

Os poetas malditos: de Nerval e Baudelaire a Piva

Claudio Willerⁱ

Resumo:

Poetas malditos não são apenas aqueles rejeitados pela sociedade em seu tempo, e reconhecidos tardiamente como inovadores. Um traço em comum, a uni-los, é a descida ao inferno e a interlocução com o diabo. É mostrado como o tema une, entre outros, Baudelaire, Nerval, Rimbaud, Lautréamont, simbolistas, inclusive brasileiros; e, mais recentemente, um inovador da poesia brasileira como Piva. O artigo pretende esclarecer dúvidas recentes sobre a utilização do termo “poetas malditos”.

Palavras-chave: Poetas malditos; Roberto Piva; Rimbaud; Baudelaire; Inferno de Dante Alighieri

Abstract

The “poètes maudits”, accursed poets, are not only those rejected by society at their time, and later recognized as innovators. A common trait to unite them is the descent to hell and dialogue with the devil. It is shown how the topic links, among others, Baudelaire, Nerval, Rimbaud, Lautréamont, Symbolists, including Brazilian ones, and, more recently, an innovator of Brazilian poetry as Piva. This paper intends to answer recent questions related to the use of the term “poètes maudits”.

Keywords: poètes maudits; Roberto Piva; Rimbaud; Baudelaire; Inferno de Dante Alighieri

A categoria “poetas malditos” ganhou projeção graças a Paul Verlaine e sua antologia *Les Poètes maudits*, lançada inicialmente em uma revista literária, *Lutèce*, em 1883, e em seguida em livro, em duas edições. Aquela de 1884, com poemas de Arthur Rimbaud, Tristan Corbière e Stéphane Mallarmé; a segunda, de 1888, ampliada, acrescentando Marceline Desbordes-Valmore, Villiers de l’Isle Adam e o próprio Verlaine, sob o anagrama

de Pauvre Lélian¹. Provavelmente, Verlaine foi motivado a produzi-la pela recusa da publicação dos futuros simbolistas na terceira edição do prestigioso *Parnasse Contemporain* de 1876, inclusive Mallarmé, além de Charles Cros e Germain Nouveau – uma pena que Verlaine não houvesse incluído esses dois extraordinários poetas, que assim ficaram à margem da própria marginalidade. O veto a Mallarmé no *Parnasse Contemporain* partiu de Anatole France e François Coppée. Foi o início da guerra entre parnasianos e simbolistas; entre tradicionalistas e inovadores.

A repercussão da antologia de Verlaine foi imediata. Resultou na adoção da condição de “maldito”, tomada como valor, por toda a geração simbolista-decadentista. Um dos indícios, o modo como foi incorporado por simbolistas brasileiros, como se vê em “Os poetas malditos” de Maranhão Sobrinho (MURICY 1987, vol. 2, p. 807; RICIERI 2007, p. 146), e em alusões e menções na poesia de Cruz e Souza, entre inúmeros outros exemplos.

Interessa observar a contribuição decisiva de J.-K. Huysmans para a ampliação da iniciativa de Verlaine. Em *Às avessas* (*À rebours*), o famoso “breviário da decadência” publicado em 1884, os comentários sobre Corbière, Mallarmé e o próprio Verlaine teriam como fonte a antologia (conforme observa PAUL, 2011).

Lendo *Les poètes maudits*, observa-se que Verlaine se limitou a traçar perfis de seus escolhidos e a elogiá-los como “poetas absolutos” – assim se fazia crítica literária naquele tempo. Não se deteve no sentido da expressão “malditos”; não a definiu. Em um ensaio recente sobre Rimbaud, Marcelin Pleynet entende que esse título foi uma “má ação”, criadora dos “clichês que ainda hoje dominam a obra e a biografia de Rimbaud”; e mais: “comandada por uma vontade de vulgarização”, por remeter a *Uma estadia no inferno* (PLEYNET, 2005, p. 349).

Há razões para discordar de Pleynet. Talvez proceda acusar Verlaine de má fé; mas a escolha do título foi justa. Em primeira instância, pelo próprio Rimbaud haver-se declarado maldito; por haver assumido essa condição, de modo enfático. Especialmente em “Sangue mau”, o capítulo de *Uma estadia no Inferno* com o monólogo do exilado no mundo: “Por ora sou maldito, tenho horror à pátria. O melhor será dormir, embriagado, sobre a areia” (RIMBAUD, 1998, p. 139). Declarou haver perdido a memória: “De nada mais me lembro

¹ A íntegra dessa segunda edição, digitalizada pela Bibliothèque Nationale francesa, está disponível em: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k7258or>. Informações adicionais, entre outras fontes, em <http://artsrtlettres.ning.com/profiles/blogs/les-poetes-maudits-les-absolus>

anterior a essa terra e o cristianismo". Mas, ao mesmo tempo, é um profeta: "É oráculo o que digo"².

Assim conferiu sentidos ao "eu é um outro" da "Carta do vidente". Declarou ser esse "outro": alguém que está fora, que não faz parte de seu tempo e sua sociedade. Por isso, de uma "raça inferior", além de longínqua: "meus pais eram escandinavos: vazavam o flanco, bebiam o próprio sangue".

Atribuiu uma condição superior ao marginal completo, ao bandido; para ele, uma criatura sublime, equiparada ao vidente e ao santo:

Bem menino ainda, admirava o forçado intratável contra quem se encerram as grades da prisão; visitava os albergues e pensões que ele teria santificado com sua estadia; via em sua mente o céu azul e a florida faina dos campos; farejava sua fatalidade pelas ruas. Ele tinha mais força que um santo, mais intuição que um viajante – e a si, só a si! por testemunha de sua glória e de sua razão. (idem, p. 139)

E ainda se identificou ao negro, símbolo máximo da exclusão e da condição de outro, estranho no mundo: "sou um bicho, um negro [...]. Penetro o verdadeiro reino dos filhos de Cam" – biblicamente, os amaldiçoados por Noé. Por isso, verberou os "falsos negros". (idem, p. 141)

Se Às avessas de Huysmans é o breviário da decadência, então esse capítulo de Uma estadia no inferno é um breviário da rebelião. E com um alvo bem definido: o opressor é o branco cristão. Por extensão, o mercador, o magistrado, o general; e sua base política, a "pátria", o próprio estado.

