



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA  
"JÚLIO DE MESQUITA FILHO"  
Câmpus de São José do Rio Preto

---

Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas

**THADYANARA WANESSA MARTINELLI OLIVEIRA**

**A CIDADE DELIRANTE DE ROBERTO PIVA: ANÁLISE DE QUATRO POEMAS  
DE *PARANOIA* (1963)**

São José do Rio Preto – São Paulo

2017

THADYANARA WANESSA MARTINELLI OLIVEIRA

**A CIDADE DELIRANTE DE ROBERTO PIVA: ANÁLISE DE QUATRO POEMAS  
DE *PARANOIA* (1963)**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista, câmpus de São José do Rio Preto, para obtenção do título de Mestre em Letras. (Área de Concentração: Teoria e Estudos Literários)

Linha de Pesquisa: Perspectivas Teóricas no Estudo da Literatura

Orientadora: Diana Junkes Bueno Martha

São José do Rio Preto – São Paulo

2017

Oliveira, Thadyanara Wanessa Martinelli.

A cidade delirante de Roberto Piva : análise de quatro poemas de Paranoia(1963)/ Thadyanara Wanessa Martinelli Oliveira. -- São José do Rio Preto, 2017

100 f.

Orientador: Diana Junkes Bueno Martha

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Instituto de Biociências, Letrase Ciências Exatas

1. Literatura brasileira - História e crítica - Teoria, etc. 2. Poesia brasileira - História e crítica - Teoria, etc. 3. Piva, Roberto, 1937-2010. - Paranoia - Crítica e interpretação. 4. Surrealismo (Literatura) 5. Espaço urbano. I. Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho". Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas. II. Título.

CDU – B869-1.09

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca do IBILCE  
UNESP - Câmpus de São José do Rio Preto

THADYANARA WANESSA MARTINELLI OLIVEIRA

**A CIDADE DELIRANTE DE ROBERTO PIVA: ANÁLISE DE QUATRO POEMAS  
DE *PARANOIA* (1963)**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista, câmpus de São José do Rio Preto, para obtenção do título de Mestre em Letras. (Área de Concentração: Teoria e Estudos Literários)

**COMISSÃO EXAMINADORA**

Titulares

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Diana Junkes Bueno Martha (orientadora)

Prof. Dr. Orlando Nunes Amorim

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Katiuce Lopes Justino

Suplentes

Prof. Dr. Paulo César Andrade Da Silva

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Claudia Maria Ceneviva Nigro

São José do Rio Preto – São Paulo

2017

Dedico este trabalho à minha mãe, avós, padrinho, Matheus e tio  
Ademir (*in memoriam*).

## AGRADECIMENTOS

---

Durante este período tão atribulado e prazeroso, tive a sorte de não estar sozinha. Os sujeitos que o acaso colocou no meu caminho me fizeram, sem dúvida, mais forte e mais grata à vida.

Agradeço à minha mãe, às minhas avós Carmela e Nina, ao meu padrinho Jair e ao meu tio Ademir (*in memoriam*) pela atenção e pelo amor em dias difíceis. Pensar que vocês estão comigo me deu força sobre-humana nessa marcha (às vezes) tortuosa.

Agradeço à minha orientadora, Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Diana Junkes, exemplo de professora, orientadora e ser humano. Serei sempre grata pelo carinho, dedicação e amizade que sempre demonstrou ter não somente comigo, mas também com meu objeto de análise. Seu olhar para a poesia me faz acreditar no potencial transformador da literatura.

Agradeço ao Matheus Faleiros, o homem com quem divido minha cama, meus livros, minhas inquietudes e meu cotidiano. Desejo que sigamos flanando e lendo as cidades do mundo e que nos reconheçamos sempre, paradoxalmente, como retas que se cruzam no infinito.

Agradeço aos amigos unespianos Flavio Adriano, Vivian Lemos, Laís Midori e Yoanky Gómez. Vocês tornaram tudo mais doce e intenso, como um som do Tim Maia. Sou grata pelos ouvidos atentos e pelo afeto sem medida. Saibam que, para mim, o mestrado só valeu tanto a pena por causa de nós, juntos.

Agradeço aos meus amigos de longuíssima data Alexandre Escobar, Alexandre Ferraro e Letícia Leite, companheiros de vida, de angústias e de cervejas baratas. Os nossos laços, construídos com amor e liberdade, de alguma forma nos fizeram assim, pássaros.

Agradeço aos amigos Adriana Canazart, Aparecida Lopes, Roberval Oliveira e Túlio de Paula pelo apoio e generosidade que sempre demonstraram ter. Obrigada por me apresentarem o estado de Minas Gerais sob a perspectiva da relação humana.

Agradeço à família Rack e aos amigos Nelson Viga e Ana por me ajudarem durante a etapa de escrita do projeto e em tantos outros momentos. Apesar da distância, sempre me recordo do acolhimento e do abrigo de vocês durante o tempo que estive em São José do Rio Preto. A minha gratidão será eterna.

Agradeço à Giovanna Tayller, Luana Silva e Mariana Teixeira, seres de luz que acreditaram no meu trabalho e no meu potencial como ser humano, até quando eu mesma duvidei da minha capacidade.

Agradeço à Biblioteca Nacional – RJ e à Biblioteca da UFMG pela pesquisa bibliográfica. Ter em mãos a primeira edição de *Paranoia* foi uma experiência bem bacana.

Agradeço aos docentes e funcionários da UNESP/Ibilce por terem me proporcionado uma ótima formação até hoje. Indubitavelmente, o ambiente acadêmico unespiano me proporcionou experiências que fizeram com que eu fosse muito além do que imaginava que poderia conseguir como profissional.

Tudo o que fazem os homens está cheio de loucura. São loucos tratando com loucos.  
(Erasmus de Rotterdam em *Elogio da Loucura*)

Eu tenho trinta cidades dentro de mim  
Trinta mapas, trinta montanhas, trinta estradas  
[...]  
E ainda quero mais mil

(música de Dick Petra e letra de Zé Vicente)



## RESUMO

Segundo Orlandi (2004), dentro do espaço urbano, no que se referem às mais variadas dimensões como a econômica, a cultural, a histórica, etc, o corpo dos sujeitos e o corpo da cidade formam uma construção única, estando os corpos de ambos atados e o destino de um não se separa do destino do outro. Sob esse aspecto, nas relações poéticas, a discussão sobre a cidade, o sujeito lírico e a modernidade é intrinsecamente ligada, já que o início do que pode ser considerado moderno está relacionado com o crescimento das grandes cidades. Essa relação entre sujeito-cidade mudou as relações sociais e, conseqüentemente, o fazer e o pensar a arte. Tais relações entre sujeito e cidade se acentuam na contemporaneidade, uma vez que o caos urbano se torna mais acirrado e a sensação de fragmentação dos sujeitos se aprofunda. Com base nesses pressupostos, o objetivo desta pesquisa foi empreender um estudo de quatro poemas de Roberto Piva (1937 – 2010) presentes no livro *Paranoia* ([1963] 2009): “A piedade”, “Poema Porrada”, “Praça da República dos meus sonhos” e “Visão de São Paulo à noite – Poema antropófago sob narcótico”. Partindo do enfoque do urbano, o intento do trabalho foi estabelecer de que forma se constrói a imagem da cidade de São Paulo nos quatro poemas supracitados. Em relação aos aspectos da modernidade lírica, algumas teorias servirão como base às análises dos poemas, como a de Paz (2012; 2014), cuja obra trata, dentre outros temas, da construção de imagens e ritmos dentro dos textos na modernidade poética, e de Friedrich (1978), que discorre sobre os aspectos negativos da lírica moderna, os quais acreditamos permanecerem na obra de Piva.

**Palavras-chave:** Roberto Piva, *Paranoia*, Poesia Brasileira, Surrealismo, Cidade

## ABSTRACT

According to Orlandi (2004), the body of the individual and the ‘body’ of the city form, within urban space, one sole construction, which encompasses their economic, cultural and historical dimensions. In that sense, both types of bodies and their destinies are reciprocally linked. Since the inception of what may be considered *modern* is related to the growth of big urban centers, as far as poetic relations are concerned, the discussion about the city, the poetic subject and modernity are intrinsically connected. Such relationship between the self and the city has undoubtedly changed social relations and, consequently, the ways in which art is conceived and made. On the other hand, the self-city relationship has been enhanced in contemporary society due to a more acute perception of urban life as chaotic and of the individual as fragmented. These presuppositions lay the basis for the present thesis. Its objective is to examine four poems by Roberto Piva (1937-2010) published in his book *Paranoia* ([1963] 2009), namely, “A piedade”, “Poema Porrada”, “Praça da República dos meus sonhos” and “Visão de São Paulo à noite – Poema antropófago sob narcótico”. By focusing on the urban aspect, this thesis intends to show how the aforementioned poems represent the city of São Paulo. The aspects of modern lyricism analyzed in this thesis were examined according to Paz’s (2012; 2014) theoretical work, which concerns, amongst other themes, the composition of images and rhythms in modern lyricism. Other literature includes Friedrich (1978), which considers negative aspects of modern lyricism which we believe remain present in Piva’s work.

**Key-words:** Roberto Piva, *Paranoia*, Brazilian poetry, Surrealism, City

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>11</b>
<b>Capítulo 1. PANORAMA GERAL SOBRE <i>PARANOIA</i>, DE ROBERTO PIVA.....</b>	<b>13</b>
<b>1.1 O surrealismo e a <i>beatgeneration</i> na composição de <i>Paranoia</i> .....</b>	<b>17</b>
<b>Capítulo 2. A CIDADE DE SÃO PAULO E SEU PROCESSO DE URBANIZAÇÃO ...</b>	<b>28</b>
<b>Capítulo 3. A CIDADE: CENTRO E MARGEM. ....</b>	<b>42</b>
<b>Capítulo 4. A CIDADE COMO CORPO .....</b>	<b>71</b>
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>93</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>95</b>
<b>BIBLIOGRAFIA CONSULTADA.....</b>	<b>100</b>

## INTRODUÇÃO

---

Este trabalho nasceu do interesse em pesquisar de que maneira a cidade e a visão delirante se consubstanciam na obra *Paranoia*, de Roberto Piva, de modo a transformar a cidade de São Paulo na urbe poética que permeia os textos pivianos. Dessa forma, o objetivo desta pesquisa foi desenvolver um estudo sobre quatro poemas de Roberto Piva, presentes no livro *Paranoia* ([1963] 2009), a saber: “Praça da República dos meus sonhos”, “Poema Visão de São Paulo à noite – Poema antropófago sob narcótico”, “A Piedade” e “Poema Porrada”.

A divisão dos dois primeiros capítulos foi concebida a partir da intenção de esclarecer as vertentes literárias e históricas que podemos perceber na obra piviana e o que sua fortuna crítica prevê como horizonte de análise à sua obra, além de estabelecer um breve panorama histórico do processo de urbanização da cidade de São Paulo, que é objeto poético de Roberto Piva para a composição dos poemas de *Paranoia*.

No terceiro capítulo, “A cidade: Centro e margem”, estabelecemos as relações que são construídas no tocante ao topônimo Centro da Cidade, sobretudo no que se refere ao caráter paradoxal desse *locus* citadino, uma vez que a construção da imagem do centro, nos poemas pivianos, não se atém a esse lugar como sendo o coração financeiro da metrópole, mas como um lugar de circulação de tipos sociais que estão à margem da sociedade. Os poemas escolhidos para a nossa análise foram “Praça da República dos meus sonhos” e “Visão de São Paulo à noite – Poema antropófago sob narcótico”.

No quarto capítulo, “A cidade como corpo”, constam as análises que fizemos dos poemas “A piedade” e “Poema Porrada” a partir da noção de que, nos textos analisados, a cidade não nos é apresentada somente pelo aspecto arquitetônico ou geográfico, mas sim do ponto de vista das relações humanas.

Em relação aos aspectos da modernidade lírica, algumas teorias serviram como base às análises dos poemas, como a de Octavio Paz (2012, 2014), cuja obra trata, dentre outros temas, da construção de imagens e de ritmos dentro dos textos na modernidade poética e a de Friedrich (1978), que discorre sobre os aspectos da lírica moderna, os quais acreditamos permanecerem na obra de Piva. Também trabalhamos com o texto “O mal-estar na

civilização”, de Freud (1974), que contribuiu para entendermos de que forma os impulsos e os desejos se configuram na nossa sociedade. Para a análise das configurações que a cidade assume na obra do poeta, utilizamos textos que dão conta das intersecções entre literatura e cidade, a saber: Orlandi (2004), teórica da análise do discurso que concebe a cidade como texto, e os sociólogos Park (1987) e Wirth (1987), que concebem a ideia de cidade do ponto de vista das relações humanas e que são utilizados por Eni Orlandi como base para o seu livro “Cidade dos Sentidos”.

Assim, o presente trabalho faz o enlaçamento entre poesia, sociologia e história, a fim de que possamos compreender de que forma a cidade se transfigura nos poemas pivianos analisados.

## **CAPÍTULO 1**

### **Panorama geral sobre *Paranoia*, de Roberto Piva**

---

Roberto Lopes Piva (1937-2010), mais conhecido como Roberto Piva, foi um poeta que nasceu e morreu em São Paulo, cidade que vai permear a trajetória desse autor que possui, segundo Franchetti (2012), a obra poética mais original da poesia brasileira desde os concretos.

O poeta paulistano é autor de uma obra que conta oito títulos: *Paranoia* (1963); *Piazzas* (1964); *Abra os olhos e diga ah!* (1975); *Coxas* (1979); *20 poemas com brócoli* (1981); *Quizumba* (1983); *Antologia poética* (1985); e *Ciclones* (1997). No entanto, sua primeira aparição no cenário literário acontece no ano de 1961, com a publicação da *Antologia dos Novíssimos*, pela Massao Ohno. De acordo com Silva (2014), além dessas obras, Piva também está presente em quinze coletâneas de poesias, ao lado de diferentes poetas, e publicou onze textos – entre artigos, manifestos e depoimentos – em jornais, periódicos e orelhas de livros. Ademais, conta com alguns poemas e livros traduzidos para o espanhol, inglês, francês e catalão. Conforme Sevilla (2015), Piva ainda deixou dois livros inéditos, guardados em seu arquivo no Instituto Moreira Salles do Rio de Janeiro, intitulados *Corações de hot-dog* e *Out-Door*.

