

**Pintura em verso:
imagens poéticas e picturais em *Paranoia*, de Roberto Piva**

***Painting on verses:
poetic and pictorials images from Paranoia, by Roberto Piva***

Leonardo David de Morais¹

Resumo: Este trabalho tem por objetivo analisar alguns dos poemas do livro *Paranoia*, de Roberto Piva. Em versos dessa obra se destacam, à maneira do surrealismo e do clássico *ut pictura poesis*, dois tipos de imagens: poéticas e picturais. Acredita-se que por meio da citação e da montagem tais categorias de imagem foram inseridas na trama poética piviana.

Palavras-chave: citação; imagem pictural; imagem poética; montagem; Roberto Piva.

Abstract: This work aims to analyze some poems from *Paranoia* book that was written by Roberto Piva. In such poems, there are classic and surrealist marks, beyond two remarkable kinds of images: poetic and pictorial. It is believed that through citation and assemblage such categories of images had been inserted to Piviana poetry.

Keywords: assemblage; citation; pictorial image; poetic image; Roberto Piva.

Recebido em 6 de junho de 2015.
Aprovado em 27 de julho de 2015.

Ao proceder como um pintor, o poeta paralisa sob o crivo dos olhos todo movimento do que vê e descreve (a não ser o da vida latente). Diz e representa ao mesmo tempo, como se pintasse o pensamento, fixando-o em imagem.

Davi Arrigucci Jr.

Em sua *Arte Poética* (1991), o filósofo Aristóteles trouxe à luz o conceito de mimese, operação entendida como imitação, indicação, sugestão ou representação artística dos elementos do real. Considerada basilar na cultura estética ocidental, a mimese inicialmente foi associada à poesia e à tragédia clássica. No Renascimento, esse mesmo conceito, além do horaciano *ut pictura poesis* – “como a pintura, é a poesia” (HORÁCIO, 1984) – foram adotados para estruturar também a análise da construção e das correspondências entre

¹ Mestrando em Estudos de Linguagens do Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais (CEFET-MG). E-mail: leodemorais@gmail.com.

literatura e outras belas artes, tais como a escultura, a música e a pintura.

Na construção dos poemas de *Paranoia* (2000), seu autor, o poeta Roberto Piva, nos parece ter trilhado um caminho *sui generis*, mas ao mesmo tempo, extremamente aberto a uma diversidade de influências, a uma amplitude de diálogos, a um largo espectro de referências associadas a manifestações estéticas além das normalmente associadas à poesia ou à literatura de maneira geral. Tal movimento se afigura como procedimento importante não apenas para a constituição de uma espécie de panteão artístico-literário de traços múltiplos, por vezes antitéticos ou mesmo paradoxais, mas para a construção, para a materialização de um elemento fulcral, segundo entendemos, à poesia de *Paranoia*: a imagem poética.

Nos versos do livro *Paranoia*, segundo Cláudio Willer em posfácio escrito para o primeiro volume da reedição da obra completa de Piva (WILLER *apud* PIVA, 2005), predomina a assim chamada imagem poética. Esse conceito de imagem que entendemos ter sido empregado por Piva, além de se materializar a partir da palavra, assemelha-se ou busca como referência o modelo proposto pelo francês Pierre Reverdy, um dos surrealistas que, ao lado de André Breton e Salvador Dalí, contribuiu para delimitar tal conceito sob a perspectiva do Surrealismo:

Seu modo dominante é a imagem poética, tal como definida por Pierre Reverdy e adotada pelo surrealismo: “A imagem é uma criação pura do espírito. Ela não pode nascer de uma comparação, mas da aproximação de duas realidades mais ou menos afastadas. Quanto mais as relações das duas realidades aproximadas forem distantes e justas, tanto mais a imagem será forte, mais força emotiva e realidade poética ela terá.” (WILLER *apud* PIVA, 2005, p. 150)

As imagens poéticas em *Paranoia*, a partir desse movimento de tensão, podem ser entrevistadas como materialização de uma força plástica surgida nesse campo onde as “relações de duas realidades mais ou menos afastadas” (WILLER *apud* PIVA, 2005, p. 150) afiguram-se como fenômeno ao qual o poeta, segundo sugerimos, estava atento e do qual também se valeu, metódica e intencionalmente, para a composição dos seus versos. Tais imagens, construídas a partir de elementos referentes às múltiplas influências artísticas evocadas por Piva, são plasmadas nos versos por meio de uma espécie de colagem desses mesmos elementos. Uma colagem levada a cabo por meio de um procedimento análogo ao da montagem cinematográfica².

