

Universidade Federal de Minas Gerais
Faculdade de Letras
Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários

CRISTIANO ELIAS DE PAULO

A poética da inconformidade e o desencantamento do mundo:
política e estética em Pier Paolo Pasolini e Roberto Piva

Belo Horizonte
2022

CRISTIANO ELIAS DE PAULO

**A poética da inconformidade e o desencantamento do mundo:
política e estética em Pier Paolo Pasolini e Roberto Piva**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, da Faculdade de Letras, da Universidade Federal de Minas Gerais, para obtenção do grau de Doutor em Teoria Literária.

Orientador: Professor Dr. Gustavo Silveira Ribeiro

Belo Horizonte
2022

P283.Yp-p Paulo, Cristiano Elias de.
A poética da inconformidade e o desencantamento do mundo [manuscrito] : política e estética em Pier Paolo Pasolini e Roberto Piva / Cristiano Elias de Paulo. – 2022.
252 f., enc. : il., fots., (color.)

Orientador: Gustavo Silveira Ribeiro.

Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada.

Linha de Pesquisa: Poéticas da Modernidade.

Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais,
Faculdade de Letras.

Bibliografia: f. 243-252.

1. Pasolini, Pier Paolo, 1922-1975 – Crítica e interpretação – Teses. 2. Piva, Roberto, 1937- – Crítica e interpretação – Teses. 3. Política e literatura – Teses. 4. Cinema e literatura – Teses. 5. Xamanismo – Teses. 6. Poesia italiana – História e crítica – Teses. 7. Poesia brasileira – História e crítica – Teses. I. Ribeiro, Gustavo Silveira. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. III. Título.

CDD: 851.912



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE LETRAS
PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: ESTUDOS LITERÁRIOS

FOLHA DE APROVAÇÃO

Tese intitulada *A poética da inconformidade e o desencantamento do mundo: política e estética em Pier Paolo Pasolini e Roberto Piva*, de autoria do Doutorando **CRISTIANO ELIAS DE PAULO**, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Letras: Estudos Literários.

Área de Concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada/Doutorado

Linha de Pesquisa: Poéticas da Modernidade

Aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos seguintes professores:

Prof. Dr. Gustavo Silveira Ribeiro - FALE/UFMG - Orientador

Profa. Dra. Vera Lúcia de Carvalho Casa Nova - FALE/UFMG

Prof. Dr. Daniel Reizinger Bonomo - UFMG

Prof. Dr. Emílio Carlos Roscoe Maciel - UFOP

Prof. Dr. Leonardo Francisco Soares - UFU

Belo Horizonte, 16 de março de 2022.



Documento assinado eletronicamente por **Leonardo Francisco Soares, Usuário Externo**, em 16/03/2022, às 18:22, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Gustavo Silveira Ribeiro, Professor do Magistério Superior**, em 21/03/2022, às 16:02, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Daniel Reizinger Bonomo, Professor do Magistério Superior**, em 21/03/2022, às 16:35, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Marcos Rogerio Cordeiro Fernandes, Subcoordenador(a)**, em 23/03/2022, às 05:03, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Emílio Carlos Roscoe Maciel, Usuário Externo**, em 25/03/2022, às 15:21, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).

Documento assinado eletronicamente por **Vera Lucia de Carvalho Casa Nova, Servidora aposentada**, em 25/03/2022, às 16:03, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).

file:///C:/Users/Cris/Documents/TESE/TESE FINAL/Orientações pós defesa/Folha_de_Aprovacao_1247650.html

1/2



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **1247650** e o código CRC **D41C73EE**.

AGRADECIMENTOS

Agradeço imensamente ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da UFMG (Pós-Lit/ UFMG), tanto aos professores quanto aos funcionários. À Capes, por ter proporcionado a bolsa, sem a qual meu estudo seria inviabilizado.

Ao meu orientador Prof. Dr. Gustavo Silveira Ribeiro. À minha primeira orientadora nessa jornada, Prof.a Dra. Graciela Inés Ravetti de Gómez (*in memoriam*), que com respeito e dedicação auxiliaram-me durante o processo de pesquisa e escrita.

Agradeço também à Profa. Dra. Vera Lúcia de Carvalho Casa Nova - FALE/UFMG, ao Prof. Dr. Daniel Reizinger Bonomo – UFMG, ao Prof. Dr. Emílio Carlos Roscoe Maciel – UFOP, ao Prof. Dr. Leonardo Francisco Soares - UFU, por participarem da banca de defesa desta tese.

Agradeço especialmente à Gislaine Gonçalves pelas leituras e pela paciência, sem ela o presente trabalho não seria possível. Tamos juntos!

Aos amigos que sempre me incentivaram: Michel Mingote, Rafael Sellamano, Raquel Minini, Affonso Uchoa, Ricardo Dias Luz. Amigos de “copo e de cruz”.

À Ofélia, por tornar os dias sombrios mais suportáveis.

Por fim, agradeço à minha família, especialmente à minha mãe, Maria Elias de Paulo (*in memoriam*), que não pode acompanhar o fim dessa jornada, encantou-se antes.

RESUMO

A presente tese visa discutir as concepções estéticas e políticas de Pier Paolo Pasolini (1922-1975) e Roberto Piva (1937-2010), partindo do processo de desencantamento do mundo em direção à recusa das ideologias burguesas na contemporaneidade. Assim, partirmos da seguinte questão: até que ponto ou de que forma o mundo desencantado — fomentado pela razão iluminista que paulatinamente produziu uma ciência integrada e altamente dependente das instâncias de poder, principalmente do poder econômico —, atravessou as obras poéticas, cinematográficas e críticas de nossos dois poetas?

O intuito do nosso trabalho é, primeiramente, demonstrar a semelhança das críticas à contemporaneidade realizada pelos dois. Dessa forma, pretendemos salientar uma proximidade considerável entre o pensamento crítico social do poeta italiano e do poeta brasileiro, embora também se possa apontar relevantes diferenças estéticas e políticas entre os dois. Em um segundo momento, buscamos apontar os caminhos e formas utilizados por ambos para se moverem na areia movediça do contemporâneo desencantado.

Palavras-chave: Roberto Piva, Pier Paolo Pasolini, poesia, cinema, desencantamento, progresso.

ABSTRACT

This thesis intends to discuss the aesthetic and political conceptions of Pier Paolo Pasolini (1922-1975) and Roberto Piva (1937-2010), starting from the process of disenchantment in the world towards the rejection of bourgeois ideologies in contemporary times. Thus, we start from the following question: to what extent or in what way did the disenchanted world — fostered by the Enlightenment reason that gradually produced an integrated science that was highly dependent on instances of power, especially economic power — cross poetic, cinematographic, and critical works? of our two poets?

Our work aims, firstly, to demonstrate the similarity of the criticisms of contemporaneity made by the two. In this way, we intend to emphasize considerable proximity between the critical social thought of the Italian poet and the Brazilian poet, although it is also possible to point out relevant aesthetic and political differences between the two. In a second moment, we seek to point out the ways and forms used by both to move in the quicksand of the disenchanted contemporary.

Keywords: Roberto Piva, Pier Paolo Pasolini, poetry, cinema, disenchantment, progress.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	p. 6
CAPÍTULO 1 – IDEIAS POLÍTICAS: O OLHAR SOBRE UM MUNDO EM MUTAÇÃO	
1.1 O mundo desencantado	p. 24
1.2 A homogeneização cultural e o processo de integração	p. 31
1.3 O processo de aculturação e a mutação antropológica	p. 40
1.4 A transformação do humano	p. 54
1.5 Processos de ruptura e a percepção estética do novo	p. 68
CAPÍTULO 2 – A RECUSA AO MUNDO BURGUEZ	
2.1 A descida ao inferno da contemporaneidade	p. 79
2.2 O inferno é aqui	p. 91
2.3 Poetas revoltados	p. 101
2.4 Polêmicas e contradições	p. 115
CAPÍTULO 3 – A POÉTICA DA RESISTÊNCIA	
3.1 A linguagem	p. 128
3.2 Pasolini poeta	p. 137
3.3 A visão de Roberto Piva	p. 150
3.3.1 Roberto Piva: o anjo dos mictórios	p. 159
CAPÍTULO 4 – A DANÇA E AS FORMAS ARCAICAS	
4.1 Elementos regressivos e fuga do contemporâneo – visão trágica do mundo	p. 178
4.2.1 Pasolini e a <i>Trilogia da Vida</i>	p. 184
4.2.2 Pasolini e a trilogia grega	p. 198
4.3 Xamanismo: a palavra poética contra a sedução normatizante	p. 217
CONSIDERAÇÕES FINAIS	p. 235
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	p. 242

INTRODUÇÃO

Difícil não amar gente
inconformada num mundo de
mansos.

(Alcir Pécora)

A presente tese visa discutir as concepções estéticas e políticas de Pier Paolo Pasolini (1922-1975) e Roberto Piva (1937-2010), partindo do processo de desencantamento do mundo em direção à recusa das ideologias burguesas na contemporaneidade. Assim, partirmos da seguinte questão: até que ponto ou de que forma o mundo desencantado — fomentado pela razão iluminista que paulatinamente produziu uma ciência integrada e altamente dependente das instâncias de poder, principalmente do poder econômico —, atravessou as obras poéticas, cinematográficas e críticas¹ de nossos dois poetas?

O intuito do nosso trabalho é, primeiramente, demonstrar a semelhança das críticas à contemporaneidade realizada pelos dois. Dessa forma, pretendemos salientar uma proximidade considerável entre o pensamento crítico social do poeta italiano e do poeta brasileiro, embora também se possa apontar relevantes diferenças estéticas e políticas entre os dois. Em um segundo momento, buscamos apontar os caminhos e formas utilizados por ambos para se moverem na areia movediça do contemporâneo desencantado.

Como a temática orbita sobre um contexto nomeado como contemporâneo — relacionado à noção de contemporaneidade, acreditamos ser preciso destacar, desde já, o que compreendemos por esses conceitos. A historiografia determina o início da Idade Contemporânea e, conseqüentemente, da contemporaneidade no ano de 1789, data que marcaria o rompimento com a Idade Moderna pela eclosão da Revolução Francesa. Isso se deve ao fato das mudanças políticas e sociais provocadas por esse processo causarem transformações intensas em uma escala expressiva, pois afetaram o Antigo Regime² não

¹ Estas duas últimas categorias ficam mais a cargo de Pasolini, ainda que se possa apontar uma crítica piviana, a partir de suas inúmeras entrevistas, manifestos e documentários.

² “Mirabeau foi um dos primeiros a usar a expressão, um ano após a Revolução Francesa, em referência ao poder centralizado e à sociedade de privilégios derrubados por esse movimento revolucionário. Segundo Alexis de Tocqueville (1856), Antigo Regime é a ordem desaparecida com a Revolução Francesa, “identificável nas diversas regiões europeias” (SOUZA, 2005, s.p.)” VILLATA, Luiz Carlos. A Sociedade como um teatro: Relações Perigosas, De Choderlos Laclos. In: http://www.caminhosdoromance.iel.unicamp.br/estudos/abralic/sociedade_teatro.doc

só na França como em várias partes da Europa e nas colônias nas Américas.³ Esse momento foi marcado por uma “revolução” que atingiu o campo político (com a contestação dos regimes monárquicos), o campo das ideias (com a difusão do Iluminismo) e afetou de forma contundente a religião (devido às intensas críticas dos filósofos iluministas sobre os dogmas cristãos). Por causa da intensa transformação provocada por esse processo e pela permanência de determinados ideais ali forjados até os dias de hoje, nosso próprio contexto ainda é categorizado pela historiografia com Época Contemporânea.

Por meio da Revolução Francesa uma nova classe, a burguesia, adquiriu o poder consolidando o capitalismo como sistema econômico que, apesar de passar por transformações intensas ao longo dos anos, ainda é o sistema vigente, determinando a política, a cultura, as formas de pensamento e de relações humanas etc. Ao analisarmos o pensamento político e estético dos dois poetas em questão observamos suas críticas e recusas, justamente, à visão de mundo estabelecida pela “burguesia” ou “classe média”⁴ via capitalismo – mais precisamente o neocapitalismo –⁵, responsável pelo adensamento do desencantamento no mundo contemporâneo, ou seja, é responsável pela produção de um estranhamento no mundo que se estabeleceu pela recusa moderna do passado concretizada pela produção de “novidades” repetitivas e vazias que alimentam o sistema político-econômico. A reação a esse processo de adensamento do mundo baseado no consumo e produção de supérfluos estava no horizonte tanto de Pasolini quanto de Roberto Piva, moldando, inclusive, as suas performances públicas.

Contudo, há que se fazer aqui uma observação: a história continuou sua incessante marcha, assim como tudo que ela engloba, economia, política, laicismo, até mesmo a

³ Cf. HOBBSAWM, E. J. **A era das revoluções**: Europa 1789-1848. 17. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2003. VILLALTA, Luiz Carlos. **Reformismo Ilustrado, Censura e Prática de Leitura: Usos do Livro na América Portuguesa**. Tese defendida na Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Departamento de História: Programa de Pós-graduação em História social. 1999.

⁴ Pasolini adotará o primeiro termo, enquanto que Piva utilizará os dois, para se referir às classes políticas e econômicas do país.

⁵ “Definição dada por alguns autores ao capitalismo dos países altamente industrializados na atualidade, caracterizado pela aplicação de medidas que visam o bem-estar social. Corresponderia, por exemplo, ao perfil do Novo Estado Industrial traçado por Joohn Kenneth Galbraith ao Estado do Bem- Estar Democrático analisado por Guinnar Myrdal. No plano real, o exemplo mais acabado de neocapitalismo está na social-democrática europeia e na sociedade norte-americana. O conceito de neo-capitalismo parte de uma comparação histórica. O capitalismo liberal do século XIX baseia-se na concorrência entre empresas dirigidas por seus proprietários e na interação relativamente livre entre demanda, oferta e preços. Já o capitalismo moderno ou neocapitalismo tem sua base na grande empresa oligárquica, que muitas vezes atua em vários setores da produção cuja direção é exercida por profissionais [...]”. CABRAL, Hélio Ricardo Moraes. **Moderno Dicionário De Economia**. Vol. 2 – de M a Z. São Paulo: UICLAP, p. 691-692.

dissolução de antigas fronteiras e o aparecimento de novas, a industrialização, a pós-industrialização, o neoliberalismo, o crescimento dos centros urbanos, o hedonismo, o consumismo, as demandas sociais, enfim. Portanto, fica claro que, a partir da observação da história como um processo incessante, existe uma larga diferença entre a segunda metade do século XVIII, quando se deu a Revolução Francesa, e a segunda metade do século XX, período em que nossos dois poetas estão produzindo suas obras e questionando o mundo em que vivem. Por esse motivo, a ideia de uma época tão extensa e díspar demonstra um certo desgaste do termo e uma necessidade de um outro termo ou do alargamento do atual que possa dar conta da atualidade, ou melhor, dar conta das muitas atualidades. Daí a tentativa de muitos conceituarem o “contemporâneo”, para, a partir do conceito, extrair sua atualidade, assim o fará, por exemplo, Giorgio Agamben.

Ao retomar o pensamento Nietzscheano, através de uma citação de Roland Barthes, Agamben aponta para uma “desconexão” e uma “dissociação”, que caracterizaria o “ser contemporâneo” “de algo ou de alguém”. O pensador italiano dirá: “Nietzsche situa a sua exigência de “atualidade”, a sua “contemporaneidade” em relação ao presente numa desconexão e numa dissociação”,⁶ portanto, “o contemporâneo é o intempestivo”,⁷ pois

pertence verdadeiramente ao seu tempo, é verdadeiramente contemporâneo, aquele que não coincide perfeitamente com este, nem está adequado às suas pretensões e é, portanto, nesse sentido, inatual; mas, exatamente por isso, exatamente através desse deslocamento e desse anacronismo, ele é capaz, mais do que os outros, de perceber e apreender o seu tempo.⁸

O contemporâneo deixa de ser uma marcação estritamente temporal para tornar-se uma posição diante do mundo e do tempo presente, está ligado diretamente a uma inconformidade com a época. Ao longo da tese perceberemos como essa não coincidência com a época é justamente o que move a crítica dos dois poetas em relação ao tempo presente, marcado pela substituição de valores e de posicionamentos em face de uma sensação de aceleração temporal produzida pelo desenvolvimento científico/tecnológico e pelo crescimento dos centros urbanos. Essa também será a nossa perspectiva aqui no presente estudo: apontar tais “deslocamentos” ou as não coincidências com o próprio tempo no discurso e nas obras de nossos dois poetas em questão.

⁶ AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? E outros ensaios**. Chapecó: Argos, 2009, p. 58.

⁷ Roland Barthes. Apud: AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo?**, 2009, p.58.

⁸ AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo?**, 2009, p.58.

Outro conceito importante para nós, é o conceito de cultura, que tem presença constante neste trabalho, assim, faz-se necessário tecer algumas considerações a respeito dele. De grande complexidade, por suas várias definições, começou a ser discutido no século XIX por disciplinas que visavam refletir acerca do homem e da sociedade, mais precisamente a sociologia e a etnologia. Apesar de ter sido elaborado com o intuito de neutralidade, substituindo o termo “civilização” – este considerava as sociedades ditas “primitivas” como “seres à parte”⁹ – ele fora imbuído de juízos de valor e implicações ideológicas por ser utilizado, também, como elemento hierarquizante das sociedades. Estas eram classificadas como mais ou menos evoluídas culturalmente, demarcando o progresso de umas e o atraso de outras.

Sobre sua definição Edward Burnett Taylor destacou que:

Cultura e civilização, tomadas em seu sentido etnológico mais vasto, são um conjunto complexo que inclui o conhecimento, as crenças, a arte, a moral, o direito, os costumes e as outras capacidades ou hábitos adquiridos pelo homem enquanto membro da sociedade [1871, p- 1].¹⁰

De acordo com Dennys Cuche, desde os estudos de Franz Boas (1858-1942) o debate dentro das ciências humanas visou defender o uso do termo no plural de forma a compreender a cultura como algo que diferencia os povos, mas não os classifica como mais ou menos evoluídos, por este motivo o antropólogo usava o termo no plural, “culturas”. Ao ser colocado no singular afirmava-se a ideia de haver uma cultura única, universal, composto por etapas as quais as sociedades deveriam alcançar, demarcando assim o atraso de umas em relação às outras. Apesar dos estudos de Franz Boas e outros antropólogos terem se destacado ao longo do século XX, ainda permanecia no imaginário social essa visão hierarquizante de cultura – lembremos do discurso nazifascista, por exemplo. Nesse aspecto, quando Piva e Pasolini incorporam certos elementos das ditas culturas “primitivas” em suas obras eles compreendem que essas são lidas pela sociedade capitalista – na qual estão vivendo e produzindo – como “atrasadas”, isentas de desenvolvimento. Mas, para eles consistiria justamente aí o valor delas, pois, na concepção de ambos, essas culturas ainda não haviam sido atravessadas pelo

⁹ CUCHE, Dennys. **A noção de cultura nas ciências sociais**. Bauru: EDUSC, 1999, p. 36.

¹⁰ CUCHE, Dennys. **A noção de cultura nas ciências sociais**, 1999, p. 35.

desenvolvimento predatório do capitalismo, nelas ainda residiriam uma visão mítica e encantada do mundo, portanto, elas estariam envolvidas no manto da sacralidade.

Com alguma celeridade, após o aparecimento do capitalismo industrial, o sagrado — categorizado como qualquer manifestação de algo não pertencente ao nosso mundo, ou seja, oposto ao mundo natural e profano¹¹ — cede lugar ao mundo desencantado, agora envolto pelo consumo que envolve o corpo, a vida, a alma, a religião, ou seja, o material e o imaterial. O capitalismo como uma religião¹² dessacralizou o antigo sagrado e sacralizou o profano. Diante desse processo histórico e as suas transformações, autores como Nietzsche, Walter Benjamin, Theodor Adorno, Octavio Paz e Giorgio Agamben, só para citar alguns, apontaram as aparentes contradições e rupturas que acentuaram as ambiguidades relativas à modernidade e que continuariam, de certa forma, na contemporaneidade. Um dos sintomas da “cultura da sociedade capitalista avançada”,¹³ apontados principalmente por Benjamin e Agamben, é o desaparecimento da experiência em meio ao crescente avanço tecnológico. O consumismo ou o consumo, tido como um valor no mundo neocapitalista, será responsável por, conforme veremos no discurso de Pasolini e Piva, transformar as experiências humanas, produzindo um esvaziamento cultural e humanístico, criando um ser humano insensível e monstruoso, movido pela valorização de uma cultura massificada e massificante — na qual o culto ao novo alcança proporções até então inimagináveis.

Pairando sobre as cabeças de nossos dois poetas estão os fantasmas que assombraram gerações de pensadores e artistas. Pois, se por um lado o “novo” e a indústria da novidade são aclamados, como o fazem os futuristas, por outro, eles são negados, como nos lembram Michael Löwy e Robert Sayre,¹⁴ por uma visão de mundo romântica cujos ecos ainda são ouvidos nos dias atuais. A esse respeito, basta notarmos como há uma crescente valorização de culturas consideradas “primitivas”, cujo aumentando exponencial vem desde, pelo menos, na filosofia de Jean-Jacques Rousseau, passando por Nietzsche; já nas artes, passando por Paul Gauguin e pelo cubismo primitivista, ou por teóricos como Carl Einstein, até chegar na etnopoiesia de Jerome Rothenberg e no xamanismo de Joseph Beuys; ou ainda, para tratarmos de nossos objetos

¹¹ ELIADE, Mircea. **O Sagrado e o Profano**. A essência das Religiões. São Paulo: Martins Fontes, 2020.

¹² BENJAMIN, Walter. O capitalismo como religião. Organização: Michael Löwy. São Paulo: Boitempo, 2013.

¹³ HARVEY, David. **Condição Pós-moderna**. São Paulo: Edições Loyola, 2009, p. 45.

¹⁴ LÖWY, Michael, SAYRE, Robert. **Revolta e Melancolia: o romantismo na contracorrente da modernidade**. Trad. Nair Fonseca. São Paulo: Boitempo, 2015.

de análise, no xamanismo-dionisíaco de Roberto Piva, ou no gosto pelo antigo claramente identificado na produção estética pasoliniana.

Entre os muitos embates e contradições da época, esses sujeitos cindidos se deparam com um niilismo cada vez mais acentuado, ligado a um tempo que, ramificado, transforma-se em múltiplos “agora”, enquanto segue impondo um ritmo delirante ao cotidiano. Este, por sua vez, tornou-se filho de um “presente eterno”, apesar de, contraditoriamente, a partir da primeira metade do século XX, o futuro passe a ser, com maior intensidade, o tempo das projeções humanas, dos ideais, da vida a ser vivida, até, obviamente ser desarticulado pelo hedonismo e pelo “aqui e agora”.

A humanidade se divide entre o futuro, tempo dos desejos a serem realizados, e o presente, tempo das realizações e das experimentações diretas do agora. Enquanto o passado — tempo da memória —, perde importância frente ao frenesi da vida moderna, o novo é supervalorizado. Nesse aspecto podemos remeter ao conceito de “presentismo” elaborado por François Hartog.¹⁵ O historiador francês chegou ao diagnóstico de que, a partir das últimas décadas da história da humanidade – o livro no qual ele trata sobre o tema é de 2003 –, nós vivemos “em uma espécie de presente contínuo, isto é, uma experiência marcada pela tirania do instante e por um horizonte que não passa de uma projeção de um agora sem fim.” Assim, “o passado tende a ser visto de forma nostálgica, como um tempo a ser restaurado”.¹⁶ O romantismo tem como uma de suas características o resgate do passado, essa tendência teria predominado até os dias atuais, transformando o romantismo em uma “visão de mundo”¹⁷.

No cenário até agora definido, os valores vão também se transformando, e assim, vão interferindo no próprio processo de mutação, numa dupla relação de causa e efeito. O Modernismo e o aparecimento das vanguardas artísticas no início do “Breve século XX” (como o nomeou o historiador Eric Hobsbawm),¹⁸ aliados à tradição da ruptura (apontada por Octavio Paz), revelam o despontar dos primeiros sinais de um mundo que vai se afastando cada vez mais rápido (culturalmente) do tempo pré-industrial. Diante dos

¹⁵ HARTOG, François. **Regimes De Historicidade: presentismo e experiências do tempo**. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

¹⁶ MARIUTTI, Eduardo Barros. Presentismo e Crise da Modernidade IV: regimes de historicidade. In: Texto para Discussão - 357. Unicamp. IE, Campinas, n. 357, ago. 2019, p. 7. Disponível em: <https://www.economia.unicamp.br/images/arquivos/artigos/TD/TD357.pdf>

¹⁷ LÖWY, Michael, SAYRE, Robert. **Revolta e Melancolia: o romantismo na contracorrente da modernidade**. Trad. Nair Fonseca. São Paulo: Boitempo, 2015.

¹⁸ HOBBSAWM, Eric J. **A era dos Extremos: o breve século XX, 1914-1991**. São Paulo: Companhia Das Letras, 2010.

novos valores, nossos dois poetas vão expressar em suas performances discursivas uma “recusa do presente”, que podemos entender como sendo uma recusa das ideologias neocapitalistas-burguesas-cristãs. Ou seja, eles recusam tudo aquilo que envolve o desenvolvimento¹⁹ desenfreado, por um lado, e as mentalidades conservadoras, pelo outro. Ao longo da modernidade e da contemporaneidade o mundo foi abrindo mão de uma certa rigidez social, que havia predominado por muito tempo. Mas mesmo na segunda metade do século XX, o mundo ainda conservava a já envelhecida estrutura ideológica-repressiva dos Estados burgueses e os antigos preconceitos religiosos impactando diretamente nas liberdades individuais e nos anseios por um mundo livre de preconceitos e de desigualdade social.

É importante destacar que a relação entre o antigo e o moderno aparece de duas formas no discurso crítico dos nossos autores. A primeira forma, vista pelos dois como algo positivo, diz respeito à valorização e preservação das culturas arcaicas e “primitivas” em detrimento da cultura de massa e da arquitetura moderna etc. que estariam eclipsando as outras. A segunda, diz respeito aos valores envoltos em preconceitos e às restrições à liberdade, por isso, seria negativa e estaria, por exemplo, ligada diretamente com a forma como as sociedades modernas tratam o sexo e a sexualidade e, principalmente a homossexualidade. A esse tipo de visão preconceituosa e restritiva o poeta italiano caracterizou, pejorativamente, como sendo irracional, em relação a uma visão moderna despida de preconceitos. Contudo, o termo “irracional”, quando se refere às culturas arcaicas, tanto na obra de Pasolini quanto na obra de Roberto Piva, assume valor positivo, servindo de contraponto ao racionalismo destrutivo que, para os autores, seria negativo.

O poder da nossa sociedade de consumo permissiva serviu-se precisamente das nossas conquistas mentais de laicos, de iluministas, racionalistas, para construir a sua estrutura de falso laicismo, de falso iluminismo, de falso racionalismo²⁰.

Ambos perceberam, cada qual ao seu modo, a expansão do desencantamento do mundo gerando uma atmosfera de estranhamentos e incertezas, tornada cada vez mais espessa a partir da segunda metade do século XX. Da substituição de valores antigos e da perda de determinadas culturas surgem o avivamento de outros valores, como os valores

¹⁹ Pasolini preferia o termo “desenvolvimento”, diferenciando este do termo “progresso”, mas voltaremos a essa questão em momento mais apropriado.

²⁰ PASOLINI, Pier Paolo. **Escritos Póstumos**. Título original: *Scritti Corsari*. Trad. Helena Ramos. Lisboa: Moraes editores, 1979, p. 143.

fascistas, produzindo um efeito catastrófico em muitas sociedades. A percepção desse fator levou o poeta italiano a falar do surgimento do neofascismo, muito pior, aos olhos dele, do que o fascismo histórico. Disfarçado de democrático, o neofascismo vinha sendo disseminado pelas culturas de massa que, por sua vez, eram atravessadas pelas ideologias do poder, principalmente a ideologia de consumo, arrebanhando assim uma quantidade ainda maior de adeptos. Para ele, esse movimento era responsável pelo “Genocídio Cultural”²¹. Dizia ele: “a cultura não é o que nos protege da barbárie e deve ser protegida contra ela, ela é o próprio meio onde prosperam as formas inteligentes da nova barbárie”.²²

Outra questão fundamental a ser pontuada é a contradição, esta, vez ou outra, irá aparecer entranhada nos discursos dos dois poetas. Aliás, tanto um quanto o outro carregava a pecha de contraditório e mesmo de reacionário, por seus posicionamentos político-ideológicos. É perceptível que, em determinados momentos, seus discursos pendem para uma condenação dos valores neocapitalistas, como o individualismo ou o hedonismo, mas em outros momentos a constatação do contrário também é visível.

Roberto Piva, inspirado pela obra de Max Stirner, se dizia anarquista individualista, e ainda monarquista,²³ contudo, criticou a violência advinda dos impulsos niilistas e hedonistas de certos indivíduos. Esses impulsos, por sua vez, são reflexos de uma política altamente individualista. Isso porque, ela teria deixado de lado o bem estar coletivo para favorecer apenas aqueles que mantêm com o Estado alguma relação de poder. Ou ainda, o mesmo poeta se dizia ecologista, quando sabemos que a destruição do meio ambiente aumentou consideravelmente com o desenvolvimento do neoliberalismo favorável ao individualismo e à relação de poder, individual ou de pequenos grupos, em detrimento de uma coletividade. Sobre Pasolini também podemos apontar muitas contradições, como o fato de pertencer à classe média italiana, mas criticar o proletariado por desejar viver como a classe média. Enfim, as contradições observadas são muitas, algumas delas serão apresentadas no decorrer do presente trabalho.

Existe uma pintura do pintor belga René Magritte (1936), intitulada *Clarividência*, na qual o pintor, diante de sua tela, toma um ovo como modelo para o trabalho em curso,

²¹ LIMA, José Expedito Passos. **Crítica e recusa do presente a realidade como experiência filosófica em Pier Paolo Pasolini**. Dissertação de mestrado. Belo Horizonte: Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas - UFMG, 1998, p.46.

²² PASOLINI *apud* DIDI-HUBERMAN, Georges. **Sobrevivência dos vaga-lumes**, p.41.

²³ O poeta mais de uma vez utiliza o termo anarcomonarquista para classificar a sua atuação política.

contudo, o que se vê ganhando forma na tela é um pássaro. Esse pássaro é uma imagem posterior do próprio ovo, um salto representativo do modelo no futuro, mas também implica uma anterioridade, pois o ovo é o passado de qualquer pássaro. Passado e futuro se configuram em um antes e, ao mesmo tempo, em um depois, para juntos se condensarem em um outro tempo, o presente. Se o passado se presentifica por meio da memória, das experiências e tradições, o futuro torna-se acessível no presente por meio do desejo, dos projetos, metas e, sobretudo, pela imaginação.

O ver além ou aquém do objeto estabelecido, a busca pelas origens do presente é, o que de certo modo, atravessará o núcleo do pensamento dos dois poetas. A ideia de cultura, por exemplo, em Pasolini é o pássaro de Magritte — passado e presente juntos; em seu filme *Medeia* (1969), a figura do centauro trará a junção entre pensamento arcaico e pensamento moderno, — mas, dependendo do grau de interferência do artista sobre o que está sendo representado o produto final perderá seus elos com as tradições. Abandonado o ovo, o pássaro de asas abertas ruma para o indefinido, para o abismo que é futuro em si. E o poeta visionário tenta adivinhar seu voo.

Imagem 1: fotografia da elaboração de *Clarividência*, Rene Magritte (1898-1967)



Fonte: <http://www.stockpholio.net/view/image/id/6601917423#.YhLSPujMLIU>

Imagem 2: obra *Clarividência*, Rene Magritte (1898-1967)



Fonte: <https://pt.wahooart.com/@/5ZKEKN-Rene-Magritte-Clarivid%C3%A2ncia>

Pier Paolo Pasolini e Roberto Piva, amaram, mas também criticaram pesadamente a época em que viveram, exaltaram as culturas marginais e experimentais, criticaram as mudanças de valores que achavam essenciais e combateram outros valores considerados por eles retrógrados.

Eles constataram o assoreamento das relações humanas, perceberam o despontar de um fascismo aliado a um estado de ódio acompanhado da coisificação da vida e dos afetos, ao mesmo tempo em que ocorria uma tentativa de naturalização dos excessos pelos meios de comunicação. Eles perceberam o mundo delirante cujo seu duplo pode ser tanto desencanto como encantamento. Pois, o delírio do mundo em desordem seria da ordem do desencanto enquanto que o delírio artístico/ poético, o voo xamânico, a loucura criativa, seriam da ordem do encantamento e adquiririam, diante do desencanto, função de sobrevivência ou até mesmo de restauração dos corpos despedaçados pelo sistema de produção.

O objetivo do poeta é fazer com que as pessoas desejem uma imagem diferente das coisas. Octávio Paz diz que subversão poética é subversão corporal. É fazer o corpo dizer palavras escandalosas. O delírio poético tem muito a ver com os saltimbancos, com as crianças, os loucos, os perversores, a história (vista como ditado do inconsciente), os adivinhos, poemas dos povos nômades, cantos índios, etc. As pitonisas da Antiguidade eram sonâmbulas bêbadas de luz astral passiva. Esta luz nos livros sagrados é chamada Python, porque na mitologia grega a serpente Python é a sua imagem alegórica. Platão, no Fedro, ensina que quando o delírio poético atinge uma alma, transporta-a para um mundo novo e inspira-lhe odes e outros poemas. Mas, diz Platão, quem se aproxima dos umbrais da arte poética sem o delírio que as musas provocam, julgando que apenas pelo raciocínio será bom poeta, sê-lo-a imperfeito, pois que a obra poética racional se ofusca perante aquela que nasce do delírio²⁴.

Outro termo importante para o nosso trabalho é: “delírio”. O substantivo “delírio”, o adjetivo “delirante” e o verbo “delirar”, são palavras frequentes na poesia de Roberto Piva e trazem uma infinidade de significados. São imagens de encantamento e desencantamento. Delírio pode ser classificado como um estado de perturbação mental, ou como a “perda da comunicação lógica entre um indivíduo e os outros”.²⁵ De acordo com o psicanalista e escritor francês, Jacques-Alain Miller, delírio “tem uma causalidade psíquica porque se trata de um esforço intelectual para explicar [uma] intrusão curiosa, estranha e inquietante”.²⁶ Assim, ele surge quando o sujeito é invadido por um sentimento

²⁴ PIVA, Roberto. **Encontros**. Coleção Encontros. Sérgio Cohn (org.). Rio de Janeiro: Azougue editorial, 2009. P. 38.

²⁵ SONENREICH, Carol apud RADAMAM, Zacarias Borges Ali. Delírio, um novo conceito projetado em cinemas (resenha) Autor: José Paulo Fiks. **Rev. Psiq. Clím.** 30 (1):35, 2003, p. 1.

²⁶ MILLER, Jacques-Alain. **A invenção do delírio**. Conferência proferida em Buenos Aires, em 1995, e publicada em: Miller, J.-A. et. al. (2005[1995]). El saber delirante. Buenos Aires: Paidós. O título foi deduzido a partir do tema desenvolvido e proposto por Leonardo Gorostiza. Disponível em: <http://www.opcaolacaliana.com.br/antigos/pdf/artigos/JAMDelir.pdf>

de estranheza e de inquietude sobre o que circunda. Nesse aspecto é por meio do delírio que Piva vai explicar o mundo. É por meio de uma poesia voltada para o irracional ou para absorção de elementos não racionais que se explica e se reage a um mundo racionalmente irracional, produtor do ilógico e do vazio.

A poesia tanto de Pasolini quanto de Piva surge como palavra encantatória e ao mesmo tempo demolidora da ordem racional, trazendo em si algo de delirante, algo que questiona e não se conforma. O conflito é uma característica marcante do mundo que delira, daí os dualismos: morte e vida; aniquilamento e sobrevivência; despedaçamento e renascimento; desencantamento e encantamento; natureza e desenvolvimento; apolíneo e dionisíaco; novo e antigo; aculturação e cultura; mutação antropológica e resistência; prosa e poesia; consumismo e ecologia; fascismo e liberdade; homogeneização e diversidade; hedonismo e coletividade. Conflitos que estarão no horizonte dos dois poetas.

Esses aspectos serão debatidos ao longo do texto com o apoio de obras teóricas e analíticas responsáveis por darem subsídios às análises que faremos dos poemas e filmes. Dentre os autores que compõe nosso aporte teórico Max Weber²⁷ servirá de base para a discussão acerca do desencantamento do mundo, pois em obras como *Ensaio sobre Sociologia* o sociólogo discute as mudanças ocorridas nas sociedades ocidentais devido ao progresso científico-tecnológico, cujo resultado foi a homogeneização da cultura na Idade Contemporânea. Também Theodor Adorno e Max Horkheimer, além de Walter Benjamin e Giorgio Agamben trataram do tema.

Diante do cenário de um contemporâneo sombrio, cuja cristalização abrangente das ideias perpetrada pelo processo de esvaziamento, ligado diretamente à ideologia do poder, Pasolini e Roberto Piva veem um iminente apocalipse. Esse contemporâneo sombrio estava marcado pelos desaparecimentos de certo tipo de humanismo e de certo tipo de cultura. Dentre os muitos pontos em comum podemos destacar um, a saber, o fato de terem sido altamente movidos pela paixão. Em tudo o que fizeram eles colocaram essa força visceral pulsante; da poesia à crítica, tudo estava impregnado de uma potência, por si só, demolidora.

²⁷ WEBER, Max. **Ensaio de Sociologia**. Organização e Introdução: H.H. Gerth e C. Wright Mills. Tradução: Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: LTC — Livros Técnicos e Científicos Editora S.A., 1982

Para uma melhor compreensão sobre as ideias do Iluminismo e, de certa forma, de suas consequências no mundo contemporâneo, principalmente a respeito da defesa de uma racionalização em detrimento da transcendentalidade religiosa, utilizaremos a obra do historiador Luiz Carlos Villalta.²⁸ Em sua tese de doutorado intitulada *Reformismo Ilustrado, Censura e Prática de Leitura*, o pesquisador se debruça sobre o sobredito movimento de forma a demonstrar como os pensadores que o compunham tinham visões bastante heterogêneas, contudo confluíam para essa defesa da racionalidade como única forma possível para explicar o mundo.

Ao abordarmos os elementos do Romantismo, pensando não como uma corrente estética apenas, mas sim como uma “visão de mundo”, nos embasaremos na obra de Michael Löwy e Robert Sayre intitulada *Revolta e Melancolia*.²⁹ Sua relevância para o nosso estudo advém do fato de que algumas características do romantismo apontadas por esses autores poderem ser observadas tanto em Piva quanto Pasolini, com destaque para a questão do desencantamento e busca pelo reencantamento do mundo, além da tentativa de à fuga da realidade sombria. De Michael Löwy ainda utilizaremos o livro *A estrela da manhã: Surrealismo e Marxismo*, que trata de assunto similar ao analisar o surrealismo.

A respeito das discussões sobre o contexto italiano, principalmente acerca das questões sociais e econômicas, a obra *Os italianos*, de João Fábio Bertonha³⁰ nos dá um panorama que auxilia na compreensão acerca das dificuldades e anseios da classe trabalhadora gerados pelo “Milagre econômico”. Os dados e informações ali contidos nos ajudam a compor o cenário de difusão dos ideais consumistas e seus efeitos na sociedade italiana de meados do século XX. Para analisar esses mesmos aspectos no caso do Brasil utilizaremos o estudo de Alessandra Kelly da Silva intitulado *As consequências sociais do milagre econômico brasileiro*,³¹ e o artigo de Beatriz Sanz e Heloísa Mendonça cujo tema central é a desigualdade gerada pelo projeto econômico da ditadura militar.³²

²⁸ VILLALTA, Luiz Carlos. **Reformismo Ilustrado, Censura e Prática de Leitura: Usos do Livro na América Portuguesa**. Tese defendida na Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Departamento de História: Programa de Pós-graduação em História social. 1999,

²⁹ LÖWY, Michael, SAYRE, Robert. **Revolta e Melancolia: o romantismo na contracorrente da modernidade**. Trad. Nair Fonseca. São Paulo: Boitempo, 2015.

³⁰ BERTONHA, João Fábio. **Os italianos**. São Paulo: Editora Contexto, 2008.

³¹ SILVA, Alessandra Kelly da. **As consequências sociais do milagre econômico brasileiro: o caso do Estado de São Paulo, 1968-1972**. Trabalho de conclusão de curso apresentado ao Instituto de Ciências Sociais Aplicadas da Universidade Federal de Alfenas, como requisito parcial à obtenção do título de Bacharel em Ciências Econômicas com Ênfase em Controladoria. 2014.

³² MENDOÇA, Heloísa; SANZ, Beatriz. O lado obscuro do ‘milagre econômico’ da ditadura: o boom da desigualdade. **El País**, 28/11/2017. São Paulo. Disponível: https://brasil.elpais.com/brasil/2017/09/29/economia/1506721812_344807.html. Acesso em: 15/05/2020.

Ainda sobre o período histórico, mas dessa vez mais geral, utilizamos a obra *A Era dos Extremos*,³³ do historiador Eric Hobsbawm, para tecermos considerações sobre o momento pós-guerra e mais precisamente acerca do desenvolvimento dessa “nova era” industrial. Sobre esse assunto a livro *O Império do Efêmero*,³⁴ de Gilles Lipovetsky também apresenta discussões importantes para nosso objeto de estudo.

Para debater sobre as vanguardas cujos elementos podem ser observados de alguma forma ou de outra na produção de Piva e Pasolini, traremos à discussão os textos de Gilberto Mendonça Telles,³⁵ acerca das Vanguardas europeias e Modernismo brasileiro; de Annateresa Fabris³⁶ sobre o Futurismo; mesmo que de forma breve o de Aurora Fornoni Bernardini, sobre o Futurismo italiano;³⁷ dentre outros.

Citamos aqui apenas alguns textos cuja temática é mais geral, pois a outra parte da bibliografia trata especificamente das obras dos dois poetas ou de ideias que permearam a visão de mundo desses – como a revolta, a descida ao inferno, a busca por sacralizar novamente o mundo etc. Devido ao fato de serem muitos temas e pontos de vistas diversos, deixaremos para citar essas obras ao longo do texto.

Entretanto, faz-se importante destacar, agora, as obras dos poetas que serão analisadas: de Pier Paolo Pasolini: *Empirismo Hereje, Caos, Escritos Póstumos, La Divina Mimesis, Poesie a Casarsa e Teorema*, além de coletâneas de poemas e alguns filmes. De Roberto Piva utilizaremos os 3 volumes das obras completas, publicados pela editora Globo: *Um estrangeiro na legião, Mala na Mão & Asas Pretas, Estranhos sinais de saturno*. E ainda, por causa das fotografias de Weley Duke Lee que compõem o livro, utilizaremos a edição de *Paranoia* publicada pelo Instituto Moreira Salles.

No que se refere à organização da tese, ela foi dividida em 4 capítulos: *Ideias políticas: o olhar sobre um mundo em mutação; A recusa ao mundo burguês; A poética da resistência; A dança e as formas arcaicas*.

Ideias políticas: o olhar sobre um mundo em mutação, capítulo que abre a tese, abordará o processo de desencantamento do mundo e da homogeneização cultural.

³³ HOBBSAWM, Eric J. **A era dos Extremos: o breve século XX, 1914-1991**. São Paulo: Companhia Das Letras, 2010

³⁴ LIPOVETSKY, Gilles. **O império do efêmero: a moda e seu destino nas sociedades modernas**. São Paulo: Companhia das letras, 2009.

³⁵ TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda Europeia e Modernismo brasileiro**. Petrópolis: Vozes, 1985.

³⁶ FABRIS, Annateresa. **Futurismo: uma poética da Modernidade**. São Paulo: Perspectiva, 1987.

³⁷ BERNARDINI, Aurora Fornoni. (Org). **O Futurismo Italiano**. São Paulo: Perspectiva, 1980.

Tratará também do processo de aculturação e tese de “mutação antropológica” de Pasolini, além de aspectos sobre a transformação do humano e os processos de ruptura e a percepção estética do novo.

Já o segundo capítulo, *A recusa ao mundo burguês*, abordará a descida ao inferno em algumas tradições artísticas. Buscará destacar como para os poetas em questão “o inferno é aqui”, e como esse inferno os tornam poetas revoltados. Além disso, debaterá sobre algumas polêmicas e contradições observadas na vida e no discurso de ambos.

No terceiro capítulo intitulado *A poética da resistência*, o foco será a construção da linguagem de nossos poetas, sobre seus estilos e influências. Aqui analisaremos mais detidamente alguns de seus poemas e visões de mundo.

O capítulo que fecha a tese, *A dança e as formas arcaicas*, busca debater sobre os elementos regressivos e a fuga empreendida pelos poetas do contemporâneo, por meio da arte. Aqui discutiremos parte da obra cinematográfica de Pasolini, como a Trilogia da Vida e a Trilogia Grega. Sobre Piva, o foco será sua relação com o Xamanismo e seus últimos trabalhos que o direcionam ao resgate do mundo primitivo.

Conforme tudo o que fora aqui exposto, defendemos ser salutar a celebração da memória e da poesia desses dois provocadores, pois a provocação é combustível indispensável para esses tempos de inércia e de aceitação da banalidade. A poesia, como diria Piva, “é uma arte minoritária”, mas também é um veículo de resistência e, acima de tudo, é acesso ao êxtase e à libertação frente à fugacidade dos descartáveis, frente à uma espécie de inércia de massa que deposita, num mundo vazio de sentido e de troca de experiência humana, propiciado pelas novas tecnologias.

Por fim, encerramos essa introdução com uma citação de Weber que, como veremos, coaduna-se às ideias dos poetas sobre os quais deteremos nossa atenção:

O destino de nossos tempos é caracterizado pela racionalização e intelectualização e, acima de tudo, pelo “desencantamento do mundo”. Precisamente os valores últimos e mais sublimes retiraram-se da vida pública, seja para o reino transcendental da vida mística, seja para a fraternidade das relações humanas diretas e pessoais. Não é por acaso que nossa maior arte é íntima, e não monumental, não é por acaso que hoje somente nos círculos menores e mais íntimos, em situações humanas pessoais, em *pianíssimo*, é que pulsa alguma coisa que corresponde ao *pneuma* profético, que nos tempos antigos varria as grandes comunidades como um incêndio, fundindo-as numa só unidade. Se procurarmos forçar e “inventar” um estilo monumental na arte, produzem-se monstruosidades tão miseráveis quanto os muitos

monumentos dos últimos vinte anos. Se tentarmos construir intelectualmente novas religiões sem uma profecia nova e autêntica, então, num sentido íntimo, resultará alguma coisa semelhante, mas com efeitos ainda piores.³⁸

³⁸ WEBER, Max. **Ensaio de Sociologia**, 1982, p.182.

CAPÍTULO 1

Ideias políticas: o olhar sobre um mundo em mutação

Parece existir uma ligação intrínseca entre o processo de desencantamento do mundo e o consumismo, o desdobramento de duas extremidades de um mesmo segmento. O processo de racionalização levou ao aperfeiçoamento das técnicas e também à mercantilização dos corpos e à transformação substancial da cultura e da natureza e, por consequência, da própria humanidade. Pier Paolo Pasolini e Roberto Piva, diante da percepção dos desaparecimentos de certos tipos de cultura e de certo tipo de valores, expressam revolta e desespero em face de um mundo que caminha para a homogeneização cultural, para a desumanização e, por fim, para aquilo que lhes parece ser uma grande ruína.

A partir da visão desses processos temos, à semelhança de Dante e Rimbaud, uma descida ao inferno empreendida pelos dois poetas. Esse inferno assume os ares da contemporaneidade. É o inferno do mundo capitalista com seu desenvolvimento predatório, como veremos no desdobramento da tese. E será na tentativa de fazer oposição à experiência infernal da contemporaneidade que esses poetas vão escavar outras vias, propondo linhas de fuga que lhes permitam escapar das bolgias³⁹ infernais, sobretudo pela valorização de outros modelos opostos ao convencional. Seja pela negação do trabalho formal ou pelas referências diretas há escritores marginais; seja pelo surrealismo ou pela valorização do inconsciente; seja pelo xamanismo, pela cultura grega clássica ou pela cultura medieval, ou ainda pela cultura popular; Pasolini e Piva vão questionando e profanando o presente. Tais linhas de fuga permitem aos nossos poetas o vislumbre de lampejos de um mundo mágico, utopicamente reencantado, oposto ao contemporâneo sombrio.

Suas obras partem da recusa e seguem em direção ao reencantamento. Seus trabalhos, crítica, poesia, cinema, romance, teatro⁴⁰ etc. se não cumprem a função

³⁹ O termo “bolgia” é retirado de Dante, ao descrever os fossos presentes em cada um dos círculos infernais, constantemente retomado por Pier Paolo Pasolini e Roberto Piva.

⁴⁰ Quando falamos em cinema, romance e teatro, estamos nos referindo especificamente a Pasolini. No caso da crítica, entendemos as entrevistas, manifestos e depoimentos de Roberto Piva como textos que exercem uma função crítica, seja literária ou seja crítica social.

propriamente dita de uma cura,⁴¹ ao menos servem como paliativo, ou seja, servem como forma de mitigar ou até mesmo de expurgar toda a atmosfera burguesa-consumista e sua produção de descartáveis. Daí o surgimento de uma crítica apaixonada, de uma crítica demolidora, profana e blasfemadora, perpetrada pelos dois poetas.

“Quanto ao futuro, escute:
 seus filhos fascistas
 velejarão
 rumo aos mundos da Nova Pré-História.
 E eu estarei lá,
 como aquele que sonha sua desgraça
 sobre as orlas do mar
 em que a vida recomeça.
 Solitário, ou quase, no velho litoral
 entre restos de civilizações antigas,
 Ravena
 Ostia ou Mumbai – tanto faz –
 com Deuses que se desfazem, velhos problemas
 – como a luta de classes –
 que
 se dissolvem...
 Como um partigiano
 morto antes de maio de 45,
 começarei pouco a pouco a decompor-me
 na luz arrasadora desse mar,
 poeta e cidadão esquecido.”⁴²

Por trás da revolta de Pasolini, por exemplo, existe a percepção de desaparecimentos, de mudanças antropológicas, de aculturação e de nivelamento pelo consumo. Georges Didi-Huberman, em seu livro *Sobrevivência dos Vaga-lumes*, faz o diagnóstico desses tempos permeados de desaparecimentos, mas em seu balanço o teórico identifica — dispersos na noite escura — as sobrevivências: pontos fulgurantes de luminescência, erráticos e ainda possíveis sobre o mundo industrial. O posicionamento de Didi-Huberman, de certo modo, se opõe à visão daqueles intelectuais que aparentam ter perdido de vista os focos de sobrevivência.

O autor francês inclui entre esses intelectuais, é claro, o poeta italiano, autor do artigo sobre o desaparecimento dos vaga-lumes. Obviamente o desespero e a visão apocalíptica de Pasolini se confirmam em muitas de suas obras, principalmente nos artigos e ensaios de cunho político, publicados nos seus anos finais. No entanto, em certos

⁴¹ A restauração pela linguagem, veremos mais detidamente no último capítulo. No entanto, adiantamos aqui se tratar de uma imagem simbólica, que tem a função paliativa de curar o corpo social do mundo desencantado pelo resgate, exaltação e inserção de modelos divergentes na sociedade doente.

⁴² PASOLINI, Pier Paolo. **Poemas**. Trad. Maurício Santana Dias. São Paulo: Cosac Naify, 2015, p. 177.

momentos de sua vida, ele vislumbra as sobrevivências, os pontos fulgurantes resistindo aos novos modelos. Esperança e desespero o impulsionaram, ainda que a visão apocalíptica pareça se sobrepor, em sua obra, à esperança.

E eis a minha angústia de um homem da minha geração que viu a guerra, os nazistas, os SS, e que com isso sofreu um trauma nunca completamente superado. Quando vejo à minha volta jovens que estão perdendo os antigos valores populares e absorvendo modelos impostos pelo capitalismo, arriscando uma forma de desumanidade, uma forma de afasia atroz, uma ausência de capacidade crítica, uma passividade, lembro que eram as formas típicas das SS e vejo estender-se sobre a nossa cidade a sombra horrenda da suástica. Uma visão apocalíptica, certamente, esta minha. Mas se ao lado dela e da angústia que a produz, não existisse também um elemento de **otimismo**, isto é, o pensamento de que existe a possibilidade de lutar contra tudo isso, eu simplesmente não estaria aqui.⁴³

O sobredito artigo, como nos lembra o teórico francês, foi escrito nove meses antes de Pasolini ser assassinado. A imagem dos vaga-lumes e seu desaparecimento é também a imagem da fragilidade da cultura diante da ação predatória do sistema capitalista. No entanto, ela vai além, ultrapassa o desaparecimento da pluralidade cultural, e nos sinaliza para outro desaparecimento, desta vez o do humano, envolvido pelo modo de vida destrutivo da sociedade neocapitalista.

Neste capítulo, portanto, abordaremos as questões sobre o desencantamento do mundo, discutindo sobre as transformações ocorridas na Itália do pós-guerra e no Brasil pós Getúlio Vargas, focando nas consequências dos “milagres econômicos” ocorridos a partir da segunda metade do século XX, nesses dois países. Abordaremos o assunto sobre o inchaço das grandes cidades com o êxodo rural, do analfabetismo das massas e das novas tecnologias difundindo uma cultura massificante – a TV, em especial. Por fim, discorreremos sobre o tema dos desaparecimentos ligados, em sua amplitude, à mutação antropológica e à aculturação, termos empregados pelo poeta italiano para descrever as profundas mudanças ocorridas em boa parte do mundo, propiciadas pelo neocapitalismo.

⁴³ PASOLINI, Pier Paolo. **No caminho do genocídio**, 1986, p. 115. Palestra proferida em Milão em 7 de setembro de 1974 (Grifo meu).

1.1 O mundo desencantado

o sentido mais amplo do progresso do pensamento, o esclarecimento tem perseguido sempre o objetivo de livrar os homens do medo e de investi-los na posição de senhores. Mas a terra totalmente esclarecida resplandece sob o signo de uma calamidade triunfal.

(Adorno e Horkheimer)

O que mais chama a atenção quando caminho pelas ruas é a enfermidade do silêncio, os entediados e os sobreviventes. Todos juntos, caminho entre eles e vejo o princípio do fim.

(Roberto Piva)

O desencantamento do mundo e, conseqüentemente, o distanciamento do ser humano de uma visão mítica/ mágica em decorrência de um processo de racionalização, descreve uma mudança de sensibilidade e, porque não, uma mudança de perspectiva. Por trás dessa mudança, existe um longo processo de transformação sociocultural devido, sobretudo, a uma busca incessante pela liberdade de pensamento e de aperfeiçoamento de tecnologias. Esse longo processo, destacadamente, da Idade Moderna⁴⁴ para cá, vem se acentuando, mas é a partir do Iluminismo e da Revolução Francesa, ou seja, do início da Idade Contemporânea, como determinam alguns historiadores, que o desencantamento alçou seu voo mais alto. Com a ascensão da burguesia ao poder as sociedades ocidentais assistem à aceleração do modelo racional-cientificista (mas não de todo materialista) de existência.

O processo de racionalização (a própria religião cristã está envolta pelo racionalismo), ao mesmo tempo em que provocou a diluição (mas não o desaparecimento total), de antigos valores morais, de base religiosa, produziu através do pensamento científico a esterilização mais avançada do mundo mítico e dos vários conhecimentos dos povos primitivos. O racionalismo levou também ao desprezo do modo como antigas culturas viam e se relacionavam com o mundo. Segundo Max Weber, o processo de desencantamento do mundo teve início com o surgimento do monoteísmo. Já com o processo de racionalização em andamento as antigas formas de conhecimento do mundo,

⁴⁴ Teoricamente, a Idade Moderna tem início com o fim da Idade Média e vai até à Revolução Francesa, marco da Idade Contemporânea.

vistas como irracionais, se tornaram dispensáveis. Com o desenvolvimento da sociedade de consumo, deu-se início à busca e à valorização do novo, em detrimento do antigo.

O “desencantamento do mundo” na contemporaneidade, portanto, está intrinsecamente ligado ao desenvolvimento do racionalismo e todos os seus desdobramentos, como o avanço tecnológico, a produção de mercadorias e a substituição gradual de antigos modelos culturais pela valorização do novo ou da novidade, o que se relaciona diretamente ao culto do progresso. Ao discutir o “desencantamento do mundo” em Weber, Antônio Flávio Pierucci irá dizer que o sociólogo alemão: “construiu um conceito, muito mais que um simples termo.⁴⁵” Pierucci destaca ainda que:

(...) uma vez elaborado o conceito e fixado o significante com toda essa poética lexicalidade tão insinuante que muita gente pensa se tratar tão somente de uma metáfora – Paul Ricoeur é um deles (1995) –, Weber passou a mobilizá-lo com tal centralidade e tamanha prominência em seus escritos, falas e reescritos da maturidade (...) que o significante *Entzauberung der Welt*, inusitado mas indiscutivelmente um marcador, intenso como referência material pela carga de sentido, alusões e ressonâncias que abriga e emite, viria a se tornar uma das marcas registradas, não só das teses substantivas de Weber sobre o desenvolvimento do racionalismo ocidental, mas também da própria escritura weberiana.⁴⁶

Uma característica importante que envolve a expressão “desencantamento do mundo”, assim como as expressões: racionalismo e progresso, é o seu duplo valor, que pode ser negativo ou positivo, dependendo da perspectiva em que ela é abordada. Pierucci ao citar Hans Gerth e Charles Wright Mills, – autores, como o próprio pesquisador brasileiro nos lembra, “da difundidíssima coletânea de textos de Weber traduzidos para o inglês: *From Max Weber* (...) usadíssima em todo mundo” –, aponta para essa direção:

Ao refletir sobre a mudança nas atitudes e mentalidades humanas ocasionada por esse processo [de racionalização], Weber gostava de citar a frase de Friedrich Schiller, ‘o desencantamento do mundo’. A extensão e a direção da ‘racionalização’ podem ser mensuradas, ou negativamente, em termos do grau em que os elementos mágicos do pensamento são desalojados, ou positivamente, à proporção que as ideias vão ganhando em coerência sistemática e consistência naturalística.⁴⁷

⁴⁵ PIERUCCI, Antônio Flávio. **O desencantamento do mundo: todos os passos do conceito em Max Weber**. São Paulo: Editora 34, 2013. P. 31.

⁴⁶ PIERUCCI, Antônio Flávio. **O desencantamento do mundo: todos os passos do conceito em Max Weber**. São Paulo: Editora 34, 2013. P. 31.

⁴⁷ H.H. Gerth e Ch. Wright Mills *apud* PIERUCCI, Antônio Flávio. **O desencantamento do mundo: todos os passos do conceito em Max Weber**, p. 28.

A dupla percepção do negativo e do positivo aparecerá expressa na visão político-estética de nossos dois poetas no que se refere à ideia de progresso (ou desenvolvimentismo) e à ideia de racionalismo que aqui não desvinculamos do desencantamento do mundo, pelo contrário, estamos tratando-as como elementos de um mesmo processo. Pierucci irá explicitar a diferença entre desencantamento do mundo e secularização, está seria uma forma de afastamento da religião enquanto que o desencantamento seria algo como um desdobramento ocorrido na própria religião, um processo que vai em direção à sua exterioridade.

Uma das questões centrais nas obras de Pasolini e de Piva diz respeito à forma como o processo de racionalização se deu em prejuízo de todo um conhecimento de mundo que foi subjugado. Nesse sentido, percebe-se muitas vezes em seus trabalhos uma tentativa de conciliação entre a razão contemporânea e o conhecimento dito primitivo e arcaico. Outra questão surgida, principalmente em Pasolini, diz respeito à formação de uma classe operária reacionária⁴⁸, distante do mundo campesino e suas tradições. Uma classe que abriu mão de sua relação com a ancestralidade, ou seja, abriu mão de seu passado, sem, contudo, ter se transformado em uma classe moderna progressista/tecnológica/racional. O que nela se reflete é a amoralidade do poder — cujas leis de mercado estão acima de qualquer coisa — e o atraso de certos setores das camadas sociais, como a Igreja e seus dogmas.

Assim, os antigos valores morais e todos os preconceitos aí embutidos, aqueles diluídos, mas não dissipados por completo, passam a conviver com novos valores. A integração entre o pensamento capitalista — que subjuga toda forma de ética para sobreviver e se expandir — e às ideologias “éticas” cristãs leva à enormes contradições e inconsistências: a união do liberalismo econômico e do conservadorismo religioso produziu monstruosidades na Europa do século XX, como o fascismo.

O “desencantamento do mundo”, conceito utilizado por Max Weber e, posteriormente, retomado por Theodor Adorno e Max Horkheimer, assinala os processos que levaram às significativas mudanças ocorridas no âmago das sociedades ocidentais, conduzindo-as rumo ao progresso científico-tecnológico e, finalmente, rumo à uma

⁴⁸ Esse reacionarismo do proletariado, identificado por Pasolini, se opõe a um dos pontos centrais da visão de mundo (e da história) marxistas, segundo a qual a classe operária é mais desenvolvida e avançada classe da história humana, a única capaz de levar a humanidade à redenção e à plena autonomia.

cultura cada vez mais homogênea, que caracteriza a Idade Contemporânea. “O programa do esclarecimento era o desencantamento do mundo. Sua meta era dissolver os mitos e substituir a imaginação pelo saber”.⁴⁹ Conforme Weber,⁵⁰ esse processo vem se desenrolando desde o aparecimento das religiões monoteístas que, por meio de uma teologia embasada em ética, desbancaram o conhecimento mágico do mundo.

O processo de “desencantamento”, num primeiro momento, está diretamente relacionado ao declínio⁵¹ da magia⁵². Contudo, as práticas arcaicas de interpretação do mundo não desapareceram por completo. O próprio Roberto Piva (como veremos no quarto capítulo desta tese) irá se relacionar com algumas dessas práticas, como o xamanismo. As sobrevivências continuam, mesmo diluídas na contemporaneidade. Já Pasolini entende o passado como algo que se justapõe ao presente deixando aí suas marcas. Em seu filme *Medeia* (1969), como veremos também no quarto capítulo, o centauro, terá a função metafórica de expressar essa justaposição.

Seguindo a discussão sobre o processo de desencantamento, para melhor entendermos a produção estética de nossos dois poetas e as críticas ao contemporâneo por eles empreendidas, destacamos o desejo humano de desvendar e controlar a natureza. Alinhada à mudança de uma visão teocêntrica para uma visão antropocêntrica do mundo, em detrimento dos dogmas religiosos da Idade Média, se destaca uma crescente liberdade de pensamento. Ao voltar-se para si o ser humano abriu caminho para novas investigações, a natureza tornou-se a nova força de atração. Os descobrimentos e as grandes navegações dos séculos XV e XVI nascem dessa tentativa de compreender e dominar a natureza, superando as antigas superstições. A partir do experimentalismo lançou-se as bases para o conhecimento científico, cuja finalidade era e ainda é o entendimento e domínio das forças da natureza.

Há, ainda, uma outra diferença profunda entre a ciência antiga e a moderna. A primeira era uma ciência teórica, isto é, apenas contemplava os seres naturais, sem jamais imaginar intervir neles ou sobre eles. A técnica era um saber empírico, ligado a práticas necessárias à vida e nada tinha a oferecer à ciência e nem a receber dela. Numa sociedade escravista, que deixava tarefas, trabalhos e serviços aos escravos, a técnica era vista como uma forma menor de conhecimento. Duas afirmações mostram a diferença dos modernos em

⁴⁹ ADORNO, Theodor, W. HORKHEIMER, Max. **A dialética do esclarecimento**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985, p.16.

⁵⁰ WEBER, Max. **Ensaio de Sociologia**, 1982.

⁵¹ O termo é utilizado pela ideia de diminuição das práticas arcaicas, mas não de extinção, visto que ainda hoje várias culturas e povos fazem uso de tais práticas, como forma de solucionar seus problemas.

⁵² THOMAS, Keith. **Religião e o declínio da magia**. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

relação aos antigos: a afirmação do filósofo inglês Francis Bacon, para quem “saber é poder”, e a afirmação de Descartes, para quem “a ciência deve tornar-nos senhores da Natureza”. A ciência moderna nasce vinculada à ideia de intervir na Natureza, de conhecê-la para apropriar-se dela, para controlá-la e dominá-la. A ciência não é apenas contemplação da verdade, mas é sobretudo o exercício do poderio humano sobre a Natureza. Numa sociedade em que o capitalismo está surgindo e, para acumular o capital, deve ampliar a capacidade do trabalho humano para modificar e explorar a Natureza, a nova ciência será inseparável da técnica.⁵³

Conforme o pensador inglês Francis Bacon (1561/ 1627), — um dos primeiros teóricos da ciência moderna:

A reverência à Antiguidade, o respeito à autoridade de homens tidos como grandes mestres de filosofia e o geral conformismo para com o atual estágio do saber e das coisas descobertas também muito retardaram os homens na senda do progresso das ciências, mantendo-os como que encantados.⁵⁴

A afirmação é esclarecedora, pois ilustra bem o período em que a Modernidade começa a se formar. A circulação desse tipo de pensamento se expande a cada dia, graças ao aumento da força da nobreza em muitos territórios. Outro ponto exposto pelo filósofo inglês diz respeito à “antiguidade” do discurso de rompimento com a tradição,⁵⁵ no caso aí específico, representada pela cultura clássica — resgatada pelo período renascentista — da qual o filósofo desejava se desvincular.

Segundo Bacon, essa espécie de encantamento, de apreço por formas antigas, impedia o avanço da razão. A empreitada de descortinar o mundo natural, impondo a razão à natureza, só será realizada de modo mais efetivo a partir das revoluções burguesas e do Iluminismo. Devemos à razão/ciência e sua incessante busca pelo esclarecimento a responsabilidade por desencantar de forma efetiva o mundo moderno. A partir daí, de modo quase geral, o mundo, com os seus fenômenos e forças naturais, passou a ser compreendido e explicado cientificamente. A razão principia sua ação de dirimir as cortinas de um pensamento baseado na crença religiosa e suas verdades incontestáveis, uma vez que essas verdades religiosas já haviam assumido o lugar do pensamento arcaico.

⁵³ CHAUI, Marilena. **Convite à filosofia**. São Paulo: Editora Ática, 1995, p. 254-255.

⁵⁴ BACON, Francis. *Novum Organum* ou verdadeiras indicações acerca da interpretação da natureza. In: **Os pensadores**. Tradução e notas: José Aluysio Reis de Andrade. São Paulo: Abril Cultural, 1979, p.51.

⁵⁵ “A antiguidade do futurismo” foi um dos argumentos utilizados por Giovanni Papini, na tentativa de desconstruir a ideia de que o movimento iniciado por Marinetti, que propunha a ruptura com o passado, era inovador.

Com a passagem do modelo religioso para um modelo de pensamento baseado no racionalismo e no liberalismo-econômico, passa-se gradualmente do domínio do clero para o domínio da nobreza e deste para o domínio da burguesia industrial-capitalista e, por fim, ao capitalismo financeiro. A substituição de um modelo de organização social, como consequência das transformações internas e externas, por outro modelo, terá forte impacto nas formas de interação. Assim, a passagem do modelo aristocrata — ainda com alguma influência da religião —, para um modelo baseado nos ideais burgueses de liberdade econômica deixará profundas marcas no corpo social. Contudo, é bom ter em mente que tais processos de transformação não são unilaterais. As mudanças estéticas tiveram um duplo papel na história: influenciar e ser influenciadas pelas transformações sociais, o que ocorreu também com a economia, com a política etc. Enfim, as mudanças nas estruturas do poder propiciaram a passagem da ética religiosa aos ideais econômicos, políticos, estéticos e filosóficos, abrindo espaços para novos delírios e revoltas nas bases.

As religiões que sustentaram uma ética da salvação fraternalmente coerente sofreram uma tensão igualmente aguda em relação às ordens políticas do mundo. Este problema não existiu para a religiosidade mágica ou para a religião das divindades funcionais⁵⁶

“Não há nenhuma autoridade acima da Razão. Nada escapa ao livre exame, ao livre exercício desta nobre faculdade de que nos achamos dotados”.⁵⁷ Eis um pensamento que, apesar da grande variedade de ideias características do período, se tornou recorrente entre os iluministas. Segundo Luiz Carlos Villalta, “a ilustração variou conforme as diferenças de nacionalidade, de credo e de região, havendo, portanto, diferentes ilustrações”⁵⁸. O descontentamento com o mundo ordenado pelas “realidades transcendentais”,⁵⁹ por forças políticas retrógradas, hostis às mudanças necessárias à libertação dos homens, forma a base dos principais questionamentos das luzes.

A ampla difusão das Luzes e sua diversidade, no entanto, foram permeadas por dois processos correlatos: industrialização e homogeneização cultural. Com o aumento da divisão do trabalho, o crescimento da produção e do consumo (inclusive de livros, panfletos, jornais etc.) e o desenvolvimento do comércio, entrelaçaram-se regiões, países, continentes; as transformações estruturais, portanto, permitiram a difusão ampla de idéias, valores, hábitos, rompendo-se barreiras,

⁵⁶ WEBER, Max. **Ensaio de Sociologia**, 1982, p.382.

⁵⁷ FORTES, Luiz R. Salinas. *O iluminismo e os reis filósofos*. São Paulo: Brasiliense, 1986, p. 19.

⁵⁸ VILLALTA, Luiz Carlos. **Reformismo Ilustrado, Censura e Prática de Leitura: Usos do Livro na América Portuguesa**. Tese defendida na Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Departamento de História: Programa de Pós-graduação em História Social. 1999, p. 79.

⁵⁹ ROUANET, Sergio Paulo. **As razões do Iluminismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

estabelecendo-se intercâmbios, produzindo-se impactos nos vários sistemas culturais, engendrando homogeneização.⁶⁰

Voltadas as atenções para a realidade do mundo físico, em detrimento da transcendentalidade religiosa, acentua-se o desenvolvimento científico e, por conseguinte, o desenvolvimento de técnicas e de aparelhos responsáveis por permitir uma melhor compreensão e domínio das forças naturais, impulsionando ainda mais o avanço das ciências.

Na França especificamente, a par dessas transformações econômicas centradas na indústria e na homogeneização cultural que as acompanhou, as Luzes interligaram-se ainda à Revolução. Luzes e Revolução, na verdade, foram duas manifestações ou epifenômenos de um processo maior pelo qual se afirmou “uma sociedade de homens independentes, sem mitos nem religião (no sentido tradicional do termo), sociedade 'moderna', melhor dizendo, sociedade sem passado nem tradição, do presente, e inteiramente aberta na direção do porvir”; sociedade que se conhece independente de toda mítica tradicional ou da ordem sobrenatural da revelação, que desintegra as autoridades políticas e religiosas; sociedade ainda que substitui Deus pela natureza, uma natureza desmistificada na qual se observa a força do homem, sujeito que crê no progresso e se lança à procura das leis e dos princípios que ordenam a realidade (...) Em suma, as Luzes, enquanto problema histórico, associam-se com transformações econômicas, sociais e culturais oriundas da industrialização e com mudanças político-culturais suscitadas por movimentos revolucionários ou reformistas; conjunto de transformações este que, variando no tempo e no espaço, pôs abaixo o Antigo Regime ou elementos dele, desencantou o mundo e afirmou a capacidade do homem de controlar a natureza e os outros homens, dissolvendo ou amenizando a força das tradições e da religião sobre a vida social.⁶¹

As transformações ocorridas no século XX, de forma simplificada, são consequências do longo processo de desencantamento e tudo que ele envolve, como, por exemplo, o desenvolvimento de novas tecnologias e do laicismo adensado após o Iluminismo. As exigências de produtividade, a busca incessante pelo novo, a obsolescência programada (implementada pelo neocapitalismo), tudo isso, transmite a impressão de aceleração do tempo. E, de certa forma, todas essas coisas têm relação com processo histórico iniciado com a dissolução dos mitos e com a substituição da imaginação pelo saber.

⁶⁰ VILLALTA, Luiz Carlos. **Reformismo Ilustrado, Censura e Prática de Leitura**, 1999, p. 79.

⁶¹ VILLALTA, Luiz Carlos. **Reformismo Ilustrado, Censura e Prática de Leitura**, 1999, p. 80-82.

O que estamos chamando aqui de desencantamento do mundo aparece também no pensamento estético e, por consequência, moldando a própria linguagem. Como exemplo, podemos citar as mudanças de perspectivas na produção poética francesa, da segunda metade do século XIX. Encontramos sinais dessas transformações nas obras de poetas como Baudelaire, Lautréamont, Rimbaud e Mallarmé. Poderíamos citar muitos outros que, reagindo à própria época, captaram no ar as fagulhas deixadas pela aceleração industrial/cientificista, como o brasileiro Sousândrade e *O Inferno de Wall Street*.⁶² A percepção do processo histórico contradiz uma ideia de aparecimento instantâneo das características do mesmo, nos dando a noção de um estado perpétuo de mudanças, ao contrário do que às vezes o discurso dos nossos dois poetas em questão (sobretudo Pasolini) deixa transparecer, marcando não só um pensamento contraditório⁶³, mas também hiperbólico, como irá denominar o teórico francês Georges Didi-Huberman.

Na sequência, veremos algumas ideias importantes para corroborar a percepção pasoliniana dos desaparecimentos e do enfraquecimento da pluralidade cultural, levando ao que ele chamou de genocídio, bem como as ideias pivianas sobre esses processos.

1.2 A homogeneização cultural e o processo de integração

O século XX acrescenta, ao menos, duas novidades relacionadas ao processo de desencantamento: a sua aceleração e a sua ampliação em escala global. Os aperfeiçoamentos técnicos e tecnológicos propiciaram o crescimento da população e aceleraram as mudanças nas bases morais da sociedade. O caos da vida urbana, com sua celeridade e produtividade constantes, com seu inchaço e toda uma gama de tipos e negócios em oposição à vida do campo, com ciclos mais ou menos estabelecidos, é um fator preponderante para a percepção do desencantamento.

A primeira poesia de Roberto Piva, assim como os primeiros romances e filmes de Pasolini, está diretamente ligada à vida na cidade, melhor, está ligada à experiência delirante de cidade, muitas vezes massacrante. E são dessas experiências, intensificadas a cada dia, que os dois poetas constroem a imagem de um mundo caminhando

⁶² Canto X, de o Guesa errante. É preciso, no entanto, perceber como há uma ambiguidade crítica em relação à modernidade capitalista no poeta brasileiro, que nota a financeirização da vida como contraparte a um esvaziamento dos mitos e da força épica que eles poderiam dar à história humana.

⁶³ Visto que o próprio poeta aponta para o processo histórico como causa constante das mudanças profundas na sociedade italiana.

vertiginosamente para a deterioração, graças ao ideal de desenvolvimento disseminado pelas classes dominantes que destruía, incansavelmente, a cultura, a natureza e a própria vida humana, haja vista as guerras mundiais ou as condições precárias de trabalho do proletariado.

Isto só para apresentar um breve resumo da minha visão infernal, que no entanto eu vivo realmente. Por que esta tragédia em pelo menos dois terços da Itália? Por que este genocídio devido à aculturação imposta dissimuladamente pelas classes dominantes? Por que a classe dominante separou nitidamente progresso e desenvolvimento. A ela interessa só o desenvolvimento, porque só daí extrai benefícios. É preciso fazer de uma vez por todas uma distinção drástica entre os dois termos progresso e desenvolvimento. Pode-se conceber desenvolvimento sem progresso, coisa monstruosa que é o que vivemos em cerca de dois terços da Itália; mas no fundo pode se conceber também um progresso sem desenvolvimento, como aconteceria se em certas áreas rurais se aplicasse novas maneiras de vida cultural e civil mesmo sem, ou com um mínimo, desenvolvimento material. O que é preciso — e a meu ver aqui está o papel do partido comunista e dos intelectuais progressistas — é tomar consciência dessa dissociação atroz e tornar as massas populares conscientes para que essa dissociação possa desaparecer, e desenvolvimento e progresso coincidam.⁶⁴

Essa distinção realizada pelo poeta entre desenvolvimento e progresso será de fundamental importância para entendermos sua oposição a aquilo que podemos nomear por ideologia burguesa. Em sua tese sobre a mutação antropológica, Pasolini acusa os valores capitalistas de moldar o caráter do povo italiano. Para o poeta, o esvaziamento cultural (que estava intrinsecamente ligado ao decaimento do progresso) pelo qual a Itália passava era fruto dessa ideologia homogeneizante que, utilizando o poder da mídia, construiu e disseminou toda uma falsa cultura, pois essa não era fruto de uma tradição e sim de sua ruptura, enquanto silenciava a antiga pluralidade cultural.