Comentaristas, inclusive o já citado Pleyner, associaram Uma estadia no inferno ao inferno de A Divina Comédia de Dante. No entanto, há uma diferença, observada por Pleyner: "Dante apenas atravessa o inferno como observador, como um homem livre [...], enquanto Rimbaud passa ali toda uma temporada" (PLEYNET, p. 352). O ensaísta ainda relaciona o inferno de Rimbaud à modernidade (ao "absolutamente moderno") e enxerga, nessa temporada no inferno e em poemas de Rimbaud, "uma certa disposição contra o tempo, podendo enquanto tal ser um inferno" (idem, p. 361). Talvez. Rimbaud é ambivalente, e pode ser objeto de múltiplas interpretações; especialmente, sobre o sentido do "moderno" em sua obra. Mas declarou simpatia pelo inferno, um avesso do mundo ou

² *C'est oracle ce que je dis*: aqui, diferi da tradução utilizada, de Ivo Barroso.

lugar oposto à sociedade burguesa. Ademais, a categoria “moderno” em Rimbaud pode ser entendida como passo adiante ou um mais além: a superação da sociedade burguesa – lembrando que “modernidade” já havia ganho valor positivo através de Baudelaire, associada à transformação e ao novo.

Interessa reter a relação estabelecida por Pleyne do inferno de Rimbaud com aquele de Dante. E o registro da diferença de atitudes: um vê e passa, após relatar o que viu; o outro estagia, reside, toma o diabo como interlocutor e fonte de sabedoria, e seus proscritos como parceiros. E o inferno é aquele lugar onde se realiza a alquimia do verbo, no capítulo seguinte àquele do “mau sangue”. Reciprocamente, é contra Deus. Tal aproximação ao diabo pode ser vista como extensão do que vinha proclamando em poemas; das blasfêmias, entre outros lugares, em “O Mal”, o soneto no qual Deus “ri nas toalhas dos altares”, enquanto milhares de soldados morrem na Terra (RIMBAUD, 1994, p. 103); ou o extenso “As Primeiras Comunhões”, no qual Cristo é um “ladrão eterno de energias” (idem, p. 199).

Pode-se, a partir desse breve exame de Rimbaud – de uma das suas múltiplas dimensões, diria – estabelecer um critério, uma delimitação mais precisa para caracterizar o poeta maldito. Além de ser um marginal, ou de haver sido marginalizado, é alguém que visitou o inferno e se relacionou com o diabo; na mesma medida, é contra Deus. Esses traços distintivos já haviam sido claramente apresentados por Baudelaire.

Rimbaud proclamou, na “Carta do vidente”, Baudelaire como seu mestre, “o primeiro vidente, rei dos poetas, um verdadeiro Deus” (Lima 1993, p. 16). Também nesse tópico, da condição de poeta maldito, pode ter-se inspirado nele. Certamente, leu os dois textos ou duas versões do mesmo texto sobre Edgar Allan Poe. É uma detalhada apresentação da idéia de uma maldição fulminando os gênios:

Há destinos fatais; na literatura de cada país existem homens que trazem a palavra azar escrita em misteriosos caracteres nos vincos sinuosos de suas fronteiras. [...] Existe então uma providência diabólica que prepara a infelicidade desde o berço? [...] Então existem almas votadas ao altar, consagradas, por assim dizer, e que devem caminhar para a morte e a glória através de um permanente sacrifício de si mesmas? Será que o pesadelo das ‘Trevas’ sempre envolverá essas almas de eleição? (BAUDELAIRE, 1995, pg. 627)

A “maldição” dos poetas em Baudelaire é metáfora teológica de um confronto entre poesia e sociedade que ele viveu intensamente, encarnou e expressou, não só através de textos, mas de provocações e um estilo de vida, dandismo incluído. Assim como é metáfora teológica o satanismo, proclamado desde a abertura de *As Flores do Mal*, identificando Satã a Hermes Trimegisto – um deus da sabedoria, patrono da escrita, da medicina, do esoterismo e magia (que, na cultura clássica, se confundia com a ciência):

Na almofada do mal é Satã Trimegisto
Quem docemente nosso espírito consola,
E o metal puro da vontade então se evola
Por obra deste sábio que age sem ser visto.³
(BAUDELAIRE, 1995, p. 103)

O satanismo romântico já havia introduzido esse novo ator no drama cósmico, através de William Blake, Byron, Shelley, entre outros – e, mais adiante, de Victor Hugo, que o reintegraria em “Satan pardonné”, um dos poemas de *La fin de Satan*, um complemento de *La legende des siècles*.

O Lúcifer romântico, como já observei (WILLER, 2010, p. 128), o “espírito que nega” do Fausto de Goethe, estaria para o romantismo literário assim como a serpente, matriz do dragão alquímico, para os gnósticos, e Hermes, em sua versão mercurial, como símbolo e agente das transformações, para herméticos e alquimistas. Baudelaire o proclamou; mas foi além: considerando-o regente do mundo, dirigiu-se a ele pedindo conforto em “As litânias de Satã” – “tem piedade de nós” etc. Declarou-se seu aliado na reversão da queda e da maldição; um integrante da “raça maldita” dos rebeldes contra o Criador: “Raça de Caim, sobe ao espaço/ E Deus enfim deita por terra!”, em “Abel e Caim” (BAUDELAIRE, 1995, p. 207).

Recíproco, e precursor de Rimbaud – bem como de Lautréamont – é o tratamento dado a Deus. É sua teologia do mal, através de poemas dramaticamente pessimistas como “O abismo”; e, principalmente, “A tampa”:

[...]
No alto, o Céu! paredão que o abafa como estufa,
Cenário ébrio de luz para uma ópera bufa
De cujo palco ensangüentado o histrião se serve;

³ Todas as traduções de *As flores do mal* são de Ivan Junqueira.