No que se refere aos acontecimentos mais recentes sobre a sua obra, os anos 2000 foram particularmente importantes, visto que houve uma reedição em 2000 do seu livro mais famoso, *Paranoia*, pelo Instituto Moreira Salles – IMS, e a publicação das suas obras completas, pela Editora Globo, em três volumes, com a organização de Alcir Pécora, a saber: *Um Estrangeiro na Legião* (2005), *Mala na Mão & Asas Pretas* (2006) e *Estranhos Sinais de Saturno* (2008).

*Paranoia*, livro no qual se encontram os poemas de que tratamos nesta pesquisa, é uma obra conjunta entre o poeta e o fotógrafo Wesley Duke Lee, composta na totalidade por 19 poemas e 76 imagens sobre a cidade de São Paulo da década de 60. O trabalho conjunto entre os dois é explicado pelo próprio Piva, em entrevista a Carlos Von Schmidt, à revista *Artes*, em 1985:

Bom, esse livro eu escrevi em 1962 e fiquei com ele guardado até que Tomás Souto Corrêa, jornalista do Estadão, me apresentou para o Wesley Duke Lee, que tinha acabado de chegar de Paris e Nova York, onde morou um tempo. Ele ficou entusiasmadíssimo com a poesia, gostou demais, entrou em transe. E saiu por São Paulo fotografando a cidade a partir dos poemas. (In COHN, 2009, p.56)

Assim, o que temos é uma conjunção, na obra *Paranoia*, entre imagem poética e imagem fotográfica, sendo realizado um trabalho dialógico entre esses dois tipos de linguagens artísticas. O trabalho de mestrado *Uma alucinação na ponta de teus olhos: Imagens poéticas em Paranoia, de Roberto Piva & Wesley Duke Lee*, de autoria de Leonardo David de Moraes, estabelece de que maneira as imagens das fotografias de Duke Lee e os poemas de Roberto Piva são amalgamados dentro da obra para comporem a temática alucinatória presente na obra:

[...] concluímos que a imagem, esse elemento indelével de nosso imaginário cultural segundo exhaustivamente destacado, desvela-se como sustentáculo de uma estética da alucinação que transpassa tanto a poesia quanto a fotografia – em que pese suas respectivas idiossincrasias – potencializando de forma *sui generis* cada uma dessas manifestações no corpo do livro. Fazendo convergirem verso e imagem fotográfica, o conceito de “imagem poética”, cujo cerne está na aproximação de realidades ou elementos distintos com vistas a formar algo novo conforme proposto originalmente pelo poeta francês Pierre Reverdy (1918), pôde ser apreendido como resultado de uma série de operações que, por analogia, apresenta-se passível de ser verificada tanto na construção textual a partir da palavra poética quanto na composição de matriz fotográfica. (MORAIS, 2015, p.217)

Cabe ressaltar que, a partir do nosso recorte, não trataremos do diálogo entre os poemas de Roberto Piva e as fotografias de Wesley Duke Lee, pois o que nos interessa é traçar de que maneira a cidade de São Paulo, nos poemas, se transfigura na cidade poética piviana.

A obra piviana repercutiu internacionalmente e recebeu uma nota, em novembro de 1965, da revista francesa *La Brèche – Action Surréaliste* nº 8, dirigida por André Breton, classificando-a como “a primeira obra de poesia delirante publicada no Brasil”<sup>1</sup>. Além disso, Piva é um dos poetas expoentes do surrealismo na América Latina, juntamente com Octavio Paz, Cesar Moro etc. No entanto, no que se refere à recepção poética piviana no Brasil da década de 60, o fato aconteceu de outra forma. Segundo Sevilla (2015, p.31):

Claudio Willer explica, em seu texto publicado no volume 1 das obras reunidas de Roberto Piva, que “o motivo imediato para nossas elites culturais esfriarem seu relacionamento com Piva foi a liberdade vocabular”.

---

<sup>1</sup>Cabe explicitar que a nota publicada na revista é sobre *Le surréalisme à São Paulo*, sendo Piva um dos autores referidos. Reproduzimos aqui o trecho de *La Brèche – Action Surréaliste* nº 8 (1965, p.127) traduzido por nós, em que consta a menção ao livro de Piva: “*Paranoia* é o primeiro livro de poesia delirante publicado no Brasil. Piva, cuja formação intelectual é profundamente marcada pela cultura italiana, tomou como inspiração os grandes clássicos da decadência, daí a exuberância da imagem própria dos povos latinos. Freud e Lautréamont foram da maior importância para ele. Enfim, a mais moderna literatura *beat* norte-americana lhe transmitiu a fascinação dos neons e a alucinação pela metrópole metálica, evocada pelas fotografias de São Paulo inseridas em seu livro.”



Devemos lembrar, entretanto, que na época da publicação de seu primeiro livro, a crítica brasileira estava focada nas polêmicas criadas entre a poesia engajada, de cunho didático, dos Centros Populares de Cultura e o movimento Concretista que, baseado em um paideuma vanguardista, primava por uma poesia centrada na palavra, na técnica e no visual. (SEVILLA, 2015, p.31)

Podemos conceber que a poesia para Piva é rebelião, anarquismo e subversão, não só do ponto de vista da linguagem poética, mas também das temáticas que são tratadas no interior dos poemas. Podemos entender a poesia de Piva sob o ponto de vista da violência contra as instituições, contra os estereótipos do comportamento e contra a lógica tecnicista, na qual não só a cidade, mas também os sujeitos estão imersos socialmente. Piva, como diz em entrevista a Pepe Escobar em 1983 (*In Cohn, 2009, p. 40*), escreve porque julga impossível o fato de se conformar. A escrita poética, então, revela-se como uma forma de insubordinação. Assim, o poeta está contra a sociedade e a sociedade está contra o poeta, pois este ataca a ordem social prescrita: “O poeta-bandido procura a desorganização da vida, a instituição da desordem, a abertura violenta de brechas na realidade pelas quais a afirmação da vida subversiva possa jorrar” (MATTOS, 2015, p. 36).

A construção do livro é pautada na composição delirante e alucinatória daquilo que é a cidade de São Paulo da década de 60. Os elementos da esfera urbana são uma constante em *Paranoia*, em que podemos notar o retrato de uma São Paulo marginal: não é a cidade rica, cosmopolita e moderna que nos é apresentada em seus poemas, mas a São Paulo das prostitutas e de seus clientes, dos crimes, das perversões, da doença e da morte, juntamente com a ideia do delírio e da alucinação, seja pelo viés do elemento onírico ou do elemento narcótico:

Praça da República dos meus sonhos  
onde tudo se faz febre e pombas crucificadas  
onde beatificados vêm agitar as massas (PIVA, 2009, p. 87)

A estátua de Álvares de Azevedo é devorada com paciência pela paisagem  
de morfina (PIVA, 2009, p.87)

No que se refere à cidade e à poesia, Piva diz, em entrevista a Ademir Assunção, publicada em 2004 na revista *Coyote* (*In COHN, 2009, p. 150*), que *Paranoia* não é um livro sobre o urbano, mas contra o urbano. Além disso, tenta apresentar, a partir dos poemas, o pesadelo e o delírio de alguém que quer fugir do ambiente citadino e o descreve, geralmente, como um lugar hostil e associado à ideia da destruição. De fato, o campo semântico relacionado à destruição, à morte e à falência da sociedade industrial é recorrente nas

imagens poéticas, como podemos perceber nos versos abaixo, dos poemas “A piedade” e “Poema Porrada”:

Os arranha-céus de carniça se decompõem nos pavimentos (PIVA, 2009, p. 82)

eu quero a destruição de tudo que é frágil:  
cristãos fábricas palácios  
juízes patrões e operários  
uma noite destruída cobre os dois sexos (PIVA, 2009, p. 166 )

A sua poética, conforme mencionamos acima, pode ser considerada subversiva e marcada pela violência, demandando uma linguagem poética que dê suporte aos temas a serem tratados. E o que seria melhor do que uma abordagem surrealista, “tentativa de restituir à palavra seu verdadeiro peso e valor, através do rompimento dos estreitos liames do pensar lógico conceitual?” (WILLER, 2011, s.p.), e da *beatgeneration*, que tinha como algumas de suas bandeiras “maiores liberdades individuais quanto ao uso do próprio corpo, um estilo de vida focado no autodescobrimento [...], aversão ao ideal do cidadão trabalhador; [...] atitudes criativas a fim de inverter a extrema racionalização da rotina; [...] e desconsideração às tradicionais autoridades policial, familiar e religiosa [...]” (BATISTA, 2012, p. 47).

### **1.1 O SURREALISMO E A *BEATGENERATION* NA COMPOSIÇÃO DE *PARANOIA***

As duas correntes que, para a crítica, mais se destacam dentro da obra piviana *Paranoia* é o alinhamento do poeta com duas vertentes: os *beats* norte-americanos e os surrealistas.

Conforme Teles (2002), o surrealismo, último movimento da vanguarda europeia, surgiu com este nome quando André Breton lançou o “Manifesto do Surrealismo”, em 1924, e o primeiro número da revista *Revolução Surrealista*. Além do manifesto de 1924, Breton publicou, em 1930, o “Segundo Manifesto do Surrealismo”, em que “se verifica a preocupação com o materialismo marxista e a desagregação progressiva e cada vez mais grave do grupo surrealista” (TELES, 2002, p. 172), composto antes por nomes como Aragon, Artaud e Eluard. No entanto, segundo Teles (2002), apesar de perder a maior parte dos seus antigos companheiros, na fase da publicação do segundo manifesto, o movimento contou

com a adesão de outros nomes, como Luís Buñuel e Salvador Dalí. Este último será particularmente importante ao nosso trabalho, pois Piva utiliza o método paranoico-crítico, proposto por Dalí, como base para a escritura dos poemas presentes em *Paranoia*.

As origens do surrealismo estão ligadas, sobretudo, ao expressionismo. Ambos os movimentos, ainda segundo Teles (2002, p. 170), “buscavam a emancipação total do homem, o homem fora da lógica, da razão, da inteligência crítica, fora da família, da pátria, da moral e da religião – o homem livre de suas relações psicológicas e culturais”. Além disso, buscavam apoio filosófico principalmente nas ideias e teses de Freud, como os conceitos de sonho e inconsciente. Em linhas bem gerais, este movimento consistia em valorizar a importância do inconsciente para o desenvolvimento da capacidade de produção artística dos indivíduos. Além disso, questionava o fato de a razão e de a lógica serem as únicas maneiras de interpretação do mundo, expressando a importância da razão aos elementos irracionais, para que alcançassem, assim, a total liberdade de expressão e criação, sendo libertos também das amarras da repressão que a racionalidade impunha aos sujeitos. Este movimento teve ressonância não só nas artes plásticas, mas também na literatura, no cinema e no teatro.

No que se refere à cidade e ao surrealismo, Freire (1997) nos explica alguns pontos:

Para os surrealistas, especialmente Breton, Aragon e Vitrac, o fundamental era se perder na cidade; o trabalho se realizava na experiência da errância. [...] Para estes artistas, na cidade as coisas se oferecem à percepção em profusão e liberdade e, segundo os princípios desta poética, seria possível reeditar as leis do inconsciente, através do encontro fortuito com objetos, pessoas e lugares. (FREIRE, 1997, p. 61)

Como dissemos logo acima, no que se refere ao surrealismo, as composições poéticas pivianas estão relacionadas ao método paranoico-crítico de Salvador Dalí, conforme afirma Piva em entrevista a Fabio Weintraub, em 2000, para a *Revista Cult*:

[...] O Dalí criou esse método a partir do delírio do paranoico. Você, que é psicólogo, sabe que o paranoico se fixa num detalhe e constrói um mundo alucinatório, imaginário, a partir daquele detalhe. (In COHN, 2009, p. 26)

*Paranoia* é uma obra baseada em descrições detalhadas que criam na mente do seu leitor uma série de cenas alucinantes a cada poema lido, e mais do que isso: criam a imagem de uma São Paulo caótica e delirante. Além disso, com a utilização do método paranoico-crítico, o leitor tem acesso não à cidade de São Paulo propriamente dita, mas à visão do sujeito poético sobre determinados elementos urbanos. Sem dúvida, o ritmo e a estrutura

linguística do poema, como é o caso do tamanho dos versos e das quebras sintáticas, possuem relação com o plano de expressão poética, pois a impressão que se tem durante a leitura é a da profusão de imagens aparentemente desordenadas, o que se relaciona com a ideia de cidade e de como é composto o ambiente urbano dentro da mente do sujeito lírico: a cidade de *Paranoia* não é a urbe referencial, mas sim a cidade delirante e subjetiva do sujeito poético.