Já o poeta paulista acusou o próprio fazer poético e, por conseguinte, os poetas de estarem integrados à ideologia burguesa. Assim como Pasolini, Roberto Piva via na cultura um dos segmentos mais ameaçados pelas transformações do tempo. Dessa maneira, a poesia contemporânea lhe parecia plasmada na ideologia homogeneizante, sem potência vital, completamente integrada ao desejo de nivelamento perpetrado por um sistema mercantil e antilírico.

O verdadeiro poeta é profundamente ligado à bruxaria, aos xamãs, aos devirxes e aos pajés. Nosso século, que tem na tecnologia de sucata seu

⁶⁴ PASOLINI, Pier Paolo. **Diálogos com Pasolini, Escritos (1957-1984)**. Org. José Luiz Goldfarb. Trad. Nordana Benetazzo. São Paulo: Nova Stella, 1986, p. 117.

fetichismo máximo, transformou determinados poetas em tecno-burocratas. Isso não tem nada a ver com a missão profética, louca e espermática dos verdadeiros poetas como Senghor, Césaire, Catulo... Com toda a poesia lírica grega, com o Virgílio das *Bucólicas*, com os dadaístas, com os surrealistas e com os modernistas que simplesmente desobedeceram todas as regras e que não tem essa de ficar escrevendo poesia em gabinete, obedecendo regras de vanguardinha de colégio de freira, de caras que perderam o tesão há vinte anos atrás e cuja broche intelectual vai ao ponto de querer transformar uma fera numa ovelha desdentada. Nada disso tem mais importância. O mundo é uma vasta hipnose; ou existe uma proposta saudável de anarquia ou então nós vamos ter que ficar adorando a cuequinha de tafetá do ex-presidente Mao.⁶⁵

Muitas das críticas realizadas por Roberto Piva à poesia contemporânea eram direcionadas aos concretistas e à poesia concreta que, para ele, proporcionam verdadeiras experiências de um mundo desencantado, sem passado, inserido em um presente integrado aos sistemas tecnológicos, oposto ao êxtase e ao encantamento mítico e irracional. É o mundo de parte do Futurismo e do Construtivismo russo.

Minha obra tem de ser vista como um plano de fuga desta civilização. Tudo aquilo que eu escrevo, tudo aquilo que eu falo, que eu vivo, todas as trepadas que dou, é porque eu não tenho grana. Por isso que eu queria ser gângster, para ter muito dinheiro e evadir desta civilização, morar em uma ilha, saltar fora, morar entre maometanos, eu não sei mais. Trata-se de um plano de fuga desta civilização. Evidente que toda a poesia, que grande parte da poesia brasileira, atualmente está pasteurizada e conchavada com a mídia. Tem jornais brasileiros — e seus suplementos — que são verdadeiros *lobbies* editoriais. As redações desses jornais tentam pegar poetas com que eles possam oferecer ao público uma visão uniforme da poesia brasileira. Há, portanto, uma castração em processo, uma castração em massa. Então está na hora de os verdadeiros poetas caírem fora desse circuito, de novo, e ficar naquela eterna de emergir e submergir, porque a pasteurização está aí, cada dia os versinhos estão mais bem-comportados, as bordadeiras da poesia estão de volta, tudo isso. Então eu acredito que a poesia-porrada, a poesia-cancerosa, a poesia-lisérgica, esta jamais será conchavada pelo sistema.⁶⁶

As experiências humanas são transformadas radicalmente na contemporaneidade, a transmissão de conhecimento “de geração a geração”⁶⁷, a tradição como autoridade, tudo isso foi transformado pelos novos modos de produção, por exemplo, a divisão do

⁶⁵ PIVA, Roberto, **Encontros/Roberto Piva**. Coleção Encontros. Sérgio Cohn (org.). Rio de Janeiro: Azougue editorial, 2009, p.78.

⁶⁶ PIVA, Roberto, **Encontros/Roberto Piva**, 2009, p. 142.

⁶⁷ BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Trad. Sergio Paulo Rouanet. 3ª Ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 2012, p. 124.

trabalho retirou do trabalhador o domínio sobre as etapas de produção. Benjamin irá dizer: “uma forma completamente nova de miséria recaiu sobre os homens com esse monstruoso desenvolvimento da técnica”.⁶⁸ As sociedades, urbanas que estão mais expostas, passaram a ser condicionadas pelo excesso e pela renovação constante, como se os próprios corpos fossem renováveis. A luta contra o envelhecimento e contra a morte passou a ser diária. Tudo que envelhece perde seu espaço no mundo-dos-efêmeros, no qual a cultura de massa, o mercado e a indústria da moda ditam as tendências.

Um homem civilizado, submergido no enriquecimento incessante da civilização com saberes, ideias e problemas, pode sentir-se “cansado de viver”, mas não “saciado”. O que apreende daquilo que a vida do espírito continuamente dá à luz é tão-só uma parte mínima, e sempre apenas algo de provisório, nunca definitivo; por isso, a morte é, para ele, um facto sem sentido. E como a morte carece de sentido, também o não tem a vida cultural enquanto tal, pois é justamente esta que, com a sua absurda “progressividade”, põe na morte a marca do absurdo⁶⁹.

A opinião de Weber sobre o “desencantamento” encerra um elemento do liberalismo e da filosofia iluminista que construiu a história do homem como um “progresso” unilinear na direção da perfeição moral (sublimação), ou no sentido da racionalização tecnológica cumulativa⁷⁰.

Em seu ensaio *A ciência como vocação*, Max Weber tratará do progresso infinito, ao qual a ciência está totalmente atrelada. Desde séculos atrás, a ideia de melhoramento da vida e, conseqüentemente, da humanidade através do aperfeiçoamento de técnicas tem lançado os seres humanos em voos cada vez mais altos. Mas, após o fastio causado pelas guerras no século XX, o desenvolvimento incessante das técnicas passa a ser pensado, partindo do esgotamento da antiga estrutura religiosa, como o princípio norteador da barbárie contemporânea. Ou seja, esperava-se que a partir do desenvolvimento das técnicas e das tecnologias o progresso científico fizesse o que a religião não havia conseguido fazer: arrancar a humanidade de sua sombra. Para aqueles que apostaram incondicionalmente para a ciência como salvação, ou como “caminho para a felicidade⁷¹”, as duas Grandes Guerras, seguidas pela Guerra Fria e pela Guerra do Vietnã

⁶⁸ BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Trad. Sergio Paulo Rouanet. 3ª Ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 2012, p. 124.

⁶⁹ Weber, Max. **A Ciência como Vocação**. Trad. Artur Mourão. Disponível em: <https://marxists.architexturez.net/portugues/weber/1917/mes/ciencia.pdf>

⁷⁰ WEBER, Max. **Ensaio de Sociologia**, 1982, p.69.

⁷¹ Depois da devastadora crítica feita por Nietzsche aos “últimos homens” que “inventaram a felicidade”, posso deixar totalmente de lado o otimismo ingênuo no qual a ciência — isto é, a técnica de dominar a vida que depende da ciência — foi celebrada como o caminho para a felicidade. In: WEBER, Max. **Ensaio de Sociologia**, 1982, p.169.

(entre outras), e por crises político-econômicas, além da crescente desigualdade, conduziram a uma segunda perda do paraíso.

A ciência, assim como antes dela a religião cristã, estava aliada ao poder, a serviço das ideologias dominantes e seus interesses escusos, pois era e é patrocinada conforme interesses econômicos e ideológicos. Processualmente crescia uma desilusão entre parte da intelectualidade a respeito do papel desempenhado pelo capitalismo que, se aproveitando dos avanços científicos, transformava tudo em mercadoria. Esse fator, ao invés de amenizar, vinha acentuando ainda mais as injustiças sociais, acelerando a degradação ambiental e agravando a crise das relações interpessoais.

Pasolini não ignorava a modernização como uma consequência inevitável e que a busca por novas técnicas era a centelha mais ardente da história humana. Essa busca estava presente, inclusive, nos mitos antigos valorizados por ele, como no mito de Prometeu que, pelo roubo do fogo sagrado, funda a civilização humana. Ele não recusava a inevitabilidade das mudanças, seus esforços não eram para impedi-las, mas sim, para amenizar as destruições e desaparecimentos, seu discurso estava sempre fluindo rumo à preservação e ao humanismo. A esperança do poeta era a conciliação entre “desenvolvimento e progresso”.

Recomeço

Mas nos destroços do mundo, nasce
um novo mundo: nascem leis novas
onde não há lei; nasce uma nova
honra onde a honra é a desonra...
Nascem poderes e nobrezas,
ferozes, nos montes de tugúrios,
nos lugares perdidos onde se julga
que a cidade acaba, mas onde
recomeça, inimiga, recomeça
por milhares de vezes, com pontes
e labirintos, estaleiros e aterros,
atrás de vagas de arranha-céus
que velam horizontes inteiros⁷²

No poema acima a voz do eu-lírico, envolto em uma trágica solidão, observa entre os escombros do mundo devastado, um outro mundo nascente, aí estão alguns dos novos valores e as imagens-ruínas preenchendo a modernidade. Esse “recomeço”, ao invés de esperança, parece trazer algo de apocalíptico e infernal, implicando no desaparecimento.

⁷² PASOLINI, Pier Paolo. **Poemas**. Trad. Maria Jorge Vilar de Figueiredo. Lisboa: Assírio & Alvim, 2005.

E o que estava em vias de desaparecer, segundo Pasolini, era a pluralidade cultural, já em estado de ruína. Essa pluralidade estava suscetível à extinção pela homogeneização disseminada por novos processos culturais.

Seu desejo era o de preservar as culturas opostas aos novos modelos, mantendo os focos de resistência vivos. Antes de ser acometido por uma espécie de desilusão derradeira, Pasolini acreditou, talvez já por puro desespero, que o mundo camponês, o Terceiro Mundo e o subproletariado, tinham as respostas contra a cultura do consumo, pois pareciam imunes a toda tentação capitalista, conservando suas configurações culturais particulares.

Contudo, a coexistência entre tradição e modernidade, entre cultura popular e industrialização, lhe pareceu minada por novas estratégias do próprio sistema que, caminhando em direção ao neoliberalismo, implodia de dentro para fora alguns de seus antigos pilares, por exemplo, acabando com a ideia de poupança. Tais mudanças se deram a partir da popularização de duas novidades, ambas de base tecnológica e econômica, quais sejam a difusão dos meios de comunicação de massa e a invenção do crédito. Juntas, elas propiciaram o consumo desenfreado e a adesão das massas ao sistema. A partir daí, o desencanto crescia cobrindo todo o mundo.

A vida é um monte de ruínas. Não existe evolução coisa nenhuma. E cada dia as pessoas estão voltando praticamente para uma idade da pedra da qual elas nunca saíram.⁷³

Podemos analisar as obras de Roberto Piva e de Pasolini, à luz das transformações e contradições políticas, sociais, econômicas e estéticas do século XX. Essas obras surgem em oposição aos modelos estabelecidos pelo neocapitalismo, incluindo aí a oposição a certos movimentos de vanguarda, integrados aos processos tecnológicos e modernizantes. A esse respeito, utilizaremos aqui como ponto de partida para a análise das obras de nossos poetas, assim como das críticas que fizeram à sociedade contemporânea, a definição de romantismo como uma “visão de mundo”, retirada do livro *Revolta e Melancolia: O romantismo na contracorrente da modernidade*, de Michael Löwy e Robert Sayre, por acreditarmos que as características do romantismo estão presentes no posicionamento político e estético de ambos.

⁷³ PIVA, Roberto. **Encontros**, 2009, p. 142.

Os autores supracitados partem da seguinte ideia: o romantismo teria sobrevivido às correntes posteriores a ele e que, intuitivamente, decretaram seu fim, persistindo até aos dias de hoje. Sua sobrevivência estaria, sobretudo, amalgamada à uma forma de percepção do mundo, por assim dizer, que vai contra o modo de vida capitalista. Utilizar o romantismo para ler Pasolini e Roberto Piva, que se encaixam em muitos dos parâmetros postulados por teóricos desse movimento, irá possibilitar o entendimento de algumas de suas ideias. Esses poetas, à semelhança de alguns dos poetas do chamado Mal do século, buscaram refúgios e escapes da realidade: Piva por meio das drogas e do “xamanismo”, Pasolini pelo retorno aos clássicos gregos e por uma espécie de mito da pureza do Terceiro Mundo.

Caracterizado pela convicção dolorosa e melancólica de que o presente perdeu certos valores humanos essenciais, esse movimento representa uma modalidade particular de (auto)crítica do mundo moderno, a partir de seu âmago⁷⁴.

Löwy e Sayre definem o romantismo mais como uma “visão de mundo” do que corrente estética do século XIX. Pois, como tal, o romantismo se estenderia desde meados do século XVIII até aos dias atuais. Assim, ele extrapola a esfera das manifestações estéticas adentrando em outras esferas do conhecimento e da vida social. Portanto, atuando na política, na economia, na filosofia, na sociologia etc.

[O] romantismo representa uma crítica da modernidade, isto é, da civilização capitalista, em nomes de valores e ideais do passado (pré-capitalista, pré-moderno) pode-se dizer que desde a sua origem o romantismo é iluminado pela dupla luz da estrela da *revolta* e do “*sol negro da melancolia*” (Nerval)⁷⁵.

(...) O romantismo nasce de uma oposição a essa realidade capitalista/moderna — às vezes designada na linguagem romântica simplesmente como “realidade”.⁷⁶

Muitas das características do romantismo apontadas pelos dois autores de *Revolta e Melancolia* se encaixam perfeitamente às críticas perpetradas por Piva e Pasolini, sobretudo, no que diz respeito ao desencantamento do mundo. Existe a tendência, no

⁷⁴ RIDENTI, Marcelo. **Revolta e melancolia**: O romantismo na contracorrente da modernidade. São Paulo: Boitempo, 2015. (Orelha do livro)

⁷⁵ LÖWY, Michael, SAYRE, Robert. **Revolta e Melancolia: o romantismo na contracorrente da modernidade**. Trad. Nair Fonseca. São Paulo: Boitempo, 2015, p.39.

⁷⁶ LÖWY, Michael, SAYRE, Robert. **Revolta e Melancolia**, 2015, p.40.

pensamento político e estético, desses poetas de uma aproximação às ideias alinhadas à busca pelo reencantamento do mundo, ou à fuga da realidade sombria.

Ainda ressaltam os autores: “a oposição romântica à modernidade capitalista-industrial está longe de contestar sempre o sistema em seu conjunto (...) ela reage a um certo número de características dessa modernidade que lhe são intoleráveis.”⁷⁷ Essa definição parece se assentar bem aos nossos dois poetas em questão. Em um primeiro momento percebemos que o discurso político-ideológico de ambos não é generalista. Se eles demonstram, por exemplo, um certo esgotamento e certa negatividade com relação ao racionalismo, isso não significa que sejam contra toda forma de racionalismo, mas apenas contra a razão aliada ao poder, contra a razão que faz prevalecer a barbárie, a desigualdade, os preconceitos. Cito uma ideia esclarecedora do posicionamento de Pasolini: “a cultura não é o que nos protege da barbárie e deve ser protegida contra ela, ela é o próprio meio onde prosperam as formas inteligentes da nova barbárie”⁷⁸.

Outro ponto destacado por Löwy e Sayre, é a negação do realismo como a matéria exclusiva com a qual trabalhavam os autores do romantismo: “muitas obras românticas ou neorromânticas são deliberadamente *não realistas*: fantásticas, simbólicas, e mais tarde, surrealistas”.⁷⁹ Na sequência, eles concluem: “Ora, isso não diminui em nada seu interesse, tanto como crítica da realidade social quanto como sonho de um mundo *outro*, radicalmente distinto do existente”.⁸⁰ A crítica à realidade e o sonho de outro mundo, assim como a tendência de fuga dessa mesma realidade por meio da criação estética, estão na base da produção de Pasolini e Roberto Piva.

Seria preciso introduzir um conceito novo, o *irrealismo crítico*, para designar a oposição de um universo imaginário, ideal, utópico, e maravilhoso, à realidade triste, prosaica e desumana do mundo moderno. Mesmo quando toma a forma aparente de uma “fuga da realidade”, esse irrealismo crítico pode conter uma poderosa carga negativa implícita ou explícita de constatação da ordem burguesa (“filisteia”). É por seu caráter irrealista crítico que não somente escritores e poetas como Novalis e Hoffmann, mas também utopistas e revolucionários como Charles Fourier, Moses Hess e William Morris trouxeram para o romantismo uma dimensão essencial, tão digna de atenção do ponto de vista emancipador quanto a lucidez implacavelmente realista de um Balzac ou de um Dickens.⁸¹

⁷⁷ Ibid., p. 52.

⁷⁸ PASOLINI *apud* DIDI-HUBERMAN, Georges. **Sobrevivência dos vaga-lumes**, p.41.

⁷⁹ LÖWY, Michael, SAYRE, Robert. **Revolta e Melancolia**, 2015, p.31.

⁸⁰ Loc. cit.

⁸¹ Loc. cit.

Características como a crítica pelo irrealismo está fortemente presente, por exemplo, na poesia de Roberto Piva, adepto do surrealismo. Em *Paranoia*, seu primeiro livro de poesia, (sobre o qual discutiremos mais detidamente em outro capítulo), encontramos fortes indícios de um mundo mágico, ainda que aí exista um diálogo direto com a realidade e com o inferno da contemporaneidade, um diálogo demolidor, aliás. Já em Pasolini encontramos esse mesmo espírito crítico agindo em *La Divina Mimesis* que, como nos lembra Luiz Nazário, é uma verdadeira descida ao inferno industrial.

Depois de ler, encantado, as obras de Mircea Eliade, Pasolini empreendeu uma primeira tentativa órfica de descida ao inferno no breve relato hermético *La Divina Mimesis* (A Divina Mimesis, 1966), onde experimentou a técnica da miscelânea. Evocando a *Divina Comédia* de Dante e uma ideia de Platão que opunha a imitação perfeita (*mimesis*) à imperfeita (*diegesis*), Pasolini observa que uma imitação perfeita da realidade não seria mais uma imitação, mas a própria realidade; e, sendo perfeita, essa *mimesis* seria *divina*. Nesse estranho livro, o inferno é narrado sobre um modo auto biográfico: transfigurado em Dante e Virgílio, o personagem Pasolini atravessa a sociedade industrial perseguido por monstros medievais e mulheres demoníacas, recordando seu passado, abjurando os ridículos Anos Cinquenta. As almas penam por pecado de Normalidade, Espírito de Redução, Conformismo e Vulgaridade. E Pasolini atacava os pequenos poetas que sonhavam com Rimbaud e engendravam Hitler, os intelectuais que se calavam nos momentos perigosos e os pequeno-burgueses que nada eram além de pequeno-burgueses. No meio do caminho, o poeta percebia que o inferno da Irrealidade que ele tentava descrever já fora realizado pelo Nazismo⁸².

A utilização de mitos e de outros mecanismos da irrealidade para tratar da própria realidade é perceptível (como debateremos ao longo da tese), em muitos filmes do poeta, por exemplo, em *Appunti per un'orestiade africana*, analisado no quarto capítulo, onde ele faz uso do mito grego de Orestes, para criticar o presente. Mas, antes continuaremos tratando das transformações que levaram os dois poetas em questão a formular suas críticas à contemporaneidade.

1.3 O processo de aculturação e a mutação antropológica

No período imediato ao pós-guerra, a Itália entrou em uma intensa crise socioeconômica. A inflação e o desemprego aumentaram, já os salários, daqueles que

⁸² NAZÁRIO, Luiz. **Todos os corpos de Pasolini**. São Paulo: Perspectiva, 2007, p.59.

conseguiram trabalho, perderam seu valor de compra concomitantemente à diminuição drástica da produção alimentar gerada pelos esforços de guerra.

Em 1945, a produção industrial e agrícola havia caído cerca de 40 e 70%, respectivamente, em relação aos níveis de antes da guerra, enquanto os preços tinham, em alguns casos, se multiplicado por 50 desde 1938.⁸³

Após o trauma da guerra, os italianos lutavam para superar a crise e a alta inflação do período.

Um pão, que custava 2,23 liras o quilo em 1940, passou a custar 73liras em 1947⁸⁴. No mesmo período, o quilo da pasta (massa) passou de 2,78 liras centavos para 120 liras. Com essa situação, os salários reais perderam mais da metade de seu valor⁸⁵.

Vittorio de Sica, em *Ladrões de bicicletas* (1948), retrata o momento difícil desse período imediato ao pós-guerra, cujo desemprego e a escassez de alimentos estavam no topo da lista das preocupações diárias das camadas mais pobres. O filme dá uma boa ideia da situação financeira e econômica de grande parte do país. Os mais pobres, para sobreviverem, eram obrigados a se desfazerem dos bens familiares nas lojas de penhores. Esses tempos de miséria são um bom ponto de partida para explicar o consumismo quase compulsivo adotado pelos italianos, ainda nos anos 50 e 60, quando ocorre o chamado “milagre econômico italiano”. Com a retomada da economia, mesmo as classes economicamente mais baixas puderam consumir. O consumo não se restringia aos produtos de primeira necessidade, mas também bens supérfluos, como os aparelhos de televisão e de rádio.

O milagre, mesmo baseado em baixos salários em um primeiro momento, acabou por beneficiar também os mais pobres - camponeses e operários. O desemprego diminuiu de maneira significativa e os salários tiveram um crescimento acentuado, em especial no decênio de 1960. Entre 1951 e 1981, os salários reais triplicaram na Itália, gerando mercado interno e impulsionando ainda mais a economia. Se, no milagre econômico brasileiro da década de 1970, a distribuição de renda foi esquecida e isso ajudou a fazer o próprio crescimento da economia perder força, a democracia italiana não incorreu, com certeza, nesse erro⁸⁶.

⁸³BERTONHA, João Fábio. **Os italianos**. São Paulo: Editora Contexto, 2008, p.135.

⁸⁴ Neste período, segundo Luiz Nazário, Pasolini “se envolve nas lutas dos camponeses sem trabalho na região da Bolonha”

⁸⁵ BERTONHA, João Fábio. **Os italianos**, 2008, p.135.

⁸⁶ Loc. cit.

Ao fim da primeira metade do século XX, e início da segunda metade, Itália e Brasil experimentaram significativos avanços em suas economias, os chamados “milagres econômicos”. “Milagres” que colocaram os dois países, definitivamente, no cenário da industrialização moderna em detrimento do antigo sistema agrário e rural até então predominante em seus territórios nacionais. No caso da Itália, esse processo se deu nos anos 50, devido à retomada do crescimento, após o recebimento de recursos oriundos do Plano Marshall (1948-1951), criado pelos Estados Unidos com a intenção de financiar a reconstrução de alguns países europeus atingidos pelo conflito mundial, como a Inglaterra e a Alemanha.

[O]s efeitos do crescimento econômico, da distribuição da renda e da construção de um sistema, ainda que cheio de defeitos, de bem-estar social pelo Estado na vida dos italianos foi impressionante. O consumo de carne e de outros alimentos mais ricos aumentou e todos os índices sociais e de qualidade de vida apresentaram melhoras acentuadas, aproximando a Itália dos índices europeus. Os italianos também passaram a consumir máquinas de lavar, televisores, geladeiras e outros produtos da moderna sociedade de consumo. Um país que tinha apenas 425 mil automóveis em 1951, contava com 5,5 milhões 14 anos depois." A Itália entrava na sociedade de consumo moderna, com maior disponibilidade de bens, renda e bem-estar do que em qualquer outra época anterior. O crescimento acelerado trouxe, com certeza, problemas ambientais e apresentou imensos desafios aos serviços públicos, que não se modernizaram de forma tão rápida. A burocracia italiana, por exemplo, continuou a ser incrivelmente ineficiente e confusa. A prosperidade também não se distribuiu de forma uniforme por todo o país e bolsões de pobreza continuaram a existir, em especial no Sul. A partir dos anos 60, além disso, a economia italiana teve seu crescimento diminuído e passou a alternar momentos de crises, como na década de 1970, por causa da crise do petróleo, que gerou forte inflação, e momentos de expansão mais acelerada, como na de 1980⁸⁷.

É nesse período de vertiginoso desenvolvimento econômico que Pasolini constata os primeiros sinais da adesão total à cultura do consumo pelo povo italiano. É a partir da percepção das mudanças ocorridas nos anos 60 e 70, que ele produzirá alguns de seus textos críticos mais conhecidos, como o “artigo dos vagalumes”, ou o artigo sobre “Aculturação e aculturação”, ou ainda os ensaios nos quais o autor analisa aquilo denominado por ele de mutação antropológica na Itália, justamente se referindo às

⁸⁷ BERTONHA, João Fábio. **Os italianos**, 2008.

mudanças de valores de um povo que trocava sua cultura, pelo já famoso “modo de vida americano”.

Nesse contexto, com altos níveis de baixa escolaridade e de analfabetismo, a televisão e o rádio assumem o importante papel de levar diversão e informação às massas italianas. Entretanto, o nível das programações e informações disponibilizadas pelas emissoras eram constantemente alvo da crítica intelectualizada. São essas massas, formadas por antigos camponeses e proletários — agora com certo poder aquisitivo e, ainda, com os recentes anos de miséria e dificuldades na memória — que se encontram paralisadas diante do *glamour* destilado pelo crescente sistema publicitário.

Em um texto de 1973, Pasolini dirá o seguinte sobre a mudança de comportamento do povo italiano: “a responsabilidade da televisão é enorme. Não certamente enquanto ‘meio técnico’, mas enquanto instrumento do poder e ela própria o poder”.⁸⁸

Na Itália a história da televisão é, mais do que em nenhum outro lugar, exemplar, revestida das marcas de uma transformação social extraordinariamente rica e complexa”, portanto a televisão pode ser considerada um verdadeiro símbolo da modernidade. Quando em 1953 se fizeram as primeiras transmissões televisivas da *Rádio Audizioni Italiana* - RAI, a Itália era ainda um país subdesenvolvido. A maior parte da população vivia do trabalho no campo e a alfabetização de massa não tinha ainda sido realizada sistematicamente. Somente dez anos mais tarde a frequência escolar obrigatória foi elevada até a idade de 14 anos. Nessa época, quase a metade das famílias italianas já possuía um televisor, enquanto três quartos dos italianos tinham deixado de ir à escola com a idade de 10 anos ou mesmo antes. Durante os anos do milagre econômico, a televisão teve um papel decisivo para a mudança econômica, social e cultural do país. As transmissões da RAI representaram, para a maioria da população, uma janela para o mundo, um mundo no qual se estavam desenvolvendo rapidamente um recém-nascido mercado nacional de consumo e uma rica oferta de novos modelos de ação. Os processos de socialização foram fortemente influenciados pela televisão. Através de transmissões televisivas específicas, por exemplo, foi ensinada a língua italiana, que ainda não era falada em todo o país, e se tentou a difusão de uma alfabetização de base nas gerações mais antigas.⁸⁹

Além de Pasolini muitos críticos da cultura de massa viram na televisão o instrumento que ajudou a eliminar, em um curto espaço de tempo, a pluralidade cultural. A serviço da elite econômica, a televisão difundia apenas aquilo que fosse de interesse de

⁸⁸ PASOLINI, Pier Paolo. **Escritos Póstumos**. Título original: *Scritti Corsari*. Trad. Helena Ramos. Lisboa: Moraes editores, 1979. P.31.

⁸⁹ SALVADORI, Chiara. Educação para os meios na Itália. **Comunicação & Educação**, (17), 68-73, 2000. <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9125.v0i17>, p.68-73.

determinados grupos detentores do poder. O aspecto educacional assumido pela televisão na Itália, citado por Chiara Salvadori, não durou muito, segundo ela mesmo relata. A autora não divulga dados, mas possivelmente apenas um ou outro programa televisivo tivesse alguma função pedagógica, haja vista as críticas tecidas por Pasolini (além de outros) já nos anos 50, a esse respeito. As principais funções da televisão, desde praticamente a sua criação, foi a de formar um público consumidor e servir como entretenimento barato à grande massa.

Enquanto em outros países europeus a oralidade secundária da cultura televisiva surgiu apenas algumas décadas depois da superação da oralidade primária da cultura tradicional através da alfabetização de massa, na Itália esses dois processos se desenvolveram paralelamente. A aliança do sistema escolar ainda de elite com o sistema midiático, em particular o televisivo, orientado em sentido pedagógico, era regida por interesses políticos precisos através do eterno reenvio das reformas esperadas por tanto tempo. No curso dos anos 70, porém, essa aliança foi despedaçada por movimentos sociais e culturais que, devido à velocidade da modernização italiana, até pouco tempo antes não eram previstos⁹⁰.

Um país ainda com fortes traços rurais, com imensos problemas de infraestrutura e de distribuição de renda, assistiu, em pouco tempo, a transformação de algumas regiões em grandes centros industriais. A velocidade das mudanças foi tanta que as contradições criadas pelo choque de cultura se tornaram inevitáveis. Essas questões, guardadas as devidas proporções e as particularidades de cada país, também são observáveis no Brasil, como veremos na sequência.

Tanto na Itália quanto no Brasil, as grandes massas urbanas foram sendo formadas com o enfraquecimento das economias de base agrária, a partir da crise de 29. O proletariado, constantemente subjugado, se via obrigado a aceitar as precárias condições de existência a ele imposta, sem conseguir se mobilizar por causa do analfabetismo estrutural. A partir daí, inicia-se a aceleração do processo de “aculturação”, culminando no esvaziamento das manifestações populares. Com o crescente êxodo rural, as culturas populares, em muitos casos, foram ofuscadas por outras advindas do processo veloz de industrialização e de crescimento econômico dos centros urbanos.

Quando o “milagre econômico” brasileiro se iniciou, no final dos anos 60 indo até o início dos anos 70, a Itália entrava novamente em recessão. O Brasil teve

⁹⁰ SALVADORI, Chiara. **Educação para os meios na Itália**, 2000, p.68-73.

aproximadamente 5 anos de crescimento econômico vertiginoso e alto desenvolvimento industrial. Entretanto, a falta de planejamento social, por parte do governo militar, gerou e/ou intensificou problemas sociais que se arrastam até os dias atuais, como a má distribuição de renda, a concentração fundiária e a urbanização irregular.

De fato, nesta época, o país conseguiu crescer exponencialmente, cerca de 10% ao ano, e atingiu, em 1973, uma marca recorde do Produto Interno Bruto (PIB), que aumentou 14%. O avanço veio acompanhado também de uma forte queda de inflação. A taxa, medida na época pelo Índice Geral de Preço (IGP), caiu de 25,5% para 15,6% no período. O que não se explica diante desse número, entretanto, é o fato de o crescimento ter sido muito bom para empresários, e ruim para os trabalhadores. Para que o plano de crescimento funcionasse, os militares resolveram conter os salários, mudando a fórmula que previa o reajuste da remuneração pela inflação, o que levou a perdas reais para os trabalhadores. A adoção de uma medida tão impopular só foi possível através do aparato repressivo do regime sobre os sindicatos, que diminui o poder dos movimentos e de negociação dos operários. Os militares também interferiram em diversos sindicatos, muitas vezes substituindo seus dirigentes. “Foi um crescimento às custas dos trabalhadores”, explica Vinicius Müller, professor de história econômica do Insper. O arrocho salarial acabou aliviando os custos dos empresários e permitiu reduzir a inflação⁹¹.

É averiguado que para os anos de 1960 e 1970 o índice (de Gini) não é inferior a 0,499. Lembrando que quando mais próximo de 1, mais desigual é a distribuição da renda. (...) No ano de 1970 o grupo representado pelo 1% mais rico detém aproximadamente 15% do total da renda, enquanto os 40% mais pobres, detinham apenas 10%. Como característica geral, somente os estratos superiores da distribuição aumentaram sua parcela de participação no total da renda. A percentagem que competia a essa minoria já era grande e estes contemplam o aumento na participação ainda maior, reduzindo em contrapartida a participação das classes inferiores. Esses fatos confirmam o aumento da concentração da renda no período do Milagre Econômico Brasileiro⁹².

A concentração de renda aumentou significativamente. A pobreza crescia e com ela todas as mazelas oriundas do mau planejamento político que gerava ou simplesmente mantinha o analfabetismo ou a baixa escolaridade das massas, os subempregos, a

⁹¹ MENDOÇA, Heloísa; SANZ, Beatriz. O lado obscuro do ‘milagre econômico’ da ditadura: o boom da desigualdade. **El País**, 28/11/2017. São Paulo. Disponível: https://brasil.elpais.com/brasil/2017/09/29/economia/1506721812_344807.html. Acesso em: 15/05/2020.

⁹² SILVA, Alessandra Kely da. **As consequências sociais do milagre econômico brasileiro: o caso do Estado de São Paulo, 1968-1972**. Trabalho de conclusão de curso apresentado ao Instituto de Ciências Sociais Aplicadas da Universidade Federal de Alfenas, como requisito parcial à obtenção do título de Bacharel em Ciências Econômicas com Ênfase em Controladoria. 2014.

informalidade e ou o desemprego que atingia muitos dos indivíduos em idade considerada produtiva. Persistem no país todos os problemas gerados pela falta educação, pela desigualdade social, pela não distribuição agrária e pela urbanização irregular que se tornou descontrolada graças ao aumento da miséria nas áreas rurais e, também, graças à mentalidade e às prioridades das elites econômicas.

Além do mais, continuaram persistindo antigos preconceitos oriundos da época do sistema escravista, juntamente com um modelo insatisfatório de política econômica que ditava o horizonte a ser seguido. E, assim como ocorreu na Itália, o povo brasileiro por meio da televisão e do rádio, foi bombardeado com a ideologia de consumo. Desse bombardeio acelera-se o processo de aculturação culminando no esvaziamento das manifestações populares.

O hedonismo dos novos tempos, aliado ao desejo de consumir, ao analfabetismo, ao inchaço e à precariedade da vida nos aglomerados urbanos, possibilitou a proliferação da violência urbana.

São Paulo mudou muito por causa da sociedade e da criminalidade de massa. Antes a cidade mantinha um lado rural, hoje os garotos da periferia são pálidos criminalóides. Podem te dar um sorriso ou uma facada. Matam por causa de um tênis. “Paranoia” foi a forma que encontrei para exorcizar a cidade e todo câncer urbano⁹³.

Mas, junto à violência urbana, nasce também uma estética da revolta e do combate, marginal, em muitos sentidos, ligada à rua e às manifestações urbanas contrárias aos bons costumes burgueses. Nesse sentido, tanto o discurso quanto a poesia de Roberto Piva apresentam tons de violência e de insurreição. É através de suas imagens poéticas virulentas que o poeta busca deslegitimar o discurso do poder. No poema abaixo, do livro *Paranoia* (1963), encontramos essa força demolidora que, por meio da dessacralização, envereda por outros caminhos, opostos ao da homogeneização cultural imposto pelo sistema dominante.

Eu estou farto de muita coisa
 não me transformarei em subúrbio
 não serei uma válvula sonora
 não serei paz
 eu quero a destruição de tudo que é frágil:

⁹³ MACHADO, Cassiano Elek e FRAIA, Emílio. Um estrangeiro na legião. Entrevista com Roberto Piva. **Revista Trip**, maio de 2007. A entrevista também foi publicada por Emílio Fraia em seu blog, com o título: Turma do Milkshaike. Em 25 de junho de 2007. <http://emiliofraia.blogspot.com/2007/06/sapatos-de-abbora.html>. Acesso em 08/03/2019.

cristãos fábricas palácios
 juízes patrões e operários
 uma noite destruída cobre os dois sexos
 minha alma sapateia feito louca
 um tiro de máuser atravessa o tímpano de
 duas centopéias
 o universo é cuspidido pelo cu sangrento
 de um Deus-Cadela
 as vísceras se comovem
 eu preciso dissipar o encanto do meu velho
 esqueleto (...) ⁹⁴

Existe aí uma clara declaração de resistência ao mundo ordenado e racional pelo posicionamento insubordinado do eu-lírico, “não me transformarei em subúrbio/ não serei uma válvula sonora/ não serei paz”. Na estrofe seguinte nos deparamos com o desejo mais profundo do poeta: “eu quero a destruição de tudo que é frágil”. Entretanto, anos depois, em uma entrevista concedida a Fábio Weintraub, Piva diria: “mas sabemos que não é nada frágil aquilo cuja destruição eu desejo. A poesia é que é frágil (...)”⁹⁵. Essa declaração aproxima Piva ainda mais do discurso pasoliniano. É a fragilidade da cultura que está em jogo.

Piva coloca sua poesia em oposição aos valores mercantis. A poesia resiste, apesar de sua fragilidade. A inconformidade ganha força, se eleva por meio do poema, se solidifica. As imagens grotescas formam o núcleo dessa força contestadora de seus primeiros livros: “o universo é cuspidido pelo cu sangrento/ de um Deus-Cadela/ as vísceras se comovem”. Eis o homem revoltado, contrariado, vociferando contra a ordem política, econômica, religiosa e estética, responsáveis por uma miríade de mazelas sociais.

Aqui nós investimos contra a alma imortal dos gabinetes. Procuramos amigos que não sejam sérios: os macumbeiros, os loucos confidentes, imperadores desterrados, freiras surdas, cafajestes com hemorroidas e todos que detestam os sonhos incolores da poesia das Arcadas. Nós sabemos muito bem que a ternura de lacinhos é um luxo protozoário. Sede violentos como uma gastrite. Abaixo as borboletas douradas. Olhai o cintilante conteúdo das latrinas.⁹⁶

O poeta ataca tudo aquilo que lhe parece se enquadrar à ordem dominante: “gabinetes”, “a ternura de lacinhos”, “borboletas douradas”, e, principalmente, “a suave poesia das Arcadas”. Por outro lado, demonstra empatia pelos diferentes, pelos não-

⁹⁴ PIVA, Roberto. Um estrangeiro na legião. **Obras reunidas vol. 1**. São Paulo: Globo, 2005, p.66.

⁹⁵ PIVA, Roberto. Encontros. **Coleção Encontros**, 2009, p. 126.

⁹⁶ PIVA, Roberto. A máquina de matar o tempo. In: **Obras reunidas vol. 1**, 2005, p. 139.

enquadrados, os não aceitos pelo sistema, como os macumbeiros, os loucos etc. assim, ele conclama: “sede violentos como uma gastrite”.

A irmandade ou a identificação com os alijados do sistema, o gosto pelos lugares ou coisas abjetas como o “cintilante conteúdo das latrinas”, nos remete a uma vertente poética consagrada por Sade, Baudelaire, Rimbaud e Lautréamont, os quatro cavaleiros da revolta. “Eu quero contribuir para a derrota da raça humana no planeta”⁹⁷. Não é à toa que a revolta dos versos acima nos faz lembrar o autor de *As Flores do Mal*, que em carta enviada à mãe, desabafa:

se alguma vez recuperar o vigor e a energia que já possuí, então desabafarei minha cólera através de livros horripilantes. Quero incitar toda raça humana contra mim. Seria para mim uma volúpia que compensaria por tudo.⁹⁸

Desse modo, guardadas as diferenças entre Itália e Brasil, a amálgama de urbanização e ruralismo, de modernização e arcaísmo, de crescimento econômico e desigualdade social, de cientificismo e religiosidade,⁹⁹ de moralismo e marginalidade, de crescimento populacional e solidão, enfim, contribuiu para formação de uma sociedade delirante. O mundo delirante e a ressaca do progresso propiciaram a descida aos níveis subterrâneos do desenvolvimento contemporâneo, e dessa descida nasce a estética revoltada e combativa de nossos dois poetas, que se posicionam radicalmente em face da normalidade aberrante já instaurada.

Assim como é possível compreender boa parte da obra de Piva tendo em mente as formas de violência produzidas pelo poder (veremos isso mais adiante, quando das leituras mais aprofundadas de seus poemas), é possível iniciar uma leitura das críticas de Pasolini sobre a “rápida” guinada dos italianos rumo à modernização considerando o desenvolvimento da moda.

Com o apoio da mídia e ascensão da indústria da moda, o consumo adquiriu *status* de cultura e se transformou em um valor positivo. Extrapolando o campo da produção e do mercado, ele penetrou de forma efetiva nos espaços mais íntimos, mudando de modo significativo o comportamento das massas urbanas. No caso da Itália, além da

⁹⁷ PIVA, Roberto. **Encontros**, 2009, p. 91.

⁹⁸ BENJAMIN, Walter. Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo. **Obras escolhidas. Vol. III**. São Paulo: Brasiliense, 2010, p. 12.

⁹⁹ Um traço característico do mundo campesino acompanhou as massas que se deslocaram para os centros urbanos, o moralismo religioso.

industrialização veloz, como já comentamos acima, os anos de penúria do povo italiano no imediato pós-guerra ajudaram a explicar tais transformações. Não se pode esquecer, no entanto, de todos os problemas sociais internos, como o elevado grau de analfabetismo que deixava a massa suscetível ao fetichismo da mercadoria produzido pelas próprias indústrias.

Não por acaso, a partir dos anos 50 e 60, Milão assume o lugar de Paris como o polo da moda.¹⁰⁰ Antes disso, os italianos, eram vistos por outros povos de forma preconceituosa, as culturas populares do país eram referidas, inclusive pela própria elite italiana, como manifestação de atraso civilizatório.¹⁰¹ Para se desvencilhar dessa visão eles investiram no *Marketing*: “foi fundamental a difusão da imagem dos italianos, a partir de suas classes altas, como pessoas sofisticadas e bem-vestidas, e da Itália como país de clima e cultura invejáveis”.¹⁰²

A partir do século XVIII, contudo, a influência italiana no panorama da cultura erudita europeia começou a declinar. Novas formas de criação artística (como a ópera) emergiram e se desenvolveram na península nesse período, mas não o suficiente para evitar a lenta transferência do eixo da cultura europeia para o norte. Paris, Amsterdã e Viena foram aos poucos substituindo Roma, Florença e Veneza como centros efervescentes da produção artística europeia. É óbvio que o processo de decadência não foi homogêneo, assim como o desenvolvimento da produção cultural italiana. (...) Viajantes, como Goethe, podiam até considerar uma visita à Itália como algo fundamental para sua educação artística, no entanto mais como uma visita a um museu do que ao ateliê de um mestre. (...) por toda sua longa trajetória (como acontecia, aliás, em praticamente todos os lugares do mundo antes do advento da cultura de massa), a cultura erudita convivia, na Itália, com a cultura popular, da grande massa de camponeses que formava a esmagadora maioria da população. Era uma cultura extremamente heterogênea, que variava conforme a região, a classe social, o grupo profissional etc., formando, para ser mais preciso, uma longa série de culturas em vez de uma homogênea. Tais culturas populares tinham, contudo, alguns pontos em comum. Em primeiro lugar, eram vistas com desconfiança pelas elites, que se identificavam com a cultura erudita e usufruíam da vida urbana. E, em segundo, eram mal vistas também por vários povos europeus e americanos, que tendiam a ver nos hábitos e nas manifestações culturais dos camponeses italianos prova de sua inferioridade cultural e mesmo racial¹⁰³.

O historiador Eric Hobsbawm ressalta:

¹⁰⁰ BERTONHA, João Fábio. **Os italianos**, 2008, p.240.

¹⁰¹ BERTONHA, João Fábio. **Os italianos**, 2008, p.240.

¹⁰² Loc. cit.

¹⁰³ BERTONHA, João Fábio. **Os italianos**, 2008, p.237.

O motivo pelo qual brilhantes desenhistas de moda, uma raça notoriamente não analítica, às vezes conseguem prever as formas dos acontecimentos futuros melhor que os profetas profissionais é uma das mais obscuras questões da história; e, para o historiador da cultura, uma das mais fundamentais. É sem dúvida fundamental para quem queira entender o impacto da era dos cataclismos no mundo da alta cultura, das artes da elite, e sobretudo da vanguarda. Pois aceita-se geralmente que essas artes previram o colapso da sociedade liberal-burguesa com vários anos de antecedência¹⁰⁴.

A moda e o *design* italianos, passaram a se destacar com marcas como Ferrari, Lamborghini, Maserati, Olivetti, Prada, Gucci etc., espalhadas pelo mundo inteiro, despertando o fetiche e os desejos de muitos. Essas marcas, concebidas como o suprassumo da *finesse*, do bom gosto, da exclusividade e da “civilidade”, assim como muitas outras mundo afora, foram eleitas pela sociedade de consumo como caminho para a felicidade e marca de sucesso pessoal. Tais produtos coroam a vitória da cultura de massa sobre as diversas culturas populares, julgadas por vezes, como inferiores.

Pode-se caracterizar empiricamente a “sociedade de consumo” por diferentes traços: elevação do nível de vida, abundância das mercadorias e dos serviços, culto dos objetos e dos lazeres, moral hedonista e materialista etc. Mas, estruturalmente, é a generalização do processo de moda que a define propriamente. A sociedade centrada na expansão das necessidades é, antes de tudo, aquela que reordena a produção e o consumo de massa sob a lei da obsolescência, da sedução e da diversificação, aquela que faz passar o econômico para a órbita da forma moda. “Todas as indústrias se esforçam em copiar os métodos dos grandes costureiros. Essa é a chave do comércio moderno”: o que escrevia L. Cheskin nos anos 1950 não foi desmentido pela evolução futura das sociedades ocidentais, o processo de moda não cessou de alargar sua soberania. A lógica organizacional instalada na esfera das aparências na metade do século XIX difundiu-se, com efeito, para toda a esfera dos bens de consumo: por toda parte são instâncias burocráticas especializadas que definem os objetos e as necessidades; por toda parte impõe-se a lógica da renovação precipitada, da diversificação e da estilização dos modelos. Iniciativa e independência do fabricante na elaboração das mercadorias, variação regular e rápida das formas, multiplicação dos modelos e séries — esses três grandes princípios inaugurados pela Alta Costura não são mais apanágio do luxo do vestuário, são o próprio núcleo das indústrias de consumo. A ordem burocrático-estética comanda a economia do consumo agora reorganizada pela sedução e pelo desuso acelerado. A indústria leve é uma indústria estruturada com a moda¹⁰⁵.

¹⁰⁴ HOBSBAWM, Eric J. **A era dos Extremos**: o breve século XX, 1914-1991. São Paulo: Companhia Das Letras, 2010, p. 178.

¹⁰⁵ LIPOVETSKY, Gilles. **O império do efêmero**: a moda e seu destino nas sociedades modernas. São Paulo: Companhia das letras, 2009, p. 184.

A “ordem burocrático-estética”, citada por Lipovetsky, é uma força importante por trás da disseminação e manutenção da cultura de massa, imprescindível ao consumo. A partir desse sistema, envolvendo a atuação midiática, cria-se, além do objeto, o seu *status* e, aliado a este, o desejo e a necessidade. Conforme Adorno e Horkheimer, os produtos derivados desse sistema de produção não são, de fato, obras estéticas, devido a sua filiação industrial e econômica, pois uma das principais características aqui é a criação de mercadorias padronizadas — obviamente, existem opiniões contrárias, a própria moda é vista por muitos como uma manifestação estética-cultural e, portanto, uma manifestação artística.

Pasolini dirá, em seu *Artigo sobre os pirilampos* (1975):¹⁰⁶ “o trauma italiano devido ao choque entre o “arcaísmo” pluralista e o nivelamento industrial tem, talvez, um único precedente: a Alemanha anterior a Hitler.¹⁰⁷” Segundo o poeta “aí também os valores das diferentes culturas particulares foram destruídos pela violência do nivelamento operado pela industrialização”, e o resultado não poderia ser outro além da barbárie. Afinal, para ele, do nivelamento cultural surge “a consequente formação daquelas vastas massas, já não arcaicas (camponesas, artesãs) e ainda não modernas (burguesas), que vieram a constituir o corpo selvagem, aberrante e imprevisível das tropas nazis”.¹⁰⁸ Ainda no mesmo ensaio Pasolini dirá:

vi pois ‘com meus sentidos’ o comportamento imposto pela sociedade de consumo recriar e deformar a consciência do povo italiano, até uma degradação irreversível. Isto não tinha acontecido com o fascismo fascista.¹⁰⁹

Antes, em 1973, o poeta já havia publicado, com o título *Aculturação e aculturação*, outro artigo no qual ele conclui:

O fascismo, volto a repeti-lo, não foi capaz nem de arranhar a alma do povo italiano; o novo fascismo através dos novos meios de comunicação e de informação, sobretudo a televisão, não só a arranhou, mas lacerou-a, violou-a, conspurcou-a para sempre...¹¹⁰.

¹⁰⁶ Tradução Portuguesa. Na tradução brasileira, de 2020, o título ficou como: “O artigo dos vaga-lumes”.

¹⁰⁷ PASOLINI, Pier Paolo. Artigo sobre os pirilampos. In: **Escritos Póstumos**, 1979, p. 154.

¹⁰⁸ Loc. cit.

¹⁰⁹ Ibid., p. 155.

¹¹⁰ PASOLINI, Pier Paolo. **Escritos Póstumos**, 1979, p. 32.

O “novo fascismo”, referido pelo poeta, tem como núcleo a cultura do consumo. Nela estão entranhados o hedonismo, o narcisismo, a desumanização e a coisificação que atingem profundamente os indivíduos nas grandes cidades. A sociedade industrial, com tudo que ela representa e envolve, propiciou a exacerbação da violência. Visto que a realização dos desejos de consumo, em muitos momentos, exige o choque direto contra o outro. Em sua manifestação contra a legalização do aborto na Itália, Pasolini irá dizer:

Mas essa liberdade de cópula para o casal (heterossexuais) tal como é concebida pela maioria — essa maravilhosa permissividade — quem é que tacitamente a desejou, tacitamente a promulgou e tacitamente a fez entrar, de forma irreversível em nossos hábitos? A sociedade de consumo, o novo fascismo. Ele apoderou-se das exigências de liberdade, digamos, liberais e progressistas, e, fazendo-as suas, esvaziou-as e mudou a sua natureza. Hoje a liberdade sexual da maioria é na realidade uma convenção, uma obrigação, um dever social, uma ânsia social, característica da qualidade de vida a que o consumidor não pode renunciar. (...) É verdade, em palavras o novo Poder estende a sua falsa tolerância até às minorias. Talvez não seja de excluir que mais tarde ou mais cedo se fale delas na televisão. De resto as elites são muito mais tolerantes do que outrora para com as minorias sexuais e até talvez o sejam conscientemente (também porque isso lhes satisfaz a consciência) Em compensação, a enorme maioria (as massas: cinquenta milhões de italianos) tornou-se de uma intolerância tão grosseira, violenta e infame, como de certo nunca aconteceu na história da Itália. (...) São essas massas, prontas à chantagem, ao espancamento, à linchagem das minorias, que por decisão do poder, ultrapassam agora o antigo tabu clerical-fascista e estão dispostas a aceitar a legalização do aborto e daí a abolição de qualquer obstáculo às relações do casal¹¹¹.

Mesmo em um assunto como a legalização do aborto, o poeta entende que por trás da estranha “permissividade” das massas há uma artimanha do poder. Tendo por alvo sempre o consumo, sempre os novos nichos, o mercado age de maneira cínica e perversa. Fora isso, fica claro a Pasolini o poder que o “novo fascismo”, como ele mesmo o denomina, tem sobre as massas, controlando-as, conseguindo seu assentimento em questões que há poucos anos seriam insolúveis, pois eram inaceitáveis pelo moralismo religioso das massas. Assola o poeta a capacidade que o novo poder tem de mudar o pensamento e o comportamento das massas a seu favor. Não foi à toa que Pasolini comparou a Itália, deslumbrada pelo consumismo, à Alemanha nazista e as massas italianas às massas “aberrantes” aderentes ao nazismo. Décadas antes, Max Weber já

¹¹¹ PASOLINI, Pier Paolo. **Escritos Póstumos**, 1979, p. 116-117.

havia observado: “o capitalismo hodierno, dominando de longa data a vida econômica, educa e cria para si mesmo, por via da seleção econômica, os sujeitos econômicos”.¹¹²

Em palestra realizada em Milão, em setembro de 1974, o poeta inicia a sua fala com tom apocalíptico: “Quero declarar logo — e vocês devem tê-lo intuído — que minha tese é muito mais pessimista, mais acre e dolorosamente crítica do que a de Napolitano”.¹¹³ E assim continua:

Ela tem como tema condutor o genocídio: isto é, julgo que a destruição e substituição de valores na sociedade italiana de hoje leve, mesmo sem carnificinas e fuzilamentos em massa, à supressão de grandes áreas da própria sociedade.¹¹⁴

A sensação de estar vivenciando, ao contrário do que muitos pensavam, algo aterrorizantemente novo, dava ao poeta a certeza de um apocalipse iminente. A sensação de deterioração atravessa boa parte de sua obra, deixando-o, inclusive, isolado da maioria dos intelectuais italianos de sua época. “Hoje a Itália está vivendo pela primeira vez, e de maneira dramática, este fenômeno”,¹¹⁵ dizia ele com o tom trágico, “grandes camadas, que por assim dizer tinham permanecido fora da história — a história do domínio burguês e da revolução burguesa — sofrem este genocídio, ou seja, esta assimilação à maneira e à qualidade de vida da burguesia.”¹¹⁶. O poeta então acrescenta:

Como ocorre essa substituição de valores? Eu afirmo que hoje ocorre clandestinamente, através de uma espécie de persuasão oculta. (...) Os novos valores vêm substituir os antigos sorrateiramente (...). Por exemplo, existe um modelo que orienta para um certo hedonismo interclassista, o qual impõe aos jovens que inconscientemente o imitam adequar-se no comportamento, no vestir, nos sapatos, na maneira de pentear-se ou de sorrir, no agir ou nos gestos, com o que veem na publicidade, digamos televisiva, dos grandes produtos industriais: publicidade que se refere, quase de maneira racista, à maneira de viver pequeno burguesa. Os resultados são evidentemente penosos, porque um rapaz jovem de Roma ainda não consegue realizar esses modelos, o que cria nele ansiedades e frustrações que o levam à beira da neurose. (...) Isto só para apresentar um breve resumo da minha visão infernal que, no entanto, eu vivo realmente. (...) Imaginem o que pode significar nestas condições uma recessão, e vocês terão um calafrio se fizerem por um momento a comparação — talvez arbitrária, talvez romântica — com a Alemanha dos anos 30. O nosso processo de industrialização dos últimos dez anos tem alguma analogia com o alemão de então: foi em

¹¹² WEBER, Max. **A ética protestante e o espírito do capitalismo**, 2008, p. 48.

¹¹³ PASOLINI, Pier Paolo. No caminho do genocídio. In: **Diálogo com Pasolini, escritos** (1957-1984). São Paulo: Instituto Cultural Ítalo-brasileiro, Nova Stella, 1986, p. 115-119.

¹¹⁴ PASOLINI, Pier Paolo. **No caminho do genocídio**, 1986, p.115-119.

¹¹⁵ Loc. cit.

¹¹⁶ Loc. cit.

tais condições que o consumismo abriu caminho, com a recessão de 1920, pra o nazismo¹¹⁷.

O que lhe causa espanto e terror é essa força capaz de mudar nas pessoas as suas crenças mais profundas. A mesma força, capaz de diluir o antigo moralismo exacerbado das massas, torna-se também capaz de extinguir a humanidade das mesmas. É essa transformação, nomeada pelo poeta de “mutação antropológica”, que, segundo ele, estava em curso na Itália no princípio dos anos 70. A possível transformação do povo italiano o fará buscar na história ainda recente da Europa, exemplos capazes de explicar os rumos que seu país parecia trilhar.

A anterior ideologia desejada e imposta pelo poder era, como se sabe, a Religião; e o catolicismo era de facto formalmente o único fenómeno cultural que “unificava” os italianos. Hoje sofre a forte concorrência do novo fenómeno cultural “unificador” que é o hedonismo de massas: e, como concorrente, o novo poder já há alguns anos começou a liquidá-lo. Realmente, não há nada de religioso no modelo de Homem jovem e Mulher jovem proposto e imposto pela televisão. Essas duas pessoas avaliam a vida exclusivamente através dos Bens de consumo (e, bem-entendido, ainda vão à missa ao domingo: de automóvel). Os italianos aceitaram entusiasmados este novo modelo que a televisão lhes impõe segundo as normas da Produção que cria o bem-estar (ou, por outra, que salva da miséria)¹¹⁸.

Percebemos ao estudar as obras e os discursos desses poetas que, se o moralismo e os falsos valores cristãos eram ruins — especialmente quando utilizados como discurso para controlar e manipular e ainda cercear as liberdades —, os novos valores advindos do processo de industrialização, racionalização e desencantamento, não eram melhores. O pós-guerra proporcionou um vazio existencial e ético que, com intermédio das novas tecnologias, como a televisão, logo foi preenchido pelo capitalismo. A substituição da tradição pela tecnologia acelerou muito o processo de “miséria”, como destacou Benjamin.

A retomada do presente, mais propriamente do “agora”, como o tempo único da vida e dos desejos, colocou uma quantidade maior de indivíduos girando em suas próprias órbitas, como inúmeros peões, se chocando uns contra os outros. No cenário de urbanização intensificada, de industrialização, de desigualdades sociais, no qual o indivíduo, ávido por satisfazer seus desejos mais urgentes, torna-se uma criatura pronta

¹¹⁷ Loc. cit.

¹¹⁸ PASOLINI, Pier Paolo. **Escritos Póstumos**. Título original: *Scritti Corsari*. Trad. Helena Ramos. Lisboa: Moraes editores, 1979, p.30.

para o choque, pronta para o enfrentamento. O mais simplório dos sujeitos transforma-se em fera. As mudanças se dão em todas as instâncias político-sociais, dos marginalizados à elite político-econômica, passando por indivíduos em pleno exercício de suas “funções” estatais. Eis a mutação antropológica anunciada por Pasolini: a banalização do mal, também apontada por Hannah Arendt,¹¹⁹ consequência do tipo de sociedade que trocou a tradição e o humanismo pelo desenvolvimento e pelo espetáculo da mercadoria.

1.4 A transformação do humano

Villota.
 Ó campos distantes!
 Miris'cis!
 Cantando ou não cantando,
 Não sei como nem quando,
 Algo de humano acabou!

(Pier Paolo Pasolini)¹²⁰

Até aqui apresentamos características e ideias a respeito das transformações perpetradas pelo processo de modernização, pelo desencantamento do mundo e pela aculturação. A renovação constante das técnicas e o excesso do “mais do mesmo” criam sempre as mesmas experiências baseadas nas necessidades do mercado, sempre o mesmo vazio nas relações humanas, sempre as mesmas crueldades. Diante dessas questões, os dois poetas se dão conta do fato: aquilo que lhes interessava no mundo parecia estar assustadoramente desaparecendo.

Na obra poética e nas entrevistas concedidas por Roberto Piva nos deparamos com um discurso bem próximo do de Pasolini, no qual ele denuncia certos desaparecimentos. Inclusive, em muitos momentos, o poeta brasileiro faz menção direta ao italiano. O consumismo, a extinção de um modelo de vida, as conexões entre a mudança de comportamento social e a assimilação dos ideais burgueses, são alguns dos pontos em comum entre os dois poetas:

Pasolini começou a contagem regressiva do nosso planeta a partir do desaparecimento dos vagalumes na Itália. Eu poderia começar a mesma

¹¹⁹ ARENDT, Hannah. **Eichmann em Jerusalém**: um relato sobre a banalidade do mal. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

¹²⁰ PASOLINI, Pier Paolo. **Poemas**, 2015, p. 223.

contagem regressiva a partir do desconhecimento & desaparecimento da abelha Jataí no Brasil¹²¹.

É revelador o fato de Roberto Piva mencionar o artigo dos vaga-lumes como meio de definir sua posição política. Pois, os antigos modelos dissolvidos, servindo como parâmetros, deram aos nossos poetas a percepção, certa ou errada, da transformação do caráter humano, além da percepção de um tempo que supervaloriza os supérfluos em detrimento da cultura e, mesmo, em detrimento da própria vida.

A crítica [romântica] recai em geral sobre as características do capitalismo cujos efeitos negativos permeiam as classes sociais, e que são vividas como miséria em toda essa sociedade. Em muitos casos, o que se denuncia de uma maneira ou de outra é esse fenômeno crucial do conjunto que é a “reificação” ou a “coisificação”, isto é, a desumanização do humano, a transformação das relações humanas em relações entre coisas, entre objetos inertes¹²².

O poema usado como epígrafe neste tópico da tese, faz parte do livro *La nuova gioventù* (1975), aonde foram reunidos alguns dos poemas de Pasolini escritos em língua friulana. Nele, o eu-lírico invocando os campos distantes de Casarsa, faz referência a Miris’cis,¹²³ uma vila daquela região. Aí temos o lamento pela extinção de “algo de humano”. O eu-lírico, nesse caso, se distancia da tradição dos poetas videntes, não antecipando o processo de desumanização, diferentemente do que vai acontecer em outros poemas nos quais ele parece antever o futuro, ou, mais do que isso, parece estar completamente só em sua capacidade de ver antecipadamente os problemas do mundo contemporâneo. Mas nesse caso específico, talvez inebriado pela aceleração do desencantamento, o eu-lírico não sabe nem como nem quando o desaparecimento se deu, sabe apenas que algo se desintegrou com o tempo, no avanço diário das estratégias do poder.

Retomando o texto de Löwy e Sayre, outra característica apontada por eles entre alguns românticos é, justamente, a tendência ao “retorno às tradições religiosas e por vezes místicas”¹²⁴ do passado, por julgarem haver nele algo não mais existente no presente. A visão do eu-lírico no poema acima é semelhante, pois ele se dá conta do

¹²¹ PIVA, Roberto. **Encontros**, 2009, p. 51.

¹²² LÖWY, Michael, SAYRE, Robert. **Revolta e Melancolia**, 2015, p.41.

¹²³ PASOLINI, Pier Paolo. **Poemas**, 2015, p.223.

¹²⁴ LÖWY, Michael, SAYRE, Robert. **Revolta e Melancolia**, 2015, p.53.

desaparecimento daquilo que seria a essência do humano. Podemos destacar dois movimentos realizados no poema: um indo em sentido oposto ao do próprio Pasolini, que sempre pareceu ter certeza de quando e como o processo de desumanização se deu; outro indo ao encontro de uma visão de mundo presente na crítica social pasoliniana, relativa à preservação e à nostalgia do passado, o que muitos identificavam como sendo um grau de conservadorismo do poeta. O eu-lírico deixa transparecer resquícios de um cristianismo torto, também é próprio do poeta italiano, apesar dele ter se identificado publicamente como ateu. O ideal de humanidade desaparecido em meio às fuligens do progresso, de certo, não se desprendia da moral cristã e do condicionamento religioso que versava sobre certo e errado, bem e mal. Diluído o condicionamento religioso, resta apenas as leis dos homens, e estas estão sempre condicionadas ao poder amoral que, segundo o próprio poeta, também teria sido tocado pelo vazio da contemporaneidade.

Quando o eu-lírico diz, “Algo de humano acabou”, o que teria acabado, senão aquilo que a crítica pasoliniana anuncia: o sistema capitalista teria conduzido à uma crise de civilidade e ao encobrimento de antigas regras e valores sociais, abrindo as portas para o hedonismo. Cada indivíduo preocupa-se consigo mesmo e com a própria satisfação imediata dos desejos, geralmente ligados ao consumo, incluindo dos corpos e do sexo. Estes, por sua vez, foram transformados em mercadoria devido a ascensão das indústrias da moda e da pornografia. Tal visão da contemporaneidade não deixa de expor aquele tom apocalíptico do poeta, do qual viemos falando. O desaparecimento do humano e dos valores humanísticos e culturais são o ponto de partida para a crítica pasoliniana do consumo. A partir desse vislumbre dos desaparecimentos o poeta traça as suas estratégias de embate contra o sistema e suas ideologias.

Em seu livro *A Ética Protestante e o espírito do capitalismo*, Max Weber disserta sobre como o calvinismo, por meio da ideia de predestinação, lançou as bases para o capitalismo. O sucesso financeiro era sinal de predestinação ao paraíso cristão. A poupança e o acúmulo de bens passaram a ser almejados pela massa protestante, principalmente os calvinistas. Mas na iminência de um colapso, precisando se expandir para evitar o enrijecimento, o próprio sistema no século XX, pouco a pouco, superou o antigo modelo. Pois, um sistema baseado na prudência e na “ética religiosa” atravancava a expansão e a autonomia do capitalismo. O calvinismo incentivava a acumulação, mas ao mesmo tempo condenava o dispêndio, os prazeres e os desregramentos acessíveis pelo dinheiro.

Lipovetsky irá apontar a expansão do sistema de crédito como uma das primeiras contradições a aparecer na epiderme do capitalismo, superando assim um de seus próprios pilares: a poupança, força motriz da “ética protestante”. Para o autor, essa nova forma irá possibilitar uma mudança na sensibilidade, pois antes do sistema de crédito era preciso maior planejamento. A ideologia era: primeiro o trabalho depois os frutos. Por essa perspectiva, somente o futuro permitiria a realização dos desejos consumistas, por isso, eram sempre projetados no por vir.

Com o aparecimento do consumismo de massa nos EUA, na década de 1920, que o hedonismo, até então apanágio de uma pequena minoria de artistas e intelectuais, vai se tornar o comportamento geral na vida corrente, e é aí que reside a grande revolução cultural das sociedades modernas. Se observarmos a cultura sob o ângulo do modo de vida, é o próprio capitalismo e não o modernismo artístico que vai ser o artesão principal da cultura hedonista. Com a difusão em larga escala de objetos considerados até então de luxo, com a publicidade, a moda, a mídia de massa e, principalmente, o *crédito* — cuja instituição solapa diretamente o princípio da poupança —, a moral puritana cede lugar aos valores hedonistas encorajando a gastar, a aproveitar a vida, a ceder aos impulsos: a partir da década de 1950 a sociedade americana e até mesmo europeia se tornam fortemente presas ao culto do consumismo, do ócio e do prazer. “A ética protestante foi minada não pelo modernismo, mas, sim, pelo próprio capitalismo”.¹²⁵

Com a invenção do sistema de crédito, além de outros aparatos, o tempo das projeções humanas, como exaltado por Nietzsche¹²⁶, torna-se o agora, o tempo da vida, o tempo do eu, do hedonismo, no qual a vida e suas pulsões se realizam — em detrimento de um planejamento de futuro ou de um voltar-se para o passado. Após a desilusão com o “progresso da humanidade”, parecia restar apenas a satisfação imediata dos desejos pessoais. As classes médias e as classes operárias, por todo o mundo, passaram a satisfazer seus impulsos no presente imediato, como pontuamos acerca dos italianos após o “milagre econômico”. Essa pequena mudança na perspectiva econômica, oriunda do crédito, gerou grande transformação na forma de viver das pessoas.¹²⁷

¹²⁵ LIPOVETSKY, Gilles. **A era do vazio**: ensaios sobre o individualismo contemporâneo. São Paulo: Manole, 2005, p. 63-64.

¹²⁶ NIETZSCHE, Friedrich. **O Anticristo e Ditirambos de Dioniso**. São Paulo: Companhia de Bolso. 2016.

¹²⁷ Entretanto, a expansão do sistema de crédito não foi a única razão para as mudanças de comportamento social. As vanguardas artísticas, mesmo que Lipovetsky atribua a elas um papel secundário, tiveram grande importância no processo. Assim como As Guerras mundiais. Outros fatores, como aponta Pasolini, deram grandes contribuições para o enfraquecimento das amarras morais e, conseqüentemente, para as mudanças de comportamento, como o melhoramento das infraestruturas e o desenvolvimento dos meios de comunicação.

A tese de Pasolini sobre a mutação antropológica é que aquele “algo de humano acabou” quando a sociedade italiana passou a assimilar de forma total, com a ajuda dos meios de comunicação, os valores transmitidos pelo consumismo, perdendo suas essências mais preciosas, caráter e variedade cultural. Os novos valores entram com mais força na Itália a partir de sua reconstrução no pós-guerra, sob influência norte-americana. A cultura de massa,¹²⁸ entrou no país em um processo quase unilateral. Enquanto os novos costumes estavam sendo assimilados, os antigos eram postos de lado, com a exceção de parte da cultura italiana que podia ser aproveitada pelo mercado consumidor, como ocorreu com a culinária.¹²⁹

Ao escrever as resenhas de *Descrizioni di Descrizioni*, Pasolini está tomado por uma reflexão constante e avassaladora sobre a mudança dos tempos. Os anos 70 representam, para o crítico, o fim de algo que ele conhecia muito bem e anunciam um novo mundo que já não lhe diz respeito.¹³⁰

As pessoas já não sentem o prestígio, nem mesmo o valor, da igreja. Inconscientemente, abjuram de um dos seus hábitos mais enraizados. Por qualquer coisa de pior do que a religião, sem dúvida: e não tendo ainda superado a ignorância a que o diabólico pragmatismo da igreja os condenou durante séculos. Dentro deste quadro — a ruína dos valores clericais causada pela cega determinação das massas, que são, agora, portadoras de outros valores — o problema do divórcio deverá acabar.¹³¹

No segundo trecho citado acima, Pasolini se refere à polêmica em torno do referendo de maio de 1974. Este visava a revogação de uma lei aprovada em 1970, na Itália, permitindo o divórcio, mas o referendo foi derrotado por 59, 26% dos votos. Com a derrota, a Igreja Católica mostra sinais claros de seu enfraquecimento frente aos novos tempos. A antiga moralidade cristã não fazia mais sentido, o corpo ganhava posição e o desejo se transformava na pulsão vital. A alma imortal cedia espaço à natureza (como

¹²⁸ Os verdadeiros modelos culturais foram renegados e a abjuração consumou-se. Pode-se por isso afirmar que a ‘tolerância’ da ideologia hedonista desejada pelo novo poder é a pior das repressões de toda a história humana. Como pode exercer-se tal repressão? Através de duas revoluções no interior da organização burguesa: a revolução das infraestruturas e a revolução dos meios de informação. As estradas, a motorização, etc. unem hoje estreitamente a periferia ao centro, abolindo qualquer distância material. Mas a revolução dos meios de informação foi ainda mais radical e decisiva. Por meio da televisão, o Centro assimilou a si o país inteiro, que tão diferenciado era historicamente e tão rico de culturas originais. PASOLINI, Pier Paolo. **Escritos Póstumos**, 1979, p. 30.

¹²⁹ A comida italiana é um bom exemplo do que foi reaproveitado pelo capitalismo, pizzas e massas ganharam o próprio mercado americano e o mundo.

¹³⁰ AMOROSO, Maria Betânia. **A paixão pelo real: Pasolini e a crítica literária**. São Paulo: EDUSP, 1997, p. 138.

¹³¹ PASOLINI, Pier Paolo. **Escritos Póstumos**, 1979, p. 29.

propuseram os positivistas) e ao efêmero. Acontecia então aquilo que o autor, em um outro artigo, nomeou de a “falsa permissividade do poder”.

Uma reflexão sobre o trabalho doméstico também parece ser de certo interesse para iniciar um discurso histórico-jurídico sobre o século XX italiano, visto sob o plano da modernização. Aqueles cinco anos, entre 1958 e 1963, em que tudo muda ou parece mudar – até mesmo a legislação sobre o trabalho doméstico! – representam um ponto de virada estrutural irreversível, de alcance milenar, destinado a incidir profundamente sobre as categorias jurídicas, despregando a dimensão jurídica da convivência social. Se o milagre econômico não se reduz à dimensão do costume, amplos espaços de reflexão também podem ser contemplados pelos historiadores do direito sobre o tema dos efeitos da modernização nas categorias jurídicas. Aqui é suficiente lembrar que, nos anos 60, foram estabelecidas as premissas que levariam ao Estatuto dos Trabalhadores e à lei do divórcio¹³².

Aqui Paolo Passaniti destaca ser o crescimento econômico italiano responsável por transformações profundas na estrutura social, inclusive jurídica, acentuando ainda mais o distanciamento entre a Itália dos anos 60 e 70, da antiga Itália agrária com raízes e tradições ancestrais. A cultura urbana-industrial-consumista modificou rapidamente a visão de mundo dos italianos, mesmo com relação a temas que, ainda na primeira metade do século XX, eram considerados tabus.

Nos anos 50, e início dos anos 60, Pasolini via nos camponeses e marginalizados, como os subproletários, o último ponto de resistência, em seu país, ao modelo norte-americano. Chamavam a atenção do poeta as gírias, a cultura popular,¹³³ a aura das borgate, resistindo à modernização industrial. A produção pasoliniana do período estava repleta dessas exceções, como o romance: *Ragazzi di vita* (1955), ou seus dois primeiros filmes: *Accattone* (1961) e *Mamma Roma* (1962)¹³⁴. Porém, já no final dos anos 60 e início dos anos 70, a desilusão do poeta parece ter aumentado. O que parecia resistir, aos poucos, sucumbiu, transformado pela sedução do consumo. A sociedade italiana, segundo Pasolini, tinha sido cooptada totalmente pelo “vazio de poder”. Escreveria ele alguns anos depois com um ar de desespero:

¹³² PASSANITI, Paolo. **A Cidadania Submersa**. O trabalho doméstico na Itália entre os séculos XIX e XX. Revista Mundo do trabalho. Universidade Federal de Santa Catarina. v. 10, n 20, 2018. In: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/mundodotrabalho/article/view/1984-9222.2018v10n20p15>. Acesso em: 12/05/2020.

¹³³ Isso passa pela recuperação poética dos dialetos regionais. In: DIDI-HUBERMAN, Georges. **Sobrevivência dos vagalumes**, 2011, p. 32.

¹³⁴ Podemos observar, por exemplo, em *Accattone* os primeiros sinais do consumismo chegando. A própria personagem principal, utiliza a cafetinagem para ter uma vida com algum luxo, cordões de ouro, relógio caro, etc.

Faço simplesmente questão de que tu olhes em torno de ti e tomes consciência da tragédia. E que tragédia é esta? A tragédia é que não existem mais seres humanos; só se veem singulares engenhocas que se lançam umas contra as outras¹³⁵.

Enquanto isso, Roberto Piva, só para lembrarmos mais uma vez, dizia:

A vida é um monte de ruínas. Não existe evolução coisa nenhuma. E cada dia as pessoas estão voltando praticamente para uma idade da pedra da qual elas nunca saíram¹³⁶.

A semelhança dos discursos é enorme. Para os dois poetas, mas principalmente para Pasolini, as “novas” mudanças¹³⁷ conduzem não apenas a uma simples mudança de perspectiva, existe aí algo mais perverso e sem sentido guiando os seres humanos. É o atrofiamento de uma capacidade de benevolência humana e de empatia com o outro. A sedução promovida pelos meios de comunicação de massa envolve a exaltação à produtividade e reforça a competição entre os indivíduos, fazendo o elogio do “sucesso” e do bem-estar através da aquisição de produtos, criando assim uma frieza diante da vida e dos problemas alheios.

A sociedade Moderna era conquistadora, acreditava no futuro, na ciência, na técnica. Ela se instituiu em meio à ruptura com as hierarquias de sangue, a soberania sagrada, as tradições e os particularismos em nome do universal, da razão, da revolução. Esse tempo se dissipa diante dos nossos olhos, é em parte contra esses princípios futuristas que se estabelecem as nossas sociedades, por isso pós-modernas, ávidas por uma identidade, por uma diferença, por conservação, por diversão, pela realização pessoal imediata; a confiança e a fé no futuro se dissolvem, ninguém mais acredita nos amanhãs radiosos da revolução e do progresso, atualmente todos querem viver o momento atual, aqui e agora, querem se conservar jovens e não pensam mais em forjar um novo homem.¹³⁸

Uma das coisas que chamam a atenção aos teóricos da pós-modernidade é o fato de os seres humanos terem se voltado para si mesmos, de forma nunca antes historicizada. Em seu livro *A era do vazio*, Lipovetsky argumenta que “até data bastante recente,¹³⁹ a

¹³⁵ PASOLINI apud DIDI-HUBERMAN, Georges, 2011, p. 29-30.

¹³⁶ PIVA, Roberto. **Encontros**, 2009, p. 142.

¹³⁷ Este processo, vem se desenvolvendo, a pelo menos, desde a passagem do teocentrismo para o antropocentrismo ocorrido no período da Renascença.

¹³⁸ DA SILVA, Juremir Machado. Apresentação in: LIPOVETSKY, Gilles, 2005.

¹³⁹ Segundo informação constante na edição brasileira de **A era do vazio**, a obra teve sua primeira edição lançada na França em 1983.

lógica da vida política, produtiva, moral, escolar, protecionista consistia em imergir o indivíduo nas regras uniformes”.¹⁴⁰ Assim, consoante o autor, se eliminava ao máximo as formas de preferências, as singularidades ao se “afogar as particularidades idiossincráticas numa lei homogênea e universal que fosse a ‘vontade geral’”, “como se os valores individuais não pudessem surgir”.¹⁴¹ Então, esse “ideal (...) de subordinação do indivíduo a regras racionais coletivas”¹⁴² não prosperou. A tentativa de nivelamento do indivíduo por meio de normas morais sucumbiu ante a “personalização”, ante aos desejos do eu multifacetado, que se depara com um ‘tempo’ igualmente múltiplo do pós-guerra.