Terror do libertino, anseio do eremita;
O Céu! tampa sombria da imensa marmita
Onde indivisa a vasta Humanidade ferve. (idem, p. 225)

Na crítica a *Os Miseráveis* de Victor Hugo, também blasfemou, ao argumentar:

Victor Hugo é pelo Homem e contudo não é contra Deus. Tem confiança em Deus, e no entanto não é contra o homem.
Repele o delírio do Ateísmo em revolta, e contudo não aprova as glotonarias sanguinárias dos Molocs e dos Teutates.
Acredita que o Homem nasceu bom, e no entanto, mesmo ante os permanentes desastres dele, não acusa a ferocidade e a malícia de Deus (idem, p. 622).
Nos *Escritos Íntimos*, perguntou: “não será a criação a própria queda de Deus?” (idem, p. 534).

A relação de Baudelaire com Victor Hugo é ilustrativa daquela do poeta maldito e olímpico. Em vida, representaram essas categorias antagônicas. Hoje, cabe observar, Victor Hugo continua presente; é lido e estudado; porém, no campo específico da poesia (não da narrativa em prosa, é claro), Baudelaire ganhou mais espaço, maior volume de citações e estudos que o autor de *Os miseráveis* e *Les Contemplations*.

É estranha a pouca atenção dada por Baudelaire a Gérard de Nerval. Frequentaram o mesmo grupo – dos remanescentes dos “Jeune France” que se reuniam no apartamento de Théophile Gautier à Rue Pimondan, sede do “Clube dos Haxixim”. E tiveram tanto em comum: ambos adotando o postulado hermético das correspondências, ambos flâneurs, provocadores, marginais. Baudelaire, no entanto, nunca o examinou como poeta. Limitou-se a registrar o suicídio de Nerval em 1855. Uma vez, em seus escritos íntimos; a outra, sem nomeá-lo, na segunda versão do ensaio sobre Poe, acrescentando-o assim a seu rol de malditos:

E mais recentemente ainda – hoje, 26 de janeiro, faz um ano – quando um escritor de uma honestidade admirável, de uma alta inteligência, e que foi sempre lúcido, foi-se discretamente, sem incomodar ninguém, - tão discretamente que sua discrição se assemelhava ao desprezo, - soltar sua alma na rua mais negra que pode encontrar [...].⁴

⁴ Disponível, entre outros lugares, em <http://www.tierslivre.net/litt/baudelpoenot1.html> - tradução minha.

No registro das afinidades importantes de Baudelaire e Nerval, tem que constar a associação da rebelião à maldição. Mas, com Nerval, ingressamos em pleno pensamento mítico e um desenfreado sincretismo. Seu equivalente ao “Caim e Abel” de Baudelaire é o soneto “Anteros” de As quimeras. Declara-se descendente de Caim: “Na palidez de Abel, oh! Deus, ensangüentada, / Eu chego a ter de Caim o implacável rubor” (Nerval 1996, p. 27). Contudo, o confronto, sendo bíblico, com Jeová, ao mesmo tempo é aquele dos titãs contra Zeus (por sua vez na origem da humanidade, nascida das cinzas dos titãs, conforme o mito de Dionísio Zagreu): “É que a raça de Anteu é a minha árvore herdada”. Personagens de um mito grego, de Anteu, filho de Geia, morto por Hércules, ao apostrofarem Jeová, invocam os deuses fenícios Belus e Dagon. O combate é, portanto, contra todos os monoteísmos: “E eu volto os dardos contra o deus triunfador”. Jeová é “o último” dos deuses equivalentes ao pai.

Em Nerval, é como se todas as religiões fossem a mesma; ou fizessem parte de uma simbologia, da qual doutrinas e mitos apresentam versões. Mais que delírio (não só ao escrever Aurélia, sua obra derradeira, mas já em 1844, ao criar a série de doze poemas de As quimeras, teve surtos, ataques de loucura), é expressão da sua formação esotérica e da conseqüente crença na simbologia universal. Intercambiar mitos foi sua especialidade, característica diferenciadora, mesmo no contexto do romantismo literário, com seu sincretismo e apreço por mitologias, também exacerbado em Victor Hugo.

Jean-Luc Steinmetz, nas notas à edição Pléiade de Nerval, o vê como rebelde anti-monoteísta:

Nenhum desses sonetos [de As Quimeras] traz a marca da adesão ao monoteísmo. Bem ao contrário, os deuses é que são lamentados, mesmo se, para explicar o sistema do mundo, Nerval pareça admitir a realidade de um criador, aquele que nos tirou do limo. [...] O movimento de rebelião contra um poder paterno é constante – quer se trate de Kneph, “velho perverso”, ou de Jeová, verdadeiro tirano. (NERVAL, vol. III, 1993, p. 1.273).

Por isso, observa: “Nerval proclama a permanência de uma luta entre uma ordem antiga que eles [os deuses da Antiguidade] simbolizam e uma era futura referida ao monoteísmo” (idem *ibidem*). Nessa e em outras notas para as *Oeuvres Complètes*, Steinmetz politiza Nerval ao salientar seu anti-autoritarismo, a rebelião contra o Pai, bem como a luta entre “uma ordem antiga” e “uma era futura”.

Semelhante interpretação pode ser projetada, penso, nos poetas malditos em geral, desde que apresentem os traços aqui examinados: satanismo, inconformismo, reconhecimento tardio.

O sincretismo de Nerval ainda possibilita interpretações adicionais da tópica da descida aos infernos, incluindo a estadia de Rimbaud. Trata-se de atualização, na moldura cristã, de um mito mais antigo: aquele de Orfeu – patrono ou arquétipo dos poetas – que desce ao Hades, reino dos mortos. O poema com que abriu *As quimeras*, “El desdichado” (lembrando que esse título não se traduz como “O desgraçado” – é referência a um personagem de Walter Scott), apresentação do autor, equivale a um programa ou projeto:

E duas vezes cruzei vencedor o Aqueronte:
Modulando na cítara a Orfeu consagrada
Os suspiros da Santa e os arquejos da Fada.
(NERVAL, 1996, p. 21)

Assim, já em 1844, proclamava que, sendo poeta, podia descer ao mundo dos mortos para resgatar sua amada Jenny Colon, equivalente a Eurídice – na versão literária desse mito, conforme mostra Brunel. Sua última internação em uma clínica, relatada em *Aurélia*, é estada entre mortos: fantasmas, personagens de outro mundo e da mitologia. Sua união com Eurídice – Jenny é impossibilitada por um alterego, um duplo maligno. Novamente, antecipava e justificava o suicídio que logo ocorreria, ao associá-lo à descida mítica.