De acordo com verbete escrito por Jacques Aumont e Michel Marrie no *Dicionário teórico e crítico de cinema*, (2003): “A definição técnica da montagem é simples: trata-se de colar uns após os outros, em uma ordem determinada, fragmentos de filme, os planos, cujo comprimento foi igualmente determinado de antemão” (AUMONT; MARIE, 2003, p. 195-196). Nesse tipo de montagem, a sobreposição de elementos distintos, de quadros ou fotogramas, é empregada com vistas a formar uma terceira imagem fílmica. Característica da montagem, essa colagem de fragmentos, segundo entendemos, também pode gerar a imagem poética.

Nesse sentido, vale destacar mais um comentário de Willer sobre as relações entre colagem, montagem e imagens poéticas percebidas no livro *Paranoia*:

² Segundo Modesto Carone, em estudo sobre a imagem poética na poesia de Georg Trakl, “fenômeno reconhecido normalmente como montagem em literatura é a incorporação, ao texto, de trechos provenientes de outras fontes - citações que passam a agir no corpo mesmo do poema, ora como foco de contraste, ora como fator de sustentação semântica, ora realizando simultaneamente os dois desempenhos” (CARONE, 1974, p. 101).

Imagens não são um território homogêneo. As de *Paranoia* variam, em cada poema, de um verso para outro. Alterna-se um registro mais descritivo e outro mais alucinatório, o mais lírico e o mais veemente. Os poemas desse livro equivalem, portanto, a colagens. Apresentam afinidade com o simultaneísmo de Apollinaire, especialmente em *Zone* e outros dos poemas de *Alcools*. Têm uma sintaxe cinematográfica, que justifica tudo o que Piva já declarou sobre a importância do cinema e das histórias em quadrinhos em sua formação. (WILLER *apud* PIVA, 2005, p. 152)

A partir da proposição de Claudio Willer, podemos inferir que as imagens poéticas de *Paranoia* não apenas encerram uma “sintaxe cinematográfica”, evidenciando aí um *modus operandi* relativo à construção dos versos. Segundo Willer, há nas imagens poéticas relações entre referenciais artísticos distintos, como aquelas advindas entre a literatura e o cinema, a poesia e a música, a poesia e a pintura, sendo essa última, objetivo desta nossa proposta de análise.

Em estudo sobre as relações intertextuais na poesia da fase inicial de Roberto Piva, Marcelo Antonio Veronese chama a atenção para o fato de que “novamente de maneira original, existe através do poema de Piva e de suas relações intertextuais a conexão de um conjunto conciso de autores e obras” (VERONESE, 2009, p. 186). A partir disso, fica mais fácil indicar que a poética de *Paranoia* no mínimo tangencia as relações ocorridas entre manifestações artísticas distintas, mas não excludentes entre si.

No artigo intitulado “A visualidade da escrita: a aproximação entre imagem e texto nas artes do século XX”, cuja autoria é de Maria do Carmo Veneroso (2010), há uma constatação que corrobora com a intenção de tecer, a partir do *corpus* proposto – os versos do livro *Paranoia* – uma reflexão, ainda que de caráter brevíssimo, sobre a essa relação entre expressões artísticas distintas e que justifica, em certa medida, a linha de investigação adotada para o estudo desse objeto:

[...] a combinação de diferentes linguagens é uma tendência clara nas artes plásticas atuais, em que as fronteiras entre as manifestações artísticas tradicionais – o desenho, a pintura, a gravura, a escultura – estão cada vez mais tênues, o que torna a determinação de limites entre essas linguagens uma necessidade. (VENEROSO, 2010, p. 35)