Ora, o desenvolvimento do sujeito individual está diretamente ligado à história e à “pré-história” do capitalismo: o indivíduo “isolado” desenvolve-se com ele e por causa dele. Entretanto, isso deu origem a uma importante contradição na sociedade moderna, porque esse mesmo indivíduo criado por ela só pode viver frustrado nela e acaba por revoltar-se contra ela. A exaltação romântica da subjetividade — considerada erroneamente *a* característica essencial do romantismo — é uma das formas da resistência à reificação. O capitalismo suscita indivíduos independentes para cumprir funções socioeconômicas; mas quando esses indivíduos se transformam em individualidades subjetivas, explorando e desenvolvendo seu mundo interior, seus sentimentos particulares, entram em contradição com o universo baseado na estandardização e na reificação. E quando reivindicam o livre trâmite de sua faculdade de imaginação, esbarram na extrema platitudo mercantil do mundo engendrado pelas relações capitalistas. Nesse aspecto, o romantismo representa a revolta da subjetividade e da afetividade reprimidas, canalizadas e deformadas¹⁴³.

Os autores reforçam:

Segue-se então que o “individualismo” dos românticos é essencialmente distinto daquele do liberalismo moderno. (...) O individualismo romântico enfatiza o caráter único e incomparável de cada personalidade — o que, segundo Simmel, conduz logicamente à complementaridade dos indivíduos em um todo orgânico¹⁴⁴.

O individualismo capitalista é nivelado pelo consumo, dentro da coletividade cada indivíduo consome e/ou almeja, praticamente, as mesmas coisas. O desejo hedonista à felicidade e aos prazeres momentâneos não deixa de fazer parte de uma estratégia do

¹⁴⁰ LIPOVETSKY, Gilles. **A era do vazio**, 2005, p. XVII.

¹⁴¹ LIPOVETSKY, Gilles. **A era do vazio**, 2005, p. XVII.

¹⁴² Loc. cit.

¹⁴³ LÖWY, Michael, SAYRE, Robert. **Revolta e Melancolia**, 2015, p. 47-48.

¹⁴⁴ Loc. cit.

marketing capitalista, que seduz e manipula. A aspiração à mercadoria e a assimilação dos ideais de vida burguesa pelos proletários, subproletários e camponeses tornou-se um dos pontos centrais da crítica pasoliniana ao construto social. Pasolini, em seu artigo intitulado *No caminho do genocídio*, escreve: “existe já no manifesto de Marx um parágrafo que descreve com clareza e precisão extremas o genocídio que a burguesia opera na direção de determinadas camadas de classe dominadas”.¹⁴⁵

Roberto Piva, também viu na sociedade capitalista de então o desdobramento de uma catástrofe.¹⁴⁶ Em seu famoso manifesto *O século XXI me dará razão* – sobre o qual falaremos mais detidamente no capítulo 3 –, e inúmeras entrevistas e depoimentos o autor aponta para uma deterioração, seja ela, do humano ou do meio ambiente. Assim ele comenta sobre seu livro de 1979, intitulado *Coxas*:

É um livro rapsódico, é um livro de um embalo de toda uma experiência catastrófica, de todo um processo de mutilação da cultura (...) o *Coxas* foi essa viagem no absurdo da América Latina. (...). É um livro não tanto de poesia, mas de delírio que surgiu em parte através do livro **A América e as Civilizações**, de Darcy Ribeiro¹⁴⁷.

Nesse livro o poeta direciona a sua atenção para o corpo aprisionado por uma sociedade moralista e de instintos homogeneizantes, com dificuldades em aceitar a pluralidade e os desvios. Existe em *Coxas* uma vontade de trazer à luz aquilo que a sociedade deseja esconder, vontade de expor certos interditos. O foco no desejo erótico ou homoerótico, é um princípio norteador da obra, que assume a função de desestruturar o moralismo conservador advindo do cristianismo. No livro, imagens delirantes surgem acompanhadas de impertinência e escárnio formando o estilo crítico e subversivo do poeta.

Se em *Paranoia* o espaço geográfico da cidade de São Paulo se torna o espaço de errância, para o qual as forças delirantes e marginais convergem, em *Coxas* é o corpo erotizado que assume esse lugar de destaque, de resistência, de marginalidade e ao mesmo tempo de experiência. Não que o espaço da cidade tenha desaparecido, ele ainda continua ali como um lugar de conflito no qual se intensificam as misérias da sociedade de consumo. No entanto, o corpo como espaço político se sobressai ao espaço urbano. É pela

¹⁴⁵PASOLINI, Pier Paolo. **Diálogos com Pasolini, Escritos**, 1986, p. 115.

¹⁴⁶ O século XXI me dará razão.

¹⁴⁷ PIVA, Roberto. **Encontros**, 2009, p.64.

via desse corpo, atravessado por desejo homoerótico, que a crítica social se instaura no livro, abrindo espaço para uma espécie de expurgo/cura, mas também afronta ao atraso moralista. As imagens homoeróticas presentes nos poemas são a forma encontrada por Piva para externar sua frustração e sua insubmissão frente à sociedade castradora e reducionista da contemporaneidade.

OS ESCORPIÕES DO SOL

O adolescente ajoelhou-se abriu a braguiha da calça de Pólen & começou a chupar.

Eram 4 horas da tarde do mês de junho & o sol batia no topo do Edifício Copan suas rajadas paulistanas onde Pólen & Luizinho foram fazer amor & tomar vinho.

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 Pólen. Isso, gritou Luizinho, gosto de ser chamado de putinha, puto, viado, bichinha, viadinho ah acho que vou gozar todo o esperma do Universo!

Neste instante um helicóptero do Citybank 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 morto lá no topo do Edifício Copan com uma bala no coração.

Por onde é preciso começar?

Pólen não sabia mas seu olho sabia, sua mão sabia, sua política cósmica sabia.

Hermafrodita morto no musgo mais alto. Suas baleias de ternura, suas tranças do mais puro ouro, suas sardas em torno do narizinho meio arrebitado & insolente.

Luizinho era uma sombra dentro do seu coração anarquista & rápido suas lágrimas quebraram o aço dos elevadores com seus guinchos de múmias eletrificadas ondas de reflexos polaróide em frente à Igreja da Consolação rostos picados nos escritórios & seus violinos enfadonhos, o amor começaria por uma perda?

A atmosfera cor de azeitona era um alívio para o coração metralhado pela dor construída ao crepúsculo doente em cargas elétricas & surdas feitas de veludo & espinhas de peixe um rodízio de aberrações crispou o rosto de Pólen que agora tomou um ônibus & percorreu São Paulo num suspiro rodando & rodando por aquela massa cinzenta do capitalismo periférico sem escapatória & suas grandes asas cobriam o Sol & seus escorpiões.

Enquanto isso os cinemas sofriam ataques contínuos de *office boys* armados com estilingues & bolinhas de gude & partilhavam da turbulência do Grande Terror com máscaras feitas de folhas de bananeiras & bermudas justíssimas onde podia-se ver magníficas coxas & lindos pés descalços com tornozelos rodeados com florzinhas amarelas & muitos traziam a palavra COMA-ME costurada na

bermuda na altura do cu.
 Naquela tarde todo mundo estava com vontade de nadar
 em sangue.
 Anjos da verdade pensou Pólen em sua calma estranguladora
 de babuínos agora devem começar as quermesses com leitões
 coloridos purê de maçã & delicados tutus à mineira ostras de
 Cananéia apimentadas servidas com retumbantes batidas
 de Maracujá (a fruta da paixão) codorninhas recheadas com
 uvas passas & torresminhos com queijo ralado o verão bem
 poderia chegar com seu perfume de acarajé invadindo os
 colégios fazendo os adolescentes terem ereções & as garotas
 desmaiarem de desejo com seus pequeninos seios latejantes.

agora
 um anjo pousou
 em seu ombro

& Pólen adormeceu.

Quando acordou alguém tinha deixado em suas mãos o
 livro *As Américas e a civilização* de Darcy Ribeiro & ele
 desceu do ônibus para sentar na praça Buenos Aires & ler.
 Abriu na página 503 & leu:
 “Os Guerreiros do Apocalipse.
 Uma vez implantada as bases do Estado militarista na
 América do Norte, uma série de acontecimentos comoveu
 a opinião pública, os governantes, os militares, conduzindo
 toda classe dirigente do país a crises sucessivas de
 apavoramento e histeria¹⁴⁸.”

Em alguns poemas encontramos imagens que, de alguma forma, nos lembram os
 escritos do Marquês de Sade. Aliás, o escritor francês é homenageado no último poema
 do livro. *Os 120 dias de Sodoma* aparecem no horizonte de *Coxas*, como se fossem
 pequenos *flashes* ou recortes: “dezoito garotos & dezoito garotas foram emparedados
 vivos”.

Apavoramento n° 1

dezoito garotos & dezoito garotas foram emparedados vivos
 em caixas construídas com chicletes que só a Adams fabrica &
 tostados dentro de um porão de arsênico & cascavéis.¹¹²

Da referência feita à famosa marca de chicletes, podemos desdobrar uma crítica
 ao capitalismo e à cultura de massa e à cultura do consumo de produtos supérfluos como
 os chicletes, tão disseminado pelo cinema hollywoodiano.

Em *Apavoramento n° 2*, encontramos ecos, inclusive, da versão pasoliniana de *Os
 120 dias de Sodoma*, na qual os fascistas da república de Saló torturam jovens em nome

¹⁴⁸ PIVA, Roberto. *Mala na Mão & Asas Pretas*. Obras reunidas vol. 2. São Paulo: Globo, 2006, p. 51.

de um prazer sádico. Aqui os fascistas são os “batalhões de TFP” (Sociedade brasileira de defesa da Tradição, Família e Propriedade), que chicoteiam os adolescentes.

Apavoramento n° 2

quinze adolescentes de ambos os sexos foram chicoteados na bunda por batalhões da TFP que os insultavam enquanto trezentos rapazes & moças de seita imperialista Igreja Católica cortavam rodela de cebola & colavam em seus olhos.

Histeria n° 1

a confraria reacionária Unidos em Série promotora de festivais de telenovelas nas fábricas jogou uma substância criadora de histeria CBK7 no reservatório de água de um colégio de freiras & as alunas peidaram 3 dias e 3 noites sem parar & depois se flagelaram & crucificaram.

Histeria n° 2

setenta adolescentes fascistas do Colégio Objetivo criaram no laboratório de química (com o auxílio de alguns professores) uma substância hipnótica cuja finalidade é levar a vítima ao arrependimento seguido de crises de misticismo histérico.

Essa substância foi testada no bairro operário da Mooca & durante 2 meses às 6 horas da tarde na avenida Paes de Barros os operários se reuniram para rezar.¹⁴⁹

Em *Coxas*, como em outros livros, Piva emprega um tom zombeteiro ao pintar certas situações. O escárnio e a tendência blasfematória do poeta, aparecem, principalmente, quando o alvo é o cristianismo, como se pode observar em: *Histeria n° 1*, aí o eu-lírico diz que as alunas do colégio de freira “peidaram 3 dias e 3 noites sem parar”. O ridículo da imagem dá o tom da revolta do poeta, além de revelar algum grau de impotência diante da máquina do mundo que gira. Esse poeta, que chafurda no lodo, de linhagem direta de Caim, cujos antecedentes próximos são Baudelaire e Rimbaud, apenas pode blasfemar e escarnecer das atrocidades cometidas pela máquina que lhe tritura os ossos. Entretanto, o escárnio e o riso são armas desestabilizadoras, muito poderosas na luta do dia a dia e nada têm de passivas ou ingênuas.

A própria poesia há muito foi rebaixada perdendo o seu *status*, se é que já o teve algum dia. Mas em face dos valores utilitaristas operantes no mundo-máquina, o rebaixamento parece ter aumentado — e aqui a ideia de rebaixamento é importante visto que Piva, assim como Nietzsche, cultivava sonhos aristocráticos, falando em cortes e palácios nos quais poetas e artistas eram bem tratados ou mesmo reverenciados, um

¹⁴⁹ PIVA, Roberto. *Encontros*, 2009, p. 53 a 57.

delírio, para aguentar o mundo delirante. A propósito, o livro de 1979, traz em suas páginas inúmeras imagens de delírio. O próprio título completo do livro já dá a direção: *Coxas sex fiction & delírios*.

O delírio por si só se opõe ao mundo pragmático, por reafirmar um estado improdutivo, um estado de ócio e de renúncia, mas também de enfermidade que produz o distanciamento da realidade. Nesse sentido, o mundo delirante é um mundo doente, um mundo que está fora dos eixos. Enquanto que a poesia delirante seria uma forma não só de reconexão com os mistérios, mas um ponto de fuga da própria realidade.

Observemos o poema a seguir:

ANTROPOLÍTICA DE ENTREGA EM PROFUNDIDADE

1- Transformar a praça da Sé em horta coletiva & pública
 2 - Acelerar o processo de desinibição
 3- Provocar focos revolucionários na confraria reacionária
 Unidos em Série
 4- Ouvir música tentando conceber o Universo Paralelo
 5- Pintar desenhos obscenos nas ruas
 6- Desmascarar os limites do mistério
 Pólen amou Lindo Olhar debaixo de um ipê roxo junto
 à fogueira.
 O Agente Cartesiano tentou ganhar Coxas Ardentes no papo.
 O Agente Cartesiano queria um festival de paixões & sonhava
 com manufaturas.
 O Agente cartesiano tremia ao ouvir palavras como: carga de
 espinafre, gavião berolina, fundo da flor, polvo nômade, saci
 prancheta, colarinho de gorila, nascido no mato, ovo de turco.
 O Agente Cartesiano foi morto por Coxas Ardentes no
 melhor estilo renascentista com anel de veneno & tudo.¹⁵⁰

Encontramos aí certo esvaziamento de sentido de algumas palavras criando uma espécie de enlouquecimento das imagens, tal qual “saci prancheta” ou “colarinho de gorila”, como costumavam praticar os surrealistas. Esse esvaziamento de sentido pode remeter ao desejo de reencantamento por meio da inserção de elementos ilógicos dentro de uma cultura racionalizada, ao mesmo tempo em que aponta para o mundo demência e sem sentido.

Coxas, como já dissemos, é um livro que escancara os interditos, tal qual se pode observar no último poema do livro, *Porno-samba para o Marquês de Sade*, cujo título já expõe toda a marginalidade do tema, assim como sua força anárquica e resistente:

esta homenagem coincide com a deterioração do Gulag

¹⁵⁰ PIVA, Roberto. *Mala na mão & asas pretas*, 2006, p. 70.

sul-americano minado pela crise de corações & balangandãs econômicos onde se mata de tédio o poeta & de fome o camponês & sobre os pés femininos se calça a bota de chumbo de várias cores gamadas com Hitleres de plantão em cada esquina recoberta de saúvas & amores escancarados como túmulos onde tuas coxas, Marquês, servem de amparo delicado para o garoto que chupa teu pau enquanto uma mulher ruiva te cavalga. Assim, anotemos o nome da vítima-orgasmo-blasfêmia antes que as araras entrem na orgia com seus estimulantes bicos recurvos & um estratagema de cipós afague os sóis da desolação quotidiana em nível de Paraíso A noite é nossa Cidadão Marquês, com esporas de gelatina pastéis de espermas & vinhos raros onde saberemos localizar o tremor a sarabanda de cometas o suspiro da carne.

Diante das contradições do mundo, toma forma o vitalismo contra o presente, propiciado por uma visão trágica do mesmo. O resgate de mitos empreendido por nossos dois poetas, perpassando desde os mitos da antiguidade aos mitos modernos, como o mito da marginalidade – como veremos nos próximos capítulos. A dimensão de poeta revolucionário ganha força por meio da recusa desse presente e pela busca de vias opostas à normalidade estabelecida.

1.5 Processos de ruptura e a percepção estética do novo

O pensamento crítico de Piva e Pasolini com relação ao desenvolvimento envolve, como estamos vendo, uma oposição, por parte dos dois, à ruptura com certas tradições. O processo de ruptura teria levado a um esvaziamento ético e cultural. Entretanto, nem tudo que adveio desse processo foi rejeitado por eles. Há em suas obras e em seus discursos, por exemplo, incorporações de partes das ideias do futurismo, movimento vanguardista que propunha abertamente o rompimento com o passado. A oposição ao sistema industrial, à ideia de velocidade, à apologia à guerra, são ideais que distanciam nossos poetas do movimento de Marinetti. Contudo, a poesia em liberdade, a anarquia e a violência discursiva os aproximam. Por esse motivo, optamos aqui por tecer considerações pontuais sobre algumas ideias vanguardistas que, ou por um movimento de negação ou de aceitação, aparecem em suas obras.

Surgido em um momento de efervescência cultural e de significativas transformações políticas e econômicas, o futurismo, cujo manifesto foi elaborado por Marinetti e publicado em 1909, torna-se um dos primeiros movimentos vanguardistas a

aparecer na Europa, e um dos mais importantes devido ao fascínio e influência exercidos no pensamento estético-político do Ocidente.

Apesar de o marco do movimento ser o manifesto de 1909, suas raízes são muito mais antigas, algumas já vinham se alastrando pela Itália, principalmente em Florença e Milão, cidades rivais no cenário político-cultural. Marinetti, de ascendência milanesa, utilizou em seu manifesto algumas ideias que, em certa medida, circulavam pela Europa havia décadas, sendo uma ou outra ainda mais antiga. Annateresa Fabris inicia seu livro *Futurismo: uma poética da Modernidade*, com um capítulo intitulado *A antiguidade do futurismo*. Este, por sua vez, retirado de um artigo de Giovanni Papini, (1881/1956), “*L’antichità del futurismo*” (1919). Papini, florentino e ex-integrante do movimento futurista, “que rompera clamorosamente a aliança Milão/Florença, em fevereiro de 1915”,¹⁵¹ aponta para a não originalidade do manifesto de Marinetti.

Alguns princípios programáticos fundamentais da pregação de Marinetti são, dessa maneira, esmiuçados “filologicamente” num caminho às avessas, que percorre etapas do pensamento ocidental na tentativa de demonstrar que o “novo” do futurismo não representava uma novidade, e sim a retomada de motivos que, em alguns casos desde a Antiguidade, haviam caracterizado a relação de artistas e escritores com o próprio tempo”.¹⁵²

Segundo Fabris: “Não era a primeira vez que os florentinos se empenhavam na busca das fontes primeiras do futurismo para negar aquele caráter de “novidade absoluta que transparecia dos manifestos de Marinetti”.¹⁵³ Como vimos, Francis Bacon, no século XVI fala em deixar o passado para trás. É interessante pensarmos o futurismo como movimento incorporador de ideias do passado, pois uma de suas bases, contraditoriamente, é a antitradição, que propunha uma espécie de “começo do zero”. Para isso, seria imprescindível o abandono das tradições, afinal só assim, segundo os futuristas, se alcançaria a “originalidade” exigida pela era das máquinas e da velocidade. Contudo, o próprio progresso científico advém de um longo processo de aperfeiçoamento de técnicas e, portanto, permanece vinculado a uma tradição.

Não há mais beleza senão na luta. Nada de obra-prima sem um caráter agressivo. A poesia deve ser um assalto violento contra as forças desconhecidas, para intimá-las a deitar-se diante do homem. (...) Nós queremos glorificar a guerra — única higiene do mundo — o militarismo, o patriotismo, o gesto destrutor dos anarquistas, as belas

¹⁵¹ FABRIS, Annateresa. **Futurismo: uma poética da Modernidade**. São Paulo: Perspectiva, 1987.

¹⁵² Loc. cit.

¹⁵³ FABRIS, Annateresa. **Futurismo: uma poética da Modernidade**. São Paulo: Perspectiva, 1987.

ideias que matam, e o menosprezo à mulher. Nós queremos demolir os museus, as bibliotecas, combater o moralismo, o feminismo e todas as covardias oportunistas e utilitárias¹⁵⁴.

A partir da estrutura de pensamento baseada no progresso humano, a cultura torna-se passível de renovação ou de “evolução” como muitos pretendiam, daí o desenvolvimento de uma nova tradição, mencionada por Octavio Paz em *Os filhos do barro*, que gira em torno da ruptura e da novidade.

O elogio às máquinas, fabricado por Marinetti, surge como uma renovação que visa “impulsionar o progresso” estético. O mito do progresso foi outro dos pilares de sustentação do Futurismo. Do presente para o futuro, sem volta ao passado. Mas, a ideia de “antiguidade do futurismo” tenta justamente desconstruir a hipótese de ruptura total com esse passado, demonstrando a não originalidade do movimento e apontando-lhe uma contradição substancial. Desde o lançamento do seu primeiro manifesto, o movimento causou polêmica dentro e fora do próprio grupo e ainda revelou muitas contradições. O apreço pelo anarquismo por vezes é utilizado para explicar seus radicalismos. Ao mesmo tempo em que o manifesto de Marinetti se posiciona contra o moralismo ele estranhamente glorifica a guerra e, por consequência, o militarismo, sistema de forte tendência moralista e com grande apreço pelo poder e pela ordem –inclinações opostas ao posicionamento anarquista.

O elogio à guerra é uma das ideias que Marinetti teria incorporado ao primeiro manifesto, segundo Fabris, ela é bem anterior ao ano de 1909, quando o manifesto foi publicado no *Le Figaro*, já se encontrava em “Heráclito”. O “desprezo pelo antigo”, também é outra concepção ligada às obras gregas, mais precisamente a “Horácio”¹⁵⁵. Porém, é importante destacar o fato de que não deixava de ser uma novidade a reunião dessas ideias em um manifesto. Mas a ruptura com o passado, tal qual o movimento propunha, não se deu de forma tão efetiva assim.

A agressividade e radicalidade com que foi apresentado o novo movimento, em um primeiro instante, causou mais impacto do que as ideias ali divulgadas, fazendo do futurismo um movimento seminal para o pensamento estético do século XX. A ideia das palavras em liberdade, diga-se de passagem, já vinha sendo colocada em prática por

¹⁵⁴ Trechos do manifesto Futurista, 1909. In: TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda Europeia e Modernismo brasileiro**. Petrópolis: Vozes, 1985, p. 92.

¹⁵⁵ FABRIS, Annateresa. **Futurismo: uma poética da Modernidade**, 1987.

poetas, tais como Walt Whitman, Jules Laforgue, Stéphane Mallarmé, entre outros tantos. A não conformidade, características da primeira fase futurista,¹⁵⁶ fizeram do movimento um grande atrativo para poetas e artistas plásticos que comungavam da ideia que “a arte não pode ser senão violência, crueldade e injustiça”,¹⁵⁷ daí a defesa de uma arte livre, sem barreiras, capaz de dissolver os limites éticos e morais.

O construtivismo, na esteira do futurismo e das ideias de rompimento com o passado, buscando também por fórmulas e artifícios para o fazer artístico e poético, teve grande relevância para a formação da estética modernista. O movimento nasce na Rússia, alinhado aos ideais revolucionários, propondo um apagamento da história do czarismo e da aristocracia russa, assim como de sua estética. Ele propunha a realização artística como linguagem e não como representação mimética do mundo. A arte exercida como linguagem se destoaria da arte mimética por exigir uma elaboração de maior empenho racional no que diz respeito à manipulação instrumental, ao desenvolvimento da linguagem e à aplicação de técnicas ao próprio fazer artístico em detrimento de uma simples representação naturalista do mundo.

O movimento avesso à inspiração e ao artista inspirado e, por consequência, à escrita automática, popularizada, posteriormente, pelos surrealistas, proclamou o artista engenheiro, um criador racional para uma arte racional. O movimento aplicará à criação artística o sentido de trabalho, descartando qualquer ideia de dom, predestinação ou automatismo. A importância de referenciar aqui o construtivismo, está justamente em suas características que serão criticadas e combatidas por nossos dois poetas em questão.

Embora boa parte da poesia de Pasolini expresse, de forma clara, seu socialismo, um movimento como o construtivismo, ainda que filho da Revolução Russa, não poderia ser de seu agrado. Suas teorias alinhadas com o desenvolvimento e com o racionalismo industrial se opunha ao humanismo e às tradições, mesmo as religiosas, cultivadas pelo poeta. A estética industrial e sintética era algo a ser superado em prol de uma estética de

¹⁵⁶ Alguns autores atribuem ao futurismo 3 fases: “a primeira (1909-1915) período heróico; a segunda (1916-1918), com a inserção de outros participantes; a terceira (1918-), de tendência nitidamente sócio-política”. In: BERNARDINI, Aurora Fornoni. 1980. P. 16. Essa terceira fase chamada por alguns de “Marinettismo” é a fase mais reacionária do movimento. Por isso, alguns tentam desvinculá-la do futurismo, é a fase na qual Marinetti se associa ao fascismo de Mussolini. Lembrando que o futurismo foi um movimento dos filhos da burguesia europeia e, desde o seu início, de fortes tendências reacionárias.

¹⁵⁷ TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda Europeia e Modernismo brasileiro**. Petrópolis: Vozes, 1985, p. 94.

valores humanos, mas ao mesmo tempo livre de moralismos e de verdades inquestionáveis.

Na Europa esse antilirismo ganhou visibilidade a partir de trabalhos como os de Mallarmé que em *Un Coup de Dés Jamais N'Abolira le Hasard* abriu espaço para novas experiências com a linguagem, envolvendo a síntese poética, a espacialidade da página.

Apenas para puxar uma ponte ou um desvio, no Brasil, o antilirismo aparecerá nas obras de Oswald de Andrade, João Cabral¹⁵⁸ de Melo Neto e, posteriormente, na poesia concreta. Roberto Piva, manterá com a poesia antilírica uma relação de oposição, sobretudo, por sua filiação ao Surrealismo. Entretanto, o poeta sempre demonstrou admiração por Oswald de Andrade, referenciando ou até mesmo incorporando procedimentos e ideias, como o antropofagismo e o escárnio. No entanto, ainda que o propósito dos dois poetas pareça o mesmo: atacar as ideologias burguesas, os métodos empregados são bem diferentes.

Oswald, assim como Piva, produziu uma poética que visava o ataque e a destruição, não só da arte burguesa, mas também de uma forma de pensamento, de uma forma de ver o mundo, propagado por uma elite decadente e muitas vezes corrupta, degenerada e falsamente moralista. Um dos recursos utilizados por ele nesse intento é o que Haroldo de Campos¹⁵⁹ chamou de “anti-ilusionismo”, cuja função, grosso modo, era a de quebrar a ilusão realista, oferecendo ao leitor uma reflexão sobre o papel da própria poesia. Tal processo se concretiza pela inserção de elementos linguístico-literários cujo objetivo é dar destaque semântico às imagens no texto. Por esse motivo há um reforço do ridículo, do estranhamento, do grotesco e da própria função da linguagem, promovendo assim a distinção entre arte e vida.

Ao invés de embalar o leitor na cadeia de soluções previstas e de inebriá-lo nos estereótipos de uma sensibilidade de reações já codificadas, esta poesia, em tomadas e cortes rápidos, quebra a morosa expectativa do leitor, força-o a participar do processo criativo. Não se trata tampouco de um mergulho exclamativo no irracional, do conjunto oracular do mistério (este sim subjetivo, catártico), mas de uma poesia

¹⁵⁸ Alguns críticos apontam uma aproximação de João Cabral com o surrealismo, principalmente em livros como **Pedra do sono**.

¹⁵⁹ CAMPOS, Haroldo. Uma poética da radicalidade. In: ANDRADE, Oswald de. **Pau-Brasil**. Obras completas. São Paulo: Editora Globo, 1991, p. 17.

de postura crítica, de tomada de consciência e de objetivação da consciência via e na linguagem¹⁶⁰.

Voltando, do nosso pequeno desvio, o afastamento da poesia moderna dos antigos modelos da lírica ocidental não se dissocia de uma tomada de consciência das demandas sociais que conduziu, no campo estético, a uma incessante busca pela renovação — formal e metodológica — que a ideia de progresso impôs como forma de melhor conhecer e dominar o mundo. O desejo de promover um revigoramento estético, seja nas artes plásticas, seja poesia ou no teatro, permitirá o aparecimento de novas propostas tal qual a que conduz ao poeta artífice: aquele que trabalha os versos racionalmente de forma esmerada, na tentativa final de obter uma poesia sintética, condizente com o espírito e as demandas da época. As novas e variadas vertentes estéticas fazem o elogio ou a crítica¹⁶¹ ao mundo mecanicista industrial e suas facetas sociais, imersas na produção em massa de objetos e tecnologias.

Assim, podemos citar as investigações e experimentações plásticas de Kazimir Malevich e Piet Mondrian, por exemplo, como modelos de síntese e de atualização da linguagem que irão reverberar na poesia e que, por sua vez, já refletem experiências anteriores realizadas na linguagem poética, como as protagonizadas por Mallarmé. Ou o haicai oriental. Malevitch foi um dos precursores da pintura sintética abstrata inaugurada por seu *Quadro negro sobre fundo branco* (1915) e, juntamente com o poeta Maiakovski, fundou o Suprematismo, movimento proclamador da supremacia dos sentimentos, buscando eliminar qualquer imitação do mundo real. Na referida pintura, a forte ideia de vazio, ou esvaziamento, se faz sentir na ausência de referências figurativas e no preto da tela, transmitindo uma sensação de profunda escuridão. Já no trabalho de Mondrian, encontramos cores gráficas-industriais como o vermelho, o amarelo e o azul preenchendo espaços geométricos, destacados por linhas pretas e retas, elementos muito próximos aos produtos industrializados e, portanto, coerentes às problematizações envolvendo a cultura e a sociedade industrial.

Ambos produziram trabalhos que romperam com antigas formas estéticas e, por sua vez, se aproximaram das novas demandas da vida industrial das grandes cidades, trabalhos, aliás, possíveis de serem reproduzidos em massa, como em uma linha de montagem, devido à simplicidade das formas e do uso das cores sem matizes. As

¹⁶⁰ CAMPOS, Haroldo. Uma poética da radicalidade. In: ANDRADE, Oswald de. **Pau-Brasil**, p. 17.

¹⁶¹ As duas coisas podem inclusive conviver juntas em um mesmo poeta ou artista.

discussões da arte pela arte, sem interferência interna, e as preocupações com a forma abriram novos caminhos para o pensamento estético e para as experimentações linguísticas e poéticas do século XX.

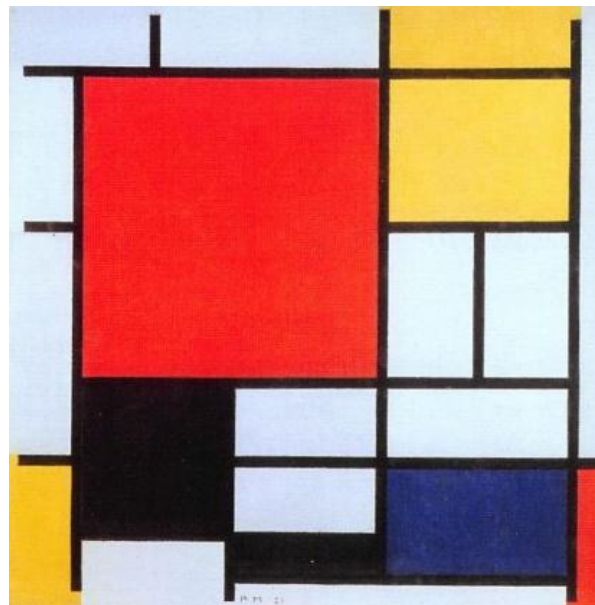
Imagem 3: *Quadro negro sobre fundo branco* (1915), de Kazimir Malevich



Fonte:

<https://vitruvius.com.br/revistas/read/resenhasonline/18.207/7279>

Imagem 4: *Composição com vermelho, amarelo, azul e preto* (1921), de Piet Mondrian.



Fonte:

<https://historia-arte.com/obras/mondrian-composicion-en-rojo-amarillo-y-azul>

O espírito vanguardista, de mudança e subversão da ordem, seja ela política, literária ou artística em geral, é incorporado ao trabalho de Piva e Pasolini através de uma aproximação literária com a obra de outros poetas e artistas específicos, também influenciados pelas vanguardas.

Assim, a afinidade acontece também por meio da incorporação indireta de alguns ideais vanguardistas, sobretudo, por meio de outras vozes que se interessaram pelos movimentos e pelas novas possibilidades estéticas. Por exemplo, Giuseppe Ungaretti, poeta italiano que influenciou o jovem Pasolini, teve uma relação próxima com vanguardistas da Europa e mesmo do Brasil. Sua relação com Blaise Cendrars – que, por sua vez, teve uma relação literária importante com Oswald de Andrade e os modernistas de 1922 – é bastante conhecida.

Aliás, também Oswald e Ungaretti foram amigos. E aqui podemos propor uma linha de diálogos diretos e indiretos que vai de Oswald de Andrade para Roberto Piva, principalmente o Oswald do Manifesto Antropófago; e uma outra que vai de Giuseppe Ungaretti para Pier Paolo Pasolini. Além disso, é claro, existe a relação (negativa ou positiva) de outros poetas atuantes em determinadas correntes vanguardistas com nossos dois poetas.

Neste capítulo, pontuamos alguns aspectos das críticas realizadas por Pier Paolo Pasolini e Roberto Piva às ideologias burguesas, no próximo capítulo, vamos debater, de forma mais detida, alguns desses pontos, bem como explorá-los em suas obras. Assim, tratemos inicialmente do mundo burguês para, posteriormente, acompanharmos nossos poetas em suas descidas aos infernos da contemporaneidade e discutirmos suas tentativas de fuga desse mundo desencantado.

CAPÍTULO 2

A recusa ao mundo burguês

Eu insulto o burguês! O burguês-níquel,
O burguês-burguês!
A digestão bem-feita de São Paulo!
O homem-curva! O homem-nádegas!
O homem que sendo francês, brasileiro,
italiano,
É sempre um cauteloso pouco-a-pouco!

(Mário de Andrade)

Breves apontamentos

A inconformidade e a rebeldia se transformaram em valores estéticos, a partir do momento em que escritores ousaram quebrar de forma profana, uma espécie de regra embasada em moralismo e regida por interditos. Robert Darnton,¹⁶² autor de *Boemia literária e revolução: o submundo das letras no antigo regime*,¹⁶³ fala da importância da produção e da distribuição de literatura ilegal para uma “fermentação” de um espírito revolucionário. Esse estado de rebeldia contra as regras firmadas por uma sociedade controladora se expandiu. Como afirma o historiador, com ajuda da literatura ilegal “a opinião pública ganhou força; e o descontentamento ideológico jorrou”,¹⁶⁴ desarticulando o antigo regime, a burguesia então chegou ao poder. Um autor cânone dessa literatura rebelde, libertina e profana é o Marquês de Sade, escritor que bebeu da fonte daqueles antigos subliteratos conspiradores.

Aquele mesmo espírito de rebeldia, importante para o processo de substituição do antigo regime, sobreviveu e se expandiu. Agora, opondo-se aos ideais da vida burguesa, com sua valorização do trabalho e do lucro, em detrimento gradativo da cultura e do ócio. Esses ideais despertaram, desde bem cedo, uma reação contrária entre aqueles desejosos de um estilo de vida mais livre. A negação do trabalho, por exemplo, foi posta em prática por artistas, intelectuais e literatos, dos quais podemos citar Baudelaire, Rimbaud (em sua

¹⁶² A clandestinidade teve especial importância no século XVIII: a censura, a polícia e uma corporação monopolista de livreiros tentavam sujeitar a palavra escrita aos limites impostos pelas ortodoxias oficiais. Ideias heterodoxas só podiam circular através dos canais clandestinos. In: DARNTON, Robert. **Boemia literária e revolução: o submundo das letras no antigo regime**. São Paulo: Cia. das Letras, 2007.

¹⁶³ Loc. cit.

¹⁶⁴ Loc. cit.

fase de escritor), Marcel Duchamp¹⁶⁵ e o próprio Roberto Piva. A sacralização do grotesco e do abjeto, a “divinização da blasfêmia” ou a dessacralização do “divino religioso”, de alguma forma funcionam como aquele fermento pré-revolucionário. O estado de inconformidade constante, transformado mesmo em produção estética, só podia fomentar, antes de mais nada, a recusa do presente.

abandonar tudo. conhecer praias. amores novos.
 poesia em cascatas floridas com aranhas
 azuladas nas samambaias.
 todo trabalhador é escravo. toda autoridade
 é cômica. fazer da anarquia um
 método & modo de visa. estradas.
 bocas perfumadas. cervejas tomadas
 nos acampamentos. Sonhar Alto¹⁶⁶.

As pequenas e as grandes revoltas nos dizem muito a respeito do ânimo contestador, ou conspirador, (como disse Walter Benjamin sobre Baudelaire), desses espíritos inquietos que desejaram tudo demolir. Do romantismo até os tempos atuais as revoltas e recusas à ordem vigente entraram com força nos meandros da estética.

A partir de críticas e demolições constantes infringidas ao aparato ideológico religioso-burguês,¹⁶⁷ muito do que socialmente era encarado como um desvio inaceitável, fosse de conduta ou de estética, com o tempo, transformou-se em procedimento corriqueiro. A tendência ao rompimento com o passado exigia algum radicalismo que desvirtuasse as paradoxais “tradições modernas” da burguesia e minassem os ideais de ordem, moralidade, família e progresso introjetados nas sociedades ocidentais capitalistas. A arte impassiva em muitos momentos recorre à dessacralização e à profanação com o intuito de criar o choque, ou seja, com o intuito de criar um estado de conflito que desatualizasse o naturalismo burguês.¹⁶⁸

Os esforços empregados contra a ordem burguesa tiveram, no mínimo, um duplo papel: questionar o *establishment* e propor outras vias para o desenvolvimento estético.

¹⁶⁵ LAZZARATO, Maurizio. **Marcel Duchamp e a recusa ao trabalho**. Trad. Gustavo Gumiero. São Paulo: Scortecci Editora, 2017.

¹⁶⁶ PIVA, Roberto. **Mala na Mão & Asas Pretas**. Obras reunidas vol. 2, 2006, p. 111.

¹⁶⁷ É importante ressaltar que tanto na Itália quanto no Brasil, parte expressiva da burguesia manteve uma boa relação com a Igreja.

¹⁶⁸ O naturalismo era uma penetração psicológica dos motivos dos burgueses, nos quais víamos nossos inimigos mortais. Richard Huelsenbeck. In: **Teorias da arte moderna**. H.B. Chipp. São Paulo: Martins Fontes, 1999, p.381.

O processo de desencantamento abrangeu todas as áreas, da estética à política, passando pela economia. E é diante dos resultados desse processo contínuo que o discurso de Pasolini, por exemplo — e, em algum momento, o de Roberto Piva —, aponta para a “tragédia”, como ele mesmo se referiu às mudanças de comportamento adensadas pelo cambiamento dos valores. Seu discurso fazia parecer que tudo aquilo era uma terrível novidade, própria de sua época. O estado constante de inconformidade, ou mesmo de revolta dá o tom da produção estética do poeta.

Pasolini parece assumir para si o sofrimento — de ver e antever toda a desgraça em andamento e por vir, antes de todos: “a enorme maioria (as massas: cinquenta milhões de italianos) tornou-se de uma intolerância tão grosseira, violenta e infame, como de certo nunca aconteceu na história da Itália¹⁶⁹”. Não é à toa que com frequência o poeta voltará à ideia de uma intelectualidade (italiana) letárgica, sem reação diante das questões consideradas, por ele, mais urgentes. Como se não existisse ou não tivesse existido antes espíritos inconformados como ele, espíritos marginais em vários sentidos, que também se lançaram contra o sistema, contra o mundo, como o fez Lautréamont¹⁷⁰, tal qual nos lembra Albert Camus, em *O homem revoltado*.¹⁷¹ Espíritos que também viram o porvir, como Rimbaud vidente, entediado com o sistema burguês, com o provincianismo de Charleville, até se integrar por completo ao mesmo sistema.

[É] possível dizer sobre esses poetas que investem contra os céus que, ao desejarem tudo demolir, afirmaram ao mesmo tempo sua nostalgia desesperada por uma ordem. Por uma contradição última, eles quiseram extrair razão da desrazão e fazer do irracional um método. Esses grandes herdeiros do romantismo pretenderam tornar a poesia exemplar e encontrar, no que ela tinha de mais dilacerante, a verdadeira vida. Divinizaram a blasfêmia e transformaram a poesia em experiência e meio de ação. Até então, na verdade, aqueles que tinham pretendido influenciar os acontecimentos e os homens, pelo menos no Ocidente, tinham feito isso em nome de regras racionais. O surrealismo, pelo contrário, depois de Rimbaud, quis encontrar na demência e na subversão regras de construção. Rimbaud, através de sua obra e somente através dela, tinha apontado o caminho, mas da maneira fulgurante com que o relâmpago ilumina a beira de um caminho. O surrealismo abriu esse caminho e codificou o seu balizamento. Tanto por suas exorbitâncias quanto por seus recuos, ele deu a última e suntuosa expressão a uma teoria prática da revolta irracional, no próprio momento em que, por outros caminhos, o pensamento revoltado criava o culto da razão absoluta. Seus inspiradores, Lautréamont e Rimbaud,

¹⁶⁹ PASOLINI, Pier Paolo. **Escritos Póstumos**, 1979, p. 116-117.

¹⁷⁰ Contudo, Maldoror, personagem criado por Lautréamont, exibe uma personalidade cruel e violenta, por isso, claramente oposta a Pasolini cujo humanismo conduzia suas ações públicas.

¹⁷¹ CAMUS, Albert. **O homem revoltado**. Rio de Janeiro: Editora Record, 2008.

nos ensinam em todo caso por que vias o desejo irracional de parecer pode levar o revoltado às formas mais liberticidas da ação¹⁷².

A análise do problema da visão apocalíptica — cujo rápido vislumbre do mundo moderno revela apenas ruínas—, nos aponta para a nostalgia da qual nos fala Camus, revelando uma “força do passado”, para lembrarmos um verso do próprio Pasolini. Contudo, o fato de ser marxista impulsionava sua visão também para o futuro, pois era o futuro o tempo para o qual os esforços do poeta convergiam. Assim, por meio da interseção entre passado e presente se moldaria o futuro.

No caso de Roberto Piva o marxismo é um fator menos importante, ainda que, segundo Cláudio Willer, até por volta de meados dos anos oitenta ele partilhasse dos ideais dessa corrente. O poeta brasileiro não esboçava a mesma visão socialista de coletividade que o poeta italiano, talvez por seu maior apreço ao anarquismo, principalmente pela corrente liderada pelo pensador alemão Max Stirner¹⁷³. Piva em alguns momentos parece ser completamente hedonista. Contudo, basta ver seus apontamentos sobre a educação, ecologia, libertação sexual ou sobre a massificação cultural, para percebermos sua visão política, muitas vezes contraditória, diga-se de passagem.

De volta ao poeta italiano, muitos dos seus críticos apontaram para a sua relação com o passado como uma nostalgia desesperada, como uma tentativa de retorno a uma época já perdida no fluxo do progresso. Mas, nos parece que a relação do poeta com o passado era muito mais da ordem da preservação da cultura e de pensar o presente e o futuro a partir dos antigos modelos, daí a sua tendência a recuperar alguns mitos. Politicamente, Pasolini se interessava pelos problemas sociais do presente e pelas formas de revertê-los ou minimizá-los no futuro. Já seu pensamento estético buscava no passado modelos que pudessem servir ao presente, pois interessava a ele as variadas formas de resistência, as marcas antigas do desenvolvimento humano.

Interessava ainda a Pasolini uma força, que pode ser caracterizada como dionisíaca, menosprezada pelo moralismo cristão, pelo racionalismo e pelo processo de modernização, mas que aparece em muitos dos seus trabalhos poéticos e cinematográficos. Essa força dionisíaca, na modernidade, traduz-se pela substituição da

¹⁷² CAMUS, Albert. **O homem revoltado**, 2008, p.103.

¹⁷³ O autor pregava o anarquismo individualista.

razão institucional e da lógica de mercado pelas pulsões naturais, como o amor erótico, por exemplo. Elementos dionisíacos estariam, assim como na sua obra, na poesia de Roberto Piva, passando primeiramente pela questão do erotismo, pela libertação do corpo que, ora está preso pelas amarras morais, ora pelas amarras mercadológicas.

Albert Camus observa, ao analisar os poetas da revolta, que a nostalgia de uma ordem anterior se torna o seu combustível. Mas, ao pensarmos a revolta pasoliniana observamos ser ela envolvida por um estado de desespero diante das profundas mudanças que estavam em andamento. O poeta via no passado, não melhores condições de vida, mas certo encanto, certa pluralidade que o vazio contemporâneo, com sua tendência ao nivelamento, enfraqueceu graças ao tempo múltiplo, à velocidade, à falta de sentido e aos condicionamentos de massa, ou seja, graças à concretização de um novo inferno, o inferno capitalista.

2.1 A descida ao inferno da contemporaneidade

Quanta bizarria não se encontra
numa cidade grande, quando se
sabe passear e olhar! A vida
formiga de monstros inocentes.

(*Charles Baudelaire*)¹⁷⁴

A nossa doença, dizia Heym, é
vivermos no fim de uma era,
num crepúsculo que se tornou
tão sufocante que quase já não se
pode suportar a exalação do
apodrecimento.

(*Anatol Rosenfeld*)¹⁷⁵

As principais fissuras surgidas na estrutura social, efeito do processo histórico que atrelou desenvolvimento tecnológico ao desencantamento contemporâneo, podem ser observadas em muitos casos, primordialmente, nas realizações estéticas. Antes mesmo que elas se tornem parte expressiva do corpo social, as artes — em sua concepção mais

¹⁷⁴ BAUDELAIRE, Charles. **O spleen de Paris, pequenos poemas em prosa**. Trad. Samuel Titan Jr. São Paulo: Editora 34, 2020, p. 104.

¹⁷⁵ ROSENFELD, Anatol. **Texto e Contexto**. São Paulo: Perspectiva, 1976, p. 264.

ampla, incluindo aí a literatura, o cinema, o teatro, a música, entre outras formas —, não raramente, dão sinais das novas transformações. Isso permite ao pensamento estético o desenvolvimento da capacidade de problematizar e avançar em questões ainda dormentes, questões ainda não colocadas de fato nas discussões sociais, nem nas sociedades classificadas como “mais avançadas”. Os expressionistas, por exemplo, capitaram certas deturpações crescendo na Alemanha pré-nazista, produzidas por um sistema industrial desumanizado. A propósito, Roberto Piva escreveu:

Os expressionistas alemães têm poemas que abrem
brechas na realidade.
Georg Trakl & Gottfried Benn.
o veludo do cérebro + anjos vermelhos com
indicadores enterrados nos corações.
a desordem tem um belo lugar em
suas vidas
barracudas¹⁷⁶.

Hesíodo, em sua *Teogonia* (auxiliado pelas musas, forças irracionais do mundo antigo), deixa claro que um dos atributos do Aedo é a habilidade de ver além do imediatismo estático. Aí, já aparece um traço de inconformidade com relação à percepção do mundo, para ver o que os outros não viram é preciso não estar saciado com a vida, muito menos estar conformado com a realidade que lhe é dada a ver. Essa competência encontrada em alguns artistas e poetas (não muito distante da vidência ou da capacidade antecipatória dos antigos videntes), tanto Hobsbawn quanto Lipovetsky irão identificar — dentro da sociedade industrial — como uma qualidade também dos estilistas de moda.

Ainda no campo das artes, os impressionistas, por exemplo, se voltaram para o fugidio, para a percepção do tempo movente, de forma que o artista deveria ser rápido para captar a impressão da luz e do tempo agindo nas paisagens, colocando nas telas o fugaz e ao mesmo tempo fulgurante. Esses artistas, de alguma forma, se voltam para as transformações que estão se desenvolvendo em sua própria época. E, se eles não antecipam a sensação de aceleração do tempo social provocada pela Revolução Industrial, ao menos abrem as portas para novos experimentos estéticos, como uma corrente que buscou atualizar as técnicas da pintura, de acordo com sua própria época. E, se muitos desses artistas preferiram a vida no campo à vida conturbada das grandes cidades, esse já é um traço de recusa.

¹⁷⁶ PIVA, Roberto. *Mala na Mão & Asas Pretas*, 2006, p. 108.

A Inglaterra, com o empirismo, e a França, com o racionalismo cartesiano, são os modelos para os novos intelectuais que propagam um novo ideário em que a “ética dos deveres” é substituída pela “ética dos direitos”. Em a crise da consciência Europeia no século XVIII, Paul Hazard comenta a tentativa de mudança dos “novos filósofos” que procuram substituir — em relação a Deus e aos soberanos — por uma civilização baseada na ideia do direito: “os direitos da consciência individual, os direitos da crítica, os direitos da razão, os direitos do homem e do cidadão” (...). Essa é a nova mentalidade iluminista que, ao se instaurar e ser difundida principalmente pelos jornais, deu impulso à atividade do crítico militante. Através de polêmicas, passa a teorizar uma “literatura ligada aos fatos”.¹⁷⁷

Em decorrência das mudanças de perspectiva provocadas pelas Revoluções burguesas e da expansão do racionalismo iluminista, as experimentações estéticas também se multiplicaram. Acentuou-se, desse modo, toda uma complexidade de formas que propunham outros olhares e meios de interação com o mundo, dissociando-se do antigo ideal de beleza classicista, das belas formas apolíneas, da justa medida e dos temas considerados de “bom gosto”, como é o caso do próprio impressionismo, no final do século XIX. Mas, bem antes disso, o maneirismo como um desvio das normas clássicas já havia apontado o caminho da insubordinação e da inconformidade.

Outro ponto importante diz respeito às repercussões, na produção estética, geradas pelo uso de temas — e posteriormente, de formas —, grotescos e abjetos. Estes se desenvolvem como uma categoria de insubordinação, como um contraponto ao belo ideal e ao idealismo social ou ainda ao pensamento platônico/cristão de elevação da alma a um mundo superior (nesse sentido, o inferno ou os temas infernais se ligam ao grotesco e ao pensamento dionisíaco, como mecanismos de resistência). A utilização desses elementos e temas na produção estética, de certa forma, não deixa de ser uma percepção dos novos tempos, assim como uma percepção das consequências — a partir do século XIX — da exploração burguesa na sociedade de então. Victor Hugo, escritor romântico, estudioso e teórico do grotesco, abriu o caminho para os pósteros.

Desde, pelo menos, o século XVIII, o grotesco assume diante dos espíritos mais inquietos, a faceta de novo ideal estético, despontando como uma forma verdadeira pela qual o homem moderno tem de exprimir-se diante do mundo em sucessiva transformação. A utilização do grotesco serve para exprimir as fissuras advindas do desencantamento e caracterizar as experiências nos grandes centros envolvendo, escatologia, violência e

¹⁷⁷ AMOROSO, Maria Betânia. **A paixão pelo real**: Pasolini e a crítica literária. São Paulo: EDUSP, 1997.

destruição, passando a ser uma possibilidade estética diante da necessidade de se problematizar a própria realidade. Ou ainda, passa a configurar-se como elemento de revolta e insubordinação contra o idealismo burguês ou contra os poderes políticos, como, por exemplo, aparece no último filme de Pasolini – *Saló ou 120 Dias de Sodoma* – ou em alguns poemas de Roberto Piva.

Segundo Wolfgang Kayser, la *grotesca* e *grotesco* são “palavras cunhadas para designar determinada espécie de ornamentação, encontrada em fins do século XV, no decurso de escavações feitas primeiro em Roma e depois em outras regiões da Itália”.¹⁷⁸ O grotesco ganhou força como elemento estético, com o passar do tempo, incorporando a derrisão, o burlesco, a fantasia, o bizarro, o macabro, o abjeto, etc.

De Hieronymus Bosch e Pieter Brueghel, passando por Goya, foram muitos os artistas exploradores desses elementos nas artes plásticas. Mas, é a partir do século XIX, que passa a ser tratado como uma categoria estética. Na literatura, além de Victor Hugo, Charles Baudelaire, autor de “Uma carniça”,¹⁷⁹ se transformou em referência quando o assunto é o uso de elementos grotescos na lírica moderna, possibilitando uma infinidade de outras experiências. As imagens utilizadas pelo poeta francês, no referido poema, dão um novo tom aos temas já consagrados, como o amor e a morte. Da experiência com a realidade — a visão da “carniça repugnante” — o poeta faz sua declaração de amor à amada, ao mesmo tempo em que nos lembra o destino único de todos.

A arte e a literatura grotescas, à semelhança das criações do maneirismo, tornaram-se no nosso século objeto de uma valorização extremamente positiva. Ao surto criativo, no terreno do grotesco,

¹⁷⁸ KAISER, Wolfgang. **O grotesco, configuração na pintura e na literatura**. São Paulo: Perspectiva, 2013, p. 17.

¹⁷⁹ Lembra-te, meu amor, do objeto que encontramos/ Numa bela manhã radiante: /Na curva de um atalho, entre calhaus e ramos, /Uma carniça repugnante. /As pernas para cima, qual mulher lasciva, /A transpirar miasmas e humores, /Eis que as abria desleixada e repulsiva, /O ventre prenhe de livores. / Ardía o sol naquela pútrida torpeza, /Como a cozê-la em rubra pira /E para o cêntuplo volver à Natureza/ Tudo o que ali ela reunira. /E o céu olhava do alto a esplêndida carcaça /Como uma flor a se entreabrir. /O fedor era tal que sobre a relva escassa/ Chegaste quase a sucumbir. /Zumbiam moscas sobre o ventre e, em alvoroço, /Dali saíam negros bandos /De larvas, a escorrer como um líquido grosso /Por entre esses trapos nefandos. /E tudo isso ia e vinha, ao modo de uma vaga, /Que esguichava a borbulhar. / Como se o corpo, a estremecer de forma vaga, /Vivesse a se multiplicar. /E esse mundo emitia uma bulha esquisita, / Como vento ou água corrente, /Ou grãos que em rítmica cadência alguém agita /E à joeira deixa novamente. /As formas fluíam como um sonho além da vista, /Um frouxo esboço em agonia, /Sobre a tela esquecida, e que conclui o artista /Apenas de memória um dia. /Por trás das rochas, irrequieta, uma cadela /Em nós fixava o olho zangado, /Aguardando o momento de reaver àquela /Carniça abjeta o seu bocado. /– Pois há de ser como essa coisa apodrecida, /Essa medonha corrupção, /Estrela de meus olhos, sol da minha vida, / Tu, meu anjo e minha paixão! /Sim! Tal serás um dia, ó deusa da beleza, /Após a bênção derradeira, /Quando, sob a erva e as florações da natureza, /Tornares afinal à poeira. /Então, querida, dize à carne que se arruína, /Ao verme que te beija o rosto, /Que eu preservarei a forma e a substância divina /De meu amor já decomposto! In: BAUDELAIRE, Charles. **Poesia e Prosa**, 2006, p. 126.

corresponde mais recentemente também a apreciação favorável por parte dos teóricos (...). Os dois conceitos definem uma arte fortemente antiacadêmica e contrária aos padrões clássicos. A arte grotesca, nas suas formas mais extremadas, certamente é manifestação de crises profundas, da mesma forma como o maneirismo que, segundo Arnold Hauser, é ‘a expressão da crise que convulsiona toda a Europa Ocidental no século XVI’¹⁸⁰.

Um bom exemplo do uso do grotesco como realização estética na arte contemporânea é a série *Trouxas ensanguentadas* (1969/70 – figura 1), de Artur Barrio, realizadas no Rio de Janeiro e em Belo Horizonte, com o intuito de denunciar os assassinatos praticados pelo Esquadrão da Morte durante a ditadura militar. Além de ser um trabalho estritamente crítico da realidade social brasileira, ele por si só foge por completo da ideia de “belas artes” ou de arte duradoura, ampliando as discussões sobre a arte conceitual. Outra questão aqui é a natureza não comercial do trabalho por dois motivos principais: primeiro, dado a sua efemeridade, devido aos materiais orgânicos que compõem as obras e os suportes que as envolvem; segundo, mesmo os registros, fotografias, devido ao teor grotesco e sombrio do trabalho de Barrio, não são objetos decorativos, adequados às salas burguesas.

Imagem 5: *Trouxas ensanguentadas*, Artur Barrio (1970)



Fonte: <https://memoriasdaditadura.org.br/obras/trouxas-ensanguentadas-1970-de-artur-barrio/>

¹⁸⁰ ROSENFELD, Anatol. **Texto e Contexto**. São Paulo: Perspectiva, 1976, p. 59/60.

Como características de uma estética não decorativa, e, porque não dizer, intempestiva, elementos como o abjeto, o profano, o escatológico, a violência, a crítica zombeteira, são também marcas frequentes na produção estética de Pasolini e de Roberto Piva, (figuras 2 e 3 e excerto abaixo). A necessidade do embate propicia a produção de uma obra que não se enquadra ou se coaduna a certo tipo de visão estética de mercado, nem ao moralismo ainda arraigado nas diversas camadas sociais.

Imagem 6: Cena do filme *Sálo ou os 120 dias de Sodoma* (1975), de Pier Paolo Pasolini.



Imagem 7: Cena do filme *Sálo ou os 120 dias de Sodoma* (1975), de Pier Paolo Pasolini



(trecho do poema *Visão* de 1961, de Roberto Piva)

imensos telegramas moribundos trocam entre si abraços e/
condolências
pendurando nos cabides de vento das maternidades um batalhão
de novos idiotas
os professores são máquinas de fezes conquistadas pelo Tempo
invocando em jejum de Vida as trombetas de
fogo de Apocalipse
afã irrisório de ossadas inchadas pela chuva e bomba H árvore
branca coberta de anjos e loucos adiando seus frutos
até o século futuro

O confronto nasce da necessidade de reagir ao mundo desencantado. Essa necessidade levará os nossos dois poetas a descerem fundo. A descida ao inferno, na obra de Pasolini ou de Piva, expõe, guardadas as devidas proporções, o estado constante de inconformidade e de crítica ao presente, a mesma inconformidade existente na proposta de Artur Barrio. Pois, aos olhos dos dois poetas o inferno¹⁸¹ é – também – um estado ou uma imposição praticada por um sistema de forças humanas, no caso, forças políticas, econômicas e religiosas.

Mesmo partindo do presente como ponto de análise, ambos dialogam diretamente com as tradições míticas e literárias que versam sobre a descida ao inferno. O tom de revelação apocalíptica, presença constante na produção estética de Piva e Pasolini, nos deixa ver o inferno por eles vislumbrado. Esse inferno, nada mais é do que o mundo e suas contradições. Do ponto de vista deles o mundo se encontra distorcido, com valores invertidos, no qual a cultura vale menos do que a economia, o meio ambiente vale menos do que um aparelho eletrônico e a vida vale menos do que um par de tênis. Aliás, em *La Divina Mimesis* (1963-67), Pasolini ao descer ao inferno,

aconselhado e acompanhado por seu guia, que nada mais é do que ele mesmo, nosso poeta dirige-se para “um lugar que outro lugar não é senão o mundo”, além do qual não poderá ir, “porque o mundo termina com o mundo.”¹⁸²

A descida ao inferno do neocapitalismo se configura ainda como o desbravamento de uma geografia não burguesa, mesmo que burguesia e inferno estejam intrinsecamente relacionados por uma condição de causa e consequência na visão de nossos poetas. A

¹⁸¹ Este pode ser ao mesmo tempo um lugar de reflexão e de encontro e lugar de infortúnios.

¹⁸² FABRIS, Mariarosaria. Seguindo pelo rumo de Saló. **VIII Estudos de cinema e audiovisual**. São Paulo: SOCINE, 2012.

descida é o meio de se exprimir criticamente a própria realidade, de expurgar os infortúnios do presente. Daí, o uso de imagens grotescas como formas encontradas pelos artistas e poetas para caracterizar essa realidade infernal, problematizando as questões político-sociais, como acontece, por exemplo, nos filmes, *Pocilga* (1969) e *Saló ou os 120 dias de Sodoma* (1975), ambos de Pasolini, ou ainda no livro citado acima: *La Divina Mimesis*, também do autor italiano.

É possível pensar o espaço infernal dentro da tradição mítico-literária ocidental ao menos de duas formas. Uma como lugar de infortúnios, habitado pelas almas, este seria o inferno de Orfeu e de Dante. Numa segunda representação, o inferno seria um espaço de conhecimento,¹⁸³ de interlocução, de encontro entre os pares malditos, esse espaço se configuraria como antagônico à normalidade idealizada pelas classes dominantes, assim é o inferno de Rimbaud. Conforme Alceu de Amoroso Lima, em prefácio escrito para *Uma estadia no inferno*, “Dante não viveu o inferno. Cantou-o de modo sublime. (...), mas não participou dele. Ao passo que o genial adolescente francês, em pleno século XIX, desceu ao inferno em vida. Vendeu-se ao demônio como a um novo Fausto.”¹⁸⁴

Neste sentido, os vários infernos pasolinianos, como em *La Divina Mimesis*, *Pocilga*, *Saló ou os 120 dias de Sodoma*, nasceram de sua experiência com a realidade, mas passaram pelo crivo da imaginação e da reflexão crítica, instâncias combinadas e inseparáveis para o poeta. Ainda que *La Divina Mimesis* tenha uma estrutura dantesca, ela é também fruto dessa experiência de amálgamas.

Do mesmo modo, Roberto Piva estaria, com seu *Paranoia*, mais próximo de Rimbaud, pelas rupturas e questionamentos trazidos por seus poemas, se distanciando tanto de Orfeu quanto de Dante, cujas descidas são motivadas pelo amor, um por Eurídice e o outro por Beatrice. “Dante apenas atravessa o inferno como observador, ‘como um homem livre’ (...) enquanto Rimbaud passa ali toda uma temporada”.¹⁸⁵

Comentando essa observação feita por Pleyner, o poeta Cláudio Willer diz o seguinte: “um vê e passa, após relatar o que viu; o outro estagia, reside, toma o diabo

¹⁸³ Nesta tradição Satã é o detentor do conhecimento haja vista o **Fausto** de Goethe ou as **Litanias de Satã** de Baudelaire.

¹⁸⁴ LIMA, Alceu de Amoroso. Data Venia. In: RIMBAUD, Arthur. **Prosa poética**. Trad. Ivo Barroso. -2ª ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 2007. P. 126/127.

¹⁸⁵ PLEYNET, Marcelin. A liberdade livre. In: NOVAES, Adauto. Org. **Poetas que pensaram o mundo**. São Paulo: Companhia Das Letras, 2005, p. 337.

como interlocutor e fonte de sabedoria, e seus proscritos como parceiros¹⁸⁶”. A persona de Piva desce ao inferno não por amor a alguém, mas antes pelas possibilidades permitidas pelo espaço, pelo desejo de extrair dali a matéria para suas profanações. Sua descida, assim como as de Pasolini, não se dá no espaço mítico infernal, se dá na metrópole transfigurada no inferno. Aí, o poeta encontra seus pares. Essas descidas são, como aponta Willer, de residentes. Pasolini e Piva residem no inferno por longos períodos. E como veremos no quarto capítulo desta tese, o xamanismo de Piva e o retorno aos mitos de Pasolini são tentativas de fuga do inferno contemporâneo, ainda que o espaço de danação nunca desapareça por completo de seus campos de visão.

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 noite¹⁸⁷

Atravessando as mazelas de seu tempo, o poeta alucinado por álcool e drogas adentra o inferno da metrópole. Todavia, embora seja Rimbaud uma referência mais próxima ao poeta paulista, como já destacamos, sua admiração faz com que ele não perca de vista o grande bardo florentino. Em seu inferno, às vezes é o poeta Mário de Andrade que assume a posição de Virgílio e segue conduzindo Piva pela sombria São Paulo de “arranha-céus de carniça”. Nos círculos infernais, configurados pelos espaços públicos, vão aparecendo, sob a proteção da noite, poetas como Álvares de Azevedo, Garcia Lorca, Jorge de Lima, Lautréamont, Rilke, René de Crevel e Gérard de Nerval. Desse modo, *Paranoia*, seu trabalho poético mais conhecido, surge como um tipo de documentário mítico da descida ao inferno. O livro tem início com o longo poema *Visão 1961*:

as mentes ficaram sonhando penduradas nos esqueletos de fósforo
invocando as coxas do primeiro amor brilhando como uma
flor de saliva
o frio dos lábios verdes deixou uma marca azul-clara debaixo do pálido

¹⁸⁶ WILLER, Cláudio. Os poetas malditos: de Nerval e Baudelaire a Piva. **Eutomia, revista de literatura e linguística**, Recife, 11 (1): 129-147, Jan./Jun. 2013.

¹⁸⁷ PIVA, Roberto. Um estrangeiro na legião. In: **Obras reunidas vol. 1**. São Paulo: Globo, 2005, p. 103.

maxilar ainda desesperadamente fechado sobre o seu mágico vazio
 marchas nômades através da vida noturna fazendo desaparecer o perfume
 das velas e dos violinos que brota dos túmulos sob as nuvens de
 chuva
 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
 minhas alucinações pendiam fora da alma protegidas por caixas de matéria
 plástica eriçando o pêlo através das ruas iluminadas e nos arrabaldes
 de lábios apodrecidos
 na solidão de um comboio de maconha Mário de Andrade surge como um
 Lótus colando sua boca no meu ouvido fitando as estrelas e o céu
 que renascem nas caminhadas
 noite profunda de cinemas iluminados e lâmpada azul da alma desarticulando
 aos trambolhões pelas esquinas onde conheci os estranhos
 visionários da Beleza
 já é quinta-feira na avenida Rio Branco onde um enxame de Harpias
 vacilava com cabelos presos nos luminosos e minha imaginação
 gritava no perpétuo impulso dos corpos encerrados pela
 Noite
 os banqueiros mandam aos comissários lindas caixas azuis de excrementos
 secos enquanto um milhão de anjos em cólera gritam nas assembleias
 de cinza OH cidade de lábios tristes e trêmulos onde encontrar
 asilo na tua face?
 no espaço de uma Tarde os moluscos engoliram suas mãos
 em sua vida de Camomila nas vielas onde meninos dão o cu
 e jogam malha e os papagaios morrem de Tédio nas cozinhas
 engorduradas
 E a Bolsa de Valores e os Fonógrafos pintaram seus lábios com urtigas
 sob o chapéu de prata do ditador Tacanho e o ferro e a borracha
 verteram monstros inconcebíveis
 ao sudoeste do teu sonho uma dúzia de anjos de pijama urinam com
 transporte e em silêncio nos telefones nas portas nos capachos
 das Catedrais sem Deus
 imensos telegramas moribundos trocam entre si abraços e condolências
 pendurando nos cabides de vento das maternidades um batalhão
 de novos idiotas
 os professores são máquinas de fezes conquistadas pelo Tempo invocando
 em jejum de Vida as trombetas de fogo do Apocalipse
 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
 arte culinária ensinada nos apopléticos vagões da Seriedade por
 quinze mil perdidas almas sem rosto destrinchando barrigas
 adolescentes numa Apoteose de intestinos
 porres acabando lentamente nas alamedas de mendigos perdidos esperando
 a sangria diurna de olhos findos e neblina enrolada na voz
 exaurida na distância

cus de granito destruídos com estardalhaço nos subúrbios demoníacos pelo
cometa sem fé meditando beatamente nos púlpitos agonizantes
minhas tristezas quilometradas pela sensível persiana semi-aberta da
Pureza Estagnada e gargarejo de amêndoas emocionante nas palavras
cruzadas no olhar
as névoas enganadoras das maravilhas consumidas sobre o arco-íris
de Orfeu amortilhado despejavam um milhão de crianças atrás das
portas sofrendo
nos espelhos meninas desarticuladas pelos mitos recém-nascidos
[vagabundeavam
acompanhadas pelas pombas a serem fuziladas pelo veneno
da noite no coração seco do amor solar
meu pequeno Dostoiévski no último corrimão do ciclone de almofadas
furadas derrama sua cabeça e sua barba como um enxoval noturno
estende até O Mar
no exílio onde padeço angústia os muros invadem minha memória
atirada no Abismo e meus olhos meus manuscritos meus amores
pulam no Caos.¹⁸⁸

As muitas referências à cidade, à tecnologia e ao desenvolvimento de modo geral é uma característica marcante dessa fase da poesia de Roberto Piva, a sua fase urbana. Com o xamanismo ele irá se distanciar da grande cidade, centrando seus esforços numa visão mais mística e ecológica. Trechos como “o ferro e a borracha verteram monstros inconcebíveis”, exemplificam essa nova perspectiva, pois nos remetem às questões político-econômicas, ao enriquecimento de alguns com a exploração e destruição da natureza, nos remete ainda a uma realidade delirante.

Aliás, o delírio, a alucinação, a loucura, são termos constantemente utilizados pelo poeta: “minhas alucinações pendiam fora da alma”. Se por um lado o estado de alteração da mente revela o lado dionisíaco do mundo, que pelo desregramento leva à loucura – “cafetinas magras ajoelhadas no tapete tocando o trombone de vidro da Loucura repartiam lascas de hóstias invisíveis” –; por outro, revela um mundo estranhamente apocalíptico, com sua realidade absurda, com suas características infernais. Talvez, por isso, em um dos poemas de *Paranoia*, intitulado *Poema de ninar para mim e Bruegel*¹⁸⁹ Piva irá utilizar como epígrafe dois versos do poema *Overmundo*, de Murilo Mendes: “ninguém ampara/ o cavaleiro do mundo delirante”. O mundo desencantado é um mundo delirante, e diante do delírio do mundo o poeta se alucina.

¹⁸⁸ PIVA, Roberto. Um estrangeiro na legião. In: **Obras reunidas vol. 1**, 2005, p.30.

¹⁸⁹ Pintor flamengo do século XVI, que explorou o tema apocalíptico e infernal da Peste, lembrado por Roberto Piva em sua poesia. Sutilmente o link feito pelo poeta paulista nos remete às geografia e cenas infernais.

Imagem 8: O Triunfo da morte (1562), Pieter Bruegel:



Fonte: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-triunfo-de-la-muerte/d3d82b0b-9bf2-4082-ab04-66ed53196ccc>

2.2 O inferno é aqui

O deserto cresce: ai daquele que
abriga em si desertos!

(Friedrich Nietzsche)

Na tradição grega antiga existem vários mitos sobre a descida ao inferno que inspiraram descidas literárias na contemporaneidade. Um desses mitos é o de Ulisses, o herói desejoso de voltar ao lar após a guerra de Tróia, desce ao inferno para encontrar Tirésias, esperando do velho vidente indicação de como regressar à Ítaca. Outros também desceram ao Hades, como Orfeu e Dioniso, este último em algumas versões se confunde com o próprio deus Hades. Em outras versões, Dioniso Zagreus, o primeiro Dioniso, antes do renascimento, seria filho de Perséfone, esposa do senhor do submundo e de Zeus. Ele

teria conhecido a morte quando foi esfaçalhado pelos Titãs a mando de Hera, como vingança à traição do marido. Depois de ter o coração preservado, Dioniso renasceu como filho de Sêmele, uma mortal, e de Zeus.

Ligado ao inconsciente e à terra, ao submundo e às coisas ocultas, Dioniso é o deus das festas, das experiências orgiásticas e alucinógenas, do irracional, patrono das artes, deus do desregramento e do êxtase, da loucura, do sagrado e do profano. Em alguma medida essas características atravessam as obras dos dois poetas em questão. Tanto na realização artística quanto no pensamento filosófico Dioniso aparece como oposição a Apolo, deus da luz, da beleza, da simetria, do comedimento e, assim como Palas Atena, deus da razão; já o deus do vinho estaria ligado à natureza, às paixões e pulsões vitais.

Assim como o grotesco, a percepção dionisíaca do mundo, colocada em pauta novamente nos meios intelectuais por Nietzsche, fazia mais sentido perante aos excessos e desregramentos crescentes nos grandes centros urbanos, em oposição aos antigos modelos inspirados na estética clássica, cuja estrutura apolínea, baseada em idealizações de beleza e simetria, norteava o pensamento estético. Dioniso chegou à modernidade associado ao grotesco, à agricultura e às criaturas da natureza, como Sileno, os faunos ou o deus Pã. Aliás, desde a cunhagem do termo, o grotesco e a natureza estão extremamente ligados. Apenas como exemplo da relação entre grotesco, natureza e dionisismo, observáveis nas obras de nossos dois poetas, podemos citar a poesia xamânica de Piva, que irá produzir uma aproximação entre esses elementos por meio de imagens e visões alucinógenas, como nos versos:

Ângelus Silesius, você é Dionísio
 Ou o quê?
 Abelhas revoam na paisagem de
 girassóis
 Lagoas recebem os corpos quentes dos
 adolescentes
 O verão urra no céu rosa
 Irerês atravessam minha cabeça de
 centopeias lisérgicas
 Ângelus Silesius, você dança? É Shiva?
 As cordas de um velho contrabaixo
 esfaqueiam o silêncio¹⁹⁰

Piva utiliza no poema acima a figura do Padre e poeta místico do século XVII, Johann Scheffler, conhecido como Johann Ângelus Silesius. Segundo alguns autores,

¹⁹⁰ PIVA, Roberto. Estranhos sinais de saturno. In: **Obras reunidas vol. 3**. São Paulo: Globo, 2008.p. 100.

dentre eles Hegel,¹⁹¹ a poesia de Silesius estava envolta por uma espécie de panteísmo, desse modo, as perguntas: “você é Dioniso ou o quê? Você dança? É Shiva?”.. Dioniso é adotado como figura de resistência aos ideais morais do cristianismo e aos ideais de produtividade do capitalismo. A estética dionisíaca de Roberto Piva, busca sempre a diferença, sempre o não enquadramento:

Dionysos, na Grécia Antiga, era o Deus da vegetação, da orgia, do vinho, da anarquia. Pra começar a falar em Ecologia, precisamos iniciar a gira invocando Dionysos, que traz a renovação da primavera & da vegetação.

É importante lembrar Dionysos neste momento em que a Igreja Católica nos impõe São Francisco de Assis como patrono da Ecologia.

Muitos ecologistas caíram neste conto do vigário, a Igreja Católica depois da Revolução Francesa & agora, com sua Teologia da Libertação (ou da Empulhação?), está do lado dos partidos chamados de “esquerda” & dos trabalhadores.

A Igreja Católica só pode viver à sombra do Poder, qualquer Poder. No Brasil, quando chegaram as caravelas de Cabral, o primeiro ato dos padres foi um ato antiecológico: cortaram a primeira árvore brasileira para fazer a cruz da primeira missa.

Ato seguinte converteram & vestiram os índios para melhor escravizá-los Por isso inaugurando esta coluna gritamos nosso Evoé a Dionysos patrono da Ecologia, da anarquia, do vinho & da orgia.

É preciso não confundir Ecologia com jardinagem.

A Ecologia é uma ramificação da Biologia, que estuda as interações entre os seres vivos & o seu ambiente.

Nos anos 60 quando eu falava de Ecologia, a resposta das pessoas, que se amontoavam em bandos à direita & à esquerda, era sempre uma profissão de fé na própria mediocridade. “Com tanta gente passando fome, esse cara vem falar de natureza”. Como se a vida do cretino não dependesse exatamente do equilíbrio ecológico. Os trabalhadores têm a CUT, a CGT. A onça pintada não tem sindicato. Os rios não têm sindicato. O mar não tem sindicato.

Eles terão agora o seu Sindicato neste cantinho. Crie você também com os colegas do bairro, do serviço, do clube, um SINDICATO DA NATUREZA. Nosso lema será sempre AMOR, POESIA & LIBERDADE. A diversidade é a Verdade. Viva a diferença! Evoé!¹⁹²

Uma relação similar à de Piva, no que diz respeito ao grotesco, natureza e êxtase, pode ser percebida em *Teorema* (1968). Aí, um hóspede misterioso chega à casa de uma família rica, de mentalidade pequeno-burguesa, como a caracteriza Pasolini. Ele mudará a vida de toda a família: o casal de filhos – dois jovens estudantes –, a mãe e o pai

¹⁹¹ DUARTE, Alexandre Freire. Uma pintura sobre o mar incolor da divindade: o uso do paradoxo no “Peregrino querubínico” de Angelus Silesius. **Humanística e Teologia**, 2011 - revistas.ucp.pt. https://scholar.google.com.br/scholar?hl=pt-BR&as_sdt=0%2C5&q=%C3%82ngelus+Silesius+pante%C3%ADsmo&btnG=. Acesso em: 14/01/22.

¹⁹² PIVA, Roberto. **Estranhos sinais de saturno**. Obras reunidas vol. 3. São Paulo: Globo, 2008, p. 178.

industrial. Além destes inclui-se a empregada da família. O jovem misterioso, bem poderia ser o próprio Dioniso que, através do contato sexual os liberta de suas antigas vidas, de suas repressões burguesas.

