessa jamais de variar, de modificar e de significar.

5 POESIA E EROTISMO

Vulvas circulares
caleidoscópios
sábios lábios
travesseiros de penas

Na fechadura os leites do orgasmo

Umbigos sem desenhos
simples
alcachofras sugadas sobre os linhos

O uivo à direita dos jardins
é som de entreabertas caldeiras

(PRADE, 1980, Eros no poço das sedas, poema VI)

Produto da realidade interior, o erotismo, portanto, é sempre uma manifestação da individualidade. Ele expressa um conjunto complexo das tensões entre o objeto desejado, exterior e a interioridade subjetiva. Não seria, de forma geral, eleger um padrão erótico coletivo, ao menos em uma sociedade mentalmente saudável. Mesmo em sociedade com um comportamento tradicional em relação à sexualidade, o erotismo está sempre jogando com os interditos, com o que é proibido ou reprovável. O erotismo, na poesia de Roberto Piva, de Claudio Willer e Péricles Prade, a princípio, é diferente, ou, ao menos, se é que se pode falar assim, tem gradações diferentes: maior ou menor grau de conteúdo explícito, de violência ou de perversão. Contudo, as suas raízes parecem ser as mesmas e as intencionalidades coincidem, como se pretende mostrar. Não apenas a mesma coincidência que torna a experiência interior do erotismo comunicável ao outro, mas também há uma coincidência na “arquitetura” da linguagem desse erotismo: um erotismo difícil de capturar, que não é apenas aquele erotismo dos corpos. Enfim, um erotismo **difuso**.

Como seres biológicos, temos, por evidente que seja dizer, necessidades biológicas, que nada mais são do que aquelas funções elementares à manutenção da vida. Algumas das quais responsáveis pela manutenção da existência pessoal, enquanto outras pela preservação da espécie como um todo. A atividade sexual, por exemplo, é uma dessas funções vitais. Ela não só manifesta o instinto de preservação da espécie, mas sobretudo o desejo oculto de prolongação da existência do próprio indivíduo. Ainda que se possa, discutivelmente, separar o sexo

reprodutivo do erotismo, sob a alegação de que são atividades com finalidades diferentes, não há como negar que toda manifestação de erotismo tem sua origem em uma ação primitiva instintiva e natural da sexualidade. Especialmente no erotismo para além da atividade biológica natural ou animal, a sexualidade ganha complexidade pois está em relação incessante com a elaborada rede de desejos de nossa interioridade e, por isso, desempenha um papel importante em nossa saúde psíquica, em nosso universo interior e imaginativo, com consequências óbvias no comportamento individual, como também nos modos como a nossa sociedade se organiza para lidar com a “animalidade do sexo” e pô-lo em equilíbrio com a vida social. A atividade sexual é erótica, portanto, no momento em que o homem manifesta sua sexualidade emprestando-lhe toda a complexidade de sua “vida interior” e abandonando a rudimentariedade animal (BATAILLE, 2014, p. 53). De tal modo, ela não deixa de ser uma forma de expressão humana que se entremeia na cultura e vice-versa.

Em contrapartida, na medida em que evoluímos, vamos nos distanciando dos processos que são mais elementares à vida. Não que vivamos sem eles, mas simplesmente nos alheamos de sua responsabilidade, delegando a outrem, de alguma forma, o controle e a reflexão sobre essas funções. Pode-se verificar isso nos ritos funerários, por exemplo. Todo o processo de preparação do falecido fica, hoje, a cargo das agências funerárias, restando aos parentes apenas velá-lo por algumas horas. Se por um lado isso nos afasta dos comportamentos ditos primitivos, nossa dificuldade em lidar com naturalidade com eventos como a morte, o nascimento e a reprodução, também nos alheia da possibilidade de deliberar de forma completamente independente e sem interferências sobre esses mesmos eventos. O caos originado dessa nossa falta de habilidade está na origem de doutrinas sociais totalitárias que tomam para si a tarefa ou mesmo o “direito” de doutrinar, “organizar o caos” gerado pelo nosso alheamento, e nos alijam do poder de exercer livremente nossos desejos. O receio de orientar a própria existência pode estar na origem de nossa hostilidade às funções básicas da existência que nos têm alienado da vida (REICH, 1975) e servido de terreno fértil para o controle externo que torna possível que as ditaduras se justifiquem, ao apontar nossa infantilidade ao lidar medrosamente com a vida. Por certo, milhões de anos de evolução nos mostram que as energias vitais, como a sexual, não necessitam de controle, elas simplesmente se autorregulam e, por isso, não carecem de qualquer outra forma de controle secundário, que não o apenas biológico. Entretanto, essa energia sexual, a complexidade de nosso interior erótico, tem sido objeto tanto das religiões

quanto dos Estados. A insistência em “domesticar” o sexo e sujeitá-lo à dependência de uma moral religiosa e/ou de uma moral social está na origem mesma de tudo aquilo que é a própria negação da vida. A cultura social negativa em relação à atividade sexual tem gerado todo tipo de neurose totalitária. Certamente que na base de todo totalitarismo está o desejo de tolher os modos de existência voltados à libertação dos desejos. Esse é um dos motivos da constante tensão entre arte de vanguarda e a sociedade tradicional, principalmente se for ela, a arte, um caminho de desinibição do corpo. Willer tinha consciência dessa tensão:

Diz Reich que: “Sejam quais forem as tarefas culturais que enfrente a nova geração, o fator inibidor reside sempre no medo da geração madura diante do espírito combativo e da sexualidade da juventude”. Para cumprir estas tarefas culturais torna-se necessário, pois, vencer, no plano exterior, barreiras sociais explícitas e, interiormente, a consciência de culpa presente em cada um de nós mesmos (WILLER, 1964, p.45).

A doutrina que o Estado impõe como alternativa ao possível caos sexual se dá, como é típico aos regimes de Estado, por restringir a atividade sexual a um modelo oficial estratificado, enrijecido por sua hierarquia e obstinado na manutenção de privilégio. Neste tipo de modelo, o qual dita regras e fronteiras do que é, para ele, aceitável e permitido. Essas fronteiras são vez ou outra violadas, “seja pela erupção violenta do instinto sexual seja pelas incursões da fantasia erótica” (PAZ, 1994, p.16). O modo como o Estado doutrina e estratifica a atividade sexual é reduzindo ao máximo a variedade de formas pelas quais ele pode se apresentar, circunscrevendo suas manifestações e comportamentos dentro de sua previsibilidade e, para isso, cria regras e instituições: o casamento, o tabu, a fidelidade, a moral sexual etc. A transgressão, contudo, também tem a sua “cultura”, seus ídolos, seus deuses e seus poetas. Antônio Fernando de Franceschi, em depoimento ao livro “Os dentes da memória”, sobre a geração de autores que aqui se apresenta, comenta o desejo do grupo de permanecer distante das doutrinas de Estado, mesmo que isso significasse certa “marginalidade”:

[Franceschi] Nós representávamos certa desordem com o desregramento dos sentidos. Líamos Novalis, Rimbaud, Baudelaire e outros poetas essencialmente românticos ou malditos. É

impossível, a partir de uma perspectiva dessas, você acreditar num movimento como o concretismo! Não tínhamos igreja, não tínhamos nada disso. Éramos distantes dessa institucionalização. Completamente contrários a este e a outros movimentos que se institucionalizaram desta ou de outra maneira. A literatura era para nós um modo de experimentação da liberdade individual e coletiva (HUNGRIA; D'ELIA, 2011, p. 34).

Doutrinar o vitalismo biológico do sexo não é uma tarefa fácil, pois, a despeito de estar ligado à atividade reprodutiva, o homem não vive a sexualidade como os outros animais. O sexo em si não é todo o prêmio, temos uma consciência egoísta que se mascara do desejo de prolongar a existência, de prolongar-se por e em outro corpo. Não temos, também, por exemplo, períodos específicos do ano dedicados à atividade reprodutiva, como no cio de outros animais. Pode-se dizer, portanto, que o homem vive em um estado permanente de atividade erótica e, sendo assim, absolutamente tudo que ele produz tem, em alguma medida, uma matriz erótica. Estamos continuamente nos realizando em relação ao desejo. Por isso, a castidade é tão “santificadora” para a nossa sociedade, por ser ela a mais completa das impossibilidades. Tal como é impossível, igualmente, o seu contrário: o lascivo, que também não se esgota por completo em orgias sexuais ininterruptas. Ambos são apenas ideais opostos de uma sexualidade impossível. Possivelmente, o desejo seja mais relevante para o entendimento do universo interior do homem que sua própria realização.

A castidade do monge e da freira é continuamente ameaçada pelas imagens lúbricas que aparecem nos sonhos e pelas poluções noturnas; o libertino, por sua vez, passa por períodos de saciedade e saturação, além de estar sujeito aos insidiosos ataques da impotência (PAZ, 1994, p. 19).

Ademais, a atividade erótica é, por si só, uma composição complexa. Parte dessa composição é construída e alimentada pela cultura social e outra parte dela é fruto da imaginação individual, embora seja esta última sempre prevalente. Dentro desses elementos de composição, insere-se um conjunto infinito de outros valores subjacentes à coletividade e à individualidade totalmente imprevisíveis e

imponderáveis, tais como o conceito coletivo de beleza em relação ao pessoal ou mesmo todo tipo de desejo oculto e de perversões de cunho individual, por exemplo. Ao contrário da do animal, a sexualidade humana está cheia de uma mobilidade aleatória que é a própria forma do erotismo e que não cessa de expressar configurações não oficiais sexualidade. Marginais ou marginalizadas, portanto:

Numa palavra, mesmo sendo conforme àquela da maioria, a escolha humana ainda difere daquela do animal: ela faz apelo a essa mobilidade interior, infinitamente complexa, que é própria ao homem. O animal também tem uma vida subjetiva, mas essa vida ao que parece, é dada a ele, como o são os objetos inertes, de uma vez por todas (BATAILLE, 2014, p. 53).

Uma vez que é a soma de relações tão complexas, esse conjunto sofre uma atividade constante de infinitas variações que são, por sua vez, tão instáveis que é praticamente impossível que Estado as capture completamente de forma duradoura. Restando-lhe apenas criar uma estrutura geral estratificada, que se enraíza na cultura coletiva, que não garante, contudo, o bloqueio de relações individuais variantes e marginais, ou seja, fora do modelo estratificado do Estado. A respeito disso, Deleuze e Guattari destacam que o modelo arborescente (que já comentamos nesse trabalho) dominou toda a cultura ocidental, desde os modos como nos relacionamos com o ambiente natural ou agrícola, até nossos modos de ver a deidade, a religião e – o que nos interessa em particular nesta tese – o comportamento sexual.

É curioso como a árvore dominou a realidade ocidental e todo o pensamento ocidental, da botânica à biologia, a anatomia, mas também a gnoseologia, a teologia, a ontologia, toda a filosofia...: o fundamento-raiz, *Grund, roots e foundations*. O Ocidente tem uma relação privilegiada com a floresta e com o desmatamento; os campos conquistados no lugar da floresta são povoados de plantas de grãos, objeto de uma cultura de linhagens, incidindo sobre a espécie e de tipo arborescente; a criação, por sua vez, desenvolvida em regime de alqueire, seleciona as linhagens que formam uma arborescência animal. O Oriente apresenta uma outra figura: a relação

com a estepe e o jardim (em outros casos, o deserto e o oásis) em vez de uma relação com a floresta e o campo: uma cultura de tubérculos que procede por fragmentação do indivíduo; um afastamento, um pôr entre parênteses a criação confinada em espaços fechados ou relegada à estepe dos nômades. Ocidente, agricultura de uma linhagem escolhida com muitos indivíduos variáveis; Oriente, horticultura de um pequeno número de indivíduos remetendo a uma grande gama de "clones". Não existiria no Oriente, notadamente na Oceania, algo como que um modelo rizomático que se opõe sob todos os aspectos ao modelo ocidental da árvore? Haudricourt vê aí uma razão da oposição entre as morais ou filosofias da transcendência, caras ao Ocidente, àquelas da imanência no Oriente: o Deus que semeia e que ceifa, por oposição ao Deus que pica e desenterra (picar contra semear).

Transcendência, doença propriamente europeia. E, de resto, não é a mesma música, a terra, não tem aí a mesma música. E também não é a mesma sexualidade: as plantas de grão, mesmo reunindo os dois sexos, submetem a sexualidade ao modelo da reprodução; o rizoma, ao contrário, é uma liberação da sexualidade, não somente em relação à reprodução, mas também em relação à genitalidade. No Ocidente a árvore plantou-se nos corpos, ela endureceu e estratificou até os sexos. Nós perdemos o rizoma ou a erva. Henry Miller: "A China é a erva daninha no canteiro de repolhos da humanidade (...). A erva daninha é a Nêmesis dos esforços humanos. Entre todas as existências imaginárias que nós atribuímos às plantas, aos animais e às estrelas, é talvez a erva daninha aquela que leva a vida mais sábia. É verdade que a erva não produz flores nem porta-aviões, nem Sermões sobre a montanha (...). Mas, afinal de contas, é sempre a erva quem diz a última palavra (DELEUZE; GUATTARI, 2011a, p.38 e 39).

Como se pode ler na citação, para Deleuze e Guattari, o modelo diretamente oposto ao que eles denominaram como modelo arborescente de cultura e de sexualidade seria o rizomático. Para Deleuze e Guattari,

enquanto o modelo arborescente conduz a sexualidade em uma determinada “direção”, o rizomático representa “uma libertação da sexualidade”. Possivelmente essa afirmação vai no mesmo sentido da de Willer, feita acima, ou seja, na direção de uma desinibição do corpo e da sexualidade, mesmo que isso implique a marginalidade. Deleuze e Guatarri expõem fartamente como o Estado exerce e sustenta seu domínio por meio da estratificação, representada pelo modelo arborescente. O modo como os modelos estratificados invadem as atividades e o comportamento humano interrompe o fluxo natural dos desejos e das vontades.

Todavia, engana-se aquele que imaginar que, uma vez constituído um extrato, ele se torna para sempre estável. Ao contrário, o Estado gasta muito de sua energia na manutenção dele. Nos mesmos moldes em que os engenheiros gastam seu tempo na manutenção de um dique que represa a água. É de sua natureza, tanto dos estratos como dos diques, que se deformem, que comecem a vaziar, pois os fluxos e as vontades, cedo ou tarde, encontram um orifício, uma parede erodida, um canal de escoamento. O erotismo é um desses procedimentos de erosão. Pelo erotismo, o autor traça uma linha de fuga, como uma via alternativa à cultura moral estratificante do Estado, com suas normas de comportamento e sua religião.

O que esse capítulo vai buscar entender, então, é de que maneira o erotismo presente na obra de Piva, Willer e Prade se estabelece na direção de um modelo não estratificado de orientação, ou melhor: de que modo os autores constroem uma imagem da sexualidade como plano de fuga ou de liberação do corpo individual ou coletivo por meio de formas difusas de sexualidade.

É em nome dela que encaramos arte e poesia como armas perigosas e eficazes contra a sociedade. É em nome dela que nos recusamos a **qualquer** concessão frente à moral e a todas as instituições e falsos mitos que a sustentam: a repressão em todas as suas formas, a família autoritária, as religiões espiritualizantes e patriarcais, o civismo, o policialismo, o caritativismo, e antes de mais nada, os porta-vozes oficiais e estabelecidos desta ordem de coisas, os literatos, artistas e teóricos acadêmicos, acomodados e castrados (WILLER, 1964, p. 50-51).

A proposta de estudar o erotismo na poesia de Piva, Willer e Prade, no sentido de uma forma outra de erotismo e sexualidade que aqueles propagados na cultura, ou seja, de forma difusa ou/e marginal de erotismo, se sustêm, a princípio, em várias manifestação diretas dos autores a respeito do tema, bem como, também, nos erotismo contido na poesia desses autores, notadamente um erotismo de matriz marginal e gnóstica, ou mesmo um entrecruzamento dessas duas formas. A respeito disso, Piva, por exemplo, no seu posfácio de *Piazzas*, deixa claro seu desejo de fugir ao controle do que ele chama de “Super-Ego da Sociedade”, bem como instituir sua poesia como uma ferramenta de contraposição a toda moral cristã arraigada a nossa visão da sexualidade:

(...) O que eu & meus amigos pretendemos é o divórcio absoluto da nova geração dos valores destes neomedievalistas. E a libertação de si mesmos do Super-Ego da Sociedade. Isto é o que nos separa das filosofias autoritárias tais como elas aparecem nas têmperas conservadoras & militaristas. Fazemos uma afirmação de que os atos individuais de violência são sempre preferidos à violência coletiva do Estado. Por isso, em contraposição às passeatas da Família com Deus pela Castidade, & a toda manifestação deste fã-clube-de-Deus, nós oporemos a Liberdade Sexual Absoluta em suas mais extremadas variações levando em conta a solução do Marquês de Sade para quem a Justiça é a Santidade de Todas as Paixões. Sob o império ardente de vida do Princípio do Prazer, o homem, tal como na Grécia dionisíaca, deixará de ser artista para ser Obra de Arte (PIVA, 2005, v1, p.131).

No mesmo sentido, Claudio Willer, em seu cáustico e elucidativo manifesto *As fronteiras e dimensões do grito*, de 1964, já fazia observações acerca de todo o esforço demandado pelas instituições oficiais e de toda ordem de serviços do Estado em “castrar” qualquer outra manifestação artística que não lhes fosse subserviente e conveniente, instaurando regramentos e juízos de valor sobre a arte, atuando como se fossem verdadeiros censores da imaginação, do espírito e do comportamento:

Este volume de teorizações, de promoções, de messianizações em torno dessas mesmas

tendências e as tentativas sistemáticas de estabelecer pequenas ditaduras críticas, servem para demonstrar o esforço dos detentores da ordem e do conformismo em tentarem anular aquilo que a atividade artística tenha de implicações perturbadoras e perigosas para esta mesma ordem, ou seja, demonstra o seu empenho em tentarem castrá-la (WILLER, 1964, p. 41).

Ainda no mesmo manifesto, Willer ressalta que a experiência poética não pode estar distante do comportamento que se oponha abertamente à violência exercida pelas instituições em nome da “moral cristã” e que não tem outro propósito que não o de “aprisionar a vida”. Para Willer, a única resposta a essa violência da coletividade que se assemelha mesmo a histeria coletiva de sociedades fascistas, não pode ser outra que não uma sistemática e forte atividade de violência individual se alinhando com tudo que é marginal e fora da ordem:

São dignos guarnecedores da sociedade burguesa, estes policiais, esta multidão de oligofrênicos e frustrados que se julgam detentores da virtude e da verdade, e que investem contra qualquer possibilidade de saída deste quadro estreito de normas e atividades nas quais os seguidores da moral cristã-repressiva tentam aprisionar a Vida. A esta violência, institucionalizada, estatal, estimulada pelo clero, pelas famílias, pela imprensa, etc., a esta violência coletiva própria das sociedades neo-facistas do nosso tempo, é que contraponho e assumo todas as formas de violência individual e de agressão a esta mesma máquina. É diante do policial e de todo este estado de coisas que ele encarna que eu e mais alguns nos colocamos decididamente a favor de tudo o que é marginal, subversivo e ameaçador a ordem pública, e que foge à esquematização das formas de conduta e possibilidades de ser (WILLER, 1964, p. 46).

Já em Péricles Prade, como se verá adiante, o erotismo é mais discreto. Discreto, mas não silencioso. Quero dizer com isso que seus jogos poético-eróticos se dão em níveis mais profundos, menos impactantes e violentos ao leitor, mas pertencem ao mesmo esquema de intencionalidades. Péricles Prade joga com o erotismo em perspectivas

não convencionais, tece em torno do tema uma intrincada trama simbólica, na qual a própria palavra ganha uma dimensão erótica, em que o próprio poema está coberto por um sensual véu de mistério:

Gargântua e Pantagruel li cinco vezes. A primeira, quando eu tinha vinte anos. Gosto das situações grotescas, do humor escatológico e da crítica às instituições. Rabelais é um escritor que me atingiu em cheio. Estranho, porque os críticos em geral não perceberam essa influência positiva. A influência, porém, não se dá na linguagem, não decorre pura e simplesmente da temática das personagens. Os meus gigantes nada têm a ver com os gigantes dele. Além de Rabelais, devoto paixão literária pelo livro *As Viagens de Gulliver*, de Jonathan Swift, em que há gigante e anões. Minha ficção também trata da figura do anão. Escrevi um conto erótico de um anão *voyeur*, que, em cima de uma cadeira, olha pela fechadura uma mulher se despir no quarto. E outros anões existem, se o leitor for atento.

(Disponível em: http://bu.furb.br/sarauEletronico/index.php?option=com_content&task=view&id=252&Itemid=1). Acesso em: 03/01/2018. Entrevista concedida ao site Sarau Eletrônico em fevereiro de 2013.)

Há sempre algo que nos empurra na direção de um juízo de valor sustentado unicamente na nossa visão cristã-ocidental quando lidamos com textos que tratem, de alguma forma, da sexualidade. Estamos sempre inclinados a juízos pré-concebidos ou impostos socialmente. Isso porque em nossa sociedade o sexo é um mecanismo de controle. O modelo arborescente está enraizado em nossa cultura. Agimos sempre a partir de um tronco central que nos conduz. E Roberto Piva mostra ter consciência da via sexual como forma de rebelião ao autoritarismo de Estado ao dizer:

Eu urrava nos poliedros da Justiça meu momento
abatido na extrema paliçada
os professores falavam da vontade de dominar e
da
luta pela vida
as senhoras católicas são piedosas
os comunistas são piedosos
os comerciantes são piedosos

só eu não sou piedoso
 se eu fosse piedoso meu sexo seria dócil e só se
 ergueria
 aos sábados à noite
 eu seria um bom filho meus colegas me
 chamariam
 cu-de-ferro e me fariam perguntas: por que navio
 boia? por que prego afunda?
 eu deixaria proliferar uma úlcera e admiraria as
 estátuas de fortes dentaduras
 (PIVA, 2009a, p. 41)

Claudio Willer confirma que Piva lia obras que estabeleciam essa relação entre o Totalitarismo e a sexualidade, ao relatar os telefonemas de Piva:

Seu entusiasmo resultava (e continua a resultar) em telefonemas para sugerir leituras escolhidas com uma precisão antecipatória: “Olha, você tem que ler *A função do orgasmo*” de Wilhelm Reich!”, “tenho um livro importante *El arco y la lira*, de Octavio Paz, não deixe de ler!” (WILLER, 2005, v1, p.144).

O homem sempre se manteve fiel à sua intenção permanente de significar. A poesia é uma expressão dessa necessidade. Tenho insistido, neste trabalho, na ideia de que o homem expressa seu universo interior por meio de um rico vocabulário simbólico, e isso implica dizer que todas as suas manifestações, mesmo as mais básicas, ultrapassam os limites das meras significações. O símbolo não se contenta em se estabilizar em sua possibilidade concreta e imediata. Mal disfarçado, sob a capa da significação direta, se esconde todo um universo de possibilidades desviantes que se redundam ou se suplementam, que se ligam e se fundem a outros símbolos que, por sua vez, continuam a multiplicar e desviar o poema de seu tema de “superfície” em direção a outras possibilidades significativas, o símbolo erótico não tão somente aquele que diz respeito à finalidade única de reprodução da vida. Sua autonomia o carrega em direção ao prazer, ao ritualístico, à violência, à comicidade... em linhas infinitas de variações. *O sêmen que contém a célula reprodutora masculina na copulação, assume outra dimensão como energia que deve ser conservada no tantrismo, ou como símbolo gnóstico que deve ser derramado no altar* (PAZ, 1994, p.13).