De acordo com Roudinesco e Plon (1998), o termo “paranoia”, que dá nome ao livro, é uma palavra derivada do grego, que designa a loucura no sentido da exaltação e do delírio. Seguem, abaixo, as noções desse termo no campo psiquiátrico e psicanalítico:

Na nosografia psiquiátrica alemã, o termo foi introduzido em 1842 por Johann Christian Heinroth (1773-1843), a partir de um vocábulo cunhado em 1772, e na nosografia francesa, em 1887, por Jules Séglas (1856-1939). Com os trabalhos de Wilhelm Griesinger (1817-1868), Emil Kraepelin, Eugen Bleuler e, mais tarde, Gaëtan Gatian de Clérambault, a paranoia tornou-se, ao lado da esquizofrenia e da psicose maníaco depressiva, um dos três componentes modernos da psicose em geral. Caracteriza-se por um delírio sistematizado, pela predominância da interpretação e pela inexistência de deterioração intelectual. Nela, se incluem o delírio de perseguição, a erotomania, o delírio de grandeza e o delírio de ciúme. Foi nesse sentido que Sigmund Freud retomou o termo, em 1911, designando a paranoia como uma defesa contra a homossexualidade. Depois dele, Melanie Klein e Jacques Lacan desenvolveram para a psicanálise uma concepção estrutural da paranoia, uma aproximando-a da esquizofrenia (posição esquizo-paranoide), no contexto de uma definição da relação de objeto, o outro fazendo dela a própria essência do processo psicótico. (ROUDINESCO; PLON, 1998, p. 572)

No livro *História do Surrealismo*, Nadeau (1985) também explica o que significa este termo:

Sabe-se o que é a paranoia. Consiste no sujeito que está possuído dela, num delírio da interpretação do mundo, e de seu eu ao qual dá uma importância exagerada. Mas o que distingue esta doença dos outros delírios é uma sistematização perfeita e coerente, a obtenção de um estado de onipotência que conduz, aliás, frequentemente o doente à megalomania ou ao delírio de perseguição. Naturalmente, tem uma multidão de formas, coerentes a partir do seu ponto de partida, e é acompanhada de alucinações, de interpretações delirantes de fenômenos reais. O paranoico goza fisicamente de uma saúde normal, não possui qualquer distúrbio orgânico, e contudo vive e age num mundo estranho. Longe de submeter-se a este mundo como a maioria das pessoas “normais”, ele o domina ao contrário, molda-o por seu desejo. (NADEAU, 1985, p. 138)

Uma hipótese que pensamos para este trabalho é de que se o termo “paranoia” se caracteriza pela presença de delírios sistematizados, podemos entender que a obra píviana *Paranoia* se comportaria como a junção dos delírios poéticos presentes dentro do livro.

Assim, os poemas se comportariam como as alucinações que comporiam o todo, que é a obra *Paranoia*. Como afirmamos acima, a presença dos elementos urbanos é uma das características que fazem parte de *Paranoia*. Então, por meio dos poemas, podemos notar a construção da cidade poética e alucinatória de Roberto Piva, a partir do método paranoico-crítico de Salvador Dalí.

Segundo o pintor espanhol, foi em 1929 que ele começou a dar a devida atenção aos mecanismos internos dos fenômenos paranoicos. A partir de então, Dalí começou a notar a possibilidade de desenvolver um método baseado em associações que eram próprias à paranoia, como está no seguinte trecho:

Foi em 1929 que Salvador Dalí começou a dar atenção aos mecanismos internos dos fenômenos paranoicos, encarando a possibilidade de um método experimental baseado no poder imediato das associações sistemáticas próprias à paranoia; esse método iria tornar-se, em seguida, a síntese delirante crítica que tem o nome de “atividade crítico-paranoica”. Paranoica: delírio da associação interpretativa, comportando uma estrutura sistemática – Atividade crítico-paranoica: método espontâneo de conhecimento irracional baseado na associação crítico-interpretativa dos fenômenos delirantes. (DALÍ, 1974, p.19)<sup>2</sup>

#### O método paranoico-crítico

resolve o problema das associações ao permitir-se registrar não apenas as desejadas manifestações puras do inconsciente, mas sim, quaisquer manifestações que obtivessem a numinosidade misteriosa dos símbolos arquetípicos (CASTRO, 2005, p. 33)

Podemos pensar também que *Paranoia*, que é o título do livro, faz referência a este procedimento surrealista que busca fazer com que a “testemunha” considere as imagens do mundo exterior como instáveis e transitórias, tendo, também, o poder de fazer com que os outros sujeitos leitores as enxerguem assim<sup>3</sup>. Acreditamos, então, que a paranoia é o estado

---

<sup>2</sup>É importante ressaltar que, frequentemente, Salvador Dalí, no livro *Sim ou a Paranoia* (1974), trata de si mesmo na terceira pessoa do singular.

<sup>3</sup>Segundo Dalí (1930, *apud* Nadeau, 1985, p. 139), “A paranoia se serve do mundo exterior para fazer valer a ideia obsedante com a perturbadora particularidade de tornar válida a realidade desta ideia para os outros. A realidade do mundo exterior serve como ilustração e prova, e é posta a serviço da realidade de nosso espírito.”

necessário para a aproximação do sujeito lírico e da cidade marginalizada e que se encontra em processo de transformação, porque viabiliza a escrita sobre ela, pois, como diz Benjamin (1994, p. 26), “nenhum rosto é tão surrealista quanto o rosto verdadeiro de uma cidade.”.

Cabe ressaltar aqui que, conforme Limeira (2010, p. 31), os psicanalistas divergiram dos métodos usados pelos surrealistas, como podemos perceber no trecho destacado abaixo:

Há divergências entre as propostas surrealistas de acesso ao inconsciente e as teorias psicanalíticas. As possibilidades de acesso ao inconsciente se dariam para a psicanálise pela técnica da livre associação. A psicanálise identifica o inconsciente por suas expressões, como os sonhos, os sintomas, os chistes, os atos falhos e os lapsos. Ou seja, por meio daquilo que escapa a consciência do sujeito. Algo a que se tem acesso pelos hiatos e dissonâncias do discurso. Como que pego desprevenido, sem resistência, o sujeito revela, na livre associação, seu inconsciente. O surrealismo, ao contrário, como, por exemplo, o método paranoico-crítico, propõe acessar o inconsciente de uma forma ativa, em que o sujeito se implicaria e arrancaria, com isso, informações do inconsciente. Os surrealistas, ao se apropriarem da psicanálise, rompem com alguns pressupostos psicanalíticos e elaboram conceitos próprios. Estabelecem rupturas capazes de levá-los além da psicanálise existente na época. A absorção da psicanálise pelos surrealistas faz com que ela seja capaz de fornecer embasamentos teóricos para a criação de métodos surrealistas próprios de acesso ao inconsciente.

Ao lermos o livro *Sim ou a Paranoia* (1974), de Dalí, conseguimos visualizar melhor esse método do ponto de vista daliniano para fazermos as relações com os poemas de *Paranoia*. Sem dúvida, o primeiro aspecto que se nota nos dois livros é o caráter hermético e de difícil acesso ao leitor, principalmente no que se refere à composição e combinação de imagens. Como diz Dalí (1974, p. 16), “odeio a simplicidade sob todas as suas formas”.

Na obra daliniana *Sim ou a Paranoia* (1974), existe um trecho no qual o pintor espanhol elenca alguns elementos que podem estar presentes na experiência paranoico-crítica. O que nos interessa aqui é perceber como os elementos que ele elenca possuem certa relação com as construções imagéticas que Piva realiza em seus poemas. Abaixo, segue o trecho:

Trata-se da organização sistemático-interpretativa do sensacional material experimental surrealista, esparso e narcisista: a poluição noturna, a falsa lembrança, o sonho, a fantasia diurna, a transformação concreta do fosfeno noturno em imagem hipnagógica, e do fosfeno do despertar em imagem objetiva, o capricho nutritivo, as reivindicações intra-uterinas, a histeria anamórfica, a retenção voluntária da urina, a retenção involuntária da insônia, a imagem fortuita de um exibicionista exclusivista, o ato falho, a destreza delirante, o espirrar regional, o carrinho de mão anal, o erro mínimo, o mal estar liliputiano, o estado fisiológico supranormal, o quadro

que se parou de pintar, aquele que se pinta, o telefonema territorial, a “imagem incomodante”, etc, etc, tudo isso, digo, e mil outras solicitações instantâneas e sucessivas, revelando o mínimo de intencionalidade irracional, ou, pelo contrário, o mínimo de nulidade suspeita fenomenal, se acham associados, pelos mecanismos do aparelho preciso da atividade crítico-paranoica, num indestrutível sistema interpretativo delirante de problemas políticos com imagens paralíticas de indagações mais ou menos mamíferas num papel de ideia obcecante. (DALÍ, 1974, p. 19-20)

Conforme podemos perceber no próprio fragmento de *Sim ou a Paranoia* (1974), a combinação de elementos discrepantes e a profusão de imagens se faz presente inclusive em sua escrita. Tudo se torna matéria de poesia e, mais do que isso, torna-se objeto surrealista. A matéria para a construção de uma obra paranoico-crítica é o próprio universo (das palavras). Segundo Nadeau (1985), o objeto surrealista:

Grosso modo, poder-se-ia dizer: é todo objeto *dépaysé*, isto é, saído de seu quadro habitual, empregado em usos diferentes que não aqueles para os quais estava destinado, ou aquele do qual não conhece a utilização. Por conseguinte, todo objeto que parece fabricado gratuitamente, sem outro destino a não ser a satisfação daquele que o criou e por conseguinte ainda: todo objeto fabricado segundo os desejos do inconsciente, do sonho. (NADEAU, 1985, p.141)

Ademais de aspectos surrealistas, também podemos perceber em Piva as temáticas dos *beats* norte-americanos, como diz Arrigucci Jr. (2009), no prefácio que fez para a reedição do livro *Paranoia*:

Mas o fato é que essas raízes da modernidade, reativadas pelas vanguardas, parecem continuar atuantes para Piva, antenado com o surrealismo e os *beats* norte-americanos, de que seus versos dependem em certa medida, como se vê, entre outras coisas, pela fidelidade ao desejo, o espontaneísmo, a livre associação, o ritmo salmódico e panfletário, o apelo aos paraísos da droga. (ARRIGUCCI JR, 2009, p. 11)

Ainda sobre os *beats*, Chaves (2010) discorre sobre algumas de suas características:

Primeiramente observa-se que a geração *beat* produzia uma literatura em íntima ligação com a vida. Contra toda uma vaga formalista predominante naquela época, essas obras eram uma forma radical de revolução comportamental. A literatura *beat* desejava ser, antes de tudo, rebeldia, e mesmo “um estilo de vida”. A palavra e o corpo deveriam, para os *beats*, ser igualmente transformados. A poesia *beat* era acompanhada de problemas com a polícia, viagens, álcool, drogas, orgias, cenas rebeldes em um empenho de revolucionar a própria forma de existir. Para os *beats*, era necessário escrever sobre si mesmo, para se fazer diferente do que se é. (CHAVES, 2010, p.48)

Segundo Chaves (2010), a geração *beat*, que exerceu influência importante na poética píviana, tinha como característica a subversão do corpo, da literatura e da vida, ao passo que

esses três elementos formavam um amálgama. Nesse aspecto de subversão, os *beats* almejavam a criação poética a partir da inovação, com uma escrita alucinante, conforme podemos perceber no trecho abaixo:

Na criação e inovação poética, a *beat* legou uma escrita leve, pulsante, livre, alucinante, que desfazia a relação formal com as palavras. É o caso da *Prosa espontânea* de Jack Kerouac – um dos grandes nomes do movimento ao lado de Ginsberg – que buscava “criar uma música da linguagem análoga à improvisação jazzística, com longos trechos de pura poesia em prosa.” Além da escrita de William Burroughs baseada no *Cupup*: uma forma experimental de criação literária que “recorta teipes ou páginas de uma narrativa convencional e joga com justaposição de frases, sentenças, palavras, em uma nova ordem, que funciona como subversão da linguagem original.” Ou mesmo a poesia de Ginsberg, devedora de Walt Whitman, extremamente visionária, delirante com acurado trabalho com a prosódia, incorporando, por exemplo, os ritmos do *bope* a fala cotidiana com suas gírias. (CHAVES, 2010, p. 49)

Quanto às características apontadas acima, podemos perceber esses elementos nos poemas pivialianos, tais como a justaposição de frases e palavras, os longos trechos de poesia em prosa e a questão do jazz, como a citação referencial de cantores desse gênero musical. O ritmo poético que amalgama palavras e frases pode ser comparado, por exemplo, à maneira do jazz de composição musical que tem como base a improvisação. Segundo Curi (2012):

A palavra essencial para compreender o que realmente significa o jazz é: improvisação. O jazz surge em um contexto no qual o negro e o mestiço norte-americano de Nova Orleans deveriam improvisar para sobreviver – em todos os sentidos. A arte produzida naquela época reflete isso. O improviso ao comunicar-se através do instrumento com os mais diferentes idiomas falados naquele contexto multicultural; o improviso da leitura de uma pauta musical; para lidar com diferentes situações nos diferentes níveis sociais; o improviso da liberdade. (CURI, 2012, p.4)

Abaixo, selecionamos alguns versos que podem justificar a nossa análise:

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 (PIVA, 2009, p.71)

Chet Baker<sup>4</sup>ganindo na vitrola (PIVA, 2009, p. 68)

A liberdade vocabular de Piva, a sobreposição de palavras e frases e a espontaneidade dos seus versos podem fazer com que pensemos nessa questão da influência do jazz em sua poesia. Ademais, Piva utiliza o artefato da sonoridade em “putos putas patacos torres chumbo chapas chopos”, com aliterações dos fonemas /p/, /s/ e /ch/, fazendo com que o leitor

---

<sup>4</sup>Trompetista norte-americano e cantor de jazz



se veja diante não só de uma combinação de imagens, mas de sons também. Além disso, a partir da citação referencial do trompetista americano de jazz Chet Baker, podemos perceber como o diálogo com o meio musical é presente na obra de Piva.