Após o encontro erótico com o ser desconhecido, Emília, a empregada da família, será a única dentre as cinco personagens a ter uma experiência mais substancial com o sagrado, transformando-se ela própria em uma espécie de santa. Talvez isso se deva à sua procedência humilde e ao fato de que, para Pasolini, a burguesia perdeu o contato com o sagrado devido sua procedência iluminista e racional, devido ao moralismo. A propósito, no romance¹⁹³ existe um jornalista que entrevista uma multidão aglomerada para ver Emília, com perguntas do tipo: “o moralismo é a religião (quando ela existe) da burguesia?”¹⁹⁴

Apenas os camponeses e subproletários ainda guardavam alguma proximidade com o sagrado e com a religiosidade. Daí o seu desespero — dou ênfase novamente, visto já ter tratado do assunto no capítulo anterior — quando se deu conta (ainda que haja aí um pouco de exagero), da aniquilação causada pela força homogeneizante da burguesia que havia transformado o mundo em uma grande classe média, não economicamente, como o poeta gostava de ressaltar, mas ideologicamente. Um mundo que se afastava das experiências com o sagrado e de toda pluralidade em troca de uma experiência unilateral de consumo.

A descrição que Pasolini faz no romance — homônimo ao filme — das cenas finais da empregada, nos permite fazer algumas conexões do sagrado com a natureza e mesmo com o grotesco. Retornando à sua vila, Emília passa por transformações, aos poucos ela vai se santificando. Instalando-se em um banco do lado de fora da vila, onde passará seus últimos dias, a ex-empregada dá início às suas privações, deixando de comer os alimentos trazidos pelas beatas, passando a se alimentar de urtigas cozidas pelas crianças. “O fato de nutrir-se contínua e exclusivamente de urtigas fez com que todos os seus pelos, os cílios, os supercílios e os cabelos, se tornassem verdes. Até a pele ficou ligeiramente esverdeada, especialmente em volta dos olhos.¹⁹⁵”. Ao alimentar-se das urtigas Emília passa a manifestar em si mesma traços visíveis daquilo que lhe alimenta, o mesmo se dará com sua experiência do sagrado, depois de ter contato com esse ser

¹⁹³Existem algumas diferenças entre o livro *Teorema* (também de autoria de Pasolini) e o filme homônimo, como era de se supor, ao se tratar de dois formatos distintos.

¹⁹⁴ PASOLINI, Pier Paolo. **Teorema**. Trad. Fernando Travassos. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1968.

¹⁹⁵ PASOLINI, Pier Paolo. **Teorema**, 1968.

dionisiaco, transformador, ela também se transforma — para os moradores de sua antiga vila — em figura sagrada. Essa ainda poderia ser uma boa metáfora para ação antropofágica do próprio poeta italiano que, tendo se alimentado de Dante e Rimbaud, produziu *La Divina Mimesis*, ou seja, sua descida ao inferno, da qual falaremos um pouco mais abaixo.

A manifestação do sagrado em Emília é visível, sua confirmação se dá na cena em que ela, ao olhar para o menino doente (levado pelos camponeses até ela) e fazer o sinal da cruz, cura-o instantaneamente. Em outra cena Emília levita, paira no ar de braços abertos, se assemelhando a uma experiência extática. Nesse sentido, a trajetória transformadora da personagem, culminando na levitação, nos remete, ainda que indiretamente, ao *Êxtase de Santa Teresa*, “atravessada pela flecha do amor divino”.

Essa experiência com o sagrado não deixa de ser uma experiência. de certa forma, profana, visto a santidade de Emília ter sido alcançada através do sexo com o hóspede misterioso e, por isso mesmo, se assemelhando a uma experiência dionisiaca – ela não será apenas uma santa segundo a tradição cristã: em certo sentido, será também uma bacante e uma mênade. A última cena da ex-empregada é a de seu sepultamento, que se dá com ela ainda viva. Com a ajuda de uma velha beata, ela é enterrada em um canteiro de obras, permanecendo apenas os olhos descobertos jorrando lágrimas que se transformam em um regato milagroso. Assim, ela passa das privações ascéticas ao êxtase e, por fim, ao sacrifício, à doação aos outros como fonte milagrosa.

Isso nos lembra o que diz Mircea Eliade sobre o sagrado trazer algo de terrificante.¹⁹⁶ Dioniso, por exemplo, através dos desregramentos, levava seus iniciados à loucura e à perda de si, essa característica está ligada à sua própria história. Sua mãe Sêmele (manipulada por Hera), querendo saber se seu amante era mesmo Zeus, pede a ele que se mostre em todo o seu esplendor. Zeus, tendo prometido satisfazer o desejo da amante, antes mesmo de saber o que ela pediria — sem poder voltar atrás em sua palavra —, se revela à mortal. Sêmele diante da presença terrível do nume se incendeia, perdendo a vida.¹⁹⁷ Das cinzas da mãe, Dioniso é resgatado e cosido à coxa de Zeus que o acaba de gerar. Ainda com relação à perda após a experiência terrificante com o sagrado, *Teorema* termina com o industrial (Paulo, nome de apóstolo, mas também do próprio cineasta) que,

¹⁹⁶ ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano**. Trad. Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1992, p.15-16.

¹⁹⁷ BULFINCH, Thomas. **Mitologia Geral: A Idade da Fábula**. Belo Horizonte: Vila Rica, 1991, p. 161.

após a presença arrebatadora da divindade, doa sua fábrica aos operários e segue seu novo rumo, nada promissor. Nu, ele vaga sob o sol escaldante do deserto. O romance é finalizado então com o poema sobre o deserto, do qual reproduzimos um trecho abaixo:

Ah, meu pés nus, que caminhais
sobre a areia do deserto!
Meus pés nus, que me conduzis
até onde existe uma presença única
e onde não há nada que proteja de nenhum olhar!
Meus pés nus
que escolheste um caminho
que, eu, agora sigo como numa visão
tida dos pais que construíram,
em 1920, a minha cidade de Milão, e dos jovens
arquitetos que a completaram 1960!
Do mesmo modo que para o povo de Israel ou o apóstolo Paulo,
o deserto se apresenta a mim
como aquilo que, da realidade, é a única coisa indispensável.
Ou melhor ainda, como realidade
Despojada de tudo, menos da sua essência (...) ¹⁹⁸

A descida ao inferno da contemporaneidade traz algo semelhante a esse passeio nu pelo deserto, algo de desagradável, contudo, necessário. E a necessidade aqui talvez seja menos de ordem prática e mais uma condição de inevitabilidade, ou seja, o não poder agir de outro jeito. Aliás, uma das maneiras que o poder mítico e as forças arcaicas são resgatadas na obra pasoliniana diz respeito ao destino, essa força imutável a qual algumas de suas personagens parecem atreladas. Presos a essa espécie de destino torto Pasolini e Piva, descem ao inferno e vez ou outra escancaram suas portas por não poderem ou não quererem agir de outra forma.

A descida revela o desencanto com toda a sua força e, assim sendo, se opõe a ele, como tentativa de desmascará-lo, ou de exorcizá-lo, lembrando a entrevista dada por Piva, citada no primeiro capítulo: “*Paranoia* foi a forma que encontrei para exorcizar a cidade e todo câncer urbano”.¹⁹⁹ O inferno das grandes cidades, com seus territórios periféricos, com seus guetos, becos, ruelas, bares e prostíbulos, é o lugar de tráfego dos marginalizados, dos dionisíacos desregrados, dos diferentes, daqueles que resistem à normalização perpetrada pelas ideologias burguesas.

¹⁹⁸ PASOLINI, Pier Paolo. **Teorema**, 1968.

¹⁹⁹ MACHADO, Cassiano Elek e FRAIA, Emílio. Um estrangeiro na legião. Entrevista com Roberto Piva. **Revista Trip**, maio de 2007. A entrevista também foi publicada por Emílio Fraia em seu blog, com o título: Turma do Milkshaike. Em 25 de junho de 2007. <http://emiliofraia.blogspot.com/2007/06/sapatos-de-abbora.html>. Acesso em 08/03/2019.

O inferno industrial ou pós-industrial guarda algo do imaginário medieval, daquelas cenas pintadas por Bruegel, Hieronymus Bosch ou Giovanni da Modena, contudo, tanto em Pasolini quanto em Piva ele é atualizado, recheado com as mazelas da época daquele que o descreve. Assim, *La divina Mimesis*, do poeta italiano é inspirada no inferno de Dante. Nessa atualização do tema dantesco, o poeta, assim como na obra do florentino, se encontra na metade de sua vida, não mais em uma selva, mas em um momento obscuro.

Alrededor de los cuarenta años, me di cuenta de que me encontraba en un momento muy oscuro de mi vida. Hiciera lo que hiciera, en la «Selva» de la realidad del año 1963, año al que había llegado, absurdamente impreparado para la exclusión de la vida de los otros que representa la repetición de la nuestra, habría una sensación de oscuridad. No diría que de náusea, ni de angustia: más bien, para decir verdad, en aquella oscuridad había algo terriblemente luminoso: la luz de la vieja verdad, si se quiere, aquella ante la cual no hay nada más que decir²⁰⁰.

Ali, cercado por feras que lhe impedem a passagem, o poeta se depara com aquele que será o seu guia pelas paisagens infernais. Esse guia se confunde com o próprio poeta a ser guiado e este, por sua vez, se assemelha ao próprio Pasolini (haja vista os dados biográficos do guia se assemelhar aos de Pasolini), que nessa espécie de sonho ou alucinação — pois é a descida ao mundo delirante e convulsivo do período do “milagre econômico” italiano — conduz a si mesmo.

Soy del Norte: en Friuli nació mi madre, en Romaña mi padre; viví mucho tiempo en Bolonia, y en otras ciudades y pueblos del valle del Po, como está escrito en las solapas de aquellos libros de los Años Cincuenta, que se van poniendo amarillos conmigo...» Y aquí tuvo otra sonrisa de desdentado, aunque no le faltara ningún diente. Pero cuando la sonrisa dejó, bien o mal, de estirarle los labios sobre la sombra de las extremidades hundidas del arco amarillento de los dientes, un aire de ingenua nobleza le invadió todo el rostro. «He nacido bajo el fascismo, aunque era todavía casi un niño cuando cayó. Y viví después mucho tiempo en Roma, donde, por lo demás, el fascismo seguía con otro nombre: mientras la cultura de la burguesía exquisita no daba señales de ponerse, yendo pareja (¿se dice así?) de la ignorancia de las inmensas masas de la pequeña burguesía...» Sonrió, sonrió una vez más, como un culpable, como si quisiera atenuar lo que había dicho, o quisiera disculparse por la genericidad a la que había sido obligado por las circunstancias, o incluso por su angustia²⁰¹.

²⁰⁰ PASOLINI, Pier Paolo. *La Divina Mimesis*. Trad. Julia Adinolfi. Barcelona: Icaria editorial, 1976.

²⁰¹ Loc. cit.

O inferno Pasoliniano está no mundo, está entranhado na realidade. Assim, disse-lhe seu guia: “Por tu bien, ahora, lo mejor me parece llevarte a un lugar que no es sino el mundo. Además, tú y yo no iremos, porque el mundo acaba con el mundo”.²⁰² Por esse motivo, as questões por ele levantadas durante a sua peregrinação pelo inferno estão longe daquelas que inspiraram o poeta florentino.

Oscuridad igual a luz. (...) Una luz que los hombres conocen bien, en primavera, cuando aparecen los primeros de sus hijos —los más alegres, los más queridos— con las camisetas de verano, sin chaqueta; y por la Aurelia Nuova (...) las familias burguesas de Roma se van silenciosos y ligeros — con los morros bajos como ratas atraídas por sus estupendos olores lejanos — hacia las primeras meriendas en los prados, hacia las eras con sus cercados de cañas y sus glicinas, hacia abajo, hacia el nebuloso y maculado Apenino...

Una luz feliz y maligna (...) ²⁰³.

Essa luz maligna é a luz do desencantamento, da razão a serviço do mercado, é a luz dos holofotes como nos lembra Georges Didi-Huberman, que deixa os “corpos superexpostos”. O teórico francês comenta o artigo escrito por Pasolini em 1975, a respeito do desaparecimento dos vaga-lumes: “os vaga-lumes desapareceram nessa época de ditadura industrial e consumista em que cada um acaba se exibindo como se fosse uma mercadoria em sua vitrine, uma forma justamente de não aparecer”.²⁰⁴

Oscuridad sobre oscuridad. Yo estaba allí, enfrente a unos obreros: vestidos de fiesta, de oscuro los padres, los hijos con unas camisetas claras —rojo granate, amarillo canario, naranja dorado, que estaban de moda aquel año. ²⁰⁵

O inferno, aí se configura ou como a visão apocalíptica do poeta sobre o presente, ou como o próprio inferno mítico/cristão. Este irá aparecer, por exemplo, nos filmes da Trilogia da vida, como o *Decamerão* e *Os Cantos de Canterbury*. Um procedimento comum empregado pelo poeta italiano é a utilização dos mitos como instrumentos para uma leitura da realidade, isso irá acontecer de forma clara em *Notas para uma Oréstia africana*. Contudo, o inferno fruto do processo histórico, fruto daquilo denominado por Pasolini como neofascismo, atravessa de forma mais significativa a sua produção estética e crítica. Em *La Divina Mimesis* encontramos entranhadas no texto as mesmas questões

²⁰² Loc. cit.

²⁰³ PASOLINI, Pier Paolo. *La Divina Mimesis*, 1976.

²⁰⁴ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vagalumes*, 2011, p.37.

²⁰⁵ PASOLINI, Pier Paolo. *La Divina Mimesis*, 1976.

sobre a aculturação, o analfabetismo das massas, a mutação antropológica e o nivelamento mental causado pela cultura burguesa, questões discutidas por ele em sua poesia, cinema e, sobretudo, nos ensaios críticos.

Ah, no sé decir, exactamente, cuándo ha empezado: tal vez desde siempre. ¿Quién puede fijar el momento en que la razón empieza a dormir, o mejor a desear su propio fin? ¿Quién puede determinar las circunstancias en que empieza a salir, o a volver allá donde no era razón, abandonando el camino que durante tantos años había creído justo, por pasión, por ingenuidad, por conformismo?

Pero nada más llegar, en aquel sueño mío fuera de la razón —de corta duración, y tan definitivo para el resto de mi existencia (así al menos lo imagino)— a los pies de una «Colina», en el fondo de aquel terrible «Valle» —que tanto me había llenado el corazón de espanto por la vida y por la poesía— miré a lo alto, y vi allí, en la cima, una luz, una luz (la del viejo sol renacido) que me cegaba: como la de la «vieja verdad», sobre la que no hay nada más que decir. Pero que llena de alegría el hecho de haberla encontrado de nuevo, aunque ella sí, realmente, lleve consigo el final de todo.²⁰⁶

A linguagem é um problema constantemente debatido por Pasolini, mais propriamente a perda da linguagem e da capacidade comunicativa devido ao processo de aculturação e ao nivelamento ideológico burguês. A questão linguística é um fator que, na visão do poeta, acentua as características infernais da contemporaneidade. O nivelamento enfraqueceu os falares campestres, as gírias dos subproletários. Todos passaram a falar e a se exprimir da mesma forma, utilizando as linguagens da cultura de massa e do consumismo, as linguagens estereotipadas dos programas de televisão.

Repente hasta el infinito la palabra sexo: ¿qué sentido tendrá al final? Sexo, sexo, sexo, sexo, sexo, sexo, sexo, sexo, sexo, sexo, sexo, sexo, sexo, sexo, sexo... El mundo se transforma en objeto de deseo de sexo, ya no es mundo, sino lugar de un solo sentimiento. Este sentimiento se repite, y junto consigo repite al mundo, hasta que acumulándose se anula...²⁰⁷

Esse esvaziamento linguístico também seria reflexo do “vazio de poder”.

Os novos valores vêm substituir os antigos sorrateiramente, e talvez não seja nem preciso dizê-lo, dado que os grandes discursos ideológicos são praticamente desconhecidos das massas (...). Nestes dias estou escrevendo um trecho de uma obra na qual abordo este tema de uma maneira imaginosa, metafórica: imagino uma espécie de descida aos infernos, onde o personagem, para experimentar o genocídio de que falo, percorre a rua principal de um bairro de periferia de uma grande

²⁰⁶ PASOLINI, Pier Paolo. **La Divina Mimesis**, 1976.

²⁰⁷ Loc. cit.

cidade meridional, provavelmente Roma, e tem uma série de visões, cada uma das quais correspondendo a uma das ruas transversais que desembocam naquela central. Cada uma delas é uma espécie de bolja, de girão infernal da *Divina Comédia*: e na entrada há um determinado modelo de vida posto sorrateiramente pelo poder, ao qual especialmente os jovens, e mais ainda os rapazes, que vivem na rua, se adaptam rapidamente. Eles perdem seu antigo modelo de vida, aquele que realizavam vivendo e pelo qual de certa maneira estavam contentes e até orgulhosos, mesmo se implicava em todas as misérias e lados negativos (...) e agora procuram imitar o modelo novo ali colocado pela classe dominante (...). o modelo colocado pela classe dominante deixa agora todos bloqueados linguisticamente: em Roma, por exemplo, não se consegue mais criar, caiu-se numa espécie de neurose afásica; ou se fala uma língua floreada, que não conhece dificuldades e resistências, como se tudo fosse facilmente falável, se se exprime como nos livros impressos, ou se chega realmente à verdadeira e própria afasia no sentido clínico da palavra: é-se incapaz de inventar metáforas e movimentos linguísticos reais, quase se gane, dá-se cotoveladas ou se zomba sem saber dizer mais nada²⁰⁸.

Essa visão infernal do presente revela a não conformidade do poeta com as formas cristalizadas de uma cultura que despreza as diferenças e preza pela homogeneidade. Na mesma linha de Pasolini, Roberto Piva diante das imagens infernais se coloca contra as “mentalidades engessadas”: “o poeta é o violador da língua, das leis, dos comportamentos estereotipados. É o grande doente e cheio de saúde ao mesmo tempo, anunciador de tempestades, ladrão do fogo celeste e aliado dos deuses, bandido, bruxo, bêbado”.²⁰⁹ Em ritmo alucinado o escritor paulista continua sua adjetivação do poeta, ou melhor, sua concepção de um tipo de poeta não cooptado pelo sistema: “drogado pelo ‘espírito santo’, companheiro de farra de Satã, onipotente, eterno adolescente, macho/fêmea, vidente e grande desequilibrado”.²¹⁰

O título: *Boletim do mundo mágico*, e se inicia com o verso: “Meus pés sonhavam suspensos no abismo”. Esse mundo mágico, surrealista, o mundo do inconsciente, já é, por sinal, aquilo que o xamanismo se tornará na poesia de Piva, um ponto de fuga da realidade infernal. A exemplo de Pasolini, existe em sua poesia um diálogo direto com a realidade, o seu inferno também se localiza na contemporaneidade. A necessidade de colocar em pauta questões como a sexualidade homossexual, a liberdade de expressão, o

²⁰⁸ PASOLINI, Pier Paolo. **Diálogos com Pasolini, Escritos**, 1986. p. 117.

²⁰⁹ PIVA, Roberto. **Encontros**. Coleção Encontros. Sérgio Cohn (org.). Rio de Janeiro: Azougue editora, 2009, p. 39.

²¹⁰ Loc. cit.

pensamento ecológico, entre outras questões, o impele à desconstrução do aparato repressivo moral. Em razão disso, sua linguagem é possessa e profanadora, sem amarras.

Seus questionamentos mais ferozes surgirão em razão da sociedade, em razão da cidade-inferno. Roberto Piva inicia sua recusa do presente, por encontrar-se inconformado, ele próprio desencantado com a realidade. Mesmo o amor, o sexo, são tratados muitas vezes de forma violenta, profana, é um amor não sublimado, atravessado pelo inferno, no mundo da intolerância, dos corpos-mercadoria.

(...) Isso, gritou Luizinho, gosto de ser chamado de putinha, puto, viado, bichinha, viadinho ah acho que vou gozar todo o esperma do Universo! Neste instante um helicóptero do Citybank 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 morto lá no topo do Edifício Copan com uma bala no coração (...) ²¹¹.

Encontramos na poesia de Piva — e aí não se pode negar que seja um traço órfico, já que estamos tratando da descida ao inferno — uma incessante busca pelo outro, pelos pares. Um ser cindido procurando pela completude. Entretanto, é preciso sublinhar as diferenças da busca piviana. A descida ao Hades realizada por Orfeu, ao buscar por Eurídice, tem algo de sublime, mas também de expiação; em Piva, essa busca é pelo amor erótico, profano, orgiástico, delirante, escatológico. Existe algo de insaciável nessa procura. “For other modern interpreters of the myth, Orpheus is important not so much because he is a poet as because he is a lover. But here too he is a privileged, alien figure, isolated by the fact that he feels and suffers with the totality of his being”. ²¹². O eu-lírico piviano também sente e sofre, assim como a construção poética é fruto do mundo infernal, a inquietação sexual também o é. Pois, como afirmou Piva: “o fazer poético passa pelo corpo e pela cama. ‘A poesia se faz na cama como o amor’”. ²¹³

2.3 Poetas revoltados

²¹¹ PIVA, Roberto. Mala na Mão & Asas Pretas. **Obras reunidas vol. 2**. São Paulo: Globo, 2006, p.51.

²¹² Para outros intérpretes modernos do mito, Orfeu é importante não tanto por ser um poeta, mas por ser um amante. Mas aqui também ele é uma figura privilegiada, alheia, isolada pelo fato de sentir e sofrer com a totalidade de seu ser. (Tradução nossa). SEGAL, Charles. **Orpheus: the myth of the poet**. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1989.

²¹³ PIVA, Roberto. Todo poeta é marginal, desde que foi expulso da república de Platão. Estranhos sinais de saturno. In: **Obras reunidas vol. 3**, 2008, p. 187.

Toda a forma de fazer artístico revela, em certo sentido, uma inquietação do artista diante do mundo, um plasmar de sensações e experiências. Existem obras nas quais se percebe um estado de desabafo, obras que assumem formas de algo que, como um grito, escapam de um estado de revolta ou de descontentamento. Piva sempre falou da poesia como sendo uma coisa visceral, profunda, cheia de nervos. Da mesma forma percebemos o trabalho de Pasolini, os textos críticos, o cinema, a poesia, com uma força entranhada na alma, prestes a explodir.

É nesse sentido que trataremos aqui de Pasolini e Piva. Afinal, ambos produziram, cada um a seu modo, uma obra poética diversificada, algumas vezes de forte relação urbana, outras vezes mais próxima da visão bucólica. Eles falaram de amor e de destruição, elogiaram antigos mestres e modelos, mas não perderam de vista as vanguardas e a tendência à ruptura com o passado. Em muitos sentidos, os dois poetas foram marginais, tanto em suas obras, quanto em suas vidas. Suas performances, enquanto sujeitos públicos, adensaram de forma significativa suas obras poéticas. Eles escolheram suas armas, elegeram os principais inimigos e se lançaram com força contra o mundo. Diante do esgotamento, a revolta tornou-se uma das principais características de suas produções, ainda que se possa distinguir e diferenciar com muita clareza, entre os poetas, os alvos delas.

Intelectual brasileiro entra
 em partido político para lavar chão.
 para ser Devoto, Pasolini entrou em
 partido político para criticar,
 pra esculhambar.
 Os poetas deixaram de ser bruxos
 pra serem broxas.
 Fantasmas-Eunucos deste teatro
 de Sombras que é a
 sociedade Industrial,
 bibelôs de consumo devidamente e
 etiquetados & vacinados
 contra a Raiva.
 a nossa viagem Xamânica começa
 agora:
 para as praias desertas & florestas
 do mundo, rumo ao centro da Terra
 cidade lúcida & quente.

Ilha Comprida 90²¹⁴

²¹⁴ PIVA, Roberto. **Estranhos sinais de saturno**, 2008, p. 183.

A reflexão sobre o corpo e seus desdobramentos na sociedade contemporânea pode ser aqui um ponto de partida para nosso voo. De um lado o corpo aprisionado pelo moralismo e do outro, como apontou Pasolini, pela transformação em mercadoria. Pode-se falar ainda no corpo marginal ou marginalizado do subproletário, de pouco valor para o sistema baseado no poder aquisitivo etc. Na construção poética esse corpo adquire proporções geográficas, políticas e até mesmo míticas. A poesia de ambos põe em discussão o corpo que trafega entre cidade e campo, entre o sagrado e o profano, entre erotismo e pornografia, entre a virtude e o vício, entre a inocência, a indiferença e a revolta.

Ao contrário de Piva, essencialmente poeta, em Pasolini a pulsão erótica fica mais evidente no cinema, e aqui não estamos levando em consideração, por motivo de economia, os romances e peças de teatro escritos pelo autor, com a exceção de *Teorema* (1968), por ser um romance é também um longa-metragem. Voltando ao poeta brasileiro, percebemos o flerte direto da poesia com o erotismo, em livros como *Paranoia, Abra os olhos e diga ah!* (1975), e *Coxas* (1979). Neste último, o elemento erótico fica mais evidente, aparecendo como uma forma de sacralizar aquilo que a sociedade burguesa considera um desvio.

Devido à sua aproximação com o surrealismo essa poesia de embate, de revolta, assume em partes a característica de uma poesia com fortes imagens vindas do irracional. É importante salientar, entretanto, que não destacamos aqui o caráter irracional da poesia de Piva no sentido pejorativo adquirido pelo termo, pelo menos, desde os iluministas, mas sim como uma força dionisíaca, resistente ao racionalismo da sociedade pós-industrial, resistente ao mundo do crediário e do capital financeiro, refutador da uniformização das ideias. Pois, trata-se de uma poesia que, em certos momentos, rompe de forma violenta com racionalismo em consonância com o desenvolvimento predatório e com os ideais de comportamento, daí o uso feito pelo poeta da ironia, da derrisão.

Ao Grande deus Dagon de olhos de fogo;
 ao deus da vegetação Dionisos;
 ao deus Puer, que hipnotiza o Universo com seu ânus de diamante,
 ao deus Escorpião atravessando a cabeça do Anjo,
 ao deus Luper, que desafiou as galáxias roedoras,
 a Baal, deus da pedra negra,
 a Xangô, deus-caralho fecundador da Tempestade.

Eu defendo o direito de todo ser Humano ao Pão & à
 Poesia
 Estamos sendo destruídos em nosso núcleo biológico,

nosso espaço vital & dos animais está reduzido a
 proporções ínfimas
 quero dizer que o torniquete da civilização está
 provocando dor no corpo & baba histérica
 o delírio foi afastado da Teoria do Conhecimento
 & nossas escolas estão atrasadas pelo menos cem anos
 em relação às últimas descobertas científicas no
 campo da física, biologia, astronomia, linguagem,
 pesquisa espacial, religião, ecologia,
 poesia-cósmica, etc.,
 provocando abandono das escolas pelas crianças, que
 percebem que o professor não tem nada a
 transmitir,
 imobilizando nossas escolas no vício de linguagem &
 perda de tempo em currículos de adestramento, onde nunca ninguém vai
 estudar Einstein, Gerard de Nerval, Nietzsche,
 Gilberto Freyre, J. Rostand, Fourier,
 W. Heisenberg, Paul Goodman, Virgílio, Murilo
 Mendes, Max Born, Sousandrade, Hynek, G. Benn,
 Barthes, Robert Sheckley, Rimbaud, Raymond
 Roussel, Leopardi, Trakl, Rajneesh, Catulo, Crevel,
 São Francisco, Vico, Darwin, Blake, Blavatsky,
 Krucënych, Joyce, Reverdy, Villon, Novalis,
 Marinetti, Heidegger & Jacob Boehme
 & por essa razão a escola se coaguló em Galinheiro
 onde se choca a histeria, o torcicolo & repressão sexual,
 não existindo mais saída a não ser fechá-la &
 transformá-la em Cinema onde crianças &
 adolescentes sigam de novo as pegadas da
 Fantasia com muita bolinação no escuro.

Os partidos políticos brasileiros não têm nenhuma
 preocupação em trazer a UTOPIA para o cotidiano.
 Por isso em nome da saúde mental das novas gerações
 eu reivindico o seguinte:

- 1 - Transformar a Praça da Sé em horta coletiva
& pública.
- 2 - Distribuir obras dos poetas brasileiros entre os
garotos (as) da Febem, únicos capazes de
transformar a violência & angústia de suas almas
em música das esferas.
- 3 - Saunas para o povo.
- 4 - Construção urgente de mictórios públicos (existem
pouquíssimos, o que prova que nossos políticos
nunca andam a Pé) & espelhos.
- 5 - Fazer da Onça (pintada, preta & suçuarana) o
Totem da nacionalidade. Organizar grupos de
Proteção à Onça em seu habitat natural. Devolver
as onças que vivem trançadas em zoológicos às
florestas. Abertura de inscrições para voluntários
que queiram se comunicar telepaticamente com
as onças para sabermos de suas reais dificuldades.
Desta maneira as onças poderiam passar uma
temporada de 2 semanas entre os homens &
nesse período poderiam servir de guias &
professores na orientação das crianças cegas.

- 6 - Criação de uma política eficiente & com grande informação ao público em relação aos Discos-Voadores. Formação de grupos de contato & troca de informação. Facilitar relações eróticas entre terrestres & tripulantes dos óvnis.
- 7 - Nova orientação dos neurônios através da Gastronomia Combinada & da Respiração.
- 8 - Distribuição de manuais entre sexólogas (os) explicando por que o coito anal derruba o Kapital.
- 9 - Banquetes oferecidos à população pela Federação das Indústrias.
- 10 - Provocar o surgimento da Bossa-Nova Metafísica & do Porno-Samba.

O Estado mantém as pessoas ocupadas o tempo integral para que elas NÃO pensem eroticamente, poeticamente libertariamente. Novalis, o poeta do romantismo alemão que contemplou a Flor Azul, afirmou: "Quem é muito velho para delirar evite reuniões juvenis. Agora é tempo de saturnais literárias.

Quanto mais variada a vida tanto melhor ".

Assino e dou fé,
 Roberto Piva
 sp 1983
 Hora Cósmica do Tigre²¹⁵

Os ataques de Piva às instituições eram constantes, como forma de mostrar a sua recusa, como forma de mostrar o seu não enquadramento. No poema acima ele ataca as instituições de ensino, básico e médio. Seu discurso, sobre a inutilidade de certos conhecimentos passados pela escola, se assemelha ao discurso nietzschiano dos escritos sobre a história. A *II consideração Intempestiva sobre a utilidade e os inconvenientes da História para a vida* começa por uma citação de Goethe:

“Além disso, odeio tudo aquilo que somente me instrui sem aumentar ou estimular diretamente a minha atividade”. Estas são as palavras de Goethe que, como um vigoroso *Ceterum censeo*, poderiam dar início à nossa consideração sobre o valor e o não-valor dos estudos históricos (*Historie*). Pretendemos realmente expor nesta consideração a razão por que devemos, segundo a fórmula de Goethe, detestar profundamente a instrução que não estimula a vida, o saber que paralisa a atividade, os conhecimentos históricos que são somente um luxo dispendioso e supérfluo: porque aqui ainda nos falta o estritamente necessário e porque o supérfluo é o inimigo do necessário. (...) Além disso, esta consideração é intempestiva, porque procuro compreender como sendo um mal, um defeito, uma carência, algo que a época atual se orgulha a justo título, a saber, a sua cultura histórica (*historische Bildung*), porque acho inclusive que estamos todos corroídos por uma febre historicista

²¹⁵ PIVA, Roberto. *Mala na mão & asas pretas*, 2006, p. 142.

(*historische Fieber*) e porque deveríamos, pelo menos, ter consciência disso.²¹⁶

A mesma intempestividade nietzschiana, cuja força está em compreender como “um mal, um defeito, uma carência”, aquilo que “a época atual se orgulha”, atravessa a obra e o pensamento de Piva, assim como também atravessa a obra e o pensamento de Pasolini.

Sua força blasfemadora ridiculariza um dos pilares de controle mais antigos das sociedades ocidentais que, apesar de todo racionalismo desenvolvido na Idade Moderna, sobreviveu e se adaptou ao capitalismo, produzindo conhecimento técnico útil para o sistema. Outra instituição que se adaptou ao capitalismo é a Igreja Católica, talvez essa seja a instituição mais atacada por ele. Em um dos poemas de *Paranoia*, o poeta escreve: “enquanto os cardeais nos saturam de conselhos bem-aventurados/e a Virgem lava sua bunda imaculada na pia batismal”.²¹⁷ A tentativa de expor o cristianismo como o mal, assim como toda instituição regida pela ideologia burguesa, começa por sua dessacralização.

Como já havíamos destacado anteriormente, Piva era contrário ao trabalho, sabe-se que ele foi professor de sociologia por quinze anos,²¹⁸ mas durante a maior parte de sua vida ele viveu de cursos, eventos, promoção de shows de rock ou da caridade dos amigos etc. ou seja, adotou para si, em grande parte de sua vida, uma forma errática, irregular de sobrevivência. Mesmo como poeta, ele ficava longos períodos sem publicar e ainda dizia que não reescrevia seus poemas, porque a vida era curta e ele não tinha tempo para isso.

Sua poesia aponta para um corpo que, além de buscar por outros corpos, busca a liberdade, um corpo rebelde procurando alternativas para a vida. Em função disso essa poesia se opõe às restrições morais. Pois ela apresenta os corpos que se rebelam, que buscam pela afetividade homoerótica, pelo delírio e pelas práticas arcaicas de percepção

²¹⁶ NIETZSCHE, Friedrich. Escritos sobre História. Tradução, apresentação e notas de Noéli Correia de Melo Sobrinho. Rio de Janeiro: PUC-Rio; São Paulo: Loyola, 2005.p. 67.

²¹⁷ PIVA, Roberto. Poema de ninar para mim e Bruegel (In: *Paranoia*). In: **Obras reunidas, vol. 1**, 2005, p. 44.

²¹⁸ Eu só fiz curso superior para poder dar aula. Não podia lecionar com dois livros publicados. Lecionei por quinze anos. In: Revista Cult. Roberto Piva: **Os artistas são os xamãs da sociedade contemporânea**. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/entrevista-roberto-piva/>

do mundo, coisas consideradas contraproducentes dentro do sistema moralista de produtividade.

(A POLÍTICA DO CORPO EM FOGO DO CORPO EM CHAMAS
DO CORPO EM FOGO) APAGANDO A LUZ as trevas devoram
teu corpo em chamas tua boca aberta teu suicídio
de prazer na grama tuas mãos colhendo meu rosto
de folhas machucadas na escuridão teu gemido à sombra
das cuequinhas em flor
teus cabelos são solidamente negros²¹⁹

A força rebelde que tanto Pasolini quanto Roberto Piva empregam em seus trabalhos é uma característica romântica, traduzida pelo posicionamento oposto e de embate ao pensamento tecnicista e pragmático. Michael Löwy, a propósito, irá identificar no próprio surrealismo uma forma estendida do romantismo.

O sagrado, na sua forma religiosa, hierocrática, clerical, institucional, não pode, enquanto sistema autoritário de proibições, senão suscitar da parte dos surrealistas um desejo irrepreensível de *transgressão*, profanação, dessacralização, pela ironia, pelo desprezo ou pelo humor negro. O sacrilégio ou a blasfêmia são as mais belas formas de cortesia diante dos monstros sagrados²²⁰.

Na poesia piviana existe essa poética profana de ataque e antimoralista, na qual se destacam imagens impregnadas de estranhamentos. Na obra pasoliniana, guardadas as devidas proporções, principalmente nos ensaios críticos e em parte expressiva de seu cinema, encontramos a mesma força profanadora. Já o primeiro contato com a poesia do italiano deixa transparecer um outro tipo de força, que diz respeito ao realismo social, mais propriamente à crítica social e as raízes populares da cultura. A construção poética do italiano se transforma em uma quase extensão de seus ensaios críticos. Mesmo que ambos tratem das mesmas questões (envolvidas por uma visão trágica do mundo), Piva toma o caminho da alucinação, da paranoia e da blasfêmia, enquanto Pasolini o do engajamento político e da crítica social. A descida ao inferno-da-modernidade é então realizada por ambos, mas por caminhos poéticos diferentes.²²¹

²¹⁹ PIVA, Roberto. **Mala na Mão & Asas Pretas**, 2006, p. 28.

²²⁰ LÖWY, Michael. **A estrela da manhã**: Surrealismo e Marxismo. Trad. Eliana Aguiar. São Paulo: Boitempo, 2018, p. 86.

²²¹ Existe uma relação quase inversa na poesia de Pasolini para a de Piva, o primeiro começa bucólico inspirado, sobretudo, pelo poeta Giovanni Pascoli, mas rapidamente adentra a seara dos problemas sociais e urbanos, o segundo começa mais urbano e vai se afastando na direção da natureza, do xamanismo e das experiências místicas que o desencantamento do mundo inviabilizou.

Pasolini rechaçava os preconceitos sociais e religiosos impostos como valores e falava da perda dos “valores reais”, identificados por ele como sendo valores humanitários-altruístas, opostos ao hedonismo e ao narcisismo. O discurso de Pasolini sobre a “tragédia” humana é transpassado pela visão da mudança antropológica, do esvaziamento cultural e da adesão total do ocidente aos ideais das elites dominantes, isso transparece em alguns de seus poemas. Sua revolta é contra o mundo das injustiças e aqueles que o possibilita, incluindo a categoria dos inocentes, daqueles que não tomam partido, que vivem apáticos diante das injustiças.

Pasolini vivia em estado de enfrentamento, seu socialismo-marxista, seu cristianismo ateu, sua homossexualidade e sua tendência à provocação o colocavam em alerta constante. O poeta passou a vida respondendo a processos e criando polêmicas. A vida turbulenta deu-lhe a impressão de ser urgente a reformulação do presente. E um apreço pelo pensamento mítico deu-lhe gosto pelo passado. As críticas e ensaios sobre a contemporaneidade, muitas vezes publicados nos jornais, complementam a poesia e o cinema de Pasolini e vice-versa. Como já dissemos, o poeta tratava dos mesmos temas em vários formatos.

Sua poesia não se reduz apenas ao engajamento político e social, ainda que o engajamento seja, talvez, a sua maior força quando o assunto é poesia:

Versos finos como traços de chuva

É preciso condenar
severamente quem
crê nos bons sentimentos
e na inocência.

É preciso condenar
com a máxima severidade quem
ama o subproletariado
sem consciência de classe.

É preciso condenar
com a máxima severidade
quem ouve em si e expressa
sentimentos obscuros e escandalosos.

Estas palavras de condenação
começaram a ressoar
no coração dos Anos Cinquenta
e continuam até hoje.

Entretanto a inocência,

que efetivamente havia,
começou a perder-se
em abjuras, corrupções e neuroses.

Entretanto o subproletariado,
que efetivamente existia,
terminou se transformando
em reserva da pequena burguesia.

Entretanto os sentimentos
que eram por natureza obscuros
foram todos vestidos
no lamento das ocasiões perdidas.

Naturalmente, quem condenava
não se deu conta de tudo isso:
e continua rindo da inocência,
negligenciando o subproletariado
e declarando sentimentos reacionários.

Continua indo da casa
pro escritório, do escritório pra casa,
ou ensinando literatura:
está feliz com o progressismo
que lhe faz parecer sagrado
o dever de ensinar aos domésticos
o alfabeto das escolas burguesas.

Está feliz com o laicismo
que considera é mais que natural
que os pobres tenham casa,
carro e tudo mais.

Está feliz com a racionalidade
que o faz praticar um antifascismo
gratificante, elevado
e sobretudo muito popular.

Que tudo isso seja banal
nem lhe passa de longe pela mente:
com efeito, que seja assim ou assado
não lhe dá nenhum proveito.

Aqui fala um Sócrates mísero e impotente
que sabe pensar e não filosofar,
mas que no entanto se orgulha
não só de ser um conhecedor

(o mais exposto e esquecido)
das mudanças históricas,
mas também de nelas estar direta e
desesperadamente implicado²²²

²²² PASOLINI, Pier Paolo. **Poemas**, 2015, p. 229.

No poema acima, nos deparamos com a voz acusatória do eu-lírico que, ironicamente, condena as condenações praticadas, pelo que nos parece, por uma classe média intelectualizada, antifascista e de esquerda que estaria, em certo sentido, mais próxima do horizonte do poeta. Ele constantemente criticou a própria esquerda, causando-lhe algumas desavenças. Uma ideia presente no poema, embora de forma sutil, existente também em alguns artigos, incluindo o “artigo dos vagalumes”, é a de um “contemporâneo sombrio”, destruindo a inocência e a pluralidade, deixando cega a elite intelectual para o neofascismo. “Nem os intelectuais mais avançados e críticos, ninguém se apercebeu que ‘os pirilampos estavam a desaparecer’”²²³, afirmou o poeta no artigo.

Voltando ao poema, as três primeiras estrofes, por exemplo, trazem as vozes condenatórias, juntamente com as condenações. Na quarta estrofe o eu-lírico aponta para o momento considerado por ele como o início dessas condenações (Anos Cinquenta, período em que, não por coincidência, o poeta ambienta *La Divina Mimesis*), que se estenderiam até ao presente histórico do poema. Nas estrofes: 5,6 e 7, temos a revelação do fim daquilo que se condenava: a inocência e os bons sentimentos (o poeta, contraditoriamente, também condenou a inocência). Uma das consequências da mutação antropológica foi que o “subproletariado sem consciência de classe”²²⁴ acabou se tornando “reserva da pequena burguesia”,²²⁵ aí está uma das razões que levará Pasolini a se enveredar por outras searas, se afastando um pouco do subproletariado, classe ao qual o poeta constantemente afirmou ter amado tanto.

Nas estrofes seguintes, de 8 a 12, o eu-lírico assume um tom muito próximo daquele assumido por Pasolini em alguns ensaios, quando acusou a intelectualidade de seu tempo de “dormir” no momento em que a sociedade italiana sofreu profundas mudanças. Ele apontou para uma espécie de cegueira intelectual nos anos 60 e 70 e é esse tom de polémica observado nessas estrofes, o eu-lírico acusa os intelectuais de não se atentarem para os desaparecimentos:

Naturalmente, quem condenava
não se deu conta de tudo isso:
e continua rindo da inocência,
negligenciando o subproletariado

²²³ PASOLINI, Pier Paolo. *Escritos Póstumos*, 1979, p. 151.

²²⁴ Loc. cit.

²²⁵ Loc. cit.

e declarando sentimentos reacionários.

Continua indo da casa
pro escritório, do escritório pra casa,
ou ensinando literatura:
está feliz com o progressismo
que lhe faz parecer sagrado
o dever de ensinar aos domésticos
o alfabeto das escolas burguesas.

Está feliz com o laicismo
que considera é mais que natural
que os pobres tenham casa,
carro e tudo mais. (...).

Nas duas últimas estrofes encontramos a mesma gradação de desespero e de contradição²²⁶ diante da vida e das mudanças sociais. O mesmo sentimento de impotência diante de forças brutais, mas também a mesma sensação de quase vidência, de perceber antes da maioria os desdobramentos de um iminente apocalipse.²²⁷ A condição de estar “desesperadamente implicado nas mudanças históricas”, sentindo na pele todas as consequências de um processo de desumanização social é observável nos versos de um de seus poemas mais famosos:

Eu sou uma força do Passado.
Só na tradição consiste meu amor.
Venho dos escombros, das igrejas,
dos retábulos, das aldeias
abandonadas nos Apeninos ou Pré-Alpes,
onde viveram meus irmãos.
Vago pela Tuscolana feito um louco,
pela Appia como um cão sem dono.
Ou vejo os crepúsculos, as manhãs
sobre Roma, a Ciociaria, o mundo,
como os primeiros atos da Pós-História,
aos quais assisto, por privilégio de registro,
da borda extrema de uma era
soterrada. Monstruoso é quem nasceu
das entranhas duma mulher morta.
E eu, feto adulto, perambulo
Mais moderno que qualquer moderno
a buscar irmãos que não existem mais²²⁸

²²⁶ É perceptível as pontas de um pensamento que parece ser contraditório em relação aos ideais progressistas.

²²⁷ A sensação de ver antes de todos e o sentimento de estar só e deslocado no mundo encontramos também em Roberto Piva, haja vista, alguns de seus manifestos como **O Século XXI me dará razão**.

²²⁸ PASOLINI, Pier Paolo. **Poemas**, 2015, p. 163.

Este poema, publicado no livro *Poesia em forma de rosa* (1964), foi apresentado na voz de Orson Welles, no curta *La Ricotta* (1963), dirigido pelo próprio Pasolini. Aí, o leitor experimenta a sensação apocalíptica de algo estranho e grotesco se desenvolvendo no mundo. O eulí-rico vaga a esmo, “feito um louco”, pelas regiões pobres de Roma (Ciociaria), assistindo a tudo — depois do fim da História — “por privilégio de registro, da borda extrema de uma era soterrada”. Tal passagem nos remete a uma tragédia, ou aos escombros que se acumulam sobre o efeito de séculos, similar às ruínas vistas pelo o “anjo da história”, de Walter Benjamin.²²⁹

Na imagem seguinte, o tom grotesco acentua a sensação de distúrbio e deixa-nos a ideia de algo sombrio se formando no horizonte: “Monstruoso é quem nasceu das entranhas duma mulher morta²³⁰”, na sequência surge a imagem sinistramente lírica do “feto adulto”. Todo feto, como se sabe, é um ser em constituição, portanto, paradoxalmente, distante do amadurecimento e do desenvolvimento do adulto. Essa imagem-síntese, coroa certa ideia ou sensação de mutação, de algo que se transforma e envolve a todos, inclusive o eu-lírico que diante da catástrofe nos revela em si algo de aberrante. A imagem se desdobra, temos então a junção da inocência e da crueza diante da vida (encarnadas na imagem do feto), da experiência e tudo que isso acarreta — incluindo a desilusão —, do adulto que em sua desorientação busca o que já não existe: os irmãos. Mais uma vez a imagem órfica da busca empreendida na paisagem infernal, tal qual encontramos em Roberto Piva. E que irmãos seriam esses? Irmãos de sangue²³¹ ou irmãos por afinidade ideológica? Aqueles que veriam o mundo do mesmo modo que esse ser “único”, dividido entre a inocência e a experiência infernal? Mas, os irmãos, como eu-lírico anuncia, já não existem mais, restou apenas a figura híbrida, deficiente, deslocada e sem par no mundo eivado. Entretanto, curiosamente, a perambulação e a busca “inúteis” continuam.

²²⁹ “Há um quadro de Klee que se chama *Angelus Novus*. Nele está desenhado um anjo que parece estar na iminência de se afastar de algo que ele encara fixamente. Seus olhos estão escancarados, seu queixo caído e suas asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu semblante está voltado para o passado. Onde *nós* vemos uma cadeia de acontecimentos, *ele* vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as arremessa a seus pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que o anjo não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele volta as costas, enquanto o amontoado de ruínas diante dele cresce até o céu. É a *essa tempestade* que chamamos progresso.” IN: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Trad. Sergio Paulo Rouanet. 3ª Ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 2012, p. 245.

²³⁰ PASOLINI, Pier Paolo. **Poemas**, 2015, p. 163.

²³¹ Como se sabe, o único irmão de sangue do poeta foi assassinado em 1945.

Mais uma vez, Pasolini põe em destaque o problema do desaparecimento e, por consequência, da mutação ou da transformação célere do mundo direcionada à homogeneização das ideias, da cultura e da economia via espetacularização.²³² O termo mutação, essencialmente pressupõe a transformação de alguma coisa em algo novo, contudo, ele comporta igualmente a ideia de desaparecimento ou de perda. Isso nos leva ainda ao problema da condenação da inocência que parece andar – segundo as concepções do autor –, deixando de lado o fator contradição, lado a lado com a cegueira intelectual diante dos desaparecimentos, como se pode observar no poema *Versos finos como traços de chuva*. O problema, aí destacado, foi tratado por Georges Didi-Huberman em seu já citado *Sobrevivência dos vaga-lumes*.

Neste, o teórico francês apresenta uma breve análise do curta-metragem intitulado: *La sequenza del fiore di carta* (1968), no qual a personagem encenada por Ninetto Davoli, será condenada à morte por sua extrema inocência diante da vida: “o homem-vaga-lume acabará, como se sabe, por se prostrar sob uma absurda sentença divina”:²³³ “não posso perdoar quem passa com o olhar feliz do inocente”.²³⁴ Didi-Huberman faz um contraponto entre a carta enviada pelo jovem Pasolini (1941), a seu amigo de adolescência, Franco Farolfi e o curta de 1968.

(...) um jovem (Ninetto Davoli) vai ao encontro de sua noiva atravessando Roma com a inocência estampada num inamovível sorriso; carrega uma enorme flor de papel, sem perceber as desgraças que ocorrem à sua volta, até que Deus (dublado por Bernardo Bertolucci) se revolta e culpa sua inocência pelos horrores da História, que aparecem nas imagens de documentários em sobreimpressão; no final, o “inocente” é punido por Deus, que o faz desaparecer. Uma crítica ao *flower power*, que se alienava alegremente da História (esse acúmulo de desgraças que inundam o mundo de dor)? Pasolini tivera contato com o movimento em sua viagem aos EUA; **A Sequência da Flor de Papel** seria a sua reflexão sobre esse movimento de jovens sem cultura, pacifistas no pior sentido, merecendo ser exterminados por Deus. À sua maneira paradoxal, Pasolini adorava a inocência e a culpava pelo mal. É natural que não conseguisse resolver a contradição entre seu amor pela juventude primitiva, pela beleza tosca e pela rudeza e seu profundo intelectualismo, sua implacável consciência política e sua constante preocupação ética²³⁵.

²³² Guy Debord irá apontar como a causa dessa homogeneização a espetacularização da sociedade.

²³³ DIDI-HUBERMAN, Georges. **Sobrevivência dos vagalumes**, 2011.

²³⁴ Pier Paolo Pasolini. In: *La sequenza del fiore di carta* (1968) *apud*: Georges Didi-Huberman. **Sobrevivência dos vagalumes**, 2011.

²³⁵ NAZÁRIO, Luiz. **Todos os corpos de Pasolini**, 2007.p. 61/62.

Na carta o poeta fala da amizade e da inocência dos jovens de vinte anos ao mesmo tempo em que expõe os perigos do fascismo, com seus grandes refletores.

Pensei então no quanto é bela a amizade, e as reuniões dos rapazes de vinte anos, que riem com suas másculas vozes inocentes e não se preocupam com o mundo a sua volta, continuam vivendo, preenchendo a noite com seus gritos (...).²³⁶

Ou seja, embora a inocência seja bela, ela é também algo que deve ser execrável, pois leva à completa indiferença diante da catástrofe. Didi-Huberman então conclui, ao analisar a sequência final do filme: “O vaga-lume está morto, perdeu seus gestos e sua luz na história política de nosso contemporâneo sombrio, que condena à morte sua inocência”.²³⁷ O inocente então se torna alvo tanto do contemporâneo sombrio quanto daqueles que combatem este contemporâneo. Contudo, o desaparecimento de “certa inocência” será sentido pesarosamente pelo poeta.

Diante desse sujeito cindido e contraditório a inocência ora aparece como algo belo, como resistência e alternativa à brutalidade do desenvolvimento “regressivo” da sociedade burguesa, ora aparece como aquilo que ajuda a perpetuar tal brutalidade. Em um curta-metragem anterior, intitulado *A terra vista da Lua* (1967), Pasolini havia colocado o mesmo Ninetto Davoli em um papel de um rapaz simplório, propositalmente americanizado, com os cabelos — topete — ridiculamente alaranjados, calça alaranjada, uma blusa azul na qual se lê *New York City*. Essa personagem, após o enterro de sua mãe, com falas e gestos burlescos, percorre com o pai (interpretado por Totò), a periferia de Roma atrás de uma nova “mãe”. No curta, o diretor já aponta, embora de modo sutil, para o reflexo da aculturação proporcionada pela cultura de massa e para o desaparecimento dos pares ou *fratelli*. É possível localizar nos gestos e falas das personagens os efeitos da indiferença política e a assimilação mental, mas não econômica visto serem pobres, de um modo de vida difundido pela cultura norte-americana.

Encontrada a nova esposa e mãe (Silvana Mangano), uma surda-muda de nome Assurdina Caì, a dupla formada por pai e filho leva-a para o casebre onde moravam. A personagem interpretada por Mangano, não satisfeita com a bagunça do lugar, imediatamente organiza a casa. Mesmo após a limpeza e arrumação o casebre ainda era inferior às casas vizinhas. Para agradar a nova esposa o pai bola o plano/ golpe para

²³⁶ Pasolini, carta a Franco Farolfi *apud* DIDI-HUBERMAN.

²³⁷ DIDI-HUBERMAN, Georges. **Sobrevivência dos vagalumes**, 2011.

comprar uma das casas da região. Na sequência vemos Assurdina Cai, no alto do Coliseu, lá embaixo pai e filho mancomunados com outros indivíduos formam uma pequena equipe que imploram para que a mulher não pule. Com a chegada da multidão o pai vai tecendo uma narrativa sobre filhos doentes (etc.), até que um dos sujeitos, ali presente para ajudar no golpe, sugere uma coleta de dinheiro (entre a multidão) com o intuito de amenizar o sofrimento da mulher. Mas, devido a ironia do destino, no exato momento da coleta ela escorrega em uma casca de banana deixada no alto do Coliseu por turistas, aparentemente americanos, e morre em decorrência da queda. Após o enterro, pai e filho voltam para casa desolados e ao abrir a porta do casebre se deparam com o fantasma da Assurdina Cai. Passado o medo e a hesitação, descobrindo que o fantasma pode fazer exatamente tudo que Assurdina podia fazer em vida, assim pai e filho comemoram. O filme termina com o seguinte texto: “Moral: estar morto ou está vivo é a mesma coisa”.

Essa farsa²³⁸ — propositalmente semelhante a muitos filmes Hollywoodianos do gênero, assim como os desenhos animados norte-americanos, nos quais o escorregão na casca de banana tornou-se um clichê —, contém toda uma crítica em torno da aculturação provocada pela cultura de massa. Existe ainda, uma crítica ao sistema produtor de indivíduos eternamente satisfeitos com sua condição econômica, indivíduos que querem sempre mais, ou pior, precisam sempre de mais e mais.

A reflexão de fundo moral, ao fim do curta-metragem, nos remete à passividade das personagens diante do sistema e mesmo diante da vida. Por essa ótica, viver sem fazer parte do mundo real, sem tomar posição, é como estar morto. Na passividade não existe autonomia, portanto, a essência da vida social é perdida e isso é um dos traços do esvaziamento cultural que leva ao desaparecimento ou à substituição daquilo que dá sentido à vida.

2.4 Polêmicas e contradições

Voltemos ao poema *Versos finos como traços de chuva*. A crítica realizada na estrofe 10 pode nos parecer um tanto quanto estranha, principalmente devido ao socialismo de Pasolini:

Está feliz com o laicismo

²³⁸ Segundo o dicionário online: é uma “pequena peça cômica popular, de concepção simples e de ação trivial ou burlesca, em que predominam gracejos, situações ridículas etc.” Luiz Nazário também se refere ao curta-metragem como sendo uma farsa.

que considera é mais que natural
 que os pobres tenham casa,
 carro e tudo mais.

É a partir de suas observações sobre o comportamento da sociedade de consumo que o poeta irá tecer a tese sobre a mutação antropológica. O problema que aparece colocado na estrofe acima, nos remete ao seguinte ponto: por meio do advento da cultura de massa e da ideologia capitalista de consumo tornou-se vergonhoso ser pobre, ser camponês, não ter posses, não consumir de forma constante; o natural tornou-se a normalização do consumo. E se aí é possível apontar para uma contradição de Pasolini, é preciso destacar que a mesma se deve mais à posição social de onde fala o poeta, pertencente a uma classe privilegiada (afinal ele tinha casa própria, carro, etc.), do que propriamente uma incoerência teórica. Por essa razão, a visão expressa no poema é extremamente coerente com o posicionamento crítico de Pasolini, contrário à naturalização do consumo, ainda que se possa questionar, como outros o fizeram, essa frustração do poeta diante do subproletariado e ou do camponês inseridos no mundo do consumo estando ele próprio ali imerso.

Mas, talvez possamos entender essa contradição pela distinção feita pelo próprio poeta sobre progresso e desenvolvimento. Fica claro que para ele um dos graves problemas enfrentados pela Itália é o desenvolvimento sem progresso humano, sem cultura. Fica claro também que para ele a solução passa pela tomada de consciência, pela participação efetiva, tanto dos intelectuais quanto das massas. E aqui voltamos ao problema da inocência ou da indiferença diante da vida. Na mesma face dessa moeda há algo remetente à sacralidade dos tempos arcaicos — já dissolvidos na modernidade —, e à alienação diante das demandas dos novos tempos. O inocente é aquele que traz em si algum grau de pureza, mas também de indiferença/ignorância e, talvez por isso, flutue em meio às ideologias burguesas, sendo facilmente integrado ao discurso do poder. É a essa indiferença, dos milhares de inocentes que diariamente atravessam os problemas do mundo sem tomar posição, que Pasolini expõe e condena através da personagem do já citado filme *A Sequência da Flor de Papel*. Em um pequeno texto de Antonio Gramsci, intitulado *Indiferentes*, publicado juntamente com outros escritos políticos, o autor, uma das referências políticas e humanísticas de Pasolini, escreve:

Odeio os indiferentes. Creio, com Federico Hebbel, que “viver significa participar”. Não podem existir os apenas homens, os estranhos à cidade. Quem vive verdadeiramente não pode deixar de ser cidadão e participante. Indiferença é abulia, é parasitismo, é covardia, não é vida.

Por isso odeio os indiferentes. A indiferença é o peso morto da história. É a bola de chumbo para o inovador, e a matéria inerte em que se afogam quase sempre os entusiasmos mais esplendentes(...) A indiferença (...) é a matéria bruta que se rebela contra a inteligência e a destroça. (...) Odeio os indiferentes, também porque me aborrece a sua lamúria de eternos inocentes. (...) Vivo, sou participante. Por isso odeio o que não participa, odeio os indiferentes²³⁹.

Na mesma esteira de Gramsci, Pasolini passa a se posicionar contra os inocentes. Mas, como lembra Luiz Nazário, reside no poeta a ambiguidade entre o amor e o ódio aos camponeses e aos subproletários, grupos que, para ele, costumam ser menos engajados politicamente, portanto, mais indiferentes às questões sociais de seus tempos. No final dos anos 60 e início dos anos 70, Pasolini se afastou do subproletariado por pura decepção com um grupo que, como ele mesmo diz no poema, transformou-se em “reserva de pequena burguesia”. Nesse sentido, os filmes *Accattone* (1961) e *Mamma Roma* (1962), os dois primeiros de sua carreira, já dão indícios dessa transformação. A necessidade e obstinação das personagens principais em alcançar ou manter certo padrão de vida, não mais condizente com a antiga vida do subproletariado, mostrava já uma integração da classe à ideologia capitalista.

Ah, recolher-se em si e pensar!
 Dizer, pronto, agora penso - sentado
 no banco, rente à janelinha amiga.
 Posso pensar! Ardem os olhos, a cara,
 dos refugos de Piazza Vittorio,
 de manhã, e, mísero, aderente,
 o cheiro do carvão mortifica
 a avidez dos sentidos: uma dor terrível
 pesa no peito, e assim de novo vivo.

Bicho vestido de homem – menino
 lançado a circular só pelo mundo
 com seu capote e suas parcas cem liras,
 heroico e ridículo me dirijo ao trabalho,
 eu também, pra viver... poeta, é verdade,
 e no entanto eis-me neste trem
 tristemente lotado de empregados,
 como por burla, branco de cansaço,
 eis-me a suar por meu salário,
 dignidade de minha falsa juventude,
 miséria da qual com íntima humildade
 e ostentada aspereza me defendo...

Mas penso! Penso no cantinho amigo,
 imerso toda a meia hora do percurso,

²³⁹ GRAMSCI. Antonio. **Escritos políticos**. Trad. Manuel Simões. Lisboa: Seara Nova, 1976, p. 121.

de San Lorenzo às Capannelle,
 das Capannelle ao aeroporto,
 a pensar, buscando infinitas lições
 a um só verso, a um pedaço de verso.
 que estupenda manhã! Igual a nenhuma
 outra! Ora fiapos de magra
 neblina, indiferente entre as muralhas

do aqueduto recoberto
 de casinhas pequenas que nem canis,
 e estradas feitas a esmo, abandonadas,
 para uso exclusivo da gente pobre.
 ora surtos de sol em pradarias de grutas
 e jazidas, natural barroco, com verdes
 pintados por um avaro Corot; ora sopros de ouro
 sobre pistas onde com deliciosos dorsos marrons
 correm cavalos cavalgados por rapazes
 que parecem mais novos, e não sabem
 que luz há no mundo ao seu redor.²⁴⁰

No poema acima, o eu-lírico melancolicamente observa os trabalhadores e suas míseras condições, mas ele próprio “heroico e ridículo” também se dirige ao trabalho, embora seu ofício seja, como ele mesmo nos lembra,²⁴¹ o de poeta e devido ao *status* social é um tanto quanto mais nobre do que o ofício do “bicho vestido de homem”. O eu-lírico pensa e pesa o mundo à sua volta, em consequência, a revolta ganha uma força dolorosa, de impotência diante da condição humana, diante das sinistras forças controladoras dos destinos.

O eu-lírico está imerso em seus próprios pensamentos, sentado rente à janelinha de um trem que segue em direção ao aeroporto. Contudo, o cheiro do carvão na Piazza Vittorio age em seus sentidos, retirando-o do estado de inércia: “uma dor terrível pesa no peito, e assim de novo vivo”. Na sequência temos a imagem terrificante e central do poema: “Bicho vestido de homem – menino/ lançado a circular só pelo mundo” — que, de algum modo, traz uma relação intrínseca com o outro lado do sagrado. A metáfora utilizada pelo poeta cria uma imagem híbrida, quase mítica, mas também terrível, corroborando sua visão apocalíptica do mundo industrial. Essa imagem do “bicho vestido de homem” que aceita seu papel na sociedade irá se contrapor à imagem final, a imagem da indiferença.

²⁴⁰PASOLINI, Pier Paolo. **Poemas**, 2015, p. 119.

²⁴¹ É comum nos poemas de cunho social de Pasolini a voz doeu-lírico confundir-se à voz do poeta.

É interessante notarmos a semelhança temática entre esses versos com os seguintes: “Vago pela Tuscolana feito um louco, pela Appia como um cão sem dono”. Aí temos a recorrência do tema da errância, além da aproximação do homem ao animal. Esse homem envolvido de forma implacável por um destino não transcende a condição miserável da animalidade, configurando sua impotência, pois já apartado da natureza transita em um mundo que valoriza a racionalidade, o sucesso, e assim por diante, como princípios fundamentais da modernidade.

O poema é finalizado com a imagem que parece se contrapor e, ao mesmo tempo, corroborar à imagem do “Bicho vestido de homem”: “correm cavalos cavalgados por rapazes/ que parecem mais novos, e não sabem/ que luz há no mundo ao seu redor”. Há qualquer coisa aí nesses versos imantada de prazer e dor. Pois, se de um lado temos a inocência — e não há nenhum descabimento em classificá-la aqui como um modo torto de resistência ao sistema —, do outro, temos a dor advinda da alienação e da indiferença diante das agruras do mundo. Por serem mais novos, e isso parece ser um ponto importante, os rapazes, momentaneamente, escapam ao destino terrível de se transformarem em “bichos vestidos de homens”.

O que nos coloca a questão: outrora o “bicho vestido de homem” também cavalgou feliz pelos campos, também ele era indiferente ao mundo até que, por necessidade (?) integrou-se a ele? E é nesse sentido que a imagem final se contrapõe ao início, mas ao mesmo tempo o corrobora formando uma espécie de roda do destino que, para ser desarticulada, depende da tomada de consciência da atroz dissociação entre o desenvolvimento e o progresso, da qual fala Pasolini.

No mesmo viés de Pasolini, Roberto Piva tece sua crítica a certo ideal de “progresso”, ou seja, aquilo que o poeta italiano caracteriza como sendo apenas desenvolvimento tecnológico-industrial, buscando aglutinar a todos em um mesmo projeto de vida. Em uma entrevista realizada em 2007, pouco mais de dois anos antes de Piva vir a falecer, ele relembra o poeta italiano:

E a questão da “pegada ecológica”? De que um nova-iorquino gasta cerca de cem vezes mais recursos naturais por ano que um aldeão na Índia? Quer dizer, não existe apenas o problema da explosão demográfica, mas também o do consumo exagerado, como se os recursos não fossem limitados.

Certo. E isso é consequência, como lembra Pasolini, de uma cultura onde é proibido ser pobre. As pessoas não podem ser pobres. De acordo com Pasolini isso virou estigma. Por isso é que muitos adolescentes

matam para pegar tênis. Não tanto pelo valor econômico, mas porque ele se sente excluído daquela moda que é tão apregoada nos veículos de comunicação de massa²⁴².

A pluralidade cultural ficou eclipsada pela cultura de massa que abriu as portas para formas variadas de psicose, propiciadas pela adesão aos novos valores, pela busca incessante pelo sucesso e bem-estar pessoal. Em 1986, Piva comentava as transformações de sua cidade:

Há vinte e cinco anos atrás São Paulo era uma cidade mágica, com um espaço lúdico vastíssimo. Atualmente, São Paulo não passa de uma grande caixa registradora. Isso faz parte de um plano que é o de transformar a população de São Paulo numa imensa classe média. É um sintoma também do neocapitalismo, que está atingindo o mundo todo, inclusive transformando o índio brasileiro em consumidor de camisetas, calção e sandália havaiana. A troca-troca, nas propagandas televisivas, foi substituída pela relação heterossexual em função de um Danone, de um lanche Mirabel... os exemplos são inúmeros. Tudo isso faz parte de um processo da transformação do ser humano. No sentido de integrá-lo a uma gigantesca classe média que, aliás, pretende dominar o mundo: seja no sentido de sua poesia imagética, seja no sentido de sua arte, seja no sentido de sua caretice, ou seja no sentido de sua mensagem de colarinho branco. Portanto, sem nenhuma visão nostálgica, os espaços mágicos de outrora estão sendo substituídos pela especulação imobiliária que gera a grande Devastação. Isso tem a ver com aquela frase de Nietzsche: “o deserto cresce. Ai daqueles que cultivam desertos.” Isso tudo vai se espalhando, essa mentalidade classe média vai corroendo outros valores, outras posturas, isto é, vai corroendo as diferenças. O grande combate que se realiza atualmente no mundo é entre uma minoria de diferentes contra uma vasta maioria massificada e colonizada que tem os mesmos gostos, os mesmos parâmetros, resultando essa massificação num Grande Cérebro de Verme.²⁴³

Com esse tipo de crítica, o poeta incorreu no mesmo discurso de Pasolini — mesmo se defendendo, dizendo não haver “nenhuma visão nostálgica” — deixando transparecer a inadaptação diante dos novos tempos. Mas, de fato, a cultura do descartável aumentou ainda mais o distanciamento entre os seres humanos, tanto em relação às suas tradições quanto em relação à própria natureza, nesse sentido, a visão de um mundo desencantado pelos mecanismos modernizantes passou a ser total.

A dessacralização contemporânea se dá em todas as instâncias, não só religiosa, mas também artística, política etc. e é praticada por todos os lados, principalmente, pelo

²⁴² PIVA, Roberto. O renascimento do maravilhoso. Entrevista realizada em 2007, por Danilo Monteiro, Pedro Cesarino e Sérgio Cohn. In: **Encontros**, 2009, p. 164. (grifos do autor)

²⁴³ PIVA, Roberto. O mascate da paixão. Entrevista realizada em 1986, por Carlos Roque. In: **Encontros**, 2009, p. 77 (grifo nosso).

poder. Tudo ou quase tudo tem seu prazo de validade, tem seu valor ditado pelo interesse do mercado. Estando imerso até o pescoço neste inferno, Piva contra-ataca buscando o rebaixamento de toda e qualquer autoridade, buscando o rebaixamento daquilo que o mundo mais preza, esse mundo transformado em “uma grande classe média”: “a minha poesia nada mais é do que a tentativa de instaurar essa desordem no cotidiano das pessoas”.²⁴⁴ Nesse sentido, o uso de elementos grotescos em sua poesia produz o choque de realidade.

O sistema de produção tenta ao máximo escamotear os processos, fragmentando o conhecimento, alienando, propiciando a indiferença diante do mundo, retirando do consumidor qualquer conhecimento mais aprofundado da cadeia de produção. Restando, aos olhos destes, apenas embalagens coloridas, cortes de carnes, aparelhos eletrônicos de última geração, roupas, automóveis etc. O sangue, as crateras, a lama, os desertos, as águas insalubres desaparecem do processo de produção, mas não do mundo, ao contrário ajudam a compor a geografia infernal. Essa artimanha articulada por uma cadeia de engrenagens retira do consumidor a responsabilidade ética perante o ato de consumir. O consumidor desconhece quase por completo as etapas da produção e todos os seus impactos.²⁴⁵

Ao final do processo predomina a ideologia que prega a cada um o “direito” à “felicidade” através da aquisição de bens. A produtividade se torna um valor essencial para a sociedade de consumo. A poesia de Piva é moldada em face desses novos valores com o intuito de profaná-los e rebaixá-los. Sua religião é o xamanismo que, como ele mesmo disse uma vez, “é uma religião de poesia”, sua filiação estética, entre outras, é o surrealismo, repleto da visão romântica de mundo, como mencionamos acima, e do elemento dionisíaco.

²⁴⁴ PIVA, Roberto. **Encontros**, 2009, p. 143/144.

²⁴⁵ Mas o que espera realizar quem se deixa integrar nessa organização especializada, que vai *ad infinitum*, que seja significativo nessas produções que estão sempre destinadas a serem superadas? Esta pergunta exige algumas considerações gerais. O progresso científico é uma fração, a mais importante, do processo de intelectualização que estamos sofrendo há milhares de anos e que hoje em dia é habitualmente julgado de forma tão extremamente negativa. Vamos esclarecer, primeiro, o que significa praticamente essa racionalização intelectualista, criada pela ciência e pela tecnologia orientada cientificamente. Significará que nós, hoje, por exemplo, sentados neste auditório, temos maior conhecimento das condições de vida em que existimos do que um índio americano ou um hotentote? Dificilmente. A menos que seja um físico, quem anda num bonde não tem ideia de como o carro se movimenta. E não precisa saber. Basta-lhe poder “contar” com o comportamento do bonde e orientar a sua conduta de acordo com essa expectativa; mas nada sabe sobre o que é necessário para produzir o bonde ou movimentá-lo. O selvagem tem um conhecimento incomparavelmente maior sobre as suas ferramentas. (...). O selvagem sabe o que faz para conseguir sua alimentação diária e que instituições lhe servem nessa empresa. In: WEBER, Max. **Ensaio de Sociologia**, 1982, p. 164-165.

L'ovale delle apparizion

... e quindi il vivere è di sua
Própria natura uno stato violento.
Leopardi

Eu queria ver as caras dos estranhos embaixadores da bondade quando me vissem passar entre as rosas de lama fermentando nas ruelas onde a Morte é tal qual uma pomba tilintam campainha nas asas dos anjos que vão passar tanto as cidades que percorrem como as cidades que abandonam estão vazias som morte tempo ossos verdes vontade energia e as habituais velhas loucas distribuindo bombons aos meninos pobres o apito disentérico das fábricas expulsando escravos bailarinos trazendo a maresia nojenta dos fiordes endoidecendo atrás dos tapumes indevassáveis grossas fatias de penumbra nos olhos vencidos pelo álcool eixos titânicos montados na mente onde a heterossexualidade quer nos comer vivos partos desenfreados extraindo larvas angulosas e as crianças fazendo haraquiri ao som de Lohengrin sobre os pavimentos desolados o firmamento está distante como nunca nós provamos a esperança desesperada que acompanha cada gosto ritual enquanto nossas tripas agonizam nos indefesos caules das hortênsias.²⁴⁶

Voltando a Pasolini, o poeta polemizou com Italo Calvino, em discussão a respeito do aborto, dizendo que a vida era sagrada e sua dessacralização cumpria o jogo do poder, cujo intuito é transformar tudo em mercadoria.²⁴⁷ Segundo o poeta, Calvino o teria acusado de ter “uma certa tendência [...] ‘irracionalista’ para conferir à vida uma sacralidade”.²⁴⁸

²⁴⁶ PIVA, Roberto. Um estrangeiro na legião. **Obras reunidas vol. 1**, 2005, p. 57.

²⁴⁷ Ora, Calvino, embora indiretamente e com o respeito que caracteriza uma polêmica civilizada, acusa-me de um certo sentimento “irracionalista” e uma certa tendência igualmente “irracionalista” para conferir à vida uma sacralidade (...) o poder de fato já não é clerical-fascista, já não é repressivo. Já não podemos empregar contra ele os argumentos a que estávamos habituados e quase afeiçoados, e que tantas vezes adotamos contra o poder clerical-fascista, contra o poder repressivo. O poder da nossa sociedade de consumo permissiva serviu-se precisamente das nossas conquistas mentais de laicos, de iluministas, racionalistas, para construir a sua estrutura de falso laicismo, de falso iluminismo, de falso racionalismo. Serviu-se das nossas dessacralizações para se libertar de um passado que, com as suas sacralizações atrozes e imbecis, já não era útil. Mas em compensação esse novo poder desenvolveu até ao limite máximo a sua única sacralização possível: a sacralização do consumo como rito e, naturalmente, da mercadoria como fetiche. Já nada se opõe a isso. O novo poder já não tem nenhum interesse, nem necessidade de mascarar, com religiões, ideais e coisas do gênero, aquilo que Marx tinha desmascarado. Como frangos de aviário, os italianos absorvem de repente a nova ideologia antirreligiosa e antissentimental do poder: tal é a força de atração e de convicção da nova qualidade de vida que o poder promete e tal é, ao mesmo tempo, a força dos meios de comunicação (especialmente a televisão) de que o poder dispõe. Como frangos de aviário, os italianos aceitaram depois a nova sacralização, oculta, da mercadoria e seu consumo. Neste contexto, os nossos velhos argumentos de laicos, iluministas, racionalistas, não só se revelam embotados e inúteis, como até fazem o jogo do poder. Dizer que a vida não é sagrada e que os sentimentos são estúpidos é fazer um enorme favor aos produtores. In: PASOLINI, Pier Paolo: **Escritos Póstumos**. Título original: Scritti Corsari. Trad. Helena Ramos. Lisboa: Moraes editores, 1979, p. 143.

²⁴⁸ PASOLINI, Pier Paolo. **Escritos Póstumos**, 1979, p. 116-117.

Piva também parece ter herdado, assim como Pasolini, do autor de *O nascimento da tragédia*, a tendência de polemista, muitas vezes contraditório, reacionário e desesperado. Transitando nos mesmos círculos infernais, os dois poetas — diante da projeção sombria — atacam de forma virulenta ou às marteladas ao estilo nietzschiano:

Quero deixar algo muito claro nesta entrevista: o destino da raça branca não me interessa. Meu Amigo Luiz Carlos de Barros, que dirige a revista arte e pensamento ecológico, me convidou para escrever sobre Chernobyl e sobre o leite contaminado. Eu quero que o leite se contamine cada vez mais com Chernobyl, porque a civilização que produziu Chernobyl tem que tomar leite contaminado.²⁴⁹

Em sua pequena autobiografia disse Roberto Piva:

A minha vida e minha poesia tem sido uma permanente insurreição contra todas as Ordens. Sou uma sensibilidade antiautoritária atuante. Prisões, desemprego permanente, epifanias, estudos das línguas, *LSD*, cogumelos sagrados, embalos, jazz, rock, paixões, delírios & todos os boys. O cinema holandês informará.²⁵⁰

No documentário independente *Heróis da decadência* (1987), o poeta, com garrafa e copo nas mãos, com um jeito nervoso e apaixonante de provocar, declara:

Eu sou um cara anarco-monárquico ... e nós somos pela desordem, pela anarquia, pela avacalhação, pelo deboche... sem isso não há futuro. Temos que investir no delírio, na anarquia, no prazer, no prazer imediato. Certo! No álcool, nas drogas, na loucura... e sempre do lado dos vencidos, dos oprimidos. Nada essa de ficar do lado do vencedor... o dia em que eu vencer alguma coisa vou falar: onde que eu errei?!²⁵¹

O trecho acima nos lembra uma das falas do *Bandido da Luz Vermelha*, no filme de Rogério Sganzerla: “Um cara como eu só podia avacalhar”.

No enorme poema, transcritos na íntegra abaixo, *O PCI*²⁵² *aos jovens*, encontramos uma força semelhante utilizada por Pasolini para expor suas ideias. A paixão pela polêmica, um estado de nervos que fazia do poeta uma antena aberta para todos os sinais, podem ser observados aqui:

É triste. A polêmica contra
o pci devia ter sido feita na primeira metade
da década passada. Vocês estão atrasados, meus filhos.
E não importa nada se ainda não eram nascidos na época...

²⁴⁹ PIVA, Roberto. *Encontros*, 2009, p. 91.

²⁵⁰ *Ibidem*, 2009, p. 50.

²⁵¹ Transcrição da fala de Roberto Piva no filme: *Heróis da decadência* de Tadeu Jungle. 1987.

²⁵² Partido Comunista Italiano.