Entendemos que essa “combinação de diferentes linguagens” se dá, no livro *Paranoia*, a partir da evocação do “conjunto conciso de autores e obras” apontado por Veronese. Ainda nesse sentido, segundo Claudio Willer em texto sobre a obra piviana (WILLER *apud* PIVA, 2005), tal “combinação” se materializaria justamente através da citação de uma série de obras e artistas que, conforme aventado, ajudam a constituir algo dessa imagética bibliografia piviana. Tal operação, assim como a montagem, soma-se às estratégias que o poeta lançou mão para a construção das imagens poéticas de seu livro de estreia.

Em *Paranoia*, insinuamos que o clássico *ut pictura poesis* pode ser tomado como uma referência, em maior ou menor grau, para visualizar a construção das imagens poéticas encerradas nos versos. Uma construção imagética, uma montagem de fragmentos empreendida, nesse caso, a partir de citações a alguns pintores e suas respectivas obras. Artistas e pinturas que, com destaque, ajudam a constituir efetivamente algo particularíssimo nos poemas de Piva. Tal constructo estético se dá aparentemente por meio desse movimento de caráter intertextual cujo efeito imediato é o de aproximar estéticas distintas.

Essa relação entre poesia e pintura, entre imagem poética e imagem pictórica, é materializada no corpo do poema por meio do olhar sensível do poeta. A consequência dessa relação entre artes distintas, por sua vez, acaba sendo geradora de uma poética *sui generis* capaz de encerrar versos como os destacados no “Poema de ninar para mim e Bruegel”:

[...]
As leguminosas lamentavam-se chocando-se contra o vento
drogas davam movimento demais aos olhos
Saltimbancos de Picasso conhecendo-te numa viela maldita
e os ruídos agachavam-se nos meus olhos turbulentos
(PIVA, 2000. p. 65, grifo nosso)

Nesse exemplo, percebe-se uma tensão entre o mundo simbólico e o mundo real, tensão plasmada no texto poético a partir de um procedimento que evoca referências, fragmentos externos à poesia, mas não tão distantes assim porque ainda pertencentes à arte, desvelando dessa maneira imagens poéticas de grande força plástica.



FIGURA 1: Pablo Picasso, *La famille de saltimbanques*, 1905.
Fonte: National Gallery of Art, Washington, DC.

O quadro em questão não é de autoria do pintor renascentista holandês Peter Bruegel, mas sim do pintor espanhol Pablo Picasso. Intitulado *A família de saltimbancos*, um óleo sobre tela que pertence ao período de transição entre as fases azul e rosa de Picasso, essa obra traz a representação dos integrantes de uma família de saltimbancos. Os saltimbancos, integrantes do mundo circense, são figuras consideradas marginalizadas no imaginário cultural, assim como o próprio circo como um todo, instituição nômade, desterritorializada por natureza em um contexto sociocultural onde transpor fronteiras sem autorizações oficiais, como o circo costuma fazer, à moda dos ciganos, beduínos e toda sorte de nômades, já é considerado um ato transgressor, marginal.

A imagem poética, sob esse prisma, parece surgir do deslocamento dos protagonistas da pintura de Picasso, recortados de um fundo de contornos indefinidos e re/montados em um espaço mais definido, ainda que considerado marginal na estrutura citadina, uma “viela maldita”. Percebe-se em tal práxis exatamente o aspecto relativo à técnica de montagem já comentada, na qual os fragmentos são colados ou rearranjados numa sequência sintática proporcionando dessa forma a consolidação da trama poética.

A presença no livro *Paranoia* de um número razoável de citações referentes a várias obras artísticas, inclusive picturais, parece evidenciar nesse trabalho a existência de uma espécie de diálogo, de uma relação intertextual que se materializa justamente no espaço de intersecção destas duas formas de expressão artística de naturezas distintas – a poesia e a pintura – e que, por meio do olhar arguto do poeta, parecem se complementar e potencializar seu trabalho.