A relação entre a *beatgeneration* e os surrealistas era muito importante:

A vanguarda surrealista representou para os poetas uma marca de ruptura e subversão. Do mesmo modo que a geração *beat*, o surrealismo é mais um espectro plural, caleidoscópio fantasmático que se derrama em diversas maneiras de conduzir seus termos criativos e existenciais, do que um bloco restrito e ortodoxo. (CHAVES, 2010, p. 51)

No entanto, Willer (1984) discorre que a experimentação da linguagem para os *beats* é um espelho da sua busca de liberdade e de pensamento. Os *beats* contrapunham-se não somente ao fazer poético tradicional, mas também aos ideais de conduta e comportamento permeados por padrões morais e tradicionalistas, fundindo, assim, vida e obra. Willer compara o fazer poético dos *beats* com a proposta surrealista, marcando, entre ambas, diferenças, como o fato de o surrealismo buscar dar vazão ao inconsciente, aspecto este que não ocorre no caso dos *beats*, pois eles não objetivavam fazer essa distinção entre consciente e inconsciente; os dois planos psicológicos agiam mutuamente:

O que pode entrar em destaque aqui é fundamentalmente a liberdade de experimentação literária sem o recurso da racionalização na criação. A escrita tinha uma forma livre de expressão literária. Os meios de criação de que falei têm em comum os meios espontâneos de invenção artística. É preciso ainda dizer que a poesia *beat* ousou retomar a tradição da rebelião romântica e do poeta maldito e, principalmente, aquele que diz “Eu” na sua escrita. Uma forma de ser escritor literário que não se conforma com o mundo estabelecido dos valores, e aos estereótipos que paralisam a vida e sufocam o sujeito. (CHAVES, 2010, p.49)

A fortuna crítica de Roberto Piva aponta esses dois movimentos como algumas das influências do autor desde o seu primeiro livro publicado. Benfatti (2011), ao escrever sobre a *beatgeneration*, explana os motivos para a chegada tardia dos textos dos escritores *beats* ao Brasil, fato esse que a autora sugere que possa estar relacionado com o contexto político repressor, que também afetava as manifestações artísticas consideradas subversivas:

A *beatgeneration*, movimento literário e comportamental norte-americano da década de 1950, teve como principal foco de crítica a sociedade opulenta e consumista. Coincidência ou não, a explosão *beat* no Brasil acontece apenas na década de 1980, com o término de vinte anos de ditadura militar, período no qual a censura trabalhou de forma intensa, bloqueando a entrada ou mesmo a publicação interna de tudo o que tivesse aparência de subversão. (BENFATTI, 2011, p.70)

No entanto, para explicar a relação entre a poesia *beat* e o poeta Roberto Piva desde a publicação de *Paranoia* em 1963, vamos nos valer do que a fortuna crítica do poeta traz à tona. Chaves (2010) afirma, em sua pesquisa de mestrado, que Piva e outros artistas da época tiveram contato com essa literatura ainda no começo da década de 60, antes da entrada dos militares no poder. Cabe ressaltar aqui que esses artistas leram os originais em inglês, como citado no trecho abaixo:

Roberto Piva recebia notícias da *beat* através dos amigos Thomas Souto Corrêa, jornalista, e Wesley Duke Lee, artista plástico. Willer “havia achado Os vagabundos iluminados e *On the Road* – pé na estrada, em uma boa livraria de *pocket-books*.” Contudo, o ano de 1961 foi certamente decisivo para que esse encontro se solidificasse. Nessa data, Piva fez com que viessem livros *beats* de São Francisco das editoras *City Light Books*, de Lawrence Ferlinghetti, e da *New Directions Paper-backs*. Logo Piva desembarcou no apartamento de Willer, no Viaduto Major Quedinho, com uma pilha de livros: Allen Ginsberg, Lawrence Ferlinghetti, Gregory Corso, Philip Lamantia e mais coletâneas. Sucederam-se sessões em que eles passaram o tempo a desvendar e traduzir os textos *beats*. O impactante encontro desses poetas da “periferia rebelde” com a literatura *beat* pode ser entendido em vários pontos consequentes. Primeiramente, observa-se que a geração *beat* produzia uma literatura em íntima ligação com a vida. Contra toda uma vaga formalista predominante naquela época, essas obras eram uma forma radical de revolução comportamental. (CHAVES, 2010, p.47)

É importante frisarmos que a importância do diálogo de Piva com alguns personagens da época, intercambiando as referências literárias e experiências que se relacionam à vivência da cidade, foram fundamentais para a composição do seu trabalho poético. No que se refere à cidade e às características imagéticas dela, os poetas Antonio Fernando de Franceschi, Rodrigo de Haro, Claudio Willer, Roberto Piva e Jorge Mautner afirmam, no documentário “Uma outra cidade” (2000), produzido por Ugo Giorgetti, que eles questionavam e se opunham à postura academicista e exageradamente racional que havia, por exemplo, no fazer poético dos concretistas. Poetas como Piva e os amigos Haro, Franceschi e Willer, preferiam criar na palavra poética uma experimentação do inconsciente e da loucura, muitas vezes proporcionada pelas vias do narcótico.

Esses amigos caminhavam pela noite de São Paulo e mostravam-se apaixonados pela cena notívaga paulistana. Piva, por exemplo, cita no documentário alguns bares frequentados por eles e pelos amigos: Baribar, Arpege e Barba Azul. Franceschi pontua que São Paulo, nessa época, era extremamente visual. É importante, inclusive, ressaltar, ainda, a fala de Franceschi, em que ele coloca que já percebiam a cidade de um ponto de vista labiríntico,

porém sem a massificação presente de quando São Paulo ganha o status de metrópole. Dessa forma, Willer e Franceschi abordam a seguinte questão: embora houvesse a clara visão de que a cidade passava por um profundo processo de transformação rumo ao cosmopolitismo, a capital paulistana ainda conservava determinado provincianismo, principalmente no que se refere à “carece insuportável” e ao moralismo presente dentro das hierarquias sociais.

Rodrigo de Haro (2000) pontua que o grupo de poetas composto, principalmente, por ele, Willer, Franceschi e Piva, tinha como características a vitalidade juvenil, a poetização permanente e a abordagem poética do ambiente urbano. Além disso, o fato de circularem fora do ambiente acadêmico, dividido entre direita x esquerda, fez com que eles tivessem muito mais liberdade de leituras. Tomaram contato, por exemplo, com teóricos como Heidegger e com os ideais de contracultura americana, ou seja, os *beats*. Destacam que um personagem paulistano muito importante para a formação cultural deles foi o filósofo Vicente Ferreira da Silva, pois, na casa dele e de sua esposa, a poeta Dora Ferreira da Silva, havia a leitura e discussão tanto de correntes teóricas quanto de textos literários de vários autores e dos próprios poetas paulistanos.

No excerto a seguir, Mattos (2015) apresenta a contribuição desses encontros na casa de Vicente para a construção do arcabouço teórico e literário de Roberto Piva:

As recordações de Piva sobre essa amizade, do início dos anos 1960, acompanharão toda a sua trajetória. Em diversas entrevistas, o poeta menciona suas afinidades com o filósofo na perspectiva pagã e anti-humanista da vida, na crítica ao cristianismo e comunismo, e nas brechas para a reaparição do espírito dionisíaco no mundo contemporâneo. Piva estudou com Ferreira da Silva, durante um ano, o clássico *Ser e Tempo*, de Martin Heidegger, além de descobrir com ele os estudos de Mircea Eliade. Na casa do filósofo paulistano, Roberto Piva também conheceu e conversou com o português Eudoro de Sousa, sobre a fascinação de ambos por Fernando Pessoa. (MATTOS, 2015, p.02)

Retornando aos aspectos poéticos pivianos, além de um poeta que vai tratar do meio citadino, da experiência do corpo e da crítica a instituições que funcionam como um aparato de manutenção da ordem social, a fortuna crítica reconhece em Piva um escritor ligado também às temáticas homoeróticas e de grupos depreciados socialmente, como as prostitutas e os mendigos. Em vários de seus poemas, há a menção à pederastia, à liberdade sexual e de desejo dos corpos. A poesia piviana nos apresenta, por meio dos ambientes citadinos ocupados por sujeitos considerados como sendo a escória, o retrato (delirante) de uma São Paulo que é ignorada por grande parte dos indivíduos médios, tanto na questão espacial como

na questão social.

É possível estabelecer um diálogo com a *Pauliceia desvairada*, de Mário de Andrade (1966), principalmente no que se refere ao poeta andarilho que, como diz Sevcenko (2003, p.18), “esquadrinha a epiderme rugosa e dessemelhante da cidade, experimentando as situações e examinando as faces em que o impacto da modernização imprimiu os sinais de sua voragem”.

Além dos aspectos formais, ambas as obras têm em comum o fato de retratarem a cidade de São Paulo de um ponto de vista nada convencional. É importante, entretanto, percebermos que há dois sujeitos diferentes avaliando duas São Paulo diferentes. Segundo Machado (2008), a *Pauliceia* de Piva já não é a mesma de Mário de Andrade, no entanto o fazer poético piviano se relaciona com os ideais antropofágicos da semana de 22. No aspecto urbano, a cidade de Mário de Andrade era a que começava a desenvolver-se, e ele critica justamente o “espaço tenso e contraditório de São Paulo em via de transformar-se na grande cidade industrial sul-americana, onde o novo começa a sobrepujar o velho, onde gentes de várias nacionalidades misturam os seus falares” (NUNES, 1982, p.65). Roberto Piva, por sua vez, já sente o peso de uma cidade que caminha desenfreadamente para um verdadeiro “pulo no escuro”, destacando-se a agudização do seu processo de metropolização. A visão delirante de Piva em *Paranoia* já anunciava o futuro e hoje, como se pode observar, a grande capital desenvolvida continua sendo tensa e contraditória, mas de uma forma mais cruel.

## **CAPÍTULO 2**

### **A cidade de São Paulo e seu processo de urbanização**

---

Para os estudiosos do nosso processo de urbanização, as cidades da América Latina tiveram uma lógica diferente do que aconteceu no restante do mundo. Mangieri (1994), por exemplo, discorre que a formação urbana ocorrida nas cidades latino-americanas não foi um processo simultâneo e complementar, como no caso da Europa e dos Estados Unidos. Ele conclui a ideia, ponderando que a formação de nossas culturas urbanas foi levada a cabo em condições complexas e em um lapso de tempo relativamente curto, fazendo com que assim convivam visões diversas em permanente processo de reacomodação.

Milton Santos, em sua obra *A urbanização brasileira* (2009), e citando B. Hoselitz (1960), corrobora essa visão, dizendo que o processo de urbanização cresceu aqui como uma “flor exótica”, pois “sua evolução vai depender da conjunção de fatores políticos e econômicos, e o próprio desenho urbano, importado da Europa, vai ser modificado” (SANTOS, 2009, p.20). É importante ressaltar que os cidadãos europeus, por exemplo, experimentaram um processo de urbanização diverso do nosso, já que ele durou muito mais tempo, diferentemente do processo do Brasil, que ocorreu em um tempo muito menor.

Confirmando a rapidez do processo de desenvolvimento das cidades, Santos (2009) dá o seguinte exemplo: o prazo de 20 anos (1920-1940) foi o suficiente para que a população urbana brasileira passasse de 10,7% a 31,24%, ou seja, num intervalo de tempo bastante reduzido, a população que vivia nas cidades triplicou, sendo este período marcante na história da urbanização da região Sudeste e, mais especificamente, do estado de São Paulo. Ressaltamos aqui que tanto o poder econômico quanto a centralização política se localizam, de maneira cumulativa, mais intensamente nesta região.

No entanto, foi após os anos de 1940-1950, ainda citando Santos (2009), que o Brasil experimentou uma evolução deveras acelerada e importante, que foi reforçada por investimentos de capitais mercantis, resultando no investimento de origem privada, como meios de transporte, bancos, instituições de ensino etc. Nesse período, isso gerará, principalmente nos estados mais urbanizados, uma lógica de industrialização, que abarcará não só os processos econômicos, mas terá reflexo no desenvolvimento social das cidades, como, por exemplo, a expansão das diversas categorias de consumo e os frutos que isso trará, como o crescimento da marginalidade, pois a população mais pobre também será desejanter daquilo que a sociedade de consumo oferece e de poder ter dinheiro para adquirir novos tipos

de produtos/serviços.

Conforme afirma Gouvêa (2005):

É inegável que, ao consolidar e expandir o seu setor industrial, o intenso crescimento que as cidades brasileiras experimentaram [...] gerou um efetivo desenvolvimento da economia urbana e um razoável nível de sofisticação tecnológica, bem como ampliou as possibilidades de organização social e de progresso cultural. No entanto, a urbanização acelerada gerou também, principalmente nas regiões metropolitanas, muita degradação ambiental, desigualdade econômica, exclusão social e segregação espacial (GOUVÊA, 2005, p.27)

Antes de mais nada, é interessante frisarmos que, conforme Santos (2009), a lógica da industrialização não tem relação só com o fator econômico, mas também afeta as questões sociais, como podemos perceber no trecho abaixo:

A partir dos anos 1940-1950, é essa lógica da industrialização que prevalece: o termo industrialização não pode ser tomado, aqui, em seu sentido estrito, isto é, como criação de atividades industriais nos lugares, mas em sua ampla significação, como processo social complexo, que tanto inclui a formação de um mercado nacional, quanto os esforços de equipamento do território para torná-lo integrado, como a expansão do consumo em formas diversas, o que impulsiona a vida de relações (leia-se terceirização) e ativa o próprio processo de urbanização. (SANTOS, 2009, p. 30)

Já no que se refere ao processo de metropolização no Brasil, e mais especificamente o que diz respeito a São Paulo, segundo Davanzo et alli (2011, p. 100), “a formação das metrópoles brasileiras tem origem no período de industrialização fordista, especialmente a partir dos anos 50, ocorrendo de forma concentrada em São Paulo.”. Ainda segundo os autores:

Até 1960, somente as cidades de São Paulo e Rio de Janeiro tinham mais de 1 milhão de habitantes e eram identificadas como metrópoles. A polarização de funções industriais e político-administrativas, respectivamente, nestes dois centros urbanos, atraiu grande parte do fluxo migratório nacional dos anos 1950 e 1960. A década de 1960 apresentou altas taxas de crescimento vegetativo da população urbana e expressiva migração campo – cidade refletindo a industrialização do país.

Conforme diz Freire (1997, p. 66) “o espaço urbano, mesmo que seja um campo privilegiado para as experiências artísticas coletivas, é também um lugar onde a lei da funcionalidade é cada vez mais naturalizada.” A autora ainda afirma que parece que, na cidade contemporânea, emerge uma lógica própria, aliada à sociedade de consumo, fazendo com que as coisas existam para ser vistas rapidamente e a mensagem unívoca leva ao consumo (FREIRE, 1997. p.67).