Agora os jornalistas do mundo inteiro (inclusive
 os das emissoras de TV)
 puxam (como ainda se diz em linguajar
 universitário) seu saco. Eu não, meus amigos.
 Vocês têm cara de filhinhos de papai.
 E eu os odeio como odeio seus pais.
 Quem sai aos seus não degenera.
 Têm o mesmo olho ruim.
 São medrosos, inseguros, desesperados
 (ótimo!), mas também sabem ser
 prepotentes, chantagistas e firmes:
 prerrogativas pequeno-burguesas, meus caros.
 Quando ontem se atracaram em Valle Giulia
 com os policiais,
 eu estava com os policiais!
 Porque os policiais são filhos de pobres.
 Vêm das periferias, rurais ou urbanas que sejam.
 Quanto a mim, conheço muito bem
 o modo como foram crianças e adolescentes,
 as preciosas mil liras, o pai que também se manteve
 [adolescente
 por causa da miséria, que não passa autoridade.
 A mãe calejada como um pedreiro, ou amolecida
 por alguma doença, como um passarinho;
 os muitos irmãos; o barraco
 entre hortas com sálvias vermelhas (em terrenos
 alheios, loteados); as casas
 à beira do esgoto; ou os apartamentos em grandes
 conjuntos populares etc., etc.
 E depois, vejam como estão vestidos: como palhaços,
 com um pano áspero que fede a rancho,
 a quartel e povo. O pior, naturalmente,
 é o estado psicológico a que são reduzidos
 (por umas quarenta mil liras ao mês):
 já sem sorriso,
 já sem amizade com o mundo,
 separados,
 excluídos (num tipo de exclusão sem igual);
 humilhados pela substituição da condição de homens
 por aquela de policiais (ser odiado faz odiar).
 Têm vinte anos, a idade de vocês, caros e caras.
 Estamos obviamente de acordo contra a instituição da
 [polícia.
 Mas ataquem a Magistratura, e aí vão ver!
 Os jovens policiais
 que vocês, por sacro vandalismo (de nobre tradição
 patriótica)
 de filhinhos de papai, espancaram
 pertencem a outra classe social.
 Em Valle Giulia, ontem, viu-se então um fragmento
 da luta de classes: e vocês, meus amigos (embora do lado
 certo), eram os ricos,
 enquanto os policiais (que estavam do lado
 errado) eram os pobres. Assim sendo, bela vitória
 a de vocês! Nesses casos,

aos policiais se dão flores, amigos.
 “Popolo” e “Corriere [della Sera”, “Newsweek” e “Le Monde”
 puxam o saco de vocês. Que são seus filhos,
 sua esperança, seu futuro: se os censuram,
 certamente não se preparam para uma luta de classes
 contra vocês! Se tanto,
 trata-se da velha luta intestina.
 Para quem, intelectual ou operário,
 está fora dessa sua luta, é muito engraçada a ideia
 de que um jovem burguês encha de paulada um velho
 burguês, e que um velho burguês mande para a cadeia
 um jovem burguês. Brandamente
 os tempos de Hitler retornam: a burguesia
 ama punir-se com as próprias mãos.
 Peço perdão aos mil ou dois mil jovens, meus irmãos,
 que operam em Trento ou Turim,
 Pavia ou Pisa,
 Florença e um pouco também em Roma,
 mas devo dizer: o Movimento Estudantil
 não frequenta os evangelhos cuja leitura
 seus aduladores de meia idade lhes atribuem
 para se sentirem jovens e criarem para si virgindades
 [chantagistas;
 os estudantes só conhecem realmente uma coisa:
 o moralismo do pai juiz ou profissional liberal,
 a violência conformista do irmão mais velho
 (que segue naturalmente os passos do pai),
 o ódio pela cultura nutrido por suas mães, de origens
 camponesas, embora já distantes.
 Isto, caros filhos, vocês sabem.
 E o aplicam por meio de dois sentimentos inderrogáveis:
 a consciência de seus direitos (sabe-se, a democracia
 só leva em consideração vocês) e a aspiração
 ao poder.
 Sim, seus slogans sempre insistem
 na tomada de poder.
 Leio em suas barbas ambições impotentes,
 em sua palidez, desesperados esnobismos,
 em seus olhos fugidios, dissociações sexuais,
 na saúde excessiva, prepotência, na pouca saúde, desprezo
 (apenas naqueles poucos que vêm da ínfima
 burguesia ou de alguma família operária
 esses defeitos têm certa nobreza:
 conhece-te a ti mesmo e a escola de Barbiana!).
 Ocupem a universidade,
 mas digam que a mesma ideia seja adotada
 por jovens operários.
 E aí:
 “Corriere della Sera” e “Popolo”, “Newsweek” e “Monde”
 terão tanta solícitude
 em tentar compreender os problemas deles?
 A polícia vai se limitar a levar umas pauladas
 dentro de uma fábrica ocupada?
 É uma sugestão banal
 e chantagista. Mas sobretudo inútil:

porque vocês são burgueses
 e, portanto, anticomunistas. Os operários, esses,
 ficaram em 1950 ou mais atrás.
 Uma ideia arqueológica como a da Resistência
 (que era combatida vinte anos atrás,
 e pior para vocês se ainda não eram nascidos)
 medra ainda nos peitos populares, na periferia.
 Deve ser porque os operários não falam francês nem inglês,
 e só uns poucos, coitados, à noite, na célula,
 tentaram aprender um pouco de russo.
 Parem de pensar em seus direitos,
 parem de reivindicar o poder.
 Um burguês redimido deve renunciar a todos os seus direitos,
 banir para sempre de sua alma
 a ideia de poder. Tudo isso é liberalismo: deixem
 com Bob Kennedy.
 Os Mestres se fazem ocupando as fábricas,
 não as universidades: seus aduladores (inclusive comunistas)
 não lhes dizem a verdade banal: que vocês são uma nova
 espécie idealista de qualunquistas: como seus pais,
 ainda como seus pais, meus filhos!
 Vejam,
 os Americanos, seus adoráveis contemporâneos,
 com suas flores tolas, estão inventando,
 eles mesmos, uma “nova” linguagem revolucionária!
 E a inventam dia a dia!
 Mas vocês não podem fazer o mesmo porque na Europa já
 existe uma:
 poderiam ignorá-la?
 Sim, vocês querem ignorá-la (para grande satisfação
 do “Times” e do “Tempo”).
 Ignoram marchando, com profundo moralismo provinciano,
 “mais à esquerda”. Estranho,
 ao abandonarem a linguagem revolucionária
 do pobre, velho, togliattiano, oficial
 Partido Comunista,
 adotaram uma variante herética,
 mas baseada no mais baixo jargão
 dos sociólogos sem ideologia (ou dos papais burocratas).
 Falando assim,
 pedem tudo às palavras
 enquanto, aos fatos, pedem apenas
 aquilo a que têm direito (como bons filhos burgueses):
 uma série de reformas improrrogáveis,
 a aplicação de novos métodos pedagógicos
 e a renovação do organismo estatal.
 Os Bons! Santos sentimentos!
 Que a boa estrela da burguesia os ajude!
 Inebriados com a vitória contra os jovens
 policiais constrangidos pela pobreza a serem servos
 (e embriagados pelo interesse da opinião pública
 burguesa, com a qual se comportam como mulheres
 sem paixão, que ignoram e maltratam
 o pretendente rico),
 deixam de lado o único instrumento de fato perigoso

de combate contra seus pais,
 ou seja: o comunismo.
 Espero que tenham compreendido
 que bancar os puritanos
 é uma maneira de impedir-se
 uma verdadeira ação revolucionária.
 Em vez disso, meus filhos, vão tomar de assalto as Federações!
 Vão invadir Células!
 Vão ocupar os escritórios
 do Comitê Central! Vão, vão
 acampar na Via delle Botteghe Oscure!
 Se querem o poder, pelo menos apossam-se dele, do poder
 de um Partido que apesar de tudo está na oposição
 (ainda que mal-ajambrado pelo peso de senhores
 em modesta casaca, jogadores de bocha, amantes da litotes,
 burgueses da mesma idade de seus pais idiotas)
 e tem como objetivo teórico a destruição do Poder.
 No entanto, que ele se decida a destruir
 o que de burguês traz em si
 duvido muito, mesmo com seu auxílio,
 se, como eu dizia, quem sai aos seus não degenera...
 De todo modo: o pci aos jovens!!
 Ai, mas o que estou sugerindo a vocês? O que estou
 aconselhando? A que os estou impelindo?
 Me arrependo, me arrependo!
 Peguei o caminho que leva ao mal menor,
 que Deus me maldiga. Não me deem ouvidos.
 Ai, ai, ai,
 chantageado chantagista,
 já ia soprando as trombetas do bom senso!
 Mas parei a tempo,
 salvando simultaneamente
 o dualismo fanático e a ambiguidade...
 Mas cheguei à beira da vergonha...
 (Oh, Deus! Será que devo levar em consideração
 a hipótese de travar a seu lado a Guerra Civil
 abandonando minha velha ideia de Revolução?)²⁵³

O poema causou grande repercussão entre a intelectualidade, principalmente pelo fato do poeta, diante dos eventos culminados no Maio de 1968, tomar o partido dos policiais contra os estudantes. Os versos refletem a preocupação do escritor com o fato da burguesia, por meio do neocapitalismo, estar se tornando a condição humana. E como já ressaltamos outras vezes, esta é uma preocupação recorrente nos ensaios críticos do poeta, a ideia da transformação do mundo em uma grande classe média, como resumiu Roberto Piva. Para Pasolini a semelhança dos filhos burgueses com seus pais leva-o a tecer essa crítica aos jovens de Roma, percebendo nos eventos ocorridos no *Valle Giulia* uma premissa para o futuro. Aqui nos deparamos, novamente, com o crítico visionário,

²⁵³ PASOLINI, Pier Paolo. **Poemas**, 2015. P.234.

que vê antes, enquanto os outros dormem, os pequenos lampejos na escuridão, pois como afirma o poeta em *La Divina Mimesis*: “Oscuridad igual a luz”. Hoje não falta quem dê razão às críticas pasolinianas.

Os profetas da infelicidade, os imprecadores, são delirantes e desmoralizantes aos olhos de uns, clarividentes e fascinantes aos olhos de outros. É fácil reprová-lo o tom pasoliniano, com suas notas apocalípticas, seus exageros, suas hipérboles, suas provocações. Mas como não experimentar sua inquietação lancinante quando tudo na Itália de hoje - para citar apenas a Itália - parece corresponder cada vez mais precisamente à infernal descrição proposta pelo cineasta rebelde?²⁵⁴

²⁵⁴ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vagalumes*, 2011, p. 39.

CAPÍTULO 3

A poética da resistência

3.1 A linguagem

Nossos dois poetas, como destacado anteriormente, produziram poesia em estilos diferentes entre si. Pasolini, a partir dos anos cinquenta, desenvolveu uma poesia alinhada à sua crítica social. Sua matéria era a realidade, ainda que em seus primeiros poemas, os da juventude, como veremos neste capítulo, encontramos a influência do simbolismo pastoral de Giovanni Pascoli e do hermetismo vanguardista de Giuseppe Ungaretti. Já em Roberto Piva, a realidade era quase sempre extrapolada, a identificação com o surrealismo proporcionou-lhe voos diversos. Sua linguagem repleta de símiles e metáforas abre na realidade fissuras das quais escapam imagens alucinantes e mágicas. Os dois poetas, cada qual ao seu modo, apresentam uma poética da demolição, com suas linguagens heréticas em comunhão com o sagrado e com os elementos infernais, se afastando de um tipo de poesia considerada por eles como integrada ao sistema, sem força contestatória ou subversiva.

As imagens apocalípticas do poema abaixo, retirado do livro *Abra os olhos & diga Ah!* (1975), de Piva, por exemplo, nos apresentam um mundo em convulsão. Elas, ao mesmo tempo que estão entranhadas pela realidade, desviam da mesma, reforçando metafórica e simbolicamente a estranheza do mundo. O poema aponta na direção de uma sacralização do profano: o TOTEM KAPITALISTA é a manifestação religiosa do presente ou a manifestação religiosa de uma coletividade delirante. O profano torna-se sacralizado por uma experiência laica do mundo, enquanto os antigos totens sagrados desapareciam dentro da névoa da contemporaneidade. Se o capitalismo, como aponta Benjamin, é ele próprio uma religião, tudo ou quase tudo, que advém daí assume valor de um sagrado-profano.

(O SEXO DA MEIA-LUA LANÇA SUA NOTA METÁLICA & SEUS
GATOS SELVAGENS) onde dançamos com gorilas tântricos
cérebros eletrônicos fazendo xixi na cama vermelha
GRITOS MARAVILHOSOS NA JANELA política do esquecimento
sistemático ESTAMOS NA MERDA GENTIL
rosto de beterraba & sexo em ruínas
espelho bilíngue minhas esporas & olhos sorridentes
TODOS CHORAM AO MESMO TEMPO NO BRONZE DA TIRANIA
& COMEM SUAS MENINAS o vento da vida os braços

dependurados maxilares estourados ao amanhecer
 TOTEM KAPITALISTA TOTEM KAPITALISTA TOTEM

KAPITALISTA²⁵⁵

O surrealismo, adepto da escrita automática e das teorias do inconsciente, anárquico e brutal, interessado em estados anteriores à vida em civilização, emprestou ao poeta paulista sua filosofia de não separação entre poesia e vida. Esse fato, impeliu o poeta “bruxo” para fora da linguagem científica e artificial das mesas de escritório, lugar dos poetas “broxas”, como ele gostava de provocar. Contudo, é perceptível em seus poemas uma preocupação com a forma, mas essa não era, de modo algum, única e exclusiva, suas incursões no terreno da linguagem visavam, num primeiro plano, a demolição moral.

Piva, que dizia não participar de “clubinhos”, retirava a matéria poética de suas próprias experiências de vida, no uso de entorpecentes, na conexão com a natureza e nas errâncias urbanas, acrescentando-lhes um pouco de fermento surrealista. O modo de vida desregrado refletirá na sua linguagem. Conseqüentemente, o distanciamento da subjetividade do poeta, proposto por uma vertente mais racionalista da poesia, interessada prioritariamente na linguagem sintética, não agradava ao paulista que, assim como Pasolini, cultivava o gosto pela vida em conexão com as várias formas de arte, empregando suas experiências pessoais e sua subjetividade como matéria poética.

Em *Paranoia*, além de uma preocupação formal, encontramos uma integração artística, pois originalmente os poemas são acompanhados por uma série de fotografias de Wesley Duke Lee. Em todos os seus trabalhos encontramos, em maior ou menor grau, esse cuidado com as estruturas semântico-sintática dos poemas. Nos dois exemplos abaixo, retirados respectivamente de *Abra os olhos e diga Ah!* e *20 poemas com brócolis*, (1981), ambos relançados pela Ed. Globo, vol. 2 das obras reunidas, encontramos essa preocupação com a forma e com a espacialidade. Além dos exemplos abaixo, Piva utilizou o verso curto (Ciclones, 1997) em poemas concisos – tal qual fizera, no Brasil, Oswald de Andrade – e versos longos ou mesmo poemas em prosa. O poeta ainda trabalhou a espacialização da página e explorou diversas fontes tipográficas, como fizera Mallarmé:

“Abra os olhos e diga Ah!”

²⁵⁵ PIVA, Roberto. *Abra os olhos & diga Ah!* In: **Mala na Mão & Asas Pretas**, 2006, p. 31.

nos
 cravos
und
 vários meses
 aborrecidos
 &
 suas imagens
 SE PA RA DAS
 carnaval
 onde
 EU sou o último
 TODO
 comido
 máscara coaxando
 nas legendas
 (meu amor em sua
 marcha CEGA)
 dias e noites que se extinguem
 em
 silêncio
 &
 seus
 pedaços arbitrários²⁵⁶

ou:

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.²⁵⁷

A reverberação de uma voz ácida, juntamente com o misticismo e com o erotismo produzem uma linguagem poética inquietante.

Quer dizer que para você a poesia é sinônimo de rebelião?

Ah, sim! Ou você já está acostumado a essa rminha safada, a essa poesia sem corpo que se faz agora? Pasolini cansou de denunciar essa poesia acadêmica. Isso não tem nada que ver com essa faixa selvagem da periferia de São Paulo de onde os garotos punks vão invadir a civilização com garras de leopardo envenenadas e os corpos pintados...²⁵⁸

²⁵⁶ PIVA, Roberto. *Mala na Mão & Asas Pretas*, 2006, p.42.

²⁵⁷ *Ibid.*, p.97.

²⁵⁸ PIVA, Roberto. *Encontros*, 2009, p. 91.

Em entrevista, Piva fala de sua relação com os elementos que formam sua matéria poética:

Seu último livro, *Quizumba*, é de 1983. Você está com algum livro novo pronto?

Estou. *Ciclones*. Reflete todos os meus mergulhos no conhecimento através dos abismos da experiência alucinógena, que vem de longa data, e o mergulho em realidades paralelas. Uma experiência xamânica com as palavras.

Como é essa experiência?

Uma experiência de volta às origens da poesia. Os primeiros poetas foram xamãs, foram profetas, faziam poesias que revelavam os seus relacionamentos com espíritos tutelares, com totens, com as forças incontroláveis da orgia dionisíaca. E, principalmente, o caminho do coração, que é o caminho do xamã²⁵⁹.

A partir de meados dos anos 70, a poesia de Piva estabelece uma proximidade mais explícita e programática com as questões do sagrado, e isto pode ser percebido gradualmente a cada livro, como em: *Abra os olhos e diga ah!* (1975), *Coxas* (1979), *20 poemas com brócoli* (1981), *Quizumba* (1983), e *Ciclones* (1997), o mais espiritualizado e xamânico do poeta.

Em *O Minotauro dos minutos*,²⁶⁰ diz ele: “contra Eliot pelo Marquês de Sade, contra a polenta pelo ragu, nós estamos perfeitamente esquizofrênicos, paranoicamente cientes de que devemos nos afastar da Bandeira das Treze Listas²⁶¹”. Esta referência tanto pode ser à bandeira de São Paulo, quanto à bandeira dos Estado Unidos, ambas com treze listas. Dentro de uma ótica anticonsumista as duas bandeiras representam a mesma coisa: a concretização do inferno, por meio da cultura da destruição. Obviamente, o afastamento proposto por Piva, no caso de uma referência aos norte-americanos, não se aplicava aos poetas Beats ou a Walt Whitman, que tiveram larga influência na trajetória poética do autor, nem mesmo à cultura popular e às civilizações ameríndias daquele país.

Abaixo, seguem alguns trechos da entrevista dada por Roberto Piva a Ademir Assunção, originalmente publicada no *Jornal da Tarde*, em 4 de abril de 1991, que nos permitem ter uma visão mais clara sobre seu pensamento estético e linguagem poética – são trechos que corroboram aspectos abordados desde o primeiro capítulo desta tese.

²⁵⁹ PIVA, Roberto. *Encontros*, 2009, p. 98.

²⁶⁰ PIVA, Roberto. *Um estrangeiro na legião*, 2005. 134.

²⁶¹ *Ibid.*, p.135.

A poesia está ligada a forças irracionais, então?

Existe um livro de um professor de Oxford, Poesia épica e xamanismo, mostrando que os poetas épicos foram grandes xamãs, foram pessoas que incorporavam espíritos, que eram possessos de uma força maior do que eles. Isso tudo é a recuperação do irracional, que foi perdido dentro dessa sociedade industrial, com a doutrina do taylorismo, que é a eficiência, a racionalidade, a produtividade, a linha de montagem. Tudo isso que Charlie Chaplin desmontou naquele filme magnífico dadá-surrealista-anarquista que é o *Tempos modernos*²⁶².

Oswald de Andrade passou pelo comunismo ortodoxo, saiu dele mas continuou propondo um comunismo baseado nos modelos matriarcais indígenas. O que você acha disso?

Acho fantástico. O Zé Celso esteve no arquivo do Oswald, na Unicamp, e pegou as últimas coisas que ele escreveu. O que ele dizia? Por favor, salvem a cultura indígena, é a melhor coisa que o Brasil tem. Toda hora ele escrevia isso. Porque Oswald sabia que quando morre um pajé morre uma biblioteca viva. Coisa que os nossos intelectuais acadêmicos não sabem. Comemorou-se o centenário de Oswald de Andrade mas ele não foi comido. Não tem penetração nesta estética que está no poder atualmente no Brasil²⁶³.

Há uma informação cada vez mais burocratizada atualmente?

Burocratizada e dirigida para certo tipo de conformismo estético sem ruptura com a civilização urbano-industrial e os seus valores de disciplina, de aquietação e domesticação do instinto. Grande parte da intelectualidade brasileira está sendo envolvida pelo próprio marketing e pelo lobby imenso que foi armado²⁶⁴.

Que lobby é esse?

Aquilo que Pasolini disse: a uniformização do planeta em torno dos valores da classe média. E isso é — dizia Pasolini — irreversível. É o horror. Minha poesia é diferente de tudo isso. Tem ligação com pessoas de outras décadas, como Murilo Mendes, Jorge de Lima. E muita ligação com *Serafim Ponte grande*, do Oswald de Andrade, que eu acho o grande livro anarquista-surrealista de todos os tempos no Brasil²⁶⁵.

Em certos momentos a revolta discursiva de Piva é mesclada ao estado de esmorecimento e de niilismo. A visão dos desaparecimentos leva à renúncia, o projeto de demolição aos poucos se transforma em indiferença. O poeta pretende deixar a correnteza das ações humanas (leia-se raça branca ocidental) tomar o seu curso natural, que para ele parece ser a destruição. Daí a sua opinião sobre Chernobyl. Sua visão estética aos poucos vai se adequando e o poeta passa do espaço urbano, como geografia predominante, para

²⁶² PIVA, Roberto. *Encontros*, 2009, p. 98.

²⁶³ *Ibid.*, p. 101.

²⁶⁴ *Ibid.*, p. 101.

²⁶⁵ *Ibid.*, 2009, p. 102.

os espaços naturais, os poemas vão se tornando mais curtos. Tanto em sua obra quanto em entrevistas concedidas nos últimos anos de vida, Piva fazia menção à fuga e ao desejo de trocar a cidade de São Paulo pelo interior e pela natureza.

Abaixo, cito dois trechos de depoimentos, colhidos no livro *Os dentes da memória*, o primeiro de Claudio Willer e o segundo de Roberto Piva, em que os dois amigos esclarecem seus posicionamentos estéticos, ligados à visão surrealista de poesia inspirada e de não separação entre arte e vida.

Nada contra. Se o sujeito quiser construir um poema, que o faça. 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. Não se trata de realismo literário, de retratar a vida, mas sim de querer que a vida se torne uma extensão da poesia²⁶⁶.

Eu sempre fui 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 experimental²⁶⁷.

Podemos dizer que a forma abstrata do poema interessava menos a Roberto Piva do que aquilo que o poema, vitalmente, poderia ser, o seu posicionamento político e a sua integração com a vida. Do mesmo modo, é possível afirmar sobre a construção estética da poesia pasoliniana, pois o trato com a forma é menos importante do que a crítica e o conteúdo em si. Sua poesia está ligada diretamente ao seu pensamento político e à sua vida. Contudo, embora mantenham um posicionamento crítico em relação a certos tipos de ruptura com o passado, não significa que não exista uma preocupação com a linguagem literária, impelindo-os à renovação e à experimentação.

Assim como Roberto Piva, a linguagem poética pasoliniana parte de um ponto: da recusa. Sua poesia busca ressaltar aquilo que a “ideologia real do poder” tenta abolir de seu sistema, como forma de controle, a saber, a crítica revolucionária, a crítica não integrada. Por conseguinte, o cinema pasoliniano, desde o seu início, surgiu como uma

²⁶⁶ HUNGRIA, Camila; D’ELIA, Renata. **Os dentes da memória**. Piva, Willer, Franceschi, Bicelli e uma trajetória paulista de poesia. Rio de Janeiro: Azougue editorial, 2011, p. 34.

²⁶⁷ HUNGRIA, Camila; D’ELIA, Renata. **Os dentes da memória**, 2011, p.34/35.

resposta e uma alternativa ao cinema hollywoodiano, de constituição excepcionalmente comercial.

Desse ponto de vista, não é descabido aproximar a poesia de Pasolini às teorias do surrealismo, como poesia de inspiração ou a integração entre arte e vida. Pois, em seus poemas, principalmente naqueles cuja abordagem temática político-social se destaca, como é o caso do já citado poema, *O PCI aos jovens*, a preocupação estritamente formal não se confirma. É importante salientarmos que ele não recusa totalmente o formalismo, mas sim, ao menos é o que nos parece, a limitação estéril da estética rigorista alinhada ao pensamento científico-racional que se opõe à subjetividade.

Pasolini criticou o Grupo 63, pertencente à neovanguarda italiana, composto por poetas e artistas de diferentes áreas, mas cuja tendência estética dominante era a formalista. Em um artigo publicado no livro *Empirismo Hereje*,²⁶⁸ intitulado *O fim da vanguarda*, ao analisar três versos de um poema — o qual ele não cita a autoria —, atenta para a “função antiliterária” nos poemas vanguardistas e neovanguardistas:

Non che um mucchio di luoghi échappés bescheissem
 Contra diabulum auf dem schlafhause bescheissen
 Com lui nel dormitorio d’inchostro semper diabuli duo...

A origem destes versos longos encontra-se provavelmente nos versículos de Rimbaud, várias vezes retomados no decurso das diferentes revivescências das vanguardas (gostaria de recordar aqui, pelo menos, Ardengo Soffici e o futurismo em geral). É evidente que isso não me interessa enquanto precedente com o fim de desvalorizar facilmente a vanguarda como repetição, etc.: porque não seria verdade): interessa-me antes para a determinação de uma categoria prosódica. Desde as suas origens, estes versos longos ou linhas versiculares, possuíram uma função antiliterária, se, por literatura se entender um produto sintático e lexical — uma simples técnica, como lhe chama Barthes —, que, todas as contas feitas, aposta no valor das palavras como centro do universo (mais no seu “sentido” que no seu “significado”). (...) Os sintagmas tendiam a valorizar as palavras na singularidade de cada uma delas. E era um conjunto de palavras carregadas de sentido e concretas, sensuais e ideológicas, o que funcionava as diferentes técnicas ou “escritas”²⁶⁹.

Nestes versos longos (chamemos-lhes assim, uma vez que não é possível defini-los de outro modo), os pontos culminantes do discurso não incidem sobre uma ou duas palavras-chave, de maneira a fazerem do período um pequeno espaço iluminado, pondo em relevo dois ou três termos privilegiados. Os pontos culminantes tendem a situar-se fora das palavras (...). O protesto contra a sociedade faz-se protesto antiliterário, e este torna-se um protesto antiverbal. (...) forma-se, portanto, uma

²⁶⁸ PASOLINI, Pier Paolo. **Empirismo Hereje**. Lisboa: Assírio & Alvim, 1982.

²⁶⁹ PASOLINI, Pier Paolo. **Empirismo Hereje**, 1982, p. 102.

curva convexa, uma espécie de vedação do exterior do período ou da corrente magmática (lembrando os versículos da Bíblia), esvaziada de todos os seus sentidos e significados, de toda a sua essência concreta, de toda a sua consciência literária, e de toda a sua vida. Ora, toda a destruição é, na sua substância, autodestruição: (...) destruindo os valores sociais (literários) da língua, destruindo a força significativa e metafórica da palavra, destruindo enfim a sua própria escrita ou a sua própria tentação de escrita, o poeta destrói a si próprio (...) e torna-se insignificante também como ator de um protesto simples e absoluto (quando o que interessa num protesto são as suas razões e, portanto, também a psicologia). Sei que tudo isso pode ser contestado (...) ²⁷⁰.

Quando a literatura não é senão literatura, torna-se um fenômeno social. Posso então legitimamente identificar os literatos, que se apresentam como não sendo senão literatos, com aquilo que eles são no plano social. Depois de ter caracterizado os literatos de vanguarda como apenas literatos e nada mais, ou seja depois de os ter classificado socialmente pelo que são, e querem ser, na vida, posso agora julgar e criticar neles aquilo que sempre me repugnou julgar e criticar, atendendo a indulgência a que toda vida tem direito. Não por em causa a existência privada em questões ideológicas, não misturar o caráter do escritor nas querelas literárias, etc. Não fazer moralismo. Agora, pelo contrário, sei que se o quisesse o poderia fazer: desmascaradas a truncagem da dissociação, justamente e através da leitura uma vez concluída dos textos; quebrando o efeito do golpe de teatro inicial — os escritores da vanguarda, recompostos, revelam-se pela única coisa que são e querem ser: velhos pequeno-burgueses, reunidos em grupo segundo uma tradição horrível (franco-maçonaria, academia, mesas de café, sessões de congressos, espírito de corpo) ²⁷¹.

Os trechos acima revelam o posicionamento de Pasolini com relação às vanguardas e neovanguardas tendentes ao formalismo, produzindo o esvaziamento dos sintagmas. Esses poetas estariam promovendo, também, nas palavras do poeta-cineasta, uma autodestruição, pois sua literatura não teria vida, nem consciência literária. Como a estética de Pasolini não se separa da integração entre arte e vida, o esvaziamento produzido no campo linguístico reflete, para ele, numa espécie de neutralidade no campo social. O que é inaceitável para um poeta cuja filosofia de vida pode ser traduzida como: “viver é tomar posição”.

A própria poesia de Pasolini, em muitos momentos, adquire um caráter prosaico, seus versos são longos, possivelmente devido à influência de Arthur Rimbaud ²⁷² e

²⁷⁰ Ibid., 1982, p. 103.

²⁷¹ Ibid., 1982, p. 105.

²⁷² Mesmo Rimbaud tendo escrito seus grandes poemas em prosa, a hipótese da origem é discutível, pois Baudelaire, a quem Rimbaud via como um mestre que iluminara, antes dos outros, os novos caminhos da poesia, já havia deixado *O Spleen de Paris*, recheado de poemas em prosa; e antes de Baudelaire o romântico francês, Aloysius Bertrand, também escrevera poemas em prosa, como destaca Aurélio Buarque

Whitman, de um lado, e da proximidade com o ensaísmo e com os textos de intervenção, de outro, como em *A um Papa*, muito semelhante a um ensaio em versos. No entanto, os versos pasolinianos estão distantes daquele esvaziamento do verso, e preocupação extrema com os paradigmas construtivos encontrados em algumas correntes neovanguardistas. Como exemplo temos abaixo um poema publicado em *Transumanar e organizar* (1971)²⁷³.

Comunicado à Ansa (Escolha estilística)

Deixo de ser poeta original, que custa o preço da liberdade: um sistema estilístico é demasiado exclusivo. Adoto esquemas literários já testados, para ser mais livre. Naturalmente por razões práticas.²⁷⁴

Aí, segundo o poeta, a adoção dos “esquemas literários já testados” se dá “por razões práticas”. Portanto, ele — como o poema sugere — por uma questão de “liberdade”, opta por uma forma já consagrada da lírica moderna, aliás, a ideia de liberdade é um dos motes desta lírica. Entretanto, os versos acima não deixam de soar como uma crítica à própria poesia produzida na Itália, e talvez até mesmo como uma autocrítica. Mas, por fora das preocupações e teorizações linguísticas, a poesia de Pasolini ganhou força na inquietação do olhar crítico sobre a realidade que o cercava.

As “experimentações mais rigorosas com a linguagem”, contudo ficaram muito mais visíveis no campo da cinematografia, ou mesmo em romances como *Petrolio*.²⁷⁵ Sua poesia, e não poderia ser diferente, se alinha a um pensamento que se move entre a tradição e o presente. O poeta se divide entre passado e presente, entre o fim do moralismo-cínico-social e a defesa da pluralidade cultural, por esse motivo sua poesia ao mesmo tempo transita no terreno da ruptura e da resistência, dois problemas herdados das vanguardas. Mas sua proposta de ruptura não é com o passado, e sim com o neocapitalismo, com os ideais de vida burgueses, com o fascismo.²⁷⁶ Em função disso, sua obra não perdeu de vista as tradições populares, ameaçadas pela ideologia do

de Holanda, em prefácio à sua tradução dos *Pequenos poemas em prosa*, In: BAUDELAIRE, Charles. **Poesia e Prosa**, volume único. (Org.). Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006. p. 275.

²⁷³ Os versos longos pasolinianos estão também em outras obras, como no livro *Poesia in forma di rosa*.

²⁷⁴ PASOLINI, Pier Paolo. **Poemas**. Trad. Maurício Santana Dias. São Paulo: Cosac Naify, 2015, p. 191.

²⁷⁵ AMOROSO, Maria Betânia. **Pasolini e a Vanguarda**. In: WATAGHIN, Lúcia. *Vanguardas*. Lúcia Wataghin (org.). São Paulo: Ateliê Editorial, 2003, p. 191.

²⁷⁶ Aliás, como veremos mais abaixo, as primeiras obras de Pasolini foram publicadas em língua friulana, o que na época não era aceito pelo regime fascista de Mussolini. Ou seja, o poeta fez uso da própria linguagem como forma de resistência política.

consumo e pelas culturas de massa. Assim, a pluralidade temática vai da crítica político-social, aos temas universais como o amor, a morte e a solidão.

3.2 Pasolini poeta

Não é difícil perceber a força dos poetas malditos, tal como a pulsão rimbaldiana, mas também futurista, naquela rebeldia-anárquica do jovem Pasolini ao escrever e publicar seus primeiros trabalhos em dialeto friulano.²⁷⁷ Já nesse ato de rebeldia podemos visualizar algo da força contestatória da tradição dos malditos, assim como da virulência futurista e mesmo da aproximação com o povo defendida pelos comunistas, que nos remetem ao não conformismo e à não aceitação da ordem vigente, haja vista sua clara desobediência à imposição do Estado fascista italiano. É a mesma sabotagem aos modelos impostos pelo Estado ou pela sociedade em geral, encontrada em muitas das ideias da vanguarda estética e política.

Nesse caso, só é preciso diferenciar os ideais de Marinetti e os objetivos de Pasolini ao publicar suas primeiras obras em friulano, isso distanciará um poeta do outro. Para Pasolini, já desde o início, o que importa no fundo é a radicalidade e a coragem para o embate, assim como o desejo de romper com a estética estatal e com o moralismo social. Essas serão as características — e não o elogio ao progresso ou o elogio às máquinas e à guerra — que não apenas ele, mas também Roberto Piva, aproveitará do Futurismo.

Há nas várias formas de expressão adotadas por Pasolini — cinema, romances, poesia, textos teóricos e até em seus desenhos— uma busca por traços, sinais do passado, que de algum modo pudessem se configurar como resistência aos novos modelos. Os modelos sociais vigentes na Itália antes do desenvolvimento industrial — ainda existentes, de alguma forma, na primeira metade do século XX—, se apresentavam como portadores de algum mistério em face ao esvaziamento do mundo burguês mecanicista e sem sentido e, portanto, deveriam ser preservados. O poeta promove a sacralização da cultura em risco. A luta contra o desenvolvimento lhe rendeu a fama de passadista, que muitas vezes era rebatida pelo próprio poeta.

²⁷⁷ A Itália fascista proibia esse tipo de publicação, visto que a língua oficial do regime era o italiano, a língua do coletivo fascista. O fascismo era contrário às manifestações minoritárias, não integradas ao projeto fascista.

Desde cedo, Pasolini parece apresentar uma certa inadequação ao seu tempo, uma incapacidade de aceitar o rumo das coisas, uma inquietude com relação ao mundo político e social em que vive. Seus primeiros poemas apontam para o mundo anterior à mercadoria e ao consumismo, termo que aliás, no final dos anos 60 e início dos 70, será constante em sua crítica à sociedade italiana. Esses poemas nos colocam em face de um mundo com algo a nos revelar, um mundo ainda com algum encanto, quase mágico, construído por mitos e ritos já diluídos, por saberes populares, por técnicas esquecidas. É um mundo onírico, voltado à natureza, ao tempo cíclico da agricultura e da vida no campo, das pequenas cidades e povoados com suas tradições e experiências opostas ao fastio da época industrial.

Em um momento em que o mercado financeiro, a violência da guerra, as ideias fascistas, mais do que o destino, conduzem a carroça de tudo pela estrada de nada, seus primeiros poemas apontam para a resistência, ou para existência de algo mais antigo, algo que lhe parece ser mais duradouro, e, porque não: sagrado. E, talvez por essa razão, esses poemas sejam perpassados por forças misteriosas como a morte, por imagens oníricas, coisas ainda não decifradas, mas que já começam a ser solapadas pela velocidade das máquinas, pelos holofotes do fascismo. “Os vaga-lumes desapareceram na ofuscante claridade dos ‘ferozes’ projetores: projetores dos mirantes, dos shows políticos, dos estádios de futebol, dos palcos de televisão”.²⁷⁸

Em seus primeiros poemas nos deparamos com uma outra vida, alheia à vida das fábricas, uma vida onírica de fortes traços cinematográficos, de gestos lentos, dramáticos. Os espaços são sacralizados, distanciando-se da saturação dos centros urbanos.²⁷⁹ Não existe nesses primeiros poemas nada que nos permita sentir a presença do fascismo ou da Segunda Guerra, apesar de terem sido publicados em meio ao conflito mundial. O poeta opta por um afastamento de sua realidade sombria imediata. E essa seria uma das propostas do reencantamento do mundo, permitir o distanciamento do contemporâneo sombrio, criando novas possibilidades, focando em um mundo quase imperceptível, mas resistente à barbárie.

Dedica

²⁷⁸ DIDI-HUBERMAN, Georges. **Sobrevivência dos vaga-lumes**, 2011, p. 30.

²⁷⁹ Nesse sentido, parece haver um movimento inverso entre Pasolini e Piva, este começa com uma poesia urbana e vai se afastando rumo à natureza e ao xamanismo, já o poeta italiano transforma sua poesia em crítica social direta.

Fontana d'acqua del mio paese.
 Non c'è acqua più fresca che al mio paese.
 Fontana di rustico amore.²⁸⁰

O mistério em face ao desencantamento do mundo torna-se de fato algo sagrado, a natureza e as quase imperceptíveis coisas do cotidiano, se sobrepõem ao “vazio de poder” engendrado pela contemporaneidade sombria. É isso que podemos observar no poema acima. Movido pelas leituras de Giovanni Pascoli, Giuseppe Ungaretti e Arthur Rimbaud, Pasolini escreveu alguns dos poemas publicados em sua obra de estreia. *Dedica* abre o pequeno volume de *Poesie a casarsa*,²⁸¹ cuja tradução para o italiano é do próprio Pasolini. Aliás, todos os poemas dessa obra, cujo total são 14, originalmente escrita em friulano, foram acompanhados por suas versões em italiano traduzidas pelo poeta.

O simples poema em três versos é uma dedicatória, como o título mesmo salienta, ao espaço idílico, celebrado pelo poeta, e também à memória, componente indispensável à resistência e à sobrevivência. Trata-se de uma memória quase de infância, daquelas capazes de atualizar o passado em imagens singelas, mas de grande força, sobretudo no momento atroz pelo qual passava a Itália. A percepção do sublime — em um objeto rústico, como a fonte de um vilarejo — é a ponte entre o presente e o passado. É a constatação do sagrado que estava desaparecendo. O poema *Dedica* nos deixa antever as futuras críticas às mudanças de perspectiva, que se adensam no cenário italiano a partir da década de quarenta.

Pasolini, inspirado por Giovanni Pascoli, celebra a fonte de sua vila. Ela traz em si as marcas do tempo, os sinais de vidas passadas, ela é o relato de uma cultura humana menos cristalizada e ainda integrada à natureza. A fonte sinaliza para o progresso, para técnica ancestral, sem a aceleração brutal do tempo e da vida reduzida à produtividade. Sem desenvolvimento, como preconiza o poeta quando esse faz a distinção entre um termo e outro.

A fonte é a síntese da união da cultura e da natureza, da vida e das necessidades humanas reais. Condensada em sua imagem está aquela busca por um princípio, por uma

²⁸⁰ Dedicatória: Fonte d'água de minha vila./Não há água mais fresca que em minha vila./Fonte de rústico amor. PASOLINI, Pier Paolo. **Poemas**. Org.: Alfonso Berardinelli e Mauricio Santana Dias. Trad. Maurício Santana Dias. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

²⁸¹ A obra utilizada aqui para consulta foi: **Poesie a Casarsa**, publicada em Bologna, em 1942, pela Libreria Antiquaria. Disponível em: <http://badigit.comune.bologna.it/mostre/pasolini42/casarsa.pdf>. Acesso em: 17/09/2019.

origem a qual Octavio Paz atribui à obra de André Breton.²⁸² O resultado dessa união, o objeto de tradição arcaica, é para o poeta o portador da água mais fresca, necessária à vida. A fonte exala algo de sublime, de mágico, aparecendo quase como uma revelação. Através de sua forma rústica, possivelmente de pedra, e da água fresca e límpida, se estabelece uma ponte com o extraordinário, com aquilo que foge à catástrofe contemporânea.

Existe ali um valor, perceptível a poucos é verdade, considerado pelo poeta como mais importante do que a produção e a disseminação de máquinas ou de objetos efêmeros que, mesmo àquela época, já alcançavam os remotos rincões e eram, pelo menos desde o manifesto futurista de 1909, cultuados, inclusive, esteticamente. A manutenção da tradição, nesse sentido, ganha automaticamente o *status* de resistência e de rito, em oposição às profanações incontornáveis da era industrial.

A experiência frente aos fragmentos de tradição, frente aos pequenos pontos de sobrevivência às grandes mudanças ocorridas entre os séculos XIX e XX, não deixa de ser, como já referido anteriormente, da ordem do sagrado. Contudo, essa é uma nova percepção do sagrado e diz respeito, conforme o pensamento pasoliniano, às formas e modelos sobreviventes de cultura não transformadas pelo processo de desenvolvimento. A ressignificação do termo deixa de conceituar apenas a experiência religiosa. Por esse motivo, o conceito com o qual estamos lidando aqui não necessariamente encontra correspondência — em todos os seus sentidos — com o sagrado religioso; aquele que traz em si algo da experiência terrificante e ao mesmo tempo numinosa.²⁸³ O “sagrado” na contemporaneidade, assume diversas formas, o termo, em certos momentos, beira à banalidade e ao esvaziamento, sobretudo no senso comum, alinhado à secularização e ao desenvolvimento perpetrado pela classe dominante.

O mesmo conceito em Pasolini, no entanto, parece estar mais próximo de uma luminescência gerada pela cultura que, vinda do passado e mesmo diluída pelo processo histórico, ainda lançava alguma luz ao presente. Isso é o sagrado, a vida atravessada por mistérios, mitos, lendas e procedimentos distintos que, de alguma forma, mesmo após a Segunda Guerra ainda estavam presentes nas diversas culturas populares e na vida dos camponeses, refletindo na alimentação e produção de alimentos, nas músicas, nas danças,

²⁸² PAZ, Octavio. **Signos em rotação**. São Paulo: Perspectiva, 1990, p.221.

²⁸³ ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano**, 1992, p. 12.

na fabricação de utensílios e nos muitos dialetos sobreviventes à repressão do fascismo histórico.

Entretanto, não se pode ignorar que exista na obra pasoliniana a presença do terrificante, ainda mais se a lermos levando em consideração sua tendência apocalíptica frente às mudanças de seu contexto. Em boa parte de sua obra, seja ela crítica, poética ou cinematográfica, o terrível dissocia-se do mistério divino e do incompreensível religioso, passando a caracterizar a perda, a destruição e o desaparecimento. Pois, é ante a descaracterização da cultura e da impotência em face do estado de transformação e da incapacidade de reversão histórica, que o terrificante se consolida. O poeta, assim como “o anjo da história”, de Walter Benjamin, experimenta a terrível sensação dos fortes ventos do desenvolvimento que impelem a todos para o futuro sombrio.

Retomando uma ideia já esboçada acima, é perceptível, nos primeiros poemas pasolinianos, a estrita relação entre cultura e natureza, manifesta, por exemplo, no poema *Dedica*: na imagem da fonte encontramos o homem e sua ação de utilizar a natureza a seu favor. Essa relação com a natureza, embora não fosse pacífica, não traz o modelo acelerado de destruição proporcionada pela era industrial. Em tempos remotos, a construção de uma fonte vinha da necessidade coletiva, por isso, geralmente eram construídas em locais públicos. As transformações velozes propiciadas pelo capitalismo puseram de lado o coletivo, o passado e o próprio futuro, restando apenas o agora, o poder, os lucros e o hedonismo. Sobre esses aspectos constrói-se a crítica pasoliniana.

O poema *Dedica* está longe de perder de vista os problemas da contemporaneidade, assim como todo o livro *Poesie a Casarsa*, que se distancia da brutalidade da guerra para iluminar as pequenas resistências, fazendo o elogio de um mundo ainda mágico/sagrado que as políticas monstruosas de Mussolini e Hitler tentavam destruir. Por meio da invocação de um objeto antigo e simples do cotidiano, de uso coletivo, o poeta se opõe a um processo de desumanização e de destruição fortalecido após a Revolução Industrial. Mas, naquele momento, o poeta se opunha, sobretudo, ao inferno da sociedade fascista italiana, com suas idealizações estéticas classicistas e sua tendência homogeneizante que reprimia tudo aquilo que escapava aos seus ideais. A própria língua utilizada para a escrita do livro (dialeto friulano), já era, por si só, uma forma de subversão. As publicações em dialetos²⁸⁴ estavam proibidas pelo regime

²⁸⁴ (...) um dialeto friulano que ele precisou inventar, pois não era propriamente sua língua materna (a mãe falava toscano). Assim como os momentos em que relembra que a resenha que Contini escreveu do seu

fascista, por escapar ao projeto de unidade e unificação das massas, pois eles quebravam a unidade política e da língua instituída como a oficial do regime, o italiano.

No segundo poema do livro, intitulado *Il fanciullo morto*, nos deparamos com a morte, tema altamente explorado na história das artes e na literatura. Sempre atual, pelo manto de mistério que a envolve e pela essência de sua inevitabilidade, a morte (e sua personificação, Tântatos) na mitologia Greco-romana está estritamente associada, entre outras entidades, às Moiras – deusas responsáveis pelo destino. Elas eram três, a primeira responsável por fiar, a segunda por desenrolar o fio da vida e a terceira realizava o corte. Pasolini irá trabalhar essa relação entre morte e destino em muitos outros momentos.

O tema ganha importância para o autor porque envolve tanto o desaparecimento quanto a sacralidade. O destino, como já esboçamos no capítulo anterior, obviamente, não é tratado a partir de uma visão religiosa e submissa diante de forças que parecem inevitáveis, ao contrário, em muitos momentos, diante da ação dessas forças (o capitalismo, por exemplo.) surge o confronto, a profanação herege, a resistência e a tentativa insubordinada de romper com as forças controladoras das vidas humanas. Em outros momentos, a constatação da ação dessas mesmas forças leva ao desespero e à visão apocalíptica diante do mundo em ruínas.

Il fanciullo morto

Sera luminosa, nel fosso
cresce l'acqua, una donna incinta
cammina per il campo.

Io ti ricordo, Narciso, avevi il colore
della sera, quando le campane
suonano a morto.²⁸⁵

No poema, encontramos o fulgor das imagens oníricas que passam como um vislumbre. Há ali poucas cenas, truncadas, com seus cortes ligeiros como em um filme de suspense, o cenário é bucólico, o tempo é o tempo da memória que segue para frente e para trás num rearranjo constante. Em uma noite clara, “una Donna incinta cammina per

primeiro livro foi censurada pelo regime fascista, precisamente porque este descobriu no livro um potencial ofensivo que o próprio autor não intencionava. Todos os exercícios posteriores de Pasolini com o dialeto devem ser vistos como tentativas de levar adiante esse potencial ofensivo, ou seja, de fazer conscientemente o que antes fizera de modo inconsciente. In: STERZI, Eduardo. **Pasolini e a língua da poesia**. Passagens: Revista do Programa de Pós-graduação em Comunicação - UFC, Fortaleza (CE), v. 7, n. 2, p. 39-56, 2016.
²⁸⁵ Ao menino morto: Noite iluminada, no fosso/ cresce a água, mulher grávida/ vagueia pelo campo/ Lembro-me de ti, Narciso, tinhas a cor/ da noite, quando os sinos/ dobram os mortos. PASOLINI, Pier Paolo. **Poemas**. Org.: Alfonso Berardinelli e Mauricio Santana Dias, 2015.

il campo”. Nesta imagem, nos deparamos com certa estranheza e inquietação: uma grávida caminhando à noite pelo campo, enquanto lá no fosso a água aumenta seu volume. Existe aí algum mistério, algo a ser revelado, mas não desvelado por completo.

Existe no poema uma referência ao ciclo da vida, nascimento e morte, aí, a água surge como agente mediador e natural da vida, mas também da morte. Antes que o ciclo se feche, o poeta evoca a figura de Narciso — o enamorado de si mesmo, a paixão destrutiva figurada por Eros. A alusão ao mito, cuja figura central sucumbe à sua própria imagem refletida em um poço, parece ilustrar algum fato da realidade que, ao poeta, possa ter lembrado o infortúnio de “Narciso”, no entanto, isso não fica muito claro. O que nos interessa prioritariamente é a atmosfera do poema, sua economia, suas imagens misteriosas. Nos interessa a força imagética, quase cinematográfica, com cortes, luzes e sombras que o atravessam e dão o ar de estranhamento, irrealidade e sonho. Ou seja, nos interessa o distanciamento tomado pelo poeta, assim como todo o livro *Poesie a Casarsa*, em relação aos conflitos internos e externos existentes naquele momento. Ainda que morte e vida estejam em foco, o terror da guerra — presente por toda a Europa — não é abordado de forma direta ali. Mas, assim como na realidade daquele momento, os destinos parecem controlados por uma força terrível, da qual não se pode escapar.

Narciso tinha “a cor da noite” quando soava o melancólico sino. Aqui, nos deparamos com o antigo costume das igrejas, especialmente daquelas situadas em pequenas cidades, de anunciar por meio do toque dos sinos o falecimento de algum integrante da comunidade. O termo “noite”, que empresta sua cor ao Narciso, se opõe à “noite iluminada”, destacada pela luz que permite a contemplação da vida movente, pois, a cor-noite associa-se à morte e à escuridão total. A atmosfera onírica e de mistério continua, recai sobre a mulher grávida que caminha pelo campo à noite, não sabemos claramente quem ela é, ou, qual é o seu papel — além de possivelmente representar a vida que segue —, seria ela a mãe do jovem²⁸⁶ morto que dá título ao poema? O presente diegético, no qual a “*donna incinta cammina per il campo*”, é o mesmo que se insere a figura de Narciso? Ou seria uma espécie de *flashback*, onde cenas do passado misturam-se com as do presente? A *donna incinta* seria uma correspondente especular do próprio fosso? Não se sabe!

²⁸⁶ O termo *fanciullo* — segundo o dicionário Michaelis — refere-se “aos meninos na terceira infância e na puberdade, ou seja, aproximadamente dos sete aos treze anos”. MICHAELIS: dicionário escolar italiano: italiano-português, português-italiano/André Guilherme Polito. —São Paulo: Editora Melhoramentos, 2003.

Com relação à morte, esta aparece com clareza, única e exclusivamente no título, se este for subtraído o poema torna-se ainda mais hermético, deixando menos aberturas para interpretações a este respeito. Nos versos encontramos apenas leves indícios, sugestões vagas que nada afirmam, como a água do fosso crescendo ou a grávida misteriosa caminhando no campo, em noite iluminada, e que pode não ter relação aparente com a morte. Há também, além do título, o sino que toca para os mortos, mas mesmo isso, sem o título a corroborar a presença da morte, poderia tornar-se apenas uma imagem metafórica. O poeta trabalha com a memória: “Io ti ricordo, Narciso (...)”, a memória mítica se sobrepõe ao presente criando linhas e pontos de interpretação. Contudo, não podemos dizer muito sobre as figuras invocadas e, principalmente, não podemos dizer que esse recordar seja mesmo uma lembrança real.

As especulações não fazem parte do poema, embora, de alguma forma, sejam possíveis. Tendo isso em mente, só podemos destacar com maior acerto a atmosfera soturna e misteriosa que acompanha a elegia ao fanciullo morto, a existência de uma tradição manifestada através do sino, do mito e da vida que segue. Existe uma relação entre presente e passado, entre natureza e cultura que se manifesta por meio da paisagem campestre e da figura mítica evocada pelo poeta. Existe nas imagens utilizadas, assim como na atmosfera do poema, a manifestação do sagrado envolto em escala de valor, distinto do comum e do banal da contemporaneidade, não obstante possa manifestar através do cotidiano e da vida simples. Pois, o sagrado pasoliniano é aquilo que se opõe claramente ao tempo do consumo, ao fetiche da mercadoria e toda a banalidade produzida pela “sociedade do espetáculo”.

É pela experiência com as tradições regionais que o Friuli fascinava tanto Pasolini, por ser uma região, em certo sentido, mágica, ainda distante dos centros totalmente desencantados pelo desenvolvimento e pela vida caótica. O poeta, obrigado a se mudar constantemente na infância e na adolescência, por causa do trabalho do pai, não pertencia ao Friuli, não como um nativo, mas tinha uma proximidade afetiva com a região por ser a terra de sua mãe. Como ele já havia conhecido cidades maiores, sabia das diferentes formas de se viver.

É bem possível que um nativo não atribuísse aos objetos e à cultura da região a mesma sacralidade atribuída por Pasolini. Nesse caso, a relação de um nativo com a própria cultura e seu cotidiano, se não fosse de fastio, poderia ser de normalidade. Mas, talvez o nativo do Friuli, ou de qualquer outra parte, diante de outra realidade diferente

da sua própria, como, por exemplo, diante da modernidade das grandes cidades, pudesse se maravilhar. E, de certo modo, foi o fascínio pela cultura de massa, pelo desenvolvimento e pela cultura do consumo que tomou conta de todas as regiões do país.

Assim como no poema *Dedica*, a algo em *Il fanciullo morto*, resistente aos novos ideários, sobrevivendo aos choques e às transformações formais e morais que ecoavam em todo ocidente na primeira metade do século XX. Em todo o livro *Poesie a Casarsa*, percebemos a resistência aos novos ideais, incluindo aos ideais fascistas, e ela se dá, como já frisamos, desde a escolha da língua para a escrita à escolha dos temas. Já nessa época a destruição do passado e a exaltação de um futuro não parecia muito promissor ao jovem poeta, apaixonado pela cultura clássica e pela vida bucólica.

Não faremos aqui uma leitura aprofundada de todo o livro *Poesie a Casarsa*, pois desejamos somente apresentar algumas características e referências dessa obra que possam compor, obviamente em partes, esse primeiro pensamento estético pasoliniano. Assim, destacamos mais alguns poemas, começando pelo último. Trata-se de um poema dramático cujos versos ocupam toda a segunda parte da obra. Ele apresenta um diálogo entre mãe e filho, intitulado *La domenica uliva*, no qual há uma referência direta a *La domenica dell'ulivo*, de Giovanni Pascoli (1855-1912). Pasolini, em seu trabalho de conclusão do curso de letras na Università de Bologna (1945), apresentou um estudo sobre a obra de Pascoli intitulado: *Antologia della lirica pascoliana*. Não seria absurdo dizer que, nos primórdios de sua literatura, a forma como ele interpretava o mundo, partindo da percepção do real, captando imagens, experiências e sensações, vinha em grande medida de seus estudos da obra de Pascoli.

Já os poemas da primeira parte do livro são, em sua maioria, curtos, com exceção de dois, o sétimo e o décimo primeiro, intitulados, respectivamente, *Lis litanis dal biel fi* e *Per um ritorno al paese*. Alguns dos poemas da primeira parte figuraram em uma coletânea posterior, também em língua friulana, intitulada: *La meglio gioventù* (1954). Sobre os temas da primeira parte encontramos, entre outros, novamente o da perda, podendo se configurar como morte, destruição, ou ainda, a transformação de algo. Encontramos também o tema da juventude que, de alguma forma, não deixa de estar ligado ao da morte, pelos ritos de passagem e de transformação, do jovem no adulto, como destacamos abaixo:

O me giovinetto. O me giovinetto! Nasco nell'odore che la
Pioggia sospira dai prati di erba viva... nasco nello specchio

Della roggia.

Inquello specchio Casarsa – come i prati di rugiada – trema
Di tempo antico. là sotto io vivo di pietà, lontano fanciullo
Peccatore,

In um riso sconcolato. O me giovinetto, serena la sera tinge
L’ombra sui vecchi muri: in cielo la luce acceca.²⁸⁷

Outro tema que parece amarrar todos os anteriores e, da mesma forma, ser amarrado por eles é o do retorno à terra natal, ao ambiente campestre que se configura como uma volta ao sistema pré-industrial, perdido na contemporaneidade para o processo de desenvolvimento capitalista, tal como podemos observar neste:

Canto delle campane

Quando la sera cade sulle fontane il mio paese è di
color smarrito. Io sono lontano, ricordo le sue rane,
la luna, il triste trillare dei grilli. Suona il Rosario,
pei prati s' affioca: io sono morto al canto degli campane.

Straniero, al mio dolce volo sul piano, non aver paura: Io sono spirito d'amore, che alla sua terra torna de lontano.²⁸⁸

O poema a seguir traz uma atmosfera de desolação, de inevitabilidade. O ciclo da natureza e da vida humana se entrelaçam, novamente a atmosfera onírica carregada de estranheza toma conta. O mês nasce esverdeado, no “rosto de rosa e mel”, e morre esbranquiçado, na “cara de sangue e fel”. Existe aí o mesmo hermetismo encontrado nos poemas de Ungaretti, como o próprio poeta irá lembrar posteriormente. As imagens nesses primeiros poemas de Pasolini são menos claras do que nos posteriores, principalmente, naqueles cuja intenção é a crítica social, logo, eles são mais inteligíveis.

Pioggia sui confini

Ragazzino, piove il cielo
sui focolari del tuo paese,
nel tuo viso di rosa e miele
tutto verdino nasce il mese.
Brucia e fuma (ultimo giorno)
trista ombra sui gelseti
il sole; sui confini
tutto solo tu canti i morti.
Ragazzino, ride il cielo

²⁸⁷ Ó meu jovem. Ó meu jovem! Eu nasci no cheiro que/A chuva suspira dos prados de grama viva ... Eu nasci no espelho/Do canal./No espelho, Casarsa - como os prados de orvalho – treme/Dos tempos antigos./lá embaixo eu vivo de piedade, criança distante/ Pecadora,/Em um sorriso desconsolado. Ó meu jovem, a noite serena, tinge/A sombra nas velhas paredes: no céu a luz cega. Tradução do autor da tese.

²⁸⁸ O som dos sinos/Quando a noite cai sobre as fontes, meu país é/Sem cor. Estou longe, lembro-me das rãs,/a lua, o triste estridular dos grilos. Toca o Rosário,/pelos prados se enfraquece: eu estou morto ao som dos sinos./Estrangeiro, o meu doce voo baixo, não tenha medo: eu sou o espírito do amor, que retorna à sua terra, vindo de longe. Tradução do autor da tese.

sui balconi del tuo paese,
 nel tuo viso di sangue e fiele
 tutto sbiancato muore il mese.²⁸⁹

Devido ao seu hermetismo, o poema deixa em aberto algumas perguntas sobre o significado de seus termos. Qual é o significado que adquirem aqui: “mês”, “chuva” “céu”? E esse fogo/sol que queima e seca, oposto à chuva que faz renascer o verde? E por fim, quem seriam os mortos cantados pelo garoto? Talvez esse poema faça referência à própria vida de Giovanni Pascoli, cujo pai foi assassinado quando Giovanni contava com doze anos de idade, a mãe morreu no ano seguinte, depois o irmão e duas irmãs.

O hermetismo também está associado à escolha do friulano como língua de escrita, pois era falado apenas em uma pequena região da Itália. Seu caráter restritivo dá tanto os contornos herméticos como possibilita a rebeldia contra as diretrizes do Estado fascista. Naquele momento, eram esses os ideais estéticos do jovem Pasolini: produzir uma poesia capaz de retomar uma tradição, valorizar uma língua minoritária, mas também produzir uma poesia fundada em um desejo político de liberdade, em um desejo de romper os imperativos vigentes.

Para alguns estudiosos, e mesmo para o próprio poeta, os primeiros poemas friulanos apresentavam uma artificialidade, por não serem escritos no idioma utilizado pelo autor em seu dia a dia. Michel Lahud a caracteriza como sendo uma “língua de dicionário”²⁹⁰. Contudo, o desenvolvimento dos estudos sobre a língua e a cultura do Friuli funcionarão como “um limiar ou um paradigma”²⁹¹ para analisar as sociedades modernas. Será também a partir desses estudos, concomitantemente à sua vivência na região, que o poeta desenvolverá seu gosto pela estética do real.

Pasolini chegou a falar sobre esse momento de sua poesia inicial em algumas entrevistas. Como ele mesmo pontuou, com o uso da língua materna ele procurava atingir uma espécie de recusa, uma fuga à ordem estabelecida. Porém, o poeta já mais velho fará

²⁸⁹ Chuva nas fronteiras/ Garoto, chove o céu/ sobre as chaminés de sua terra,/no teu rosto de rosa e mel,/ todo esverdeado nasce o mês./ Queimadura e fumaça (último dia) / triste sombra nas amoreiras/ o sol; nas fronteiras/ sozinho você canta os mortos./ Garoto, ri o céu / nas varandas de sua terra, / na tua cara de sangue e fel / todo esbranquiçado morre o mês. Tradução do autor da tese.

²⁹⁰ LAHUD, Michel. **A vida clara**: linguagens e realidades segundo Pasolini. São Paulo/Campinas: Cia. das Letras/ Ed. da Unicamp, 1993.

²⁹¹ Alain-Michel Boyer, Pier Paolo Pasolini, Lyon, La Manufacture, 1987, p. 31 *apud* LAHUD, Michel. **A vida clara**: linguagens e realidades segundo Pasolini. São Paulo/Campinas: Cia. das Letras/ Ed. da Unicamp, 1993, p. 59.

ressalvas à sua própria produção poética juvenil, no sentido de caracterizar sua busca pelo hermetismo como um ato de inocência. Para Lahud, a leitura de figuras como Rimbaud gera em Pasolini “o despertar da consciência de sua própria *diferença e rebeldia*, que naquele momento se traduzia fundamentalmente em paixão pela cultura silenciada ou simplesmente banida pela sociedade fascista em que vivia.”²⁹²

Eu escrevia esses primeiros poemas friulanos em plena voga do hermetismo cujo mestre era Ungaretti... todos os poetas herméticos viviam da ideia de que a linguagem poética era uma linguagem absoluta. [...] Decidi com muita ingenuidade ser incompreensível e para isso escolhi o dialeto friulano. Era para mim o cúmulo do hermetismo, da obscuridade, da recusa de comunicação.²⁹³

Essa paixão que Lahud destaca “pela cultura silenciada”, sintetizada nos poemas herméticos e dialetais, já nos permite ver na obra pasoliniana a pungente tentativa de resgatar fragmentos de culturas dispersas — ou já quase apagadas pelo tempo — que desde sempre caracterizou sua produção literária, cinematográfica e crítica. Como nos lembra o pesquisador brasileiro, o hermetismo dialetal de Pasolini já era uma ruptura à ideologia fascista. Assim, “esse antifascismo puramente cultural foi pouco a pouco se transformando em antifascismo político”.²⁹⁴ Por trás dessa transformação, de certo modo, no gosto e nos posicionamentos ideológicos do poeta está o real ou a realidade como um fator importantíssimo para a leitura de sua obra.

É em 1943 que Pasolini se muda com a família para a região do Friuli, ou seja, no ano seguinte à publicação de seus primeiros poemas em friulano. Após essa mudança ele terá um contato com a língua e com a cultura de forma mais intensa e apaixonada. Ao se inserir no meio social do Friuli e examinar o povo, a cultura e a língua, Pasolini encontrará uma potência vital que sobrevivia através da cultura e seguia na contramão do fascismo e do processo de mercantilização. Contudo, anos depois, ele irá escrever, de forma angustiada, vários artigos sobre o fim da resistência e a adesão geral das múltiplas culturas italianas ao mercantilismo/consumismo.

Numa entrevista a *La Stampa* (1 janeiro 1975), Pasolini diz dos *borgate* desse subproletariado: ‘Era um mundo degradado e atroz, mas conservava um código de língua e de vida próprio a que nada veio substituir-se. Hoje os rapazes do *borgate* andam de moto e veem

²⁹² LAHUD, Michel. **A vida clara**, 1993, p. 57.

²⁹³ Pier Paolo Pasolini em entrevista a Jean Dufлот. In: DUFLOT, Jean. **Entrevistans avec Pier Paolo Pasolini**. Paris: Pierre Belfond, 1970, p. 15 *apud* LAHUD, Michel. **A vida clara**, 1993, p. 57.

²⁹⁴ *Ibid.*, 1993, p. 58.

televisão, mas não sabem já falar, zombam apenas. É também o problema de todo o mundo camponês, pelo menos no Centro-Sul²⁹⁵.

Porém, nesse primeiro momento, existe em Pasolini uma verdadeira paixão pelas culturas populares, pela vida real das pessoas simples. De fato, é essa mesma “paixão pelo real” — título do livro da professora Maria Betânia Amoroso, sobre Pasolini — que o poeta levará consigo para Roma, quando em 1950, chega à capital italiana acompanhado da mãe, após sair às pressas de Casarsa por se envolver em um escândalo sexual com outros jovens da região.

O interesse pelo cotidiano das pessoas comuns aparece claramente em seus primeiros filmes produzidos nos anos 60 — filmes esteticamente alinhados ao neorealismo italiano — e também em seus romances, nos quais a referência geral é a vida e os problemas sociais. Nesse período, sua produção artística se mostra atraída pela vida que transcorre sem muita interferência do processo modernizante. O poeta se interessa pelo “lugar fechado e protegido das transmutações históricas, onde a harmonia entre os sujeitos se devia a uma vida toda assentada na repetição e permanência das coisas”.²⁹⁶ A partir da leitura de Boyer, Lahud intitula essa tendência pasoliniana de “invenção de uma origem” dizendo que ela “sempre dissimula a busca de uma essência”:

[...] ela visa revelar o que desapareceu, o que teria podido acontecer, o que poderia retornar. O começo comporta a recusa do esquecimento, as imagens primordiais acusam os traços da degradação, as fontes desvendam as peripécias da queda.²⁹⁷

Não só no Friuli, mas também nas *borgate* de Roma, Pasolini encontrou a vida inserida em um ritmo próprio, que por si só lhe parecia provocação ao poder oficial e ao imperialismo. As pessoas simples, habitantes daqueles locais, “apresentavam ainda” uma forma de se relacionar com o mundo que, aos olhos do poeta, guardava algo de ancestral e, portanto, sagrado. Ele se identificou com aquelas vidas que “aparentemente” não se deixavam conduzir pelo tempo do mercado, pelo tempo das bolsas de valores ou pelo tempo das fábricas e da produção em massa. Esse sistema antigo, até então tinha

²⁹⁵ PASOLINI, Pier Paolo. **Empirismo Hereje**, 1982.

²⁹⁶ LAHUD, Michel. **A vida clara**, 1993, p. 59.

²⁹⁷ BOYER, Alain-Michel. Pier Paolo Pasolini, Lyon, la manufacture, 1987. Apud. LAHUD, Michel. **A vida clara**, p. 59.

determinado as ações e relações sociais, atravessadas por produções artesanais, por trocas de mercadorias e ou de experiências. O sistema era pautado pela relação entre mestres e aprendizes, entre velhos e jovens, pautado ainda pela interação dos seres humanos com a natureza, o que obviamente se refletia na relação entre os sujeitos. É em face da percepção do colapso desse sistema que, anos mais tarde, Pasolini irá construir sua tese sobre a “mutação antropológica” e, conseqüentemente, do desaparecimento do humano, a qual debatemos no capítulo 1.

3.3 A visão de Roberto Piva

Roberto Piva, surge nos anos sessenta como uma voz desestabilizadora diante dos esquemas instituídos pelo poder dominante. Sua poesia propõe a destruição dos modelos “bem-aventurados”, que vão desde a Igreja Católica à poesia de gabinete, como ele próprio fazia questão de denominar certo tipo de poesia produzida no Brasil. A profanação piviana funciona como uma anti-profanação, na medida em que é uma profanação voltada ao mundo em desencanto, na tentativa de trazer à luz outras formas e modelos destoantes dos modelos dominantes.

Cláudio Willer²⁹⁸, em um texto publicado pela *Revista Cult*, conta que certa noite a esposa “do expoente da Geração de 45”, agitada com o *Paranoia*, que havia acabado de ser publicado, dizia: “Mas como? Poesia, com esses palavrões? Willer, você que é inteligente, como pode admitir uma coisa dessas?”²⁹⁹. Esse tipo de reação ao primeiro livro de Roberto Piva parece ter sido constante por parte de uma classe média de propensões moralizantes. No entanto, é justamente naquilo que provoca repulsa e protesto que reside um dos pontos principais da obra de Piva. Seu poder está em investir contra os valores e pilares da sociedade burguesa, de forma escandalosamente profana. O livro traz uma voz destoante, distinta dos modelos e exemplares da poesia brasileira praticados naquele momento.

O objetivo de toda Poesia & de 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.³⁰⁰

²⁹⁸ Amigo, poeta, parceiro de estudos, de drogas, de farra e ideais de Roberto Piva.

²⁹⁹ **Dias circulares**. In: Revista Cult. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/dias-circulares/>

³⁰⁰ PIVA, Roberto. **Um estrangeiro na legião**, 2005, p. 130.

As primeiras publicações de Piva captam a aura urbana e desencantada da cidade de São Paulo destacando-lhe imagens delirantes. A cidade com sua modernização veloz trazia, nos anos 60, a marca do progresso de um lado e do outro um tipo estranho de arcaísmo moralizante, baseado em preconceitos e superstições religiosas. Junta-se a isso uma classe média de mentalidade conservadora.

É nesse caldeirão que o livro de Roberto Piva surge como um grito, entre a profanação modernizante/capitalista e o arcaico religioso, entre a cidade expandem expansão e o provincianismo, entre a cultura de massa homogeneizante e uma espécie de cultura marginal florescida nos guetos e submundos, além da pluralidade cultural advinda dos os migrantes e imigrantes. *Paranoia* é fruto da repressão social e interditos, é fruto da cidade enlouquecida e do desejo de liberdade.

A poesia é uma consequência da vida, um epifenômeno dela. É o que sobrou da paixão, é o que sobrou da orgia. Sei que muitos poetas acham o contrário, mas eu não estou me importando com isso. A minha linha poética é à toa. É Rimbaud, Apollinaire, Reverdy, Williams Carlos Williams, Ferlinghetti, Corso, Lautréamont, Lawrence, essa é a minha tradição poética. Os outros, esse pessoal de gabinete, não me interessa muito.³⁰¹

O poeta paulista inicia seu percurso flertando com os interditos apregoados pela sociedade. Sua poesia está repleta de imagens e temas desautorizados socialmente, é uma poesia que ataca, que provoca o moralismo clerical de uma cidade já extremamente populosa, mais ainda de hábitos provincianos:

POEMA DE NINAR PARA MIM E BRUEGEL

Ninguém ampara o cavaleiro
do mundo delirante
Murilo Mendes

Eu te ouço rugir para os documentos e as multidões
denunciando tua agonia às enfermeiras desarticuladas
A noite vibrava o rosto sobrenatural nos telhados manchados
Tua boca engolia o azul
Teu equilíbrio se desprendia nas vozes das alucinantes
madrugadas
Nas boates onde comias picles e lias Santo Anselmo
nas desertas ferrovias
nas fotografias inacessíveis
nos topos umedecidos dos edifícios
nas bebedeiras de xerez sobre os túmulos

³⁰¹ PIVA, Roberto. *Encontros*, 2009, p. 60.

As leguminosas lamentavam-se chocando-se contra o vento
 drogas davam movimentos demais aos olhos
 Saltimbancos de Picasso conhecendo-te numa viela maldita
 e os ruídos agachavam-se nos meus olhos turbulentos
 resta dizer uma palavra sobre os roubos
 enquanto os cardeais nos saturam de conselhos bem-aventurados
 e a Virgem lava sua bunda imaculada na pia batismal

Rangem os dentes da memória
 segredos públicos pulverizam-se em algum ponto da América
 peixes entravados se sentam contra a noite
 O parque Shanghai é conquistado pela lua
 adolescentes beijam-se no trem fantasma
 sargentos se arredondam no palácio dos espelhos

Eu percorro todas as barracas
 atropelando anjos da morte chupando sorvete
 os fios telegráficos simplificam as enchentes e as secas
 os telefones anunciam a dissolução de todas as coisas
 a paisagem racha-se de encontro com as almas
 o vento sul sopra contra a solidão das janelas e as
 gaiolas de carne crua
 Eu abro os braços para as cinzentas alamedas de São Paulo
 e como um escravo vou medindo a vacilante música das flâmulas³⁰².

Essa postura de ataque, pode-se perceber, transcende à pura linha estética, pois ela nasce de um questionamento político, da experiência viva nas ruas, da percepção dos modelos sociais, nasce em face à postura arcaizante, castradora e restritiva de grupos e segmentos sociais. A estética da demolição (aprendida com a filosofia nietzschiana, do martelo) empregada pelo poeta brota de sua experiência política no mundo. Da percepção dos moralismos e repressões surge a necessidade de atacar e não apenas ser atacado. Demolir as bases da sociedade burguesa é tão necessário quanto o próprio ato de escrever poesia. Portanto, sua poesia é uma poesia da inconformidade.

É nesse sentido que Piva fala: “o poeta é um violador da língua, das leis, dos comportamentos estereotipados”.³⁰³ Ele também dizia, com certa frequência, diga-se de passagem: “só acredito em poeta experimental que tenha vida experimental”³⁰⁴. Como já ressaltamos anteriormente, não há uma separação clara entre vida e poesia realizada pelo poeta, contudo, não se trata, como pontuou Willer, e aqui citamos novamente: “de

³⁰² PIVA, Roberto. Poema de ninar para mim e Bruegel (In: Paranoia). In: PIVA, Roberto. **Um estrangeiro na legião**, 2005, p. 44.

³⁰³ PIVA, Roberto. **Encontros**, 2009, p. 39.

³⁰⁴ *Ibidem*, p. 51.

realismo literário, de retratar a vida, mas sim de querer que a vida se torne uma extensão da poesia”³⁰⁵.

Assim como acontece na obra pasoliniana, o texto poético de Piva está impregnado da sua experiência pessoal, da vida enriquecida por meio da perambulação noturna, das experiências com narcóticos, etc. Por isso, também, se opõe à poética construída por meio do trabalho exaustivo, muito racional, na segurança de um gabinete, de uma biblioteca etc.

Nada mais provinciano do que os clubinhos fechados da poesia brasileira, com seus autores-burocratas tentando restaurar a ordem e cagando regras que o futurismo, dadaísmo, surrealismo e modernismo já se encarregaram de destruir. A estes neozhdanovistas de todos os matizes, gostaria de lembrar esta passagem do manifesto redigido por André Breton & Leon Trotsky: “Em matéria de criação artística, importa essencialmente que a imaginação escape a toda sujeição, não se deixe impor filiação sob nenhum pretexto. Àqueles que nos pressionam, hoje ou amanhã, para que consintamos que a arte seja submetida a uma disciplina que sustentamos radicalmente incompatível com seus meios, opomos uma recusa inapelável, e nossa deliberada vontade de nos manter no lema: todas as licenças em arte”. Fecho também com John Cage & não abro: “Sou pela multiplicidade, a atenção dispersa e a descentralização, e, portanto, me situo do lado do anarquismo individualista”. Ou Jean Dubuffet: “O unísono é uma música miserável”. Precisamos de criações desprovidas de regras & de convenções paralisantes. A poesia é um salto no escuro como o amor. Por isso, meus leitores preferidos são os heréticos de todas as escolas & os transgressores de todas as leis morais & sociais.³⁰⁶

Promover um estudo da obra de Piva empregando os moldes do *New criticism*, deixando de lado as exterioridades do poema como a biografia e o contexto histórico-social, seria no mínimo um estudo incompleto. Poucos foram os poetas brasileiros que encarnaram o mito do poeta maldito e transgressor, Piva, assim como Pasolini, desceu ao inferno da sociedade industrial,³⁰⁷ teve presságios, previu o futuro. Em um de seus poemas-manifestos, cujo título elucidativo já nos diz muito, “*O século XXI me dará razão*”, o poeta diz:

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-causa, seus foguetes nucleares caralhudos, sua explosão demográfica, seus legumes envenenados, seu sindicato policial do crime, seus ministros

³⁰⁵ HUNGRIA, Camila; D’ELIA, Renata. **Os dentes da memória**, 2011, p.34.

³⁰⁶ PIVA, Roberto. **Encontros**, 2009, p. 51.