(...)
 o sangue fermenta debaixo das tábuas
 meninas saem de mãos dadas sem que a Tarde
 deixe marca nas unhas
 onde está tua alma sempre que o velho Anjo
 conquista as árvores
 com seu sêmen?
 os aviões desencadeiam uma saudade metálica do
 outro lado do mundo
 colunas de vômito vacilam pelos olhos dos loucos
 (...)
 (PIVA, 2005, v1, p.59)

Fato é que o corpo tem uma linguagem que o comunica com outro corpo. A poesia erótica não é, então, uma linguagem para o corpo, mas sim uma linguagem-imagem do corpo que tenciona se inscrever em outro corpo. Para melhor entender: nela, na linguagem erótico-poética, se desenham vibrações, desejos, sons, ritmos, ritos em um processo de produção erótica da linguagem para o corpo, decodificada e internalizada em outro corpo. Uma extensão de si no outro. Um instante de breve continuidade dos seres, como falou Bataille, mas de outro modo. Uma linguagem outra, assentada em bases diferentes daquelas da simples comunicação. Linguagem como imagem do corpo erótico. Isso compreende dizer que a linguagem erótica estrutura seus sentidos simbólicos justamente pela impotência de outras formas de linguagem em comunicar o conteúdo do corpo erótico e todo seu conjunto de emanções simbólicas e ritualísticas, comuns ao processo de sedução e consagração. A respeito disso, é exemplar o poema de Péricles Prade:

Doce dorso tropical
 espinha tangida por singulares receios

Nabucodonosor
 rei sorvente de mel e venenos
 protejei-me sempre além do prazer

Larva de ouro
 entre as pernas no outono
 oh delicada moeda
 nos pelos colhida

Branca serpente de espermas
 nos flancos e desvairios

(PRADE, 1980, Eros no poço das sedas, poema I)

O erotismo da linguagem funciona nos mesmos modos do erotismo do corpo, na verdade o erotismo torna corpo e linguagem indissociáveis (MORAES, 2013, p.33). Extraem-se dela, como se vê na poesia de Prade acima, sabores, tensões, sensações... um tesouro de prazeres a ser conquistado ao final. É um revelar-se sinuoso, torcido, semi-transparente. Os significados estão sempre quase-dizendo, astuciosamente. Revela-se muito e de várias maneiras, mas só um pouco de cada vez. Há erotismo em toda palavra poética. “O mais assombroso é o método, a maneira de associar todos esses signos até tecer com eles séries de objetos simbólicos: o mundo convertido numa linguagem sensível. Dupla maravilha: falar com o corpo e converter a linguagem num corpo” (PAZ, 1979, p. 18).

Ainda que vistos como comportamentos socialmente opostos, não podemos deixar de lembrar que castidade e devassidão são faces, como disse Octavio Paz, de um mesmo movimento erótico (1994, p.21), um movimento que encarna suas duas figuras emblemáticas: a do casto e a do libertino. Ambos encontram no erotismo a libertação pessoal ou a salvação espiritual. Octavio Paz também destaca que ambos, o casto e o libertino, negam a função vital da sexualidade: a reprodução. Mesmo que por evidente que seja pensar que a libertinagem seja uma negação da finalidade reprodutiva, não há como não pensar que, se o libertino não perpetua a vida, ao menos, ele a celebra. E a “celebração” da alma e do divino por meio de rituais que envolvem o sexo está na história da humanidade. Muitas religiões, seitas, cultos e procedimentos filosófico-espirituais, sejam eles ancestrais ou recentes, têm reivindicado a energia sexual para uso em seus rituais e celebrações diversas. Aparentemente, o êxtase sexual e o êxtase religioso não são realidades tão distantes uma da outra. O Tantra, hoje tão popular no ocidente, é o exemplo mais direto de como a energia sexual pode ser vista ou utilizada em um sentido espiritualista.

A palavra Tantra tem origem no sânscrito e significa trama. O Tantra é uma filosofia que incorpora uma série de obras doutrinárias que revelam para o seu praticante os modos mágicos de controlar a “trama” do que é visível em seu caminho rumo à “iluminação” e à libertação dos laços com o mundo sensível. As técnicas, ritos e conhecimentos secretos que o iniciado aprende de seu mestre ou guru são ensinamentos que proporcionam amadurecimento e evolução pessoal. Tal evolução dá ao iniciado domínio gradual de forças mágicas que se convertem em gestos que se refletem em diferentes planos de existência ou realidade. Para o Tantra, todas as coisas que existem no universo foram criadas em pares,

como um negativo e um positivo, que estão destinados a, em algum momento ideal, fundir-se. Neste sentido, então, o corpo feminino e o masculino representam unidades energéticas de polaridades distintas, mas que só existem uma em relação à outra. O propósito dessas duas energias é alcançar a perfeição, que só é possível por meio da fusão. Ao unirem-se estas duas energias atingem níveis elevados de espiritualidade e de comunicação com os deuses.

Estes opostos são dois aspectos da mesma realidade única. O aspecto masculino, chamado “purusha”, é consciência pura, imanifestada. O aspecto feminino, conhecido por “prakrti” e encanado em Shakti (o que quer dizer que está encarnado em todas as mulheres), é a energia fundamental e suprema, o poder de transformação (LIMA, 1976, p. 19).

No Tantra, a mulher é a manifestação física da Energia-Mãe sem a qual o espírito nunca irá se realizar por completo. Conforme explica Sergio Lima, em seu livro *O corpo significa* (1976), toda relação homem e mulher é, no tantrismo, considerada de natureza sacramental, mesmo aquelas não convencionais, como entre amantes. Isso porque, no Tantra, o sexo é visto como um ritual pelo qual os seres alcançam sua unidade energética e sua realização plena. Como ritual espiritual, o significado do Tantra é importante para este trabalho, pois as técnicas tântricas levam, nas palavras de Arthur Rimbaud, “ao desregramento dos sentidos”, assim como do próprio conhecimento sensível.

Para nós, de cultura ocidental, malgrado nossa obsessão por tudo que se relaciona ao sexo, é costume rejeitar a visão tântrica, por parecer-nos que ela exagera o sentido interior do ato sexual. Henry Miller chegou a mencionar ironicamente que havia muita gente que “queria construir um Taj Mahal em torno de algo tão simples como uma boa foda...” (LIMA, 1976, 17).

Aceita a existência em outras civilizações de várias ideologias do amor, acrescento que existem diferenças fundamentais entre elas e a do Ocidente. A principal me parece ser a seguinte: no Oriente o amor foi pensado dentro de uma tradição religiosa; não foi um pensamento autônomo, e sim uma derivação desta ou daquela doutrina. No Ocidente, ao contrário, desde o princípio a filosofia do amor

foi concebida e pensada fora da religião oficial e, às vezes, frente a ela (PAZ, 1994, p.38.).

Contudo, a história da civilização ocidental também está repleta dessas associações entre sexo e espírito. Há frequentes relatos de relações sexuais entre divindades e mortais na cultura grega. No conto de Apuleio chamado, *Eros e Psique*, por exemplo, que data do século II depois de cristo, Eros, o deus do amor, se apaixona por Psique, uma mortal. É graças a força do amor entre ambos que Psique, representação do espírito individual, alcança também a imortalidade e a possibilidade de se unir a um deus.

Na Grécia antiga, as festas em homenagem a Dioniso, o deus do vinho, da loucura e do teatro eram fartas de referências ao sexo. Nelas se celebrava o culto ao falo, e elas tinham o seu ápice quando se formavam as falofórias, caravanas na qual cada família erguia seu enorme falo esculpido em madeira como um estandarte.

Figura 6 - Imagem em um vaso grego



Fonte: W3, S/D.

Esses falos simbolizavam a restituição do órgão da geração, ou seja, aquilo que de mais precioso os Titãs tiraram de Dioniso quando o despedaçaram. Esses longos cortejos carregavam o falo enquanto cantavam hinos jocosos e obscenos, o que, segundo Alexandrian, marca os primeiros registros de uma abertura para o erotismo na linguagem (ALEXANDRIAN, 1993, p.11). Nas festividades dionisiacas, os bacantes se abstinham do sexo e jejuavam por longos períodos para resguardar toda sua energia para as festividades ao deus, em especial para as tiasas (bacanais). Nestes festejos orgíacos ao deus Dioniso, também era costume que os participantes chupassem folhas de hera e entrassem em delírio, para depois sacrificar um cabrito e comer sua carne crua (ALEXANDRIAN, 1983, p.66).

É interessante que a associação entre drogas e espiritualidade, vista em muitos rituais primitivos, também seja farta em toda a poesia marginal, interessada em alcançar estados alterados de consciência. Piva recorre a essa associação em:

(...)
no próximo instante eu vi árvores e aeroplanos com
bigodes
e lágrimas de Ouro
no Ibirapuera esta noite eu perdi minha solidão
ROBERTO PIVA TRANSFERIDO PARA REPARO
DE VÍCERAS
todos os meus sonhos são reais oh milagres epifanias
do meu crânio e do amor sem salvação que
eu sabia presos
no topo da minha alma
meu esqueleto brilhava na escuridão
repleto de drogas
(...)
(2005, p. 69)

Já os romanos tinham em cada localidade rural um templo dedicado a Priapo, deus que personificava o falo e era normalmente retratado como um homem barbudo com um membro desproporcional ereto. Priapo protegia os campos dos pássaros e dos ladrões.

Não são nem mesmo incomuns lendas em que os espíritos ou demônios têm relações sexuais com os vivos. É o caso dos incubos e dos súcubos. O incubo, demônio masculino e o súcubo, demônio feminino, como não têm uma manifestação palpável, para molestar sua vítima adotam um corpo provisório ou, às vezes, usam o de um cadáver. A

lascívia dos íncubos e súcubos é tal, que podem até se aproveitar de animais. Ademais, algumas vezes, o demônio pode assumir a forma de um súcubo, extrair o esperma de um homem adormecido para depois assumir a forma de um íncubo e injetar esse esperma em uma mulher, gerando assim seus bastardos, que costumam ser arrogantes e fortes (ALEXANDRIAN, 2000, p. 160).

Nas escrituras gnósticas, *O Evangelho Segundo Filipe* faz menção ao mesmo acontecimento dos íncubos e súcubos, mas os chama de “espíritos impuros”. A solução para Filipe é estar sempre o marido e a mulher na companhia um do outro.

Entre as formas dos espíritos impuros há machos e fêmeas. São os espíritos machos que têm relação sexual com as almas que conduzem suas vidas dentro de uma forma feminina, e os femininos que se misturam promiscuamente com as de dentro de uma forma masculina. E ninguém pode escapar quando capturado por eles, a menos que adquiram um poder masculino ou feminino, a saber, (o seu) noivo ou (sua) noiva. Ora, esse poder se adquire pela câmara nupcial imaginada. Sempre que (espíritos) femininos insensatos vêem um macho sentado sozinho, eles pulam em cima dele e o acariciam e o poluem. Assim também quando os masculinos insensatos vêem uma bela mulher sentada sozinha eles a seduzem e a violentam, a fim de a poluir. Mas quando vêem um homem e sua esposa sentados juntos, os femininos não podem assediar o macho, nem podem os masculinos assediar as fêmeas (LAYTON, 2002, p. 405).

Os gnósticos naassenos, por outro lado, como descreve Alexandrian, em *História da filosofia oculta* (1983, p. 66) eram ascetas e viam o sexo como um exercício incompatível com a evolução espiritual e acreditavam que a relação entre o homem e a mulher era “obras de porcos e cães”. Muitos deles tomavam cicuta para se tornarem impotentes e pouco atraídos por mulheres. Para eles, o pênis ereto era a “serpente do espírito” dirigindo-se aos céus, e a concupiscência dissipava essa energia.

Na Alquimia, o sexo também tem funções espirituais. Como se sabe, um dos objetivos dos experimentos alquímicos é o de transformar os elementos, em um processo de aperfeiçoamento, como o de transformar o chumbo em ouro, por exemplo. Para ela, a união sexual funde e transforma as, incompletas e imperfeitas, energias masculina e

feminina em uma projeção do ser superior, tão buscado pelos alquimistas. A mulher é, ao mesmo tempo, um direto oposto do homem e força transformadora da qual ele necessita para, em um processo de anulação mútua, alcançar sua própria realidade superior. Conforme revela Centeno em *A arte de jardinar*, o processo de transformação alquímico da fusão das energias corporais masculinas e femininas é profundamente espiritualizante (CENTENO, 1991, p.108), pois, muitas vezes, essa união de corpos contrários conduz a uma união com a própria divindade, uma vez que essa união celebra o ato primordial da criação (CENTENO, 1991, p.117). Para os alquimistas, a união sexual também é importante na busca pela “pedra filosofal”, termo simbólico que se refere ao momento máximo de amadurecimento pessoal, abundância espiritual e material. Neste sentido, a alquimia se assemelha muito ao Tantra, uma vez que ambos consideram o sexo como fonte de energia espiritual. Há também textos alquímicos que sugerem que a cópula seja realizada dentro da água, pois o solvente universal permitiria a fixação do volátil originário do andrógino (CENTENO, 1991, 113). O andrógino nada mais é que a junção do casal mágico, duas metades energéticas exatas que foram divididas por ocasião da “queda”. A figura do andrógino primordial aparece em *Coxas*, de Roberto Piva (2006, v2, p. 73):

escreverei um tratado sobre o amor & o ódio
 escreverei um pornô-samba na montanha mágica
 escreverei minha gula em Coxas Ardentes
 esta geleia de garças esta luva de pele de lontra
 esta curva
 de tuas ancas
 olhas em minha direção & o cachalote do
 desespero morde
 tua alma
 Agarrado nas palhoças o inverno bate os dentes
 das favelas
 onde o garoto vomitando fezes cai com os olhos
 revirados perto
 dos ninhos fedorentos da Usura & pare um ser
 mortal de
 olhos lilases como as figuras de Modigliani
 enquanto a
 chuva se dirige para os limites da Cidade
 O Andrógino Antropocósmico era como um
 menino na
 beira de um lago. Atira pedra faz xixi & pede
 peixinho.

O Andrógino é uma representação antropomórfica daquilo que se convencionou chamar de ovo cósmico, um signo da totalidade e uma força energética que aparece, geralmente, no começo e no fim dos tempos. Em *Coxas*, seria ele a representação de um começo ou de um apocalipse? Como ser originário, no Andrógino, as energias estão em harmonia, não carecendo ele de qualquer outra complementariedade. É todo ele um universo de potência. Essa representação do ser primordial existe em várias culturas e, na maioria delas, tem o mesmo sentido em relação ao sexo: o Andrógino é o ser da inocência e da virtude. Ademais, no Andrógino, como o próprio nome sugere, o sexo é indiferenciado, sendo ele mesmo uma fusão entre o masculino e o feminino. A maioria das culturas vê o Andrógino como um “estado de existência” que a humanidade perdeu e que precisa ser reconquistado. Um exemplo disso é a alquimia, como citado acima, que busca incessantemente fundir reinos opostos (mineral e vegetal, por ex.) na tentativa de resgatar a unicidade perdida do universo. Tornar-se novamente uno, como Adão antes de Eva.

É bom salientar que os gnósticos têm uma visão particular a respeito de Eva e da mulher. Na bíblia, há dois relatos que sugerem interpretações diferentes de como se deu a criação da primeira mulher. No primeiro deles, o mais difundido, Eva foi criada a partir de uma costela de Adão; já o segundo registo nos permite entender que Deus criou o primeiro par humano a sua semelhança (Gn 1:26-27), ou seja, que, então, Deus tem em si uma natureza ao mesmo tempo feminina e masculina (HOELLER, 2005, p. 41). Os gnósticos sempre resistiram a visão de uma Eva modesta enganada pela serpente. Para os gnósticos, Eva é filha de Sophia, imagem da sabedoria celestial e é ela que acorda Adão de seu sono. A gnose, também entende que, quando Sophia sofre, incita Jesus a libertá-la e, por meio dela, toda a humanidade. Disso resulta uma visão bastante positiva do papel da mulher e do feminino – não sendo a Gnose misógina, como é a Cabala (ALEXANDRIAN, 1983, p.59) – não lhe atribuindo a culpa pela Queda da humanidade.

O sistema gnóstico toma assim em consideração as paixões da mulher, seus efeitos cósmicos sem ver como conseqüências disso o pecado original, a Queda do homem, uma vez que as desgraças da humanidade provêm da incapacidade do Demiurgo (...) (ALEXANDRIAN, 1983, p. 61)

No entanto, a moral judaica e cristã nos impõe o peso eterno da culpa da queda. A humanidade está sempre em penitência e redenção. Todavia, a chamada “queda” pode ser vista, paradoxalmente, como um castigo agradável. Pois, como diz Blumm, o condenado pode gozar dos prazeres de tudo que a vida e a natureza dispõem, o sono e o sexo, por exemplo, o que, por certo, não é tão ruim. Ele, o homem, vive no seio da natureza, enquanto o Andrógeno é andrógeno “porque vem de um pai andrógeno e jamais dorme porque vem de alguém que não tem sono”, enquanto os caídos têm sono e sexo (BLUMM, 1996, p.135), dormem e sonham, desejam e têm prazer.

É interessante perceber que *Coxas* parece exercer o princípio de uma Queda agradável de que fala Blumm, ao sublinhar com as cores mais violentas o universo mundano e tudo em que nele é prazeroso. Assim, a libertinagem, engrenagem máxima do prazer, é a força que põe tudo em movimento, tanto os corpos quanto os espíritos, em um movimento no qual o que há de mais puro nasce daquilo que costumamos julgar mais impuro. É uma inversão da ordem. O descumprimento dos preceitos. Se tudo que há no mundo é falso, é justo então inverter todas as ordens, extrapolar todas as leis e os sentidos.

A orgia se converte em *ritual sangrento onde ardam dez archotes*. Em uma versão pessoal da iniciação em sociedades secretas, a passagem pelo rito tribal torna possível o encontro com o andrógeno antropocósmico. Conforme Piva deixa claro, colocando como epígrafe um trecho de Mircea Eliade, que por sua vez cita Platão, o andrógeno é um símbolo da origem, do mundo primeiro, indiferenciado, com a forma de *ovo cosmogônico* (WILLER in PIVA, 205, p. 165).

O erotismo gnóstico, como o utilizado por Piva no exemplo acima, retirado de *Coxas*, se dissemina por toda a sua obra, como também, mas de outros modos, na obra Claudio Willer e na de Péricles Prade, como se demonstrará mais adiante. O erotismo gnóstico, denominação dessa fusão entre a energia sexual e religiosidade, se insere em uma tradição de autores importantes, cuja influência se espalhou por toda a literatura universal.

Previsões, antecipações, profecias, e outros fenômenos que ingressam no campo do paranormal, ocorrem com frequência na vida e na

obra de poetas (e de outros artistas, e até mesmo, talvez, de todo mundo). Pode-se distinguir dois níveis, ou categorias de ocorrência deste fenômeno. Um deles, referente ao molar, ao macrocósmico, aos grandes acontecimentos e períodos temporais. Nestes casos, o poeta dá continuidade à tradição dos profetas bíblicos, como William Blake, o autor dos *Poemas Proféticos*. Ou então, de forma menos declarada; Baudelaire antevendo a modernidade, descrevendo como seria a vida nas metrópoles do capitalismo avançado, como nos mostra Walter Benjamin, em seu monumental estudo sobre o poeta das *Flores do Mal*; Lautréamont, nos *Cantos de Maldoror*, também descrevendo a solidão vindoura do indivíduo das metrópoles; Rimbaud, segundo Kostas Axelos o poeta da modernidade por excelência, primeiro formulador do “pensamento planetário”; Walt Whitman e os Estados Unidos de hoje; o brasileiro Sousândrade, como nos mostram Haroldo de Campos e Alfredo Bosi, poetizando a moderna Wall Street em pleno século XIX. E por aí afora, exemplos não faltam, deixando claro que a constatação de Freud, de que os poetas já haviam formulado a Psicanálise, é um caso particular de todo um histórico de previsões e antecipações, seja no plano dos fatos, dos acontecimentos históricos, ou das ideias (WILLER, 1981, p.51-52).

A respeito disso é bom explicar, antes, que a tradição gnóstica entende que o mundo é mau (WILLER, 2010, p. 171). Em um dos textos base do gnosticismo, o *Corpus Hermeticum*, pode-se ler: “O bem existe apenas em Deus e em nenhuma outra parte” (TRISMEGISTO, 2017, p. 33). Isso deu ao gnóstico duas possibilidades de posicionamento frente à realidade. Uma em que carrega a culpa e se fecha para o mundo dos sentidos e vive apenas o esforço pessoal por sua ascensão espiritual, condenando qualquer ato licencioso como um desvio do caminho da virtude. Uma outra via é a de que Deus não deveria ter permitido que o ser humano inocente se perdesse ou, então, simplesmente, supõe que Deus quer que o homem viva o mundo plenamente. Isso explicaria a tradição na qual se inserem os poetas estudados aqui. Todos buscando o “desregramento dos sentidos”, como Rimbaud, e/ou buscando a

sabedoria, percorrendo “o caminho do excesso”, como Blake. A respeito da filiação a essa tradição, é exemplar o posfácio de Willer:

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. Nessa perspectiva, os autores centrais eram e continuariam a ser, em poesia, o Rimbaud das iluminações, da rebelião e do desregramento dos sentidos, e em filosofia o Nietzsche do dionisíaco e da crítica ao cristianismo e ao racionalismo ocidental. Conforme iria declarar em *Piazzas, Eu aprendi com Rimbaud/ & Nietzsche os meus/ toques de INFERNO*. Dava prosseguimento à ideia romântica e surrealista da poesia como subversão da sociedade e da própria realidade, enunciada no posfácio de *Piazzas*, ao dizer que, como resultado de conversas e leituras, *eu consolidava mais & mais minha ideia da Poesia como instrumento de Libertação Psicológica & Total, como a mais fascinante Orgia ao alcance do Homem* (WILLER in PIVA; 2005, p. 145).

Segundo Bataille (2014, p.136), os rituais orgíacos não derivavam em mais que uma suspensão temporária do interdito, oferecendo aos participantes um breve período de libertação sexual total. Ao negar qualquer limite, a orgia celebra o sem-limites da vida natural e a qual a necessidade e o trabalho impõem tantos freios. Não significa, no entanto, que a orgia ritual fosse um retorno à sexualidade animal. Ao contrário, a orgia e o seu frenesi organizaram, de algum modo, o erotismo, afirmando o caráter sagrado que é próprio da orgia.

Como destaca Claudio Willer, o erotismo gnóstico não vem desacompanhado de certa dose de rebeldia e subversão, já que exige a negação da tradição judaico-cristã, em que os ritos sexuais ou mesmo qualquer manifestação de sexualidade é insistentemente apagada. Ademais, o gnosticismo permite ou favorece a aproximação dos poetas às tradições religiosas arcaicas ou tribais, na qual o sexo é conteúdo religioso ou elemento de ritos de passagem, como se vê no ritual orgíaco apresentado em *Coxas*. No xamanismo, por exemplo, o sexo não só indica aquele que será o próximo xamã, mas também está presente em muitas outras das cerimônias do xamanismo. Em *O xamanismo e as técnicas arcaicas do êxtase* (ELIADE, 2002), Mircea Eliade lembra que Stemberg

considera que a emoção sexual é um dos elementos principais do xamanismo, ao lado da transmissão hereditária dos espíritos. Willer ressalta a relevância do entendimento desses processos na obra de Roberto Piva:

As relações que Piva faz entre orgias e iniciação, conquista de conhecimento, nada têm de descabido. Em outra das obras de Eliade, *Initiation, rits, sociétés secrètes*, há relatos de orgias rituais de passagem da adolescência para a idade adulta, associadas ao xamanismo, à atuação de um mestre orientador e iniciador. E, também, uma espécie de legitimação da estética do bizarro, de origem baudelairiana, exacerbada em Piva, ao conferir-lhe, nesse contexto, um valor mágico-religioso: *não esqueçamos que, ao nível das culturas primitivas, assim como nas culturas mais evoluídas, o excessivo, o estranho, o enorme são expressões correntemente utilizadas para destacar a transcendência do Espírito*, observa Eliade. Isso também vale para um vocabulário como aquele que tem chamado a atenção em Piva: *mesmo os insultos, e o vocabulário cru e obsceno comportam valores mágico-religiosos* (WILLER in PIVA, 2005, p.165).

Muitos xamãs têm emoções sexuais durante sua iniciação e, mesmo, durante seus ritos, isso porque, muitas vezes os espíritos (abassys) “descem” ao mundo material, e têm conjunções carnavais com homens ou mulheres, e este tipo de fenômeno é muito mais recorrente entre os xamãs.

Segundo sua informante iacuta N. M. Sliepzova, os abassys, rapazes ou moças, penetram no corpo dos jovens do sexo oposto, adormecem-nos e fazem amor com eles. Os jovens visitados por abassys não se aproximam mais das moças, e muitos deles ficam solteiros para o resto da vida. Se uma abassy gostar de um homem casado, este se tomará impotente com a esposa. Se tudo isso, conclui Sliepzova, acontece entre os iacutos em geral, com maior razão deveria acontecer com os xamãs (ELIADE, 2002, p. 92).