Outro dado é que, conforme a historiadora Ciscati (2000) aponta na obra *Malandros da terra do trabalho – malandragem e boêmia na cidade de São Paulo (1930-1950)*, não havia preocupação com o planejamento da cidade ou com a resolução de problemas e necessidades da população (sobretudo a população mais pobre). No entanto, a grande preocupação era de aparelhar o ambiente urbano e sistematizá-lo com instituições, como a polícia, e medidas, como o processo de higienização do Centro, para que fosse tirado o máximo de produtividade e funcionalidade da população, não só no aspecto técnico e econômico, mas também na questão do controle do comportamento dos indivíduos. De maneira mais detalhada:

Nas mãos das elites, concentra-se o controle dos espaços públicos e a “receita” de que o pobre precisa estar ocupado com coisas úteis para não perturbar a ordem ou degenerar-se; devia-se, pois, evitar-lhe, como já foi dito, certas “diversões perniciosas”, como o boteco, o sexo fora de casa ou o jogo. Para os parâmetros de uma ordem burguesa, aliás, tais atividades são sempre tidas como vícios, nunca consideradas como uma opção de lazer que pudesse satisfazer os anseios prazerosos dos setores excluídos. Essas diversões “perniciosas” e os desocupados são problemas que se complementam e que parecem se colocar acima das diferenças políticas ou partidárias de grupos distintos, ou seja, apresentam-se como inimigo comum. Em nome da segurança e da ordem, polícia e imprensa empenham-se na luta contra a vadiagem. (CISCATI, 2000, p. 52)

A partir do excerto acima, podemos perceber que há uma patrulha moral para que os cidadãos não saiam da ideologia da ordem e dos “bons costumes”. Se a polícia fazia todo o serviço de ronda, a responsável pela campanha de “limpeza” social era a imprensa. Assim, existia a propagação do ideário de que certas atividades, e até mesmo certas localidades da cidade, como é o caso da Boca do Lixo, que se localizava no centro da cidade e de que trataremos mais adiante, poderiam transviar os trabalhadores mais pobres, levando-os a adotarem uma postura considerada como sendo de desocupados ou vagabundos.

Em entrevista, em maio de 1987, à revista argentina *Cerdos & Peces*, Roberto Piva também aponta para essa vigia que ocorre no espaço urbano, principalmente no que se refere à polícia:

[entrevistador] Mas a sociedade não está vivendo um período de anarquia devido a essa confusão de valores?

[Piva] Vivendo nada. Vivemos um mundo policiado, a cidade é espaço da polícia. É o espaço onde tudo está proibido. É também o espaço onde se acumula lixo, espaços cerrados onde o ar não circula. Me recordo da frase de Nietzsche: “Não entro em uma igreja porque o ar ali não é puro”. (In COHN, 2009, p. 92)



Sobre a imprensa, Roberto Piva também se posiciona, num outro depoimento publicado originalmente na revista *Cobra*, no Brasil, e na revista *Cerdos & Peces*, na Argentina, em janeiro de 1987. No excerto que leremos a seguir, o poeta apresenta a visão de que, com o controle da palavra poética, a sociedade fica a cargo da manipulação do Estado e subordinada aos discursos da informação, fazendo com que os sujeitos sejam vassalos de comportamentos morais impostos prescritivamente:

Com a poesia domada, a ditadura é da informação. O monopólio informativo favorece a subordinação administrativa em seu papel de controle social. A imagem do estado policial [...] se trata menos de uma repressão franca e policial que de uma opressão insidiosa caracterizada pelo domínio do conjunto dos comportamentos. (*In* COHN, 2009, p. 85)

Ainda segundo Ciscati (2010), havia um investimento dos setores elitizados e também das autoridades políticas para combater espaços públicos considerados como antros de vícios, ou seja, isso significa manter a população trabalhadora pobre e disciplinada, afastada de lugares citadinos que pudessem influenciar comportamentos libertinos e indesejáveis do ponto de vista moral. Obviamente, o patrulhamento não acontecia somente dentro das dependências fabris, mas também fora de seus limites.

No entanto, este patrulhamento ostensivo não acontecia com a mesma “eficácia” quando se tratava de tipos sociais pertencentes às classes mais altas. Ou seja, dentro do contexto social das elites, existia certa permissividade. No entanto, quando a fatia de classes sociais mais baixas começou a frequentar e participar da vida noturna dentro desse espaço urbano, houve uma preocupação em reconduzi-los ao caminho da ordem e da moral.

Dessa forma, a hipocrisia dos setores médio e alto da sociedade se faz evidente na própria constituição urbana das leis e proibições, pois tudo aquilo que eles condenam, ou combatem, é algo que eles próprios praticam. A diferença entre eles e a população mais pobre é unicamente, neste caso, o dinheiro e o poder, que fazem com que as fatias sociais mais abastadas saiam ilesas. Ou seja: uma marca da sociedade média é, sem dúvida, a hipocrisia, elemento esse que Roberto Piva ironiza nos seus poemas, como é o caso de “A piedade”, que analisaremos mais adiante.

É bastante interessante como Ramão Gomes Portão, ex repórter da Boca do Lixo paulistana, cita esse fato ironicamente:

Ficou estabelecido, pelas leis do país, que não deve haver exploração de prostitutas, do jogo de bicho, de vício algum que venha ferir a moral ou a formação do nosso povo. Bobagem. Vai ver que quem escreveu isso deveria estar deitado no colo de uma linda mulher, naquele tempo ouvindo a pianola numa discretíssima casa suspeita ou lendo em voz alta para a extasiada amante, um trecho de Joaquim Manoel de Macedo em “Mulheres de Mantilha”. (PORTÃO apud CISCATI, 2010)

Dessa forma, a cidade também é o espaço da patrulha moral. No entanto, esse espaço citadino se tornará também um influenciador direto em novos comportamentos humanos. Se a cidade está intimamente relacionada com os sujeitos e ela também é considerada um lugar de circulação de ideias relacionadas a questões econômicas, políticas, ideológicas e culturais, obviamente o ambiente urbano propicia aos indivíduos o contato com diversas correntes teóricas e ideológicas. Então, esse *locus* de enunciação acaba sendo o lugar onde se favorece a circulação de diversos grupos sociais, com suas opiniões e visões de mundo. Podemos pensar, por exemplo, que esse aspecto pode ser considerado um fator relevante para o fato de Piva ter sofrido influências dos surrealistas e dos *beats* norte-americanos. Conforme Chaves (2010):

A geração *beat*, movimento literário, artístico e comportamental, que surgiu nos EUA na década de cinquenta, de ampla repercussão, chegou ao Brasil primeiro através de notícias da imprensa, especificamente nos suplementos literários dos grandes jornais de circulação. Por isso é preciso entender que esses meios de divulgação das artes e da vida cultural tiveram um papel importantíssimo nos debates literários no final dos anos cinquenta e início dos anos sessenta, como é o caso do “Suplemento Literário do Estado de São Paulo” e do “Caderno B do Jornal do Brasil”. (CHAVES, 2010, p. 47-48)

Logo, inferimos que o contato com diversos ambientes e tipos sociais, propiciado pelo ambiente urbano, foi fundamental para a composição da poética piviana, tanto do ponto de vista da construção de seu arcabouço da tradição, como do de observador de uma metrópole em processo de crescimento, como podemos perceber em três trechos destacados de parte da sua fortuna crítica:

E a cidade, em meio às suas transformações, proporcionava o surgimento de novas possibilidades de vida e a produção no espaço urbano de regras facultativas “ao mesmo tempo éticas e estéticas que constituem modos de existência ou estilos de vida”. Buscavam-se somente as experiências delirantes pela urbe. Destruir o moralismo presente numa São Paulo que ainda se insurgia contra sua província encravada no seu coração urbano. (CHAVES, 2010, p. 37)

Os poemas desse período refletem as vivências que o poeta passa junto a um grupo de amigos que se estranham, mas também se encantam e se divertem com a cidade, percorrendo suas ruas e extraindo delas material para suas obras, espíritos, afetos e ação política. (PIMENTEL, 2009, p. 78)

O choque inicial causado pelo primeiro contato com a poética de Piva é, certamente, a dimensão anárquica da linguagem de sua poesia. *Paranoia*, o seu livro de estreia, que é formulado em torno de um motivo obsedante, a cidade de São Paulo, soa como uma poesia derivada daquilo que vê e sente nas ruelas e becos, farejando sempre o aspecto caótico e absurdo do cotidiano. (SOBRINHA, 2015, p. 74)

A cidade de São Paulo figura não só como um centro industrial e econômico, mas também como um ambiente que permite a circulação de propagação de diferentes vertentes ideológicas e culturais. Certamente, esses fatos indicam o porquê da cidade paulistana ser um meio difusor de conhecimento e vanguarda, pois a hegemonia econômica, política e cultural permitia que, ao lado de cidades como o Rio de Janeiro, a Pauliceia se destacasse como difusora e receptora de correntes artísticas e literárias diversas.

Obviamente, a industrialização vai acarretar a mudança das relações entre os sujeitos nessas grandes cidades, fazendo com que os indivíduos levem a lógica tecnicista para diversos aspectos da vida, como é o caso do controle do tempo e da própria hierarquia espacial e social. Sobre esta lógica industrial e utilitária que perpassa, às vezes até mesmo inconscientemente, a vida dos sujeitos. Lakoff (1979) postula que os conceitos que estruturam as nossas atividades habituais podem ser facilmente notados na linguagem, principalmente na criação e utilização de processos metafóricos. O autor ainda escreve que, apesar da maioria das pessoas pensarem que as metáforas são recursos utilizados principalmente no plano poético, estruturamos e utilizamos meios metafóricos para estabelecer, através de comparações, as relações entre nós e os conceitos existentes de mundo.

O valor (ou preço?) social do tempo aparece na obra de Lakoff (1979), na qual o autor problematiza, por exemplo, a construção da metáfora do tempo relacionada à lógica do dinheiro. Exemplos disso são as frases utilizadas pelas pessoas de maneira automática, como é o caso de “Tempo é dinheiro”, “Estou gastando meu tempo”, “Estou perdendo tempo”, “Preciso economizar tempo”. O fato de o tempo aparecer marcado linguisticamente pela valoração pecuniária é, em síntese, a evidência de uma relação dialógica entre o próprio conceito de tempo e as transformações dos valores dados pela sociedade a diversos elementos, como é o caso da riqueza e do dinheiro.

Com o advento de modelos industriais, como o fordismo e o taylorismo, o controle temporal dos sujeitos ficou a cargo principalmente da contagem em segundos, minutos, horas etc. Quando analisamos isso mais a fundo, percebemos que houve aí uma mundialização do relógio como sendo um medidor temporal para todos os atos da sociedade. Obviamente, as cidades e seus diferentes setores, como o econômico e o político, utilizam a marcação do relógio para se organizarem. Se a sociedade é regida pelo tempo cronológico e ela habita o ambiente urbano, é fato que a cidade vai abrigar as diversas manifestações que o tempo controlará. Santos (2001) reflete acerca da cidade como sendo cronópolis e a sociedade adjetivada como cronofágica, pois, se por um lado, nós vivemos numa obsessão com o tempo, o ambiente urbano se organizará a partir de escalas temporais. Podemos pensar, por exemplo, nos próprios ecossistemas urbanos e nos seus atores: as prostitutas de rua trabalham quase que majoritariamente no período da noite e os estabelecimentos comerciais quase que majoritariamente durante o dia. Ou seja: há uma organização citadina que leva em conta não somente os espaços em si, mas também o tempo.

A partir disso, e pensando nos poemas em *Paranoia*, podemos perceber que a noite é preponderante também nos textos pivianos, já que é período de tempo que os tipos sociais ligados à marginalidade, como pederastas, mendigos e prostitutas, libertam-se das amarras morais e ocupam a cidade. Além disso, o cinza e o preto são matizes de cores muito presentes nos poemas, podendo remeter às cenas noturnas ou à construção do espaço urbano de concreto e cimento, como podemos perceber nos versos abaixo:

mariposas perfuram o céu de cimento (PIVA, 2009, p. 169)

uma noite destruída cobre os dois sexos (PIVA, 2009, p.166)

Os arranha-céus de carniça se decompõem nos pavimentos (PIVA, 2009, p. 82)

Segundo Ciscati (2000, p. 41),

A noite parece ser o tempo de relaxamento, da degeneração, da busca do prazer. Da noite participam personagens que “escolhem” diferentes modos de vida. A noite parece ser, sobretudo no ambiente boêmio, uma mistura de poesia com transgressão de regras e leis.

Para ilustrar melhor a construção proeminente da atmosfera notívaga e marginal nos poemas, vamos apresentar alguns versos do texto “Visão de São Paulo à noite – Poema

antropófago sob narcótico”, em que aparecem exatamente esses dois enfoques:

a cidade com chaminés crescendo, anjos engraxates com sua gíria  
feroz na plena alegria das praças, meninas esfarrapadas  
definitivamente fantásticas (PIVA, 2009, p. 64)

eu vejo putos putas patacos torres chumbo chapas chopos (PIVA, 2009, p. 71)

Percebemos, conforme diz Santos (2001), que podemos também conceber a ideia de tempo a partir da subjetividade e do simbólico, aspecto esse que é caro a cada indivíduo. O tempo de sentir e ser, não só a si mesmo, mas ao mundo. Esse tempo individual, seguramente descontínuo e que se complementa ao tempo cronológico, também se relaciona ao tempo da poesia, do texto literário e da própria fruição da arte. Contemplar a cidade e ver-se perdido na multidão, como é o caso do *flâneur*, faz parte de um tempo reflexivo substancial que, segundo a lógica capitalista, não serviria pra nada. Mas este é o tempo da obra de arte. Piva (2009), em “Poema Porrada”, problematiza a questão do tempo e da própria aceleração que a cidade impõe ao indivíduo urbano:

o mundo exterior tem pressa demais pra mim  
São Paulo e a Rússia não podem parar (PIVA, 2009, p. 169)

No que se refere ao estado de São Paulo, desde o século XIX, a partir da produção do café, ele já começa a despontar como um pólo dinâmico da área que vai abranger o Sudeste brasileiro, tornando-se, posteriormente (e ainda hoje) uma das áreas brasileiras de maior importância econômica, social e cultural do país. Os fatores que levaram a isso estão desde as mudanças ocorridas nos sistemas materiais de transporte e comunicação até o desenvolvimento de formas capitalistas de produção, trabalho e consumo, conforme Santos (2009). Sem dúvida, esses agentes fizeram com que esse estado pudesse gozar de uma fluidez de desenvolvimento que apenas uma mínima parcela do território nacional usufruiria, por exemplo, até a década de 60, época da escritura de *Paranoia*. Seguramente, esse desenvolvimento político e econômico do estado foi responsável por alçar a capital paulistana ao posto de metrópole mundial e sua importância para o restante do Brasil é clara e óbvia até os dias atuais.