³⁰⁷ NAZÁRIO, Luiz. **Pasolini, Orfeu na sociedade industrial**. São Paulo: Brasiliense, 1982, p. 69.

gangsters, seus gangsters ministros, seus partidos de esquerda-fascistas, suas mulheres navi-escola, suas fardas vitoriosas, seus cassetes eletrônicos, sua gripe espanhola, sua ordem unida, sua epidemia suicida, seus literatos sedentários, seus leões-de-chácara da cultura, seus pró-Cuba, seus 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 estéticas, sua aldeia global, seu rebanho-que-saca, suas gaiolas, seu jardimzinhos com vidro fumê, seus sonhos paralíticos de televisão, suas cocotas, seus rios cheio 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 estrictina, seus mares de lama, seus mananciais de desespero³⁰⁸.

Ele inicia seu manifesto renunciando à “civilização cristã”. A renúncia se dá nas esferas da linguagem e da ação. A visão do progresso apresentada pelo poeta não está distante daquela proposta por Walter Benjamin, em “O anjo da história”,³⁰⁹ ou seja, a visão do progresso como catástrofe. No manifesto do poeta brasileiro nos deparamos com a bipolaridade política, com a não identificação nem com um lado e nem com outro: “seus pró-Cuba, seus anti-Cuba, seus capachos do PC, seus bidês da direita, seus cérebros de água-choca”. Sua filiação é a uma outra via, quase surrealista e, absurdamente improvável: o anarco-monarquismo. Os agentes políticos são apontados como sendo forças repressoras-criminosas: “seu sindicato policial do crime, seus ministros gangsters, seus gangsters ministros”. O poeta critica a cultura de massa e a “tecnologia de extermínio”; mas a ideologia cristã, na obra de Piva, aparece como um dos principais pilares a ser demolido.

Mas, se *o anjo da história* está de costas para o futuro, o poeta, vê justamente no futuro a possibilidade de ter razão. Embora essa ideia de razão não esteja ligada a uma visão otimista de futuro, pelo contrário, se alinha à uma visão apocalíptica. Se em determinado momento Pasolini declara, a respeito de seu pessimismo diante do mundo, ainda ter alguma esperança de reversão da catástrofe contemporânea, a mesma coisa não parece acontecer com Roberto Piva. O poeta irá dizer: “o destino da raça branca não me

³⁰⁸ PIVA, Roberto. **Mala na Mão & Asas Pretas**, 2006, p. 146.

³⁰⁹ Há um quadro de Klee que se chama *Angelus Novus*. Representa um anjo que parece querer afastar-se de algo que ele encara fixamente. Seus olhos estão escancarados, sua boca dilatada, suas asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos de progresso. BENJAMIN, Walter. In: **Obras escolhidas volume I**. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. 3ª Ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

interessa”,³¹⁰ demonstrando assim ceticismo e desespero diante do mundo contemporâneo.

O manifesto traz um discurso muito próximo daquele que caracterizava os poetas malditos, ou seja: o discurso que pretende ou pretendia negar a sociedade burguesa, o discurso do sujeito não integrado, do sujeito que despreza todas as regras. Logo sua poesia parte não só da recusa a integrar-se ao sistema, mas de sua crítica contundente.

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
bóia? por que prego afunda?
eu deixaria proliferar uma úlcera e admiraria as
estátuas de fortes dentaduras
iria a bailes onde eu não poderia levar meus amigos
pederastas ou barbudos
eu me universalizaria no senso comum e eles diriam
que tenho todas as virtudes
eu não sou piedoso
eu nunca poderei ser piedoso
meus olhos retinem e tingem-se de verde
Os arranha-céus de carniça se decompõem nos
pavimentos
os adolescentes nas escolas bufam como cadelas
asfixiadas
arcanjos de enxofre bombardeiam o horizonte através
dos meus sonhos³¹¹

Em torno do poeta paulista foi criada a aura de poeta maldito e marginal que não se enquadrava à vida das fábricas, ao horário comercial, ao pensamento linear, à moral religiosa. Um poeta experimental com uma vida experimental, sem trabalho regular. Piva deu diversas entrevistas falando de suas experiências com drogas, realizadas em locais afastados, no meio da natureza, longe dos centros urbanos. Experiências alucinantes, envolvidas por atmosferas dionisíacas. Entretanto, não se excluem dessa

³¹⁰ PIVA, Roberto. **Encontros**, 2009, p. 91.

³¹¹ PIVA, Roberto. A piedade (In: Paranoia). In: PIVA, Roberto. **Um estrangeiro na legião**, 2005, p. 41.

vida e dessa obra certos elementos performativos, e até mesmo, mas isso não ousamos afirmar, certos exageros, que parecem compor a imagem de poeta marginal, envolvendo-a em algum mistério, destacando-o como uma constelação pulsante no meio da normalidade do cotidiano. Segundo Davi Arrigucci, ele foi “uma personalidade poética que extrapolou os livros”.³¹²

O fato é: uma imagem, hiperbólica ou não, foi difundida sobre ele. Um sujeito “alucinado” atravessando a cidade de São Paulo, vivendo em um total desregramento, em um estado de autossabotagem e autodestruição. Ao longo de sua trajetória criou-se um verdadeiro universo mítico, com histórias — algumas se transformaram em quase lendas.³¹³ A vida e a obra de Piva fizeram dele uma referência entre uma seleta boemia e um mito da poesia paulista. Pois, como bem disse Alcir Pécora, “difícil não amar gente inconformada num mundo de mansos”.³¹⁴ Assim, a imagem de poeta inconformado, maldito e sem farpas na língua atraiu e está atraindo cada vez mais um grande número de admiradores.

As fabulações em torno de poetas com certa empatia por ritos dionisíacos e por desregramentos vêm, desde o romantismo, ganhando força. O lançamento de *Les Poètes maudits*, antologia compilada por Paul Verlaine, teve importante papel na consagração dessa estirpe de poetas. “A repercussão da antologia de Verlaine foi imediata. Resultou na adoção da condição de ‘maldito’, tomada como valor, pela geração simbolista-decadentista”.³¹⁵

Os “poetas malditos” passaram a fazer parte de uma tradição que ao longo dos anos adquiriu valor positivo, por serem identificados como opositores dos ideais burgueses, como blasfemadores e marginais. Muitos passam a cultivar o epíteto de maldito com algum gosto, abraçando a imagem de poeta incompreendido e inadaptado, como diria Baudelaire, da linhagem de Caim. Assim como no mito bíblico da queda do

³¹² ASSOMBRAÇÃO Urbana com Roberto Piva. Documentário. Diretora: Valesca Canabarro Dios, (2004).

³¹³ No documentário ASSOMBRAÇÃO Urbana com Roberto Piva (2004), dirigido por Valesca Canabarro Dios, o escritor João Silvério Trevisan relata a polêmica que teria ocorrido na festa de premiação do “Intelectual do ano”, concedida a Fernando Henrique Cardoso, quando Piva em alto e bom som havia gritado: “Se o Fernando Henrique é o intelectual do ano, eu sou o intelectual do ânus”. Em depoimento posterior o próprio poeta afirmou não ter falado nada daquilo e que tudo não passava de folclore.

³¹⁴ PÉCORA, Alcir. Nota do organizador. In: PIVA, Roberto. **Um estrangeiro na legião**, 2005, p. 9.

³¹⁵ WILLER, Cláudio. Os poetas malditos: de Nerval e Baudelaire a Piva. **Eutomia**, revista de literatura e linguística, Recife, 11 (1): 129-147, Jan./Jun. 2013.

homem, o poeta perdeu seu paraíso e muitos têm se esforçado para reencontrá-lo, outros simplesmente negam e atacam aquilo que lhes parece distante do mundo perdido.

A trajetória poética de Piva parece unir as duas coisas, a busca de um mundo perdido, um mundo mágico, em comunhão com a natureza e com as culturas primitivas e antigas. Isso ficará mais claro em seus últimos livros. Mas enquanto uma reconexão total com o mundo perdido não é possível, ele atacava aquilo que lhe parecia ter sido responsável pela perda do paraíso.

Piva, encara sua homossexualidade como um mecanismo de transgressão. Ele costumava dizer: “só o coito anal derruba o capital” e às vezes completava: “assim acaba a mão-de-obra” e a onça pintada herda o planeta.

No campo estético cabe ao poeta transgressor a dissolução das barreiras morais como forma de criar um choque, uma tensão e, claramente, uma ruptura entre a arte produzida nos moldes dessa sociedade moralizante e a arte contestadora e demolidora. A visão trágica do mundo (ou a transformação da contemporaneidade em um tempo infernal), apresentada em sua obra, o leva a utilizar os mesmos mecanismos de ruptura praticados pelo sistema capitalista. Assim, ele emprega em sua poesia a instauração radical da novidade,³¹⁶ como forma de romper com os valores morais. Nesse sentido, Piva irá dizer que *Paranoia* foi a sua forma de exorcizar a cidade de São Paulo. O choque contra o conservadorismo da sociedade paulista só podia se iniciar no plano dos valores morais, a exemplo do que realizou Charles Baudelaire³¹⁷ na Paris do século XIX, contra as censuras morais, rompendo com antigas formas e escandalizando a classe burguesa parisiense.

POEMA PORRADA

Eu estou farto de muita coisa
 não me transformarei em subúrbio
 não serei uma válvula sonora
 não serei paz
 eu quero a destruição de tudo que é frágil:
 cristãos fábricas palácios
 juízes patrões e operários
 uma noite destruída cobre os dois sexos

³¹⁶ Aqui estamos nos referindo ao caráter blasfemador como novidade, ainda que não fosse de fato novidade na história da literatura, no circuito editorial paulista os elementos utilizados por Piva, para reforçar a sua revolta contra o sistema, soavam como novidade.

³¹⁷ Podemos citar outros, anteriores ao autor de *As flores do mal*, como o Marquês de Sade e Gustave Flaubert, que sofreu um processo por seu *Madame Bovary*, pouco tempo antes de Baudelaire também ser processado.

minha alma sapateia feito louca
 um tiro de máuser atravessa o tímpano de
 duas centopéias
 o universo é cuspidido pelo cu sangrento
 de um Deus-Cadela
 as vísceras se comovem
 eu preciso dissipar o encanto do meu velho
 esqueleto
 eu preciso esquecer que existo
 mariposas perfuram o céu de cimento
 eu me entrincheiro no Arco-Íris
 Ah voltar de novo à janela
 perder o olhar nos telhados como
 se fossem o Universo
 o girassol de Oscar Wilde
 entardece sobre os tetos
 eu preciso partir um dia para muito longe
 o mundo exterior tem pressa demais para mim
 São Paulo e a Rússia não podem parar
 quando eu ia ao colégio Deus tapava os ouvidos para mim?
 a morte olha-me da parede pelos olhos apodrecidos
 de Modigliani
 eu gostaria de incendiar os pentelhos de Modigliani
 minha alma louca aponta para a Lua
 vi os professores e seus cálculos discretos ocupando
 o mundo do espírito
 vi criancinhas vomitando nos radiadores
 vi canetas dementes hortas tampas de privada
 abro os olhos as nuvens tornam-se mais duras
 trago o mundo na orelha como um brinco imenso
 a loucura é um espelho na manhã de pássaros sem Fôlego.³¹⁸

No poema acima, o eu-lírico saturado pela paisagem observa cada movimento, cada avanço. Cada vitória do desenvolvimento é um círculo infernal a mais. Então ele se posiciona como uma metralhadora verborrágica. O fluxo das imagens parece ter nos colocado diante de um eu-lírico em estado de possessão vendo o início dos tempos, um início profano e infernal, o universo, “cuspidido pelo cu sangrento de um Deus-Cadela”. Depois dessa revelação vem um lamento: “o mundo exterior tem pressa demais para mim”. Por isso seu desejo é avacalhar a ordem estabelecida a favor da liberdade, a favor da demolição, mostrando com isso sua filiação ao poeta do *Manifesto Pau-brasil*.

As imagens profanas que, para muitos, parecem um retrocesso, um atentado contra os “bons costumes”, para Roberto Piva é uma forma de existência, um direito à liberdade, um direito de resistir. Assim, irá moldar seus poemas e a sua imagem como um

³¹⁸ PIVA, Roberto. Poema Porrada (In: Paranoia): PIVA, Roberto. **Um estrangeiro na legião**, 2005, p. 67.

poeta maldito, saturado pela vida moderna, pelo esvaziamento proporcionado por modelos político-sociais, como alguém que vai até às últimas consequências para não se integrar ao sistema, para desmascará-lo. Sua visão infernal dessa sociedade é revelada a cada blasfêmia, a cada imagem pulsante.

3.3.1 Roberto Piva: o anjo dos mictórios

Tudo aquilo que nossa
civilização rejeita, pisa e mijá em cima,
serve para poesia

Manoel de Barros

Imagem 9: Fotografia de Wesley Duke Lee para o livro *Paranoia*



Fonte: PIVA, Roberto. **Paranoia**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2009. ³¹⁹

Paranoia (1963)³²⁰ apresenta 20 poemas, repletos de um poder encantatório manifesto pela música hipnótica dos seus versos livres, pela profanação e pelo grotesco. O choque entre o encantamento psicodélico/marginal e o mundo em desencanto, aparece desde o primeiro poema.

São Paulo mudou muito por causa da sociedade e da criminalidade de massa. Antes a cidade mantinha um lado rural, hoje os garotos da periferia são pálidos criminalóides. Podem te dar um sorriso ou uma

³¹⁹ A foto mostra Roberto Piva e um grupo de amigos, nos anos sessenta. O poeta é aquele que está virado para os carros como se estivesse recebendo ou entregando alguma coisa de alguém.

³²⁰ Livro de estreia de Roberto Piva na poesia, antes o poeta havia publicado uma plaquete com seu poema **Ode a Fernando Pessoa**.

facada. Matam por causa de um ténis. “Paranoia” foi a forma que encontrei para exorcizar a cidade e todo câncer urbano³²¹.

Como destacado acima, a obra de Piva, devido ao seu caráter transgressor, não teve uma boa recepção. Ela foi relegada a um segundo plano, caindo nas graças somente de um pequeno grupo de leitores.

Contribuíram para o silêncio de 1963 e anos seguintes blasfêmias como “o universo é cuspidor pelo cu sangrento de um Deus/cadela”, e isso “enquanto os cardeais nos saturam de conselhos bem aventurados/ e a Virgem lava sua bunda imaculada na pia batismal”. Uma poesia que proclamava a rebelião e destruía simbolicamente o mundo: “arcânjos de enxofre bombardeiam o horizonte através dos meus sonhos”. Tudo o que Paranoia tem de alucinado ganha vigor pelo realismo simultâneo das imagens, não só de um mundo onírico, mas também concreto, acentuado pelos nomes das ruas e praças onde Piva circulava – praça da República, largo do Arouche, avenida São Luís, rua das Palmeiras – e pelas fotos de Wesley Duke Lee. Piva escreveu como beat da megalópole, intoxicado, em uma dosagem ainda maior do que a dos próprios rebeldes norte-americanos, pelo vanguardismo europeu em seus modos mais radicais.³²²

Nesse primeiro livro o leitor é atirado contra a cidade, entre o breu e a luz elétrica dos postes, das praças, dos letreiros dos bares e motéis. Uma cidade não como aquela pauliceia do sorumbático transporte público que desliza, com profundos roncões pela noite capsular envolvendo os corpos, do poema do Mário de Andrade, mas uma cidade delírio, de lugares escuros, cuja massa dos excluídos pode se sentir à vontade. Uma São Paulo em construção, em expansão, que se mostra por baixo da noite avançando em sua loucura rumo ao indefinido.

NO PARQUE IBIRAPUERA

Nos gramados regulares do Parque Ibirapuera
Um anjo da Solidão pousa indeciso sobre meus ombros
A noite traz a lua cheia e teus poemas, Mário de Andrade, regam minha
imaginação
Para além do parque teu retrato em meu quarto sorri
para a banalidade dos móveis
Teus versos rebentam na noite como um potente batuque
fermentado na rua Lopes Chaves

³²¹ MACHADO, Cassiano Elek e FRAIA, Emílio. Um estrangeiro na legião. Entrevista com Roberto Piva. **Revista Trip**, maio de 2007. A entrevista também foi publicada por Emílio Fraia em seu blog, com o título: Turma do Milkshaike. Em 25 de junho de 2007. <http://emiliofraia.blogspot.com/2007/06/sapatos-de-abbora.html>. Acesso em 08/03/2019.

³²² WILLER, Cláudio. Poeta em São Paulo: Paranoia de Roberto Piva. In: **Surrealismo poesia e liberdade**. http://triplov.com/surreal/piva_claudio.html. Acesso em 16/02/2020.

Por detrás de cada pedra
 Por detrás de cada homem
 Por detrás de cada sombra
 O vento traz-me o teu rosto

Que novo pensamento, que sonho sai de tua fronte noturna?
 É noite. E tudo é noite.
 É noite nos para-lamas dos carros
 É noite nas pedras
 É noite nos teus poemas, Mário!
 Onde anda agora a tua voz?
 Onde exercitas os músculos da tua alma, agora?
 Aviões iluminados dividem a noite em dois pedaços
 Eu apalpo teu livro onde as estrelas se refletem
 como numa lagoa

É impossível que não haja nenhum poema teu
 escondido e adormecido no fundo deste parque
 Olho para os adolescentes que enchem o gramado
 de bicicletas e risos
 Eu te imagino perguntando a eles:
 onde fica o pavilhão da Bahia?
 qual é o preço do amendoim?
 é você meu girassol?

A noite é interminável e os barcos de aluguel
 fundem-se no olhar tranquilo dos peixes
 Agora, Mário, enquanto os anjos adormecem devo
 seguir contigo de mãos dadas noite adiante
 Não só o desespero estrangula nossa impaciência
 Também nossos passos embebem as noites de calafrios
 Não pares nunca meu querido capitão-loucura
 Quero que a Pauliceia voe por cima das árvores
 suspensa em teu ritmo³²³

No poema acima, Mário de Andrade aparece como uma figura encantada, um farol em tempos sombrios, cujo “retrato em meu quarto sorri para a banalidade dos móveis”. Mas, ao mesmo tempo, ele parece ser uma presença ausente, espectral, pois o eu-lírico pergunta: “Onde anda agora a tua voz? Onde exercitas os músculos da tua alma, agora?”. E nesse tranquilo e reflexivo passeio noturno o poeta da *Pauliceia Desvairada*, como um fantasma, servirá de guia: “Mário, enquanto os anjos adormecem devo seguir contigo de mãos dadas noite adiante”. Por meio da intertextualidade Piva vai unir a sua voz transgressiva (cheia de novidades) à uma tradição poética.

³²³ PIVA, Roberto. *Um estrangeiro na legião*, 2005, p. 64

Além da intertextualidade, as aparições ou invocações de artistas e poetas são um recurso recorrente utilizado pelo autor. Elas fazem parte do clima constante de alucinação, ao mesmo tempo em que estreitam uma relação entre *Paranoia* e a Comédia de Dante. Desse modo, cada espaço, cada rua, cada praça funciona como um círculo infernal. Os anjos estão por toda parte, mas são anjos caídos, sujos, defeituosos.

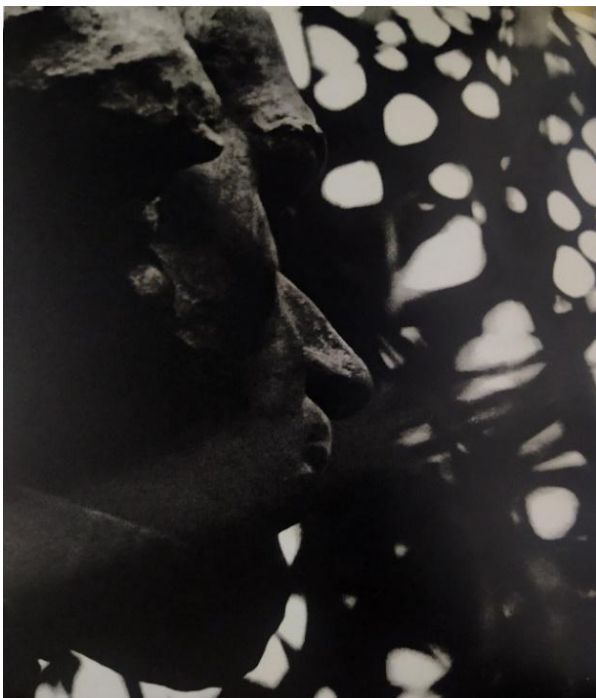
Imagem 10: Fotografia de Wesley Duke Lee para o livro *Paranoia*



Fonte: PIVA, Roberto. **Paranoia**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2009.

Neste ponto, torna-se extremamente importante nos referirmos a um outro parceiro de Piva na empreitada do livro, o artista plástico Wesley Duke Lee. *Paranoia* foi publicado juntamente com um ensaio fotográfico realizado por Duke Lee especialmente para o livro. As fotografias valorizaram ainda mais os poemas, trazendo o rosto concreto da cidade de São Paulo, um rosto mágico e ilógico, muitas vezes grotesco, revelando o ambiente ao mesmo tempo realista e onírico da cidade, como podemos observar na imagem acima e nas demais abaixo. Os cortes realizados pelo fotógrafo são muito próximos daqueles realizados por Piva em sua poesia.

Imagem 11: Fotografia de Wesley Duke Lee para o livro *Paranoia*



Fonte: PIVA, Roberto. **Paranoia**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2009.

Imagem 12: Fotografia de Wesley Duke Lee para o livro *Paranoia*



Fonte: PIVA, Roberto. **Paranoia**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2009.

Paranoia em Astrakan

Eu vi uma linda cidade cujo nome esqueci
 onde anjos surdos percorrem as madrugadas e tingindo seus olhos
 com
 lágrimas invulneráveis
 onde crianças católicas oferecem limões aos pequenos paquidermes
 que saem escondidos das tocas
 onde adolescentes maravilhosos fecham seus cérebros para os
 telhados
 estéreis e incendeiam internatos
 onde manifestos niilistas distribuindo pensamentos furiosos puxam
 a descarga sobre o mundo
 onde um anjo de fogo ilumina os cemitérios em festa e a noite
 caminha
 no seu hálito
 onde o sono de verão me tomou por louco e decapitei o Outono de
 sua
 última janela
 onde o nosso desprezo fez nascer uma lua inesperada no horizonte
 branco
 onde um espaço de mãos vermelhas ilumina aquela fotografia de
 peixe
 escurecendo a página
 onde borboletas de zinco devoram as góticas hemorroidas
 das beatas
 onde as cartas reclamam drinks de emergência para lindos
 tornozelos

arranhados
 onde os mortos se fixam na noite e uivam por um punhado de
 fracas
 penas
 onde a cabeça é uma bola digerindo os aquários desordenados da
 imaginação³²⁴

Nos versos acima, assim como nos outros poemas de Piva, encontramos uma relação com o ilógico, com aquilo que extrapola a realidade. São esses elementos relacionados ao flerte com o surrealismo. As imagens parecem extraídas do subconsciente, reforçam a ideia de mundo mágico escapando à normalidade racional desencantada. O encadeamento dos versos mostra isso, anaforicamente as imagens vão se acumulando, como cenas em destaque, formando um todo caleidoscópico e impuro, no qual o real e o irreal se confundem: “Um anjo de fogo ilumina os cemitérios em festa”, o mundo delirante é percorrido e expõe seus habitantes: “borboletas de zinco [que] devoram as góticas hemorroidas das beatas” ou “os mortos [que] se fixam na noite e uivam por um punhado de fracas penas”. *Paranoia em Astrakan*, está impregnado de força mágica e estranheza, agindo contra a realidade industrial, contra o progresso regressivo.

Existem muitas cenas em *Paranoia* remetentes a esse mundo mágico, mundo que se descortina por trás das grossas paredes dos edifícios, em meio às árvores dos parques e praças, onde surgem criaturas fantásticas junto aos bêbados decadentes e figuras fantasmagóricas: “noite profunda de cinemas iluminados e lâmpada azul da alma desarticulando/ aos trambolhões pelas esquinas onde conheci os estranhos/ visionários da Beleza”. No labirinto citadino, protegido pela noite, o poeta visionário, partindo dos múltiplos sinais de seu tempo, vislumbra o porvir, toma suas notas, participa, vaga: “já é quinta-feira na avenida Rio Branco onde um enxame de harpias vacilava com cabelos presos nos luminosos e minha imaginação/ gritava no perpétuo impulso dos corpos encerrados pela Noite”.

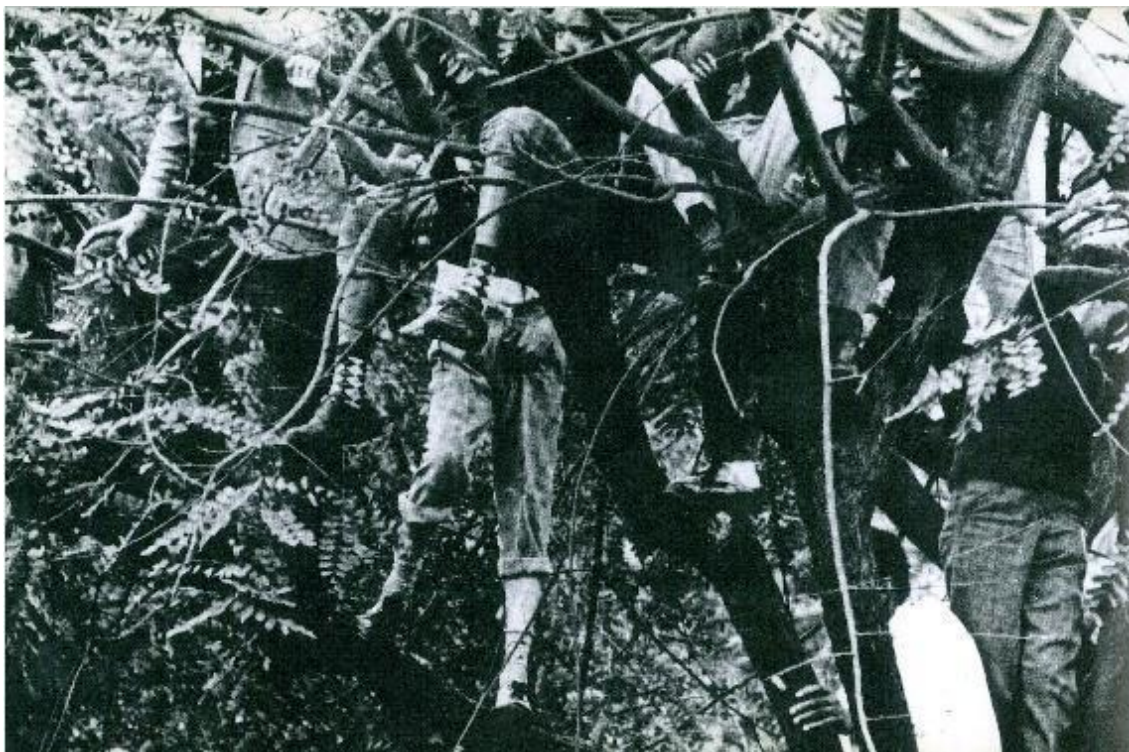
Os estranhos seres maravilhosos surgem do grande tédio da sociedade, integrada ao neocapitalismo. Alguns buscam por prazeres mundanos na vida noturna, exalando o horror e o sublime a cada esquina, outros pagam estranhas penas. Na cidade babilônica, lugar lascivo de blasfêmias reais, absurdas e lindamente reais, esses seres se misturam com objetos encantados e imagens abstratas. Os espaços mal iluminados favorecem a errância e o clima de queda ou de descida, como falamos anteriormente. *Paranoia* aponta

³²⁴ PIVA, Roberto. *Um estrangeiro na legião*, 2005, p. 37.

para uma desordem, para uma cidade em transformação insana. Aí, homens, mulheres, adolescentes e anjos surgem com estranhos propósitos: “banqueiros mandam aos comissários lindas caixas azuis de excrementos secos”. Nada é convencional, nada está sob o jugo da razão, porque a própria razão alinhada ao poder é irracional, destrutiva e apocalíptica. Esse é “o mundo delirante” do poema de Murilo Mendes utilizado por Piva como epígrafe de um de seus poemas.

Segundo o próprio poeta, “*Paranoia* não é um poema urbano, é um poema contra o urbano. É um pesadelo, um delírio (...). É um poema em que eu vejo a falência da cidade, a sociedade industrial como uma vasta sucata”.

Imagem 13: Fotografia de Wesley Duke Lee para o livro *Paranoia*



Fonte: PIVA, Roberto. **Paranoia**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2009

O Volume do Grito

Eu sonhei que era um Serafim e as putas de São Paulo avançavam na
 densidade exasperante
 estátuas com conjuntivite olham-me fraternalmente
 defuntos acesos tagarelam mansamente ao pé de um cartão de visitas
 bacheiros praticam sexo com liquidificadores como os pederastas cuja
 santidade confunde os zombeteiros
 terraços ornados com samambaias e suicídios onde também as confissões
 mágicas podem causar paixões de tal gênero
 relógios podres turbinas invisíveis burocracias de cinza
 cérebros blindados alambiques cegos viadutos demoníacos
 capitais fora do Tempo e do Espaço e uma Sociedade Anônima

regendo a ilusão da periferia Bondade
 os gramofones dançam no cais
 o Espírito Puro vomita um aplauso antiaéreo
 O Homem Aritmético conta em voz alta os minutos que nos faltam
 completando a bomba atômica como se fosse o seu espelho
 encontro com Lorca num hospital da Lapa
 a Virgem assassinada num bordel
 estaleiros com coqueluche espetando *banderillas* no meu Tabu
 eu bebia chá com pervitin para que todos apertassem minha mão
 elétrica
 as nuvens coçavam os bigodes enquanto masturbavas colérico sobre o
 cadáver ainda quente de tua filha menor
 a luta tem violentas hemoptises no céu de nitrato

Deus suicidou-se com uma navalha espanhola
 os braços caem
 os olhos caem
 os sexos caem
 jubileu da morte
 ó rosas ó arcanjos ó loucura apoderando-se do luto azul suspenso na minha
 voz³²⁵

Imagem 14: Fotografia de Wesley Duke Lee para o livro *Paranoia*



Fonte: PIVA, Roberto. **Paranoia**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2009

³²⁵ PIVA, Roberto. **Um estrangeiro na legião**, 2005, p. 48.

O poema acima, intitulado *O Volume do Grito*, é uma verdadeira declaração de descida ao inferno. “Estátuas com conjuntivite” (imagem ilustrada pela fotografia de Duke Lee, acima); “defuntos acesos [que] tagarelam”; a loucura dos bacharéis fazendo sexo com liquidificadores, uma loucura de automutilação; “terraços ornados com samambaias e suicídios”; “viadutos demoníacos” etc. Em muitos de seus poemas ele relaciona a razão ao extermínio e à violência, em *O Volume do Grito*, não é diferente. “O Homem Aritmético” é o representante da razão destrutiva, é aquele que “conta em voz alta os minutos que nos faltam completando a bomba atômica como se fosse o seu espelho”. Ele é a personificação da destruição produzida pela razão a serviço do poder.

O poema termina com o suicídio do Deus. Depois do início profano e infernal do universo, “cuspidito Pelo cu sangrento de um Deus-Cadela”, recebemos a notícia de que Deus se matou usando uma navalha espanhola. Nietzsche já havia decretado a morte de Deus. “Os braços caem, os olhos caem, os sexos caem”, depois vem o “jubileu da morte”. O mundo se tornou insuportável, até mesmo para o criador. Ironicamente, na tradição cristã, o suicida recebe uma estadia eterna no inferno, perdendo inclusive o direito aos ritos de passagem. Deus então é mandado para o inferno. O suicídio de Deus nega a sua divindade e sua eternidade.

Imagem 15: Fotografia de Wesley Duke Lee para o livro *Paranoia*



Fonte: PIVA, Roberto. **Paranoia**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2009

Imagem 16: Fotografia de Wesley Duke Lee para o livro *Paranoia*



Fonte: PIVA, Roberto. **Paranoia**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2009

Visão de São Paulo à noite – Poema Antropófago sob Narcótico

Na esquina da rua São Luís uma procissão 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

Maldoror em taças de maré alta
 na rua São Luís o meu coração mastiga um trecho da minha vida
 a cidade com chaminés crescendo, anjos engraxates com sua gíria
 feroz na plena alegria das praças, meninas esfarrapadas
 definitivamente fantásticas
 há uma floresta de cobras verdes nos olhos do meu amigo
 a lua não se apoia em nada
 eu não me apoio em nada

sou ponte de granito sobre rodas de garagens subalternas
 teorias simples fervem minha mente enlouquecida
 há bancos verdes aplicados no corpo das praças
 há um sino que não toca
 há anjos de Rilke dando o cu nos mictórios
 reino-vertigem glorificado
 espectros vibrando espasmos

beijos ecoando numa abóbada de reflexos
 torneiras tossindo, locomotivas uivando, adolescentes roucos
 enlouquecidos na primeira infância
 os malandros jogam ioiô na porta do Abismo
 eu vejo Brama sentado em flor de lótus
 Cristo roubando a caixa dos milagres
 Chet Baker ganindo na vitrola

eu sinto o choque de todos os fios saindo pelas portas
 partidas do meu cérebro
 eu vejo putos putas patacos torres chumbo chapas chopos
 vitrinas homens mulheres pederastas e crianças cruzam-se e
 abrem-se em mim como lua gás rua árvores lua medrosos repuxos
 colisão na ponte cego dormindo na vitrina do horror
 disparo-me como uma tómbola
 a cabeça afundando-me na garganta

chove sobre mim a minha vida inteira, sufoco ardo flutuo-me
 nas tripas, meu amor, eu carrego teu grito como um tesouro afundado
 quisera derramar sobre ti todo meu epiciclo de centopeias libertas
 ânsia fúria de janelas olhos bocas abertas, torvelins de vergonha,
 correrias de maconha em piqueniques flutuantes
 vespas passeando em voltas das minhas ânsias
 meninos abandonados nus nas esquinas
 angélicos vagabundos gritando entre as lojas e os templos
 entre a solidão e o sangue, entre as colisões, o parto
 e o Estrondo.³²⁶

³²⁶ PIVA, Roberto. **Um estrangeiro na legião**, 2005.p. 38.

Imagem 17: Fotografia de Wesley Duke Lee para o livro *Paranoia*



Fonte: PIVA, Roberto. **Paranoia**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2009

Em *Visão de São Paulo à noite – Poema Antropófago sob Narcótico*, encontramos os anjos de Rilke dando o cu nos mictórios. Em uma entrevista à Fábio Weintraub, publicada originalmente na *Revista Cult*, em 2000, e posteriormente no livro *Encontros com Roberto Piva*, o poeta fala sobre esses anjos.

F. Weintraub:

Ainda com relação a isso, queria pensar um pouco no caráter transgressivo da sua poesia, o impulso para epatér le bourgeois. A gente sabe que o burguês adquire o gosto de ser chocado e passa a manipular a insurreição dos artistas em benefício próprio. Você não acha que o Paranóia seduz hoje menos pelo furor iconoclasta que pela qualidade das imagens? Hoje ninguém se choca com “anjos de Rilke dando o cu nos mictórios”

R. Piva:

Mas é uma imagem bonita. Fiz o seguinte: tirei os anjos de Rilke daquele pedestal metafísico e os coloquei no mictório, quase numa interpretação shivaísta do anjo do Rilke. O anjo como uma categoria de orgia, de tantrismo. Quanto à burguesia, ela se transformou em classe universal.³²⁷

³²⁷ PIVA, Roberto. **Encontros**, 2009, p. 131.

Os anjos já profanados, pois são anjos de Rilke, foram rebaixados ainda mais. Eles foram colocados distante de qualquer relação com o divino, foram humanizados. Esse afastamento do sublime apontando para a queda e para a deterioração traz algo da proposta e da rebeldia dos poetas românticos. A atmosfera delirante e profana da cidade piviana, nos faz recordar daquela, criada por Álvares de Azevedo, na qual o próprio Satan conduz o jovem estudante, Macário.³²⁸ Enquanto seguem para a cidade, no lombo de um burro, Macário e Satan conversam:

Macário

Por acaso também há mulheres ali?

Satan

Mulheres, padres, soldados e estudantes. As mulheres são mulheres, os padres são soldados, os soldados são padres, e os estudantes são estudantes: para falar mais claro: as mulheres são lascivas, os padres dissolutos, os soldados ébrios, os estudantes vadios. Isto salvo honrosas exceções, por exemplo, de amanhã em diante, tu.

Macário

Esta cidade deveria ter o teu nome.

Satan

Tem o de um santo: é quase o mesmo. Não é o hábito que faz o monge. Demais, essa terra é devassa como uma cidade, insípida como uma vila e pobre como uma aldeia (...).³²⁹

Não por acaso, a figura de Álvares de Azevedo se presentifica, na cidade histriônica de *Paranoia*, por meio de sua estátua. No poema *Praça da República dos meus sonhos*, lemos: “A estátua de Álvares de Azevedo é devorada com paciência pela paisagem de morfina/ a praça leva pontes aplicadas no centro de seu corpo e crianças brincando/na tarde de esterco Praça da República dos meus sonhos”. É interessante notarmos como a obra de Piva lida com o cotidiano e a tradição, fazendo ligações entre o passado e o presente. O eu-lírico visionário e alucinado transita à vontade entre decaídos e marginalizados puxando fios que tecem o corpo estrutural dos poemas.

A São Paulo real se mistura com figuras do passado. No corpo áspero da megalópole noturna vemos despontar uma mistura dantesca formando uma nova realidade. A noite desponta como possibilidade da descida ao mais profundo abrigo da transgressão, abrindo-se para a negatividade completa. Atravessada pelo eu-lírico, ela

³²⁸ AZEVEDO, Álvares de. **Macário**. Belo Horizonte: Livraria Leitura, 1984.

³²⁹ AZEVEDO, Álvares de. **Macário**, 1984, p. 41.

também atravessa o indivíduo, ao seu corpo se agregam pequenos pontos, figuras performáticas compondo a irrealidade da vida, permitindo a convergência de toda a paranoia e de toda loucura. A noite incentiva os seres inconformados a se encontrarem, propiciando a um só tempo existência e resistência, ainda que na maioria das vezes esteja esvaziada de qualquer sentido político ou ideológico.

Na cidade noturna, as pessoas vêm e vão à procura de algo, se esquivando entre os grandes edifícios, entre as árvores dos parques, praças e canteiros. Junto às estátuas sonolentas e a anjos pervertidos, vislumbramos o pórtico de entrada para a paranoia celebrada pelo jovem Roberto Piva. A cidade em desencanto, real, fatidicamente real, triturando e abraçando os corpos, deixando à mostra aço, concreto e carne, tudo girando em uma grande betoneira. Em meio aos ecos da *Pauliceia Desvairada*, surge *Paranoia*, canteiro de obras — demolição e construção — contra o desenvolvimento e contra si mesmo. Pois, como disse Pasolini “toda a destruição é, na sua substância, autodestruição”.³³⁰

Assim como a noite, a amálgama completa o clima de delírio, além da profusão de imagens transmitir uma ideia de aceleração e verborragia. Existe na obra de Piva quase uma colagem, aí, como diria Manoel de Barros – em que pese a diferença abissal que os separa irremediavelmente –, tudo “serve para poesia”. Misturas de tempos na qual vivos e mortos se encontram; topônimos³³¹ Rua São Luís, Lopes Chaves, Avenida Rio Branco, Parque Shanghai. Grandes nomes da literatura, da música, ou das artes plásticas e figuras míticas, religiosas, filósofos etc. Garcia Lorca, e anjos; Rimbaud e “saltimbancos de Picasso”; Lautréamont e “arcanjos de enxofre”; Murilo Mendes e Deus; Mário de Andrade e adolescentes; Chet Baker e Cristo; Nietzsche e Miles Davis; “arranha-céus de carniça” que “se decompõem nos pavimentos”. Trata-se de uma poética do endereçamento tanto quanto do estranhamento.

Piva se apropria do processo de devoração, o poeta deglute cada imagem, cada referência, se nutrindo para transformar tudo em algo novo. Ao digerir os anjos de Rilke, por exemplo, irá descartar o sublime, regurgitando os restos dos anjos em um mictório. A antropofagia faz parte da nutrição de *Paranoia*, fortalecendo o sistema nervoso do livro, que, aliás, traz um poema intitulado “*Poema antropófago sob narcótico*”. Aqui, observamos as apropriações de Piva das teorias do surrealismo e de linhas mais antigas,

³³⁰ PASOLINI, Pier Paolo. **Empirismo Hereje**, 1982, p. 103.

³³¹ Cláudio Willer, fala dos topônimos em **Paranoia**.

que vão desde o culto a Dioniso, passando pelo orfismo, até chegar a Dante, Baudelaire, Rimbaud e Lautréamont, Nietzsche, Lorca, Mário de Andrade, Jorge de Lima, Murilo Mendes e os escritores da Geração *beat*. O poeta paulista juntou tudo isso aos anseios de sua geração, perdida pelas ruas da grande São Paulo, contrário ao culto do desenvolvimento progressista, daí o desenvolvimento do seu xamanismo urbano.

Stenamina boat

“Prepara tu esqueleto para el aire”

Garcia Lorca

Eu queria ser um anjo de Piero della Francesca
 Beatriz esfaqueada num beco escuro
 Dante tocando piano ao crepúsculo
 eu penso na vida sou reclamado pela contemplação
 olho desconsolado o contorno das coisas copulando no caos
 Eu reclamo uma lenda instantânea para o meu Mar Morto
 Tempo e espaço pousam no meu antebraço como um ídolo
 há um osso carregando uma dentadura
 Eu vejo Lautréamont num sonho nas escadas de Santa Cecília
 ele me espera no largo do Arouche no ombro de um santuário
 hoje pela manhã as árvores estavam em Coma
 meu amor cuspiu brasas nas bundas dos loucos
 havia tinteiros
 medalhas esqueletos vidrados flocos d'álcool
 explodindo no cu ensanguentado dos órfãos
 meninos visionários arcanjos de subúrbio entranhas em êxtases
 alfinetados
 nos mictórios atômicos
 minha loucura atinge a extensão de uma alameda
 as árvores lançam panfletos contra o céu cinza³³²

O poema acima dá uma ideia dos vários *links* realizados por Piva, sua intertextualidade e antropofagia, misturando tudo de forma própria e pouco preocupada com contextualizações históricas ou conceituais. Sua originalidade está na amálgama onívoro e selvagem, na realidade misturada com delírios e imagens inusitadas.

Uma figura muito importante dentro do processo antropofágico de Piva, que constantemente transita pelos versos de *Paranoia*, é o Conde de Lautréamont (1846-1870), ou seu alter ego: Maldoror. Em *Os Cantos de Maldoror*, figuram imagens e cenas como a cópula entre Maldoror e a fêmea de tubarão, ou o homem com cabeça de ave, ressaltando o surgimento do inesperado ou do fantástico. Por isso, a obra teria atraído a atenção de André Breton. Segundo dizem, o teórico do surrealismo costumava declamar

³³² PIVA, Roberto. *Um estrangeiro na legião*, 2005, p.53.

constantemente um trecho do canto sexto, capítulo 3: “Belo como o encontro fortuito, sobre uma mesa de dissecação, de uma máquina de costura e um guarda-chuva”.³³³

Redescobertos pelos surrealistas durante a segunda guerra mundial, os *Cantos* se transformariam, entretanto, rapidamente, numa das chaves para a compreensão da nossa modernidade e são hoje considerados como uma das realizações mais radicais da escrita da crueldade, depois de Sade e antes de Artaud. (...) No curso da primeira guerra mundial, Philippe Soupault, convalescendo de um ferimento e movido talvez pelo acaso objetivo, encontrou, numa pequena livraria parisiense – na prateleira “Matemática” –, um exemplar d’*Os Cantos de Maldoror*, que passou a noite lendo em seu leito de hospital, violando o toque de recolher num momento em que qualquer luz na terra colocaria em alerta a aviação inimiga. Maravilha-se. Comunica o achado a André Breton e a Louis Aragon, e os futuros surrealistas se apoderam imediatamente do montevideano que, à sua maneira, santificam, tentando impedir a todo custo a sua entrada, “entre fulano e sicrano”, na história da literatura, onde hoje ele se situa exatamente entre Baudelaire e Rimbaud.³³⁴

A personificação do mal, encarnada em Maldoror, destinado a abalar os pilares da sociedade, destilando uma perversidade chocante, escancarando uma ideia de decadência que, para Nietzsche, era sinônimo de modernidade é constantemente invocado pelo eu-lírico piviano. As imagens de violência, reflexo da sociedade industrial (como diria Pasolini, nem moderna e nem arcaica), compõem o clima de inferno, como por exemplo, no verso: “os meninos tiveram seus testículos espetados pela multidão”³³⁵. Entretanto, essa violência literária Piva vai buscar não apenas nos *Cantos de Maldoror*, mas também nas *Flores do Mal* ou mesmo em manifestos anarquistas e vanguardistas.

O segundo poema de *Paranoia*, intitulado *Poema submerso*, faz menção aos *Cantos de Maldoror*. O eu-lírico começa quase em ritmo de lamento dizendo ter sido parte ou ter, em algum momento do passado, incorporado parte daquela voz violenta presente na obra.

Eu era um pouco da tua voz violenta, Maldoror
quando os cílios do anjo verde enrugavam as
chaminés da rua onde eu caminhava

³³³ LAUTRÉAMONT, Conde de. **Os cantos de Maldoror**: poesia: cartas: obra completa. Trad. Prefácio e notas Cláudio Willer. São Paulo: Iluminuras, 2005, p. 252.

³³⁴ FONTES, Joaquim Brasil. O Hino às Matemáticas nos Cantos de Maldoror, de Lautréamon. *Zetetiké* v. 23 n. 1 (2015): jan./jun. [43]. Acesso em 26/03/20.

³³⁵ PIVA, Roberto. **Um estrangeiro na legião**, 2005, p. 43.

Percebemos nesses primeiros versos o mesmo gosto por aqueles elementos ilógicos que proporcionam os chamados “encontros fortuitos”, expressos no texto de Lautréamont. Algo da tessitura do inconsciente, tão explorado pelos surrealistas, da alucinação causada pela ingestão de psicotrópicos. Os encaixes de imagens desconexas, sem relação aparente, nos lembram o conhecido processo de colagem praticado pelos surrealistas, especialmente, por Max Ernest, que se destacou com essa técnica, cuja premissa é a junção em uma única cena, ou imagem, de fragmentos não relacionáveis entre si no mundo lógico da razão. Os fragmentos ao serem unidos criam, por meio de um processo estético/ideológico, uma gama de significados que encontram respaldo nas teorias do inconsciente de Freud.

Quando Piva utiliza os verbos no pretérito perfeito: “enrugavam”, “caminhava”; ou os adjetivos: “violenta” e “verde”, (este último adquire função adjetiva, por qualificar o substantivo “anjo”) e os substantivos: cílios, chaminés, rua... o resultado é uma variação semântica criando o inesperado. As imagens cruéis têm a mesma função, a de causar impacto no leitor, ou, seguindo a deixa dada pelo próprio poeta, de exorcizar a “sociedade e seu câncer”. Uma das cenas mais chocantes de *Os cantos de Maldoror*, é descrição de um duplo³³⁶ estupro seguido de estripamento de uma garotinha que se encontrava dormindo. “Maldoror passava com seu buldogue; vê uma menina que dorme à sombra de um plátano, confundindo-a primeiro com uma rosa”.³³⁷

Abaixo segue o *Poema submerso*, um dos mais curtos do livro *Paranoia*. Nele, notamos alguns versos que podem ser uma alusão ao trecho acima retirado do livro de Lautréamont.

Poema submerso

Eu era um pouco da tua voz violenta, Maldoror
quando os cílios do anjo verde enrugavam as
chaminés da rua onde eu caminhava
E via tuas meninas destruídas como rãs por
uma centena de pássaros fortemente de passagem
Ninguém chorava no teu reino, Maldoror, onde o
infinito pousava na palma da minha mão vazia
E meninos prodígios eram seviciados pela Alma
ausente do Criador
Havia um revólver imparcialíssimo vigiado pelas
Amebas no telhado roído pela urina de tuas borboletas
Um jardim azul sempre grande deitava nódoas nos
meus olhos injetados

³³⁶ Maldoror e o buldogue participaram do estupro, primeiro o homem depois o seu cão.

³³⁷ LAUTRÉAMONT, Conde de. *Os cantos de Maldoror*, 2005, p. 166.

Eu caminhava pelas aléias olhando com alucinada ternura
 as meninas na grande farra dos canteiros de
 insetos baratinados
 Teu canto insatisfeito semeava o antigo clamor dos
 piratas trucidados
 Enquanto o mundo de formas enigmáticas se desnudava
 para mim, em leves mazurcas³³⁸.

“Eu caminhava pelas aléias olhando com alucinada ternura/ as meninas na grande farra dos canteiros”. Contudo, não havia ternura nos olhos de Maldoror, apenas bestialidade. Pois, é assim que o narrador descreve Maldoror momentos antes do crime: “não se sabe o que se ergueu primeiro em seu espírito, se a visão dessa criança, ou a resolução que se seguiu. Despe-se rapidamente, como um homem que sabe o que vai fazer”³³⁹. Apesar de o eu-lírico piviano se diferenciar de Maldoror, pois está apenas observando e passando, existe uma estranha relação de espelhamento entre suas vozes.

Uma diferença que nos parece substancial, ainda com relação à violência, é que em Lautréamont, Maldoror é o praticante do ato violento; em Piva, o eu-lírico é testemunha da violência. Na poesia piviana, salvo pouquíssimas exceções, se não estamos enganados, a violência física é sempre externa, nunca praticada pelo eu-lírico, este só observa e relata os fatos. A homossexualidade do eu-lírico piviano, difere da homossexualidade de Maldoror, pois neste existe uma pulsão de ódio convertido em desejo de violência física, enquanto no outro a força motriz é muito mais o desejo de blasfemar e atacar os pilares sociais por meio da dessacralização, sem o uso da violência física.

O poeta sempre quando pode ataca verbalmente, assim, ele não podia deixar de falar da ausência do criador, pior, da ausência de sua alma, maltratando “meninos prodígios”, pois uma das principais formas de demolição encontrada por ele é a blasfêmia. Os títulos de alguns poemas são bem ilustrativos, como *Poema porrada*, *Meteoro*, ou seja, títulos que lembram impacto, que trazem algo de violência, mas nem de perto se compara àquela que vemos em Lautréamont.

Meteoro

Eu direi as palavras mais terríveis esta noite
 enquanto os ponteiros se dissolvem
 contra o meu poder

³³⁸ PIVA, Roberto. *Um estrangeiro na legião*, 2005, p. 35.

³³⁹ LAUTRÉAMONT, Conde de. *Os cantos de Maldoror*, 2005, p. 166.

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
 eu não quero elegias mas sim os lírios
 de ferro dos recintos
 há uma epopéia 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
 como manequins mecânicos
 e o clímax fraudulento dos sanduíches almoços
 sorvetes controles ansiedades
 eu preciso cortar os cabelos da minha alma
 eu preciso tomar colheradas de
 Morte Absoluta
 eu não enxergo mais nada
 meu crânio diz que estou embriagado
 suplícios genuflexões neuroses
 psicanalistas espetando meu pobre
 esqueleto em férias
 eu apertava uma árvore contra meu peito
 como se fosse um anjo
 meus amores começam crescer
 passam cadillacs sem sangue os helicópteros
 mugem
 minha alma minha canção bolsos abertos
 da minha mente
 eu sou uma alucinação na ponta de teus olhos.³⁴⁰

O eu-lírico é cético, melancólico, por isso ele se apresenta ao leitor como um ser completamente desinteressado: “que me importa saber se as mulheres são/ férteis se Deus

³⁴⁰ PIVA, Roberto. *Um estrangeiro na legião*, 2005.p. 71.

caiu no mar se/Kierkegaard pede socorro numa montanha/ da Dinamarca?”. Ele opta pelo abandono do filósofo cristão, contemporâneo de Baudelaire, numa montanha da Dinamarca. Nada interessa, nem Deus nem o destino. A melancolia é justificada pelo título: meteoro, a força natural que aniquila e, portanto, diminui qualquer importância das coisas: “os telefones gritam/ isoladas criaturas caem no nada/ os órgãos de carne falam morte/ morte doce carnaval de rua do/ fim do mundo”.

O verso “isoladas criaturas caem no nada”, nos permite fazer outra referência à queda, desta vez a derradeira, àquela precedida pelo apocalipse, não o bíblico, mas um enviado pelo acaso. A imagem do meteoro é também metáfora para o impacto causado no cérebro (o momento de êxtase), pelo uso de psicotrópico. Então o eu-lírico confessa: “eu não enxergo mais nada/ meu crânio diz que estou embriagado/ suplícios genuflexões neuroses”. E entre a pluralidade das imagens que surgem como flashes, como convulsões febris, estão as instituições repressivas, representadas pelos “psicanalistas espetando meu pobre/ esqueleto em férias”. O eu-lírico delira: “eu apertava uma árvore contra meu peito” e a loucura industrial da cidade ganha destaque com “cadillacs sem sangue os helicópteros mugem” metáforas do irreal. E o poema termina com alucinações provocadas pelo alucinógeno: “eu sou uma alucinação na ponta de teus olhos”.

Capítulo 4

A dança e as formas arcaicas

4.1 Elementos regressivos e fuga do contemporâneo – visão trágica do mundo

vocês estão cegos graças ao temor
olhares mortos sugando-me o sangue
não serei vossa sobremesa nesta curta
temporada no inferno.

(Roberto Piva)³⁴¹

Iniciaremos o último capítulo de nossa tese retomando alguns temas já parcialmente desenvolvidos anteriormente, como forma de sintetizar as ideias políticas e estéticas dos poetas em análise. Retomaremos o tema da “descida ao inferno”, uma atualização moderna da *katabasis* grega, mas, agora, trataremos da fuga dessa paisagem infernal. A descida ao inferno é uma imagem, e também síntese da visão que ambos os poetas tinham sobre a contemporaneidade. Em função disso, o próprio espaço infernal se apresenta como um espaço ambíguo e contraditório. A um só tempo ele pode representar um espaço mítico de desespero, violência, de perda da subjetividade e da autonomia do indivíduo e de comunidades inteiras, mas ainda pode indicar gestos de resistência e de sobrevivência. O primeiro sentido do passeio infernal caracteriza o espaço transformado pela ideologia burguesa. O segundo, por sua vez, representa os espaços não cooptados, espaços de culturas subproletárias e camponesas, espaço de tradições antigas e primitivas encontradas em alguns países do Terceiro Mundo, de experiências com drogas e músicas, de arte e poesia das margens etc.

Partindo da obra e do discurso de Roberto Piva, sabemos que ao longo de sua vida ele construiu planos de fuga daquele que era o seu inferno, o centro urbano, mais propriamente, a cidade de São Paulo e tudo que ela representava e apresentava ao poeta: o afastamento da natureza, o moralismo religioso, os preconceitos, a violência urbana, o consumismo, uma hipervalorização de bens supérfluos em detrimento da cultura e da natureza. Ou seja, o inferno piviano tornou-se a condensação do desencantamento, representação da vida em uma grande metrópole. Antes, a descida ao inferno, de certa forma, era uma descida construtiva, como dissemos anteriormente, o espaço infernal se

³⁴¹ PIVA, Roberto. *Mala na Mão & Asas Pretas*, 2006, p. 115.

configurava como espaço de conhecimento e iluminação profana, espaço amoral, lugar onde se encontravam os pares, lugar de vida alternativa. É nesse espaço, por exemplo, que o eu-lírico de *Paranoia* trafega alucinado, criticando a sociedade neocapitalista, mas também buscando por pares e exercendo sua liberdade de expressão e de alçar voos feéricos.

Apesar de tudo, havia algo de dionisíaco e sagrado naquele espaço infernal. O próprio uso de drogas, segundo o poeta e seus amigos, tinha para eles o objetivo de conexão com o sagrado, uma forma de expandir a mente. Essa forma de ver o uso de drogas era diferente, na visão de Piva, do papel que elas haviam adquirido na sociedade, cuja relação vazia e sem propósito do vício é marca da sociedade de consumo. A própria marginalidade fora cooptada pela sociedade massificada. A esse respeito, o escritor fez questão de frisar, em entrevista concedida a Fabio Weintraub, o seguinte:

Os bandidos naquela época eram românticos e possuíam uma ética. Pasolini foi o primeiro a notar isso. Numa sociedade de massas, o banditismo e a criminalidade também estão massificados. Há uma indiferenciação muito grande. Hoje se mata porque o cara não gostou dos óculos que o outro está usando. Ou porque alguém sentou no paralama do seu carro. Eles dizem: “Roubei o tênis que eu vi na televisão porque quem usa esse tênis é bacana”. Sabemos, pela experiência de Ivan Illitch, que uma cidade com mais de duzentos mil habitantes será inviável, diz ele, a partir do ano 2000. O que estamos testemunhando nos hospitais não é o simples desleixo, mas é a crise da Medicina. Como estamos assistindo à crise da Economia. Não é uma crise econômica, mas uma crise da Economia. E tudo se liga à uma crise do urbano. Não importa mais checar índices de criminalidade. O ser urbano não é um centauro, mas um ser sem horizontes; só enxerga o tênis que ele não tem. Então ele mata, às vezes, por um tênis; não pelo benefício econômico que aquilo vai lhe trazer, mas pelo prestígio. Nos anos 1960 eu conheci muitos adolescentes marginais, o equivalente dos que hoje estariam na Febem. Um deles sabia Baudelaire de cor, “As lítanias de Satã”, e andava com o Zaratustra do Nietzsche debaixo do braço. Era ladrão, assaltante, mas nunca matou ninguém. Havia um princípio ético que ainda regia a vida daqueles bandidos. Eles também eram de extração rural. Agora são todos urbanóides, pálidos criminalóides de periferia³⁴².

Ele, que estivera inserido nos círculos de concreto e ferro do inferno industrial, aos poucos passa a buscar maneiras de se distanciar da paisagem urbana decaída. Nos últimos versos do poema XX, de *20 poemas com brócoli*, escreve: “eu abandonei o passado a esperança / a memória o vazio da década de 70 / sou um navio lançado ao /

³⁴² PIVA, Roberto. *Encontros*, 2009, p. 129.

alto-mar das futuras / combinações”. A revolta assume uma outra postura, agora banhada pelo ceticismo, pela descrença na possibilidade de mudança positiva com relação às demandas que ele pensava serem essenciais para uma vida satisfatória: “eu não quero escrever nada mais que ajude a raça humana.

O espaço infernal, então, se transformou em lugar de massificações e de mesmices, lugar de mediocridade, de vício. A burguesia havia descido aos mais recônditos círculos, pois como frisaram Pasolini e Piva, o mundo estava se tornando uma imensa família de classe média, no que isso tem de pior, na ideologia, na burocracia, na violência mediada pelo Estado. O inferno agora figurava como um espaço da moda, de consumo, acentuando a destruição propiciada por essa ideologia burguesa. Ainda na citada entrevista, em resposta à seguinte pergunta de Weintraub: “Então o lema do Oiticica, “seja herói, seja bandido”, não...”, o poeta comenta:

Mas ele estava falando do “Cara-de-Cavalo”, o último romântico do banditismo. Atualmente o que existe é uma criminalidade de massa perigosíssima, porque o homem normal se transformou em criminoso. O homem normal, diz o Pasolini, é um monstro. Está aí a Hannah Arendt, com o Eichmann em Jerusalém, que não me deixa mentir. Quem é o Eichmann? Um cara pavorosamente normal, absolutamente medíocre, que fala por clichês e que mandaria matar o próprio pai se recebesse uma ordem superior nesse sentido. Um burocrata sinistro, enfim³⁴³.

O poeta transgressor não poderia participar de algo assim. Os antigos interlocutores foram devorados pelo tempo, a marginalidade mudou, a cultura de massa e o consumismo burguês obtiveram seu êxito, a única solução era abandonar aquele inferno. É importante percebermos que, diante de uma visão trágica do mundo, o poeta (e isso similarmente se aplica a Pasolini), construiu discursivamente um submundo idealizado, local no onde os marginalizados e os subproletários eram romantizados e, mesmo, transformados em criaturas míticas. Ele chega à recusa do presente a partir da descrença com a realidade e, claramente, a partir de uma descrença com a humanidade ocidental. Enquanto Pasolini parte para o Terceiro Mundo em busca de uma alternativa ao neocapitalismo e à cultura massificada da Europa, aqui, Roberto Piva vai em direção às culturas indígenas e africanas, buscando um pensamento integrado à natureza. As referências à flora e à fauna assumem um lugar de destaque em sua poesia, em detrimento da cidade.

³⁴³ PIVA, Roberto. **Encontros**, 2009, p. 129-130.

Sobre a transfiguração da cidade em espaço hostil, Renato Cordeiro Gomes a compara ao labirinto, o que não deixa de ter algo de infernal, principalmente se pensarmos na figura bestial que habita o centro da construção mítica.

A cidade moderna são os ecos desse labirinto [o mitológico] _ presídio complexo de ruas cruzadas e rios aparentemente sem embocadura – onde a iniciação itinerante e o fio de Ariadne se mostram tênues ou nulos. Invertendo-se uma das interpretações do mito, o labirinto aqui não é a trilha para chegar-se ao centro; é, antes, marca da dispersão. Indica a vitória do material sobre o espiritual, do perecível sobre o eterno. Ou mais, o lugar do descartável e do novo e sempre-igual³⁴⁴.

Entretanto, no inferno da classe média, mesmo o Minotauro foi subjugado, extinto pelo desencantamento, o pensamento mítico não tem espaço no mundo dos negócios, a não ser que seja convertido em produto. Piva já havia iniciado sua fuga desse mundo através dos desregramentos, o que o levou, paradoxalmente, ao espaço de resistência da imaginação. Agora, era necessário novos pontos de fuga, daí sua poesia se inclinar para os espaços naturais e míticos, daí também sua busca pelo sagrado, pelo conhecimento arcaico, pelo êxtase.

Essas novas buscas perpetradas abriam portas aos mistérios ocultos do mundo. A recuperação, não apenas do mito, mas dos espaços sagrados, espaços de força, em oposição aos espaços urbanos decadentes, era o método encantatório de se escapar à mediocridade. A poesia de Piva apresenta proximidade com o mito de Orfeu, não apenas pela temática da descida ao inferno, mas também pela relação encantatória com a natureza e com as artes, relação que segundo Charles Segal,³⁴⁵ Virgílio teria sido o primeiro a enxergar em Orfeu.

O poeta se aproxima dos mistérios xamânicos por meio do triângulo arte, amor e morte. Segundo Segal, ao analisar o mito de Orfeu, a perspectiva referente a essas instâncias pode mudar conforme se muda a base: “amor-morte, amor-arte, arte-morte”,³⁴⁶ aí “o poder criativo da arte se alinha com o poder criativo do amor”.³⁴⁷ Mas, invertendo-se a base podemos ter o fracasso da arte diante da inevitabilidade da morte. As várias

³⁴⁴ GOMES, Renato Cordeiro. **Todas as cidades, a cidade**. Rio de Janeiro: Rocco, 2008, p. 68.

³⁴⁵ SEGAL, Charles. **Orpheus: the myth of the poet**, 1989.

³⁴⁶ Loc. cit.

³⁴⁷ Loc. cit.

combinações desse tripé estão presentes nas obras de Roberto Piva e de Pier Paolo Pasolini.

Ao trilhar outras paisagens, a cidade vai perdendo espaço em sua poesia — embora, ironicamente, se possa classificar o xamanismo de Piva como sendo um xamanismo urbano, ou de asfalto. No entanto, os temas morte/desaparecimento, amor/erotismo, arte/poesia, não desaparecem, pelo contrário, ganham força. Muitos de seus poemas trazem essas relações. Inclusive, livros, como *Abra os olhos & diga Ah!*, *Coxas*, do qual já destacamos alguns trechos no primeiro capítulo, ou *20 poemas com brócolis*, todos atravessados por esses temas.

VISÃO ANTROPOLÓGICA DO CANTO DA JANELA
 PRISMADA EM GELÉIA-CORAÇÃO NO VINHO
 DE MARÇO (o mês mais terrível)
 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
 tudo começa
 a anoitecer
 cheio de energia³⁴⁸

Sobre a saída do inferno é importante lembrarmos que o xamanismo não ignora a existência do espaço infernal, ao contrário, como Mircea Eliade afirma, a prática da descida ao inferno é comum entre os xamãs. O próprio Orfeu seria um grande xamã devido ao seu poder de encantar a natureza através da música. Inclusive, segundo o pesquisador, existiriam entre as tribos da América do norte, mitos semelhantes ao de Orfeu:

Encontrado na maioria das tribos, em especial nas regiões oeste e leste do continente. Eis a versão dos telumni-yokuts. Um homem perde a mulher, decide segui-la (...), [à] terra dos mortos, que fica a oeste (ou a noroeste). O marido a segue, e ela chega a um rio sobre o qual há uma ponte que treme e balança o tempo todo (...), [mas] o homem tinha um talismã, uma corda mágica; com ela, consegue atravessar o rio. (...) O Senhor do Inferno lhe pergunta o motivo da visita. Inteirado do motivo, diz que ele poderá levar a mulher de volta se conseguir ficar acordado a noite toda (...). O casal passa a noite toda numa cama, conversando.

³⁴⁸ PIVA, Roberto. *Mala na Mão & Asas Pretas*, 2006, p. 26.

Antes do amanhecer, o homem adormece e, ao despertar, vê-se com um tronco podre nos braços³⁴⁹.

Essa inclinação para o passado, para um mundo pré-capitalista é uma das características do romantismo assimilado por nossos poetas. A recusa do presente é medida pelos antigos modelos resgatados pelos dois. Segundo Michael Löwy, em palestra proferida em Portugal “em tempos passados a vida humana tinha maior plenitude porque as qualidades humanas não tinham sido alienadas fora do ser humano”.³⁵⁰ O pesquisador brasileiro continua com uma citação de Karl Marx: “é tão ridículo ter nostalgia daquela plenitude original” (...) “é absurdo querer voltar a essa plenitude do passado como pretendem os românticos, então Marx recusa o Romantismo”.³⁵¹ No entanto, se o retorno ao passado é encarado como algo absurdo, o presente igualmente não escapa às críticas, pois o próprio Marx completa: “da mesma forma, é ridícula a crença de que é preciso permanecer naquele completo esvaziamento”.³⁵² Esse esvaziamento “da sociedade burguesa é o contrário da plenitude do passado. E por isso, a burguesia não consegue responder à crítica romântica que tem uma certa legitimidade.”³⁵³

Em seu livro intitulado *A estrela da manhã: surrealismo e marxismo*, Michael Löwy afirma que a reação ao progresso da sociedade burguesa está ligada a uma tentativa de reencantamento do mundo. As manifestações artísticas teriam esse poder por meio da reflexão estética, por serem antagônicas ao esvaziamento. A busca das sociedades ocidentais pelo poder e pela razão propiciaram a dessacralização do mundo antigo, colocando em declínio a magia, deslegitimando mitos e manifestações culturais. Em contrapartida, o cristianismo alinhado ao poder e ao racionalismo tomou para si os direitos exclusivos de manifestação do sagrado. Com o laicismo e o desenvolvimento dos ideais da vida burguesa, outras experiências foram se tornando também sagradas, como a experiência do consumo. Na verdade, o termo “sagrado”, diante do hedonismo crescente, parece ter sofrido uma expansão, passando a caracterizar uma infinidade de experiências,

³⁴⁹ ELIADE, Mircea. **O Xamanismo e as técnicas arcaicas do êxtase**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2002, p. 266.

³⁵⁰ LÖWY, Michael. **Romantismo e Revolução**. Palestra conferida em Portugal. Comentário atribuído a Karl Marx. Vídeo postado em: 17 de fevereiro de 2017. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=UxQ3_4NO4II&t=6294s. Último acesso: 21/05/2020.

³⁵¹ LÖWY, Michael. **Romantismo e Revolução**.

³⁵² LÖWY, Michael. **Romantismo e Revolução**.

³⁵³ LÖWY, Michael. **Romantismo e Revolução**.

sem qualquer ligação com o elemento religioso e sacrificial, uma das origens do termo e de sua cristalização nas línguas ocidentais.

Era preciso produzir uma dessacralização dessas instituições de poder em defesa dos saberes desvalorizados pelo próprio poder. É nesse sentido que a poesia xamânica de Piva surge, bem como os seus primeiros escritos blasfemadores, aliás blasfemadores só dentro da perspectiva religiosa³⁵⁴ do poder. Pois, para o poeta a blasfêmia se dava justamente na dessacralização perpetrada pelo poder. Aqui, existe uma coerência na trajetória poética de Piva, o levando da dessacralização da religião do poder (o capitalismo), passando pelo cristianismo, instituição religiosa que chegou a ser a maior força político-econômica do ocidente, até à exaltação de um outro tipo de religião (xamanismo), que se dissocia completamente dos interesses da razão e do poder, pois como o próprio Piva afirma “o xamanismo é uma religião de poesia”. Aqui já podemos antever uma ideia de cura, por meio da introdução do sagrado e do pensamento arcaico, a qual trataremos mais detidamente em páginas a seguir.

Tendo essas considerações em perspectiva, passaremos para o poeta italiano, antes de voltarmos novamente ao poeta paulista. Essa alternância se faz necessária, pois, como estamos tentando ressaltar desde o início da tese, são muitas as semelhanças entre os dois poetas.

4.2.1 Pasolini e a *Trilogia da Vida*

Partindo da constatação que o processo de mercantilização envolvia todas as esferas, incluindo corpo, mente e espírito, sagrado e profano, amparando a liberdade heterossexual e reprimindo os homossexuais, Pasolini se opôs aos jogos do poder. Por causa disso, o poeta se posicionou contra o aborto e abjurou sua *Trilogia da Vida*, realizada nos quatro primeiros anos da década de setenta, por entender que tanto no sucesso dela, quanto na legalização do aborto, havia por trás um processo de mercantilização transformando os valores e o povo italiano. Ou seja, sua frustração com o sistema de poder e com a sociedade imersa nesse sistema era tão forte que ele cortou em sua própria carne, mutilando seu corpo estético. Recusando uma parte importante de seu trabalho, o poeta cineasta impõe a si próprio um despedaçamento que, dionisicamente,

³⁵⁴ Como disse Walter Benjamin, “o capitalismo deve ser visto como uma religião”. BENJAMIN, Walter. **O capitalismo como religião.** (org.) Michael Löwy. São Paulo: Boitempo, 2013.

pode significar uma forma de renascer, de repropor-se. Esse renascimento se iniciou, como sabemos, com sua descida mais profunda ao inferno, simbolizada por seu último filme *Saló, ou os 120 dias de Sodoma* (1975).

Pasolini concebeu a *Trilogia* tomando o sexo como um símbolo da liberdade, numa exaltação do mundo pagão anterior à revolução industrial, em radical oposição à sociedade burguesa do consumo e do desperdício, com sua sexualidade pré-fabricada e codificada³⁵⁵.

“A cultura oficial acabou assimilando a *Trilogia*: nunca antes Pasolini alcançou tanto sucesso”.³⁵⁶ Esses filmes foram incorporados pelo mercado como filmes pornográficos. Vendo o sexo e sua própria obra se transformarem em produtos pelo capitalismo, Pasolini abjurou os três filmes. A incapacidade do público de compreender suas ideias, levou-o a um ato provocador e ao mesmo tempo de angústia. Segundo Luiz Nazário, na *Giornata del Cinema Italiano* de 1973, ao ser acusado por um espectador de ser aristocrata e fazer filmes para a burguesia, “Pasolini afirmou não ter culpa se grande parte do povo italiano era analfabeta e que fazia filmes para um público de seu próprio nível cultural”.³⁵⁷ Ele teria dito, ainda conforme o pesquisador brasileiro, “que perdera a ilusão gramsciana de uma arte nacional-popular que atingisse todas as pessoas”.³⁵⁸ Em razão disso “expressava-se, enfim, sem querer facilitar a mensagem, sem ser pedagógico, sem pretender educar o povo”.³⁵⁹ Isso explica, inclusive, a temática clássica explorada em alguns de seus filmes, mas também a forma como os temas clássicos eram trabalhados pelo diretor, exigindo do espectador algum grau de conhecimento sobre o tema, para melhor fruição dos enredos.

O direcionamento de parte de sua obra cinematográfica para um público mais especializado nos permite ver uma postura de revolta e de decepção por parte do cineasta que, até alguns anos antes, via no subproletariado e nos camponeses uma resistência ao sistema capitalista. Inserida entre a revolta e o desespero, estava a “perda da ilusão”. Desde o início dos anos 60, o poeta vinha, de forma constante, apontando para as transformações ocorridas na Itália. Esse movimento o levou, no cinema, a se afastar da

³⁵⁵ NAZÁRIO, Luiz. *Todos os corpos de Pasolini*, 2007, p. 93.

³⁵⁶ NAZÁRIO, Luiz. *Todos os corpos de Pasolini*, 2007, p. 93.

³⁵⁷ Loc. cit.

³⁵⁸ Loc. cit.

³⁵⁹ Loc. cit.

temática marginal adotada nos seus dois primeiros filmes, dando início às suas teorias sobre a mutação antropológica e sobre o desaparecimento dos vaga-lumes.

O capitalismo conseguiu, a seu modo, realizar aquilo que estava nos ideais de Antonio Gramsci: formar o espírito popular por meio da cultura e do conhecimento. Esse sistema auxiliado pelas novas tecnologias, transformou e formou, de acordo com suas próprias necessidades, o comportamento do povo na busca incessante de ampliar o mercado consumidor. Restava então ao poeta a desilusão e o desejo de não desperdiçar seus esforços na produção de algo cujo efeito surtido não era o desejado. Se não era possível formar um proletariado pensante e instruído, podia-se ao menos atacar o sistema burguês, de modo incisivo, sem abrir mão da erudição.

Diante da distopia criada pelo sistema capitalista o poeta parte em busca de lugares utópicos capazes de unir sagrado e profano, de apresentar valores pré-capitalistas ou mesmo arcaicos. Os elementos regressivos na obra pasoliniana apontam para essa fuga ou recusa do presente. Daí a necessidade de restaurar o corpo social por meio do mito, por meio de uma relação xamânica com o mundo.

A fragilidade convertida em força e em oposição. Os despedaçamentos promovidos pela barbárie da vida social, tornada bestial pela massificação, as danças se encontram e se opõe. Os despedaçamentos, no plano da realidade, representam a brutalidade humana e sua tendência à destruição; no plano metafórico, podem representar um processo dionisíaco e também xamânico de renascimento e de fortalecimento, o indivíduo partido metaforicamente, se transforma, renasce um outro, mais forte. A obra pasoliniana está recheada com essas referências, que podemos tomar como sendo dionisíacas³⁶⁰. Em *Pocilga* (1969), e *Teorema* (1968), por exemplo, encontramos essas formas distintas de despedaçamentos. Sua poética é atravessada por forças dilacerantes que, por vezes, apresentam uma potência encantatória de resistência e transformação.

Em *Pocilga* assistimos a duas histórias paralelas. Em uma acompanhamos um canibal, ou melhor, um pequeno grupo de canibais (a temporalidade não é definida, mas pelas vestimentas, nos remete à Idade Média) que vive em uma região desértica, despedaçando suas vítimas, profanando e dessacralizando a vida. Por esse ato de barbárie, serão mortos de forma ainda mais cruel: amarrados (pelo poder Institucional) para serem devorados ainda vivos por animais. Já na outra história, o filho de um rico industrial,

³⁶⁰ Ainda que o poeta não cite diretamente o dionisismo em suas obras, como o faz Roberto Piva.

Julian (que apresenta problemas para se relacionar com as pessoas, preferindo manter relações com os porcos), é devorado por eles. Enquanto isso, o sócio nazista do pai de Julian se regozija com a notícia da morte do rapaz. Em ambos os casos, ao despedaçar e profanar o sagrado, os envolvidos foram também despedaçados de forma literal. No caso de *Teorema*, acontece o inverso. Novamente buscaremos aqui exemplificar com a empregada Emília, despedaçada metaforicamente, tendo sido retirado do seu eu aquilo que ela havia adquirido com a família burguesa, a saber, a dessacralização do mundo via ideologia burguesa – sua mundanidade, para dizer em uma só palavra. Assim, destituída, a empregada renasce, alcançando um estado de sacralidade e de transcendência.

Com relação à dança, o cinema pasoliniano apresenta, em vários momentos, pequenos lampejos. Ela se apresenta como um elemento ao mesmo tempo xamânico e dionisíaco e esse aspecto nos remete novamente a Roberto Piva, pois, como ele mesmo dizia ao parafrasear Nietzsche: “só acredito em um deus que saiba dançar”. Em *Édipo Rei*, por exemplo, assistimos a um ancião dançando de forma ritualística. Didi-Huberman já havia destacado os momentos dançantes na obra pasoliniana, ao se referir à dança praticada por Ninetto Davoli, no curta *A Sequência da Flor de Papel*.