Isso, lembrando que o mito de Orfeu é adaptação ou atualização grega de algo ainda mais arcaico: a própria iniciação no xamanismo, conforme exposto, entre outros, por E. R. Dodds em seu fundamental *Os gregos e o irracional*. Dos xamãs tribais aos maçons e demais esoteristas contemporâneos, todos os adeptos de doutrinas iniciáticas descem ao reino dos mortos. E seu retorno sempre corresponde a um ganho em conhecimento e poder; à aquisição de algum grau de iniciação.

São esses, portanto, os fundamentos do satanismo que proliferaria com tamanho vigor durante a “*belle époque*”, tempo de afirmação e proliferação do simbolismo-decadentismo. Conforme observei em outra ocasião (cf. WILLER, 2008, p. 287), nesse período, denominado pelo ensaísta norte-americano Roger Shattuck de “o grande banquete”, entre 1885 e 1918, aquilo que, em décadas anteriores, havia sido comportamento de exceção dos Baudelaire e Nerval, passou a caracterizar um ambiente

artístico e literário. Obras, argumenta Shattuck, passaram a interessar, não mais como reprodução de uma norma, mas como desvio das normas, assim iniciando o primado vanguardista da experimentação.

O prestígio do satanismo e da condição de maldito acentuou-se por sua força como metáfora, não apenas de um antagonismo entre poeta e sociedade, já vivido e manifestado no romantismo em uma diversidade de versões e por vários autores, de Chatterton a Vigny; porém de uma poética e um valor.

Sob esse aspecto, tanto a estada no inferno de Rimbaud quanto a antologia de Verlaine foram inaugurais: manifestos de uma nova estética e sua escala de valores.

Essa função de manifesto foi desempenhada pela antologia de Verlaine; não pelas prosas poéticas de Rimbaud, que alcançariam circulação mais ampla apenas a partir de 1912. Assim como também demoraria para *Os cantos de Maldoror* de Lautréamont chegarem a seus leitores; conseqüentemente, o tratamento dado por ele ao tema – inspirado em Baudelaire, paralelo às proclamações de Rimbaud, porém em um registro paródico. Especialmente, na oitava estrofe do Canto Segundo, que relata a subida de Maldoror ao céu para encontrar um Deus monstruoso, devorador de homens que nadam em um charco de sangue. (LAUTRÉAMONT, 2008, p. 125) A ligação, já observada aqui, da visita de poetas ao inferno com a Divina Comédia, que pode ser inferida em Baudelaire e Rimbaud, é apresentada de modo direto e ao mesmo tempo inverso. Deus, nessa passagem, ocupa o lugar que, em Dante, é do diabo em seus círculos infernais, conforme observado por P. O. Walzer, entre outros. É, também, uma paráfrase hiperbólica de “A tampa” de Baudelaire: o palco ensangüentado do poema torna-se um charco de sangue.

A projeção do poeta maldito no final do século XIX foi reforçada – parece-me – por um satanismo prático, e não apenas teórico ou literário. A narrativa *Là-bas* de Huysmans teve impacto, inspirando um sem-número de outros relatos de missas negras e magia, entre outros motivos por ser, comprovadamente, à clef, reportando-se a acontecimentos reais, como as missas negras oficiadas pelo abade Boullan. Pode ser equivocada, baseada em um exagero, a afirmação de Norman Cohn, em seu importante *The Pursuit of the Millenium*, de que Boullan “fundou uma seita da qual se diz que a um tempo teria tido uns 600.000 membros, principalmente na Europa ocidental” (COHN, 1981, p. 175). Mas é certo que houve proliferação de cultos como esses, configurando um panorama bem reconstituído por Umberto Eco em sua recente narrativa histórica, *O cemitério de Praga*. Quantos

simbolistas teriam freqüentado tais cerimônias, além de Berthe de Courrières, amante de Huysmans e esposa de Rémy de Gourmont, o editor do *Mercure de France*? Preferiam, pelo que se sabe, seus antagonistas, os cultores da magia branca; os dublês de magos e literatos como o Sâr Péladan e Stanislas de Guaita. Mas, por uma via ou outra, das trevas ou da luz, o sobrenatural entrava em cena; e a condição de maldito passava a ser, não só uma metáfora, mas um dado ou experiência.

Dupla influência, ou duplo impacto receberam, portanto, os simbolistas-decadentistas brasileiros: pela via literária e também por outra, mais direta; aquela dos fatos; das práticas de magia em voga. O exemplo mais evidente é oferecido por Dario Veloso, o poeta e esoterista paranaense, com seus cultos e reuniões em um templo pitagórico – que, reconstruído após um incêndio, pode ser visitado em Curitiba. Já foram mencionados aqui os exuberantes versos de “Os poetas malditos” de Maranhão Sobrinho. De Cruz e Souza, basta mencionar o baudelairiano soneto “Satã”: “Ei-lo Satã dentre os Satãs augustos” (CRUZ E SOUZA, 2008, p. 400)– e alusões às missas negras, inspiradas em Huysmans, em outros sonetos e em suas prosas poéticas.

Roberto Piva não foi um satanista; tampouco, um neo-simbolista. Contudo, projetar tais parâmetros em sua poesia – e na sua recepção – enriquecerá a leitura de sua obra. E permitirá atualizar essa categoria, dos “poetas malditos”.

A demora na sua recepção resultou, como observei em outras ocasiões (cf. meu posfácio in PIVA, 2005, p. 156), da surdez para o não-discursivo por parte da crítica; de um recalque brasileiro do surrealismo, agravado pelo modo como alternou imagens delirantes e uma linguagem muito direta, oposta ao eufemismo. Para corroborar, basta examinar a bibliografia que acompanha as edições de suas Obras reunidas: antes de 2000 não há quase nada em matéria de ensaios e participações em antologias. Bem conhecido, não era, contudo, reconhecido, a não ser por uma minoria, por aqueles que, em outras ocasiões, caracterizei como “periferia rebelde” (cf. meu posfácio para FARIA e MOISÉS, 2000, e NOYA, 2004).