O espiritual e o profano, o corpo e o espírito se misturam nas formas do erotismo gnóstico, não por um desejo de rebaixar o mundo espiritual ou mesmo de elevar o mundo material, mas sim pelo constante desejo de provocar o encontro entre eles. Corpo e espírito fundidos uma outra vez como no “Andrógino antropocósmico”, mesmo que provisoriamente. Ao nosso olhar ocidental, o ritual primitivo parece ganhar um sentido cômico, principalmente, quando lemos os versos “você brinca com meu caralho” e “meu cu como bandeira”, mas rimos apenas porque nos parece insuportável que o espírito esteja como presença mesmo nas partes mais “baixas” do corpo. Rimos para, como disse Octavio Paz, traçar “de novo a linha divisória entre o corpo e espírito” (PAZ, 1979, p. 14). O nosso riso é aquele mesmo do desespero, pois, como também o disse Octavio Paz, nem “caralho” nem “cu” têm sentido de humor. “Sombrios, são agressivos.” (PAZ, 1979, p. 14):

o cacique tomava chá com seu corpo pintado.
o pajé dançava com a casca do
gambá.
você brincava com meu caralho.
Macunaíma & Alice no país da
Cobra Grande.
mesma estrutura narra-ção &
barroco elétrico pinçado
estilhaços de visões.
palmeiras de cobre.
meu cu como bandeira
do navio pirata.
a Lua começa a cantar.
(PIVA, 2006, v2, p.101)

O erotismo que está contidos em “caralho e “cu” é agressivo, de uma dureza empedernida. A libertinagem pode ser uma libertação, mas é o mesmo Octavio Paz que lembra que ela também é um endurecimento dos sentidos e que Sade afirmava que o “filósofo libertino tem que ser imperturbável e que deve aspirar à insensibilidade dos antigos estoicos, à ataraxia” (PAZ, 1979, p.15), coisa que parece bastante contraditória com o que lemos na poesia erótica. Estaria, então, a frieza do poeta pondo em movimento uma engenhosa arquitetura que mobiliza no leitor aquilo de que ele já não dispõe? Toda essa agressividade do vocabulário erótico nos choca e nos deixa estarecidos, como disse Roland Barthers, pois “traz sempre essa aura de estrangeiro, que ameaça nossa humanidade e, por isso, provoca repulsa ou, pelo menos, distância” (MORAES, 2011, p. 24).

Contudo, penso que nada nos lembra mais de nossa humanidade que o “medo” que sentia Barthes do peso do vocabulário de escritores como Sade e Bataille. O medo de algo menos civilizado, mas extremamente humano. De uma leitura que é, também, um testemunho de coragem, que nos pega e nos arremessa direto dentro de nossa mais abjeta humanidade, resgatada da dureza pura das palavras, dureza que moldou a poesia de Roberto Piva.

O motivo imediato para nossas elites culturais esfriarem seu relacionamento com Piva foi a liberdade vocabular. Mas, se não houvesse um único palavrão ou blasfêmia em *Paranoia*, também não teriam entendido nada. O obstáculo não residia apenas na agressividade, mas no caráter não-discursivo e na densidade, e em não se situar ou enquadrar em nenhuma das correntes ao longo das quais se distribuiu a poesia brasileira na segunda metade do século XX: geração de 45, poesia concreta, poesia engajada, marginal, etc. (WILLER in PIVA, 2005, p. 156).

Ainda que a poesia de Péricles Prade seja mais sutil, jogando com os não-ditos, ele também parece, às vezes, saborear o ousado som das palavras “impronunciáveis” da nossa humanidade esquecida. Fazendo-o, Péricles Prade celebra a coragem do leitor em proferi-las uma outra vez, em voz alta ou silenciosamente, aquelas palavras cheias da fúria corrosiva que poderia fazer ruir o castelo de cartas que é nossa civilização, suas proibições legais, morais e mágicas. Na poesia de Prade, Willer e Piva não se exclui a possibilidade do sorriso angelical ou de um olhar fascinante; contudo, atingir a totalidade da existência, antigo desejo gnóstico, implica reconhecer até o que é baixo e sujo no corpo ou fora dele. Como afirmou Fernando Scheibe, não se entra em contato com a verdadeira existência sem chafurdar na lama ou na merda, no sangue ou no pus, sem reconhecer o pênis, o cu ou vagina como essencialmente humanos (SCHEIBE apud BATAILLE, 2014, p.9), mesmo que seja apenas como uma “bela palavra que dói” ou como um “sopro na garganta”.

Prepúcio é bela palavra que dói
e se sargaço rima com março
fico feliz sem saber porquê

Já pelúcia é palavra macia
 que no açude se molha
 nas penas do corvo de Anabel Lee

E vulva deixa um sopro na garganta
 clitóris sagrado onde Falos perdeu a bota
 girando como parafuso de perfeita memória
 (PRADE, 1980, Na ponte elevadiça, poema II)

Contudo, não é só o poder mágico das palavras que Péricles Prade evoca com seu erotismo. Ele evoca também seus ritos. Há sempre uma ritualística no erotismo tal como há erotismo em toda ritualística, mesmo nas do sagrado. Alias, como disse Bataille, todo erotismo é sagrado, “Ao passo que busca a continuidade do ser levada a cabo sistematicamente para além do mundo imediato designa uma abordagem essencialmente religiosa (...)” (BATAILLE, 2014, p.39). A “bela palavra que dói” encontra aquela outra palavra que “deixa um sopro na garganta”, e a união das duas é o sagrado, como representações perfeitas da uma fisiologia mágica do corpo. A união desses pontos de erotismo mágico alcança não só a iluminação como a liberação. A mulher é alçada a templo onde se realiza a hierogamia, ritual de fusão entre energias sagradas, sua vulva é o altar e é seu “clitóris sagrado”, como diz o verso acima. Nela, na mulher, diz o Tantra, se realiza o sacrifício que leva ao aperfeiçoamento espiritual. Se “diante da mulher nua, não descobrimos em nosso ser o mais profundo, a emoção que se tem diante de um Mistério, não há rito – há, apenas, um ato profano...” (LIMA, 1976, p.20). Mesmo os processos mágicos da alquimia estão profundamente ligados, na sua origem, aos ensinamentos do tantrismo no que diz respeito ao sagrado na mulher. Talvez não se entenderá completamente a alquimia e suas intencionalidade se não se conhecer também o Tantra.

O “encontro” entre o Homem e a Mulher situa-se num lugar mítico... sua união é um jogo (‘lilá’), isto é, livres do peso cósmico, (são) *a espontaneidade pura. (...) Toda conjunção de contrários são homólogas: efetuam uma ruptura de nível e atingem a redescoberta, a revelação da ‘espontaneidade primordial’* (LIMA, 1976, p.21).

A união homem e mulher, ou o chamado “casal alquímico”, no qual, mormente, a companheira é uma auxiliar do alquimista em seus trabalhos e se comporta de modo a permitir que este tenha sucesso em

seus trabalhos, também pode ser, isso mais raramente, a reunião das duas metades do ser único, ou seja, do andrógono primordial, que fora dividido na “queda” (HUTIN, 2010, p.177). Segundo Serge Hutin, em seu *História geral da Alquimia* (2010), há vantagens óbvias em se encontrar sua metade mágica predestinada que vão desde o entendimento mútuo ao perfeito relacionamento físico, mas uma vantagem, não tão óbvia, seria a de que o casal alquímico é capaz de transcender a existência física.

Não é sem propósito que a poesia dos autores estudados neste trabalho parece sempre evocar os procedimentos de um ritual. O rito, como uma sucessão de palavras ou procedimentos mágicos ou simbólicos, dá ao poema um tom, por vezes, cerimonial, quase religioso. E é nesses momentos que o lirismo se torna “sério”, sisudo e solene, até sombrio, talvez. Essas representações metafóricas dos rituais religiosos, por vezes ocidentais outras orientais, modernos ou primitivos, não são, como se poderia imaginar, o desejo de expiação dos pecados, nem mesmo há uma noção de pecado. Constantemente, transparece, sim, o desejo de transcendência ou soa como as etapas necessárias para uma transformação ou um êxtase, tal qual um processo alquímico do corpo, por assim dizer, do qual a “substância” resultante é sempre outra, aprimorada. Portanto, o resultado deles, mesmo que nos pareçam estranhos ou horrendos, sempre tem um sentido positivo: a visão de um “anjo ardente”, a fabricação de “substâncias enlouquecidas”, visões de “auroras boreais” ou “operas brasantes”. Visões ou sensações, a abertura para o universo do sensível, ou quiçá de um mundo suprassensível, que implicam uma necessária insubmissão às leis e à moral do mundo físico, mas que nem por isso deixa de jogar constantemente com elas. Pois o caminho da “arte total” anula a ideia de uma separação entre arte e vida. Como diz Suzan Sontag, ela encoraja a noção de arte como instrumento de revolução (SONTAG, 1986, p.39). A “arte total”, só pode nascer da inspiração de um “homem total”, cuja redenção espiritual percorre, obrigatoriamente, o caminho entra em choque com as estruturas sociais, uma vez que a liberdade do corpo abarca todas as suas manifestações e não permite aquilo que lhe é repressivo. A liberdade do espírito não se submete à Lei e nem à moral.

(...)

amanhã então às 7

amanhã às 7

tudo começa agora num ritual lento & cercado de
gardênia de pano

Teu olhar maluco atravessa os relógios as fontes a
tarde de São Paulo

como um desejo espetacular tão dopado de
 coragem
 marfim de teu sorriso nascosto fra orizzonti
 perduto
 assim te quero: anjo ardente no abraço da
 Paisagem
 (PIVA, 2006, v2, p.37)

No excerto acima, de Piva, seu ritual começa em hora marcada: “amanhã às 7”. Tudo parece ter a lentidão solene dos gestos que se demoram, que se prolongam desnecessariamente, que oscilam entre a cuidadosa carícia sexual e o pomposo aceno sacramental. “Dopado de coragem” e quase que brincando com o vocabulário misterioso e simbólico, no qual se organizam encadeados perfumes de gardênia, tictacs de relógios, o refrescante ruído das fontes e o reluzente marfim; estão no poema como as palavras-chave de um sortilégio, (magia sexual talvez) que deve ser rigorosamente recitado, para explodir nas palavras estrangeiras como a revelação de um sorriso de anjo nascosto fra orizzonti perduto (escondido entre horizontes perdidos).

Por vezes, o rito é macabro, pois a experiência libertadora precisa ser mais ampla que a própria vida (SONTAG, 1986, 46), mesmo que isso beire ao horror e à morte, o cérebro moído, as coxas retalhadas, os olhos queimados que acabam por se transubstanciar na “substância enlouquecida das cartas de amor”. Piva, no excerto abaixo, apaga a identidade, queima o corpo, para gerar algo informe. Um resto de morte e de loucura que nada mais é que a manifestação do desejo de superar todos os limites, de desafiar todas as leis. E, uma vez apagado o corpo, dissolvida a forma, sobra-lhe, livre, o espírito.

Órgãos mutilados, retalhados, destruídos e carbonizados, como um ritual macabro de imolação. Seria uma metáfora da realização redentora de que falava Artaud, de que “O corpo é o corpo/ele é sozinho/não necessita de órgãos” (in Sontag, 1986, 48)? Ou seria a celebração do triunfo da vida humana sobre nossa triste realidade de seres descontínuos, fadados a solidão essencial? Enfim, como afirma Bataille, o erotismo é a “aprovação da vida até na morte”.

vou moer teu cérebro. vou retalhar tuas
 coxas imberbes & brancas.
 vou dilapidar a riqueza de tua
 adolescência. vou queimar teus
 olhos com ferro em brasa.
 vou incinerar teu coração de carne &

de tuas cinzas vou fabricar a
substancia enlouquecida das
cartas de amor.

(PIVA, 2006, v2, p.109)

Nos rituais também se faz necessário um celebrante: um xamã, um padre, uma bruxa, ou alguma figura misteriosa de algum lugar distante, como a “mulher das tatuagens balinesas” de Claudio Willer, que mastiga vidro e tem uma localização difícil, entre o sobrenatural e o circense:

(...)

A mulher das tatuagens balinesas estende a mão negra na minha direção – já não há saída, do centro da massa vegetal sai um uivo, o calor é pressentido no meio da cortina que acompanha todos os meus movimentos.

A mulher das mãos verdes mastigando pedaços de vidro, a mulher dona das harpas, a mulher das antenas de radar, dispõe-se em círculos. Uma aurora boreal afugenta os pigmeus.

(...)

(WILLER, 1976, p.60)

Os ritos eróticos são dispendiosos: imagens raras e incomuns, complexos jogos de palavras, vocabulário rico. Todos eles se espremem uns contra os outros no que Bataille chamou de “uma grande obra do prazer”. Estaria ali um movimento calculado ou um impulso. Seriam mesmo todo esse luxo “despesas inúteis?” que não produzem nada e que, portanto, resultam sempre inúteis? Não é, em certa medida, todo erotismo, mesmo os mais explícitos, um modo de expressão de nossa sexualidade envergonhada, insistentemente mantida como matéria da vida privada, escondida entre gestos complexos, olhares significativos, nas linguagens cifradas dos amantes, em certas cores, cheiros ou sons? Um rito sexual está sempre entre o que se revela e o que se esconde, se sublima. Ou melhor, ainda nas palavras de Bataille, “na cumplicidade entre a lei e a violação da lei” (BATAILLE, 2014, p.60), como no rico jogo erótico que se lê no excerto de Péricles Prade, abaixo.

Os dedos dos fantasmas
adotados pelos cheiros

No albergue os seios

das cores e dos sons
os canários sem asas

Atrás da cortina
o anão de seda
é puríssimo gozo

Volúpias ancoradas
óperas brasantes
(PRADE, 1980, Eros no poço das sedas, poema
V)

Aparentemente, mesmo que o ponto de partida seja distinto, todo o erotismo gnóstico leva a um mesmo lugar comum: o desejo de transformar o corpo terreno em corpo “divino”. Todo o exercício erótico-espiritual, seja pela via do xamanismo, pelo Tantra ou pela alquimia, expressa a vontade de libertar o espírito. Estabelecer, uma outra vez, o homem-cósmico anterior a “criação-queda”. Claudio Willer (1976, p. 53 e 56), nos dois trechos que se seguem abaixo, liga a “queda” ao sexo e ao amor. No entanto, os excertos sugerem “uma consagração” como que em um sentido inverso da “queda” original, alcançando a suprema sabedoria e a imortalidade.

Estou envolvido e emaranhado pelo amor, todo ar que respiro está contaminado pela Presença, golfadas de pressentimento fazem com que eu perca o pé constantemente, chamas negras e vorazes roem as bases do universo. Prepara-se a consagração definitiva em que tudo será **queda**, toda a sexualidade do mundo, um fluxo incessante arrasta meus membros, teu olhar de enigma, nosso espanto, o grande emaranhado possível dos corpos à deriva, sustentados por nossa própria respiração simétrica. Estou imerso na presença, dissolvo-me, o olhar arrebatado capta todas as visões que são uma coisa só, a mesma forma repetida em mil prismas da mente, projetada no vazio eternamente à minha frente.

E no trecho que se segue:

Estás, jazes reclinada contra as estalactites da memória, os helicópteros do entardecer vão entrando pelo teu sexo, eles transportam deuses

transparentes e tudo é vibração no momento em que no preparamos para a definitiva **queda**, e nos investimos de guarda-chuvas de cristal, anéis de bronze, bicicletas, e tudo o mais que for necessário para uma tumultuada temporada entre caramanchões de cílios vibratórios, rodovias fáticas, despenhadeiros luminosos, secreções, palavras côncavas, paraquedas sonolentos, e demais anteparos e instrumentos de um ritual fumegante.

Ou a sugestão de Claudio Willer, nos excertos transcritos acima, é a de que o amor, o sexo, sempre são o desafio de uma nova “queda” pessoal ou coletiva, mas sempre desejada. Ou, prefiro acreditar, Claudio Willer usa o termo no sentido de uma outra queda, ou seja, de uma “queda” ao contrário. A “queda” como, paradoxalmente, um retorno. Um retorno ao momento em que homem e mulher estavam fundidos em um mesmo ser original, que fora separado para gerar a humanidade. O gnosticismo tem muitos adágios a respeito da função mística e sacramental da união sexual, como este momento de retorno ao ser imortal. Exemplo disso é *O evangelho segundo Filipe*, das *Escrituras Gnósticas* (2002), em algumas de suas passagens sobre a santidade daquilo que chama de “câmara nupcial” e o retorno da “queda”. A câmara nupcial não mais é do que o quarto onde marido e mulher sacramentam sua união por meio do sexo:

Nos dias em que Eva estava [em] Adão, não existia morte. Quando ela foi separada dele, morte veio à existência. Se ele [reentra] e a toma para si, não existirá morte (LAYTON, 2002, p. 407).

Ou ainda:

Se a fêmea não tivesse se separado do macho, ela e o macho não morreriam. A separação deste ser tornou-se a fonte da morte. O unguido (Cristo) veio para retificar a separação que tinha estado presente desde o princípio e unir os dois (componentes); e dar vida àqueles que tinham morrido pela separação e juntá-los (LAYTON, 2002, p. 409).

A alusões do autor à separação de Adão e Eva, esta, segundo Gênesis, sendo criada a partir da costela daquele, apontam este momento

como o início da mortalidade humana. A imortalidade só poderia ser atingida, por consequência, se Adão reabsorvesse Eva, tornando-se Adão e Eva, novamente, um só ser imortal. A alquimia também faz menção a este fenômeno da reabsorção dos opostos para a criação do Ovo cosmogônico ou do Elixir da vida eterna. Willer dá crédito a essa leitura do poema como fruto do erotismo gnóstico, ao se utilizar de uma série de palavras de cunho simbólico-religioso ou, apenas, com algum sentido espiritual. Ou mesmo pela simples interpretação de versos como aquele em que sua imagem se dissolve no outro para compor a mesma forma repetida que se projeta eternamente: *“dissolvo-me, o olhar arrebatado capta todas as visões que são uma coisa só, a mesma forma repetida em mil prismas da mente, projetada no vazio eternamente à minha frente* (WILLER, 1976, p.53). Ademais, Willer, falando a respeito da poesia do amigo Roberto Piva, também menciona essa possibilidade da reversão da queda:

Assim, conforme indicado em uma epígrafe de Freud – *O Eros quer o contato, pois tende à união, à supressão dos limites espaciais entre o Eu e o objeto amado* – Piva expressa um misticismo do corpo para utilizar a expressão Norman Brown em *Life against Death*. Nessa obra, Hieronimus Bosh, referência de especial importância, que reaparecerá em *Coxas – o leitão blindado dança no zigue-zague de Hieronimus Bosh seu tango de petúnias* –, é examinado como representante (junto com William Blake, entre outros) do adamismo, a doutrina iniciática, possível variante do gnosticismo dissoluto, que busca reverter a Queda. Quer reconquistar a inocência perdida, que, para Norman Brown, utilizando termos freudianos, equivale a recuperar e incorporar a condição de perverso polimorfo da sexualidade infantil (WILLER in PIVA, 2005, p. 159).

O comportamento sexual exposto na poesia erótica gnóstica, por vezes, exprime um desejo de anulação de si mesmo na busca de anular o dualismo do mundo. Neste sentido, não existe mais o que é moral ou imoral. O corpo já não é apenas uma manifestação física, mas um instrumento simbólico. As imagens que nos provocam atração têm igual força a daquelas que nos provocam repulsa. Sobra então pouco lugar para os sentimentos pudicos. Os Surrealistas, durante uma exposição, cobriram

uma mulher nua com alimentos, exatamente como nos festins tântricos em que a jovem se oferta como oferenda, e o corpo da mulher é um altar (PAZ, 1979, p.72). Tudo consiste, apenas, em um exercício constante de uma procura lúcida por transcendência, no qual predominam tão-somente os valores mágicos, místicos ou espirituais das coisas e dos seres. Quebram-se os estigmas sobre a morte, o sexo... enfim, sobre todos os processos naturais de manutenção da vida. Desorganiza-se a existência na procura de um retorno mágico ao caos original e imaculado da “verdadeira existência”.

(...)

Esperar é o caos quando duas noites se fundem num só arco-íris, num pórtico dourado, ou numa ponte de Dinamarca que se derrete. Porém imagens de sereias lacradas e atravessadas por agulhões, de avenidas de corpos brancos, de estátuas de brasa sexualizadas pela distância dos rituais, sempre nos serão sombra e amparo, na virgindade da espera e na lucidez da procura (WILLER, 1964, p.16).

Esse retorno ao caos inclui, como se disse acima, a anulação de toda a dualidade, mesmo as dualidades que estão presentes na própria manifestação física do corpo como feminino e masculino. Ao se identificar com o caos, o poeta pode, se assim o quiser, conciliar ou recobrar sua porção feminina com a masculina e vice-versa. A suspensão das leis do corpo e para o corpo se realiza em comportamentos invertidos ou, simplesmente, na concretização de todas as possibilidades do corpo. Ou melhor, já não é o corpo que importa, mas de que modo ele serve como meio para a realização do desejo e do êxtase. Isso quer dizer mais: que o ser indiferenciado da criação ressurgido, provisoriamente, no ritual mágico-orgiaco é um retorno à matéria original, não moldada da criação e, sendo sim, repleta de potência e possibilidades. Esses rituais eram comuns a muitas antigas sociedades agrícolas, nas quais os calendários rituais eram elaborados em consonância com os das estações e reiteravam a ideia da passagem do caos ao cosmos. Nessas festividades, eram comuns a androgenia e a orgia ritual. Uma restauração simbólica da totalidade realizada em suposto benefício das colheitas. Eventos como esses permitiam ao sujeito “sair de si mesmo”, de sua situação original para extrapolar condutas e transcender.

A troca ritual das roupas implica uma subversão simbólica de comportamentos, pretexto para folias

carnavalescas, mas também para a libertinagem das Saturnália. Em suma, é uma suspensão das leis e dos costumes, pois a conduta dos sexos passa a ser exatamente contrária à que deve ser normalmente. A subversão dos comportamentos implica a confusão total dos valores, nota especial de todo ritual orgiástico. (...) Em cada um desses casos, verifica-se uma “totalização” ritual, uma reintegração dos contrários, uma restauração simbólica do “Caos”, da unidade indiferenciada que precedia a Criação, e esse retorno ao indistinto traduz-se por uma regeneração suprema, por um crescimento prodigioso de poder (ELIADE, 1991b, p. 118).

A inversão masculino x feminino, pode ser vista em antigas tribos xamânicas, conforme relata Mircea Eliade, em *O xamanismo e as técnicas arcaicas do êxtase*. Eliade descreve que, em tempos passados, os manangs, xamãs de uma tribo de Bornéu, após seu ritual de iniciação, passam a realizar tarefas típicas de mulheres da tribo, bem como a se vestir cotidianamente com trajes femininos, não apenas durante as cerimônias ou ritos:

Antigamente, todos os manangs, depois da iniciação, vestiam roupas femininas pelo resto da vida. Hoje em dia esse costume é raríssimo. Contudo, uma categoria especial de manang, o manang bali de algumas tribos litorâneas (aliás, desconhecido pelos dayaks das colinas), usa roupas de mulher e realiza trabalhos femininos. Alguns têm "marido", apesar do escárnio da aldeia. O travestimento, com todas as mudanças que implica, é aceito quando decorre de uma ordem sobrenatural recebida três vezes em sonhos; a desobediência levaria à morte. Esse conjunto de elementos denota traços precisos de uma magia feminina e de uma mitologia matriarcal que já devem ter dominado o xamanismo dos dayaks da costa. Quase todos os espíritos são invocados pelos manangs com o nome de Ini, "Grande Mãe". Contudo, o fato de os manang-balis serem desconhecidos no interior prova que o complexo todo (travestimento, impotência sexual, matriarcado) veio de fora, ainda que em época remota (ELIADE, 2002, p. 383).