A propósito dessa intersecção entre poesia e pintura, vale lembrar o “Ensaio sobre ‘maçã’: do sublime oculto” de Davi Arrigucci Jr. (1990) sobre a poética de Manuel Bandeira. Nesse texto, o crítico propõe uma análise do poema “Maçã”, de Bandeira, e sua provável relação com uma série de quadros produzida pelo pintor pós-impressionista Cézanne cujo tema central é a representação, em natureza morta, de várias maçãs e laranjas. Ainda nesse ensaio, Arrigucci comenta algo que acreditamos poder também ser aplicável a essa poética interartes vislumbrada em *Paranoia*: “Por diversos lados, a poesia pode lembrar aqui a pintura. *Ut pictura poesis*: assim como a pintura, a poesia; a fórmula mágica, tomada de Horácio para insinuar um paralelismo entre as duas artes, poderia valer neste caso” (ARRIGUCCI JR, 1990, p. 22).

Davi Arrigucci Jr., ainda refletindo sobre essa relação existente entre expressões artísticas de natureza distintas, em prefácio à edição mais recente de *Paranoia*, editada por meio do Instituto Moreira Salles³, salienta nesse sentido a “universalização de estilo” presente na obra de Piva, onde,

por meio das numerosas referências a nomes de artistas famosos de diversas artes – literatura, música, pintura –, procedem de toda parte e estão presentes sempre, cumprindo sua função, ao criarem uma fantasmagoria cosmopolita a partir das notas específicas de nossa metrópole (ARRIGUCCI *apud* PIVA, 2009, p. 13).

Operação importante à tessitura da trama poética imagética e multirreferencial de *Paranoia*, a citação, ainda que entrevista algumas vezes apenas como uma mera alusão à pinturas ou alguns de seus elementos constitutivos, parece-nos uma das ferramentas adotada por Piva para a construção, para a montagem das imagens poéticas no corpo de seus poemas justamente através dessas “numerosas referências” apontadas pelo ensaísta. Antes de continuarmos nossa proposta de como tal operação se daria efetivamente no *corpus* em questão, convém esclarecermos um pouco mais o conceito de citação.

No dicionário *Aurélio* (1986) o verbo “citar”, que origina o vocábulo “citação”, entre outras coisas, apresenta-se como “chamar solenemente para comparecer em juízo ou perante a autoridade em determinada ocasião”; “fazer menção ou referência a algo”; “apontar, indicar, referir”; “mencionar ou transcrever palavras de outrem” e “provocar (o touro)”. Em *Paranoia*, o ato de citar artistas e obras, para a construção dos versos, para a montagem das imagens

³ O Instituto Moreira Sales foi também responsável pela 2ª edição de *Paranoia* em 2000. Essa edição respeitou o layout gráfico original concebido por Wesley Duke Lee para a primeira edição da obra, em 1963, pela editora Massao Ohno.

poéticas, pode ser apreendido em praticamente todas essas definições. O artista Piva, com a autoridade que sua bagagem cultural lhe delega, evoca seus pares para corroborar com seu discurso estético. Ele “faz menção” ou “aponta” discretamente ao referenciar suas influências a partir de detalhes na trama poética. Apropria-se, ao “mencionar” ou “transcrever” literalmente no corpo do seu texto, de algo da carga plástica associada a essas múltiplas referências. Com sua despudorada e voraz antropofagia cultural, “provoca” o “touro” até o seu limite, esse último podendo ser interpretado como metáfora da linguagem.