No entanto, o processo de metropolização e crescimento da urbe paulistana trouxe uma massificação que pode ser vista em todos os estratos sociais, pois, ao passo que os cidadãos médios foram atingidos pelo ideário de consumo, isso também aconteceu nas classes sociais mais baixas. A partir dos relatos coletados por Ciscati (2000), vários

indivíduos pontuam que tudo era diferente e que havia mais “poesia”, inclusive no que se refere ao *modus operandi* dos marginais. Segundo a historiadora, com o processo de crescimento desordenado e o capitalismo industrial em voga, o que se pode analisar de mudança no ambiente citadino mais marginal é que a gana de ter dinheiro a qualquer custo e desejo de poder ter acesso aos prazeres oferecidos por uma sociedade de consumo vão mudar as relações que os cidadãos considerados a escória social terão com a prática de atitudes ilícitas:

[...] diferentemente do “fim da malandragem”, o que pudemos perceber é a obsolescência de certos valores que vigoravam no relacionamento das pessoas. O sentido de solidariedade ou de sociabilidade definido a partir de procedimentos considerados “mais éticos”, parece perder-se em meio ao individualismo exacerbado, o imediatismo das atitudes e o medo visível nas ruas de São Paulo de hoje, tornando distante e romântica qualquer possibilidade de convivência menos violenta. (CISCATI, 2000, p. 223)

Analisar as considerações que Ciscati (2000) realiza em seu trabalho é bastante relevante, pois elas vão ao encontro do que Piva diz numa entrevista à Revista *Cult*, nos anos 2000. Como poderemos perceber no trecho abaixo, o poeta possui uma visão bastante crítica sobre as mudanças urbanas que ocorreram na cidade de São Paulo, mostrando que é um observador das transformações sociais que ocorreram na capital paulistana:

Os bandidos naquela época [até anos 80] 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 paralamo do seu carro. Eles dizem: “Roubei o tênis que eu vi na televisão porque quem usa esse tênis é bacana.” [...] E tudo se liga a 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 que ele não tem; não pelo benefício econômico que aquilo vai lhe trazer, mas pelo prestígio. Nos anos 60, eu conheci muitos adolescentes marginais, o equivalente dos que hoje estariam na FEBEM. Um deles sabia Baudelaire de cor, As litânicas 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 urbanoides, pálidos criminaloides de periferia. (In COHN, 2009, p.129)

Com o olhar atento, Piva acompanha as transformações de uma cidade que caminha para a intensificação do seu processo de metropolização e crescimento desenfreado, mostrando sua face contraditória e cruel aos que vivem tanto na situação de terem que se adequar a um ritmo intenso de crescimento da urbe, como aqueles que estão à margem e

fogem dos padrões impostos por uma sociedade pautada no utilitarismo e na patrulha moral.

Sob esse aspecto, nas relações poéticas, a discussão sobre a cidade, o sujeito lírico e a modernidade são intrinsecamente ligados, já que o início do que pode ser considerado moderno está relacionado com o crescimento das grandes cidades. Vários estudiosos, dentre eles Wirth (1987), são contumazes em afirmar que o surgimento das cidades é um fato que propiciou o desenvolvimento daquilo que denominamos de civilização, com seus costumes e culturas:

Da mesma forma como o início da civilização ocidental é assinalado pela fixação permanente de povos anteriormente nômades na bacia do Mediterrâneo, assim também o que pode ser considerado civilização é caracterizado pelo crescimento das grandes cidades. Em nenhum lugar do mundo a humanidade se afastou mais da natureza orgânica do que sob as condições de vida características das grandes cidades. O mundo contemporâneo já não mais apresenta o quadro de pequenos grupos humanos isolados e espalhados através de um vasto território [...]. A característica marcante do modo de vida do homem na idade moderna é a sua concentração em agregados gigantescos em torno dos quais está aglomerado um número menor de centros e de onde irradiam as ideias e as práticas que chamamos de civilização. (WIRTH *in* VELHO, 1987, p. 90)

Sem dúvida, um fato inegável que marca a evolução da mentalidade do homem moderno é a urbanização que ocorreu em caráter mundial. E, de modo claro, essa relação entre sujeito-cidade mudou as relações sociais e, conseqüentemente, o fazer e o pensar a arte. Tais relações entre sujeito e cidade se acentuam na contemporaneidade, uma vez que o caos urbano torna-se mais acirrado e a sensação de fragmentação dos sujeitos se aprofunda. Com a transformação de cidades em metrópoles ou megalópoles, o sentimento de estilhaçamento e vazio do eu se intensifica, havendo o efeito moderno do modo de vida urbano, que é o homem na multidão. E por qual motivo as artes, por exemplo, se interessariam por olhar o ambiente/sujeito urbano? Porque, a partir das observações e análises propostas pelos artistas, alguns caracteres da natureza e do comportamento humano podem se fazer revelados por meio das obras de arte.

Gomes (2008) aponta que a cidade deve ser concebida também a partir de uma relação textual, pois é o lugar de excelência que abriga o mundo dos discursos e das experiências humanas. Assim, ela também é um registro de sua própria história, como podemos ver no excerto abaixo:

A cidade como ambiente construído, como necessidade histórica, é resultado da imaginação e do trabalho coletivo do homem que desafia a natureza. Além de continente das experiências humanas, com as quais está em permanente tensão. [...] O seu livro de registro preenche-se do que ela produz e contém: documentos, ordens, inventários, mapas, diagramas, plantas baixas, fotos, caricaturas, crônicas, literatura... (GOMES, 2008, p. 23)

O que podemos perceber e analisar, a partir do trecho acima, é que a cidade não só comporta os textos, mas é o próprio texto. Se tomamos o ambiente urbano por esse viés, entramos no campo das análises, pois a cidade enquanto tecido vivo é um organismo em permanente mutação a ser observado e interpretado pelos sujeitos relacionados à arte ou não.

Segundo Gomes (2008), a cidade que é construída pelo discurso tem a capacidade de possibilitar diversas visões, leituras e interpretações que dependem do leitor, fazendo com que o texto seja uma forma de ver a cidade, não enquanto mera descrição, "mas como cidade simbólica, que cruza lugar e metáfora, produzindo uma cartografia dinâmica, tensão entre racionalidade geométrica e emaranhado de existências humanas" (GOMES, 2008, p. 24).

No entanto, no que se refere à arte, e especialmente à poesia, é importante ressaltarmos que a cidade poética transcende a imitação da cidade real, pois, dentro do texto literário, o ambiente urbano estará sujeito aos mecanismos literários para que os poemas não sejam simplesmente cópias da realidade, mas objetos poéticos. Dessa forma, podemos considerar que os poemas pivianos não se comportam como um espelho da cidade, mas sim uma transfiguração da cidade e o que ela comporta, que é a sociedade, em matéria de poesia. Dessa forma, a cidade não é tomada dentro do poema como a cidade referencial, mas sim a cidade transfigurada que surge como consequência da composição do imaginário do poeta e de seu trabalho com a linguagem, ou seja, existe o labor de criação e inventividade que são típicos do objeto artístico. Podemos notar esse dado, por exemplo, em dois poemas analisados, "Visão de São Paulo à noite – poema antropófago sob narcótico" e "Praça da República dos meus sonhos", onde os topônimos da cidade referencial são transformados, dentro do poema, pela via do narcótico e pela via do elemento onírico.

Então, onde a cidade referencial e a cidade poética se encontram? As duas realidades urbanas, a real e a literária, possuem aquilo que é real como horizonte, como a linguagem e os próprios elementos urbanos. No entanto, a cidade real, dentro do texto poético, transforma-se; ela sai do espectro da realidade e é metamorfoseada pela subjetividade do



artista, além, é claro, de ser também transformada pela própria linguagem poética. É nessa linha tênue que a cidade referencial e a cidade literária se situam para que o poeta crie sua cidade mental e poética, cruzada pelas suas impressões e pela sua consciência daquilo que enxerga no ambiente urbano, que é palco de transformações sociais e de existências humanas. Dessa forma, os poemas de Roberto Piva têm como mote a cidade de São Paulo, mas extrapolam, a partir da linguagem poética, a cidade referencial para construir uma outra urbe, marcada pela subjetividade do processo criativo e literário.

No que se refere à relação entre poesia e sociedade, e tendo como base a linguagem poética, Octavio Paz, no texto “Os signos em rotação”, aborda a relação entre poesia e história na modernidade ocidental. No trecho abaixo, podemos perceber qual é o caráter de enlaçamento entre poesia e sociedade:

Uma sociedade sem poesia careceria de linguagem: todos diriam as mesmas coisas ou ninguém falaria, sociedade transumana em que todos seriam um ou cada um seria um todo autossuficiente. Uma poesia sem sociedade seria um poema sem autor, sem leitor e, a rigor, sem palavras. Condenados a uma junção perpétua que desemboca em instantânea discórdia, os dois termos buscam uma conversão mútua: poetizar a vida social, socializar a palavra poética. Transformação da sociedade em comunidade criadora, em poema vivo; e do poema em vida social, em imagem encarnada. (PAZ, 2012, p. 259-260)

Dessa forma, o texto literário, segundo Paz, é inegavelmente necessário para a manutenção social, uma vez que a sociedade moderna mostrou-se tanto presa quanto vítima a discursos burocráticos, repressores e tirânicos. No entanto, a poesia, contraditoriamente, nega e afirma a sociedade. Lucidamente, o autor escreve, ainda, que a sociedade em si não é poética:

Não há poesia sem sociedade, mas a maneira de ser social da poesia é contraditória: simultaneamente afirma e nega a fala, que é palavra social; não há sociedade sem poesia, mas a sociedade nunca pode se realizar como poesia, nunca é poética. (PAZ, 2012, p. 259)

Conforme Assunção (2004), a cidade foi uma das temáticas mais exploradas dentro das artes de maneira geral. Dentre as problemáticas abordadas, a relação dos sujeitos e as implicações na vida, na arte e na cultura que o ambiente citadino proporcionou foi largamente pensado pelos artistas, como pintores e poetas. O que se convencionou chamar como estética urbana, que começa a despontar a partir do século XIX, apresenta a preocupação do entendimento da cidade não só como um espaço geograficamente delimitado e com um amontoado de ruas, avenidas e edifícios, mas como um lugar onde se intrincavam

existências humanas e relações sociais.

No documentário “Assombração Urbana”, produzido em 2004 por Valesca Canabarro, Roberto Piva declama alguns versos de uma música. Dentre os versos que são entoados pelo poeta, um em especial chama bastante a atenção a respeito da temática urbana: “Tenho 30 cidades dentro de mim.” A partir dessa noção de várias cidades em uma, vamos analisar, nos próximos capítulos, como a cidade piviana se apresenta nos quatro poemas selecionados.

## **CAPÍTULO 3**

### **A cidade: Centro e margem**

---

Como já mencionado anteriormente, Piva nasceu na cidade de São Paulo e, mais do que isso, escreveu sobre a cidade de São Paulo nos poemas presentes em *Paranoia*. Essa obra é marcada pelas citações referenciais de alguns pontos da cidade, sobretudo de algumas partes da região central da capital paulista, como a Praça da República e a Rua São Luís:

Praça da República dos meus sonhos  
onde tudo se faz febre e pombas crucificadas  
onde beatificados vêm agitar as massas (PIVA, 2009, p. 87)

na rua São Luís o meu coração mastiga um trecho da minha vida (PIVA, 2009, p. 64)

Como critério de análise, vamos considerar o Centro da Cidade todas as regiões situadas entre o chamado Centro Novo, o Centro Velho e adjacências, a partir da proposição de Freire (1997), que estuda em seu livro as memórias topográficas da cidade de São Paulo.

Sobre o Centro da Cidade, é interessante o imaginário social existente sobre esse *locus* citadino. Freire (1997), na obra *Além dos mapas: os monumentos no imaginário urbano contemporâneo*, analisa de que forma a memória topográfica dos indivíduos (re)cria os espaços da cidade, a partir das experiências de vivência ou de narrativas existentes sobre determinado *locus*. A partir da ideia de memória topográfica, entendemos que a arte é um canal interessante para a criação e manutenção dos imaginários sobre a cidade. Podemos citar o exemplo da música “Sampa”, de Caetano Veloso, pois há ali a presença da construção imagética do cruzamento entre “a Ipiranga com a Avenida São João”. Essa imagem poética, composta pelas duas ruas, retornará sempre à mente dos sujeitos que conhecem a canção, fazendo com que eles liguem, quase de maneira automática, o lugar à letra. Outro caso em que a memória topográfica é aliada à arte é o fato de se referir a São Paulo como a “Pauliceia”, pois, embora possam existir sujeitos que não saibam que essa denominação corresponde à obra *Pauliceia desvairada*, de Mário de Andrade, eles utilizam essa expressão para referir-se à cidade paulistana e isso remete a uma alusão clara à obra do escritor modernista que cunhou esse termo.