As culturas primitivas de modo geral são acentradas e só existem em devir e em interação, como se estivessem sempre em preparação para um “algo” que virá. “O xamã traça linhas entre todos os pontos ou espíritos, desenha uma constelação (...) cada ponto continua a emitir suas sequências independentes (DELEUZE; GUATTARI, 2012a, p.95). Dessa forma, o xamanismo permite formas outras de ligação entre os desejos, como em sua via de liberação sexual, que é bastante importante e presente na obra de Roberto Piva. Não se pode ignorar que o erotismo gnóstico xamânico em Roberto Piva também esteja em relação com um desejável estado de liberdade selvagem, ou melhor, não civilizada, cujos valores espirituais não se constroem a partir da condenação cristã ao sexo e, mais ainda, que o xamanismo expresse uma espiritualidade mais acessível, o que não quer dizer simples, mas apenas por não ser uma religião organizada, com preces e lugares rituais obrigatórios: “Meu relacionamento é com o xamanismo, que é uma religião de poesia, não de teologia. De certa forma, até o candomblé é uma religião organizada. E o xamanismo você pode realizar em qualquer parte, dentro de um trem, dentro de um ônibus. Você tem uma relação não organizada com o sagrado” (PIVA apud COHN, 2012. p. 51).

Ademais, nos rituais primitivos, é comum a fala liberada, como a fala de um xamã em transe, bastante semelhante à fala poética de fluxo de consciência. As semelhanças sugerem como se ambas estivessem em comunicação com o mundo espiritual ao tempo que em comunicam com aquilo que é mais profundamente humano. É evidente que a ideia de uma comunicação direta com o mundo espiritual parece ser pouco provável, tanto no xamã quanto no poeta, contudo não se pode negar que ambas, a poesia e a fala em transe, se assemelham em utilizar os mesmos ritmos, um conteúdo coletivo universal e uma verborragia “excitada” pelo êxtase. Como se pode ler em Sergio Cohn:

Piva estava em busca de uma poesia xamânica, extática. Como declarou em entrevista para Ademir Assunção: “Poesia xamânica é a poesia do inconsciente coletivo. Na definição de Octavio Paz, poesia é a perversão do corpo. Aliás, é uma das belas definições de poesia. A outra é de André Breton: poesia é a mais fascinante orgia ao alcance do homem. Para mim, a poesia é sempre xamânica. E o poeta é sempre um xamã” (COHN, 2012. p. 51).

Na poesia erótica gnóstica, invariavelmente a sexualidade assume um significado apenas ritualístico. Ela pode admitir diferentes visões a respeito do sexo e suas possibilidades de realização e expressão, mas quase nunca o intento é o de reprodução, talvez resquícios dos antigos rituais sexuais pagãos, como os de Dioniso, em que o sexo incluía a

função de celebrar e fechar o ciclo da natureza e da vida. Na ritualística gnóstica, a liberdade sexual, desta forma, seria uma consequência da liberdade do corpo, para, assim, alcançar o espírito e toda amplitude de suas possibilidades. No entanto, às vezes, o sexo poderia ser uma obrigação, como para os carpoctianos, um antigo ramo dos gnósticos do século II, que acreditavam que os Arcontes, seres criados pelo Demiurgo, um deus que induzia ao erro, forçavam a alma dos homens a reencarnar infinitamente ao menos que eles experimentassem todas as paixões da matéria, inclusive, é claro, as sexuais. Desta feita, eram “compelidos” a, em uma só vida, conhecerem a maior variedade possível de formas de prazer físico, para que assim não tivessem a obrigação da reencarnação. Possivelmente, resquícios dessa cultura se refletem ainda hoje no pluralismo sexual de algumas formas da gnose.

O anjo barroco desaba sobre nós suas células
eróticas na tarde que agoniza, os garotos com seus
sonhos torcidos, os caramelos verde-garrafa,
grandes óculos de felicidade gasta, como os
templos que rodopiam nas músicas
desfocalizadas, a mente escorrendo em grãos nas
tapeçarias o estômago ligado nas paredes
mortas como quando eu agarrava meu pênis na
melancolia dos vulcões, dilacerado então pelas
apaixonadas claraboias da PRESENÇA,
aventureiro do ânus solar do pequeno anjo
adormecido nas omoplatas de Blake turbilhonando
asas também apoteóticas ?????) \$KCU IIGOj
ffk COMO o conde ugolino você poderá despedir
sua fome de salicílico..... (...)
(WILLER; PIVA, 1976, p.62)

Essa sexualidade anárquica, ao tempo em que anula a dualidade cósmica, ou seja, expande no corpo as suas possibilidades energéticas; também põe em cheque toda a estrutura do Estado preparada para vigiar e domar a sexualidade. A inversão dos comportamentos é, em nossa sociedade, inevitavelmente, um ato de rebeldia. E a chave deste tipo de rebeldia é a total desinibição do corpo, avançar sobre os limites do que é convencional, romper severamente com a lógica do corpo, ser uno e múltiplo, um polimorfo sexual.

[Piva] Eu tive minha revolução sexual aos seis anos. Isso era muito comum. Os anos 40 foram muito propícios a isso por causa dos gibis. Havia as

coxas do Príncipe Submarino, Tocha Humana e Centelha, Batman & Robin – sempre pares homossexuais. A gente achava intrigante o que o milionário Bruce Wayne fazia na mesma cama que o colegial Robin, eles dormiam juntos. Fora isso tinha uma molecada lá perto de casa que fazia o diabo sexualmente. Fazíamos estripulias completas. No mais completo projeto freudiano de perverso polimorfo (Hungria; D’Elia, 2011. p. 73).

E está presente em toda a sua poesia, como na transcrita abaixo:

meu abraço plurisexual na sua
 imagem níquelada
 onde o grito
 desliza suavemente nos seios fixos
 a
 diminuta peça teatral estreando para os
 alucinados
 e as
 crianças instalavam transatlânticos nas bacias
 de água morna
 (...)
 (PIVA, 2005, v1, p.55)

É preciso perceber, portanto, que a poesia erótica gnóstica, ainda que busque objetivos metafísicos, tem também, quase sempre, implicações mais materiais, uma vez que a “iluminação” jamais seria alcançada sem que o corpo, o espaço e o estudo não servissem de suporte, ou seja, nesse sentido, o corpo é, obrigatoriamente, instrumento para se alcançar o espírito. Dessa forma, o corpo é um símbolo e, ao mesmo tempo, um construtor e um “decodificador” de símbolos. Portanto, o símbolo, o mito, as imagens não teriam sentido se não refletissem também algo de terreno e profano, por vezes, até mesmo de violento. A violência, por exemplo, das imagens como as expressas em versos como o “meu amor que cuspia brasas nas bundas dos loucos” e de “explodindo no cu ensanguentado dos órfãos”, das “vulvas circulares”, das “vaginias de cimento”, “tripas”, põe em tensão todo o sistema de policiamento moral que era (e ainda é) tão vigilante nas últimas quatro décadas do milênio. Mas exprime algo mais que essa simples tensão. São imagens cruéis, sacrificiais. As bundas que queimam pelas brasas, os cus que explodem, as entranhas que entram em êxtase, os órgãos petrificados pelo cimento ou assumem formatos caleidoscópicos... são sempre partes, frações de

O uivo à direita dos jardins
 é som de entreabertas caldeiras
 (Eros no poço das sedas, poema VI)

E também nos de Claudio Willer (1964, p. 21):

(...) Em cada órbita uma avalanche de sinos férteis
 e de arcanjos terrificados pela sombra. O incesto é
 um sonho de uma matriz convulsiva e o mais
 profundo anseio das cigarras. Vaginas de cimento
 armado e urnas sangrentas, impassíveis contra um
 céu de veludo, guardiãs de oceanos impossíveis.
 Milhões de lâminas servem de ponte para os
 desejos obscuros – a mais afilada trará a nossa
 verdade,

E ainda outra vez em Piva (2006, v2, p. 26):

(...)
 novos animais de rapina
 OS OLHOS DO MEU AMANTE OS OLHOS
 DO MEU AMANTE
 galáxias internas OLHOS LIBERDADE
 galáxias internas
 no fundo cor-de-rosa do chocolate eu te respiro
 nas tripas só com os mortos & seus
 travesseiros de
 flores
 nas tripas extravagantes meu amor atrás
 das
 vitrinas
 só com os mortos o universo é
 um espirro
 no útero da maçã
 (...)

A fragmentação, a deformação ou a estilização da figura humana, reduzindo-a a frações significantes independentes, descoladas da unidade ou forma corpórea original e para as quais o leitor desvia toda sua atenção, é um fenômeno da arte moderna. Para a crítica Eliane Robert Moraes, ao se destruir a morfologia humana, reduzindo-a a fragmentos, da maneira como visto nos excertos acima, a arte se desumaniza ou “desumaniza a anatomia para penetrar no domínio intransponível das sensações” (MORAES, 2002, p. 69). Para ela, a problematização do corpo

que se vê na arte moderna só encontra precedente no Renascimento, quando o corpo humano serviu de modelo e medida para todas as ações do homem. Também no Renascimento a figura humana, sua descrição, sua exposição e mesmo a dissecação de corpos serviam de tema para a ciência, para a literatura e para as artes plásticas. Todavia, o desmantelamento da figura humana no Renascimento procurava dar ao homem o papel central nas artes, enquanto no Modernismo o objetivo era, como já se disse, justamente o contrário: desumanizar a arte, criar a representação de um não-corpo. “Para que as artes modernas levassem a termo seu projeto foi preciso, antes de mais nada, destruir o corpo, decompor sua matéria, oferecê-lo também “em pedaços”” (MORAES, 2002, p. 60).

A ideia de desumanização – que, neste caso, significa desantroporificação – poderia, a princípio, sugerir uma negação do corpo humano (como insinua o mandamento citado: “fugir de tudo o que é corpóreo”) em função de aspectos mais espirituais ou abstratos. Todavia, (...) a hipótese é apressada, podendo levar a equívocos de interpretação.

(...)

Vale lembrar, para ficarmos no exemplo mais célebre, o quadro de Picasso que revolucionou a arte em 1907, *Les demoiselles d'Avignon*. (...) A perspectiva múltipla do quadro dava substância a uma sintaxe mental do relativismo, da ambiguidade e da dúvida, implodindo o sistema vigente de percepção da arte. *Les demoiselles* foi, como observou Sevcenko, um “atentado de destabilização da linguagem”, desvelando o ilusionismo por meio do qual a arte inoculava valores na sociedade (MORAES, 2002, p. 61).

Contudo, preciso discordar de Eliane Robert Moraes, que, ao abraçar a hipótese da desumanização como uma via de implosão do sistema vigente de arte, abandona a possibilidade de tentativa de “fugir do corpóreo”. Não acho que uma alternativa, necessariamente, negue a outra. Grande parte da sensibilidade moderna, como a dos surrealistas, como exemplo que nos interessa aqui, se pautava na ideia de que o artista deveria ser eclético, abranger a maior quantidade de conhecimento possível, de forma que isso lhe permitisse perceber diferentes formas de expressão artística. O objetivo era o de uma arte total, que expressasse

toda a realidade cósmica, ou seja: tanto a espiritual, por vir e verdadeira, quanto a profana, em ruínas e falsa. Para tanto, o artista não só deveria dominar diferentes formas de arte, como também diferentes formas de manifestações culturais. Ademais, muitos consideravam a cultura ocidental doente ou esgotada. Tudo isso fez com que muitos deles olhassem para culturas não-ocidentais e assumissem suas manifestações mágico-religiosas (como o gnosticismo e manifestações primitivas) como alternativas que enriqueceriam a arte e transformariam a sociedade. O pensamento gnóstico se caracteriza por ruptura entre o vasto espaço interior de liberdade e criação e o espaço exterior falso e repressivo. Assim, como disse Susan Sontag (1986, p. 44): “O eu, ou o espírito, descobre-se em ruptura com “o mundo”. A única forma de liberdade possível é uma liberdade desumana e desesperada” de forma a renovar o sentido da existência e buscar uma forma renovada de civilização.

Para ser salvo, o espírito deve ser conduzido para fora de seu corpo, para fora de sua personalidade, para fora do “mundo”. E a liberdade requer uma árdua preparação. Quem quer que a procure deve tanto aceitar uma extrema humilhação quanto exibir um grande orgulho espiritual. Numa outra versão, a liberdade implica um total ascetismo. Em outra, implica o libertinismo — praticar a arte da transgressão. Para ser livre do “mundo”, deve-se romper a lei moral (ou social). Para transcender o corpo, deve-se passar por um período de libertinagem física e blasfêmia verbal, mediante o princípio de que somente quando a moralidade tenha sido deliberadamente escarnejada o indivíduo será capaz de uma transformação radical: o ingresso no estado de graça que deixa para trás todas as categorias morais. (SONTAG, 1986, p. 44)

Daí se vê que a gnose não se descola de objetivos que repercutem também nas questões de nossa sociedade, uma vez que a matéria física, ou talvez, a moral sobre o corpo físico, obstrui e/ou corrompe o espírito e, portanto, não é possível ser livre e seguir obedecendo às leis e à conduta de nossa sociedade e, sobretudo, à sua cultura sobre o corpo, esvaziada de sentidos místicos do corpo.

Em seu escrito gnóstico, Hermes Trismegisto, sentencia a seu filho: “– Se não desprezas o teu corpo, meu filho, não podes amar a ti mesmo” (TRISMEGITO, 2017, p. 28). Como lembra Alexandrian, o

desprezo ao corpo, essa prisão da alma, pode se manifestar “tanto ao arrastá-lo para os excessos perversos como ao recusar-se às satisfações que ele reclama” (ALEXANDRIAN, 1983, p. 67). Daí a utilidade de uma nova erótica do corpo: erótica de uma transgressão e desprezo ao corpo, um exercício de passagem do corpo ao corpo fragmentado, a destruição dos órgãos, para finalmente chegar ao corpo completamente sem órgãos, no qual já não há nem mesmo mais “cus de fogo de artifício”, apenas “rochedos de carne/ empilhadas na Catástrofe”, como dizem os versos de Roberto Piva (2005, v1, p. 80).

(...)

Minervas em seus olhos
o grande cu de fogo de artifício incha este espelho
de

adolescentes com uma duna em cada mão
as feridas vegetais libertam os rochedos de carne
empilhadas na Catástrofe

um menino que passava comprimiu o dorso
descabelado

da mãe uivando na janela
a fragata engraxada nos caminhos da sobranceira
calcina

(...)

O sacrifício do corpo se espelha em duas possibilidades: na primeira, se mutilado ou esarteado em peças intercambiáveis, o corpo se abre a uma infinidade de rearranjos combinatórios, pernas no lugar da cabeça, ânus no lugar da boca, um dedo onde antes havia um umbigo... possibilidades múltiplas e originais (MORAES, 2002, p.52), onde tudo pode assumir uma nova função e utilidade. E, na segunda, de um corpo fantasmagórico, do corpo fantasmal, ou ausente, esvaziado de todo o seu interior, ressurgirá um corpo pleno, pois aquilo que não tem forma, ou seja, matéria informe e não moldada, serve a todas as formas e desejos, como os fantasmas que povoam o excerto de Willer (1976, p. 68):

solidez espectral
passos abafados pelo mito
velhos centenários comandando a orgia
a eterna roda
imersa na gelatina
as estradas cobrem a perspectiva
silêncios, arcanjos, perspectivas
cones e mantos brancos

infinito pessoal sobrenadando
horas mortas, marcadas pela espera

E de Prade (1964, poema VI):

Procurei por toda parte as luzes deixadas
nos cabarés antigos, as danças, e o murmúrio
dos pistons violentos tingindo a noite.
Procurei, procurei sim, e continuo procurando
tudo aquilo que não foi dito pelo tempo
neste ambiente de mansos fantasmas.

Um corpo fantasmagórico, sem órgãos ou de órgãos que não se submetem a sua função, mas apenas à fantasia e ao desejo, povoado apenas por intensidades livres circulantes. Um corpo convertido em máquina desejante, ideal do ovo tântrico ou do andrógono antropocósmico da gnose.

O órgão muda transpondo um limiar, mudando de gradiente. "Os órgãos perdem toda constância, quer se trate de sua localização ou de sua função (...) órgãos sexuais aparecem por todo o lado (...) ânus emergem, abrem-se para defecar, depois se fecham, (...) o organismo inteiro muda de textura e de cor, variações alotrópicas reguladas num décimo de segundo". O ovo tântrico (DELEUZE; GUATTARI, 2014a, p.16).

Uma ruína do corpo em um mundo em ruínas. O que faria mais sentido se nada faz sentido. Arruinar-se, gastar-se, destroçar-se em uma hecatombe de si. O caminho da verdade é o do excesso, anunciou Blake; e muitos o seguiram. Os processos de transfiguração do corpo humano são levados a cabo pelo excesso: primeiro pelo excesso de prazer e depois pelo excesso de dor. Tais experiências excessivas dissolvem a identidade, pois o corpo desejante é instável. O sujeito perde a sua unidade e desloca "completamente o ponto de vista" (MORAES, 2002. p.55). O corpo agonizante funde Eros e Thanatos na mesma dança. Assim, na poesia erótica de Piva, Willer e Prade se equilibram as contorções do orgasmo e os estertores da morte; está-se sempre no limiar de um ou de outro. Há uma feição de morte na face de quem goza ou, de prazer na de quem morre. Aquele que vai para a cama não está tão distante do prisioneiro dos versos de Willer, que tem seu sexo envolto por "plantas mortuárias" em seu caminho para a morte "com passos serenos".

Plantas mortuárias envolvem o sexo do prisioneiro. A coruja nos espera, as penas metálicas ocultando paisagens retorcidas de laboratórios devastados e ruas cruzadas por desejos líquidos. É a possibilidade de sermos devorados que nos acompanha e nos envolve com seu manto de sortilégio roxo e passos de meia-noite pálida. Atrás da escadaria, um vôo de formas mansas e calciformes, guardiãs de um herbário fértil. Multidões vestindo cinturões de macadame investem contra o rio das almas perdidas, enquanto, no centro, a morte caminha com passos serenos.

(WILLER, 1964, p.26)

Como disse Bataille (2014, p. 35-36), por mais paradoxal que possa parecer, apesar de o erotismo ser uma expressão exuberante da vida, ele não é estranho também à morte. Ainda que normalmente (pois é preciso se considerar o aspecto doentio) consideremos aberrante essa associação, consciente ou inconscientemente “permanece uma relação entre a morte e a excitação sexual”. Isso porque somos seres descontínuos, nostálgicos de um resquício de continuidade perdido. Como ele mesmo explica, na reprodução sexuada, o óvulo e o espermatozoide se fundem para dar origem a um novo ser, que não é um nem o outro, mas uma junção dos dois que resulta em um indivíduo completamente novo e independente. Deriva disso que houve um instante em que essas duas “personalidades distintas” (óvulo e espermatozoide) morreram, para fazer nascer um indivíduo novo, que é também descontínuo. Logo, o espermatozoide, o óvulo e o ser novo gerado são todos seres descontínuos. Houve, no entanto, um momento em que a continuidade do óvulo e do espermatozoide, foi posta em jogo, momento preciso em que óvulo e espermatozoide se unem. Desta forma o sexo dispõe de um jogo entre a continuidade dos seres para engendrar seres, por sua vez, descontínuos: é um instante de vida e de morte.

Os seres que se reproduzem são distintos uns dos outros e os seres reproduzidos são distintos entre si como são distintos daqueles de que provieram. Cada ser é distinto de todos os outros. Seu nascimento, sua morte e os acontecimentos de sua vida podem ter para os outros algum interesse, mas ele é o único interessado diretamente. Ele só nasce.

Ele só morre. Entre um ser e outro, há um abismo, há uma descontinuidade (BATAILLE, 2014, p.36).

Para Bataille, a nostalgia dessa continuidade perdida está na origem de todas as formas de erotismo: o erotismo dos corpos, dos corações e o erotismo do sagrado. Todas essas expressões eróticas podem ser entendidas como formas simbólicas de exteriorização da realidade psíquica, ou seja, da experiência interior da sexualidade, que põe em questão o desejo de superar o isolamento do ser e estabelecer, de algum modo, sua continuidade física e, por certo também, cósmica. Essa explicação da psicologia do sexo dada por Bataille não está distante das manifestações simbólico-eróticas gnósticas. A busca pelo aprimoramento pessoal, pela continuidade, pelo ser universal, pela pedra filosofal, pelo andrógino antropocósmico... todas parecem cumprir o mesmo papel simbólico de oferecer ao homem o caminho para aquilo que lhe falta: continuidade. É bem plausível que Bataille tenha se inspirado em suas leituras de filosofia oculta e nos mitos gnósticos da sexualidade para desenvolver alguns de seus escritos. É sabido que Bataille, embora se declarasse um ferrenho ateu, era absolutamente apaixonado pela espiritualidade profana, ao ponto que Jean-Paul Sartre lhe chamava de “um místico sem Deus”.

Bataille estava então prestes a completar trinta anos de idade, vividos em constante estado de crise. Era um homem dividido: de um lado, a vida desregrada, dedicada ao jogo, à bebida e aos bordéis; de outro, as profundas inquietações filosóficas, fomentadas sobretudo por suas leituras dos místicos, além de Nietzsche e Sade. Tal cisão só fazia realçar a solidão de uma angústia que crescia na mesma proporção de suas obsessões fúnebres, relacionadas à violência erótica e ao êxtase religioso. (MORAES, 2013, p. 41)

Para Bataille, a paixão nos oferece a ilusão de que, se possuímos o ser amado, nos fundiremos a ele de alguma forma, apagando nossa solidão existencial. Para o amante, quanto maior for a paixão, maior a necessidade de fusão dos corpos, até mesmo uma fantasia egoísta de pertencimento, na qual a individualidade de um insiste em obliterar a do outro. Contudo, sempre resta, ainda, uma sombria ameaça de separação, de retorno à solidão. Como no jogo amoroso no poema de Péricles Prade (1964, *Novos Poemas de Amor*, poema II), transcrito abaixo:

A noite é toda minha
 como as mãos não separadas do corpo.
 Tu és rosa e queda
 pertences a mim somente
 como breve reverência.
 Não sou a pedra que mora em ti
 nem a espera ou a demora
 que residem em tua boca.
 Ah! quisera ser a pedra
 para construir-te noite
 ou a espera ou a demora
 para fazer do tempo
 o conhecimento da nostalgia.
 Ah! se tu fosses somente noite
 não haveria o problema de querer ser deus
 para oferecer a verdade úmida
 de meu paraíso em solidão.

Ou na de Claudio Willer (1964, p. 17), na qual o “contacto glorioso” deriva em um mundo onde “tudo é vibração e certeza”:

Talvez nada me seduza mais do que sentir os pés
 do ser amado, num contacto glorioso, deslizarem
 ao longo do dorso, acariciarem o rosto, e
 descerem, com seu toque de pluma e gelo, ao
 longo da linha dos pulmões e das vértebras,
 convergindo junto ao sexo, numa união de marfim
 brusco e dolorido, quando tudo é vibração e
 certeza.
 (...)

A precária ideia da individualidade violada na/pela presença do outro, objeto da paixão e imagem transparente do mundo, como extensões um do outro e, mais, a hesitação entre a descontinuidade que se supõe perdida e a continuidade que se pode perder na ausência do objeto da paixão, tudo isso “evoca a morte, o desejo de assassinato ou de suicídio”. Arrasta consigo “um halo de morte” (BATAILLE, 2014, 44). Para nascer um ser, supostamente, contínuo, o descontínuo deve morrer. É uma mistura de milagre e sofrimento. Milagre e sofrimento são as palavras-chave que apontam para a relação do sagrado com o erótico: ambos lidam com o sentimento da continuidade, embora de modos diferentes: “A experiência erótica ligada ao real é uma espera do aleatório, e a espera de

um ser dado e das circunstâncias favoráveis, O erotismo sagrado, dado na experiência mística, quer apenas que nada atrapalhe o sujeito” (BATAILLE, 2014, p.46).

A vida civilizada nos impõe uma série de interditos que poderiam nos colocar em lados opostos de uma linha tênue: obedecer aos interditos e ser civilizado ou desobedecê-los e voltar a um estado de natureza. Contudo, para Bataille, a transgressão suspende o interdito. A transgressão é a um só tempo “a mola propulsora do erotismo” e a “mola propulsora das religiões”, pois guarda a “relação de cumplicidade entre a lei e a violação da lei” (BATAILLE, 2014, 60). Sem a experiência consciente do pecado não existiria o interdito, pois quando nos submetemos a ele, ele deixa de existir para só voltar a aparecer quando cedemos ao desejo e a impulsão e ele, então, nos pesa com o peso da angústia. “É a sensibilidade religiosa que liga sempre estreitamente o desejo e o pavor, o prazer intenso e a angústia” (BATAILLE, 2014, p.62).