Outro importante conceito de citação, associado explicitamente ao fazer artístico, é o de Antoine Compagnon⁴. De acordo com o autor, a citação

tem o privilégio, entre todas as palavras do léxico, de designar ao mesmo tempo duas operações – uma, de extirpação, outra, de enxerto – e ainda o objeto dessas duas operações – o objetivo extirpado e o objeto enxertado – como se ele permanecesse o mesmo em diferentes estados. (COMPAGNON, 1996, p. 33)

No sentido proposto por Compagnon (1996), podemos entender o uso da citação na construção da imagem poética nos versos de *Paranoia* como uma estratégia de montagem. Nessa perspectiva, a montagem surge ora como “extirpação” (de um elemento representativo de alguma obra pictural pertencente ao rol de influências do poeta), ora como “enxerto” (a partir da inserção de um ou mais elementos picturais nos versos através de uma descrição), uma vez que ambas as operações são moldadas a partir da menção a elementos particulares de determinadas pinturas ou seus respectivos autores, conforme pode ser bem observado no primeiro verso do poema a seguir, intitulado “*Stenamina Boat*”:

Eu queria ser um *anjo de Piero della Francesca*
Beatriz esfaqueada num beco escuro
Dante tocando piano ao crepúsculo
[...]
(PIVA, 2000, p. 86, grifos nossos)

Na obra de Piero della Francesca – pintor renascentista italiano –, notadamente influenciada pelo imaginário judaico-cristão vigente à época, a figura do anjo encerra ares de protagonista nas diversas telas e afrescos que a compõem. Interessante notar que, nos poemas de *Paranoia*, as representações das figuras angelicais, com as devidas idiossincrasias pivianas, também são recorrentes. Na pintura a seguir, o anjo que se destaca é o “anjo da anunciação”:

⁴Segundo Compagnon, a “citação é uma cirurgia estética em que sou ao mesmo tempo o esteta, o cirurgião e o paciente: pinço trechos escolhidos que serão ornamentos, no sentido forte que a antiga retórica e a arquitetura dão a essa palavra, enxerto-os no corpo de meu texto (como as papeletas de Proust). A armação deve desaparecer sob o produto final, e a própria cicatriz (as aspas) será um adorno a mais” (COMPAGNON, 1996, p. 37-38).



FIGURA 2: Piero della Francesca, *The Annunciation to Mary*, c. 1455.
Fonte: San Francesco, Arezzo.

A partir da constatação da presença da figura do anjo nessa e em outras obras do pintor renascentista, mais uma vez fica evidente ser a citação, neste caso específico, o procedimento adotado pelo poeta para a montagem da trama textual sob as premissas da imagem poética. O “anjo de Piero della Francesca” do verso é uma citação. Mas não uma citação que apenas se refere a alguma representação específica de uma pintura do pintor italiano e sim à presença e à importância que as representações dos anjos desempenham no panteão de figuras que orbitam pelo universo desse artista. Tal artifício parece funcionar exatamente como o “enxerto” de uma imagem pictural no corpo do poema, caracterizando uma operação análoga à montagem cinematográfica, sobrepondo elementos de natureza distinta e evidenciando consequentemente o contraste, a tensão entre eles, gerando mais uma vez a imagem poética, consequência desse procedimento que entendemos ser o adotado como *modus operandi* pelo poeta ao longo do objeto aqui examinado.

As imagens picturais de outro artista italiano, o modernista Amedeo Modigliani, também foram citadas pelo poeta Piva nos versos de *Paranoia*:

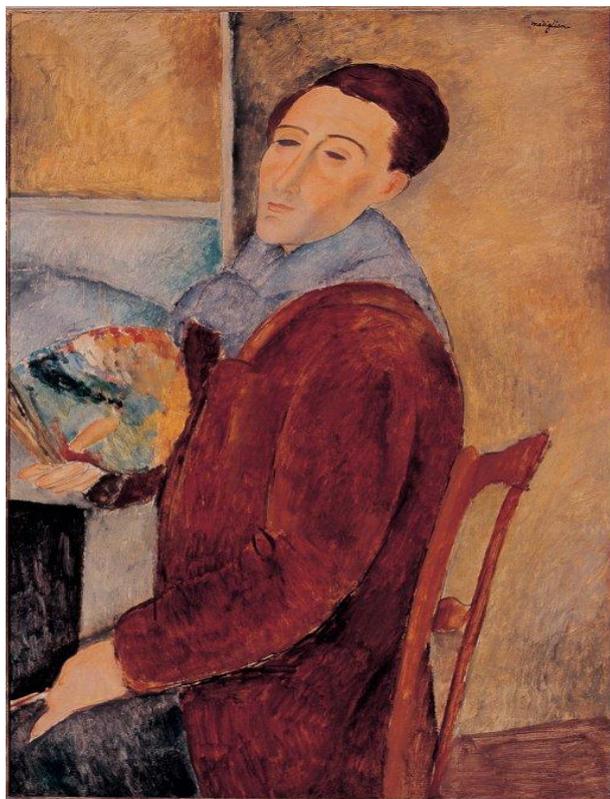


FIGURA 3: Amedeo Modigliani, *Self-portrait*, 1919.

Fonte: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo.

Os olhos das figuras nas pinturas de Modigliani sempre chamaram a atenção da crítica e do público ao longo de vários trabalhos do artista. Esses elementos são considerados uma espécie de assinatura pictural na obra do modernista italiano. Desta forma, parece-nos que esses fragmentos modiglianos, sendo algo como uma espécie de metonímia do corpo, de uma metáfora da morte, não poderiam passar incólumes ao olhar cirúrgico potencializado pelas lentes do poeta Piva, que os recortou e os remontou nos versos de seu “Poema porrada”:

[...]
a Morte olha-me da parede pelos *olhos apodrecidos*
de Modigliani
eu gostaria de incendiar os pentelhos de Modigliani
(PIVA, 2000. p. 133, grifos nossos)

Nesse poema, mais do que apenas desejar citar os famosos olhos presentes na obra do pintor italiano, o poeta quer ir além, evocando o próprio autor das pinturas por meio de um detalhe recortado de um autorretrato de Modigliani (figura 3), cuja característica de acento sinistro apontada nos versos não pode deixar de ser notada, pois causa justamente a tensão entre realidades preconizada pela imagem poética, inclusive aquelas de viés surrealista.

No verso que está na sequência do anteriormente analisado – “eu gostaria de incendiar os pentelhos de Modigliani” – surge outra citação. Tal citação parece encerrar algo de natureza metonímica já que mais uma vez o poeta se atém ao detalhe, ao fragmento, para montar no dorso do verso a sua imagem poética.

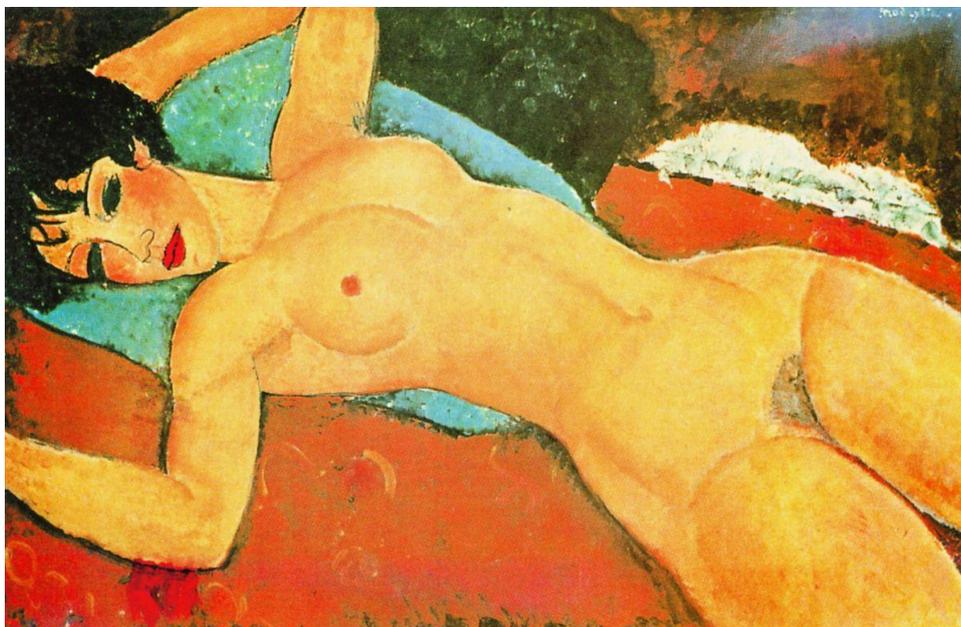


FIGURA 4: Amedeo Modigliani, *Lying nude, open arms*, 1917
Fonte: Mattioli Coll. Milano.