Ele havia proclamado, em um de seus manifestos, de 1984: “O século XXI me dará razão” (PIVA, 2006, p. 147). Acertou na cronologia: foi a partir de 2000 que não apenas saíram os volumes de suas obras reunidas, precedidos ou acompanhados por manifestações

da crítica e inclusões em antologias, além de dois documentários importantes. Também houve estudos aprofundados, incluindo dissertações, uma tese, um livro sobre ele (COHN, 2012) e outro em forma de reportagem centrada nele (D'ELIA e HUNGRIA, 2011)⁵. Hoje, Piva não é apenas lido, porém estudado. A recepção tardia justifica sua poética fundada em um antagonismo de poesia e sociedade, tal como expressa, entre outros lugares, no título de mais um manifesto: “todo poeta é marginal, desde que foi expulso da república de Platão” (PIVA, 2008, p. 187).

Mais que leitor, foi um seguidor de Rimbaud, várias vezes mencionado – “Eu aprendi com Rimbaud / & Nietzsche os meus / toques de inferno” (PIVA, 2005, p. 103) –, assim como de Lautréamont – “Eu vejo Lautréamont num sonho nas escadas de Santa Cecília” (idem, p. 52) – e Baudelaire – “quando eu lembrava Jean / a olhar para mim / citando Baudelaire / na penumbra” (idem, p. 87). Piva os adotou como leitura e intertexto; e também nas blasfêmias. Há continuidade no tratamento dado a Deus e ao cristianismo. Estreou em livro, com *Paranóia* de 1964, imprecando e blasfemando pesadamente, em passagens como estas: “o universo é cuspidor pelo cu sangrento de um Deus-Cadela” (ibidem, p. 66) e “Deus suicidou-se com uma navalha espanhola” (p. 49); ou, no mesmo poema (intitulado, de modo consistente, “Poema porrada”), “quando eu ia ao colégio, Deus tapava os ouvidos para mim?”, além de “a Virgem assassinada num bordel” (p. 48) e “a Virgem lava sua bunda imaculada na pia batismal” (p. 44) – isso, entre inúmeros exemplos possíveis.

Assim como em seus predecessores, especialmente Rimbaud e Lautréamont, o ataque teológico tem o sentido de rebelião anti-autoritária: “todo trabalhador é escravo. toda autoridade / é cômica. fazer da anarquia um / método & modo de vida.” (PIVA, 2006, p. 111). A citação é de 20 poemas com brócoli, seu livro de 1981 que focaliza, justamente, uma visita ao inferno, como anunciado na epígrafe, extraída de *L'Alleluiah* de Georges Bataille: “...ce qui t'est demandé est la / pureté de l'enfer – ou, si tu / aimes mieux, de l'enfant..” (idem, p. 94; itálicos da edição – traduzindo: “o que te é pedido é a / pureza do inferno – ou, se tu / preferires, da criança”).

Refez, a seu modo, o trajeto de Rimbaud e Lautréamont. Mas com uma diferença, ou acréscimo: onde, em Rimbaud e Lautréamont, a referência ao inferno visitado por Dante em *A divina comédia* é indireta, através da alusão, em 20 poemas com brócoli é direta. No

⁵ Fiz um levantamento em <http://claudiowiller.wordpress.com/2012/12/28/uma-biblioteca-sobre-roberto-piva/> a propósito da publicação de Cohn, 2012.

posfácio desse livro, após citar Rimbaud, declarando adotar a poética do desregramento dos sentidos, expôs sua gênese:

Repensei também os três anos de 1959 a 1961, quando participei do curso sobre a Divina Comédia dado pelo saudoso professor Edoardo Bizarri no Instituto Cultural Ítalo-Brasileiro. Durante os três anos de duração do curso, lemos, comentamos & discutimos os três livros de Dante (Inferno, Purgatório & Paraíso) que compõem esta Suma Poética que é a Divina Comédia, no que ela tem de loucura, iluminação, beleza & linguagem cinematográfica em plena Idade Média. (idem, p. 116)

Que inferno é esse, visitado por Piva? Em um paradoxo aparente, não mais o lugar da danação, do castigo eterno, porém, e com uma alusão a William Blake, outro que visitou o inferno e ouviu o diabo, do prazer, da celebração de Eros:

Foi freqüentando uma sauna de subúrbio que inventei o molho propiciatório para este casamento do Céu e do Inferno.
As pequenas estufas de vapor para duas pessoas nessa sauna me deram a imagem paradisíaca das bôlgia onde os danados de Dante sonham eternamente. Mas os garotos do subúrbio são anjos... (ibidem)

Foi encontrar-se no inferno com os “garotos / rebeldes & depravados” aos quais dedica um dos poemas, no qual diz que “o mundo virou do avesso” (idem, p. 104); os “adolescentes violetas na porta do cinema” (p. 107); entre eles, o “adolescente da lavanderia” com “seu olhar silvestre” (p. 102) e um “garoto nevado” (p. 113). Companheiros e interlocutores, “garotos-filósofos de Platão” (p. 107), verdadeiros “gregos de Homero” (p. 97). Relaciona-se nos “degraus do teu beijo na escuridão / da avenida” (p. 100), enquanto “você brincava com meu caralho” (p. 101), pois “o amor é uma ponte de / brinquedo” (p. 105). Faz questão de mostrar que fala dos mesmos angelicais “garotos do subúrbio” da sauna que o inspirou, através de uma epígrafe do canto XV de A Divina Comédia, dos sodomitas: “ci riguardava come suol da sera / guardare uno altro sotto nuova luna” (p. 107 – o itálico é da edição).

Também encontra, além de Dante, outros poetas, aos quais se dirige: “mestre Murilo Mendes tua poesia são / os sapatos de abóbora que eu calço” (p. 102); e Baudelaire, que “sangrou na ponte negra do Sena”, pois “assim é a lucidez / o swing das Fleurs du Mal” (p.