O movimento dos interditos estabelece um jogo delicado entre prazer e pavor, sua transgressão também, secundariamente, nos reaproxima da animalidade. Escapar a regra, abre caminho para a violência “que rege o mundo da morte e da reprodução” (BATAILLE, 2014, 107). Mas se o sexo é difícil de se controlar, materializado na forma de uma linguagem, ele não é mais manso. Por vezes, o erotismo na poesia de Piva, Prade e Willer é quase um campo de batalha, como no poema abaixo. Apelos, gritos, fragmentos perdidos de seios e os troféus são himens colhidos pela noite. Como uma apologia à maldade.

(...) A noite, aos poucos, fechava sua mão de nebulosa densa ao meu redor e tudo eram apelos, chamados, gritos audíveis, desejos de amor ao nível das carícias pornográficas, através da porosidade dos portões, da familiaridade das frestas e janelas ovais. Eu cruzava pela menina pálida e desgrenhada que desesperadamente procurava um fragmento do seu seio, perdido na noite anterior no pátio baldio de uma fábrica, e por crianças seminuas carregando varapaus pontudíssimos, coroados por troféus de himens e tranças, fáceis frutos colhidos pela noite, (...).

(WILLER, 1964, p.15)

A suspensão do interdito apenas o paralisa, não o apaga, como já se disse. Ele entra em um estado de latência. Isso instiga o poeta a explorar, inquisidoramente e imprudentemente, até onde pode esticar a

corda do desejo, até onde vão os limites da condição humana em relação à perversão erótica e à necessidade violenta. Em Piva, a exploração da perversão e da violência como estrutura poética, é feita com obsessão e método quase doentios. E que perverso não tem os seus métodos? Assim como no método paranoico do qual se utilizou para escrever seu primeiro livro, Piva não parece contentar-se em observar a loucura ou a perversão. Piva deseja falar de dentro delas, como um autêntico louco ou um perverso, para depois traduzir esse universo para o plano simbólico do poema. Seu amigo Claudio Willer observou isso de maneira primorosa:

[Willer] É muito interessante como o Piva marcou uma relação da perversão sexual no plano do texto com grande inventividade e imaginação. Ele fazia uma espécie de jogo entre os casos relatados no Steckel e essas histórias reais; depois projetava isso nos poemas do *Piazzas*, nas homenagens ao Marquês de Sade. Queria fazer um texto que não fosse um relato nem uma narrativa em prosa, mas que tivesse uma equivalência estrutural ou formal com esse mundo da imaginação projetada na sexualidade. E o mais interessante nisso era sua capacidade de criar sínteses entre o plano simbólico e a vida. O Piva era ousado e radical nisso tudo. E tinha muita imaginação. Isso de pegar a perversão como fonte de inspiração poética era brilhante (HUNGRIA; D'ELIA. 2011, p. 74).

Para Foucault, a interdição da linguagem é um recurso desesperado das autoridades frente à dificuldade, talvez impossibilidade, de dominar por completo sexo. Ao apagar o sexo da linguagem, controlar sua circulação, impor o silêncio e a censura, os mecanismos de Estado não tomam para si, verdadeiramente, o controle do sexo, mas apenas sua representatividade nas interações e atividades sociais. Como denuncia o poema de Willer (1981, p. 14):

silêncio sem preces nem retaliações
 silêncio de palavras costuradas
 sexos guilhotinados
 vivos espalhados pelas madrugadas
 silêncio fantasiado de escafandrista
 silêncio de pupilas desorbitadas
 tímpanos perfurados unhas
 arrancadas

gritos em corredores estreitos
 jorros de silêncio naufrágios de
 silêncio
 silêncio de cascos estilhaçados de tartaruga
 desabando sobre o mundo
 silêncio sobre o que foi o que
 é e o
 que se sabe
 silêncio com endereço certo e data marcada
 silêncio vômito do tempo e a ejaculação
 precoce\
 silêncio de feltro
 (...)

A explosão erótica dos palavrões, muito usados na poesia da Geração Difusa, não é apenas a restauração do sentido mágico das palavras interditas. A zombaria, o palavrão, a menção aos órgãos sexuais, enfim, toda forma de indecência verbal, são também um insulto consciente ao pudor de nossa sociedade, a sua tentativa de “castrar a linguagem. Sobretudo, é uma forma de libertar o sexo, falando dele abertamente, falando dele excessivamente. Como nos versos de *Coxas*, transcritos abaixo. Os palavrões já não são sussurrados, como quem se esconde; são ditos aos gritos, em meio a excitação:

O adolescente vestia uma camiseta preta com o
 desenho no
 peito de um punho fechado socialista, calças Lee
 desbotadas
 & calçava tênis branco com listras azuis. Você é
 minha
 putinha, disse Polén. Isso, gritou Luizinho, gosto
 de ser
 chamado de putinha, puto, viado, bichinha,
 viadinho ah
 acho que vou gozar todo o esperma do Universo!
 (PIVA, 2006, v2, p.51)

Uma excitação que não se conserva no modelo arborescente da sexualidade ocidental e, ainda que o Estado conte com as instituições escolares, policiais ou psiquiátricas, sua hierarquia, suas organizações espaciais, seus manuais de comportamento, suas sentenças de

transgressão e castigo e seu sistema de fiscalização que constituem, ao lado da família tradicional, os operários da censura, os inibidores do desejo; ele, o desejo, não cessa de fazer brotar novas raízes, de encontrar frestas e gretas por onde se escapa, incontrolável.

A princípio imaginei que fosse possível separar criteriosamente o erotismo gnóstico daquilo que poderíamos chamar de erotismo profano; contudo, não há uma experiência humana de erotismo que não seja inundada do simbolismo de nosso universo interior. Não se quer dizer com isso que o erotismo não jogue também com o universo exterior, pondo em tensão todas as interferências exteriores que formam ou deformam a sexualidade. Porém o erotismo faz uma coisa sem deixar de fazer a outra. Uma linha se sobrepõe à outra, tão emaranhadas, que é impossível distingui-las. Há multiplicidade incoercível no erotismo, catalogá-lo sob um ou outro aspecto é empobrecê-lo. É isso que difere profundamente a sexualidade humana da dos animais. Eles também têm erotismo, por certo, mas não com o mesmo dinamismo simbólico. O erotismo animal é como algo que já está dado e não assume dimensões outras que tão-somente as que, naturalmente, já têm..

O erotismo em Roberto Piva, Claudio Willer e Péricles Prade é campo de passagem, ao tempo que é, também, instrumento que traça continua e inevitavelmente de linhas de fuga. O erotismo não responde as tentativas de estratificação. Não é querer fazer do sexo mais do que ele próprio é. Entretanto, a questão não é bem sobre o que o sexo é, mas sobre o que o erotismo na poesia agencia, que matérias interiores ele põe em movimento e qual a exterioridade de suas relações. Mais precisamente, para onde é canalizado, como se sobrepõe aos diques e canais e como espria o seu fluxo. É preciso lembrar que no erotismo da poesia, essa experiência interior é traduzida para uma linguagem, que precisa, para ter efeito erótico, oferecer uma atmosfera como que emergida daquela experiência interior do erotismo, a experiência de um corpo erótico. Mas como dizem Deleuze e Guatarri (2012, p. 12), “o organismo humano é de uma ineficácia gritante”. Daí que o apelo ao universo simbólico se justifica, pois só uma linguagem carregada de multiplicidade pode se aproximar da realidade erótica. O corpo todo precisa ser desmontado, desarticulado, rearranjado para ser uma máquina mais funcional, ou esvaziado para dar espaço ao corpo pleno transcendental. “Mas por que este desfile lúgubre de corpos costurados, vitrificados, catatonizados, aspirados, posto que o corpo sem órgãos é também pleno de alegria, de êxtase, de dança?”

Desfazer o organismo é, de certa forma, alcançar o estado de liberdade fundamental para a livre expressão do corpo, mesmo que já não

haja corpo. Sejam quais forem os objetos de suas paixões, sua ilusão de continuidade ou transcendência, o corpo constrói para si uma linguagem erótica da qual a poesia se aproveita. Mas para isso, ela precisa ser também liberta. Claudio Willer deixa isso patente em seu manifesto de 1964 (p. 50-51). Dar vazão a todas as “experiências humanas”, sejam elas de que natureza forem, é o único caminho para fugir das esquematizações:

Esta colocação do problema que leva a estas posições definidas no campo da arte, da política, da filosofia, é fruto, não de um especulação teórica de gabinete, porém do cabedal de experiências que me foi dado nestes últimos anos, através de desesperadas peregrinações e viagens, de uma permanência nas fronteiras perigosas da loucura, do crime, da marginalidade, da experimentação e do exercício sistemático de todas as possibilidades da mente e formas do pensar, através de experiências alucinatórias e tóxicas, do diálogo com todo aqueles que tenham tentado fugir à esquematização e procurado caminhos novos, de todo esse número imenso de experiências humanas, principalmente a mais profunda de todas, a experiência amorosa, em todas as suas implicações, possibilidades, consequências, em suma, deste acúmulo existencial ao qual a leitura de grandes poetas e pensadores veio de encontro, comprovando-o e facilitando sua formulação, e que nos confere esta certeza, a mim e mais uns poucos que têm militado por estas mesmas fronteiras e caminhos, desta certeza trágica, apocalíptica, intuitiva e alucinatória, profunda e total como as grandes iluminações místicas, fruto de processos mentais superiores e do contato direto com a Vida, (...)

A linguagem erótica opera uma deterritorialização, descodifica nosso fluxo sexual sobrecodificado pela engenharia do Estado. O erotismo nunca cessa de desenhar um rizoma, suas fronteiras são sempre movediças. O erotismo empresta à poesia uma essência vaga que está tão dentro do homem, que nem o Estado, nem a religião conseguiram tirar de lá. O erotismo é o eixo de uma máquina de guerra, mas ele só se põe em movimento em relação a algo que lhe é exterior e só se pode mover-se verdadeiramente se estiver “liberto, se rompe ou serpenteia, se já não faz

contorno, e passa *entre* as coisas, *entre* os pontos. Pertence a um espaço liso. Traça um plano que não tem mais dimensões do que aquilo que o percorre” (DELEUZE; GUATTARI, 2012. p. 234).

Principalmente, o erotismo como foi utilizado por Roberto Piva, Claudio Willer e Péricles Prade, se circunscreve naquela matéria difusa, difícil de se capturar, da qual estamos tratando insistentemente neste trabalho. Não é um simples erotismo, ainda que não se possa falar em simplicidade no erotismo. É um erotismo que, para além de se estabelecer como um modelo, é também um influxo ou um campo de desejo.

6 A GERAÇÃO DIFUSA EM ROBERTO PIVA, CLAUDIO WILLER E PÉRICLES PRADE

Eu aprendi com Rimbaud
 & Nietzsche os meus
 toques de INFERNO
 (Anjos de Freud,
 sustentai-me!)
 & afirmando isto
 através dos quartos sem tetos
 & amores azuis
 eu corro até a colher de espuma fervente
 driblando-me no cemitério
 faminto da última FOME
 com tumbas & amantes cheios de pétalas
 porque o céu foi nossa última chance
 esta noite
 (PIVA, PIAZZA VIII)

Como vimos durante este trabalho, é complexo determinar os motivos pelos quais autores como Roberto Piva, Claudio Willer, Péricles Prade e mesmo os demais de seu grupo ainda permanecerem à margem de nosso sistema literário, de não terem consolidado um público leitor mais amplo e fiel, o que, certamente, proporcionaria reedições mais constantes de seus livros. Ainda mais complexo é determinar os motivos do pouco interesse da academia por eles, tendo em vista os ainda raros estudos existentes. “Uma das únicas tentativas de incluir esses poetas na academia foi de Heloisa Buarque de Hollanda, com o livro 26 poetas hoje” (HUNGRIA; D’ELIA. p. 116-117). Apenas recentemente começaram a aparecer alguns artigos, dissertações e teses a respeito desses autores, mas que ainda não dão a dimensão de obras tão importantes para a literatura nacional recente.

Talvez a falta de maturidade de nosso público leitor de poesia, ainda afeito a poesias de estrutura mais formal ou de significação mais de superfície e, deste modo, pouco atento às possibilidades de leituras de obras com agenciamentos mais complexos, inusitados e/ou, mesmo, marginais. Evidentemente, a opção deliberada por se filiar à longa tradição de escritores “malditos” e a um “modo de vida desvinculado dos padrões”, como revela Willer na citação abaixo, desenhou o roteiro de obras que fugiam do convencional e, por consequência, caíram no ostracismo. No entanto, temos que observar que tudo aquilo que tornou a poesia da Geração Difusa difícil ou mesmo hermética para grande parte

dos leitores, é também aquilo que a torna especial e, talvez, única no cenário de nossa literatura:

Assim, adolescente ainda, apaixonado pela música, sobressaia-me na biografia dos grandes compositores românticos o isolamento e incompreensão que os cercavam e também a seus precursores literários, tais como Jean-Paul Richter, este explorador de áreas novas da imaginação. Mais tarde, fui encontrar este mesmo isolamento presente na vida dos grandes poetas do Romantismo, claramente expresso nas desesperadas peregrinações e na loucura de um Hölderlin e um Nerval, nos anátemas visionários de Novalis, no maravilhoso suicídio de Von Kleist, no pressimismo de Leopardi, no paraíso artificial de Baudelaire, na ironia de Heine, na marginalidade homossexual de Whitman, na fúria mística de Blake, na auto-consumação de Lautréamont e, acima de tudo, na solução terrível de auto-negação e silêncio de Rimbaud, o Grande Tumultuador do Ocidente.

Evidentemente, este isolamento, este modo de vida desvinculado de padrões vigentes, daquilo que se convencionou chamar de “comportamento normal”, era determinado pela impossibilidade de diálogo com aqueles que os rodeavam, ou seja, com a sociedade de seu tempo. O século XIX, racionalista e patriarcal, laborioso e industrial, contido e, acima de tudo, respeitável e vitoriano, criou uma mentalidade, uma estrutura de consciência totalmente incapazes de entender e de se identificarem com as percepções, a imagética, o conteúdo mais profundo da obra de semelhantes poetas. Não poderia ser de outra forma, pois estas mesmas obras em seus aspectos místicos e supra-rationais continham, em diferentes graus de explicitação, uma visão crítica e uma não-aceitação desta ordem, e uma visão de realidade incompatível com ela (WILLER, 1964, p.34 e 35).

Também se pode atribuir o isolamento da Geração Difusa ao fervor reacionário de boa parte da sociedade brasileira nos anos 70, bem como à fragilidade do esquema editorial dos jovens e estreados no mundo das

publicações Piva, Willer e Prade. Boa parte das obras Geração Difusa foi lançada pelo editor Massao Ohno, que abandonou a editora durante alguns anos, logo depois recrudescimento do regime militar, por ameaças e receio de represálias, em meio a acusações de atividade subversiva, como se pode ler em seu depoimento para o livro *Os dentes da memória*:

[Massao Ohno] Logo depois de *Paranoia, Piazzas e Anotações para o Apocalipse* eu parei de publicar por uns tempos. Eu estava muito visado politicamente naquele começo de ditadura. E chegaram à conclusão de que o meu trabalho como editor era subversivo. Foi censura total. (HUNGRIA; D'ELIA, 2011, p. 74).

Fácil, no entanto, é perceber que, mais cedo ou mais tarde, tanto leitores quanto a academia há de se abrir a essa talentosa geração.

O esforço contido neste texto em apontar a Gnose, o erotismo, as leituras e influências comuns na obra de Roberto Piva, de Claudio Willer e Péricles Prade poderia levar o leitor a imaginar que se estaria procurando aqui por uma raiz, um elemento determinante qualquer que forçasse um elo, alguma(s) característica(s) que balizaria(m) o comum de uma geração; e imaginaria mal. Pois misticismo e sexualidade erigidos ao patamar de eixos, de raízes pivotantes, são apenas peças de controle, uma invenção doentia do Estado, um decalque criado na intensão de capturar os desejos, organizá-los, estabilizá-los. Nada mais avesso ao desejo que estabilidade e organização. Pensar de tal modo seria contrariar toda a ideia de transgressão, de margem e marginalidade, que moveu a Geração Difusa. Talvez fosse para evitar tal equívoco que Roberto Piva insistentemente se declarava anarquista:

[Piva] Eu sempre fui um anarquista individualista. E a poesia tem mito, o mito do eterno retorno. Ela vive em função das estações, dos ciclos da natureza. A poesia em si é um delírio. A própria poética é um ato de transgressão na medida em que trata de coisas invisíveis do planeta, lida com forças invisíveis. É por isso que eu digo que o verdadeiro poeta é marginal. E não existe poesia experimental sem vida experimental (HUNGRIA; D'ELIA, 2011, p. 34-35)

O Estado não cessa de criar estruturas unificadas e unificantes, conjuntos ordenados, segmentaridades e compartimentos que limitam as

velocidades, impedem os deslocamentos. Mas o Estado, suas instituições, sua moral familiar... só criam decalques de erotismo e espiritualidade. Decalques que se propagam em outros decalques, infinitamente. Sempre o mesmo redundante, paralisado. Contudo, gnose e erotismo verdadeiros não localizam ou paralisam as vontades. São forças produtivas. Eles, sim, deslocam, põem tudo em movimento, criam velocidades, intensidades, linhas de fuga... Ao contrário da religião-de-estado e do sexo-mecanismo-de-Estado, Gnose e erotismo são inclinações vagas (no mais amplo sentido), em profundo contato com a realidade interior dos sujeitos e que, portanto, não se podem converter em um eixo central ou centralizador. Tudo no pensamento erótico e gnóstico empurra para longe de um centro, melhor dizendo, nem há neles um centro. São formas de regime flexíveis e instáveis que apenas criam pontos de contato, nós ou buracos nos quais os desejos não caem todos juntos e nem convergem, daí serem espaço para multiplicidade, para a individuação. Os desejos seguem livres para traçar linhas de qualquer ponto ou direção (DELEUZE; GUATTARI, 2015, p 94 e 95). O que há de mais extraordinário, contudo, é que esses pontos de contato também refletem, multiplicam o conteúdo que recebem, ou seja, gnosticismo e erotismo não param de multiplicar todo aquele material que atravessa seus campos. Multiplicam as linhas de fuga, as intensidades, as velocidades... convocam outros agenciamentos. Esta tese mesmo é farta de exemplos de como a poesia ganha outras possibilidades múltiplas de leitura se lida pelo viés erótico ou gnóstico.

No caso da gnose ou gnosticismo, ela permite a multiplicidade porque não é propriamente uma religião, no sentido das religiões estruturadas e hierarquizadas como organismos de Estado. Piva justificava sua predileção pelo xamanismo justamente por esse motivo:

[Piva] E o ocultismo era um interesse primordial nosso. Quando eu era pequeno, na fazenda, tinha um mestiço de índio com negro que acendia fogueiras. Nos reuníamos em volta, e ele pedia para descrevermos o que víamos. Depois explicava nossas visões muito coerentemente. Antes disso, eu tinha lido um texto, quando estava no primário, em que havia um grupo de negros que cantavam repetindo “batecum xereré/ o gavião é que governa”. E eu, sempre que ia pra fazenda, olhava para aqueles gaviões e entoava essa frase; tinha a impressão d que eles davam voltas ao redor da minha cabeça. Sempre pratiquei esse xamanismo

intuitivo. Porque é uma religião de poesia, não de teologia (HUNGRIA; D'ELIA, 2011, p. 89).

A gnose é mais como uma especulação a respeito do universo espiritual revestida com grande carga filosófica e simbólica, que busca explicar o mundo e a realidade interior por meio de um rico vocabulário simbólico, com fontes oriundas desde antigos documentos religiosos, tratados filosóficos, ritos xamanicos, cabala, tarô... Esse trabalho não quis indagar a validade ou não da gnose para a espiritualidade pessoal, mas sim apontar onde e de que forma o gnosticismo se põe em relação direta com a poesia dos autores estudados e quais os resultados dessa relação.

O gnosticismo também se utiliza muito da intuição, do universo fantástico e do mundo interior. Logo, ela não é uma espiritualidade organizada, convertida em religião de Estado. Ao contrário, seus ritos, seus símbolos, sua linguagem contêm velocidades, intensidades que o Estado não consegue estratificar. Tudo nela desperta no sujeito o desejo de liberdade e crescimento pessoal e valorização do universo interior. Assim, como se demonstrou, a linguagem poética ganhava potência ao recorrer ao simbolismo gnóstico, ao êxtase religioso, à visão profética, a viagens espirituais e à linguagem liberada, como no recurso poético da escrita automática.

O que fica claro é que a gnose, como uma forma de espiritualidade marginal, ou seja, externa do pensamento de Estado, opera com saberes vagos, difusos, para construir o que, talvez, possamos chamar de uma razão-sensível, que multiplica as possibilidades do eu-poético até ao inesgotável. Assim, não cabe exatamente pensar em roteiros ou manuais do que seria o fazer poético, pois tal poesia obedece a um desejo de transcendência, em qualquer um dos sentidos que essa palavra possa ter.

Já o erotismo, embora seja em principio a expressão de uma função vital, ele é também, no homem, produto da realidade interior. O Estado e suas instituições gastam muito de sua energia tentando disciplinar as condutas eróticas. Embora não viva em constante atividade sexual, o homem vive em constante atividade erótica. Essa dedicação constante age erodindo e burlando os limites e fronteiras que o estado impõe a sexualidade, por meio de um complexo sistema de regras, tabus e instituições, tais como o casamento, por exemplo. Dessa forma, o erotismo está em constante relação com a transgressão.

O erotismo na poesia de Roberto Piva, Claudio Willer e Péricles Prade tem funções que vão desde a contestação da moral judaico-cristã impregnada na nossa sociedade, como a contestação do sistema de regras sociais, funcionando instrumento de libertação do corpo e dos sentidos.

Contudo, o erotismo também se relaciona fortemente com o simbolismo religioso, principalmente na cultura oriental e nas religiões primitivas. Georges Bataille afirma que não há erotismo sem substrato religioso e nem religião sem erotismo. Isso porque, como ele explica, o erotismo é uma expressão de nosso desejo de alcançar a continuidade, objetivo comum também as religiões. Como declara Willer, em sua poesia, essa relação entre sexo e antigos rituais religiosos era amplamente explorada.

[Willer] [...] Dora falava-me sobre Isis e Osiris, sobre Dionísio, sobre ritos chineses de sagração da fertilidade. Mostrei-lhe poemas. Leu com atenção e observou onde havia rebarbas que podiam ser aparadas, ajustes a fazer. Estreei em letra impressa em *Diálogos* com uma tradução de um conto de Lawrence que ela me propôs, *Overtones, Ressonâncias*, e dois poemas meus (p. 38).

De qualquer maneira, o erotismo, funciona, na poesia dos autores estudados neste trabalho, também como força multiplicadora de significados, criadora de uma outra linguagem. Como se viu, o erotismo tal qual a gnose, produz linhas de fuga ao agenciar e pôr em movimento tanto a experiência interior como o próprio corpo físico, com reflexos evidentes na linguagem poética. A linguagem erótica produz desterritorialização, desfaz as sobrecodificações implementadas pelo Estado e sua moral. Paga-se, contudo, um preço: enfrentar a moral acusatória do Estado.

Consideremos os três grandes estratos relacionados a nós, quer dizer, aqueles que nos amarram mais diretamente: o organismo, a significância e a subjetivação. A superfície de organismo, o ângulo de significância e de interpretação, o ponto de subjetivação ou de sujeição. Você será organizado, você será um organismo, articulará seu corpo — senão você será um depravado. Você será significante e significado, intérprete e interpretado — senão será desviante. Você será sujeito e, como tal, fixado, sujeito de enunciação rebatido sobre um sujeito de enunciado — senão você será apenas um vagabundo. Ao conjunto dos estratos, o CsO opõe a desarticulação (ou as *n* articulações) como propriedade do plano de consistência, a experimentação como operação sobre este plano

(nada de significante, não interprete nunca!), o nomadismo como movimento (inclusive no mesmo lugar, ande, não pare de andar, viagem imóvel, dessubjetivação.) O que quer dizer desarticular, parar de ser um organismo? Como dizer a que ponto é isto simples, e que nós o fazemos todos os dias. Com que prudência necessária, a arte das doses, e o perigo, a overdose (DELEUZE; GUATTARI, 2012c, p. 25).