Porém, a memória não é algo relacionado somente à esfera da arte, mas também da marginalidade. Ciscati (2000), por exemplo, afirma que o território da malandragem paulistana também conta a história da cidade em processo de transformação:

No pulsar do vertiginoso metamorfoseamento da metrópole, o universo abrigador da malandragem e boemia paulistana congrega uma diversidade de tipos pertencentes a uma memória da cidade, memória esta que não se coaduna exatamente com a imagem cristalizada da “terra do trabalho” e nem com o protótipo glamuroso da “malandragem carioca”. (CISCATI, 2000, p. 45)

O que Freire (1997) escreve sobre a região central da cidade é algo a se salientar, pois há uma impressão coletiva e paradoxal sobre essa região. Ao passo que aparece como uma localidade de passeio, de compras e do coração financeiro da metrópole paulistana, o Centro remete também à marginalidade, à violência e ao espaço frequentado por tipos sociais periféricos. Conforme podemos verificar abaixo, o Centro também pode aludir a um ponto de partida e chegada, podendo ter relação com a ideia do estrangeiro e do transeunte:

A simbologia do Centro parece óbvia [...]. Local mítico da origem, é local de partida ou de chegada de forasteiros, guarda uma lenda do começo de tudo, quase o mito da origem das cidades. [...] Como um ponto obrigatório de suas referências na cidade, muitos monumentos e ruas, presentes ou já inexistentes, foram lembrados. O Teatro Municipal, a Estação da Luz, a Praça da República, além de outras ruas centrais foram evocadas. O Centro aparece nos depoimentos de diversas formas: ora de maneira saudosista, relembrando os bons tempos em que o Centro era o local preferido para o passeio das famílias paulistanas, ora ressaltando a beleza de suas construções; ou, ainda, de forma contrária, negativa, ressaltando a degradação urbana e sua violência. (FREIRE, 1997, p.221)

Sobre o Centro da Cidade, é fato que ali se instalariam tipos sociais marginalizados, como malandros e prostitutas, pois, segundo Ciscati (2000), esta região era marcada pela circulação monetária fácil. Além disso, era nesse espaço em que surgiam as novidades da moda e onde os malandros podiam se misturar em meio à população e serem menos notados ou encontrarem facilidades de esconderijo.

Sobre a relação do estrangeiro e do Centro da Cidade como ponto de chegada e de partida, segundo Lamas (2013, p. 23), a partir da década de 50, as prostitutas que trabalhavam em bordéis no Bom Retiro foram expulsas da região pelo então governador Lucas Nogueira Garcês e, a partir daí, se alojaram no Centro. O trânsito considerável de homens nessa região permitiu que essas profissionais vissem uma chance de poderem trabalhar. Além disso, há também, nesta região, que compreende a Júlio Prestes até a estação da Luz, a proximidade com estações de trem e terminais de ônibus. Podemos perceber, assim, que aspectos como a errância e o próprio anonimato são fatores que estão relacionados ao Centro da Cidade.

Ciscati (2000) analisa algumas notícias veiculadas na época e percebe que todos os tipos sociais que pudessem perturbar a ordem social estariam dentro dos considerados “elementos nocivos”:

Os “elementos nocivos” [...] podem ser entendidos num sentido bastante abrangente, pois eram utilizados para indicar diferentes tipos sociais ou modalidades de comportamentos, ou resumidos a “tudo” o que pudesse macular a ordem pretendida. Se na cidade havia um ambiente propício para a ação e circulação de malandros, não parece que fosse menos propício ao encontro de artistas e personagens populares que podiam também ser vistos como “elementos perniciosos”. (CISCATI, 2000, p. 38)

Dessa forma, e a partir do excerto acima, percebemos como que os artistas também ocupam o lugar de sujeitos da escória social.

O Centro, assim, conecta-se com o fazer poético piviano, a partir do seu imaginário paradoxal. Podemos dizer que mais do que poesia sobre a marginalidade, Piva faz da sua poética uma violência contra a linguagem, transformando a cidade referencial em cidade poética por meio do procedimento que Paz (2012) descreve no livro *O arco e a lira*:

A criação poética tem início como violência sobre a linguagem. O primeiro ato dessa operação consiste no desarraigamento das palavras. O poeta as arranca de suas conexões e misteres habituais: separados do mundo informe da fala, os vocábulos se tornam únicos, como se tivessem acabado de nascer. O segundo ato é o regresso da palavra: o poema se transforma em objeto de participação. (PAZ, 2012, p. 46)

A partir dessa construção tendendo à marginalidade e à violência sobre a linguagem, o poeta apresenta em seus poemas imagens aparentemente inconciliáveis, como podemos perceber nos exemplos seguintes:

anjos deitados nos canteiros cobertos de cal água fumegante [...] (PIVA, 2009, p. 89)

há anjos de Rilke dando o cu nos mictórios (PIVA, 2009, p. 66)

As imagens presentes nos versos acima são criadas a partir da junção de elementos conflitantes, o que podemos perceber, por exemplo, no fato da utilização de figuras angelicais ao lado de palavras da esfera do ordinário, como “mictórios”. A presença do léxico da ordem do sublime, formando representações poéticas juntamente com léxicos da ordem do abjeto, é uma constante na obra *Paranoia*. Roberto Piva utiliza esse artefato em outros poemas, vulgarizando e profanando ícones sagrados ou sacralizando elementos que são considerados socialmente ignóbeis, assim chocando o leitor com as combinações semânticas

e com as imagens poéticas.

Dessa forma, concatenando o fazer poético ao ambiente urbano, podemos perceber que a cidade referencial também se apresenta de forma contraditória e um dos exemplos é a região central. Ao analisarmos a região central de São Paulo, chegamos, por meio de um percurso histórico, na Boca do Luxo e na Boca do Lixo paulistana. Essas duas regiões, dialéticas na nomenclatura e no aspecto social, localizavam-se onde atualmente é o Centro Velho.

De um lado do Centro Velho, nas proximidades da Rua Sete de Abril e da Biblioteca Mário de Andrade, o nome dado foi Boca do Luxo. Sua história remete aos sujeitos sociais que circulavam ali, membros das classes médio-altas, além de uma determinada elite cultural em plena efervescência na época. Na Boca do Luxo, havia, ainda, a qualidade dos serviços oferecidos pelos bares e restaurantes tradicionais da cidade. Para se ter ideia da importância dessa região, seguem as informações do que havia na região, segundo Puccini (2002),

[...] A região era centro de atividade intelectual e política. Jornais importantes tinham redações na Sete de Abril. Diário de São Paulo, Rádio e TV Tupi, Diário da Noite e TV Cultura. Na São Luís, estavam o Jornal do Brasil, O Globo, Grupo Visão, Tribuna da Imprensa e as agências de notícias France Presse e United Press. O Estado de São Paulo, na Major Quedinho, o Última Hora, no Anhangabaú, a Folha de São Paulo, na Barão de Limeira e o Diário Popular, na Rua do Carmo. Jornalistas reuniam-se no bar Costa do Sol, na Sete de Abril, onde também encontravam-se integrantes do Teatro Popular do Negro, movimento fundado por Solano Trindade, poeta pernambucano, e membros do Partido Socialista. Alguns dos principais centros universitários do país também situavam-se nos arredores. A Faculdade de Direito, no Largo São Francisco, a Politécnica, no Bom Retiro, e as faculdades de Filosofia e de Arquitetura da USP, em frente ao Mackenzie, na Rua Maria Antônia. (PUCCINI, 2002,s.p.)

Em contrapartida, havia a região onde fica hoje situada a Cracolândia e adjacências, parte histórica da cidade de São Paulo, conhecida como Boca do Lixo. Segundo Joanides (1977), cuja obra autobiográfica nos apresenta um horizonte da geografia e da ambientação dessa Boca do Lixo, essa região correspondia às ruas e avenidas Timbiras, Aurora, São João, Praça Júlio Mesquita, Barão de Limeira, Duque de Caxias, Largo General Osório, conhecida também como “Quadrilátero do Pecado”. Criminalidade, violência, prostitutas, mendigos, boêmios e artistas mesclavam-se no mesmo espaço, principalmente no período noturno. O comércio que havia ali era pra atender a população das classes sociais mais baixas e os considerados “desajustados sociais”. Essa região, sem dúvida, traz à tona traços da personalidade histórica da constituição urbana da região central paulistana.

Assim, podemos entender a Boca do Lixo como sendo um território de sociabilidade do que era, naquela época, uma fatia social considerada como restolho. Hiroito de Moraes Joanides (1977) mostra-nos que a marginalidade não existia de forma isolada, em nível de sujeito, mas que era congregada com a noção grupal de uma gama de personagens do submundo, como boêmios, prostitutas, vigaristas, artistas etc, em que esses personagens faziam parte de uma cidade em profunda mudança:

A Boca tornara-se, senão, uma cidade dentro da cidade, uma colônia numerosa, próspera, com vida própria, suas lojas, bares, barbearias e salões de beleza que atendiam e serviam quase que exclusivamente a classe dos desajustados sociais, existindo em função destes; com seus usos e costumes, modos e valores [...] (JOANIDES, 1977, p. 76)

Além disso, Joanides (1977) afirma que não só os tipos sociais marginalizados ficavam naquela região, mas também os trabalhadores considerados de baixa categoria profissional, como empregadas domésticas, por exemplo, que, analisando pelo ponto de prestígio social, podemos também considerar como cidadãos de segunda classe ou marginalizados. Conforme garante Ciscati (2000, p. 44), “perigo, diversão, esperteza, trabalhadores subalternos, bandidos, malandros, prostitutas e homossexuais eram o caldo que engrossava na panela do submundo”, o que a autora analisa da seguinte forma:

[...] o destino do trabalhador em sua condição marginal se torna mais e mais evidente: trabalhador e malandro se confundem e ocupam espaço marginal na sociedade. Neste sentido, parece que o crescimento urbano se alimenta mesmo de contradições e quedas, decadentes da fortuna cafeeira, decadentes da malandragem, decadentes da prostituição [...]. Não obstante, as luzes da cidade também aumentam em quantidade e intensidade os letreiros, os neons, os prédios, mais e mais altos. (CISCATI, 2000, p.47)

Nesse ponto, sobre o crescimento da cidade e sua face contraditória, podemos pensar nos poemas pivialianos. Abaixo, seguem dois exemplos em que aparece o crescimento da cidade e a presença desse tipo de trabalhador que também é marginalizado, como é o caso do engraxate. Podemos perceber, também, o que se refere à iluminação que invade a noite, mostrando a sensibilidade de Piva para a mudança luminosa que a cidade sofria no período noturno, criando, assim, uma imagem entre noite *versus* luz:

os luminosos cantam nos telhados  
eu posso abrir os olhos para a lua aproveitar o medo das nuvens (PIVA, 2009, p. 107)



vacilava com cabelos presos nos luminosos e minha imaginação  
gritava no perpétuo impulso dos corpos encerrados pela  
Noite (PIVA, 2009, p. 36)

a cidade com chaminés crescendo, anjos engraxates com sua gíria  
feroz na plena alegria das praças, meninas esfarrapadas  
definitivamente fantásticas (PIVA, 2009, p. 64)

De certa forma, podemos pensar que na região frutificavam e se emaranhavam sujeitos mais libertos da moralidade média paulistana. Em suma, o que podemos perceber é que, ademais do Centro da Cidade estar ligado a uma potência financeira, nessa época ele também representava um lugar de circulação dos sujeitos marginalizados, como prostitutas, mendigos e homossexuais, conforme já foi dito anteriormente. A partir dessas considerações, vamos entender neste capítulo como Piva constrói, em dois poemas de *Paranoia*, a visão de um Centro da Cidade não só relacionado à realidade de um local que é marcado pela circulação de dinheiro ou como sendo um núcleo financeiro da cidade, mas de um lugar onde circulam esses tipos sociais à margem.

#### PRAÇA DA REPÚBLICA DOS MEUS SONHOS

1 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  
onde tudo se faz febre e pombas crucificadas  
5 onde beatificados vêm agitar as massas  
onde García Lorca espera seu dentista  
onde conquistamos a imensa desolação dos dias mais doces  
os meninos tiveram seus testículos espetados pela multidão  
lábios coagulam sem estardalhaço  
10 os mictórios tomam um lugar na luz  
e os coqueiros se fixam onde o vento desarruma os cabelos  
*Delirium Tremens* diante do Paraíso bundas glabras sexos de papel  
anjos deitados nos canteiros cobertos de cal água fumegante nas  
privadas cérebros sulcados de acenos  
os veterinários passam lentos lendo *Dom Casmurro*  
há jovens pederastas embebidos em lilás  
15 e putas com a noite passeando em torno de suas unhas  
há uma gota de chuva na cabeleira abandonada  
enquanto o sangue faz naufragar as corolas  
Oh minhas visões lembranças de Rimbaud praça da República dos meus  
Sonhos última sabedoria debruçada numa porta santa  
(PIVA, 2009, p. 87-89)

Toponimicamente, no poema acima, aparecem duas referências ao centro de São Paulo: a Praça da República e a Estátua Álvares de Azevedo.

A Praça da República situa-se no centro de São Paulo e é um dos locais mais famosos da cidade. A praça é localizada próxima a avenidas movimentadas, como a São Luís, e a pontos turísticos famosos, como o Theatro Municipal. Nela, aconteceram eventos importantes da história de São Paulo, como a eclosão do Movimento Constitucionalista de 1932.

No que se refere às interações sociais, a Praça da República é também conhecida por ser um reduto de diferentes tipos sociais marginalizados, como prostitutas, mendigos, travestis e gays. Ela também está inserida numa região boêmia, com a presença de bares e boates.