Ora, toda a obra literária, cinematográfica e até mesmo política de Pasolini parece de fato atravessada por tais momentos de exceção em que os seres humanos se tornam vaga-lumes - seres luminescentes, dançantes, erráticos, intocáveis e resistentes enquanto tais - sob nosso olhar maravilhado.³⁶¹

Esses momentos de exceção, funcionando como restauração para os despedaçamentos sociais, estão relativamente ligados ao sagrado e às muitas formas de cultura que o neocapitalismo busca destruir. Daí a dança ser vista como uma manifestação de liberdade, está ligada ao espírito, ao irracional, aos ritos de passagem. Assim, seus representantes divinos são Dioniso e Shiva, entre outras deidades. A dança traz em si o misto de sacralidade e profanação, de iniciação e desregramento.

Dentre todas as obras cinematográficas de Pasolini, as que mais explicitam a experiência com o sagrado e, da mesma forma, com o profano — além do choque entre o antigo e o novo, o racional e o irracional, o progresso e a natureza —, com a exceção de *Teorema*, são os filmes integrantes de duas de suas trilogias, por assim dizer. Em primeiro lugar estão os filmes que compõem a trilogia das tragédias gregas: *Édipo Rei*

³⁶¹ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vagalumes*, 2011, p. 22.

(1967), seguido por *Medeia* (1969), e *Notas para uma Oréstia africana* (1970). Em segundo lugar está a polêmica trilogia abjurada pelo diretor composta por *Decameron* (1971), *Contos de Canterbury* (1972), e *As Mil e Uma Noites* (1974).

Antes de discutirmos a trilogia grega, vamos abordar alguns aspectos da última trilogia, entretanto, apenas de forma pontual, não faremos aqui uma análise dos três filmes, por motivo de economia e de foco.

Entre 1970 e 1971 Pasolini deu início à *Trilogia da vida*, composta pelos filmes: *O Decamerão* (1971), *Os Contos de Canterbury* (1972), e *As Mil e Uma Noites* (1974). Nesses, ao mesmo tempo em que podemos ver sinais da desilusão pasoliniana, intensificada nos anos 70, como salienta Maria Betânia Amoroso,³⁶² observamos também as linhas de fuga e a tentativa de se distanciar do presente, embora esse distanciamento se dê a partir e em vista do próprio presente. O poeta-cineasta busca no passado esquemas para compreensão e crítica do presente sombrio. Ele busca modelos com os quais possa expor sua visão do presente e discutir suas inúmeras teses e paixões.

O resgate de elementos da antiguidade ou mesmo da Idade Média,³⁶³ surge como luminescência distante da realidade do presente, contudo, não a exclui de sua análise, pelo contrário, o contemporâneo e a realidade que o envolve estão sempre em foco na obra de Pasolini. Assim, os filmes da *Trilogia da vida* fazem oposição ao mundo neocapitalista conforme se afastam deste para questioná-lo. Além de propor uma reflexão sobre presente e passado, o diretor expõe sua revolta contra o engessamento cultural, contra o modelo social produtor de falsas experiências. O caráter de resistência/oposição encontrado nessas obras está ligado, apesar de não declaradamente explícito, ao desejo de reencantamento do mundo.

Contudo, o flerte com elementos encantatórios não significa, no pensamento pasoliniano, uma volta ao passado, pois não diz respeito a um desejo de retrocesso, simplesmente. Mas sim, em um primeiro momento, fazer oposição aos modelos sociais integrados ao neocapitalismo resgatando, desse modo, antigas formas e mitos como meio de criticar o próprio presente. Além disso, não podemos esquecer do instinto de preservação da cultura cultivado pelo poeta. Enquanto um cineasta como Elio Petri, por

³⁶² “A década de 70 é a década dos anos da desilusão. O país sofrera um “genocídio cultural”: em vez de se adaptar aos tempos da tecnologia e da sociedade de consumo como a França e os Estados Unidos, a Itália abjurara de seu passado para aderir unilateralmente ao novo poder do neocapitalismo”. AMOROSO, Maria Betânia. **A paixão pelo real: Pasolini e a crítica literária**. São Paulo: EDUSP, 1997.

³⁶³ Este fato, o aproxima ainda mais do romantismo.

exemplo, diretor de *A classe operária vai ao Paraíso* (1971), focava diretamente na realidade e no tempo presente com o intuito de discutir a vida sem sentido proporcionada ao proletariado pelo neocapitalismo, Pasolini, para tratar de assuntos semelhantes, recorria, além da própria realidade, àquilo que escapava às sociedades ideologicamente burguesas, a saber, o universo mítico.

Não existe nem na visão de Pasolini e nem na de Roberto Piva um entendimento de evolução humana progressiva, ou seja, uma visão na qual a humanidade ruma para um melhoramento e superação contínuo do passado. Apesar de as técnicas e tecnologias terem se aperfeiçoado, os seres humanos continuam sujeitos às mesmas intempéries e às mesmas paixões de tempos antigos, por esse motivo, as tradições e as formas de conhecimento do passado não devem ser postas de lado, como páginas viradas.

Podemos dizer que existem três grandes temas na *Trilogia da vida*: A vida, a morte e o amor erótico, poderíamos, ainda, citar a arte presente ali,³⁶⁴ completando o esquema citado por Segal. Em torno desses três temas giram outros, como a traição e os crimes, ajudando a costurar as histórias. O destino, essa força à qual a razão Iluminista se opõe, como mencionado no segundo capítulo, é um fator importante em alguns filmes pasolinianos. Neles as forças que controlam as vidas têm duas origens distintas: a mítica/divina, que é o destino; e a histórica, determinante dos processos e transformações sócio-políticas que, por exemplo, encontramos agindo em *Accattone* e *Mamma Roma*. Nas duas trilogias a primeira força, de origem mítica, parece se sobrepor à segunda, de origem histórica. Principalmente em *Édipo Rei*, *Notas para uma oréstia africana* e *As Mil e Uma Noites*, nos quais, claramente as personagens são conduzidas pelo destino, ficando presas na teia dos eventos inevitáveis.

O Decameron, primeiro filme da trilogia, é composto por nove pequenas histórias repletas de humor, nas quais pode-se destacar a presença do abjeto e o grotesco, a trapaça e a imoralidade religiosa, a traição e o assassinato, o erotismo e o sagrado. Aliás, como nos lembra JAA Torrano, o sagrado traz em si uma relação com o nefando e com o inefável.³⁶⁵ De todas as experiências que compõem a matéria do sagrado dentro da trilogia, o sexo e a morte têm papéis importantíssimos, visto serem causas deflagradoras das pulsões humanas. Luiz Nazário observou que “o poder de Eros, dos instintos vitais

³⁶⁴ A própria adaptação para o cinema de 3 obras literárias, já corrobora esta afirmação.

³⁶⁵ HESÍODO. *Teogonia*: a origem dos deuses. Estudo e tradução: José Antonio Alves Torrano. São Paulo: Iluminuras, 1991.

do homem, é o tema central da *Trilogia dela Vita*³⁶⁶. Contudo, ao lado de Eros, observamos a presença de Tânatos. Juntos, produzem nos homens aquilo que há de mais próximo de uma experiência transcendentalmente libertadora.

Neste filme os momentos de gozo e de interrupção do gozo — e aqui podemos ler “interrupção” não apenas como interrupção do coito, mas também da própria vida — dão o ritmo das histórias. A morte, força derradeira da natureza agindo sobre os corpos, conduz ao maior de todos os mistérios, proporcionando aos seres humanos a experiência total com o sagrado. No entanto, ela muitas vezes é retratada como algo banal e corriqueiro, esvaziada e distanciada de sua relação com o sagrado.

A primeira história, por exemplo, apresenta um movimento circular de eventos, coroados com trapaças, roubos, cenas abjetas e um humor grotesco. O filho de um rico comerciante, chamado Andreuccio, é enganado e roubado por uma bela jovem e seus comparsas. Ao se dirigir à latrina, o comerciante acabou despencando na sujeira, pois o assoalho fora serrado propositalmente, para que lhe fosse aplicado o golpe. Obrigado a se esgueirar por uma janela, acabou parando do lado de fora do edifício, sujo dos pés à cabeça, apenas com as roupas de baixo, deixando todos os seus pertences para trás. Na sequência, ele se envolve com dois saqueadores de túmulos que tramam saquear um no qual está o arcebispo de Roma, recentemente sepultado.

Enganado anteriormente, é a sua vez de enganar. Andreuccio, do lado de dentro do túmulo elevado, esconde o objeto mais valioso, o anel do arcebispo morto. Mas, outra vez trapaceado, é preso pelos saqueadores dentro do túmulo com o defunto, sua sorte muda ao aparecer outros três novos saqueadores. Diante da hesitação dos companheiros de roubo, o mais destemido decide entrar no túmulo dizendo: “os mortos não mordem”, mas, assim que ele coloca a perna para dentro, é recebido com uma mordida. Com o grito de dor, comicamente apavorados, os saqueadores fogem deixando o túmulo aberto, então o protagonista escapa levando consigo o anel.

Na última história, temos dois amigos, um viciado em sexo e o outro que se guarda por temor a Deus. Ambos fazem um acordo: quem morrer primeiro volta para dizer ao outro como é. Morto aquele que era sexualmente ativo, ele volta para cumprir o trato e diz ao vivo que o sexo não conta como pecado. Aliviado com a revelação feita pelo amigo

³⁶⁶ NAZÁRIO, Luiz. Todos os corpos de Pasolini. São Paulo: Perspectiva, 2007.p. 86.

defunto, o rapaz corre sorridente para a casa da comadre, encontrando-a na cama, vai logo se deitando e dizendo: _ “não é pecado, não é pecado, não é pecado”.

Entre a primeira e a última história outras sete trazem alguma relação entre sexo, morte e o sagrado. Por exemplo, a história de um ladrão, assassino e trapaceiro que, no leito de morte, como sua última trapaça, mente para o padre, conseguindo ser então canonizado. A história termina com a multidão tocando o corpo do vigarista morto. Ou ainda, temos a história em que três irmãos enganam e assassinam o amante da irmã caçula. A moça descobre o feito dos irmãos, pois em sonho teve uma revelação do próprio morto. Ela desenterra o amante com a ajuda de sua ama, corta-lhe a cabeça, lava-a e a coloca em seu quarto, dentro de um vaso, sob o manjericão.

Georges Bataille, afirmando que “todo erotismo é sagrado”,³⁶⁷ inicia seu famoso livro com a seguinte frase: “do erotismo, é possível dizer que é a aprovação da vida até na morte”.³⁶⁸ Partindo de algumas ideias encontradas na obra do Marquês de Sade, como: “não há melhor meio de se familiarizar com a morte do que aliá-la a uma ideia libertina”³⁶⁹ ou “(...) não há libertino um pouco ancorado no vício que não saiba o quanto o assassinato impera sobre os sentidos”,³⁷⁰ o teórico argumenta:

Com efeito, o pensamento de Sade poderia ser uma aberração. De qualquer forma, mesmo se é verdade que a tendência a que se refere não é tão rara na natureza humana, trata-se de uma sensualidade aberrante. Permanece, entretanto uma relação entre a morte e a excitação sexual. (...) Admito pessoalmente que uma verdade se revela no paradoxo de Sade. Essa verdade não está restrita ao horizonte do vício: creio mesmo que ele pode ser a base de nossas representações da vida e da morte. Creio, enfim, que não podemos refletir sobre ser independentemente dessa verdade. O ser, o mais das vezes, parece dado ao homem fora dos movimentos de paixão. Eu diria, ao contrário, que não devemos jamais pensar o ser fora desses movimentos³⁷¹.”

Segundo o filósofo, “para nós que somos seres descontínuos, a morte tem o sentido da continuidade do ser: a reprodução leva à descontinuidade dos seres, mas põe em jogo sua continuidade, ou seja, está intimamente ligada à morte”.³⁷² Assim, “o espermatozóide e o óvulo são, em seu estado elementar, seres descontínuos, mas se unem

³⁶⁷ BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Trad. Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

³⁶⁸ Loc. cit.

³⁶⁹ Marquês de Sade. Apud: BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Trad. Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

³⁷⁰ Loc. cit.

³⁷¹ BATAILLE, Georges. **O erotismo**, 2013.

³⁷² Ibid., p. 37-38

e, em consequência, uma continuidade se estabelece entre eles para formar um novo ser a partir da morte, da desaparecimento dos seres separados”.³⁷³ A relação entre Eros e Tântatos, a partir da transformação, ou da passagem de uma coisa à outra, proporcionando o desaparecimento dos originais, pode ser uma boa imagem para a leitura dos desaparecimentos pasolinianos. Ou seja, é uma boa imagem para se utilizar em uma leitura sobre as transformações oriundas da sobreposição do novo ao antigo, gerando aquilo que Pasolini nomeou por “desaparecimento dos Vaga-lumes”.

O problema do sexo e da sexualidade, constantemente presentes nas discussões engendradas pelas obras de Pasolini, não se desprende de um olhar que vê no passado lampejos de uma cultura plural, que tem em si a força do sagrado. Na trilogia vemos de forma latejante as forças dionisíacas, traduzidas pelas pulsões instintivas, à semelhança da animalidade, passando pela loucura e pelo êxtase. Dioniso era o representante divino da pulsão animal e das forças incontrolláveis da natureza. Ele trazia consigo a loucura e o delírio, o gozo e o êxtase. Despedaçado pelos titãs, o deus renasce. Os iniciados nos seus cultos encontram a dupla experiência, de vida e de morte.

O êxtase daí extraído surge pela via do desregramento, da libertação da mente e do corpo. O sagrado envolve todas as pontas dessa complexa malha formada por vida e morte, pavor e êxtase. A experiência do sagrado está, antes de tudo, ligada à pulsão animal do ser humano, aos instintos primordiais, ao irracional, aos mistérios ocultos, ligados à Grande Mãe ou às divindades da terra, como Perséfone – esta teria sido a primeira mãe de Dioniso ou, dependendo da variante do mito, sua amante.³⁷⁴ Ela também é a deusa do submundo, dos mortos, rainha do Hades, filha de Deméter, deusa da agricultura e da fertilidade.

³⁷³ Loc. cit.

³⁷⁴ Dioniso Zagreu, filho de Perséfone e Zeus, ainda criança foi morto e despedaçado pelos Titãs, a mando de Hera, esta, com ciúmes pela traição do marido. Os Titãs devoraram Dioniso com a exceção do coração, que teria sido resgatado por Atena e entregue a Zeus, este então manda Sêmele engolir (em outra variante, beber misturado ao vinho) o coração de Dioniso, dando início à segunda gestação do deus. Sêmele, por sua vez, ludibriada por Hera, pede uma prova ao amante divino. Ela pede a ele que, este sendo mesmo Zeus, se mostre a ela em sua forma real, como meio de dissipar as dúvidas. Então, diante da presença real do deus, Sêmele, que era humana, é fulminada. Zeus resgata assim Dioniso no sexto mês de gestação das cinzas da mãe e o cozi em sua própria coxa até o momento exato do nascimento do menino. Hera ainda seria a responsável por ter enlouquecido Dioniso que vagou pela terra por longos anos até ser curado pela deusa Cibele e iniciado em seu culto. Fontes: TRABULSI, José Antônio Dabdab. **Dionisismo, poder e sociedade na Grécia até o fim da época clássica**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004. KURY, Mário da Gama. **Dicionário de Mitologia Grega e Romana**. 8ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008, p. 111 a 113 e p. 403. CABRAL, Luiz Alberto Machado. **Hinos Homéricos I e do VI ao XXXIII**. São Paulo: Odysseus Editora. 2010. COMMELIN, P. **Nova mitologia grega e Romana**. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1997. BULFINCH, Thomas. **Mitologia Geral A Idade da Fábula**. Belo Horizonte: Vila Rica, 1991.

A Itália industrializada, de meados do século XX, dá ao poeta italiano a percepção de um processo de dessacralização promovido pelo neofascismo. Essa seria, aos olhos do poeta, a etapa mais feroz do desencantamento. Aquilo que desaparecia diante da força desse neofascismo era o próprio sagrado, que antes impregnava as diversas culturas regionais do país. Mircea Eliade, em *Sagrado e o Profano*, propõe uma definição para o sagrado possível de ser associada ao pensamento pasoliniano, à sua visão de mundo, principalmente porque a leitura de Eliade causou grande impacto no poeta italiano:

Poder-se-ia dizer que a história das religiões – desde as mais primitivas às mais elaboradas – é constituída por um número considerável de hierofanias, pelas manifestações das realidades sagradas. A partir da mais elementar hierofania – por exemplo, a manifestação do sagrado num objeto qualquer, urna pedra ou uma árvore – e até a hierofania suprema, que é, para um cristão, a encarnação de Deus em Jesus Cristo, não existe solução de continuidade. Encontramo-nos diante do mesmo ato misterioso: a manifestação de algo “de ordem diferente” – de uma realidade que não pertence ao nosso mundo – em objetos que fazem parte integrante do nosso mundo “natural”, “profano”.³⁷⁵

Forçando um pouco o sentido e, ao mesmo tempo, desvinculando-o de sua relação com o religioso, aquilo que é “de ordem diferente” é o que está desaparecendo, se tornando raro, por isso, está ligado a uma realidade não mais pertencente ao mundo. Abaixo, citamos dois trechos que nos ajudarão a ilustrar a visão pasoliniana diante do passado. O primeiro, retirado de Giorgio Agamben, fala da mudança de perspectiva na contemporaneidade na forma como enxergamos e experimentamos as coisas. O segundo, retirado do livro de Andrei Tarkovski, nos fala um pouco do maravilhamento causado pelas marcas do passado. Era esse o sentimento que Pasolini demonstrava ter diante do passado.

Posta diante das maiores maravilhas da terra (digamos, *o patio de los leones, no Alhambra*), a esmagadora maioria da humanidade recusa-se hoje a experimentá-las: prefere que seja a máquina fotográfica a ter experiência delas.³⁷⁶

Em seu relato sobre o Japão, o jornalista soviético Ovchinnikov escreveu: “Considera-se que o tempo, *per se*, ajuda a tornar conhecida a essência das coisas. Os japoneses, portanto, têm um fascínio especial por todos os sinais de velhice. Sentem-se atraídos pelo tom escurecido de uma velha árvore, pela aspereza de uma rocha ou até mesmo pelo aspecto sujo de uma figura cujas extremidades foram manuseadas por

³⁷⁵ ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano**. Trad. Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1992, p. 13.

³⁷⁶ AGAMBEN, Giorgio. **Infância e História**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014, p. 23.

um grande número de pessoas. A todos esses sinais de uma idade avançada eles dão o nome de saba, que significa literalmente ‘corrosão’. Saba, então, é um desgaste natural da matéria, o fascínio da antiguidade, a marca do tempo, ou pátina. Saba, como elemento do belo, corporifica a ligação entre arte e natureza.

Em certo sentido, poder-se-ia dizer que os japoneses tentam dominar e assimilar o tempo como matéria de que é formada a arte.

A esta altura, é inevitável que nos lembremos daquilo que disse Proust a respeito de sua avó: “Mesmo quando pretendia dar a alguém um presente eminentemente prático, como, por exemplo, uma poltrona, um serviço de mesa ou uma bengala, ela sempre fazia questão de que fossem “velhos”, como se estes, purificados do seu caráter utilitário pelo desuso, pudessem nos contar como haviam vivido as pessoas nos velhos tempos, em vez de se prestarem à satisfação das nossas necessidades modernas”³⁷⁷.

A preocupação com a preservação da história cultural levou Pasolini a rodar no Iêmen um curta-documentário (de menos de 13 minutos), intitulado: *Le mura di Sana’a* (1964). O diretor percebeu ali o início da ocidentalização, o início das transformações de uma cidade antiga em cidade moderna, apresentando o que essa passagem do antigo para o moderno tem de pior: o descaso com as culturas do passado. A muralha e as construções antigas da cidade estavam sendo substituídas por novas construções. O cineasta, então, faz uma comparação com a cidade de Orte, na Itália, destacando o descaso com a preservação. A cidade medieval italiana havia sido ladeada por prédios modernos. Voltando sua atenção para Sana’a, Pasolini faz um apelo à UNESCO, dizendo que, ao contrário de Orte, havia tempo de salvar a cidade, hoje capital do Iêmen. Este, é um exemplo claro de como o diretor utilizava sua produção artística para expor suas ideias, questionando o desenvolvimento que se espalhava pelo mundo.

Pasolini parece estar não somente fascinado, mas iluminado por uma ideia de sagrado manifesto na cultura por meio da tradição, sobrevivente através dos tempos nos gestos, nas falas, nos ofícios, nos ritos e mitos, nos objetos antigos envoltos por uma aura e, portanto, diferente da produção em massa dos tempos atuais. O poeta atribui valor de culto às coisas antigas que, de certa forma, compõem a história cultural da humanidade e estão sendo substituídas pela modernização.

Em um outro documentário, intitulado: *Apontamentos para um filme sobre a Índia* (1968), o cineasta irá destacar a relação entre moderno e arcaico; sagrado e profano.

³⁷⁷ TARKOVSKI, Andrei. **Esculpir o Tempo**. São Paulo: Martins Fontes, 2010, p. 66-67.

Segundo o autor-narrador, o filme trata de “temas fundamentais do Terceiro Mundo: religião e fome”. As imagens iniciais em contraposição mostram pés deformados, pessoas pobres e o imponente prédio do parlamento indiano. A história utilizada por Pasolini como pano de fundo é a do marajá que cede o seu próprio corpo a um tigre faminto. O cineasta sai às ruas procurando alguém que, nos dias atuais, estivesse disposto a doar o próprio corpo para salvar a vida de um tigre morrendo de fome. A quase totalidade dos entrevistados, incluindo, homens santos, deixaria o tigre morrer de fome, apenas um rapaz pobre disse estar disposto a doar o próprio corpo para salvar o tigre.

O narrador-cineasta irá dizer que a história da pobreza na Índia representa sua atualidade. Ainda conforme o diretor: “a primeira parte do filme, o sacrifício do marajá (...), representa não apenas a Índia antes da independência, mas toda pré-história indiana”. Já “a segunda parte do filme, a família na miséria, representa não apenas a liberação da Índia, como toda a sua história atual (...), esses problemas podem ser resumidos em uma palavra: industrialização”. O cineasta prossegue apontando os problemas da modernização em uma sociedade subdesenvolvida. Ele associa o início da violência civil na Índia com a industrialização, um entrevistado fala da frustração do proletariado. E o filme termina com o ritual de cremação de um corpo, a trilha escolhida pelo diretor foi a sonatina de Bach: *Cantata bwv 106, Gottes Zeit – Actus Tragicus*, fechando a relação entre os ritos antigos e o sagrado.

O sagrado pasoliniano é aquilo que traz algo de original, que remete à uma origem, a um tempo distante, que traz marcas culturais distintas. É aquilo que se revela na simplicidade do povo e suas tradições, na interação com a natureza, ou seja, se revela nos costumes ainda sobreviventes apesar da modernização. Em contrapartida, o cristianismo, alvo também da crítica pasoliniana, em sua constante necessidade de poder tentou impor, durante séculos, uma uniformidade cultural baseada nos dogmas religiosos. Roberto Piva também aponta o rito católico como uma experiência vazia e contraditória, distante, cada vez mais, do divino e do sagrado. Afinal, como ele mesmo lembra, o padre celebra o culto dando as costas à divindade.³⁷⁸ Esta, representada pela figura do Cristo crucificado, permanece isolada na parte de trás do altar.

³⁷⁸ Lembrando que esta característica que Piva aponta na celebração católica é relativamente nova, instituída pelo Concílio Vaticano II (1965-1967) que buscava maneiras de fortalecer os laços com os fiéis e reverter a evasão destes das igrejas católicas. O Concílio Vaticano II estabeleceu, entre outras coisas, que a missa que antes era celebrada em latim e de costas para os fiéis passaria a ser “rezada no idioma de cada país, com o padre de frente para o público. Mulheres e homens leigos (que não são do clero) podem ajudar na

Uma das principais questões nietzschianas com relação ao cristianismo diz respeito à negação da vida e do real em prol de uma idealidade praticada por essa religião. O filósofo alemão se opôs ao ideal cristão que valoriza não a vida em si, a vida vivida no agora, mas sim o além-vida. Nietzsche observa no cristianismo a incorporação da filosofia platônica, especialmente os conceitos de *mundo inteligível* e de *mundo sensível*, no qual o primeiro, ideal, só seria alcançado por uma espécie de alma, única capaz de adentrar a maravilha absoluta e superior que é o *mundo das ideias*. Enquanto o *mundo sensível*, mundo dos sentidos e da vida real, seria de ilusão e, portanto, falso e inferior ao outro. Aplicadas ao cristianismo, essas ideias criaram barreiras morais e interditos ao mundo real, às experiências humanas e à vida de fato.

Ao longo de sua história o cristianismo adotou métodos e práticas divergentes da ideologia do Cristo bíblico, na busca pela manutenção do poder da Instituição e de seus membros mais seletos. As regras morais foram moldadas não apenas pelo temor divino, mas também pelo poder econômico e político. Encontramos duas categorias distintas regendo as práticas religiosas cristãs: a primeira se apoia na revelação do sagrado, constituído pelas forças não terrenas, o chamado “mistério divino”. A segunda é constituída justamente pelos anseios humanos, pelos jogos do poder, pela organização política e econômica. Na visão de Pasolini, assim como na de Roberto Piva, a primeira foi suplantada pela segunda. O Cristo pasoliniano é uma resposta àquilo que o poeta chamou de “o desaparecimento do humano”, em decorrência do desenvolvimento da segunda categoria.

Com a modernidade, o projeto racional amplia seu espaço nas sociedades ocidentais. A racionalização adentra, inclusive, a própria Igreja Católica e ela, aos poucos, adota uma administração secularizada em detrimento do sagrado. A burocracia típica das administrações estatais aliada à busca constante pelo poder político e econômico assume lugar de destaque na vida da instituição. O transcendental é então vencido pelo material, a revelação extática pela razão. Assim, a própria divindade foi sendo transformada, ao longo dos séculos, conforme as necessidades e demandas do tempo. A divindade judaico-cristã passou de um deus que exigia sacrifícios e impunha provações terríveis a um deus

celebração”. NAVARRO, Roberto. O que foi o Concílio Vaticano II?. **Superinteressante**, 04 jul. 2018. Disponível em: <https://super.abril.com.br/mundo-estranho/o-que-foi-o-concilio-vaticano-ii/> Acesso em: 26 ago. 2019.

personalista ou ainda, a um deus da prosperidade pessoal, completamente alinhado ao sistema político-econômico.

Em seu livro *La religione del mio tempo* (1961), Pasolini irá publicar um poema no qual ele, a exemplo de Dante, condena um papa, mais precisamente o Papa Pio XII.

A um papa

Poucos dias antes que você morresse, a morte
 pusera os olhos em um outro de sua idade:
 aos vinte, você era estudante, ele, trabalhador braçal,
 você, nobre e rico, ele, um rapaz miserável e plebeu:
 mas os mesmos dias douraram sobre suas cabeças
 a velha Roma que tanto se novava.
 Vi seus despojos, pobre Zucchetto.
 Vagava à noite embriagado, em torno dos Mercados,
 Quando um bonde que vinha de San Paolo o atropelou
 e arrastou um bom tanto pelos trilhos entre os plátanos:
 por algumas horas ficou ali, debaixo das rodas:
 pouca gente se aglomerou ao redor para vê-lo,
 em silêncio: era tarde, havia poucos passantes.
 Um dos homens que existem para que você exista,
 um velho policial desbocado e troglodita,
 berrava a quem se encostava demais: “Não enche o saco!”.
 Depois veio um carro do hospital para levá-lo:
 As pessoas foram embora, aqui e ali ficaram uns farrapos,
 e a dona de um bar noturno, mais adiante,
 que o conhecia, falou a um recém-chegado
 que Zucchetto fora arrastado por um bonde, se acabara.
 Poucos dias depois você acabava: Zucchetto fazia parte
 de seu grande rebanho romano e humano,
 um pobre bêbado, sem família e sem teto,
 que vagava pela noite, vivendo quem sabe como.
 Você não sabia nada sobre ele: e não sabia nada
 sobre outros milhares de cristos que nem ele.
 Talvez eu seja cruel ao me perguntar por que razão
 gente como Zucchetto fosse indigna de seu amor.
 Há lugares infames, onde mães e crianças
 vivem numa poeira antiga, numa lama de outras eras.
 Não muito longe de onde você viveu,
 com vista para a bela cúpula de São Pedro,
 há um desses lugares, o Gelsomino...
 Um monte cortado ao meio por uma pedreira e, embaixo,
 entre um canal e uma fila de prédios novos,
 um amontoado de construções miseráveis, não casas, mas pocilgas.
 Bastava apenas um gesto seu, uma palavra,
 para que esses seus filhos tivessem uma casa:
 você não fez um gesto, não disse uma palavra.
 Não se pedia a você que perdoasse Marx! Uma onda
 imensa que se refrange há milênios de vida
 o separava dele, da religião dele:
 mas em sua religião não se fala de piedade?
 Milhares de homens sob o seu pontificado,

diante dos seus olhos, viveram em currais e pocilgas.
 Você sabia de tudo: pecar não significa fazer o mal;
 não fazer o bem, isto é que é pecar.
 Quanto bem podia ter feito! E não fez:
 nunca houve pecador maior que você³⁷⁹.

Esse poema é uma crítica contundente à posição adotada pela Igreja Católica que, se afastando do humanismo e do socialismo, se aproximou do capitalismo. Os versos explicitam, sobretudo, o poder que o papa tinha de fazer o bem, mudando a vida de muitos, contudo, não o fez. Afinal, os antigos modelos cristãos, que distinguiam os conceitos de bem e de mal, foram se transformando com os séculos, devido às posições políticas adotadas pela Igreja Cristã desde o início de sua existência.

Ao retratar um Cristo humanizado, Pasolini resgata uma figura que, ao longo dos anos, teve seus supostos “ideais” corroídos por práticas conflitantes. O cineasta promove a volta do Cristo antimaterialista, figura marginal, símbolo de resistência que se lança contra o poder e a ordem com uma espécie de anarquia ingênua. O Cristo do *Il vangelo secondo Matteo* (1964), se apresenta quase como um precursor do socialismo, figura passional, completamente humana. Pasolini irá moldar esse Cristo com a matéria recolhida na vida friulana. Desde a época do Friuli ele estabeleceu uma linha com o sagrado através da vida comezinha e suas manifestações que pareciam se opor ao poder, pela fragilidade, pois, continha em si uma força, aquela força do passado, cantada em versos no livro *Poesia In Forma Di Rosa* (1964), publicado no mesmo ano de lançamento de *Il vangelo*.

4.2.2 Pasolini e a trilogia grega

Trataremos agora da trilogia grega, começando por *Édipo Rei*, filme de 1967. Da mesma forma como ele fará no último filme da trilogia, sobre a Oréstia, em *Édipo Rei* encontramos uma espécie de transposição do passado para o presente. O filme começa com um “prólogo moderno”, como nos lembra Pereira e Atik:

Nas cenas iniciais, uma jovem mãe de classe média vai a um piquenique no já referido campo, com suas amigas. Ela intercala momentos de cuidado, como o de amamentar o bebê, com momentos de descontração. Quando a mãe retorna à cidade, há uma ruptura no desenrolar dos acontecimentos, com a focalização em primeiro plano do carrinho do bebê e ao lado um soldado, o qual será posteriormente identificado

³⁷⁹ PASOLINI, Pier Paolo. *Poemas*, 2015, p.137.

como o pai da criança. Subitamente, duas mensagens invadem a tela, em letreiros que evocam os do cinema mudo: no futuro, o menino ocupará o lugar do pai e a mãe será a primeira coisa a ser roubada pelo filho. As cenas subseqüentes revelam o cotidiano dessa jovem e, dentre elas, destaca-se a noite em que deixa o bebê em casa, sozinho, e vai para uma festa em companhia do marido. A criança acorda, chora e procura pelos pais, mas em vão. A cena subseqüente enfoca o pai amarrando os pés do filho. Nesta cena, que fecha o primeiro segmento da narrativa fílmica, ocorrem as primeiras alusões ao texto sofocliano: o desconhecimento de Édipo em relação às raízes de sua existência – *Oidípous*, “o de pés inchados”- e a sua exclusão da linhagem real e coxa dos Labdácidas.³⁸⁰

O diálogo com o presente é essencial para o projeto pasoliniano de crítica à sociedade capitalista pós-industrial. Exemplo disso é o momento no qual Édipo, atormentado por sonhos, decide ir ao santuário de Apolo, comunicando sua decisão aos pais adotivos e recusando, na seqüência, a escolta oferecida pelo rei. Então, a rainha de Corinto, sua mãe adotiva, concordando com o herói, lhe fala: “os deuses não querem luxo; querem a sinceridade do coração”. Um discurso oposto ao praticado pelo mundo da moda, principalmente da alta costura da Itália daquele contexto, como destacamos no primeiro capítulo.

A crítica pasoliniana é coerente, inclusive, na escolha dos cenários que remetem à antiguidade, pois eles são simples e rústicos, da mesma forma acontece com os figurinos, mesmo quando se trata da realeza. Como já ressaltamos, o diretor constantemente se manifestava a favor da simplicidade e da rusticidade, vendo aí uma qualidade. Por esse motivo, ele quase sempre preferia utilizar pessoas do povo, não-atores, para participarem de seus filmes. Ainda com relação ao figurino, a oposição da antiguidade à modernidade é bem clara, as vestes da classe média, no prólogo, têm algum requinte pomposo não existente na antiguidade. A paisagem árida se opõe ao verde do gramado bem aparado na residência moderna. Os soldados, na Antiguidade, usam vestimentas que lembram as tribais africanas; já o militar do prólogo, pai da criança identificada com Édipo, usa um uniforme elegante, de alta patente.

Para o templo de Delfos, Pasolini optou por escolher uma árvore solitária localizada em um monte, compondo a paisagem árida do em torno. Essa identificação do espaço sagrado com a natureza veremos se repetir em *Notas para uma Orestia africana*,

³⁸⁰ PEREIRA, Helena Bonito Couto; ATIK, Maria Luiza Guarnieri. **Da dramaturgia ao cinema: Édipo Rei**. In: Eutonomia: Revista online de Literatura e Linguística. Ano I – Nº 02 (185-199).

quando o cineasta, querendo encontrar uma potência selvagem capaz de ser metaforicamente associada às Fúrias, filma árvores que balançam com o vento. A identificação do sagrado com a natureza coloca em evidência o pensamento pasoliniano que, à semelhança de Nietzsche,³⁸¹ resgata elementos dionisíacos, transpondo-os para a contemporaneidade.

Ao invés de permanecer no interior de um templo, o oráculo é uma personagem feminina que se encontra ao ar livre, em meio a um terreno árido, à sombra da única árvore, e é reverenciada, ritualisticamente e à distância, por uma multidão submissa. Em trajes negros, tem a face parcialmente encoberta por uma espécie de capacete duplo, com duas máscaras, uma acima da outra, que terminam em uma longa cabeleira rústica. Como se não bastasse o estranhamento causado por sua aparência, o oráculo age e se movimenta de modo imprevisível, come, grita, ri, e enuncia a Édipo, em meio a gargalhadas, que ele matará o próprio pai e fará amor com a própria mãe. Pasolini dessacraliza a figura da pitonisa ou da sacerdotisa. Na seqüência fílmica, promove-se um rebaixamento dos valores da cultura grega, que se processa mediante imagens distorcidas do mundo revisitado. Do ponto de vista do rebaixamento, surge o grotesco, ou seja, tudo que é elevado, espiritual é transferido para o plano material e corporal.³⁸²

Com relação à leitura destacada acima, realizada por Pereira e Atik, entendemos ser a gargalhada uma referência à possessão, ou seja, à ligação da Pitonisa com o sagrado. A gargalhada pode ser entendida como sendo a manifestação do poder divino no corpo humano, pois tanto ela quanto o riso, desde há muito tempo são considerados atributos daquele que está possuído. O próprio Dioniso sustentava o epíteto de deus do riso.

Após receber a previsão, Édipo, que antes parecia não compreender muito bem o que lhe estava sendo dito, aos poucos vai mostrando em seu semblante um certo estado de desolação. A obra pasoliniana nunca é muito clara, vários de seus filmes trazem um grau de simbolismo e hermetismo, à semelhança de seus primeiros poemas, como vimos no capítulo anterior. Com *Édipo Rei* não é diferente, a sequência das cenas, após a profecia do oráculo, transmite algum desconforto e ao mesmo tempo se fecha, como se tratasse de uma alucinação: Édipo vem descendo o monte, há uma multidão à sua frente. Na próxima sequência, o vemos cabisbaixo, acabando de descer o monte, a grande árvore/templo ao fundo, mas já não vemos mais ninguém além do herói; nem o oráculo, nem os sacerdotes, nem mesmo a multidão. Esses elementos podem significar o estado

³⁸¹ Cf. NIETZSCHE, Friedrich. **O nascimento da tragédia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

³⁸² PEREIRA, Helena Bonito Couto; ATIK, Maria Luiza Guarnieri. **Da dramaturgia ao cinema**, p. 207.

de espírito de Édipo que, ao receber o vaticínio, cegou-se metaforicamente para todas as outras vidas ao seu redor. Na sequência, um primeiro plano revela as lágrimas do herói, depois disso voltamos a ver a multidão.

Então, continuando a caminhada do herói, a câmera, em *plongée*, segue por um corredor formado por pessoas, temos a perspectiva de Édipo sobre uma fileira de homens ajoelhados (ou seja, de alguém olhando de cima para baixo). Na próxima sequência, um novo primeiro plano, então o vemos colocar a mão espalmada sobre o rosto, num sinal de desespero, depois o corte e novamente a paisagem vazia onde todos desapareceram, restando apenas o protagonista. Na última cena dessa sequência vemos novamente a multidão, enquanto a câmera segue até o final, depois o protagonista ganha a paisagem árida novamente deserta. Assim, continua: a multidão e seus animais, o rosto desolado de Édipo em primeiro, e a paisagem árida e deserta, sendo intercalados em sequência.

Imagem 18: A multidão diante do oráculo ao fundo. Filme *Édipo Rei*, 1967. Dirigido por Pier Paolo Pasolini



No que se refere ao “rebaixamento dos valores da cultura grega”, indicado pelas autoras no excerto acima, não nos parece ser essa a proposição do poeta, se de fato era, definitivamente, não fica claro apenas observando as imagens fílmicas. As autoras na sequência dizem que: “Do ponto de vista do rebaixamento, surge o grotesco, ou seja, tudo que é elevado, espiritual é transferido para o plano material e corporal”,³⁸³ mas, em nossa leitura, isso apenas demonstra que a visão do sagrado cultivado pelo poeta não

³⁸³ PEREIRA, Helena Bonito Couto; ATIK, Maria Luiza Guarnieri. **Da dramaturgia ao cinema**, p. 207.

corresponde à uma visão religiosa. O sagrado pasoliniano está ligado à cultura, à vida, ou seja, ele corrobora a ideia de niilismo nietzscheano, pois aquele que em detrimento da vida, da cultura, pauta a sua existência na busca por valores elevados e supremos, só pode ser um niilista, negando a própria vida. Deste ponto de vista, o sagrado se revela na cultura, nos corpos não corrompidos pelo poder, no êxtase da vida. A conexão do corpóreo e do espiritual se dá por meio desse êxtase extraído da experimentação estética.

Neste sentido a paisagem do filme é grandiosa, repleta de solidão e marcas culturais próprias, há várias ruínas, uma força que se descola de cada parede, de cada pedra deslocada pelo esforço humano. Um ancião dança sobre o som de tambores e aponta o caminho para Édipo, em direção às ruínas. No meio dos muitos sinais de antiguidade uma jovem sorri, nua, como uma aparição sagrada. Aí, temos a beleza do mundo não integrado ao sistema capitalista, a beleza dos corpos não cooptados. Na estrada na qual Édipo entra em combate com Laio, seu pai biológico, vemos pequenas pedras empilhadas, como se fosse, totens em miniatura confirmando a presença do sagrado a cada passo do personagem.

O embate entre Édipo e Laio ganha um grande poder simbólico na obra de Pasolini. O próprio diretor não escondeu haver ali uma relação simbólica pessoal, visto suas desavenças com o pai fascista. Entretanto, partindo do socialismo do diretor, podemos fazer uma leitura de um embate entre classes. Pois, embora Édipo fosse filho da realeza, ele era aquele que foi rejeitado pelos próprios pais, reis de Tebas e, era também, o filho não legítimo dos reis de Corinto. Ao não obedecer às ordens de Laio, que exige passagem, Édipo se opõe à tirania do mais forte, do soberano, que deseja a tudo dominar. Entretanto sua tragédia se consuma quando ele assume o lugar do pai.

Neste ponto, não podemos deixar de nos lembrar do trecho da entrevista citada por Didi-Huberman, quando ao ser perguntado se sentia “nostalgia dos tempos brechtianos” ou da “literatura engajada”, Pasolini respondeu: “Absolutamente. Tenho apenas a nostalgia das pessoas pobres e verdadeiras que lutavam para derrubar o patrão, mas sem querer com isso tomar o seu lugar”.³⁸⁴ Aqui, temos a revelação de um pensamento próximo dos ideais anarquistas.

Por causa da peste, que assola a cidade, uma infinidade de mortos paira por toda a parte, depois dos desdobramentos do filme, seguindo o texto clássico, com o suicídio

³⁸⁴ DIDI-HUBERMAN, Georges. **Sobrevivência dos vagalumes**, 2011, p. 33.

de Jocasta e com Édipo cegando seus próprios olhos, temos o ritual envolvendo os corpos. Os mortos envoltos em mortalhas coloridas são carregados em macas rústicas de estacas, enquanto as mulheres vão seguindo o cortejo, carpindo dolorosamente. O ritual se parece com aquele, real, filmado por Pasolini em seu documentário *Apontamentos para um filme sobre a Índia*, no ano seguinte ao do lançamento de seu *Édipo Rei*. Chama a atenção o cuidado do cineasta com essas cenas repletas de simbolismos e ao mesmo tempo tão singelas, que expressavam a fragilidade e a beleza dos ritos, das culturas e dos corpos. Os filmes da trilogia trazem esses momentos de beleza que ajudam, diante das tragédias, a formar uma visão mítica do mundo.

Imagem 19: A esfíge. Filme *Édipo Rei*, 1967. Dirigido por Pier Paolo Pasolini



O filme termina com um Édipo moderno, de volta ao lugar onde tudo começou, no espaço da classe média, tocando sua flauta, à semelhança de Tirésias, o vidente cego, duplo de Pasolini, aquele que viu antes de toda intelectualidade, imersa em estado de cegueira, o crescimento do neofascismo. O poeta italiano era também aquele que vagava sem par no mundo, assim como algumas de suas personagens fílmicas, desoladas na grande paisagem desértica.

Se por um lado o mesmo movimento panorâmico da câmera focalizando a copa das árvores encerra o filme, reafirmando a circularidade temporal do discurso fílmico, por outro, estar em Bolonha é chegar à realidade do tempo presente com o estigma da cegueira. É retornar ao ventre materno, ou ainda, ao isolamento reflexivo.³⁸⁵

³⁸⁵ PEREIRA, Helena Bonito Couto; ATIK, Maria Luiza Guarnieri. **Da dramaturgia ao cinema.**

O segundo filme da trilogia é *Medeia*, de 1969, uma adaptação livre da obra de Eurípides. Na verdade, o cineasta incorpora muitos elementos que não fazem parte do texto original, na tentativa de compor sua crítica sobre o progresso do desencantamento. O mundo racional entra em choque com o mundo irracional, governado pelas forças da natureza. O filme começa com o centauro contando a Jasão, então com cinco anos de idade, sobre sua verdadeira história. O centauro admite ter contado uma mentira ao garoto com relação à sua origem: “você não é meu filho, eu não o encontrei no mar”, “você não é mentiroso, mas eu sou”. Na sequência, começa a contar a verdade:

tudo começou por causa de um velocino de carneiro. Sim, havia um carneiro que falava. Era divino. Deus o tinha dado a Néfele, aquela que rege as nuvens, porque Néfele tinha de salvar seus filhos. Tinha que salvá-los porque Ino queria mata-los...³⁸⁶

Enquanto o centauro conta os fatos, Jasão dá sinais de estar ficando cansado, parece não prestar atenção na fala do tutor, enfim, ele deita e dorme, enquanto o outro sem perceber continua sua história. Pasolini, com essa cena, já nos deixa ver uma característica do herói, o desligamento ou afastamento deste com relação à tradição mítica. O que moverá a busca de Jasão é o desejo de recuperar o reino que era seu por direito, sua relação com o sagrado ou com a cultura antiga é uma relação vazia, racional.

Depois de um salto temporal o centauro diz ao Jasão adolescente: “tudo é santo, tudo é santo, (...) não há nada de natural na natureza.” Em outra cena, o tutor, agora em sua forma humana, conversa com Jasão adulto:

talvez tenha achado que além de mentiroso, fui também muito poético. Mas o que quer, para o homem antigo os mitos e os rituais são experiências concretas, os compreendem até em seu existir corporal e cotidiano.³⁸⁷

Na sequência o tutor nos permite ver um pouco dessa visão de sagrado, cuja força está na integração entre sujeito, natureza e cultura, “para ele a realidade é uma unidade tão perfeita que a emoção que sente, digamos, frente ao silêncio de um céu de verão, equivale totalmente à mais interior experiência pessoal de um homem moderno”. O elemento poético aqui se associa a uma forma antiga de percepção do mundo.

³⁸⁶ MEDEIA. Direção: Pier Paolo Pasolini. Itália, 1969.

³⁸⁷ MEDEIA. Direção: Pier Paolo Pasolini. Itália, 1969.

Na próxima sequência ambos estão em uma pequena porção de terra cercada por água. A natureza é um elemento essencial, nesta obra, pois, as antigas formas de percepção do mundo não se dissociam dela. Ali, o centauro ele fala a Jasão o que deverá acontecer, quando este for exigir do tio a devolução do trono.:

Você irá até seu tio, usurpador de seu reino, para reclamar seus direitos. E para o eliminar ele terá de ter um pretexto. Poderá lhe atribuir uma missão, a conquista do velocino de ouro. Assim irá para um país distante, além-mar. Vivenciará um mundo que está longe do uso da nossa razão. A vida dele é muito realista como poderá ver, porque é só o mítico que é realista e é só o realista que é mítico. Isso, pelo menos é o que prevê esta nossa divina razão. O que ela não pode prever infelizmente, são os erros aos quais conduzirá você. E quem sabe quantos serão”³⁸⁸

Nas palavras do tutor de Jasão, somente o mundo irracional, ligado ao mítico, permite uma vida realista. O mítico é igual à realidade, dessa afirmação concluímos que o mundo racional é irreal, é uma farsa. Por esse motivo, a razão conduzirá Jasão aos erros que futuramente ele cometerá. Embora o tutor esteja inserido no mundo racional, a sua ligação com o mundo mítico é inquestionável, sua metade centauro, seu discurso de homem antigo... talvez, por isso, ele apresente essa espécie de vidência, a mesma capacidade de ver além, apresentada por Tirésias e, de forma crítica, portanto, racional, o próprio Pasolini.

Jasão aprende os ensinamentos do mestre centauro, projeção mítica de sua própria subjetividade dividida entre o componente ancestral, mítico, irracional, inconsciente, e o componente moderno, racional, calculista, autoconsciente. O mundo mágico da infância de Jasão perde (aparentemente) a magia quando ele atinge a “maturidade”; Jasão torna-se materialista em sua busca pelo poder e o mundo que vê adulto é um mundo desmistificado, no qual não há mais deuses e a natureza tornou-se apenas um cenário. O filme mostra a oposição entre dois mundos: o universo misterioso, camponês e mítico, de Medéia; e a civilização grega, guerreira e racional, de Jasão, que aparentemente derrota a feiticeira e anula seus poderes mágicos, mas no fim amarga o “retorno do reprimido”.³⁸⁹

A cena subsequente à da conversa entre Jasão e seu tutor, dá início uma das sequências mais contraditoriamente belas da cinematografia pasoliniana, à semelhança de alguns filmes etnográficos de Jean Rouch. A beleza advém das seguintes imagens: a paisagem semiárida representando Cólquida, terra de Medeia, lugar do irracional e do

³⁸⁸ MEDEIA. Direção: Pier Paolo Pasolini. Itália, 1969.

³⁸⁹ NAZÁRIO, Luiz. **Todos os corpos de Pasolini**, 2007, p. 73.

primitivo; lentamente vamos assistindo as preparações de um ritual, a trilha sonora traz algo de arcaico, com seus sons metálicos misturados aos sons guturais; por ali um rebanho de cabras está pastando, o tom ocre da paisagem, das vestimentas, tudo isso ajuda a compor o clima de mistério.

Há um corte nessas imagens e na sequência, dentro de uma construção que parece entalhada na rocha, um rapaz pendurado pelas mãos se contorce. Então percebemos que aqueles são os preparativos para um ritual de sacrifício humano. Uma voz monotônica, como um mantra, enche a paisagem. Apetrechos de bambu, palha, cordas, símbolos estranhos, adornos de cabeça, chifres. Tudo remete a uma cerimônia sagrada. Os sacerdotes chegam para escoltar o rapaz a ser sacrificado. Ele parece estar em estado de êxtase, sorri, sua cabeça foi adornada com ramos de trigo pintados. Ele é escoltado, a família real, composta pelo rei, rainha, a filha Medeia e o seu irmão, segue atrás.

Enquanto o jovem é preparado, ouvimos o canto grave de homens. Momentos antes de ser amarrado para o sacrifício, ele parece sair do transe, tenta resistir, mas é amarrado à estaca no local onde será sacrificado. Em seguida ele tem o pescoço quebrado.

Imagem 20: início do cortejo do ritual de sacrifício. Cena do filme *Medeia*, Pier Paolo Pasolini, 1969



Imagem 21: cortejo da família real. Cena do filme *Medeia*, Pier Paolo Pasolini, 1969



Imagem 22: ritual de sacrifício. Cena do filme *Medeia*, Pier Paolo Pasolini, 1969



Imagem 23: ritual de sacrifício. Cena do filme *Medeia*, Pier Paolo Pasolini, 1969



Um terceiro sacerdote corta as cordas que prendiam os braços do sacrificado à estaca, em uma cena que remete à descida do corpo de Cristo. Na sequência, com uma machadinha o sacerdote violentamente estraçalha o corpo. Os espectadores que aguardavam sentados em círculo, segurando tigelas, se levantam alegres e correm para encher as vasilhas com partes do corpo. A trilha, nesse momento, se assemelha a gritos tribais. Os pedaços do sacrificado, assim como o seu sangue, são distribuídos entre a multidão que corre para a plantação esfregando sangue e órgãos nas plantas, é um rito de fertilidade, o corpo do sacrificado é tornado santo, lembrando a fala do centauro: “tudo é santo, tudo é santo”.

Velhas senhoras esfregam o sangue na roça de trigo, próximo um garoto enterra parte de um órgão, possivelmente para fertilizar o solo. Os ossos restantes no local do sacrifício são incinerados, a fumaça leva aos céus o resto do sacrificado. O despedaçamento ligado ao rito de fertilidade, ligado à vida, novamente nos remete a Dioniso, pois este, como já mencionamos anteriormente, ao ser despedaçado pelos Titãs renasceu.

Na plantação, crianças fantasiadas, algumas usando máscaras semelhantes a animais, talvez representando seus espíritos, aguardam. A câmera mostra as cinzas que sobraram dos restos cremados. Medeia gira uma roda rústica, adornada com o que parece ser couro de algum animal, presa a um aparelho de madeira, depois pronuncia: “dá vida à semente renasce com a semente”. Diante do poder das palavras, as crianças saem da plantação e sobem correndo, iniciando no local do sacrifício uma dança ao som de batidas de tambor. A multidão entra em transe, cospem na família real, como se estivesse expurgando os males. Medeia é amarrada na estaca sacrificial, o irmão é conduzido por um grupo que lhe dá uma surra com varas.

Então temos um corte. Na sequência vemos os quatro membros da realeza no interior de um edifício antigo. O rito de fertilidade chegara ao fim. Depois de conhecermos um pouco sobre o mundo de Medeia por meio dessas imagens, vemos na sequência o choque entre mundo antigo e mundo moderno, representado por Jasão. Após receber a incumbência de levar ao tio o velocino de ouro como forma de assumir seu trono, Jasão e os Argonautas chegam à Cólquida, saqueando e profanando, sem demonstrar qualquer respeito pelos lugares sagrados.

Como se estivesse sobre encanto, Medeia trai seu povo, roubando o velocino sagrado para o entregar a Jasão. Ela pede ajuda envolvendo o próprio irmão no roubo, na fuga com os argonautas, Medeia o mata, desmembrando-o, joga os pedaços ao longo da estrada para atrasar o exército do rei, que diminui o ritmo para recolhê-los.

A importância do sangue e das vísceras havia sido mostrada no início, na parte quase documental e antropológica do *rito de fertilidade* através de um sacrifício humano, fonte dos valores e tradições da civilização agrária. Aí, cada gota de sangue, cada bocado dos órgãos humanos são disputados como *mana* sagrado capaz de recuperar o mundo e fazer germinar as plantações, mantendo a comunidade viva; entendemos, então, o significado terrível do *desperdício* realizado por Medeia; *desperdício* intolerável para sua cultura, que deve realizar um ritual para recolher cada pedaço do corpo profanado. A feiticeira paga, contudo, um alto preço por sua traição: ela perde o contato com os deuses — a Terra, o Sol, as pedras, a erva, todos se calam às suas súplicas; a natureza fica sem voz, sem alma. Ela se apercebe disso, contudo, apenas ao chegar à Grécia, diante da impiedade dos gregos, que não procuram o centro ao aportar e armar suas barracas; desnorteadas clama por seus deuses, em vão. Finalmente, deixa-se desnudar dos seus hábitos sacerdotais para vestir roupas gregas.³⁹⁰

O centauro reaparece a Jasão, contudo, desdobrado em dois, um mantendo sua forma mítica, sagrada e o outro em sua forma humana, portanto, profana. Jasão exclama: “é uma visão!”, a forma humana do centauro responde: “se for, é produzida por você, na realidade nós dois estamos dentro de você”.

Imagem 24: O Centauro e seu duplo. Cena do filme *Medeia*, Pier Paolo Pasolini, 1969



³⁹⁰ NAZÁRIO, Luiz. *Todos os corpos de Pasolini*, 2007, p. 74.

Quando Jasão afirma que conheceu apenas um centauro, o outro então diz: “não, conheceu dois, um sagrado quando você era criança e um profano quando se tornou adulto”. O duplo do centauro então dirá: “Mas o que é sagrado continua junto de sua nova forma profana. E aqui estamos nós, um ao lado do outro”. Então Jasão pergunta: “mas qual é a função do velho centauro, aquele que conheci quando criança? Já que você, centauro novo, se percebi bem, o substituiu não fazendo desaparecer, mas tomando o lugar dele.” O novo então responde:

ele não fala, naturalmente, porque a lógica dele é tão diferente da nossa que não se poderia entender. Mas eu posso falar por ele. É sob seu signo que você para além de seus cálculos e sua interpretação, na verdade ama Medeia (...). E não tem piedade dela, de quem compreende a catástrofe espiritual, a sua desorientação de mulher antiga num mundo que ignora o que ela sempre acreditou. A coitada, passou por uma conversão ao contrário e nunca mais foi como antes.

Aquilo que o novo centauro diz sobre o não desaparecimento do sagrado, vale igualmente para Medeia, que se encontra silenciada assim como o centauro sagrado, mas sua antiga força ainda existe junto à nova Medeia, a veremos surgir novamente quando Jasão toma a decisão de se casar com a filha do rei, abandonando-a e aos seus dois filhos. A antiga feiticeira volta a se conectar com a natureza, ouve novamente a voz do Sol. E, então, movida pelo desejo de vingança provoca a morte da noiva de Jasão; o rei morre junto com a filha. Medeia finaliza sua vingança assassinando os dois filhos que tivera com Jasão, na sequência incendeia a própria casa. Quando Jasão desesperado implora para que ela o deixasse “sepultar os filhos e chorar por eles”, ela responde: “seu pranto não é nada. Perceberá isso na velhice! (...) Não insista! É inútil! Nada mais é possível agora.”

Sob essas palavras decisivas a tragédia está concretizada e o filme é finalizado. Uma característica importante da trilogia grega é a força das palavras, elas trazem em si um duplo poder: de restauração e de destruição. Quando Medeia, ao desembarcar na Grécia, clama por seus deuses — e não obtém resposta — sua intenção é restaurar a ordem cósmica e curar os possíveis males que virão por causa das atitudes dessacralizadas dos gregos. Assim também, ao pronunciar, no ritual de fertilização: “dá vida à semente...” ela está confirmando essa ordem e o poder mágico das palavras. Da mesma forma acontece em Édipo Rei, quando o oráculo diz: “Assassinarás teu pai e te deitarás com tua mãe.” O

herói sente o peso das palavras, e nós sabemos quão carregadas pela força do destino estavam elas. A mesma força está nas palavras de Tirésias, verdades arrasadoras.

Por essa ótica podemos analisar o projeto poético e crítico de Pasolini e de Roberto Piva, palavras demolidoras servindo como expurgos. Como diria o poeta paulista: “eu quero a destruição de tudo que é frágil: cristãos fábricas palácios/ juízes patrões e operários”. É preciso despedaçar o mundo do neocapitalismo para que ele possa renascer, talvez de forma mítica. O último filme da trilogia segue esse caminho de despedaçamento e renascimento. O fato de ter ficado inacabado, parece não ter prejudicado em nada sua potência e sua beleza. *Appunti per un'Orestiaide africana* (*Notas para uma Orestia africana*), é um dos filmes mais interessantes do poeta italiano.

Realizado em 1970, o filme, misto de ficção e documentário, nos fornecerá bons exemplos sobre o pensamento pasoliniano. Ambientando a obra de Ésquilo na África que, lentamente ia se industrializando, o cineasta dá destaque especial às Fúrias³⁹¹, deusas antigas, representantes das forças indomáveis da natureza, responsáveis pela punição de crimes consanguíneos, deusas do terror ancestral que — após perseguirem Orestes como punição por este ter matado a mãe —, são transformadas por Atena, em Eumênides, as benevolentes, deusas dos sonhos e do irracional.

A breve descrição acima, já nos permite ver os primeiros sinais da domesticação das forças da natureza, surgidas como projeto da própria humanidade desde os primórdios. Contudo, a dominação processual da natureza leva ao desaparecimento do mundo antigo e ao aparecimento de um mundo novo, racional, simbolizado pela instituição do primeiro tribunal humano.

As Fúrias da *Oréstia* de Ésquilo estão destinadas à derrota, a desaparecer. E com elas desaparece o mundo ancestral dos antepassados, o mundo antigo. E no meu filme, com elas desaparecerá irremediavelmente uma parte da África antiga.³⁹²

Uma questão levantada pelo filme diz respeito à tensão entre a África dessacralizada das fábricas e da vida moderna — que, por um lado, flerta com a política norte-americana e por outro com a política chinesa — e a África sacra (dos ancestrais, da oralidade, dos mitos) que, segundo Pasolini, está desaparecendo para dar lugar à

³⁹¹ Erínias em grego.

³⁹² APPUNTI per un'orestiade africana. Direção: Pier Paolo Pasolini, 1970.

modernização. Mas, o filme não é apenas um lamento pela transformação da África arcaica em moderna, ele é antes uma proposta de conciliação, de sobrevivência mútua. Aí, encontramos questão semelhante à apontada pelo centauro, no filme *Medeia*, a respeito do sagrado e do profano existindo juntos.

Como destacamos no capítulo 1, Pasolini não ignorava a inevitabilidade da modernização, assim, quando de seu apelo à UNESCO sobre a preservação dos muros e da parte antiga de Sana'a, seu discurso não fora contra as manifestações modernas, mas sim um pedido pela preservação do antigo, para que este não fosse substituído. Nada impedia a construção de novos edifícios, sob a condição de serem erguidos em locais apropriados, distantes dos antigos, de modo a não interferir no patrimônio já existente. É nesse sentido, que o poeta, mais de uma vez, se declarou conservador, que seu discurso era pela sobrevivência.

O poeta-cineasta desejava preservar aquilo que lhe parecia mais sagrado: a pluralidade cultural. Antes de ser acometido por uma espécie de desespero derradeiro, Pasolini viu o Terceiro Mundo como resposta à vazia cultura do consumo e dos desejos hedonistas. Por isso, as principais locações da trilogia ocorreram fora da Europa. Para ele, as nações pobres, assim como parte do subproletariado e dos camponeses italianos, preservavam suas tradições e costumes, se mantendo fora dos esquemas do poder no qual a aquisição do novo exige o descarte do antigo. Contudo, como já sabemos, nos anos setenta Pasolini chegou à conclusão de que essas áreas intocadas praticamente já não existiam mais, o neocapitalismo estava transformando, ideologicamente, o mundo todo.

Retornemos à interpretação da obra e ao mito de Orestes. Após retornar da guerra de Tróia, o poderoso rei Agamêmnon é assassinado por sua esposa Clitemnestra e seu amante Egisto, que assume o trono de Argos. O rei então deixa dois filhos³⁹³ Electra, testemunha do crime contra o pai, e Orestes, que se encontrava exilado em outro reino. Assim, inicia-se a tragédia de Orestes: retornando a Argos anos depois, articulado com a irmã, Orestes — sob a proteção de Apolo — assassina a própria mãe e o padrasto, para vingar a morte do pai.

As Fúrias perseguem o herói implacavelmente dia e noite até a exaustão, até quase o enlouquecer – aliás provocar a loucura e o remorso fazia parte da punição. Apolo

³⁹³ A terceira filha, Ifigênia, havia sido sacrificada (em uma das versões do mito) em honra da deusa Ártemis, pelo próprio pai, antes de partir para a Guerra de Troia. Este seria um dos motivos que fez com que Clitemnestra se voltasse contra o marido.

aconselha Orestes a fugir para a cidade de Atena. Lá, ele pedirá a ajuda da deusa da razão. Atena decide que Orestes deve ser julgado não por um tribunal celeste, mas por um tribunal humano, atuando como advogada do réu. As Fúrias atuam como promotoras, mas no fim, a filha de Zeus sai vitoriosa e Orestes é absolvido. As deusas antigas uivam cegas de raiva, contestam, acusam Atena de não respeitar as tradições, de não as respeitar, justo elas, mais antigas que o próprio Zeus. Atena, entretanto, convence as velhas deusas que acabam aceitando as mudanças. Aceitando a vinda do novo, as Fúrias se transformam em Eumênides, as “benevolentes”. Desta forma, é instaurado o primeiro tribunal humano, surgindo a democracia entre os homens.

As conexões feitas por Pasolini entre a África e o mito de Orestes são muitas, mas tomaremos aqui como ponto central deste documentário a ideia do desaparecimento, pois ele atravessa todo o filme. Pasolini em sua busca, na África moderna, por personagens capazes de figurar os papéis da tragédia grega de Ésquilo, decide que as antigas deusas não poderiam ser representadas por uma figura humana, essa é a razão, como dissemos acima, para ele elencar como possíveis personagens grandes árvores, folhas e galhos que balançam furiosos ao vento ou mesmo uma leoa ferida, “imersa em sua dor cega”. As Fúrias — associadas às forças da natureza — precisam desaparecer para que surjam as Eumênides. É a natureza irracional domada pela civilização que retira da divindade a capacidade de legislar o mundo colocando esse poder apenas nas mãos dos homens.

Imagem 25: uma possível Fúria. Cena de *Appunti per un'orestiade africana*. Direção: Pier Paolo Pasolini, 1970.



O terrificante da África está na sua solidão, nas formas monstruosas que a natureza pode assumir, nos silêncios profundos e apavorantes. A irracionalidade é animal. As Fúrias são as deusas do momento animal do homem [...]. As Fúrias da *Oréstia* de Ésquilo estão destinadas a ser vencidas, a desaparecer. Com elas, desaparece, portanto, o mundo dos antigos, o mundo ancestral; e, no meu filme, está, portanto, destinada a desaparecer com eles uma parte da África antiga.³⁹⁴

Porém, como conciliar o antigo e o novo, ou necessariamente a existência de um exige o desaparecimento do outro? Como o próprio diretor deixou claro ao final do filme, ele não pretendia fechar nenhuma conclusão, entretanto nos aponta uma direção, que é a direção da síntese. Pasolini apresentou suas ideias para a versão da *Oréstia* aos estudantes africanos da Universidade de Roma, e um deles fez a seguinte observação sobre o desaparecimento das Fúrias e o surgimento das Eumênides: “Não sei, essa transformação assim, de umas em outras, não creio que se possa obter completamente [...] provavelmente se poderá criar Eumênides sem que as Fúrias desapareçam”. Pasolini encerra seu filme, então, com duas sequências de imagens sínteses, corroborando a existência do antigo e do novo. Primeiro, uma dança modernizada de uma tribo Wa-gogo, da Tanzânia; as imagens descontraídas mostram os membros da tribo dançando, vestidos com seus trajes do dia a dia. Pasolini comenta:

Essa dança há alguns anos era evidentemente um rito, com significados precisos, religiosos, talvez cosmogônicos. Agora em troca como vêm, os Wa-gogo, nos mesmos lugares onde antes faziam realmente, a sério, essas coisas, as repetem, mas as repetem alegremente para se divertirem esvaziando estes gestos estes movimentos, de sua antiga significação sagrada, quase como por mera alegria. Esta poderia ser uma metáfora da transformação das fúrias em Eumênides.

Logo em seguida presenciamos uma festa nupcial em Tanganica:

[sobre a festa nupcial] Como a dança dos Wa-gogo, [ela] pode perfeitamente representar poética e metaforicamente, a transformação das Fúrias em Eumênides, justo no sentido que dizia antes. Todos esses penteados, os andares, as danças os gestos, as tatuagens nas caras são signos de um antigo mundo mágico. [...] Mas este mundo mágico se apresenta aqui como tradição, como antigo espírito autóctone que não quer deixar-se perder.

³⁹⁴ Pier Paolo Pasolini. Notas para uma *Oréstia* africana. 1970, 22: 09. Trad. Luiz Nazário, In: **Todos os corpos de Pasolini**, 2007, p. 77.

A cada geração um pouco dos antigos ritos e das antigas tradições se perdem, esquecidas, obsoletas no mundo moderno ou se transformam, se adaptam ao sistema econômico. Assim, dentro do processo de modernização, muitos ritos perdem sua função religiosa, adquirindo em troca a função de produto destinado aos turistas. E isso parece inevitável, restam em muitos casos apenas sinais, mínimos pontos de algo mais complexo que vai se transformando. A violência que esteriliza a pluralidade, soterrando as outras formas de ver e entender o mundo. Como pensar os desaparecimentos e as sobrevivências a partir das imagens de destruição oriundas das inúmeras guerras civis que assolam parte da África desde os processos de independência? Como pensar a ideia de resistência em um continente que se transforma rapidamente?

Imagem 26: jovem ferido na Guerra de Biafra. Cena de *Appunti per un'orestiade africana*. Direção: Pier Paolo Pasolini, 1970



Imagem 27: caixões para enterrar os mortos da Guerra de Biafra. Cena de *Appunti per un'orestiade africana*. Direção: Pier Paolo Pasolini, 1970



Nada mais distante que estas imagens, da ideia que comodamente fazemos do classicismo grego. Contudo, a dor, a morte, o luto, a tragédia são elementos eternos e absolutos que podem perfeitamente ligar estas imagens de ardente atualidade com imagens fantásticas da tragédia grega antiga.³⁹⁵

O trecho acima, narrado pelo próprio diretor, se refere às imagens de arquivo, utilizadas pelo cineasta, da guerra civil nigeriana nomeada como Guerra de Biafra, cuja duração é de julho de 1967 a janeiro de 1970. As cenas mostram pilhas e pilhas de corpos,

³⁹⁵ APPUNTI per un'orestiade africana. Direção: Pier Paolo Pasolini, 1970.

alguns destroçados, mutilados pela violência da guerra, pela violência humana e sua política econômica. As próprias imagens de arquivo são uma forma de “resgate” da memória. Pasolini as utiliza para fazer sua relação entre a tragédia grega e a tragédia africana. A Guerra de Biafra transformou-se em atualização da Guerra de Tróia. Uma atualização que se dá pelos despedaçamentos dos corpos, da cultura, ou seja, pela ruína e pela violência.

As notas cinematográficas que deram origem ao filme fletam, através da visão do cineasta, com as duas épocas distintas, passado e presente. De um ponto a outro no decurso da história, entre as diversas formas de se compreender e explicar o mundo, encontramos os desaparecimentos. As transformações produzidas por eles são causas, mas também efeitos do novo mundo que se descortina no continente africano que, aos poucos, vai se ocidentalizando. A tragédia moderna está na sua atualização da tragédia de Orestes: a transformação do sagrado em não-sacro, da antiguidade em sociedade industrial, dos ritos em mercadoria, das forças indomáveis em violência gratuita, das vidas controladas pelo destino mítico em vidas controladas por forças sócio-políticas repressoras.

4.3 Xamanismo: a palavra poética contra a sedução normatizante

O xamã, é aquele que conhece os mistérios da vida e da morte e, portanto, detém os poderes da “cura”

(Mircea Eliade)³⁹⁶

A ligação do poeta paulista com a natureza, seu pensamento ecológico e cosmológico, sua identificação com o surrealismo, sua negação do modelo racional de sociedade baseada no consumo, seu gosto pelo insólito, suas experiências com psicotrópicos como forma de expansão da mente, fazem dele um entusiasta do xamanismo e das culturas tribais e “primitivas”.

Entretanto, a poesia de Roberto Piva, pode ser entendida como uma poesia que lida com questões étnicas e com o imaginário mítico-poético. Isso acontece principalmente no caso dos dois últimos livros publicados, *Ciclones* (1997) e *Estranhos sinais de Saturno* (2008). Aqui, um ramo importante que não pode ficar de fora das

³⁹⁶ ELIADE, Mircea. **O Xamanismo e as técnicas arcaicas do êxtase**, 2002, p. 269.

discussões sobre a poesia píviana é a etnopoesia. O termo foi cunhado pelo poeta e pesquisador norte-americano Jerome Rothenberg e, como nos lembra Pedro Cesarino:

abarca todas as margens da poesia canônica ocidental, tais como manifestações libertárias e rituais diversas, sejam elas judaicas, negras, ciganas, ameríndias, ou mesmo no caso da poesia visionária de figuras como Blake ou Rimbaud.³⁹⁷

A flexibilidade do termo permite relacioná-lo à obra de Roberto Piva, aproximá-la dos estudos sobre a etnopoesia.

A etnopoesia se guiou pela “suspeita de que certas formas de poesia, assim como certas formas de arte, permeavam as sociedades tradicionais & de que estas formas geralmente religiosas não apenas se assemelhavam, mas há muito já haviam realizado o que poetas experimentais e artistas estavam tentando fazer”.³⁹⁸

A poesia xamânica terá grande dívida contemporânea para com os campos de atuação da etnopoesia de Rothenberg, então, inicialmente devido aos poetas beats que se relacionam especificamente com ela, como é o caso de Michael McClure e Gary Snyder. Não por acaso, Piva parece se afastar do contato inicial com a poesia de Allen Ginsberg para, neste momento, se concentrar na visão etnopoética encontrada na obra de tais beats, em especial por meio de temas como a ecologia e demais aspectos ligados à flora e à fauna do planeta. Ciclones trabalhará, neste sentido, a proposta de uma “ecologia da linguagem” (à frente), tanto quanto “direitos não-humanos do planeta” em sintonia com as seguintes premissas: “Que você conheça manguezais/ & realidades não humanas/ que são a essência da Poesia” e “a poesia mexe/ com realidades não-humanas/ do planeta” (versos, respectivamente, dos poemas “Floresta sacrílega”, “A oitava energia” e “a poesia mexe” (PIVA, 1997, p. 51, 64 e 78).³⁹⁹

Como destaca Veronese, a poesia xamânica tem uma dívida com etnopoesia e, igualmente, com Rothenberg. O poeta norte-americano irá trazer para seu campo de pesquisa poetas cuja conexão com elementos da cultura primitiva é evidente, poetas com maior aproximação com a natureza. Essa vai ser também a relação de Piva com a etnopoesia a partir do xamanismo.

³⁹⁷ CESARINO, Pedro. Pré-face. In: ROTHENBERG, Jerome. **Etnopoesia do milênio**. Trad. Luci Collin. Org. Sérgio Cohn Rio de Janeiro: Azougue editora, 2009, p. 7.

³⁹⁸ Ibid., p. 6.

³⁹⁹ VERONESE, Marcelo Antônio Milaré. **Ciclone de si: a leitura e a escrita da poesia de Roberto Piva** (Tese). Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), 2015, p. 241.

Segundo Mircea Eliade: “o xamanismo *stricto sensu* é, por excelência, um fenômeno religioso siberiano e centro-asiático”.⁴⁰⁰ Num primeiro momento, torna-se importante pontuarmos, como o historiador das religiões ressalta que o xamã não é apenas um sacerdote ou um oficiante de uma religião primitiva, mas ele é também o detentor da cultura, das lendas e histórias de seu povo, além de ser o curandeiro da tribo ou o “*medicine-man*”,⁴⁰¹ ele é o psicopompo, ou seja, o responsável por guiar as almas dos mortos recém-falecidos, ele ainda pode ser o mago e o poeta. O próprio Eliade dá um exemplo: “O vocabulário poético de um xamã iacuto compreende 12 mil palavras, ao passo que sua linguagem usual - a única conhecida pelo restante da comunidade - não contém mais de 4 mil”.⁴⁰²

Outro ponto importante para ressaltarmos é que, apesar de ser considerado “um fenômeno religioso siberiano e centro-asiático”, o xamanismo ocorre em quase todas as regiões do planeta, como: Oceania, continente americano, continente asiático, parte do continente europeu e no Ártico. Falam-se em pelo menos três técnicas extáticas, sendo a primeira delas o êxtase espontâneo. Este ocorre entre os xamãs do Ártico e é identificado por estudiosos, de áreas como a psicologia, como sendo a manifestação de alguma psicopatologia causada pela escuridão excessiva, frio intenso e a falta de vitaminas que deixariam os indivíduos propícios às alucinações. Eliade discorda desse tipo de opinião, por se mostrar reducionista, subtraindo o fenômeno religioso.⁴⁰³ Uma outra forma de se alcançar o êxtase seria pela ingestão de narcóticos capazes de levar ao transe. E a terceira forma seria por meio de uma encenação dramática, uma performance que imitaria o transe extático.

Também existem várias formas de se tornar um xamã, pela “hereditariedade”,⁴⁰⁴ pelo chamado dos “deuses ou dos espíritos”⁴⁰⁵ – nessa os candidatos selecionados apresentam uma espécie de “vocação espontânea”⁴⁰⁶ –, e até mesmo por vontade própria. Contudo, conforme Eliade, algumas comunidades consideram esse último tipo mais fraco do que os outros. Além disso, se tornar um xamã não depende unicamente da vontade de

⁴⁰⁰ “A palavra chegou até nós através do russo, do tungue saman. Nas outras línguas do centro e do norte da Ásia, os termos correspondentes são o iacuto ojun, o mongol bügä, bögä (buge,bü) e ugan (cf. também o buriate udayan e o iacuto udoyan, "a mulher-xamã")”. In: Eliade, 2002.p16.

⁴⁰¹ Segundo Eliade um xamã é um curandeiro, mas um curandeiro não necessariamente será um xamã.

⁴⁰² ELIADE, Mircea. **O Xamanismo e as técnicas arcaicas do êxtase**, 2002, p. 44.

⁴⁰³ Além disso, a autocura, a autocura, faz parte do próprio processo para se tornar um xamã.

⁴⁰⁴ ELIADE, Mircea. **O Xamanismo e as técnicas arcaicas do êxtase**, 2002, p. 44.

⁴⁰⁵ Loc. cit.

⁴⁰⁶ Loc. cit.

um indivíduo, pois por ser o líder espiritual de um grupo ele precisa passar pela aceitação deste.

Outro ponto ressaltado pelo historiador é:

O cargo de curandeiro não é hereditário em considerável número de populações primitivas, que não cabe citar aqui. Isso quer dizer que no mundo todo se admite a possibilidade de obter poderes mágico religiosos tanto de modo espontâneo (doença, sonho, encontro fortuito de uma fonte de "poder" etc.) quanto de modo deliberado (busca). Cabe observar que a obtenção não-hereditária dos poderes mágico-religiosos apresenta um número quase inesgotável de formas e variantes, que interessam mais à história geral das religiões do que a um estudo sistemático do xamanismo⁴⁰⁷.