Dentre outras possíveis, erotismo e gnose, não são propriamente formas de individuação, mas a individuação se permite agir por meio deles, apropriar-se de sua linguagem. São campos multidimensionais de interesses pelos quais os autores estudados neste trabalho se deixam atravessar e atravessaram em busca da multiplicidade e da excentricidade. Para melhor explicar, poderíamos dizer simplesmente que não há verdadeiramente uma gnose, ou apenas uma manifestação erótica, há várias ou ao menos várias noções do que elas deveriam ser. Essas manifestações não param de se multiplicar, de atender aos desejos, sejam eles de gozo, de transcendência ou de ambos ao mesmo tempo, ou seja, de extrapolar as possibilidades de sentido dos símbolos dos quais nos valemos para representá-las ou traduzi-las.

Talvez seja mais apropriado pensar que o que faz da gnose e erotismo o que eles são, não é o que de externo internalizamos deles, mas de que maneira sua linguagem atende a revelação de nossa interioridade. Linguagem-artesanato e não uma língua-linha-de-montagem. Desta maneira, a gnose de Piva não é a mesma de Prade, assim como o erotismo de Prade é bastante diferente do de Willer. Pode-se dizer, então, que gnosticismo e erotismo não são pontos de partida ou de chegada; são campos de cruzamento e, como tais, não conduzem ou forçam um comportamento unificante. Daí a dificuldade que muitos críticos tiveram em apontá-los como integrantes de um mesmo movimento, pois sempre procuraram por algo que os juntasse e não por algo que os fizesse únicos ao tempo em que cruzavam os mesmos campos. Esses campos de cruzamento são os espaços onde os múltiplos desejos “apenas” coincidem e, por isso, parecem ganhar algum relevo. Para melhor entender, podemos voltar ao conceito central deste texto: a ideia do “difuso” e recorrer mesmo à física óptica. Uma luz difusa, como facho ou linhas que se espraiam em todas as direções, mas que, eventualmente, cruzam com outros facho ou linhas, que, por sua vez, remetem insistentemente umas as outras. Essa coincidência, evidentemente, na geração que se estuda aqui, não é artificialmente imposta, como aconteceria nos estratos

construídos pelos mecanismos de Estado, que canalizam os fluxos dos desejos, mas é, sim, fruto de uma vontade legítima e natural que congrega vontades e indivíduos mesmo que absolutamente diferentes.

O campo de imanência ou plano de consistência deve ser construído; ora ele pode sê-lo em formações sociais muito diferentes, e por agenciamentos muito diferentes, perversos, artísticos, científicos, místicos, políticos, que não têm o mesmo tipo de corpo sem órgãos. Ele será construído pedaço a pedaço, lugares, condições, técnicas, não se deixando reduzir uns aos outros. A questão seria antes saber se os pedaços podem se ligar e a que preço. Há forçosamente cruzamentos monstruosos. O plano de consistência seria, então, o conjunto de todos os CsO, pura multiplicidade de imanência, da qual um pedaço pode ser chinês, um outro americano, um outro medieval, um outro pequeno-perverso, mas num movimento de desterritorialização generalizada onde cada um pega e faz o que pode, segundo seus gostos, que ele teria conseguido abstrair de um Eu, segundo uma política ou uma estratégia que se teria conseguido abstrair de tal ou qual formação, segundo tal procedimento que seria abstraído de sua origem. (DELEUZE; GUATTARI)

Nesses pontos de cruzamento, ou, nas palavras de Deleuze e Guattari, planos de consistência, como já se disse, não há um centro de significância ou qualquer estrutura que force uma hierarquia; sendo assim, uma unidade de leitura pode assumir uma variedade formidável de possibilidades que são postas em jogo conforme o leitor agencia novas linhas de relação, que podem ter natureza muito diferente daquela que lhe suscitou, uma vez que “uma tal multiplicidade não varia suas formas e dimensões sem mudar de natureza nela mesma e se metamorfosear” (DELEUZE; GUATTARI, 2014, p. 43). Daí o perigo de que resquícios de uma “estrutura de Estado em nós” force nossa leitura a apontar o que seria a significação “mais correta” ou qual seria a “verdadeira intencionalidade do autor”, quando nada disso importa absolutamente. Já que, por exemplo, a serpente é, a um só tempo, símbolo fálico, de saúde, de sabedoria, de transcendência, de vitalidade etc e, ao privilegiar um sentido, acertaríamos sempre, como em um alvo em que esteja lá onde

acertemos, acertaremos na mosca; mas, então, toda a multiplicidade que move o poema estará morta.

O plano de consistência ou de composição (planômeno) se opõe ao plano de organização e de desenvolvimento. A organização e o desenvolvimento dizem respeito à forma e substância: ao mesmo tempo desenvolvimento da forma, e formação de substância ou de sujeito. Mas o plano de consistência ignora a substância e a forma: as hecceidades, que se inscrevem nesse plano, são precisamente modos de individuação que não procedem pela forma nem pelo sujeito. O plano consiste, abstratamente mas de modo real, nas relações de velocidade e de lentidão entre elementos não formados, e nas de composições de afectos intensivos correspondentes ("longitude" e "latitude" do plano). Num segundo sentido, a consistência reúne concretamente os heterogêneos, os disparates enquanto tais: garante a consolidação dos conjuntos vagos, isto é, das multiplicidades do tipo rizoma. Com efeito, procedendo por consolidação, a consistência necessariamente age no meio, pelo meio, e se opõe a todo plano de princípio ou de finalidade. Espinosa, Hölderlin, Kleist, Nietzsche são os agrimensores de um tal plano de consistência, (amais unificações, totalizações, porém consistências ou consolidações.

Nesse plano de consistência se inscrevem: as *hecceidades*, acontecimentos, transformações incorporais apreendidas por si mesmas; as *essências nômade*s ou vagas, e contudo rigorosas; os *continuums de intensidade* ou variações contínuas, que extravasam as constantes e as variáveis; os *devires*, que não possuem termo nem sujeito, mas arrastam um e outro a zonas de vizinhança ou de indecidibilidade; os *espaços lisos*, que se compõem através do espaço estriado (DELEUZE, GUATTARI, 2012c, p. 236 e 237).

A Geração Difusa não é, portanto, um conjunto orgânico, adestrado e arrastando consigo estratos paralisantes. Ela é, na verdade, o avesso de um organismo. Toda sua luta é contra ele e a sua paralisia. O

que a Geração Difusa deseja é um “corpo sem órgão”, construído seja pela produção de um corpo-espírito sacrificial, um corpo em êxtase ou em viagem místico-profética, seja pela operação de um corpo-erótico orgíaco, masoquista ou esquartejado. Não há uma significação, pois tudo significa. O que há é revelação. E o que se revela na poesia de Piva, Willer e Prade é que o desejo em sua poesia transcende o corpo, sua organização, sua ordem social e sua moral, e o que sobra é apenas um imenso e maravilhoso aglomerado de devires e intensidades.

ALGUNS OUTROS POSSÍVEIS ELEMENTOS DE UM CONJUNTO DIFUSO – ANTOLOGIA

Embora não fosse o propósito inicial deste trabalho, durante o andamento da pesquisa, foi se tornando evidente que, em termos de geração, havia a necessidade de, ao menos, mencionar alguns outros autores que poderiam ser incluídos no que aqui se definiu como a Geração Difusa. Para isso não foi necessário muito esforço, pois, aos poucos, os nomes desses autores foram surgindo com naturalidade. Esses autores apareceram de forma reiterada no decorrer da investigação, fosse por depoimentos dados em entrevistas concedidas por Prade, Piva ou Willer, fosse em outros trabalhos que especulavam sobre esses autores. Assim, os que cito aqui, a guisa de uma (im)possível antologia de geração, são aqueles cujos livros, seja pela forma de construção poética ou pelas temáticas, me pareceram, ao menos a princípio e em uma leitura mais superficial, guardar alguma afinidade com aquelas formas e temas que aqui definimos notadamente como marcadores da Geração Difusa. Contudo, é possível imaginar que outros marcadores temáticos ou estéticos que não os utilizados aqui, possam ser válidos para definir a geração e que um estudo mais englobante, no que diz respeito ao número de autores, poderia revelar esses novos marcadores.

Em virtude da dificuldade de encontrar algumas das obras originais, alguns dos poemas aqui transcritos foram tomados da antologia organizada por Álvaro Alves de Faria e Carlos Felipe Moisés, *Antologia poética da Geração 60* (2000), que se valeu por uma seleção baseada na cronologia e não em critérios estéticos.

Evidentemente, como é o caso, por exemplo, de Rodrigo de Haro, a relação com os três poetas aqui estudados como companheiros de geração e de camaradagem é mais manifesta, enquanto com outros já não; no entanto, como já se disse, os critérios para a inclusão ou exclusão nesta possível antologia geracional está mais centrada em critérios estéticos e temáticos que apenas nas relações interpessoais e em segmentações cronológicas. De toda forma, a antologia que ora se apresenta, vem também como uma forma de responder ao possível questionamento do leitor desse trabalho de: que outros poetas poderiam pertencer à Geração Difusa e o que poemas eles produziram? Uma vez que este trabalho apresenta apenas três autores e que é difícil aceitar em uma geração com um número tão reduzido de integrantes.

É necessário advertir, de toda forma, que a consolidação ou não desses nomes relacionados na antologia que se segue à geração depende,

invariavelmente, de estudos mais aprofundados da obra, das influências, dos temas e dos critérios estéticos adotados por cada um desses autores.

RODRIGO DE HARO

Filho de artista plástico, Rodrigo de Haro nasceu em Paris, em 1939, mas cresceu em Florianópolis, Santa Catarina. Artista de múltiplos talentos, destaca-se pelas artes plásticas e a poesia. Durante a juventude, passou uma temporada em São Paulo, onde conviveu com Piva e Willer. Willer até mesmo o hospedou por algum tempo. Estreou na poesia com o livro *Trinta poemas* (1961). Sua poesia explora, entre outros, temas como a solidão, a existência e a morte. Tem, notadamente, influência de poetas surrealistas, e sua poesia opera com vocabulário simbólico e linguagem sofisticada, na qual impera o aparente desejo de produzir ao leitor não apenas impressões, mas genuinamente, sensações físicas. Ao ler Rodrigo de Haro, o leitor perde-se entre as sensações de medo, angústia, sede, medo... enquanto as descrições, que dão “realidade” ao poema, aos poucos se convertem em imagens oníricas, referências mitológicas e simbólicas que o afastam do concreto e dão unidade a sua poesia.

Anjos

De carne solar
Pés de lâmina ofuscante
São dois anjos
Que chagaram calados
Esta manhã

Vi as cabeças leoninas cruzarem o espaço
Eram anjos mais belos
Que a Morte
E ainda mais fortes
Que a planta meridiana
Levantada na Demência
Vieram do alta?
Surgiram de baixo?

Brilham muito alto
Falam mui baixo
Crepitam no espaço
Delicados e gigantescos
Seguem a vocação agreste do Rodopio
Vieram como semeadores de pedras
Não têm rosto amorável de efebo

Nem a catadura cruel dos anjos assírios.

São puros como água que arde
 Eles queimaram minha boca
 São espelhos brilhantes
 Voltados para o muito alto
 Eles secaram o fogo de meus olhos
 Consumiram toda angustia humana
 No tatarar rapidíssimo das vestes.

E passaram
 Dourados e Raros ainda esta manhã
 Seguiam até a Noite primordial
 Que só os anjos habitam.
 (HARO, 1971, 31 e 32)

O farsante

Pássaro sou. Nem um só nome tenho.
 Com minha capa informe
 assomo e assusto
 à porta dos camarotes.
 No bojo dourado do teatro,
 qualquer lugar é bosque
 para meu rancoroso canto.
 Minha não enluvada
 aqui e ali aparece
 nas cancerosas frisas
 e todos empalidecem

enquanto no palco
 uma gorda cantora
 se despluma.
 (HARO, 1961 *apud* FARIA; MOISÉS, 2000, p. 29)

Visita à igreja dos enforcados (São Paulo)

Passeio do Adro
 comprimido entre os edifícios
 de três pisos

Como três infernos
Com janelas de água pesada
Passeio no Adro
E faz-se silêncio
Corta-se a corda da harpa
fende-se o relógio
atirado contra o céu
como pedra
No fundo de um abismo
Passeio entre os edifícios
Mal equilibrados
Sobre uma área roubada aos ventos
área de urtigas terra árida
Outrora pouso de misericórdia
Ladeira calva
Boa para subir de carreta
Máquina de cozer baladas
Passeio
Entre os edifícios
Desço a ladeira
– E não como desciam os condenados
Desço com sobressalto
Sem pano no rosto
Sem cortejo de povo
nem mão nem fantasma

É esta esquina:
– Igreja dos Enforcados
No paço familiar
Que trilho suando palmo a palmo
fechado pela sombra dos edifícios
De três pisos três infernos

Ninguém está
Para me saudar
Nada encontro parecido
Com desesperado abraço
Ninguém espera minha capa
Para fugir embuçado
Nem flor da noite
Pendurada na trave

a ruir
Nem velas acesas
Nem cavalos alveolados
com as narinas abertas
como grandes crateras
Nem tu
Espada da morte
Gládio oculto atrás de cada porta
Dama da noite
Dama de espadas
Dama da força
No paço familiar
Ninguém vem abraçar-me

Mas
Aqui repouso
No beco sem liteira
Diante de três paredes
Rodeado de ladrilhos meu coração
E vejo, – ai, que vejo!
Levantar-se a força
Decepar-se a corda
Piso cuidadoso a laje pegajosa
Estalam
Todos os meus ossos
Sei que estou só diante do Adro
Apagou-se toda luminária
Igreja dos Enforcados.
(HARO, 1971, 45-47)

CARLOS FELIPE MOISÉS

Carlos Felipe Moisés nasceu em São Paulo em 1942. Sua primeira obra foi *Poliflauta de Bartolo* (1960). No início dos anos 60, publica na antologia *Novíssimos*. A formação acadêmica o levou a lecionar em universidade e escrever material de crítica literária. Sua poesia é sonora e de temática bastante variável: o tempo, a memória, o desejo... Há um certo magnetismo que funde as palavras de seus poemas de maneira que cada palavra parece ser naturalmente atraída para o conjunto e se encaixar. Sua linguagem tem muito de simbologia, mas não é hermética. Parece ser pensada de forma que o leitor possa, ele próprio, escolher sua linha de leitura. Faleceu em 18 de agosto de 2017.

Entre as sombras

Entre as sombras que vi dorme
um pássaro. Gesto morto (penumbra)
medo de acordar o vôo apenas entretido
no sono de pássaro. O vôo (sim) adormece
no pássaro que sonha adormecido.

Entre as sombras que vejo
um pássaro
desperta e parte em busca do vôo
afugentado – para sempre perdido.
(MOISÉS, 1978, p.23)

Poética I

Vem para o poema
como se viesses
para o abismo.
debruça-te no espelho
destas águas
e colhe o silêncio
que navega no mais fundo
de teu ser.
O pai ausente,
a mãe ausente,
a irmã ausente,

não importa.
Os seres que te amaram,
no bojo deste rio
te esperam.
(MOIESÉS, 1964, [s.n.])

Joana D’Arc

Olha sem malícia
corpo sem pecado
a alma sonha blandícia
coração enlutado.

Na alta fogueira jaz
nada mais a move
espera o que não quer
desespera do que sabe.

Sabe? O fogo incendeia
tudo em redor
e uma chama azul abriga
o coração em flor mudado.

Olhar sem malícia,
corpo sem pecado,
a alma não sonha:
é blandícia

e um coração alado
tinge de azul
(é manhã)
o mundo carbonizado.
(MOISÉS, 1989, 48)

EUNICE ARRUDA

Eunice Carvalho de Arruda nasceu em Santa Rita do Passa Quatro, no estado de São Paulo, em 1939. Seu livro de estreia foi *É Tempo de Noite*, publicado em 1960. Em 1961 publicou na Antologia *Novíssimos*, da Massao Ohno. Em 1974, foi vencedora do prêmio de poesia Pablo Neruda, em Buenos Aires. Sua poesia tem predileção pela divagação interior e pelo jogo com sons e palavras. Poeta sensível, sua poesia é profundamente emocional sem, contudo, fechar-se no casulo impenetrável de um intimismo exacerbado. Embora jogue mais com as palavras em seu sentido comum, não deixa de recorrer aos símbolos e às imagens como fonte de riqueza poética. Ao contrário do que aconteceu com alguns dos poetas que publicaram na *Antologia Novíssimos* – como a exemplo de Décio Bar –, Eunice Arruda continuou se dedicando ao ofício de poeta até seu falecimento em 21 de março de 2017.

Momento – II

Só
transito
o teu corpo

Além
há o limite
e o não
rodeia a tua casa
que eu imagino
Grossos fios tecem
tua vida
dá o nó
cego

o coração
tateia o muro
e o choro me recolhe

(ARRUDA, 1981, p.29)

Descrição dele

Tudo ele ilumina
O rosto se modifica
depois

dele

Seus dentes são lâminas
suscitando aparição
e inefável
queda

Agora estamos diante
dele. As
mãos tremem
despertam as veias do
antigo sono

Mais semelha caos o que é vida
(ARRUDA, 1981, p.34)

Suposição

Se eu pudesse no ermo das
noites ouvir tambores
anunciando a
proximidade das lutas

Um pássaro
agora
riscasse o céu num vôo louco

Esta porta se
abrisse sem
demora
antes que os olhos se habituem às trevas
e os punhos se quebrem inutilmente

Se eu pudesse no ermo da
noite decifrar a
mensagem da
lua e
do vôo
de pássaros loucos em
fúria buscando pouso
ou outro vôo mais amplo e infinito

Tivessem os sonhos mãos verdadeiras
e arrancassem das veias o
grito terrível
que rompe a pele dos dias

E deparássemos no
cerne de
algum
sentimento

o pleno
 nos
 abateria
(ARRUDA, [s.e.], 1973, p.88)

ROBERTO BICELLI

Carlos Roberto Bicelli nasceu em São Paulo, em 1943. É graduado em Letras, poeta, romancista e produtor cultural. Como consta de sua biografia no livro *Antes que eu me esqueça*, lançado em 1977, Bicelli foi “participante das várias tentativas – bem ou mal sucedidas – de ampliar o público leito de poesia”. *Antes que eu me esqueça* foi relançado recentemente pela editora Córrego (2017), com a inclusão de poemas novos e prefácio ampliado de Cláudio Willer.

Sua poesia é bastante espontânea, conforme ele mesmo diz: “*Gosto de escrever de prima. Na hora que eu cato o poema pela orelha, ele vem pronto. Para mim, a questão principal é a massa sonora e as ambiguidades semânticas, trocadilhos, a relação do ser com o parecer, do real com o virtual. Acho que a massa sonora dos simbolistas acabou me influenciando muito* (HUGRIA; D’ELIA, 2011, p. 134) Sua poesia tem preferência pelas estruturas experimentais e interesse pelo conteúdo voltado à cultura moderna e ao universo do cotidiano particular. Mas esse é apenas um dos muitos vieses de sua obra, cuja a intensidade do desejo pelo viver a vida parece ser a grande força motriz, a leitura do conteúdo simbólico ou mesmo “apenas” do uso incomum do signo ou de uma rede deles, que multiplica os sentidos da leitura.

Pecado original

Eu tinha dois anos.
trupicava nas calçadas
sorria chorava
criançava
No entanto tenho a marca
O pecado original

OUVI O GRITO DE HIROXIMA

A imensa rosa de fogo
adubada de ódio
com pétalas MADE IN U.S.A.
Num instante todos gritavam
as Mães
as Crianças
as Bonecas
os Pássaros

Gritavam as árvores de nojo e de dor
 gritavam os Homens
 (na cidade de fogo as mordanças era inúteis)
 Deus deve ter escutado
 Ele nunca interfere
 Tem medo do livre arbítrio
 Tão velho! Tão surdo!
 Também gritei – me contaram –
 A guerra acabou!
 A guerra acabou!
 (acharam-me um gracinha)
 Yes, War is over!
 Murcharam os seios?
 mandaram leite em pó!
 War is over!
 A pele apodreceu?
 use creme de Helena Rubinstein!
 Teu filho não nasceu?
 “Adote um cãozinho e viva feliz”!!
 (seleções do reader’s digest. Cap. 5-8)
 Teu sexo caiu?
 Arranje um Hobby!
 junte selos ou colecione borboletas!
 Nasceram monstros?
 Hollywood contrata! Pagamos em dólares...
 Assunto besta rapaz!
 Hoje é dia de festa!
 Houve espetáculo pirotécnico em Hiroxima!
 A Metro apresentará documentário completo
 Em technicolor!

War is over, Sim.

Começou a vergonha.
 (BICELLI, 1977, p. 23)

Amo

Eu amo o Boxe
 variações & uppercuts
 Amo la conception visionnaire
 del Eterno Retorno
 & falar de Nietzsche

a tutti quanti
Amo Max Ernst
sobre mim mesmo
& Michelangelo
sobre todas as coisas
Amo Rimbaud
na Correspondance
y Apollinaire
nos Calligrammes
Amo a Bíblia
aberta ao acaso
y Wagner
nas manhãs de inverno
Amo Wilhelm Reich
desde 1964 &
Muhammad Ali
em câmara lenta
Amo Heráclito, Epicuro, Empédocles
a língua solta de Henry Miller
& o futebol de Ademir da Guia
Amo o cinema italiano
Fellini, Visconti, Antonioni, Pasolini
Amo Machiavelli, Marx, as pequenas
& grandes utopias (Fourier sobretudo)
Amo a palavra escrita
a mesa farta
os amigos & o luxuoso vinho
os assados sobre os cozidos
A cozinha italiana & o sexo
Sexo gemidinho, bem como
os gritos de saxofone noturno &
o silêncio & os mergulhos onomatopéicos
no Être et le Néant
Amo Jean Paul Sartre
esquecido em 1976
& Oswald de Andrade
Cântico dos Cânticos para Flauta e Violão
Amo Meneguetti, o rei dos larápios,
molas nos sapatos & Anarquia na alma.
Amo o Circo, os Bondes,
o céu turquesa & os animais

dentre estes a Cabra,
 síntese do universo
 Amo Jamelão, o cantor, & Billy Eckstine
 (desconhecidos metais)
 Amo as mulheres, Monica Vitti principalmente
 O Humor de Chaplin & de Totó
 Amo a Serra da Mantiqueira
 Marlon Brando, Montgomery Clift, Gérard Phillips
 Amo os carocóis, as lemas & as Taturanas
 Amo o snooker enquanto vício
 & o Turfe: suores, narinas, ancas, chicoteando
 Amo os chiqueiros & os currais
 “o cheiro bom do estrume”
 como bem diz Vinícios de Moraes
 Amo a noite
 & a manhã até às 9 horas
 Amo muito mais y se me furto
 é porque amo, sobretudo, o poema curto.
 (BICELLI, 1977, p. 31 e 32)

Bagunceira

Bagunceira
 você sabia
 que a psicologia &
 Giannbatista Vico acreditam
 nos
 Monstros?
 que o papel celofane embora
 ultrapassado aquece os
 tornozelos inchados das moças da Bessarábia?
 que os relógios brilham nos sonhos
 & que se você quiser
 um dia podemos ir
 juntos
 a Trafalgar Square
 ou à Praça da República?
 (BICELLE, 1977, p.37)

NEIDE ARCHANJO

A poeta Neide Archanjo nasceu em São Paulo, em 1940. Estreou em 1964, com o livro *Primeiros Ofícios da Memória*, que, na avaliação de Carlos Felipe Moisés, apresenta ainda um prolongamento de tendências esteticistas herdadas da Geração de 45, das quais se descolaria com o amadurecimento de sua poesia. Em 1969, funda o movimento Poesia na Praça, que, como o nome sugere, expunha poemas na praça da República, em São Paulo.

A poesia de Neide Archanjo oferece um labirinto de tendências e fases, que exploram temas como a memória de infância, paisagens marinhas e a oralidade, mas que não deixa de jogar com metáforas, símbolos, reflexões e abstrações do universo interior.