97); além dos “expressionistas alemães” que “têm poemas que abrem / brechas na realidade. / George Trakl & Gottfried Benn” (p. 108).

A conjunção de visita ao inferno, erotismo e poesia projeta-se na cidade, transfigurando-a e convertendo-a em cenário de sonho, entrevisto através dessas “brechas na realidade” abertas pelos poetas:

a cidade com sol vista do alto de um terraço.
luz sombra cor & estranhas vertigens.
cabeças decepadas.
últimos centauros trotando nos parques.
últimos amores nas tocas antes da noite. (p. 110)

E possibilita a anamnese, viagem no tempo e retorno à origem:

[...]
fontes de mel. pequena cidade do
interior donde você brota como
Amor-Perfeito.
imensa e delicada adolescência.
tambores dos quintais & do riacho
nas asas dos anjos da Memória.

Isso, lembrando que Piva, embora nascido em São Paulo, passou parte da infância e adolescência em algumas dessas pequenas cidades do interior, como Brotas e Analândia.

A estada no inferno confunde-se com a flânerie na metrópole. Assim como em *Paranóia* e outros livros anteriores, nomeia lugares, dá os endereços de encontros: a famosa esquina-Sampa com “adolescentes violetas na porta do cinema. / Bar Jeca esquina da São João/ / Ipiranga” (p. 107); ou o parque do Trianon: “o deus Pã de Brecheret & / chuva fina no bicho-preguiça.” (p. 103).

A transformação da cidade em cenário onírico já caracterizava seu livro de 1964, *Piazzas*, imediatamente subsequente a *Paranóia*: nesse, a paisagem urbana é, antes, pesadelo – salvo lugares de eleição, como o Parque Ibirapuera.

Há, contudo, ambivalência no tratamento dado à cidade, ora erotizada, inferno prazeroso, ora lugar a ser abandonado. Assim, ao lado do poema aqui transcrito, sobre a beleza da “cidade com sol vista do alto de um terraço”, estampou um manifesto pela saída da metrópole e da civilização:

abandonar tudo. conhecer praias. amores novos.
poesia em cascatas florindo como aranhas
azuladas nas samambaias.
todo trabalhador é escravo. toda autoridade
é cômica. fazer da anarquia um
método & modo de vida. estradas.
bocas perfumadas. cervejas tomadas
nos acampamentos. Sonhar Alto. (p. 111)

Anuncia, assim, o retorno à natureza que celebraria em Ciclones.

Não é só do Inferno que Piva trata. Em “dançarei no musgo do teu coração/ onde as estrelas do/ amor caem feito ducha”, são as estrelas vistas à saída do Inferno (DANTE ALIGHIERI, p. 300); mas as “cascatas floridas com aranhas/ azuladas nas samabaiaas” talvez estivessem em um dos rios que nascem no Paraíso. Seu “abandonar tudo. conhecer praias. amores novos” equivale à saída da metrópole e também do inferno.

Há, portanto, ambivalência na relação de 20 poemas com Brócoli com A Divina Comédia; e também com a cidade de São Paulo. Piva sabia muito bem que ambivalência é qualidade da poesia; resumiu, no final de 20 poemas com brócoli: “a poesia age às vezes como montanha-russa”. Também poderia ser a roda gigante do parque Changai em Paranóia, “conquistado pela lua” onde “adolescentes beijam-se no trem fantasma” (PIVA, 2005, p. 45): dispositivos feéricos que sobem e descem, movendo-se entre o sublime e o abjeto. Dentre os inúmeros exemplos dessa dupla face, alternando luz e sombra, da metrópole na sua poesia, um dos melhores está em seu último livro, Estranhos sinais de Saturno: em um poema, “Bilhete para o Bivar”, é a São Paulo degradada, lugar tenebroso com “assassinos travestidos em folhagens / hordas de psicopatas / atirados nas praças / enquanto os últimos / poetas / perambulam na noite / acolchoada” (PIVA, 2008, p. 149); ao mesmo tempo, ele alcança iluminações profanas em “Mostra teu sangue, mãe dos espelhos”, ao deparar-se com “o mistério lunar da menina / lésbica / linda com um nenúfar” (idem, p. 127) vista “levando na mochila / AS CANÇÕES DE BILITIS”; isso, no metrô (Piva me relatou a gênese desse poema).

Ele já vinha anunciando essa releitura de Dante nos 20 poemas com brócoli. Em Coxas, narrativa imediatamente anterior a esse livro, um dos personagens, Coxas Ardentes “queria saber se Virgílio no Inferno de Dante poderia ser interpretado como o símbolo da sabedoria humana.” Seus comparsas na sauna de subúrbio já estavam lá: “O inferno de Dante é um paraíso – slogan do clube Osso & Liberdade, sociedade secreta fundada por

adolescentes vindos da Penha Vila Diva & Jardim Japão”. Na época, encontrava-se com Italo Eugenio Mauro, o tradutor de A Divina Comédia na edição aqui citada, para praticarem o seguinte jogo: qual repentistas metropolitanos, um deles dizia de memória alguma passagem de Dante, para o outro, também de cor, prosseguir-la.

O poeta de A Divina Comédia já estava presente na obra de Piva dos anos de 1960: em Piazzas, “Dante & Beatriz com suas novas faces poderiam vir até mim agora” (PIVA, 2005, p. 77). Curiosamente, seria trazido por ele a livros meus: no prefácio para Anotações para um Apocalipse, de 1964, refere-se a conversas “em bares da Lapa & Brás onde il pericoloso Dante costumava aparecer” (WILLER, 1964, p. 8; ou 1976, p. 76); pouco depois, acho que em 1965, pusemo-nos a bater nas teclas de uma máquina de escrever, resultando em algo que publiquei em Dias Circulares como “Poema Automático – em parceria com Roberto Piva”, onde é dele este trecho: “IIGOj ffk COMO o conde ugolino você poderá despedir sua fome de salicílico” (WILLER, 1976, p. 62) – lembrando que o Conde Ugolino é o canibal do Canto XXXII do Inferno (DANTE, p. 211): preso em uma torre, devorou seus próprios filhos antes de morrer de fome.