Em várias pinturas, especificamente os nus feitos por Modigliani, a figura feminina aparece representada em poses horizontais, com os braços abertos ou cruzados, deitada languidamente sobre uma cama ou divã. Entretanto, na postura dessas representações, mais um detalhe, mais um fragmento parece ter capturado a atenção do olhar do poeta: os pelos pubianos. São justamente esses pelos, esses “pentelhos de Modigliani” que, num gesto de radicalidade do eu lírico piviano, devem ser queimados, talvez no sentido de abolir qualquer barreira, qualquer fronteira entre o corpo e a manifestação total da libido, do desejo, do Eros no mundo. Nesse sentido, podemos entrever, além de um posicionamento ético e estético não apenas o procedimento adotado pelo poeta para construir o corpo de seu verso, mas também a tensão advinda dessa montagem que resulta na imagem poética.

Conforme o proposto ao longo deste trabalho, algumas das imagens poéticas que compõem os versos de *Paranoia* apresentam-se como devedoras de um entrecruzamento de linguagens artísticas distintas: a poesia e a pintura. Em que pese as idiossincrasias de cada uma dessas manifestações, o poeta paulistano imprimiu a esse conjunto de poemas uma identidade que se guia, sobretudo, pelo imagético. Como se recorresse também ao clássico *ut pictura poesis* horaciano, Piva, a partir de seu paidêuma, em um movimento de apropriação materializado pela citação e pela montagem, incorporou, de forma particularíssima, à sua trama textual referências oriundas da imagética pictural. Dessa forma, legou à sua linguagem poética um acento próprio cuja visualidade tensionada explode em versos no branco da página.

Referências

- ARISTÓTELES. *Arte poética*. São Paulo: Nova Cultural, 1991.
- ARRIGUCCI JR., D. *Humildade, paixão e morte: a poesia de Manuel Bandeira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- _____. O cavaleiro do mundo delirante. In: PIVA, R. *Paranoia*; com fotografias de Wesley Duke Lee. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2009.
- AUMONT, J.; MARRIE, M. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Campinas, SP: Papirus, 2003.
- CARONE NETTO, M. *Metáfora e montagem*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- COMPAGNON, A. *O trabalho da citação*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.
- FERREIRA, A. B. de H. *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- HORÁCIO. *Arte poética*. Lisboa: Inquérito, 1984.
- PIVA, R. *Paranoia*. 2ª edição. São Paulo: Instituto Moreira Sales e Jacarandá, 2000.
- _____. *Um estrangeiro na legião*. Obras reunidas. v. I. Rio de Janeiro: Globo, 2005.
- VENEROSO, M. do C. *Gravura e fotografia: um estudo das possibilidades da gravura como uma linguagem artística autônoma na contemporaneidade e sua associação com a fotografia*. In: 16º Encontro Nacional da ANPAP – Associação Nacional dos Pesquisadores em Artes Plásticas, 2007, Florianópolis. *Anais*. Dinâmicas Epistemológicas em Artes Visuais. Florianópolis: Universidade do Estado de Santa Catarina, 2007.p. 392-396.
- VENEROSO, M. do C. A visualidade da escrita: a aproximação entre imagem e texto nas artes do século XX. In: CASA NOVA, V.; ARBEX, M.; BARBOSA, M. V. (Orgs.). *Interartes*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010. p. 35-57.
- VERONESE, M. *A intertextualidade na primeira poesia de Roberto Piva*. 2009. 252 f. Dissertação (Mestrado em Teoria e História Literária) – Universidade Estadual de Campinas, UNICAMP. Campinas: 2009.
- WILLER, C. Uma introdução à leitura de Roberto Piva. In: PIVA, R. *Um estrangeiro na legião*. Obras reunidas. v. I. Rio de Janeiro: Globo, 2005.