Em 1998, grava um CD com leituras de seus poemas com a participação da cantora Maria Bethânia. Sua obra completa foi lançada em 2004, sob o título *Todas as Horas e Antes*, pela editora A girafa.

Sítio I

O tempo circulando pelo telhados
girando como um ponto
caroço inerte no centro.

O tempo
pleno de movimento
(para o que lhe está
ao lado)
não se extingue
como não se extingue
o fogo
no teto da casa
no coração do poeta
entregue dolorido colorido de amor
amor à sua própria maneira
que faz o jasmineiro
ser de repente

um corpo onde o desejo passa e se amontoa
tornando a lembrança alguma coisa palpável
como palpável é a concha
que apanho à beira mar
neste outubro chuvoso

de água escorrendo
 pelos beirais da cidade onde estou.
 Água aberta e escorrida
 pelos beirais de outra vida
 revivida

nesta hora que a casca arrebenta
 sorrindo
 porque afinal escapa a vida
 para fora da casca
 que a deteve fechada
 no punho estreito
 próprio e alheio.
 (...)
 (ARCHANJO, 1980, p.21)

Espasmódicas constelações povoam

Espasmódicas constelações povoam
 a noite das cidades
 cheias de símbolos
 como se fossem todas por mares cercadas.
 Desdobradas em quilômetros de ruas
 de ambos os lados nas casas
 rostos espreitam-se uns aos outros
 e exaustos respiram, não-apaziguados,
 corações rins à mostra.
 Serão aves ou serpentes
 esses pássaros esses répteis
 que deslizam sobre o asfalto
 oscilantes anjos de patas e de rabos?
 (ARCHANJO, 1984, p.90)

No oceano dos sentidos

No oceano dos sentido
 em cumplicidade
 reinamos
 tendo o amor
 como narcótico
 e
 à mão algumas alquimias.

Inventamos substâncias
as mais impalpáveis
um olhar, por exemplo,
odores sumos rumores
mas quando em transe
viajamos no vazio
como dois monges.
(ARCHANJO, 1984, p. 122)

ANTONIO FERNANDO DE FRANCESCHI

Antonio Fernando de Franceschi nasceu em Pirassununga, no estado de São Paulo, e foi aluno de filosofia na USP. Trabalhou, também, com o mercado financeiro e com jornalismo e, mais tarde, desenvolveu trabalhos administrativos e editoriais junto ao Instituto Moreira Salles e, em seguida, foi diretor do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand - Masp. Em 1986, ganhou o Prêmio Jubuti, com o livro *Tarde Revelada*.

A poesia de de Franceschi é econômica e com imagens que, a princípio, podem parecer bem definidas e exatas, mas seu conteúdo referencial empurra os sentidos para longe da zona de conforto do leitor. O teor metafísico, a experiência suprassensível, o simbolismo místico fazem a poesia transpor os limites do existente para se voltar para outra ordem de acontecimentos.

Serpente

Cauda e dente
 inteira
 se morde
 lenta se devora
 ao norte
 funda se engole
 ao sul
 e nada sobra
 de uma e outra
 a que come
 e a comida
 mais que a mesma
 ancestral serpente
 e a infinda fome
 que a devasta
 e nem morta
 de si mesma
 se sacia
 (FRANCESCHI, 1987, p.14)

Corpo

o corpo quer ordena sem recusa da vontade

a implacada ira seu domínio sabe altíssimo
 sobre toda resistência quer o corpo em sanha
 o outro corpo que no enlace e corpo assanha
 e é fúria o doce nome seu jubiloso corpo
 livre de amarras ou temores na aguda hora
 que sempre mais e muito o infrene corpo alheio
 e logo é quieto o escuro abismo intranscendido
 pois só o corpo aplaca o corpo em seu roteiro
 (FRANCESCHI, 1987, p.32)

Camelo

*... aqueles que praticam esta ausência de modo,
 luz divina, vêem em Deus um deserto.*
 Ruysbroeck, o Admirável

no perfil incerto
 a digital serpente

volutas anulares
 no meandro dorso

de cauda à ponta
 um falhado dorso

em sal
 e sede
 – síntese

ser imodal
 imoderado:

só tua voz
 pelo Deserto
 (FRANCESCHI, 1989, p.51)

Batismo

numinosa fonte
 lúmen
 seu sol me ressoa
 (FRANCESCHI, 1989, p.87)

CELSO LUIZ PAULINI

Um dos poetas lançados pela *Antologia dos Novíssimos*, Celso Luiz Paulini é um poeta bastante pouco estudado, lamentavelmente. Nascido em Jaú, no estado de São Paulo, em 1929, Paulini é, como disse Sérgio Cohn, um desses poetas que a gente só pode conhecer por acidente e, mesmo depois de tê-lo descoberto, é um desafio ter acesso aos livros e aos raros dados biográficos disponíveis. Extremamente crítico com o seu trabalho, Paulini se esforçou por tirar de circulação seu livro *Vênus no telhado* (1988), apenas por achar feia a edição.

Como os demais de seu grupo, Paulini é autor de uma poesia fora de seu tempo. Leitor e admirador da obra de Jorge de Lima, segue a linha de uma poesia marcada pelo refinamento e erudição. No artesanato elegante dos versos de Paulini, pode-se ver, também, revelada pelas ricas imagens simbólicas, sua inquietude quanto à experiência existencial.

Amor

Eu sei é azul
Azul sereno.
Mas o teu
No meu
Brando olhar
Me põe extremo.

Se acampo
Colho este castigo
Desce ao peito
E calca
O pé do tempo
Deixando sorrateiro
De passar.

E se vires, é força,
Na noite alguma flama
Ou no verde da tarde
Rubor que não se explica,
Saiba: sou eu.
Perco-me em chama
Eu sou o mundo e o pânico
Eu sou quem ama.

(PAULINI, 2001, p.20)

Amor

A língua ardente
Serpente talvez bivalve e pura.
Na frente uma semente,
Falso verdor mas delirante,
Arquejante nos sítios de calor.

E tudo induz
(Cúmplice é a luz,
Dúbia sua tinta na cor malva da pele)
Ao gesto que amor nunca repele
– inda que minta –
De se fundir num só o dúplice caule.
(PAULINI, 2001, p.20)

Esquiva a fonte

Esquiva a fonte
E pés sepultos n`água.
Hoje areia a marco:
“Aqui pousou
Um momento foi
claro e lúcido”.

Se exato o sítio
No lunar da frente
Quem o romper
Senão tu
Mão sutil do passado
Alquimista sem dor
Olhos voltados
(PAULINI, 2001, p.24)

Mysterium

Nas conchas adormecidas do mar
A canção
Anterior ao deicídio das águas.

Ouve com o intocado nácar
Com as algas transparentes de teus ouvidos
E no filamento mais defeso que pressintas
Esquece.
Preserva-a por amor de ti mesmo.

À flor das águas:
Arcos de fogo
Essas guirlandas de mel
O abandono
ou o indefinível tremor de asas que se apartam.
Nunca mais a canção.
(PAULINI, 2001, p.84)

ORIDES FONTELA

Orides Fontela nasceu em São Paulo, em 1940 e, ao contrário de outros poetas de sua geração, já desde de suas primeiras publicações, chamou a atenção da academia, principalmente de figuras importantes da crítica literária, como Davi Arrigucci Jr e Antonio Candido, este último tendo colaborado ativamente com sua subsistência, já que Fontela não teve com o público o mesmo sucesso que teve com a crítica, vivendo momentos de sérios problemas financeiros, o que diz muito sobre o estado da poesia no Brasil.

Famosa por seu temperamento explosivo, Orides Fontela é dona de uma poesia dura, quase antilírica e impessoal, praticamente não há um eu-lírico. O protagonista dos seus versos é sempre as imagens, os símbolos e as palavras. Imagens, símbolos e palavras que parecem sempre em rumo de uma dissolução definitiva, como que se desmanchando no ar.

Orides Fontela faleceu em 1998. Sua poesia completa foi lançada em 2015, pela editora Hedra.

POUSO

Ó pássaro, em minha mão
encontram-se
tua liberdade intacta
minha aguda consciência.

Ó pássaro, em minha mão
teu canto
de vitalidade pura
encontra a minha humanidade.

Ó pássaro, em minha mão
pousado
será possível cantarmos
em uníssono

se és o raro pouso
do sentimento vivo
e eu, pranto vertido
na palavra?
(FONTELA, 2015, p. 48)

FLUXO

A gênese das águas
 é secreta e infinita
 entre as pedras se esconde
 de toda contemplação.
 A gênese das águas
 e em si mesma.

.....

O movimento das águas
 é caminho inconsciente
 mutação contínua
 nunca terminada.

É caminho vital
 de si mesma.

.....

O fim das águas
 é dissolução e espelho
 morte de todo o ritmo em contemplação viva.

Consciencialização
 de si mesma.
 (FONTELA, 2015, p. 85)

ONDE A FONTE?

Onde a
 fonte?

Secas mãos conchas
 plasmam-se
 respectivos leitos
 a seu fluxo.

Vasos aguardam

pacientes.

Onde a

fonte? Na sede
um frescor nascituro
se acentua.

(FONTELA, 2015, p. 118)

LINDOLF BELL

O poeta Lindolf Bell nasceu em Timbó, Santa Catarina, em 1938. Formou-se pela Escola de Arte Dramática de São Paulo e desenvolveu trabalhos relacionados às artes plásticas, montando, ao lado de Péricles Prade, uma das primeiras galerias de arte de Santa Catarina, a galeria Açuaçu. Foi o líder do movimento de Catequese Poética, que tinha como iniciativa levar poesia à população por meio de recitais em praças e outros lugares públicos.

Sua poesia tem raízes familiares e temáticas vinculadas à terra natal, mas, sobretudo, é a palavra, como veículo de comunicação com o que há de mais original e profundo, o grande objeto de atenção de Bell.

Seus livros foram traduzidos em vários idiomas e alcançaram prestígio no exterior. Lindolf Bell faleceu em Blumenau, em dezembro de 1998.

PROCURO A PALAVRA PALAVRA

Não é a palavra fácil
que procuro.
Nem a difícil sentença,
aquela da morte,
a da fértil e definitiva solitude.
A que antecede este caminho sempre de repente.
Onde me esgueiro, me soletro,
em fantasias de pássaro, homem, serpente.

Procuo a palavra fóssil.
A palavra antes da palavra.

Procuo a palavra palavra.
Esta que me antecede
e se antecede na aurora
e na origem do homem.

Procuo desenhos
dentro da palavra.
Sonoros desenhos, tácteis,
cheiros, desencantos e sombra.
Esquecidos traços. Laços.
Escritos, encantos reescritos.

Na área dos atritos.

Dos detritos

Em rios ardidos de carne
e ritmos do verbo.

Em becos metafísicos sem saída.

Sinais, vendavais, silêncios.

Na palavra enigmam restos, rastos de animais,
minerais da insensatez.

Distâncias, circunstâncias, soluços,
desterro.

Palavras são seda, aço.

Cinza onde faço poemas, me refaço.

Uso raciocínio.

Procuro na razão.

Mas o que se revela arcaico, pungente,
eterno e para sempre vivo,
vem do buril do coração.
(BELL, 2001, p. 17-18)

ÁGUAS, ENTREÁGUAS

Em outras águas.

As chamadas entreáguas.

Onde a dor

liquefaz o homem

e o derrama em lágrima
sobre a própria face.

Onde a identidade se perde.

Se dobra sobre si mesma
em silêncio e lesma.

Se fecha se abrindo.

Sem nome certo

nem sobrenome de arcaicos reis.

Em águas

vindas de inesperadas vindimas da constatação

o homem se vê
 no espelho das águas
 e vê mais
 que o espelho pode ver.

Entre estilhaços,
 fragmentos, momentos,
 certeza, incerteza,
 aqui o homem reconhece
 e humilde entrega as roupas, corpo e alma:

se me abandonais, deuses,
 deixa-me vossos sonhos.
 (BELL, 2001, p. 81)

DO RIO ITAJAÍ-AÇU

II

Rio destino,
 destinatário.
 Interminável na mina,
 indecifrável
 ao ferir
 e referir.

Reinorio.
 Solidário,
 incorpora a paisagem
 que o vê,
 solitário.

O rio sabe.
 O rio sabe o seu destino.
 O rio sabe Omar.
 O rio sobe,
 intemporal.

O rio
 é sabre na paisagem.
 (BELL, 1980, p. 54)

DÉCIO BAR

Nascido em São Paulo, em 1943, Décio Bar, jornalista de profissão, mas detentor de múltiplos talentos, cursou várias faculdades: Filosofia, Sociologia, Jornalismo, Arquitetura e falava vários idiomas.

Estreou com o livro *No Temporal*, de 1965, com uma poesia marcada pela forte influência do Surrealismo e de suas experiências poéticas. Embora continuasse a escrever, não publicou mais desde então. Só anos depois de seu falecimento, ocorrido em 1991, é que sua família resolveu publicar o livro *Escritos*, em 2008, com uma série de inéditos.

Décio Bar enfrentou problemas com a bebida, mas estava há anos sem beber e vinha procurando tratamento para um problema neurológico, quando caiu, misteriosamente, da janela de seu apartamento, em 1991. Sua vida inspirou a amiga Maria Adelaide Amaral a escrever a minissérie *Queridos amigos*, exibida pela Rede Globo de televisão, em 2008.

SÚPLICA

(Antologia do Novíssimos, 1961)

Por estradas de tempo
vaguei pelo espaço.
Os olhos vazios de muito não ver,
cansei e parei.
Deixei sonhos em rotogravura,
pálidas meninas em verdes olhos,
sisudos homens, voleios de arte
e esvaí-me.
Defiquei minh'alma
e fiz-lhe acalanto denulidade.
Faltaria que me matasse
mas restaria a dúvida.
Não a hamletiana
ser-ou-não-ser do porvir,
mas a covarde, chã feminil
dúvida do que teriam feito vocês
se eu não tivesse morrido.
Abro a janela, meu espírito vagueia,
meu corpo estremece.
Na rua o carro de lixo:
"São Paulo não pode parar!".
Eu quero parar,

Não tenho vocação para santo.
 Só tenho meu cansaço e esse tédio
 que é a noite de bodas de outro
 do meu consórcio com a vida.
 Quero parar: “um dia...”
 é pouco e muito longe.
 Sei que não posso ficar,
 sei que não quero ir,
 sei que não consigo parar.
 (BAR, 2000, p. 28-29)

Ó MAR

(No temporal, 1964)

Ó mar, mar de sargaços e pompas, irmão
 de preguiça e amplexos,
 dominador de tambores
 guerreiros; mil e dez mil algas
 esvoaçantes lamentam o
 passageiro superficial, o acrobata
 marinheiro e, ainda assim,
 terrestre.

Propiciatório paço ao gótico submerso leva
 uma gaivota além de suas asas, e
 os peixes ao não possível da areia.

Eh, mar, mar sem sinetes e aldrabas,
 caçamba intacta de pequenas
 prendas; ei-los que já se escapam
 de todo o sabido na rudimentar
 moldura dos mapas.

Vadio Netuno de dobradiças abdicadas ao
 vento; maça florida e, ainda assim,
 automática. Relento dos
 mínguantes nebulosos, alento
 germinador da perene partida;
 governo sempre e não já, no mais.

Solar engastado em traves de aljôfar, uma cimitarra de luz corta seu dorso, e num arco preciso cai um pássaro que não mais resiste.

Ó mar, mar de conchas e de redomas; mar morto, mar criança, mar vinhetado pela passagem da Lei e de um povo; mar penteado de tridentes – foco interdito aos olhos verdes, mar de já, mar de antes – de diamantes; mar de hoje, mar de outrora, de agora e da hora da morte, que é amaro o amor do mar à morte, por isso que o mar se repete em sete e seus nomes, se enclausura em pedras de raízes fundas, fustigador do intemorato.

Eh, mar de Janaína, mar de Iemanjá.

Saravá rainha das ondas encanecidas.

Saravá poder abissal atraente de óculos acetinados.

Saravá infinito empolgante de um parente tão jovem e já desconhecido.

Saravá regulado frio de mandrágoras e ervas, teto voraz que se acende e arrebatava.

Saravá esperado regressar dos que já morderam teus seios, cláusula cinzelada por piratas no âmago das escotilhas, no leme e na vela, no cheiro e no vento – em que tudo vive.

(BAR, 2000, p. 61-62)

ORLANDO PAROLINI

Uma das figuras mais interessantes da recente poesia brasileira, Orlando Parolini era um poeta de margem, no mais autêntico sentido dessa palavra. Nascido em São Paulo em 1936, Parolini continua sem livro publicado. Sua poesia ganhou mais visibilidade graças a vários filmes de Carlos Reichenbach, onde atuou como ator e recitava suas poesias, como no *Sangue corsário*, de 1979, e graças, também, ao empenho do crítico e editor Sergio Cohn em recuperar poetas marginais paulistanos. Um dos resultados desse empenho é o artigo sobre Parolini intitulado *O último visionário ético*, disponível no livro *Azougue: 10 anos*, de 2004.

A poesia de Orlando Parolini é performática e anárquica, repleta dos símbolos da cultura oriental e expressões religiosas primitivas. Nos dizeres de Fabiano Calixto, isso expressa uma recusa absoluta ao amor ao poder, ao dinheiro e aos valores deturpados que dominam nossa sociedade.

A perdição

(Janeiro de 1964)

porque estou arrependido
 de cinzas cobrirei a cabeça
 os pés lavarei com água benta carismal
 com cacos de telha a epiderme rasparei
 porque estou arrependido
 a boca encherei de pedregulhos
 as costas açoitarei
 um cilício na cintura o sexo prenderá
 os rins amortecendo
 em cruz abertos braços jejuarei
 7 dias 7 noites
 comendo pão ázimo de judeus
 gafanhotos mel
 porque estou arrependido
 conhecerei a Av. São João
 da Cruz ou Evangelista não sei
 e na primeira praça pública me despirei
 em sinal de humilhação
 porque estou arrependido
 vomitarei nas portas das igrejas

nos umbrais dos cemitérios defecarei
 que tudo é pó diz o Testamento
 e se quiserem saber por que estou arrependido
 não me perguntem.

– ah, perdida geração,
 o último avião passou e nos esqueceram
 na plataforma nos deitamos
 esperando
 esperando
 esperando
 (PAROLINI, 2004, p. 235-236)

POEMAS DO PEQUENO ASSASSINO 7 (11/1/1964)

ao pranto caminharemos
 porque não tarda
 o mesmo gesto de esquecer
 outrora
 – ó anjo
 do mal do bem
 o sacrifício de cantar
 gregoriano canto chão deste murmúrio
 nós suportamos
 e lágrimas se não choradas
 quando em fogo se abriram flores
 que apenas eram tuas mãos

mas desprezamos o instante amável
 de o crime aceitar
 e regressaste levando a noite
 no revólver
 anunciando sangue nas malhas do pulôver
 (PAROLINI, 2004, p. 243)

CARTAS DA BABILÔNIA (fragmentos)

7 (14/5/1969)

cantaremos salmos
 sal roendo nossos lábios

LYRTEs

em Babilônia
 esqueletos se fecharam em almofadas
 duros corcéis de isopor
 mansamente entre lençóis se desfizeram

na madrugada

fogo de crispações

rosas desfolhadas girassóis

serpente afeto
 cascavéis chocalhos sangrando este silêncio

Lyrtes
 Nyrma

em vão morremos
 (PAROLINI, 2004, p. 246-247)

7 (11/1/1964)

ao pranto caminharemos
 porque não tarda
 o mesmo gesto de esquecer
 outrora
 – ó anjo
 do mal do bem
 o sacrifício de cantar
 gregoriano canto chão deste murmúrio
 nós suportamos
 e lágrimas se não choradas
 quando em fogo se abriram flores
 que apenas eram tuas mãos

mas desprezamos o instante amável
de o crime aceitar
e regressaste levando a noite
no revólver
anunciando sangue nas malhas do pulôver
(PAROLINI, 2004, p. 243)

PAULO MARCOS DEL GRECO

Paulo Marcos del Greco nasceu em Espírito Santo do Pinhal, São Paulo, em 1932, publicou um único livro ainda nos anos 60, *Lamentações de Fevereiro* (1960), pela editora *Massao Ohno*, um livro hoje raro, mesmo nos sebos especializados. Quanto ao poeta, é quase impossível encontrar dados biográficos de fontes confiáveis.

Lamentações de Fevereiro é um livro que merece reedição urgente. A poesia contida nele tem belas imagens e construções bem pensadas, nas quais Del Greco traça reflexões sobre a existência e os sentimentos, como o amor, e joga com a visão de um mundo sob o filtro de uma delicada sensibilidade interior.

LAMENTAÇÕES DE FEVEREIRO (III) – 1960

A Dora Ferreira da Silva

Ai, repete no meu sono
o prodígio dos astros. Tua ausência
me envolve. Ergo-a neste gesto de espera
modelado no vento.
Onde ficou meu nome,
onde ficou tua voz
sem meu ouvido
debruçado na noite?
Se ao menos
tua sombra ressuscitasse
meu gesto sem tempo de renúncias.
Talvez as estrelas erguessem o mar
num veleiro de afagos.
Então virias. E de longe,
sobre o tumulto das vagas,
seria esteira de amor
tua passagem de algas
e alcançarias enfim aquelas praias
onde os deuses brincaram.
Ó noturna, ó absurda,
em que distâncias de nuvens
cegaste meu sono?
Deixa que minha face te cubra
simplesmente. Há Sibilas ocultas

no cansaço do Sol, preparando a Noite
sob o enigma das pálpebras.
Teço a manhã no ferro destas Minas
E descubro horizontes ali onde te escondes.
Não que me pese o céu de estanho
ou esse ouro dissimulado no barro
e a circulação de teu nome
entre as áfricas perdidas.
Tu, Marília (pouco importa chamar-te
Isolda, Mariana, Ofélia), passeias sobre a Morte
e teu olhar suspende o puro acontecer:
para que o mundo seja.

Que tempo é o teu? Em que distâncias de ontem
teu abraço atravessa a noite inconfidente
para erguer-me no sal limpo das águas?
Saberiam os amantes quando
seus cabelos florescem
na tentativa do afeto?
Não, o amor não é o cofre
onde se oculta a púrpura dos sentidos.
Mas erguer novas estrelas
E ordená-las em constelações.
Talvez a noite
amplie a distância dos astros
e o espaço cresça em nossos dedos
assinalando o infinito.

Ai, se abandonássemos
um só de nossos dias,
cresceria o ilimitado
adormecido em nós. Na trama secreta das nossas veias.
E o que é a vida, tu sabes.
Pois dominas a morte sem tempo,
a morte com ternura anunciada aos que sabem esperar:
matilha de medos na cala dos sentidos.
Que uma estrela extraviada te sustenha
no arco perfeito da morte mais pura.

Mergulho minhas mãos no frio do teu sangue
e sinto o vazio escorrer entre meus dedos.

Não foi por isso, não por essa proa lúcida
 que mares invisíveis se agitaram.
 Bem vês, agrada-me o nada desta carne.
 Indiferente à vertigem, meus sentidos
 atingem a metade das coisas
 pelas quais existo.
 Entre luz e treva ergo meu braço
 afastando a Lua, repudiando o Sol.
 Toca-me fundo para acreditares na mentira
 dos sentidos. O sangue tornando chama
 acende a obscura nuvem estelar
 do que não encontro.

Uirapurus sobem ao braço
 da Balança inclinada nas águas de Fevereiro.
 Antigas esperanças equilibram
 o lastro de ter alma. E tudo é lastro.
 Os gestos vagos têm contornos
 de pedra no vórtice da espera.
 Longe de nós, a curva das estátuas
 restaurando os deuses. Longe de nós
 a plumagem dos mitos caçados na fome de amar.
 Deslumbrados, os cegos pássaros da alma
 pousam no ombro dos deuses tardos
 e decifram presságios.

Um pedido, longamente formulado na noite,
 em que a cabeça pendia sôfrega de auroras
 na insônia morna do leito,
 ferindo o ouvido do Febo
 como navalhas noturnas.
 Que pássaros inventados mentiriam
 ao ruflar dos enganos?
 Ai, Marília, acode
 A estas nuvens esquecidas de passar,
 vem e inventa o amor no ermoeste sangue
 que goteja no seco das chuvas.
 Chuva de nada, de voos fechados
 no vazio remorso de não amar
 e fugir. Tu, que deste à luz,
 a face de um povo

e a pura frente de um deus
na agressividade dos reinos,
ensina o que de ti mesma aprendeste
bordando o ouro das vigílias.