Para além desses aspectos, o processo de formação de um xamã é extremamente rigoroso:

Qualquer que tenha sido o método de seleção, um xamã só é reconhecido como tal após ter recebido dupla instrução: 1) de ordem extática (sonhos, transes etc.), 2) de ordem tradicional (técnicas xamânicas, nomes e funções dos espíritos, mitologia e genealogia do clã, linguagem secreta etc.). Essa dupla instrução, a cargo dos espíritos e dos velhos mestres xamãs, equivale a uma iniciação. Às vezes a iniciação é pública e constitui por si só um ritual autônomo. Mas a ausência de um ritual desse gênero não implica de modo algum ausência de iniciação: esta pode muito bem ter ocorrido em sonho ou durante o êxtase do neófito. Os documentos de que dispomos sobre os sonhos xamânicos mostram de modo pertinente que se trata de uma iniciação cuja estrutura é sobejamente conhecida na história das religiões; não se trata em nenhum caso de alucinações anárquicas ou de fabulação estritamente individual: essas alucinações e essa fabulação seguem modelos tradicionais coerentes, bem articulados e com um conteúdo teórico espantosamente rico. (...) Psicopata ou não, o futuro xamã deve passar por determinadas provas iniciáticas e receber uma instrução às vezes extremamente complexa. É apenas essa dupla iniciação - extática e didática - que o faz passar de eventual neurótico a xamã reconhecido pela sociedade. A mesma observação deve ser feita quanto à origem dos poderes xamânicos: não é o ponto de partida para a obtenção de tais poderes (hereditariedade, concessão pelos espíritos, busca voluntária) que desempenha o papel mais importante, e sim a técnica e a teoria subjacente a essa técnica, transmitidas através da iniciação⁴⁰⁸.

A iniciação de um xamã, em sua maioria, está intimamente relacionada a uma doença que se abate sobre o próprio iniciado ou neófito. Para Eliade [o] “xamã não é apenas um doente: é, antes de mais nada, um doente que conseguiu curar-se, que curou a

⁴⁰⁷ Loc. cit.

⁴⁰⁸ ELIADE, Mircea. **O Xamanismo e as técnicas arcaicas do êxtase**, 2002, p.26.

si mesmo”.⁴⁰⁹ Para ser xamã o iniciado deve curar a si mesmo, curar o corpo e a alma, “o xamã é o grande especialista da alma humana”.⁴¹⁰ Essa relação entre doença, e xamanismo aparece em relatos colhidos por inúmeros pesquisadores em diversas partes do mundo e em épocas diferentes, os quais Eliade utilizou para compor seu trabalho. São muitos os relatos de doenças neurológicas entre os iniciados, estas, assim como o xamanismo em alguns povos, podem ser hereditárias.

Eliade ressalta que as experiências decisivas sobre a “vocação do futuro xamã” esquematicamente se assemelham às “cerimônias de Iniciação”, apresentando, portanto, o “sofrimento, morte e ressurreição”⁴¹¹. O iniciado passa por uma “morte simbólica”, representada pelo “despedaçamento do corpo do candidato (= doente)”. Essa doença, necessária para determinar a vocação do candidato, é denominada pelo historiador como “doença-vocação”. Ainda segundo ele, o ritual traz, geralmente, como ideia o

despedaçamento do corpo seguido pela renovação dos órgãos internos e das vísceras, ascensão ao Céu e diálogo com os deuses ou os espíritos; descida aos Infernos e contato com os espíritos e as almas dos xamãs mortos.⁴¹²

O transe extático seria aquele que permitiria ao espírito do xamã deixar o corpo e alçar seu voo em direção ao Céu ou ao Inferno.

Guardadas as devidas proporções — visto o xamanismo, de fato, ter a ver com a cultura e com uma iniciação rigorosa realizada com a instrução dos xamãs anciãos, membros do clã —, vamos perceber certa semelhança expressa em muitos poemas de Roberto Piva, alguns inclusive, pertencentes ao livro *Paranoia*, demonstrado como o autor já vinha se interessando por essa prática mágico-religiosa desde o início de sua carreira literária.

Tendo em vista a relação do xamã com a poesia e essa com o sagrado, e ainda a relação da figura do xamã com a cura, podemos tratar a poesia piviana como uma espécie de cura, na medida em que ela não só faz um elogio desse mundo governado pela magia, pelo sobrenatural, mas propõe uma espécie de reavivamento do encanto primitivo na sociedade consumista contemporânea. Este tipo de proposta, na verdade, não é nenhuma novidade, pois como já destacamos anteriormente, ela é encontrada no romantismo e está, também, por trás da ideia de primitivismo na fase inicial do movimento cubista, ou ainda,

⁴⁰⁹ Ibid., p. 41.

⁴¹⁰ Ibid., p.20.

⁴¹¹ Ibid., p.49.

⁴¹² Ibid., p. 50.

como destaca Michael Löwy, no surrealismo. O esforço do poeta paulista para alcançar certos estados de alteração da mente através das drogas já pode ser lido como prelúdio de seu xamanismo urbano.

No poema abaixo pode-se identificar algumas das características destacadas por Mircea Eliade quando ele descreve o estado de espírito do neófito:

Poema da eternidade sem Vísceras

Na última lua eu odiava as montanhas
 minha memória quebrada não pode receber
 o amor
 eu tomava sopa aguardando meus amigos desordeiros
 no outro lado da noite
 este é o meu estranho emprego este mês
 outro tempo quando o velho Gide se despachava para a África
 meu coração era sólido eu dançava
 eu assistia uma guerra de chapéus e as brancas
 lacerações dos garotos no Ibirapuera angélico
 terreno vazio onde eu mastigava tabletes de
 chocolate branco
 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 VÍSCERAS
 todos os meus sonhos são reais oh milagres epifanias
 do crânio e do amor sem salvação que eu sabia presos
 no topo da minha alma
 meu esqueleto brilhava na escuridão
 repleto de drogas
 eu nunca estou satisfeito e ando um incorrigível demônio
 lunático com os dez dedos roídos tamborilando num campo
 magnético
 memória do arsênico que eu dei a uma pomba
 os olhos cinzentos do céu meu oculto Totem espiritual.⁴¹³

Podemos perceber “o despedaçamento do corpo seguido pela renovação dos órgãos internos e das vísceras”,⁴¹⁴ representado por versos como “memória quebrada”, ou ainda “ROBERTO PIVA TRANSFERIDO PARA REPARO DE VÍSCERAS”, aqui o poeta faz questão de destacar o verso acima colocando-o em caixa alta. Através da ingestão de entorpecentes o eu-lírico alcança essa espécie de voo cósmico, onde aparecem visões:

eu assistia uma guerra de chapéus e as brancas
 lacerações dos garotos no Ibirapuera angélico
 terreno vazio onde eu mastigava tabletes de

⁴¹³ PIVA, Roberto. **Um estrangeiro na legião**, p. 69.

⁴¹⁴ ELIADE, Mircea. **O Xamanismo e as técnicas arcaicas do êxtase**, 2002, p. 50.

chocolate branco
 no próximo instante eu vi árvores e aeroplanos com bigodes
 e lágrimas de Ouro
 no Ibirapuera esta noite eu perdi minha solidão⁴¹⁵

É importante ressaltar que outros estudiosos, fizeram antes de nós, observações semelhantes às nossas, lendo o poema acima a partir da obra de Eliade, como é o caso de Katerine de Brito Sobrinha.⁴¹⁶ Mas, ainda assim achamos importante destacar aqui as semelhanças apresentadas pelo poema com os apontamentos feitos pelo historiador das religiões sobre o xamanismo, pois elas saltam aos olhos quando se conhece o poema e se entra em contato com o texto de Eliade.

Mircea Eliade faz questão de frisar, algumas vezes, que o xamanismo é uma profissão, assim o eu-lírico dirá: “este é o meu estranho emprego este mês”, enquanto toma sopa, o que pode simbolizar convalescência, portanto, o aparecimento da “doença vocação”. Lembrando que estamos fazendo aqui uma leitura livre de versos escritos por um poeta com forte identificação com o xamanismo e muito conhecimento sobre o assunto. Acreditamos que ele, desde o início, tenha aplicado esse conhecimento em seus poemas.

No final dos versos destacados acima, o eu-lírico diz ter perdido sua “solidão”. Eliade comenta sobre o comportamento iniciático dos xamãs iacutos: “O candidato torna-se meditativo, busca a solidão, dorme muito, parece ausente, tem sonhos proféticos, às vezes ataques”. Assim, esse sentimento é inerente ao processo de iniciação xamânica. É como se o eu-lírico estivesse nos últimos estágios do processo para se tornar um xamã, abandonando sua solidão e fazendo o reparo das vísceras.⁴¹⁷ O eu-lírico, voltando para seu eu interior, busca a cura espiritual necessária para conduzi-lo ao xamanismo e ao afastamento da vida urbana, embora esse afastamento só tenha se concretizado no plano simbólico e literário, pois o poeta continuou morando na cidade de São Paulo até à sua morte, em 2010.

a vocação xamânica, à semelhança de qualquer outra vocação religiosa, manifesta-se por uma crise, por uma ruptura provisória do equilíbrio espiritual do futuro xamã. Todas as observações e análises que possam ser acumuladas a esse respeito são particularmente preciosas: elas nos mostram ao vivo, por assim dizer, as repercussões, no interior da psique,

⁴¹⁵ PIVA, Roberto. **Um estrangeiro na legião**, p. 69.

⁴¹⁶ SOBRINHA, Katerine de Brito. A Poesia Dionisíaca De Roberto Piva. **Macapá**, v. 5, n. 1, 1º semestre, 2015. Disponível em: <http://periodicos.unifap.br/index.php/letras>

⁴¹⁷ ELIADE, Mircea. **O Xamanismo e as técnicas arcaicas do êxtase**, 2002, p. 51.

daquilo que chamamos de "dialética das hierofanias" - a separação radical entre o profano e o sagrado, a decorrente ruptura do real.⁴¹⁸

Uma peculiaridade da obra de Piva que, de certa forma, já tratamos anteriormente, mas ressaltamos para não induzir ao erro, é o fato de o poeta, antropofágico como era, se alimentar ou se apropriar de uma cultura vasta para produzir seus trabalhos. Dessa forma seu xamanismo vem misturado ao dionisismo e até mesmo aos elementos órficos. Apesar de existirem muitas semelhanças entre o dionisismo e o xamanismo, eles nem de longe são a mesma coisa. O primeiro estaria mais ligado ao desregramento do espírito, ao festivo, ao prazer libertário e orgiástico, à liberdade artística, representando uma força anárquica, indomável da natureza. Já o xamã utilizaria técnicas sagradas, isto é, regras, para alcançar seus propósitos, ele é o guia das almas, o curandeiro do corpo, aquele que controla os espíritos a seu favor, seus ritos não apresentam o caráter festivo dos ritos dionisíacos.

Sobre a relação entre as duas correntes, Eliade nos lembra que, ao contrário, o xamanismo estaria mais próximo de Apolo do que de Dioniso:

A corrente mística dionisíaca parece ter estrutura completamente diferente: o entusiasmo báquico não se parece nada com o êxtase xamânico. É, ao contrário, a Apolo que remetem as personagens lendárias gregas passíveis de comparação com os xamãs. E é do norte, do país dos hiperbóreos, da pátria de origem de Apolo, que teriam chegado à Grécia. É o caso, por exemplo, de Ábaris: "Trazendo nas mãos a flecha de ouro, signo de sua natureza e de sua missão apolíneas, ele percorria o mundo, afastando as doenças por meio de sacrifícios, prevendo terremotos e outras calamidades."(...) Uma lenda posterior mostra Ábaris voando em seu dardo, como Museu (...). A flecha, que tem certa importância na mitologia e na religião dos citas, é um dos símbolos do "vôo mágico".⁴¹⁹

Contudo, o dionisismo e o xamanismo apresentam características em comum, porém devem ser vistas por ângulos diferentes. Ambos mantêm uma relação com a descida ao inferno, com a natureza: Dioniso, ainda criança, quando fugia da perseguição implacável dos Titãs se metamorfoseia em vários animais, como o touro, essa também seria uma característica também do xamã, capaz de se transformar em pássaro, por exemplo. Outras características apresentadas por ambos são: o entorpecimento da mente; o despedaçamento; a possessão etc. Sobre esta última característica, Eliade faz questão

⁴¹⁸ Ibid., p. 2.

⁴¹⁹ ELIADE, Mircea. **O Xamanismo e as técnicas arcaicas do êxtase**, 2002, p. 426.

de frisar a capacidade do xamã de controlar os espíritos, o oposto do possesso que é controlado por eles, mas ainda assim, segundo o historiador, existem raros casos de xamãs possessos.

O poeta paulista diz ter entrado em contato com o xamanismo aos doze anos de idade, por meio de um empregado mestiço da fazenda de seu pai, que o teria iniciado nos mistérios xamânicos. Aos poucos essa manifestação mágico-religiosa dará uma guinada na relação do poeta com a cidade. Com o grupo de Vicente Ferreira da Silva ele descobre a obra de Mircea Eliade. Segundo ele, em 1961, ainda antes da publicação de *Paranoia*, encontrou em uma livraria uma edição italiana de *Xamanismo e as técnicas arcaicas do êxtase*.

Pelo Mircea Eliade entendi que aquilo é universal, está presente no inconsciente de todas as culturas. Nos índios brasileiros e nos xamãs siberianos, na Europa, na América Latina, Na América Central, No México, nas tribos peles-vermelhas americanas. Portanto, fui beneficiado pelo inconsciente coletivo que permeia a humanidade. Isso é a origem da poesia xamânica.⁴²⁰

Roberto Piva irá definir a poesia xamânica como sendo “poesia do inconsciente coletivo”. Até esta definição parece de fato extraída do historiador das religiões que irá dizer: “O único contato real do homem moderno com a sacralidade cósmica é efetuado pelo inconsciente, quer se trate de seus sonhos e de sua vida imaginária, quer das criações que surgem do inconsciente (poesia, jogos, espetáculos, etc.)”.⁴²¹ A diferença é o elemento junguiano, acrescentado pelo poeta para falar do xamanismo como uma herança que lhe foi transmitida.

Nas notas organizadas para o terceiro volume das obras completas de Roberto Piva, intitulado *Estranhos sinais de Saturno*, Alcir Pécora destacou alguns pontos importantes dos últimos trabalhos de Piva. Diz ele: “Todos os poemas de Roberto Piva, posteriores aos anos 80, estão centrados num veio da poesia contemporânea que se tem chamado algumas vezes de “etnopoesia” ou de “poesia étnica” ou ainda de poesia “xamânica””⁴²². Pécora destaca ainda: “o cruzamento de diferentes tradições poéticas

⁴²⁰ PIVA, Roberto. **Encontros**, 2009, p. 149.

⁴²¹ ELIADE, Mircea. **Mito e realidade**. Trad. Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 1972. Nota 1, p. 73.

⁴²² PIVA, Roberto. Notas de Alcir Pécora. In: **Estranhos sinais de saturno**. Obras reunidas vol. 3. São Paulo: Globo, 2008.

suscetíveis de apelo esotérico ou iniciático — por vezes irônico, outras vezes, não —, explícito em certa tradição maldita do romantismo”.⁴²³

Ciclones (1997), é o penúltimo livro publicado pelo autor, e no terceiro volume de suas obras completas, lançado em (2008), temos seu voo derradeiro, seu último livro: *Estranhos sinais de Saturno*. O livro de 1997, traz sete partes, cada uma com um título sugestivo: *Tempo de tambor*; *Na parte da sombra de sua alma em vermelho*; *Incorporando o jaguar*; *Poemas violetas da cura xamânica*; *VII cantos xamânicos*; *Inventem suas cores abatam as fronteiras*; *Menino curandeiro (poema coribântico)*. Os poemas assumem uma forma mais curta, mais rápida, a linguagem é mais límpida, não traz o peso de *Paranoia*, nem mesmo “as marcas textuais do sujeito”, como observa Katerine de Brito Sobrinha:

No *Ciclones* (...) o poeta consegue a difícil tarefa de promover uma dissonância com o próprio sistema de produção, a obra de Piva se redefine a partir de uma diluição radical do eu. A título de exemplo, no livro de 1963, não é difícil identificar as marcas textuais do sujeito ou desse eu agitado que caminha pela cidade, como nos versos dos seguintes poemas: “Poema Submerso”: Eu era um pouco da tua voz violenta, Maldoror/ Eu caminhava pelas aleias olhando com alucinada ternura; “A Piedade”: Eu urrava nos poliedros da Justiça no meu momento abatido na extrema paliçada; “Poema de ninar para mim e Bruegel”: Eu te ouço rugir para os documentos e as multidões (...).⁴²⁴

Em cada título das sete partes encontramos uma referência ao xamanismo, os poemas estão envoltos, ou, como podemos dizer, até mesmo condicionados pela temática xamânica. Pécora observa que esta seria, inclusive, uma contradição de uma poesia que se quer libertária. A primeira parte traz o tambor, instrumento utilizado nos rituais que, de acordo com Eliade, tem múltiplas funções mágicas como estabelecer contato com o mundo espiritual e “levar o xamã para o “Centro do Mundo”, permitindo “que ele voe pelos ares”, ou ainda tem a função de “chamar” e ‘aprisionar’ os espíritos”.⁴²⁵

esqueleto da lua
o tempo
tambor tão ágil
vomitando a noite⁴²⁶

⁴²³ Loc. cit.

⁴²⁴ SOBRINHA, Katerine de Brito. *A Poesia Dionisíaca De Roberto Piva*, 2015

⁴²⁵ ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*, 1972. Nota 1, p. 193.

⁴²⁶ PIVA, Roberto. *Ciclones, poemas*. São Paulo: Nankin Editora, 1997, p. 15.

Pécora também irá observar que os poemas giram em torno de “não mais do que cinco elementos de ouro”: “paisagem aberta”, cujo duplo negativo é a cidade-sucata; “personagens”; “figuras do mundo mineral, vegetal, animal, angélico e extraterrestre”⁴²⁷; “um conjunto ritualizado de ações precipitadas pelo xamã”; e fechando os elementos estão os “instrumentos”, que aliás, abrem o livro, assim como um ritual – *Ciclones* se inicia com o toque de tambor. Observamos nesse primeiro poema e nos outros dois abaixo esses símbolos de uma paisagem aberta, contrapostos ao formato labiríntico da cidade, local cujas forças repressivas e castradoras imperam. Assim a lua, a noite, que pode ser a noite cósmica, os quatro ventos e as montanhas são elementos indicativos de um espaço aberto, de amplidão, que ao mesmo tempo traz a solidão, mas permite o voo xamânico.

na direção dos quatro ventos
o xamã
rodopia
na energia da luz⁴²⁸

ou

quatro ventos
quatro montanhas
no olhar do garoto
que dança
no céu chapado⁴²⁹

Relembramos o fato de esses espaços abertos de voo e melancolia estarem presentes, também, em alguns filmes pasolinianos, como por exemplo, *Édipo Rei*, *Medeia*, *Pocilga* e *Teorema*. Bem como, de forma menos ampla, em filmes como *Acattonne* e *Mamma Roma*. Aí, encontramos em uma espécie de condensação entre o espaço labiríntico citadino e o espaço aberto. O novo decadente é representado pelas borgate e edifícios modernos, e o arcaico é representado, sobretudo, pelas suas ruínas, uma coluna ou um pedaço de aqueduto, pequenos sinais do passado sendo devorados pela modernidade.

No poema abaixo, o destaque fica com o mundo animal, o poeta aí destaca alguns animais de poder no xamanismo, que o “veem como seu duplo”, afinal o xamã tem o poder de se metamorfosear em alguns animais. No xamanismo os animais podem ter a função de espíritos auxiliares, ajudando o xamã em seu voo extático. Para as serpentes e

⁴²⁷ PIVA, Roberto. Notas de Alcir Pécora. In: **Estranhos sinais de saturno**, 2008, p. 10-11.

⁴²⁸ PIVA, Roberto. **Ciclones, poemas**, 1997, p. 16.

⁴²⁹ PIVA, Roberto. **Ciclones, poemas**, 1997, p. 17.

as aves de rapina existem uma quantidade enorme de mitos e funções, por exemplo, entre os iacutos, povo que vive na Sibéria, existe a Ave-de-Rapina-Mãe, uma enorme ave “com bico de ferro”. Conforme a tradição, “esse pássaro mítico só aparece duas vezes: no nascimento espiritual do xamã e em sua morte. Toma-lhe a alma, leva-a para o Inferno e deixa-a amadurecer sobre o galho de um abeto negro”.⁴³⁰

o amor
grita na minha garganta
a serpente
o gavião
o jaguar
me vêem
como seu duplo⁴³¹

Muitos poemas do livro *Ciclones* trazem novamente uma aproximação com o dionisismo. Fazem referência ao sexo, à música. Com os versos abaixo entramos no campo das ações, nele vemos despontar a antiga força anárquica e transgressiva de *Paranoia*.

seja devasso
seja vulcão
seja andrógino
cavalo de Dionysos
no diamante mais precioso⁴³²

O quarto verso do poema traz uma imagem não muito clara, podendo simbolizar um ato sexual, no qual a figura do cavalo é submissa ao deus. Mas, o cavalo também é, como lembra Mircea Eliade, o animal por excelência do xamanismo, visto que “o galope, a velocidade vertiginosa são expressões tradicionais do “voo””.⁴³³ O poeta então, une mais uma vez o xamanismo e o dionisismo.

Em outros poemas igualmente observamos o ritmo libidinoso, as mãos que dançam “no corpo do garoto lunar”. Alcir Pécora destaca a existência “regular de personagens, cujo núcleo é constituído pelo par xamã-discípulo”.⁴³⁴ Assim temos o garoto lunar, o garoto jaguar, espécies de discípulos cuja iniciação principal é da ordem sexual.

a poesia vê melhor
eis o espírito do fogo
minha mão

⁴³⁰ ELIADE, Mircea. **Mito e realidade**, 1972. Nota 1, p. 52.

⁴³¹ PIVA, Roberto. **Ciclones, poemas**, 1997, p. 21.

⁴³² PIVA, Roberto. **Ciclones, poemas**, 1997, p. 31.

⁴³³ ELIADE, Mircea. **Mito e realidade**, 1972. Nota 1, p. 178.

⁴³⁴ PIVA, Roberto. Notas de Alcir Pécora. In: **Estranhos sinais de saturno**, 2008.

dança
no corpo do garoto lunar⁴³⁵

É perceptível que Roberto Piva não abandona a cena boêmia para adentrar de cabeça em uma espécie ortodoxa de xamanismo, totalmente integrado às culturas arcaicas por meio das imagens metafóricas. Longe disso, a incorporação de técnicas e estilos variados, assim como uma diversidade mítica fica evidente quando encontramos no livro *Ciclones* nomes como Rimbaud, René de Crevel, Antonin Artaud, William Blake, John Coltrane, transitando ao lado de Baco, de xamãs, de Exu, de serpentes, aves e todo tipo de animais em sincretismo nas páginas do livro. As culturas africanas e a música negra norte-americana, mais propriamente o jazz, surgem como uma potência dupla, transgressiva e sagrada, na miríade imagética de *Ciclones*. Deste modo, “Coltrane cujo apelido é buda” se transforma na “divindade lunar que criou o homem físico”, integrado ao discurso xamânico de Piva.

Coltrane
cujo apelido
é buda
divindade lunar
que criou
o homem físico
animador dos deuses
povo-carrapicho
palavra voz Espírito
*Iguapé 84*⁴³⁶

Ou

eu sou o cavalo de Exu
ebó
do meu coração
despachado
na encruzilhada dos cometas⁴³⁷

Alguns desses poemas trazem aquela antiga verve demolidora e provocante que fizeram de *Paranoia* uma sensação entre os pares marginais de Piva. Traz a força anárquica do dionisismo, e até mesmo a pegada crítica encontrada em muitos dos poemas pasolinianos.

⁴³⁵ PIVA, Roberto. *Ciclones, poemas*, 1997, p. 33.

⁴³⁶ PIVA, Roberto. *Ciclones, poemas*, 1997, p. 32.

⁴³⁷ *Ibid.*, p. 36.

Alma fecal contra a ditadura da ciência
 Rua dos longos punhais
 Garoto fascista belo como a grande noite esquimó
 Clube do fogo do inferno: Alquimistas Xamãs
 Beatniks
 Je vois l'arbre à la langue rouge (Michaux)
 Templo
 Procissão do falo sagrado
 Deuses contemplam nas trevas o sexo
 do anjo do Tobogã
 Felizes & famélicos garotos seminus dançam
 como bibelôs ferozes
 Pedras com suas bocas de seda
 Partindo para uma existência invisível
 Tudo que chamam de história é meu plano
 de fuga da civilização de vocês

Represa de Mariporã. 95⁴³⁸

O primeiro verso já nos revela uma relação ilógica entre as palavras, aliás o gosto do poeta pelo insólito aparece em praticamente em todos os poemas do livro. Um verso como a “Alma fecal contra a ditadura da ciência”, já de partida nos revela sua crítica ao mundo racional e desencantado. O poema, assim como os “bibelôs”, revela uma ferocidade, um estado selvagem típico de livros anteriores, como o muitas vezes citado, *Paranoia* ou o livro *Coxas*. É perceptível, da mesma forma, em meio aos vários links e direções, uma aproximação do poema com o surrealismo, refletido no nome de Henri Michaux, e nas “Pedras com suas bocas de seda”. Ele fecha o poema com seus dois famosos versos: “Tudo que chamam de história é meu plano de fuga da civilização de vocês”, corroborando a relação entre a visão piviana, trágica, com a visão benjaminiana, expressa nas teses sobre história.

Entretanto, o poema acima, se configura como um dos poucos pertencentes à obra *Ciclones* que se aproximam da lírica de *Paranoia*. Essa mescla produzida na obra de 1997 conduz os poemas, inclusive, para novas configurações distanciadas da antiga. Isso pode ser percebido no trato dado a alguns temas e figuras, essa afirmação se torna mais clara, quando analisamos a figura do “anjo”, que na obra 1963, foi rebaixado, colocado nos becos e ruelas, em mictórios.

anjos
 definidos pela miragem
 meu trono
 de rei vagabundo

⁴³⁸ Ibid., p. 102.

no boeing do meu coração⁴³⁹

Os anjos perderam suas deformações, seu caráter grotesco e infernal, como o “anjo de fogo” ou “os anjos surdos”, ou sua sujidade como “os anjos de Rilke”. Agora são definidos pela miragem, ou seja, por uma forma não profana, ou se transformaram em fantasia para o carnaval, como observamos no primeiro poema da última parte do livro.

os meninos curandeiros
se vestem de anjos nos Carnavais
resgatam Eros nas ruas
das cidades-sucata
nos ritos da magia do Amor
& bebem Morte numa
taça de Crânio⁴⁴⁰

ou ainda:

o grande reflexo lilás caminha
creme dos anjos
flor ameaçadora da manhã
vento varrendo a paisagem
no momento sou um deus devasso
no parapeito frágil do destino
a névoa que me carrega é horizontal
ilha comprida, 93⁴⁴¹

É interessante notarmos que na poesia de Roberto Piva, assim como no cinema e mesmo na poesia de Pasolini, existem “cortes bruscos”.⁴⁴² Tornando os versos sem continuidade e, portanto, herméticos e, não raras às vezes, causando no leitor uma sensação de estranheza. Muitas imagens parecem estar flutuando em liberdade nos versos, o que as deixam abertas, possibilitando uma infinidade de leitura e dificultando interpretações que busquem sentidos claros, que busquem decodificar tais imagens.

signos selos & sigilos
serpente solar serpenteando
a seta
solitudes
solo de sax santificado
o Satori

Juquehy, 83⁴⁴³

⁴³⁹ PIVA, Roberto. **Ciclones, poemas**, 1997, p. 26.

⁴⁴⁰ PIVA, Roberto. **Ciclones, poemas**, 1997, p. 105.

⁴⁴¹ *Ibid.*, p. 111

⁴⁴² ARRIGUCCI JR, Davi. O mundo delirante (A poesia de Roberto Piva). In: PIVA, Roberto. **Estranhos sinais de saturno**, 2008.

⁴⁴³ PIVA, Roberto. **Ciclones, poemas**, 1997, p. 40.

Outro ponto de atenção é o destaque dado aos locais onde os poemas foram escritos. Esses lugares, alguns coincidem, inclusive, com aqueles denominados por Piva como “locais de poder”, estão geralmente ligados à natureza, como a Ilha Comprida, Mairiporã, Juquehy, etc. A indicação dos locais aparece ao final dos poemas, acompanhados pelas datas em que foram escritos, mostrando a conexão do poeta com outras paisagens, diferenciando *Ciclones* de outros livros, escritos na capital paulista.

meio-dia dourado
 acaricia garotos & pássaros
 luz de sonho
 partindo o Mundo
 no centro do coração
 lâmina da Eternidade
*Ilha Comprida, 86*⁴⁴⁴

Para encerrarmos nossa análise de *Ciclones*, gostaríamos de destacar como último ponto, mas não menos importante, o fato de Roberto Piva se interessar abertamente pela ufologia. Danilo Monteiro, Priscila Queiroz e Sérgio Cohn, autores do posfácio do livro de 97, destacam que o poeta tinha na parede de seu apartamento “um diploma de um curso de ufologia de que ele havia participado”.⁴⁴⁵ O interesse por extraterrestres aparece claramente nos versos dessa última fase da poesia de Piva, ajudando a compor a cosmologia piviana.

OVNIS
 manhã
 que fareja a
 densidade do
 ORGÂNICO
 na tempestade
 extra-rosa
 olhar esmeralda
 relâmpago de pupilas
 a serpente sou eu
 tocando flauta
 OS DISCOS VOADORES
 SÃO ANJOS (Pasolini)
 nesta manha
 tudo se dizia
 queimando um a um
 os seus poros

*Ilha Comprida, 90*⁴⁴⁶

⁴⁴⁴ PIVA, Roberto. *Ciclones, poemas*, 1997, p. 43.

⁴⁴⁵ *Ibid.*, p. 116.

⁴⁴⁶ *Ibid.*, p. 100.

Em *Estranhos sinais de Saturno*, o poeta retoma alguns temas presentes em *Ciclones*, como a religião africana, ou jazz. Existe ainda no livro uma forte relação com a flora brasileira, pois uma parte significativa dos poemas leva o nome de árvores ou outras plantas, como: Pau-ferro, Ipê roxo, Espinheira Santa, Grumixama, Jurema Preta, Guarapuvu, etc. Abaixo destacamos quatro poemas desse último livro com o intuito de tecermos alguns comentários.

Sou o poeta **na** cidade
 Não **da** cidade
 gosto das extensões azuladas das
 últimas montanhas
 contemplar nas estradas de topázio
 o anzol das constelações⁴⁴⁷

No primeiro, é possível constatar em seus dois últimos versos os mesmos cortes bruscos de outros poemas, propiciando uma certa estranheza por causa da quebra do ritmo. É fácil perceber ainda os espaços de natureza, a ideia de amplidão, corroborando a negação da cidade realizada já no primeiro verso. Assim, apesar do poeta estar na cidade, sua poesia não é sobre ela.

Teus olhos têm um céu de lágrimas

gavião psicopompo
 garotas babilônicas
 decifrando as vísceras
 dos pombos
 Mingus caminhando
 no deserto
 Sade recebendo o
 santo na porta
 do hospício
 Beatriz Portinari dizendo
 Amém no Paraíso⁴⁴⁸

O segundo poema apresenta, de partida, uma relação clara de um ritual xamânico: o gavião psicopompo, espírito tutelar, um dos representantes do voo xamânico. O voo se dá a partir do transe induzido (geralmente) por drogas, nessa fase surgem as visões: “garotas babilônicas decifrando as vísceras dos pombos”; a segunda visão tem relação com o jazz, (Charles) “Mingus caminhando no deserto”, na terceira temos o Marquês de

⁴⁴⁷ PIVA, Roberto. *Estranhos sinais de saturno*, 2008, p. 122.

⁴⁴⁸ *Ibid.*, p. 125.

Sade, curiosamente recebendo um santo na porta do hospício. As visões se encerram com a musa/amada de Dante dizendo “amém no Paraíso”

Alecrim do campo

manhã no campo onde
 a poesia habita o destino
 oferecendo homenagem
 ao rei dos Sátiros
 gladiadores nus dançam
 com garotos de mini-saia
 o fauno do lago inspeciona
 o infinito⁴⁴⁹

O terceiro e quarto poemas selecionados trazem como títulos nomes de plantas muito conhecidas e utilizadas na medicina popular. No poema intitulado *Alecrim do campo*, é perceptível a relação arbitrária entre o título e os versos. O poema parece tratar de uma festa no campo, ou bebedeira ao ar livre, pois há a presença do rei dos Sátiros, supostamente Sileno, o amigo ébrio de Dioniso. Os versos do poema intitulado *Espinheira Santa* parecem fazer menção às características da planta, contudo existem alusões e imagens que tornam o poema não muito claro. Fora isso, assim como outros aqui destacados, este também está diretamente relacionado ao xamanismo piviano e com sua etnopoiesia, cujas bases são sustentadas pelo relacionamento direto dos versos com a natureza e com as culturas arcaicas.

Espinheira Santa

planta de cabeceira
 da Deusa
 substância
 do tempo
 & suas cores
 ritos lunares
 epifanias da seiva
 ensinou meu coração a ficar
 em estado de Raio
 só sabemos quem somos
 depois de você
 se mover
 1999⁴⁵⁰

⁴⁴⁹ PIVA, Roberto. *Estranhos sinais de saturno*, 2008, p. 159.

⁴⁵⁰ *Ibid.*, 2008, p. 169.

Por fim, destacamos um último ponto que, de alguma forma, foi similarmente observado por Régis Bonvicino⁴⁵¹ e diz respeito às muitas epígrafes na obra *Ciclones* demonstrando a erudição do poeta. Os nomes aí citados vão desde Mircea Eliade a Herberto Helder, passando por Pierre Reverdy até René Crevel. Para encerrarmos este capítulo final da tese, gostaríamos de destacar o trânsito realizado por Piva, indo tanto na direção do cânone literário (aliás, Dante e Rimbaud são autores altamente citados pelo poeta paulista), quanto na direção oposta, ao xamanismo e outras religiões não dominantes até às culturas populares. Movimento parecido foi realizado por Pasolini, transitava na chamada “alta cultura”, assim como figurava nas periferias de Roma. O poeta incorporou à massa geral de sua obra os dois extremos, o erudito e o popular. Assim, o Coliseu e suas proximidades servem de cenário para um filme sobre a vida de uma prostituta. Uma ruína romana é o cenário ideal para as deambulações de um malandro como Accattone.

⁴⁵¹ BONVICINO, Régis. **Roberto Piva, entre o mito e o mérito**. In: <http://sibila.com.br/critica/roberto-piva-entre-o-mito-e-o-merito/2712>

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nossa análise sobre o pensamento estético e político de Pier Paolo Pasolini e Roberto Piva, como ficou perceptível, partiu muito mais das semelhanças discursivas entre os dois poetas do que de suas diferenças. Essas diferenças existem e são inúmeras, portanto, não as ignoramos. Contudo, nosso foco versou sobre um aspecto central, presente nas obras de ambos: a recusa das ideologias burguesas neocapitalistas. Partindo desse ponto priorizamos as semelhanças entre os poetas, embora eventualmente tenhamos destacado uma ou outra diferença entre eles.

A partir do imediato pós-guerra ao período em que Pasolini escreveu seus artigos políticos, a Itália foi governada pelo partido Democrazia Cristã, como era conhecido. Nesse partido, o poeta identificou uma similaridade com o antigo regime fascista, pois professava os mesmos valores, com a diferença de que aquele se dizia “democrático”, apesar de o Vaticano, como lembrou o poeta, manipulasse as massas a seu favor. O ponto central para Pasolini era o fato de os antigos valores fascistas: pátria, família, religião — até o momento da ascensão do “vazio de poder” — ter convivido com os novos valores na Itália, governada pelo Democrazia Cristã.⁴⁵²

Existia na política e, por conseguinte, na sociedade, uma certa estranheza, uma certa incompatibilidade formada pela junção da liberdade econômica — e todo o delírio e frenesi que isto implica, cultivada pelo neocapitalismo crescente — e os limites e restrições individuais impostos por uma sociedade que em alguma medida é repressora. Isso se tornou perceptível em muitos países do mundo, uma política arcaicamente conservadora nos valores, mas extremamente liberal na economia, e isso gerava e ainda gera fortes tensões e incompatibilidades sociais⁴⁵³.

Os “valores” nacionalizados e, logo, falsificados do antigo universo agrícola e paleocapitalista deixaram de contar repentinamente. Igreja, pátria, família, obediência, ordem, poupança, moralidade, já não interessam ninguém, nem sequer como falsos valores. (...) Em sua substituição aparecem os “valores” de um novo tipo de civilização, totalmente diferente da civilização camponesa e paleoindustrial.⁴⁵⁴

⁴⁵² “Esse fardo arcaico que o novo Regime, tão moderno, tão descontraído, tão cínico, tão flexível, arrasta atrás de si, como se fosse incapaz de se libertar dele, torna perfeitamente lógica e histórica a presença no poder de homens como Fanfani, por exemplo. Nele, a velha ordem (legalismo, clericalismo e corrupção) pode conviver pacificamente com a nova ordem (produção do supérfluo, hedonismo, desenvolvimento cínico e indiscriminado); porque essa convivência é um dado objetivo da nação italiana”. PASOLINI, Pier Paolo: **Escritos Póstumos**, 1979, p. 38.

⁴⁵³ No mesmo bojo estavam a orgia do poder e a castração social.

⁴⁵⁴ PASOLINI, Pier Paolo: **Escritos Póstumos**, 1979. P. 154.

Como disse Max Weber em seus *Ensaio de sociologia*, o alvo que se almejava atingir com o progresso está sempre distante, está sempre em movimento. Devido à sua dependência do capital e seus interesses econômicos a ciência dissociou-se de uma suposta vocação de ser um farol para humanidade, se afastou de um ideal, que muitos acreditaram ser a sua vocação: possibilitar uma vida plena e satisfatória. O desencantamento do mundo, fruto de uma idealização racional cuja proposta era afastar a raça humana das superstições, das obscuridades da magia e posteriormente da religião, adquiriu, para alguns, após um instante de avaliação do mundo moderno, um ar de insatisfação, se mostrando completamente ilusório. A ciência havia surgido como um sucedâneo às religiões, mas após às duas guerras mundiais, após às armas de destruição em massa, após todo tipo de experiências abomináveis infringidas aos prisioneiros pelos nazistas em prol da ciência, ficou claro que, ela em si, não tinha ética, estando condicionada ao capitalismo e ao poder dominante.

O balanço produzido nessa época era o de que o mundo não melhorou, a fé na ciência, tal qual a praticara os positivistas, era também uma grande ilusão, pois o fim das injustiças sociais não aconteceu. A descrença na ciência e no futuro (se configurou como uma nova perda do paraíso) como tempo utópico das melhorias levou parte de uma geração, na segunda metade do século XX, ao hedonismo exacerbado. O “agora” tornou-se o único tempo realmente importante. Na economia a invenção do crédito fechou com chave de ouro a nova visão de mundo, a poupança ficou obsoleta, a vida regrada e cuidadosamente planejada de antes perdeu o sentido, enfim a felicidade baseada no consumo podia se concretizar no tempo presente.

O progresso e o esclarecimento deram origem a uma constante catástrofe, que atingia todas as instâncias, da cultura à natureza, da política à vida social.⁴⁵⁵ Dessa experiência de fracasso e de desequilíbrio propiciado pelo avanço industrial e tecnológico, surge em algumas ocasiões a tentativa de atualizar certas tradições literárias, artísticas e mesmo religiosas, como forma de suportar o mundo desencantado. O romantismo e o surrealismo, por exemplo, surgem, cada qual em seu tempo e a seu modo, contra o fastio do mundo industrial. E entre as suas diversas propostas encontramos uma

⁴⁵⁵ ADORNO, Theodor W. HORKHEIMER, Max. **A dialética do esclarecimento**, 1985.

tendência ao reencantamento do mundo, seja voltando suas visões para o passado, seja explorando o inconsciente.

Para Pasolini, mais do que para Roberto Piva, a esperança de (redenção quando esta existia) e de melhoramento do mundo parecia estar ainda na política, já que, supostamente, por meio dela se poderia intervir na economia e promover ações sociais afirmativas. Mas, mesmo essa esperança, já no final dos anos sessenta e início dos anos setenta, dava mostras de ser também uma grande ilusão. Pois, antes era preciso reformar todo o sistema político, o que passaria de algum modo pela reforma da mentalidade das elites dominantes, mas isso, na prática, se mostrava como apenas mais uma utopia, difícil de se concretizar. Assim como a ciência, a política se encontrava à mercê de um sistema corrompido pelos esquemas do poder. O problema se mostrava ainda mais desesperador quando se percebia que os próprios mecanismos controladores do mercado ditavam as pautas políticas, deixando claro que a ideia de praticar o bem social, por meio da inclusão e da justa repartição dos bens, não era o motor do sistema econômico neocapitalista.

No caso de Piva, que desde cedo adotou uma mistura de ceticismo com anarquismo, a forma de enfrentamento e de posicionamento frente aos problemas sociais estava menos na esperança em uma política organizada e mais na demolição imediata de certos modelos sociais. Modelos estes alinhados ao sistema político econômico. Esta foi sua estratégia, ao menos durante algum tempo, para suportar o mundo, investir na sua performance de marginal, falar abertamente o que lhe vinha à cabeça, gritar aos quatro ventos deixando clara sua revolta contra a ordem, contra a religião cristã, contra a família burguesa, contra a direita brasileira, contra a esquerda, contra Karl Marx. Ele costumava dizer: “depois que joguei a obra completa Marx pela janela, comecei a entender o Brasil”⁴⁵⁶ No entanto, segundo seus amigos, o poeta teria sido marxista militante até o fim da ditadura militar brasileira. Sua fé agora era depositada no retorno do dionisíaco e do xamanismo.

Creio também, como Nietzsche, na reaparição gradual do espírito dionisíaco no mundo contemporâneo, Apesar da carece generalizada desta década de 1980, creio na grande explosão de Dioniso, deus do vinho, deus das bacanais. Aqui em São Paulo, a polícia fechou uma sauna gay de garotos do subúrbio, e chamou os pais dos adolescentes para humilhá-los. Foi só a sauna reabrir e ali estavam outra vez os garotos desafiando a autoridade policial, paternal e moral. Nada pode

⁴⁵⁶ PIVA, Roberto. **Encontros**, 2009, p. 35.

controlar o desejo. William Blake dizia que um desejo que se deixa reprimir não é um desejo suficientemente forte⁴⁵⁷.

Um ponto que atravessa a vida e a obra de Piva é o seu gosto pela boemia, tornando-o descendente paulista dos poetas malditos. Essa sua vontade de demolir a ordem vigente, de atacar as bases sociais o coloca, assim como a Baudelaire, como um conspirador à maneira dos anarquistas seguidores de Bakunin. Em *Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*, Walter Benjamin traça uma linha na qual coloca o poeta francês em relação direta com aqueles os quais Karl Marx havia denominado de conspiradores profissionais.

Com a insurreição das classes trabalhadoras nascem, por toda a Europa do século XIX, muitos movimentos contestatórios da ordem burguesa. O mundo burguês, regido pela ética do trabalho, como observa Olgária Matos,⁴⁵⁸ é uma afronta à libertinagem, ao ócio criativo e às pulsões humanas. É um mundo que preconiza a ordem, o regramento, a submissão ao sistema. Em função disso, os pensamentos desviantes procuraram minar, ainda que esteticamente, os pilares desse mundo, a saber: o Estado, o Capital e a Igreja, em prol da liberdade e da igualdade prometidas pela Revolução Francesa em fins do século antecedente e que estavam longe de se concretizar, sobretudo, em relação às camadas mais baixas das sociedades europeias. Dessa maneira, movimentos como o anarquismo, com sua proposta de destruição, abrem estrias no tecido social europeu.

O desencantamento do mundo encerrou um leque de questões com uma mão, mas abriu um novo com a outra. Pasolini e Piva não escondiam o descontentamento com o mundo desvelado, assim como não podiam suportar o irracionalismo moralista-religioso, com seus preconceitos em forma de dogmas. Se outrora esse desencantamento, em seu início, como aponta Max Weber⁴⁵⁹, buscava eliminar a magia e as antigas técnicas arcaicas ameaçadoras da religião monoteísta, com o Iluminismo, o desencantamento tomou outras proporções. Ele buscou, na modernidade, se livrar de tudo aquilo que ofuscava a razão, mas a razão aliada ao poder passou a difundir e a privilegiar modelos culturais que conduziam a uma espécie de irracionalismo, como modo de controle social, como meio de manutenção de privilégios de classe.

⁴⁵⁷ PIVA, Roberto. **Encontros**, 2009, p. 84.

⁴⁵⁸MATOS, Olgária. **Tempo Sem Experiência**. In: https://www.youtube.com/watch?v=pVXl6c_MiAM&t=1937s. Acesso em: 19/03/2020.

⁴⁵⁹ WEBER, Max. **A ciência como vocação**, 1982.

A sociedade como um todo girando, por manipulação, desinformação ou por inércia, na roda comandada pelo poder. Foi a visão dessa incessante roda que Pasolini nomeou de “vazio de poder”, “neofascismo” ou “mutação antropológica”, pois tudo estava interligado, faziam parte das novas etapas do desencantamento do mundo. Nada que fosse construtivo ou duradouro vinha daí, a não ser o vazio e a destruição. Essa era a visão do horror, vislumbrada pelo poeta, o mundo transformado ideologicamente em uma grande classe média que pautava sua existência em uma lógica de mercado: produção e consumo de mercadorias. Entre os novos valores estava a questionável ideia de liberdade baseada no consumismo. O humanismo vinha sendo substituído pelo poder aquisitivo, a felicidade também estava ligada à capacidade de compra e ao chamado sucesso pessoal, o *American Way of Life*, estava se tornando uma infeliz realidade global.

Nessa nova ordem delirante, denunciada por Pasolini, as profundas mudanças advindas do desencanto atual diferiam daquelas percebidas e referenciadas por escritores como Baudelaire, Lautréamont e Rimbaud, além de muitos outros, que promoveram em seus trabalhos, em conformidade com suas épocas, a dessacralização das formas e dos temas literários e artísticos. Mas, agora o problema estava na homogeneização total, na difusão em massa dos novos valores do poder, compostos pelo vazio, pela futilidade e pelos esforços quase sempre inúteis e quase sempre sem sentido. Os esforços de uma vida, medidos e recompensados, com quinquilharias de plástico⁴⁶⁰, borrachas, metal, luzes coloridas, tecidos. Todo o esforço humano, toda a ideia de trabalho e mesmo de progresso se traduzia, ao fim das contas, em ter mais ou menos dessas futilidades. Por causa disso, Roberto Piva, nietzschiano como era, valorizava o ócio criativo e negava o mundo burguês, com sua ideologia do trabalho.

A poesia de Roberto Piva, destoa da poesia de Pasolini, pelos usos de táticas diferentes, que não deixam de ser táticas políticas de escrita, também diferentes. Piva está mais próximo do anarquismo revolucionário de Bakunin e da ousadia profanatória-literária de Baudelaire, do Marquês de Sade, de Rimbaud, ou do Lautréamont, enquanto a poesia de Pasolini se encontra mais próxima do pensamento de Gramsci e de Marx.

Se os desaparecimentos e a morte atravessam a obra pasoliniana, a vida e a sobrevivência também, a própria obra em si, se torna um clarão, um foco de resistência em meio a padronização do mundo capitalista. E, principalmente, porque vida e morte

⁴⁶⁰ A CLASSE OPERÁRIA VAI AO PARAÍSO. Direção: Elio Petri. Itália, 1971.

como opostos se completam e dão sentido uma à outra. A esse respeito, Didi-Huberman comenta:

toda a obra literária, cinematográfica e até mesmo política de Pasolini parece de fato atravessada por tais momentos de exceção em que os seres humanos se tornam vaga-lumes, seres luminescentes, dançantes, erráticos, intocáveis e resistentes enquanto tais.⁴⁶¹

Se por um lado, os vaga-lumes aos olhos de Pasolini são símbolos da extinção e do desaparecimento, por outro, como observa Huberman, representam pequenas luzes na escuridão, pequenos focos de resistência.

Como já dissemos, é a partir da recusa e do questionamento da contemporaneidade que o pensamento estético de Pasolini e de Roberto Piva flui. A arte é pensada como um elemento importante de resistência e transformação, pois ela é um elemento de inconformidade, de resistência e de reencantamento. Apesar disso, a pretensão estética dos autores em questão não está em comunhão com antigos ideais de uma arte estritamente pedagógica (embora, em certo sentido se possa observar em alguns poemas de Pasolini, traços moralizantes e formativos). Pelo contrário, nem Pasolini, nem Piva, produziram algo que pudéssemos considerar como sendo popular ou pedagógico, ou seja, de fácil assimilação. Suas obras estão repletas de referências históricas vindas desde a antiguidade greco-romana à literatura contemporânea, passando pelas artes plásticas, pelo cinema, pelo teatro e mesmo pela música. Nessas obras ainda encontramos referências à filosofia, à antropologia, à sociologia e à política. Seus trabalhos, dentro de uma concepção estética, não estavam muito distantes da ideia de “arte pela arte”, ainda que estes trouxessem sempre elementos demolidores e de insubordinação sócio-política que, não necessariamente, são encontrados nos trabalhos dos praticantes de uma “arte pela arte”.

Como sabemos, as tendências dos grandes centros demoram a chegar nas periferias. As pequenas cidades do interior da Itália, nos anos 40, ainda viviam ou na lógica pré-capitalista ou no capitalismo de produção, arraigadas a uma espécie de moral, aquela identificada por Max Weber como sendo prioritariamente protestante, no entanto, que havia se espalhado por todo mundo ocidental, mesmo pelas regiões de maioria católica. Assim, imperava nestas a ideia de trabalho como dignificação do homem, de

⁴⁶¹ DIDI-HUBERMAN, Georges. **Sobrevivência dos vagalumes**, 2011.

poupança e de adiamento dos prazeres (consumistas) em prol de um futuro, em prol de uma estabilidade etc. Sobre o peso da eternidade se defrontava o mundo com cautela, media-se os riscos de novas experiências, tudo era planejado, arquitetado. O hedonismo, via sociedade de consumo, aos poucos foi extinguindo essa maneira de se relacionar com o mundo e, obviamente, extinguiu o sujeito da época do capitalismo de produção, aquele que — mesmo que fosse apenas no discurso — colocava acima de qualquer coisa, até da própria vida, seus ideais: Deus, pátria, trabalho e família.

Pasolini era filho dessa sociedade de produção, logo, por mais que a dissolução daqueles valores pudesse lhe dar alguma liberdade e algum alívio, não era fácil mudar abruptamente sua própria forma de ver o mundo. Principalmente por ter tido em casa um pai militar, isto é, uma figura que prezava a ordem e as tradições do velho sistema capitalista de produção, porque esses eram os ideais do regime fascista aos quais ele servia militarmente. É possível que, por isso, ao longo de sua vida o poeta tenha tecido tantas críticas aos mais jovens, aos filhos do hedonismo e do consumismo, pelo simples motivo de não poder se integrar por completo ao novo sistema.

Neste momento não é estranho nos lembrarmos de Cândido, o otimista. Diante das recorrentes ocorrências do mal em sua vida, o jovem Cândido — desiludido com a filosofia otimista de seu mestre Pangloss, que por muito tempo o havia influenciado repetindo sempre o bordão: “esse é o melhor dos mundos possíveis” — reflete amargurado, vencido pela crueldade do mundo: “se esse é o melhor dos mundos possíveis o que será dos outros?!”

BIBLIOGRAFIA

- ADORNO, Theodor W. HORKHEIMER, Max. **A dialética do esclarecimento**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.
- ADORNO, Theodor W. **Indústria cultural e sociedade**. São Paulo: Paz e Terra, 2002. (Coleção leitura, n. 51).
- AGAMBEN, Giorgio. **Infância e História**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.
- AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? E outros ensaios**. Chapecó: Argos, 2009.
- AGAMBEN, Giorgio. **profanações**. Chapecó: Boitempo, 2007.
- ALIGHIERI, Dante. **A divina comédia**. Trad. Ítalo Eugênio Mauro. São Paulo: Ed. 34, 2014.
- AMOROSO, Maria Betânia. *A paixão pelo real: Pasolini e a crítica literária*. São Paulo: EDUSP, 1997.
- AMOROSO, Maria Betânia. **Pier Paolo Pasolini**. São Paulo: Cosac Naify, 2002.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. **Poesia completa**. Rio de Janeiro: Cia. José Aguilar editora, 1973.
- ANDRADE, Carlos Drummond. **Corpo**. Rio de Janeiro: Record, 1984.
- ANDRADE, Mário. **Poesias completas**. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2005.
- ANDRADE, Oswald de. **O rei da vela**. Obras completas. São Paulo: Editora Globo, 1990.
- ANDRADE, Oswald de. **Pau-Brasil**. Obras completas. São Paulo: Editora Globo, 1991.
- ANJOS, Augusto dos. **Eu e outras poesias**. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1982.
- ARENDT, Hannah. **A Condição Humana**. Trad. de R. Raposo. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.
- ARENDT, Hannah. **Eichmann em Jerusalém: um relato sobre a banalidade do mal**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- ARRIGUCCI JR, Davi. **O guardador de segredos**. São Paulo: Companhia Das Letras, 2010.
- AZEVEDO, Álvares de. **Macário**. Belo Horizonte: Livraria Leitura, 1984.
- AZEVEDO, Álvares de. **Poesia completa**. Rio de Janeiro: Ediouro S.A, 1995.
- AZEVEDO, Beatriz. **Antropofagia: palimpsesto selvagem**. São Paulo: Cosac Naify, 2016.
- BACON, Francis. Novum Organum ou verdadeiras indicações acerca da interpretação da natureza. In: **Os pensadores**. Tradução e notas: José Aluysio Reis de Andrade. São Paulo: Abril Cultural, 1979.
- BARBOSA, Leandro Mendonça. **De selvagem a efeminado, as representações de Dioniso no imaginário Ático**. Jundiaí: Paco editorial, 2012.

- BATAILLE, Georges. **A literatura e o mal**. Trad. Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.
- BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Trad. Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.
- BAUDELAIRE, Charles. **O spleen de Paris, pequenos poemas em prosa**. Trad. Samuel Titan Jr. São Paulo: Editora 34, 2020.
- BAUDELAIRE, Charles. **Poesia e Prosa**, volume único. (Org.). Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006.
- BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade líquida**. Trad. Plínio Dentizien. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.
- BAUMAN, Zygmunt. **O Mal-Estar da Pós-Modernidade**. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.
- BAUMAN, Zygmunt. **Tempos Líquidos**. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.
- BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo**. Obras escolhidas. Vol. III. São Paulo: Brasiliense, 2010.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Trad. Sergio Paulo Rouanet. 3ª Ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 2012.
- BENJAMIN, Walter. **O capitalismo como religião**. Organização: Michael Löwy. São Paulo: Boitempo, 2013.
- BERLIN, Isaiah. **Ideias políticas na era romântica**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- BERLIN, Isaiah. **Las raíces del romanticismo**. España: Taurus, 2015.
- BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar**. São Paulo: Companhia de Bolso, 2010.
- BERNARDINI, Aurora Fornoni. (Org). **O Futurismo Italiano**. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- BERTONHA, João Fábio. **Os italianos**. São Paulo: Editora Contexto, 2008.
- BILAC, Olavo. **Poesias**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- BLOOM, Harold. **Abaixo as verdades sagradas: poesia e crença desde a bíblia até nossos dias**. São Paulo: Cia. das Letras, 2012.
- BOAVENTURA, Maria Eugenia. **A Vanguarda Antropofágica**. São Paulo: Ática, 1985.
- BOSI, Alfredo. **Céu, inferno: ensaios de crítica literária e ideológica**. São Paulo: Ática, 1988.
- BRASIL, Assis. **O modernismo**. Rio de Janeiro: Pallas, 1976.
- BRETON, André. **Manifestos do Surrealismo**. Rio de Janeiro: Nau, 2001.
- BRITO, Bruno Eduardo da Rocha. **Roberto Piva, panfletário do caos**. Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em letras da Universidade Federal de Pernambuco, 2009.

- BULFINCH, Thomas. **Mitologia Geral A Idade da Fábula**. Belo Horizonte: Vila Rica, 1991.
- BURGER, Peter. **Teoria da vanguarda**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- BURKERT, Walter. **A criação do sagrado: vestígios biológicos nas antigas religiões**. Lisboa: Edições 70, 1996.
- CABRAL, Hélio Ricardo Moraes. **Moderno Dicionário De Economia**. Vol. 2 – de M a Z. São Paulo: UICLAP.
- CABRAL, Luiz Alberto Machado. **Hinos Homéricos I e do VI ao XXXIII**. São Paulo: Odysseus Editora. 2010.
- CAMPOS, Haroldo de. Uma poética da radicalidade. In: ANDRADE, Oswald de. **Pau-Brasil. Obras completas**. São Paulo: Editora Globo, 1991.
- CAMUS, Albert. **O homem revoltado**. Rio de Janeiro: Editora Record, 2008.
- CÂNDIDO, Antônio. **Literatura e Sociedade**. 7ª. ed. São Paulo: Companhia Editorial Nacional, 1985.
- CAVALCANTI, Carlos. **Como entender a pintura moderna**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.
- CESARINO, Pedro de. **Oniska- poética do xamanismo na Amazônia**. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- CHAUI, Marilena. **Convite à filosofia**. São Paulo: Editora Ática, 1995.
- CLEMENTE, Fabricio Carlos. **Estilhaços de Visões: poesia e poética em Roberto Piva e Cláudio Willer**. (Dissertação). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, São Paulo: 2012.
- COMMELIN. P. **Nova mitologia grega e Romana**. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1997.
- COMPAGNON, Antoine. **Os cinco paradoxos da modernidade**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- CORILLOW, Priscila Malfatti Vieira. **Por uma ética para o 121º dia: Leituras em Pier Paolo Pasolini, Giorgio Agamben e Georges Didi-Huberman**. (Tese). Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas, 2015.
- CUCHE, Dennys. **A noção de cultura nas ciências sociais**. Bauru: EDUSC, 1999.
- DARNTON, ROBERT. **Boemia literária e revolução: o submundo das letras no antigo regime**. São Paulo: Cia. das Letras, 2007.
- DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Sobrevivência dos vagalumes**. Trad. Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.
- DUAIBS, Raquel. A economia italiana e o desenvolvimento dos distritos industriais. In: **Sinais, revista de Ciências Sociais da Universidade Federal do Espírito Santo**. n. 20 (2016): Sinais v. 2 n. 20 Jul-Dez 2016.

- DUARTE, Alexandre Freire. Uma pintura sobre o mar incolor da divindade: o uso do paradoxo no “Peregrino querubínico” de Angelus Silesius. **Humanística e Teologia**, 2011 - revistas.ucp.pt. https://scholar.google.com.br/scholar?hl=pt-BR&as_sdt=0%2C5&q=%C3%82ngelus+Silesius+pante%C3%ADsmo&btnG=
- DURKHEIM, Emile. **As formas elementares da vida religiosa**: o sistema totêmico na Austrália. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- ECO, Humberto. **Apocalípticos e integrados**. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- ELIADE, Mircea. **Mito e realidade**. Trad. Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano**. Trad. Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- ELIADE, Mircea. **O Xamanismo e as técnicas arcaicas do êxtase**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- FABRIS, Annateresa. **Futurismo: uma poética da Modernidade**. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- FABRIS, Mariarosaria. Seguindo pelo rumo de Saló. In: **VIII Estudos de cinema e audiovisual**. São Paulo: SOCINE, 2012.
- FORTES, Luiz R. Salinas. **O iluminismo e os reis filósofos**. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX**. Trad. Marise M. Curioni. São Paulo: Duas Cidades, 1978.
- FRIEDRICH, Otto. **Olympia: Paris no tempo dos impressionistas**. São Paulo: Companhia Das Letras, 1993.
- GOMES, Renato Cordeiro. **Todas as cidades, a cidade**. Rio de Janeiro: Rocco, 2008.
- GRAMSCI, Antonio. **Escritos políticos**. Trad. Manuel Simões. Lisboa: Seara Nova, 1976.
- GUATTARI, Félix. ROLNIK, Suely. **Micropolítica, cartografias do desejo**. Petrópolis: Vozes, 1986.
- HARTOG, François. **Regimes De Historicidade**: presentismo e experiências do tempo. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.
- HARVEY, David. **Condição Pós-moderna**. São Paulo: Edições Loyola, 2009.
- HEIDEGGER, Martin. **Ser e Tempo**. São Paulo: Vozes; 2008.
- HELENA, Lúcia. **Totens e tabus da modernidade brasileira: símbolo e alegoria na obra de Oswald de Andrade**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro. 1985.
- HESÍODO. **Teogonia: a origem dos deuses**. Estudo e tradução: JAA Torrano. São Paulo: Iluminuras, 1991.
- HOBBSAWM, Eric J. **A era das revoluções**. São Paulo: Paz e Terra, 2010.
- HOBBSAWM, Eric J. **A era do capital**. São Paulo: Paz e Terra, 2011.

- HOBSBAWM, Eric J. **A era dos Extremos: o breve século XX, 1914-1991**. São Paulo: Companhia Das Letras, 2010.
- HOFFMANN, Rodolfo. Considerações Sobre a Evolução Recente da Distribuição da Renda no Brasil. **RAE-Revista de Administração de Empresas**, vol. 13, n. 4, out-dez 1973. Disponível em: <https://rae.fgv.br/rae/vol13-num4-1973/consideracoes-sobre-evolucao-recente-distribuicao-renda-no-brasil>. Acesso em: 17/05/2020.
- HUGO, Victor. **Do grotesco e do sublime**: tradução do prefácio de Cromwell. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- HUNGRIA, Camila; D'ELIA, Renata. **Os dentes da memória. Piva, Willer, Franceschi, Bicelli e uma trajetória paulista de poesia**. Rio de Janeiro: Azougue editorial, 2011.
- HUYSSSEN, Andreas. Passados presentes: mídia, política, amnésia. In: Huysssen, Andreas. **Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.
- KAISER, Wolfgang. **O grotesco, configuração na pintura e na literatura**. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- KURY, Mário da Gama. **Dicionário de Mitologia Grega e Romana**. 8ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.
- LAHUD, Michel. **A vida clara: linguagens e realidades segundo Pasolini**. São Paulo/Campinas: Cia. das Letras/ Ed. da Unicamp, 1993.
- LAUTRÉAMONT, Conde de. **Os cantos de Maldoror: poesia: cartas: obra completa**. Trad. Prefácio e notas Cláudio Willer. São Paulo: Iluminuras, 2005.
- LAZZARATO, Maurizio. **Marcel Duchamp e a recusa ao trabalho**. Trad. Gustavo Gumiero. São Paulo: Scortecci Editora, 2017.
- LEVIN, Orna. **Pequena taboada do teatro oswaldiano**. (Tese) Universidade Estadual de Campinas, UNICAMP/Campinas, 1995.
- LIMA, José Expedito Passos. **Crítica e recusa do presente a realidade como experiência filosófica em Pier Paolo Pasolini**. (Dissertação). Belo Horizonte: Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas - UFMG, 1998.
- LIMA, Luiz Costa. Org. **Mímesis e a reflexão contemporânea**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.
- LIPOVETSKY, Gilles. **A era do vazio: ensaios sobre o individualismo contemporâneo**. São Paulo: Manole, 2005.
- LIPOVETSKY, Gilles. **O império do efêmero: a moda e seu destino nas sociedades modernas**. São Paulo: Companhia das letras, 2009.
- LÖWY, Michael. **A estrela da manhã: Surrealismo e Marxismo**. Trad. Eliana Aguiar. São Paulo: Boitempo, 2018.
- LÖWY, Michael. **Romantismo e Revolução**. Palestra conferida em Portugal. Vídeo postado em: 17 de fev. de 2017. Em: https://www.youtube.com/watch?v=UxQ3_4NO4II&t=6294s. Último acesso: 21/05/2020.

- LÖWY, Michael, SAYRE, Robert. **Revolta e Melancolia: o romantismo na contracorrente da modernidade**. Trad. Nair Fonseca. São Paulo: Boitempo, 2015.
- MACHADO, Cassiano Elek e FRAIA, Emílio. **Um estrangeiro na legião**. Entrevista com Roberto Piva. Revista Trip de maio de 2007.
- MAGALDI, Sábato. **Teatro da ruptura, Oswald de Andrade**. São Paulo: Global, 2004.
- MARX, Karl. **Grundrisse: manuscritos econômicos de 1857-1858: esboços da crítica da economia política**. Trad. Mário Duayer e Nélio Schneider. São Paulo: Boitempo, 2011.
- MATTOS, Ricardo Mendes. **Roberto Piva: derivas políticas, devires eróticos e delírios místicos**. (Tese). Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo, 2015.
- MENDOÇA, Heloísa; SANZ, Beatriz. O lado obscuro do ‘milagre econômico’ da ditadura: o boom da desigualdade. **El País**, 28/11/2017. São Paulo. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2017/09/29/economia/1506721812_344807.html. Acesso em: 15/05/2020.
- MICHAELIS: **dicionário escolar italiano: italiano-português, português-italiano**/André Guilherme Polito. —São Paulo: Editora Melhoramentos, 2003.
- MILLER, Jacques-Alain. **A invenção do delírio**. Conferência proferida em Buenos Aires, em 1995, e publicada em: Miller, J.-A. et. al. (2005[1995]). El saber delirante. Buenos Aires: Paidós. O título foi deduzido a partir do tema desenvolvido e proposto por Leonardo Gorostiza. Disponível em: <http://www.opcaolacanianana.com.br/antigos/pdf/artigos/JAMDelir.pdf>
- NAZÁRIO, Luiz. **Pasolini, Orfeu na sociedade industrial**. São Paulo: Brasiliense, 1982.
- NAZÁRIO, Luiz. **Todos os corpos de Pasolini**. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- NIETZSCHE, Friedrich. **Além do bem e do mal**. São Paulo: Companhia de bolso. 2011.
- NIETZSCHE, Friedrich. **Assim falava Zaratustra**. Lisboa: Editorial Presença, 1974.
- NIETZSCHE, Friedrich. **Ecce homo**. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo, Companhia das Letras, 1995.
- NIETZSCHE, Friedrich. **Escritos sobre História**. Tradução, apresentação e notas de Noéli Correia de Melo Sobrinho. Rio de Janeiro: PUC-Rio; São Paulo: Loyola, 2005.
- NIETZSCHE, Friedrich. **Genealogia da moral**. São Paulo: Companhia de bolso. 2020.
- NIETZSCHE, Friedrich. **O Anticristo e Dítirambos de Dioniso**. São Paulo: Companhia de bolso. 2016.
- NIETZSCHE, Friedrich. **O nascimento da tragédia**. São Paulo: Companhia de bolso. 2010.
- NOVAES, Adauto. Org. **Poetas que pensaram o mundo**. São Paulo: Companhia Das Letras, 2005.
- PASOLINI, Pier Paolo. **Caos**. São Paulo: brasiliense, 1979.

PASOLINI, Pier Paolo. **Diálogos com Pasolini, Escritos (1957-1984)**. Org. José Luiz Goldfarb. Trad. Nordana Benetazzo. São Paulo: Nova Stella, 1986.

PASOLINI, Pier Paolo. **Empirismo Hereje**. Lisboa: Assírio & Alvim, 1982.

PASOLINI, Pier Paolo. **Escritos Póstumos**. Título original: Scritti Corsari. Trad. Helena Ramos. Lisboa: Moraes editores, 1979.

PASOLINI, Pier Paolo. **La Divina Mimesis**. Trad. Julia Adinolfi. Barcelona: Icaria editorial, 1976.

PASOLINI, Pier Paolo. **Poemas**. Trad. Maria Jorge Vilar de Figueiredo. Lisboa: Assírio & Alvim, 2005.

PASOLINI, Pier Paolo. **Poemas**. Trad. Maurício Santana Dias. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

PASOLINI, Pier Paolo. **Poesie a Casarsa**. Bologna: Libreria Antiquaria, 1942.

PASOLINI, Pier Paolo. **Teorema**. Trad. Fernando Travassos. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1968.

PASSANITI, Paolo. **A Cidadania Submersa. O trabalho doméstico na Itália entre os séculos XIX e XX**. Revista Mundo do trabalho. Universidade Federal de Santa Catarina. v. 10, n 20, 2018.

PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

PAZ, Octavio. **Os filhos do barro**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

PAZ, Octavio. **Signos em rotação**. São Paulo: Perspectiva, 1990.

PEIXOTO, Nelson Brissac. **Paisagens urbanas**. São Paulo: Editora Senac, 2009.

PEREIRA, Francisco Victor Macedo. **Michel Foucault, leitor de Pasolini: a propósito de uma ontologia do presente**. (Tese). Universidade Federal da Paraíba (UFPB) e Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), 2012.

PEREIRA, Helena Bonito Couto; ATIK, Maria Luiza Guarnieri. **Da dramaturgia ao cinema: Édipo Rei**. In: Eutonoma: Revista online de Literatura e Linguística. Ano I – Nº 02 (185-199).

PESSOA, Fernando. **Poemas de Álvaro de Campos**. Porto Alegre: L& PM pocket, 2009.

PESSOA, Fernando. **Poesia completa de Alberto Caeiro**. São Paulo: Companhia de Bolso, 2008.

PIERUCCI, Antônio Flávio. **O desencantamento do mundo: todos os passos do conceito em Max Weber**. São Paulo: Editora 34, 2013.

PIMENTEL, Gláucia Costa de Castro. **Ataques e Utopias, espaço e corpo na obra de Roberto Piva**. Curitiba: Appris 2012.

PIVA, Roberto. **Ciclones, poemas**. São Paulo: Nankin Editora, 1997.

PIVA, Roberto. **Encontros**. Coleção Encontros. Sérgio Cohn (org.). Rio de Janeiro: Azougue editora, 2009.

- PIVA, Roberto. **Estranhos sinais de saturno**. Obras reunidas vol. 3. São Paulo: Globo, 2008.
- PIVA, Roberto. **Mala na Mão & Asas Pretas**. Obras reunidas vol. 2. São Paulo: Globo, 2006.
- PIVA, Roberto. **Paranoia**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2009.
- PIVA, Roberto. **Um estrangeiro na legião**. Obras reunidas vol. 1. São Paulo: Globo, 2005.
- POGGIOLI, Renato. **Teoría del arte de vanguardia**. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2011.
- PRADO, Décio de Almeida. **O teatro brasileiro moderno**. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- RIMBAUD, Arthur. **Poesia completa**. Trad. Ivo Barroso. -3ª ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.
- RIMBAUD, Arthur. **Prosa poética**. Trad. Ivo Barroso. -2ª ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 2007.
- ROSENFELD, Anatol. **O mito e o herói no moderno teatro brasileiro**. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- ROSENFELD, Anatol. **O teatro épico**. São Paulo: Perspectiva, 1985.
- ROSENFELD, Anatol. **Texto e Contexto**. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- ROSENFELD, Kathrin Holzermayr. **A linguagem liberada**. São Paulo: Perspectiva, 1989.
- ROTHENBERG, Jerome. **Etnopoesia do milênio**. Trad. Luci Collin. Org. Sérgio Cohn. Rio de Janeiro: Azougue editora, 2009.
- ROUANET, Sergio Paulo. **A razão Nômade: Walter Benjamin e outros viajantes**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1993.
- ROUANET, Sergio Paulo. **As razões do Iluminismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- SALVADORI, Chiara. (2000). **Educação para os meios na Itália**. Comunicação & Educação, (17), 68-73.
- SANT'ANA, Carolina Fernochi. **Uma abordagem semiótica da obra de Roberto Piva**. (Dissertação). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – USP/São Paulo, 2013.
- SANTOS, Marcel de Lima. **Xamanismo - a palavra que cura**. São Paulo: Paulinas, 2007.
- SARLO, Beatriz. **Modernidade periférica**. Buenos Aires, 1920-1930. Trad. de J. Pimentel. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- SARTRE, Jean Paul. **Entre quatro paredes**. Texto disponível em: https://www.academia.edu/37064135/ENTRE_QUATRO_PAREDES. Acesso em: 15/01/2022.

SEGAL, Charles. **Orpheus: the myth of the poet**. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1989.

SILVA, Alessandra Kely da. **As consequências sociais do milagre econômico brasileiro: o caso do Estado de São Paulo, 1968-1972**. Trabalho de conclusão de curso apresentado ao Instituto de Ciências Sociais Aplicadas da Universidade Federal de Alfenas, como requisito parcial à obtenção do título de Bacharel em Ciências Econômicas com Ênfase em Controladoria. 2014.

SILVA, Pedro Henrique Rodrigues da. **Nilismo versus corpo na poesia de Roberto Piva**. (Dissertação). Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais, CEFET-MG, 2014.

SOBRINHA, Katerine de Brito. **A POESIA DIONISÍACA DE ROBERTO PIVA**. Macapá, v. 5, n. 1, 1º semestre, 2015. Disponível em: <http://periodicos.unifap.br/index.php/letras>

SONENREICH, Carol apud RADAMAM, Zacarias Borges Ali. Delírio, um novo conceito projetado em cinemas (resenha) Autor: José Paulo Fiks. **Rev. Psiq. Clín.** 30 (1):35, 2003, p. 1.

STERZI, Eduardo. **Pasolini e a língua da poesia**. Passagens: Revista do Programa de Pós-graduação em Comunicação - UFC, Fortaleza (CE), v. 7, n. 2, p. 39-56, 2016.

TARKOVSKI, Andrei. **Esculpir o Tempo**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda Europeia e Modernismo brasileiro**. Petrópolis: Vozes, 1985.

THOMAS, Keith. **Religião e o declínio da magia**. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

TRABULSI, José Antônio Dabdab. **Dionisismo, poder e sociedade na Grécia até o fim da época clássica**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

VERONESE, Marcelo Antônio Milaré. **Ciclone de si: a leitura e a escrita da poesia de Roberto Piva** (Dissertação). Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), 2015.

VILLALTA, Luiz Carlos. **Reformismo Ilustrado, Censura e Prática de Leitura: Usos do Livro na América Portuguesa**. Tese defendida na Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Departamento de História: Programa de Pós-graduação em História social. 1999.

VILLATA, Luiz Carlos. **A Sociedade como um teatro: Relações Perigosas, De Choderlos Laclos**. In: http://www.caminhosdoromance.iel.unicamp.br/estudos/abralic/sociedade_teatro.doc

VIRGÍLIO. **Geórgicas/ Eneida**. Trad. Antônio Feliciano de Castilho e Manuel Odorico Mendes. Vol. 3. São Paulo: Clássicos Jackson, 1970.

VOLTAIRE. **Cândido ou o otimismo**. São Paulo: Ed. 34, 2013.

WATAGHIN, Lúcia. **Vanguardas**. Lucia Wataghin (org.). São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

WEBER, Max. **A ética protestante e o espírito do capitalismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

WEBER, Max. **Ensaio de Sociologia**. Organização e Introdução: H.H. Gerth e C. Wright Mills. Tradução: Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: LTC — Livros Técnicos e Científicos Editora S.A, 1982.

WILLER, Cláudio Jorge. **Um obscuro encanto: gnose, gnosticismo e a poesia moderna**. Tese defendida pela Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Departamento de letras clássicas e vernáculas, São Paulo, 2007.

WILLER, Cláudio. Dias circulares. **Revista Cult**: <https://revistacult.uol.com.br/home/dias-circulares/> acesso em 27/06/2019.

WILLER, Cláudio. Os poetas malditos: de Nerval e Baudelaire a Piva. In: **Eutomia, revista de literatura e linguística**, Recife, 11 (1): 129-147, Jan./Jun. 2013.

WILLER, Cláudio. Piazzas de Roberto Piva: fruição, contemplação e o misticismo do corpo. In: **Revista de Cultura Agulha**, n. 40. Fortaleza/São Paulo, agosto de 2004.

FILMOGRAFIA:

ACCATONE. Direção: Pier Paolo Pasolini. Itália, 1961.

A CLASSE OPERÁRIA VAI AO PARAÍSO. Direção: Elio Petri. Itália, 1971.

AS MIL E UMA NOITES. Direção: Pier Paolo Pasolini. Itália, 1974.

AS MURALHAS DE SANA'A. Direção: Pier Paolo Pasolini. Itália, 1971.

APPUNTI PER UN FILM SULL'INDIA/ Notas Para Um Filme Sobre A Índia. Direção: Pier Paolo Pasolini. Itália, 1968.

APPUNTI PER UN'ORESTIADE AFRICANA/ Notas Para Uma Oréstia Africana. Direção: Pier Paolo Pasolini. Itália, 1970.

DECAMERÃO. Direção: Pier Paolo Pasolini. Itália, 1971.

ÉDIPO REI. Direção: Pier Paolo Pasolini. Itália, 1970.

LA RICOTTA. Direção: Pier Paolo Pasolini. Itália, 1963.

LADRÕES DE BICICLETAS. Direção: Vittorio De Sica. Itália, 1948.

MAMMA ROMA. Direção: Pier Paolo Pasolini. Itália, 1962.

MEDEIA. Direção: Pier Paolo Pasolini. Itália, 1969.

OS CONTOS DE CANTERBURY. Direção: Pier Paolo Pasolini. Itália/ França, 1972.

POCILGA. Direção: Pier Paolo Pasolini. Itália, 1969.

TEOREMA. Direção: Pier Paolo Pasolini. Itália, 1968.