Dante reaparece em sua poesia, após 20 poemas com brócoli. No livro seguinte, o frenético Quizumba de 1883, um dos títulos é “Jorge de Lima + William Blake + Tom Jobim. Dante observa” (PIVA, 2006, p. 132) – metalinguagem, alusão á intertextualidade e referências cruzadas em sua própria poesia (conforme havia observado no posfácio de Piva 2005). Esse poema começa citando um trecho cifrado de A Divina Comédia, “Papè Satan, papè Satan aleppe”, da cena do encontro com Satã – na interpretação de Piva (foi o que ele me disse), Dante, monarquista e anti-papista no confronto de guelfos e gibelinos, comparava o Papa a Satã.

Em Ciclones, de 1997, avançaria em sua interpretação de Dante como poeta exilado e andarilho, qual beatnik precursor, especialmente em dois poemas. Em um deles, é um marginal:

Dante
conhecia a gíria
da Malavita
senão
como poderia escrever
sobre Vanni Fucci?
Quando nossos

poetas
vão cair na vida?
Deixar de ser broxas
para serem bruxos? (Piva 2008, p. 43)

No outro, utilizando informação histórica, apresenta-o como esoterista, um mago:

Dante foi bruxo da família
Visconti
Seus dedos criaram fórmulas,
venenos & purgatórios sem coração
No mês 9 no dia 9 na hora 9
ficou 9 dias com febre
Todas as novidades estão
no Inferno (PIVA, 2008, p. 97)

A propósito do final desse poema de Ciclones, cabe lembrar que, na Divina Comédia de Dante, os condenados ao inferno são videntes: nada sabem do presente, mas enxergam o futuro: as “novidades”. Essa característica possibilita – e consolida – a conexão da vidência como desregramento em Rimbaud e sua vista ao inferno

Esse modo de apresentar Dante ilustra sua representação da Idade Média, bem distinta daquela dos conservadores, os integristas católicos e tradicionalistas como T. S. Eliot, que a vêem como sociedade harmônica. Ao citar rebeldes que foram personagens históricos, retrata, não a sociedade supostamente ordenada, teocêntrica, regida pela fé, porém aquela das rebeliões de toda ordem, das modalidades de misticismo dissidente, heresias, revoltas religiosas e violentas perseguições: uma era caótica. Tal visão da Idade Média permite esclarecer seu monarquismo, ou antes o anarco-monarquismo e o culto às revoltas aristocráticas que adotou a partir da década de 1980 – após, durante a vigência do regime militar, proclamar-se insistentemente marxista, chegando a abrir apresentações públicas em meados da década de 1970 com a seguinte declaração: “eu sou comunista”. Ocorre que na Idade Média, no tempo de Dante, ao qual se transportava, a posição politicamente progressista seria aquela dos monarquistas; dos gibelinos, que enfrentavam o absolutismo papal, sustentado pelos guelfos (embora, historicamente, Dante fosse guelfo, porém de uma dissidência por sua vez anti-papista). Mencionou em Estranhos sinais de Saturno um antepassado, “Girolamo Piva, cavalier ghibellino” (Piva 2008, p. 136), possível antropófago (“teria comido carne humana?”) ao combater na sangrenta batalha de Campaldino, a 11 de junho de 1289.

Ciclones e Estranhos sinais de Saturno, seus livros derradeiros, são celebrações da natureza, em contraste com a megalópole; de modo consistente, proclamações de um neo-paganismo. Conforme já observado em inúmeras ocasiões, inclusive nas dissertações recentes sobre Piva, é poesia xamânica em sua plenitude, com amplo conhecimento do tema. Toca em uma essência ou fundamento da criação poética, segundo Octavio Paz em O arco e a lira: “A operação poética não é diversa do conjuro, do feitiço e de outros procedimentos da magia.” (Paz 2012, p. 60)

A delimitação aqui proposta da categoria “poetas malditos” não vem, portanto, apenas para responder a dúvidas sobre sua existência ou pertinência hoje: tomando Piva como o poeta contemporâneo que foi, a resposta é necessariamente afirmativa. Pretende-se mostrar que a maldição ou condição de maldito toca em fundamentos da própria criação poética; em sua essência. Por isso, é tão lembrado e invocado um poeta por antonomásia, arquetípico, como Dante Alighieri.

Deixaria de fazer sentido aquela moldura teológica, cristã, na qual estava situada a temática do poeta maldito, como visitante do inferno e interlocutor do diabo? Penso que não – que é ampliada; e seus fundamentos são recuperados através da substituição da descida ao inferno pela iniciação, tribal ou esotérica. Tal ampliação é sincretismo. Piva cria o “Clube do fogo do inferno: Alquimistas Xamãs/ Beatniks.” Os integrantes da linhagem herética são magos como Paracelso e Julius Evola, e poetas como Nerval, Rimbaud, Malcolm de Chazal, Blake, René Crevel. Cita-os lado a lado, em um sincretismo pessoal: “Nerval Pessoa & os templários Lao Tsé”. (Piva 2008, p. 104)

O caráter simultaneamente regressivo e inovador da poesia de Piva, acentuado pela adoção do xamanismo e o modo consistente como encarnou o poeta maldito, lembra um artigo de Octavio Paz, “Revolta, Revolução e Rebelião”. Termina com observações sobre a mudança de significado desses termos na modernidade:

[...] a palavra guerreira, rebelião, absorve os antigos significados de revolta e revolução. Como a primeira, é protesto espontâneo frente ao poder; como a segunda, encarna o tempo cíclico que põe acima o que estava abaixo, em um girar sem fim. O rebelde, anjo caído ou titã em desgraça, é o eterno inconformado. Sua ação não se inscreve no tempo retilíneo da história, domínio do revolucionário ou do reformista, mas no tempo circular do mito: Júpiter será destronado, Quetzacoatl voltará, Luzbel regressará ao céu. Durante todo o século XIX o rebelde vive à margem. Os revolucionários e os reformistas o vêem com a mesma desconfiança com

que Platão vira o poeta e pela mesma razão: o rebelde prolonga os prestígios nefastos do mito. (PAZ, 1972, p. 265)

Prolongar ou restaurar “os prestígios nefastos do mito”: haveria caracterização mais clara do que, no âmbito da poesia, Blake, Nerval, Baudelaire, Rimbaud, e mais recentemente Piva, intentaram?