A noite se dobra
na lâmina que risca
a solidão dos ventos.
Eis-me aqui,
sou Jeremias catando miçangas
no chão pisado e repisado
pelos ecos de um tesouro oculto.
Meu lamento sopra como um vento rijo
sobre a mesa onde reis jogam baralho.
O valete segue a dama
Pelo horizonte dos verdes:
ai, jamais se encontrarão,
a trapaça os persegue
nesses jogo de mágoas,
arrancando-os à fixidez das formas puras.

Ai, Marília, Fevereiro
E a Balança tramaram
Babilônia
e no tumulto das próprias águas
Câncer
sucumbiu.
(DEL GRECO, 2000, p. 22-26)

REFERÊNCIAS E OBRAS CONSULTADAS

ASSIS, Machado de. A nova Geração. In: _____. **Obra Completa de Machado de Assis**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. V. III.

AGAMBEN, Giorgio. **A comunidade que vem**. Tradução: Cláudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

ALEXANDRIAN. **História da literatura erótica**. Tradução: Ana Maria Scherer e José Laurênio de Mello. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

_____. **História da filosofia oculta**. Trad.: Carlos Jorge Figueiredo Jorge. São Paulo: Edições 70, 1983.

ALEXANDRIAN, Sarane. **O Surrealismo**. Trad. Adelaide Penha e Costa. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1976.

_____. **A magia sexual**: breviário dos sortilégios amorosos. Tradução: Ana Margarida Paixão. Lisboa: Antígona, 2002.

BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. Tradução: Mario Laranjeira. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BLANCHOT, Maurice. **A conversa infinita 2**: a experiência limite. Tradução: João Moura Jr. São Paulo: Escuta, 2007.

_____. **A conversa infinita 1**: a palavra plural (palavra escrita). Tradução: Aurélio Guerra Neto. São Paulo: Escuta, 2010.

_____. **A conversa infinita 3**: a ausência do livro (o neutro o fragmentário). Tradução: João Moura Jr. São Paulo: Escuta, 2010.

_____. **O espaço literário**. Tradução: Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011a.

_____. **Uma voz vinda de outro lugar**. Tradução: Adriana Lisboa. Rio de Janeiro: Rocco, 2011b.

_____. **A comunidade inconfessável**. Tradução: Eclair Antônio Almeida Filho. Brasília: Editora Universidade de Brasília; São Paulo: Lumme Editor, 2013.

BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Tradução: Antonio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.

_____. **A parte maldita, precedida de “A noção de dispêndio”**. Tradução: Júlio Castañon Guimarães. 2ª ed. ver. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia**. 6ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

BLOOM, Harold. **Presságios do milênio**: anjos, sonhos e imortalidade. Tradução: Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Objetiva, 1996.

_____. **Jesus e Javé**: os nomes divinos. Tradução: José Carlos O’Shea. Rio de Janeiro: Objetiva, 2006.

_____. **Anjos caídos**. Ilustrações: Bruno Liberati. Tradução: Antonio Nogueira Machado. Rio de Janeiro: Objetiva, 2008.

CARVALHO, Mirian de. **Metamorfoses na poesia de Péricles Prade**. São Paulo: Quaisquer, 2006.

CASTRO, Eduardo Viveiros de Castro. **Metafísicas canibais**: elementos para uma antropologia pós-estrutural. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

CENTENO, Y. K.. **A alquimia do amor**: ensaios. Lisboa: a regra do jogo, 1982.

_____. **Literatura e alquimia**: ensaios. Lisboa: Presença, 1987.

_____. **A arte de jardinar**: ensaios (Do símbolo no texto literário). Lisboa: Presença, 1991.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, números). Trad.: Vera da Costa e Silva [et al.]. 29. ED. Rio de Janeiro: José Olympio, 2016.

CIRLOT, Juan-Eduardo. **Dicionário de Símbolos**. Tradução: Rubens Eduardo Ferreira Frias. São Paulo: Centauro, 2005.

CLUBE DO TARÔ. **XVII. A Estrela**. 2017a. Disponível em: <http://www.clubedotaro.com.br/site/m32_17_estrela.asp>, acesso em 06/12/2017.

CLUBE DO TARÔ. **(0 OU 22) O LOUCO**. 2017b. Disponível em: <http://www.clubedotaro.com.br/site/m32_22_louco.asp>. Acessado em 07/12/2017.

COELHO, Nelly Novaes. **Carlos Nejar e a “Geração de 60”**. São Paulo: Edição Saraiva, 1971.

COHN, Sergio (org). **Azougue 10 anos**. Rio de Janeiro: Azougue, 2004.

_____. **Roberto Piva por Sérgio Cohn**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2012.

DALI, Salvador. **Sim ou a paranoia**: método crítico-paranoico e outros textos. Trad.: Denise Vreuls. Rio de Janeiro: Arte Nova, 1974.

DELEUZE, Gilles. **A ilha deserta**. Edição preparada por David Lapoujade. São Paulo: Iluminuras, 2006.

_____. **Francis Bacon**: lógica da sensação. Tradução: Roberto Machado (coord.) et al. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

_____. **Sacher-Masoch**: o frio e o cruel. Tradução: Jorge Bastos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.

_____. **Proust e os signos**. Tradução: Antonio Piquet e Roberto Machado. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

_____. **A dobra**: Leibniz e o Barroco. Tradução: Luiz B. L. Orlandi. 6. ed. Campinas: Papyrus, 2011a.

_____. **Crítica e clínica**. Tradução: Peter Pál Pelbart. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2011b.

_____. **Lógica do sentido**. Tradução: Luiz Roberto Salinas Fortes. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2011c.

DELEUZE, Gilles; GUATARI, Félix. **O que é filosofia**. Tradução: Bento Prado Jr. R Alberto e Alberto Alonso Muñoz. 3. ed. São Paulo: Editora 34, 2010.

_____. **O anti-Édipo**: capitalismo e esquizofrenia 1. Tradução: Luiz B. L. Orlandi. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2011a.

_____. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia 2. Tradução Ana Lúcia de Oliveira, Aurélio Guerra Neto e Celia Pinto Costa. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2011b. v.1

_____. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia 2. Tradução: Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2011c. v.2

_____. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia 2. Tradução: Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão e Suely Rolnik. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2012a. v.3

_____. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia. Tradução: Suely Rolnik. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2012b. v.4

_____. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia 2. Tradução: Peter Pál Pelbert e Janice Caiafa. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2012c. v.5

_____. **Kafka**: por uma literatura menor. Tradução: Cíntia Vieira da Silva. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.

DERRIDA, Jacques. **A farmácia de Platão**. Tradução: Rogério da Costa. São Paulo: Iluminuras, 2005.

_____. **A escritura e a diferença**. Tradução: Maria Beatriz Marques Nizza da Silva, Pedro Leite Lopes e Pérola de Carvalho. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.

_____. **Gramatologia**. Tradução: Miriam Chnaiderman e Renato Janine Ribeiro. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

_____. **Pensar em não ver**: escritos sobre as artes do visível (1979-2004). Organização Ginette Micheud, Joana Masó, Javier Bassas.

Tradução: Marcelo Jacques de Moraes. Florianópolis: Editora da UFSC, 2012.

_____. **Essa estranha instituição chamada literatura:** uma entrevista com Jacques Derrida. Tradução: Marileide Dias Esqueda. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

DIOS, Valesca Canabarro. **Assombração urbana.** São Paulo, maio de 2004. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=oVMzzYIOaNg>. Acesso em 13 de janeiro de 2016.

DUARTE NETO, **Henrique. Claudio Willer:** o universo onírico e surrealista em terras brasileiras. São Paulo: Córrego, 2018.

ELIADE, Mircea. **Imagens e símbolos:** ensaio sobre o simbolismo mágico-religioso. Tradução: Sonia Cristina Tamer. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

_____. Mefistófeles e o Andrógino: comportamentos religiosos e valores espirituais não-europeus. Trad.: Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 1991b.

_____. **Yoga:** imortalidade e liberdade. Trad.: Teresa de Barros Velloso. São Paulo: Palas Athena, 1996.

_____. **O xamanismo e as técnicas arcaicas do êxtase.** Tradução: Beatriz Perrone-Moisé e Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

_____. **O sagrado e o profano:** a essência das religiões. Tradução: Rogério Fernandes. 3. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010a.

_____. **Tratado de história das religiões.** Tradução: Fernando Tomaz e Natália Nunes. 4. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010b.

_____. **História das crenças e das ideias religiosas:** da idade da pedra aos mistérios de elêusis. Tradução: Roberto Cortes de Lacerda. Rio de Janeiro: Zahar, 2010c. v. I

_____. **História das crenças e das ideias religiosas:** de Maomé à idade das reformas. Tradução: Roberto Cortes de Lacerda. Rio de Janeiro: Zahar, 2011a. v. III

_____. **História das crenças e das ideias religiosas:** de Maomé à idade das reformas. Tradução: Roberto Cortes de Lacerda. Rio de Janeiro: Zahar, 2011b. v. II

_____. **Mito e realidade.** Tradução: Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 2013.

ELIADE, Mircea; COULIANO, Ioan P. **Dicionário das religiões.** Tradução: Ivone Castilho Benedetti. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

FARIA, Álvaro Alves de; MOISÉS, Carlos Felipe (Org.). **Antologia poética da geração de 60.** São Paulo: Nankin Editorial, 2000.

FONTELA, Orides. **Poesia Completa.** Organização de Luiz Dohnnikoff. São Paulo: Hedra, 2015.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas.** Tradução: Salma Tannus Muchail. 9. ED. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

_____. **O corpo utópico, as heterotopias.** Tradução: Salma Tannus Muchail. São Paulo: n-1 Edições, 2013.

_____. **História da sexualidade 2:** o uso dos prazeres. Tradução: Maria Thereza da Costa Albuquerque. São Paulo: Paz e Terra, 2014a.

_____. **História da sexualidade 3:** o cuidado de si. Tradução: Maria Thereza da Costa Albuquerque. São Paulo: Paz e Terra, 2014b.

_____. **História da sexualidade 1:** a vontade de saber. Tradução: Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. 3. ED. São Paulo: Paz e Terra, 2015.

_____. **História da loucura: na idade clássica.** Trad.: José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva, 2017.

GARCIA, Wladimir Antônio da Costa. Literatura e ensino. In: SOUZA, Ana Cláudia de; GARCIA, Wladimir Antônio da Costa. **A produção de sentidos e o leitor: os caminhos da memória**. Florianópolis: NUP/CED/UFSC, 2012.

GINSBERG, Allen. **Uivo, Kaddish e outros poemas**. Tradução: Claudio Willer. Porto Alegre: L&PM, 2005.

_____. **Mente espontânea: entrevistas selecionadas, 1958-1996**. Tradução: Eclair Antonio Almeida Filho. Barueri: Novo Século, 2013.

_____. **A queda da América**. Tradução: Paulo Henriques Britto. Porto Alegre: L&PM. 2014.

GIORGETTI, Ugo. **Uma outra cidade**. São Paulo, 2000. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=r3izgty1GmM>. Acesso em 13 de janeiro de 2016.

GOMES, Álvaro Cardoso. **Alçapão de imagens: a ficção onírico-erótica de Péricles Prade**. São Paulo: Pantemporâneo, 2012.

GUATARRI, Félix; ROLNIK, Suely. **Micropolítica: cartografias do desejo**. 12. ED. Petrópolis: Vozes, 2013.

HIVERMINER. S/D. Disponível em: <https://hiveminer.com/Tags/uroborus..> Acesso em 04/11/17.

HOELLER, Stephan A. **Os arcanos maiores do tarô e a cabala (A estrada real)**. Tradução: Cláudia Gerpe. 9. ED. São Paulo: Pensamento, 1993

_____. **Gnosticismo: uma nova interpretação da tradição oculta para os tempos modernos**. Trad. Angela Machado. Rio de Janeiro: Record: Nova Era, 2005.

HOHLFELDT, Antonio. Péricles Prade. In: _____. **A literatura catarinense em busca de identidade: a poesia**. Porto Alegre: Movimento; Florianópolis: Ed. da UFSC, 1997. p. 303 - 335.

HUNGRIA, Camila; D'ELIA, Renata. **Os dentes da memória**: Piva, Willer, Franceschi, Bicelli e uma trajetória paulista de poesia. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2011.

HUTIN, Serge. **História geral da alquimia**: A tradição secreta do Ocidente, a pedra filosofal e o elixir da vida eterna. Trad.: Frederico Ozanam Pessoa de Barros. São Paulo: Pensamento, 2010.

INSTITUTO ANTÔNIO HOUAISS. **Houaiss eletrônico**. Editora Objetiva, 2009.

JUNG, C. G. (org) **O homem e seus símbolos**. Trad. Maria Lucia Pinho. 2.ed. especial. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

JUNKES, Lauro. Péricles Prade: as dimensões do fantástico. In: _____. **O mito e o rito: uma leitura de autores catarinenses**. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 1987. p. 231 - 236.

KEROUAC, Jack. **On the road**: pé na estrada. Tradução: Eduardo Bueno. Porto Alegre: L&PM, 2004.

LAYTON, Bentley (trad. e coment.). **As escrituras gnósticas**. Tradução: Margarida Oliva. São Paulo: Edições Loyola, 2002.

LAUTRÉAMONT, Conde de. **Os cantos de Maldoror**. Tradução: Claudio Willer. 2. ed. São Paulo: Iluminuras, 2008.

LEVINAS, Emmanuel. **Novas interpretações talmúdicas**. Tradução: Marcos de Castro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

LIMA, Sergio Claudio de Franceschi. **O corpo significa**. São Paulo: EDART, 1976.

LYRA, Pedro (org.). **Sincretismo**: a poesia da geração 60: introdução e antologia. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.

LURKER, Manfred (Ed.). **Dicionário de simbologia**. Tradução: Mario Krauss e Vera Barkow. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

MEBES, G. O.. **Os arcanos maiores do tarô**: curso de enciclopédia do ocultismo. Trad. Marta Pécher. São Paulo: Pensamento, s/d.(a)

_____. **Os arcanos menores do tarô.** Marta Pecher. São Paulo: Pensamento, s/d.(b)

MOISÉS, Carlos Felipe. **Balaio:** alguns poetas da Geração 60 & arredores. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2012.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários.** 14. ed. São Paulo: Cultrix, 1999.

MORAES, Eliane Robert. **O corpo impossível.** São Paulo: Fapesp/Iluminuras, 2002.

_____. **Lições de Sade:** ensaios sobre a imaginação libertina. São Paulo: Iluminuras, 2011.

_____. **Perverso, amantes e outros trágicos.** São Paulo: Iluminuras, 2013.

NADEAU, Maurice. **História do Surrealismo.** Trad.: Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Perspectiva, 2008.

NASCIMENTO, Evando. **Derrida.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.

_____. **Derrida e a literatura:** “notas” de literatura e filosofia nos textos de desconstrução. 3. ed. São Paulo: É Realizações, 2015.

O CAIBALION: estudo da filosofia hermética do antigo Egito e da Grécia. Tradução: Rosabis Camaysar. São Paulo: Pensamento, 1978.

PAGELS, Eliane. **Os evangelhos gnósticos.** Trad.: Luíz Torres Fontes. 4. Ed. Porto: Via Ótima, 2006.

PAZ, Octavio. **Conjunções e disjunções.** São Paulo: Perspectiva, 1979.

_____. **A dupla chama:** amor e erotismo. Tradução: Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1994.

_____. **Signos em rotação.** Organização: Celso Lafer e Haroldo de Campos. Tradução: Sebastião Uchoa Leite. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1996.

_____. **Um mais além erótico**: Sade. Tradução: Wladir Dupont. São Paulo: Mandarim, 1999.

_____. **O arco e a lira**. Tradução: Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

_____. **Os filhos do barro**: do romantismo à vanguarda. Tradução: Ari Roitman e Paulina Wacht. 2.ed. São Paulo, 2014.

PINTO, Manuel da Costa. **Literatura Brasileira hoje**. São Paulo: Publifolha, 2004.

PIVA, Roberto. Introdução. In: WILLER, Claudio. **Anotações para um apocalipse**. São Paulo: Massao Ohno, 1964. p. 5-6.

_____. IN: DIOS, Valesca Canabarro. **Assombração urbana**. São Paulo, maio de 2004. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=oVMzzYIOaNg>. Acesso em 13 de janeiro de 2016.

_____. **Um estrangeiro na legião**: obras reunidas. Organização: Alcir Pécora. São Paulo: Globo, 2005. v.1

_____. **Mala na mão & asas pretas**: obras reunidas. Organização: Alcir Pécora. São Paulo: Globo, 2006. v.2

_____. **Estranhos sinais de Saturno**: obras reunidas. Organização: Alcir Pécora. São Paulo: Globo, 2008. v.3

_____. **Paranoia**. 3. ed. São Paulo, Instituto Moreira Salles, 2009a.

_____. **Roberto Piva**. Organização: Sergio Cohn. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2009b.

_____. **Antropofagias e outros escritos**. São Paulo: Córrego, 2016.

PIMENTEL, Gláucia Costa de Castro. **Ataques e utopias**: espaço e corpo na obra de Roberto Piva. Curitiba: Appris, 2012.

PRADE, Péricles. **Ah! a lâmina!**. São Paulo: Editora Literatura Contemporânea, 1963a.

_____. **Êste interior de serpentes alegres**. Florianópolis: Edições Roteiro, 1963b.

_____. **Sereia e castiçal**. Florianópolis: Edições Roteiro, 1964.

_____. **Nos limites do fogo**. São Paulo: Editora do Escritor, 1976.

_____. **Os faróis invisíveis**. São Paulo: Massao Ohno, 1980.

_____. **Labirintos**: variações sobre os arcanos maiores do Tarô. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2008.

_____. **Correspondências**: narrativas mínimas. Porto Alegre: Movimento, 2009.

_____. **Em forma de chama**: variações sobre o unicórnio. S/l.: quaisquer, s/d.

_____. Péricles Prade: “minha poesia é ourobórica”. Universidade Regional de Blumenau. Biblioteca Universitária. **Sarau Eletrônico**. Disponível em: http://bu.furb.br/sarauEletronico/index.php?option=com_content&task=view&id=252&Itemid=1. Acesso em: 03/01/2018. Entrevista concedida ao site Sarau Eletrônico em fevereiro de 2013.

REICH, Wilhelm. **A função do orgasmo**. 11. ED. São Paulo: Brasiliense, 1985.

RILKE, Rainer Maria. **Elegias de Duíno**. Tradução: Dora Ferreira da Silva. Porto Alegre: Globo, 1976.

ROOB, Alexander. **Alquimia & misticismo**. Tradução: Tera Curvelo. Lisboa: Taschen, 1997.

ROBINSON, James M. **A biblioteca de Nag Hammadi**. Trad.: Teodoro Lorent. São Paulo: Madras, 2006.

RONNBERG, Ami (Chefe de Redação); KATHLEEN, Martin (Ed.). **O livro dos símbolos**: reflexões sobre imagens arquetípicas. Köln: Taschen, 2012.

SAMS, Jamie; CARSON, David. **Cartas xamânicas**: a descoberta do poder através da energia dos animais. Trad. Pedro Karp Vasquez, Alzira M. Cohen. Rio de Janeiro: Rocco, 2017.

SANTOS, Maria Cristina Ferreira dos. **Alcapão, alcapões**: sobre a obra de Péricles Prade. Ilustração: Fernando Lindote. Florianópolis: Terceiro Milênio, 2012.

SCHOLEM, Gershom Gerhard. **O nome de deus, a teoria da linguagem e outros estudos de cabala e mística**: judaica II. Tradução: Ruth Joanna Solon e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1999.

_____. **A cabala e seu simbolismo**. Tradução: Hans Borger e J. Guinsburg. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2015.

SCHMIDT, Jayro. **Poesia e ficção de Péricles Prade**: semas, semantemas, logomatrias. São Paulo: Pantemporâneo, 2011.

SILVA, Benedicto Luz e. **O unicórnio segundo Péricles Prade**: aspectos míticos e esotéricos. São Paulo: Editora do Escritor, 2013.

SONTAG, Susan. **Sob o Signo de Saturno** Tradução de Ana Maria Capovilla e Albino Poli Jr. São Paulo: L&PM editores, 1986.

SOUZA, Ana Cláudia de; GARCIA, Wladimir Antônio da Costa. **A produção de sentidos e o leitor**: os caminhos da memória. Florianópolis: NUP/CED/UFSC, 2012.

TAROT ZEN REIKI. **A Temperança**: Arcano XIV. 2013. Disponível em: <<http://tarotzenreiki.blogspot.com.br/2013/07/a-temperanca-arcano-xiv.html>>. Acesso em 05/12/17.

TRISMEGISTO, Hermes. **Corpus Hermeticum**: atribuído ao grande Hermes Trimegisto. Tradução e revisão: Ali Onaissi. São Paulo: Esotera, 2017.

VASQUES, Marco (org. e sel.); CUNHA, Rubens da (org. e sel.). **Dossiê Osiris**: Péricles Prade. Florianópolis: Redoma; Navegantes: Para-Terra, 2011.

W3. S/D. Disponível em: https://w3.ual.es/personal/fjgarcia/Lit_3_1_b.htm. Acesso em 15/12/2017.

WIKIMEDIA. **Mercúrio Volante**. 2016. Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Giambologna,_mercurio_volante,_01.JPG. Acessado em 04/11/17.

WILLER, Claudio. **Anotações para um apocalipse**. São Paulo: Massao Ohno, 1964.

_____. **Dias circulares**. São Paulo: Massao Ohno, 1976.

_____. **Jardins da provocação**. São Paulo: Massao Ohno; Roswitha Kempf, 1981.

_____. In: PIVA, Roberto. **Um estrangeiro na legião**: obras reunidas. Organização: Alcir Pécora. São Paulo: Globo, 2005. v.1

_____. **Geração Beat**. Porto Alegre: L&PM, 2009.

_____. **Um obscuro encanto**: gnose, gnosticismo e poesia. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

_____. In: HUNGRIA, Camila; D'ELIA, Renata. **Os dentes da memória**: Piva, Willer, Franceschi, Bicelli e uma trajetória paulista de poesia. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2011.

_____. **Os rebeldes**: Geração Beat e anarquismo místico. Porto Alegre: L&PM, 2014.

BIBLIOGRAFIA SUPLEMENTAR

ARCHANJO, Neide. **Escavações**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

_____. **As marinhas**. Rio de Janeiro: Salamandra, 1984.

ARRUDA, Eunice. **Invenções do desespero**. São Paulo: [s.e.], 1973.

_____. **Os momentos**. São Paulo: Nobel: Secretaria de estado da Cultura, 1981.

_____. **As pessoas, as palavras**. 2. ED. São Paulo: Editora do escritor, 1984.

_____. (Org). **Fui eu**. Uma pintura de Valdir Rocha. São Paulo: Escrituras, 1998.

BELL, Lindolf. **As vivências elementares**. São Paulo: Massao Ohno - Roswitha Kempf editores, 1980.

_____. **O código das águas**. 5. ED. São Paulo: Global, 2001.

BICELLI, Roberto. **Antes que eu me esqueça** (um livro sem MERAS coincidências). Ilustrações de Carlos Augusto Martins Lacaz. São Paulo: Feira de Poesia, 1977.

DE FRANCESCHI. Antonio Fernando. **Caminho das Águas**. São Paulo: Brasiliense, 1987.

_____. **Sal**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

_____. **Sete Suítes**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

HARO, Rodrigo de. **Pedra Elegíaca**. Porto Alegre: Edições Flama, 1971.

_____. **Espelho dos melodramas**. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2011.

_____. **Folias do ornitorrinco**. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2011.

MOISÉS, Carlos Felipe. **A tarde e o tempo**. Florianópolis: Edições Roteiro, 1964.

_____. **Carta de marear**. São Paulo: [s.n], 1966.

_____. **Círculo imperfeito**. Bahia: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1978.

_____. **Subsolo. São Paulo**: Massao Ohno, 1989.

PAULINI, Celso Luiz. **O gerifalto** (poesia completa). Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2001.

TOLENTINO, Bruno. **Anulação & outros reparos**: edição definitiva. 2. ED. Rio de Janeiro: Topbooks, 1998.

VOGT, Carlos. **Poesia reunida**. São Paulo: Landy, 2008.