Referências Bibliográficas

- BAUDELAIRE, Charles, Charles Baudelaire, Poesia e Prosa, organizada por Ivo Barroso, diversos tradutores, Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995;
- BRUNEL, Pierre, org, Dicionário de mitos literários, Rio de Janeiro: José Olympio, 2005;
- COHN, Norman, The Pursuit of the Millennium, Oxford University Press, 1981;
- COHN, Sérgio, Roberto Piva, Rio de Janeiro: UERJ (coleção Ciranda de Poesia), 2012;
- CRUZ E SOUZA, Obra completa – volume 1, Poesia, Lauro Junkes, org, Jaraguá do Sul: Avenida, 2008;
- D’ELIA, Renata e Camila Hungria, Os dentes da memória: Piva, Willer, Franceschi, Bicelli e uma trajetória paulista de poesia, Rio de Janeiro: Azougue, 2011;
- DANTE ALIGHIERI, A Divina Comédia, tradução e notas de Italo Eugenio Mauro, três volumes (Inferno, Purgatório e Paraíso), São Paulo: Editora 34, 1998;
- DODDS, E. R, Os gregos e o irracional, trad. Paulo Domenech Neto, São Paulo: Escuta, 2002;
- FARIA, Álvaro Alves e Carlos Felipe Moisés, organizadores, Antologia Poética da Geração 60, org. São Paulo: Nankin, 2000;
- HUYSMANS, J. K, Às avessas, tradução e estudo crítico de José Paulo Paes, São Paulo: Companhia das Letras, 1987;
- HUYSMANS, J. K, Lá-bas, paris : Le livre de poche – Plon, 1961;
- LAUTRÉAMONT: Os Cantos de Maldoror, Poesias, Cartas (obra completa), tradução, prefácio e notas de Claudio Willer; São Paulo: Iluminuras, 2008;
- LIMA, Carlos, org, Rimbaud no Brasil, Rio de Janeiro: Comunicarte, 1993;
- MURICY, Andrade, org, Panorama do movimento simbolista brasileiro, 3ª edição, vols. 1 e 2, São Paulo: Perspectiva, 1987;
- NERVAL, Gérard, As Quimeras, tradução de Alexei Bueno, Rio de Janeiro: Topbooks, 1996;
- NERVAL, Gérard, Aurélia, tradução e prefácio de Contador Borges, São Paulo: Iluminuras, 1991;
- NERVAL, Gérard, Oeuvres complètes, org. Jean Guillaume, Claude Pichois e outros, Paris: Gallimard (Pléiade), vol. I, 1989, vol. II, 1984; vol. III, 1993;
- NOYA, Thiago de Almeida, Roberto Piva e a “periferia rebelde” na poesia paulista dos anos 60, Dissertação de Mestrado, UERJ, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Curso de Pós-Graduação em Letras, 2004;
- PAUL, Robert, “Les poètes maudits, les absolus, les impeccables, ceux de la royauté de l'esprit, de l'âme et du coeur humains”, comunicação disponível em <http://artsrtlettres.ning.com/profiles/blogs/les-poetes-maudits-les-absolus> (2011);
- PAZ, Octavio, O arco e a lira, tradução de Ari Roitman e Paulina Wacht, São Paulo: Cosac Naify, 2012;

- PAZ, Octavio. *Signos em Rotação*, tradução de Sebastião Uchoa Leite, São Paulo: Perspectiva, 1972;
- PIVA, Roberto, *Um Estrangeiro na Legião*, volume I de *Obras Reunidas*, Alcir Pécora, org, São Paulo: Globo, 2005;
- PIVA, Roberto, *Asa preta e mala na mão*, volume II de *Obras Reunidas*, Alcir Pécora, org, São Paulo: Globo, 2006;
- PIVA, Roberto, *Estranhos sinais de Saturno*, volume III de *Obras Reunidas*, Alcir Pécora, org, São Paulo: Globo, 2008;
- PLEYNET, Marcelin, "A Liberdade Livre", em Novaes, Adauto, org, *Poetas que Pensaram o Mundo*, São Paulo: Companhia das Letras, 2005;
- RICIERI, Francine, org, *Antologia da poesia simbolista e decadente brasileira*, São Paulo: Companhia Editora Nacional / Lazuli, 2007;
- RIMBAUD, Arthur, *Poesia Completa*, organização e tradução de Ivo Barroso, Rio de Janeiro: Topbooks, 1994;
- SHATTUCK, Roger, *The Banket Years, The Origins of the avant-garde in France*; edição francesa, *Les Primitifs de L'Avant-garde*, Paris: Flammarion, 1974.
- RIMBAUD, Arthur, *Prosa Poética*, organização e tradução de Ivo Barroso, Rio de Janeiro: Topbooks, 1998;
- VERLAINE, Paul, *Les poètes maudits*, disponível em <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k7258or> - fac-simile da edição Léon Vannier, Paris, 1888;
- WILLER, Claudio, "Surrealismo: Poesia e Poética", em *O Surrealismo*, organizado por J. Guinsburg e Sheila Leirner, São Paulo: Perspectiva (coleção Signos), 2008;
- WILLER, Claudio, *Anotações para um Apocalipse*, São Paulo: Massao Ohno, 1964;
- WILLER, Claudio, *Dias circulares*, São Paulo: Massao Ohno, 1976;
- WILLER, Claudio, *Um obscuro encanto: gnose, gnosticismo e poesia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

Recebido em 17/06/2013
Aprovado em 23/06/2013

ⁱ **Claudio WILLER, Dr.**

É poeta, ensaísta e tradutor. Publicações recentes, *Um obscuro encanto: gnose, gnosticismo e poesia*, ensaio; *Geração Beat*, ensaio; *Estranhas Experiências*, poesia. Traduziu Lautréamont, Ginsberg e Artaud.
Email: cjwiller@uol.com.br
claudiowiller.wordpress.com