A estátua de Álvares de Azevedo localiza-se também no centro de São Paulo. Hoje, ela se encontra, mais especificamente, em frente ao Largo São Francisco, onde fica localizada a Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo (USP), mas ela permaneceu um tempo na Praça da República.<sup>5</sup>

No entanto, o que analisaremos aqui é como esses pontos referenciais de São Paulo se transfiguram, dentro do poema piviano, para se tornarem elementos poéticos. No texto analisado, o primeiro dado que percebemos é o título, “Praça da República dos meus sonhos”. A leitura, então, é direcionada pelo sujeito lírico a esse *locus* citadino, mas que será construído, ao longo do poema, de maneira subjetivada, por meio da construção que tem como mote a realidade onírica, ou seja, a realidade aqui está transmutada na percepção do sonho. Roberto Piva, em entrevista a Fabio Weintraub, discorre sobre a técnica paranoico-crítica daliniana que ele utilizou para compor os poemas do livro *Paranoia*:

*Paranoia* é um imenso pesadelo. Transformei São Paulo em uma visão de alucinações. Apliquei o método paranoico-crítico criado por Salvador Dalí: o paranoico se detém num detalhe e transforma aquilo numa explosão de cores, temas, de poesia. Fiz isso, mas apenas seguindo a intuição e a inspiração. (In COHN, 2009, p. 120)

Um poema como Praça da República dos meus sonhos, por exemplo, foi construído a partir dos detalhes da praça, num delírio semelhante ao do paranoico. Só que não é um poema de alucinação persecutória. Apesar de eu

---

<sup>5</sup> Curiosamente, a estátua já ficou em vários lugares diferentes, como a Praça da República e o Depósito Municipal, como podemos ver a partir do artigo da Folha de São Paulo:

“A versão confirmada pela Secretaria da Cultura é a seguinte: a estátua de Álvares de Azevedo foi um presente do Centro Acadêmico XI de Agosto para a prefeitura, que, em 1906, a instalou na praça da República; ali a obra ficou por mais de 40 anos, até que, em 1950, depois de forte polêmica acerca da semelhança do retratado com Fagundes Varela, a transportaram para um depósito da prefeitura, onde ficou mais de 30 anos, até 1981.” (SAMPAIO, 2006, s.p.)

também me sentir um pouco perseguido dentro desta cidade, onde você precisa ser passarinho para atravessar a rua, para não ser atropelado. Não é isso? O poeta Allen Ginsberg dizia que a realidade é que era paranoica, não ele. (In COHN, 2009, p.126)

Dessa forma, o que podemos perceber, dentro do poema “Praça da República dos meus sonhos”, é a transfiguração desses referenciais paulistanos em elementos da subjetividade do sujeito lírico. O que caberá a nós, neste trabalho, é analisar como que essa praça se constrói poeticamente.

Como podemos perceber, o poema nos descreve/narra as ações de uma visão delirante e onírica da Praça da República. Um dado que nos chama a atenção é a estátua de Álvares de Azevedo, principal poeta brasileiro pertencente à segunda geração do Romantismo. Piva poderia ter citado outras estátuas, mas estabelece, dentro do poema, a relação com o Romantismo, trazendo não só um referencial citadino, mas um elemento da tradição literária. Podemos ver, abaixo, o que Arrigucci Jr. (2009, p. 26) discorre no prefácio do livro *Paranoia* sobre a relação da poética piviana com a poética romântica de Álvares de Azevedo:

[os poemas] Eles parecem feitos para serem recitados diante de um auditório, à maneira de Allen Ginsberg. Correspondem, no entanto, a exigências expressivas mais fundas, determinadas por aquilo que se poderia definir como o “individualismo dramático” de Piva, que só encontra parâmetro semelhante na tradição romântica brasileira em Álvares de Azevedo, com quem compartilha a atmosfera noturna de fantasia e delírio e os traços de perversão e satanismo, embora manifeste numa direção diversa daquela do autor de Macário, sem chegar nunca à obra dramática propriamente dita. Há decerto um elemento dramático nos versos de *Paranoia*, e como no caso de Álvares de Azevedo, ele parece decorrer de divisões internas irreconciliáveis, de binômios do espírito (como disse o romântico no prefácio à segunda parte da *Lira dos Vinte Anos*), de uma personalidade conflitiva cujas dúvidas e o sentimento da divisão não ficam longe daquilo que caracteriza a alma adolescente e turbulenta de seus “anjos de enxofre”. (ARRIGUCCI JR, 2009, p.26-27)

De acordo com o que Octavio Paz diz no livro *Os filhos do Barro*, os românticos têm grande parcela de contribuição nas poéticas da modernidade, uma vez que, a partir deles, houve uma crítica e uma negação à própria modernidade. Além disso, segundo Paz (2014), os românticos tinham, como traço característico, a tendência à transgressão da ordem social, gosto pelo grotesco e uma união entre o cotidiano e o sobrenatural, características essas que são muito presentes nos poemas pivianos, como podemos perceber logo abaixo nos versos do poema analisado:

anjos deitados nos canteiros cobertos de cal água fumegante  
nas privadas cérebros sulcados de acenos (PIVA, 2009, p. 89)

os mictórios tomam um lugar na luz (PIVA, 2009, p. 87)

Nos versos acima, a construção dos “anjos deitados nos canteiros” aproximam esse elemento da esfera do sublime com algo que podemos perceber corriqueiramente no dia a dia da cidade. A associação entre a esfera daquilo que é abjeto e daquilo que é sublime atinge a caracterização do grotesco na poesia piviana, fazendo com que os elementos aparentemente inconciliáveis se consubstanciem. No outro verso, podemos perceber o protagonismo do mictório que toma um lugar na luz, ou seja, temos como objeto poético algo que é da esfera do imundo dentro de uma cena iluminada. Para que entendamos o que é o grotesco, nos valeremos daquilo que Friedrich (1978) coloca como sendo uma das teorias que os Românticos deixaram à poesia moderna:

“Grotesco” era, originalmente, um termo da linguagem da pintura e designava o trabalho de entrelaçamento ornamental (a maior parte das vezes tirado de motivos fabulosos) de um quadro. Seu significado estendeu-se a partir do século XVII e abrangia, já então, o bizarro, a jocosidade burlesca, o elemento distorcido e o estranho em todos os campos. Victor Hugo, retomando as sugestões de Friedrich Schlegel, emprega-o neste sentido, incluindo, porém nele, o elemento feio. Sua teoria do grotesco representa um passo adiante, e é, até então, o passo mais enérgico em direção ao nivelamento do belo e do feio. Aquilo que era, até então, desqualificado, permitido só nos gêneros literários inferiores e nas zonas marginais da arte plástica, vem elevado a um valor expressivo metafísico. Victor Hugo parte do conceito de um mundo que, por sua própria essência, está cindido em opostos e que, só em virtude dessa cisão, subsiste como unidade superior. Este é um pensamento antigo, já muitas vezes dito antes dele. Victor Hugo, porém, acentua de maneira nova o papel do feio: já não se trata apenas do oposto do belo, mas de um valor em si. Aparece na obra de arte o grotesco, como uma imagem do completo e do desarmonico. Mas o incompleto “é o meio mais adequado para ser harmônico”. Vê-se como, sob a designação da harmonia, já tão mudada em seu significado vai progredindo o conceito da desarmonia: desarmonia dos fragmentos. O grotesco deve aliviar-nos da beleza e, com a sua “voz estridente”, afastar sua monotonia. Reflete a dissonância entre os estratos animais e os estratos superiores do homem (FRIEDRICH, 1972, p.33)

Além dessa característica dos românticos, segue abaixo o que Paz (2014) discorre sobre algumas características deste movimento:

Embora as paixões ocupem um lugar central na grande literatura libertina do século XVIII, só a partir dos pré-românticos e românticos o corpo começa a falar. E a linguagem que fala é a linguagem dos sonhos, os símbolos, as metáforas numa estranha aliança do sagrado com o profano e do sublime com o obscuro. (PAZ, 2014, p.43)

Dessa forma, quando, no poema, é evocada a estátua de Álvares de Azevedo, isso não só se remete ao ambiente urbano, mas a toda uma tradição literária na qual o poeta Roberto Piva está inserido e que com ela dialoga, pois, como podemos perceber, os elementos do sonho, conforme é visto no próprio título do poema, as alianças entre elementos da esfera do sagrado e do profano (“anjos deitados nos canteiros cobertos de cal água”) são diálogos temáticos que o poeta realiza com a tradição que o antecede, além, é claro, da citação referencial a nomes de poetas como Álvares de Azevedo e Rimbaud, por exemplo. Além disso, Paz (2014) também discorre sobre a fusão entre poesia e prosa, o que podemos perceber na estrutura piviana dos versos e na sua liberdade formal, com seus poemas compostos nos versos livres e brancos, além das frequentes quebras sintáticas.

Além da “estátua de Álvares de Azevedo”, aparece no poema a citação de García Lorca e Rimbaud. No que se refere à Lorca, é interessante pensarmos que Piva, por meio da linguagem poética, insere referências literárias na cidade. Ao ver Lorca, na Praça da República, esperando seu dentista, o sujeito lírico poetiza a cidade e enxerga nela suas referências de leitura. Assim, as imagens urbanas que são percebidas pelo sujeito lírico sofrem uma transmutação a partir do elemento “sonho”, apresentando ao leitor não a cidade referencial, mas sim a cidade subjetiva que foi transfigurada tanto pelo processo onírico do sujeito poético como pelo processo de tradição com a literatura. Ou seja, o sujeito lírico transforma a cidade que vê não só por meio do sonho, mas também pela experiência literária. No que se refere a Rimbaud, aquele que, segundo Paz (2014), é um dos que utilizam o verso livre, o sujeito poético do poema piviano tem lembranças do poeta francês e associa-o ao elemento urbano da praça (“Oh minhas visões lembranças de Rimbaud praça da República”). Um dado importante de se analisar é a polissemia da palavra “visão”, podendo significar tanto uma experiência sensorial com a praça como uma alucinação.

A lembrança de Rimbaud no poema pode se relacionar com o desregramento de sentidos, conforme o poeta francês diz em Carta a Georges Izambard (2009). A poesia de Piva, arraigada na percepção delirante do ambiente urbano, explora os elementos que possuem relação com as sensações, fazendo com que o leitor consubstancie suas percepções de leitura do poema por meio das sensações corpóreas. Isso pode ser observado quando percebemos no plano de expressão do poema a figura de linguagem sinestesia, conforme aparece nos versos 2 (“crianças brincando na tarde de esterco”) e 14 (“há jovens pederastas embebidos em lilás”), por exemplo. Podemos perceber no verso 2 que, ao mesmo tempo que

a imagem da tarde está relacionada à uma percepção visual do sujeito, o adjetivo que acompanha essa visão é o “esterco” que evoca não só uma representação visual, mas olfativa também. No entanto, a palavra “esterco”, além de indicar sujeira, tem relação com a matéria orgânica que torna a terra mais fértil. Do ponto de vista da composição imagética, a imagem de “crianças brincando numa tarde” é uma cena comum no que se referem às praças. O dado de subversão da linguagem e transformação dessa imagem do cotidiano numa imagem que provoca o leitor é exatamente a expressão “de esterco”. O processo de trabalho com os sentidos não só visuais, mas olfativos, táteis e auditivos dentro do poema é uma questão recorrente na poesia píviana. No caso do verso 14, a imagem do sonho do eu do poema é a de jovens pederastas que estão impregnados da cor lilás, o que evoca sensações relacionadas não só à visão, mas ao tato também. Outra imagem que provoca os sentidos e sensações do leitor é “os meninos tiveram seus testículos espetados pela multidão”: há a criação não só uma imagem extremamente visual, mas sensorial também, pois ao passo que se compõe uma imagem muito clara na mente do leitor, cria-se também uma sensação relacionada à dor de ter uma parte do corpo mutilada, que pode ser uma metáfora para a castração que a sociedade impõe ao desejo sexual desde a mais tenra idade.

Podemos tomar a relação entre o amálgama poético dos sentidos no poema e o sonho como um aspecto que aproxima o poema do surrealismo, pois segundo Benjamin (1994) diz, no texto *O surrealismo – O último instantâneo da inteligência europeia*:

A vida só parecia ser digna de ser vivida quando se dissolvia a fronteira entre sono e a vigília, permitindo a passagem em massa de figuras ondulantes, e a linguagem só parecia autêntica quando o som e a imagem, a imagem e o som, se interpenetravam, com exatidão automática, de forma tão feliz que não sobrava a mínima fresta para inserir a pequena moeda a que chamamos “sentido”. (BENJAMIN, 1994, p.22)

Assim, o fato de Piva dizer que a composição dos poemas de *Paranoia* seguiu a inspiração e intuição não significa que não houve trabalho com a linguagem poética. A sua construção lírica é permeada por uma série de referências literárias e de trabalho com a linguagem poética para a constituição do plano de expressão, fazendo com que, assim, se desmistifique a inspiração como a única mola propulsora para a constituição do poema. Logo, relaciona-se a isso Valéry (1999), que afirma que poesia é trabalho com a linguagem e que não basta apenas haver a “inspiração”. Citamos também o que Rimbaud diz na Carta a Izambard (2009, p. 35): “Quero ser poeta e trabalho para me tornar visionário”. Isso significa que a inspiração e a percepção do poeta como vidente preveem esforço para que, como diz

Paz (2014), a linguagem corriqueira seja erguida a linguagem poética. Obviamente, a utilização da palavra “trabalho” não se dá aqui com o sentido utilitarista e mercadológico, mas com a ideia de que a poesia exige esforço linguístico e poético daquele que a escreve, para que os efeitos textuais, estéticos e temáticos sejam alcançados. Podemos citar como exemplo do trabalho piviano no plano de expressão o recurso anafórico nos versos de 4 a 7, com a utilização do vocábulo “onde” e as aliteraões das consoantes nasais no verso 13 (os veterinários passam lentos lendo *Dom Casmurro*).

Ao narrar/descrever a Praça da República de seus sonhos, o sujeito lírico insere diferentes elementos como a presença do narcótico, que aparece juntamente com a “paisagem de morfina” e o *Delirium Tremens*, que, segundo o Dicionário Aurélio (2008), indica uma forma de perturbação mental passível de ocorrer em alcoólatras e em viciados de ópio, caracterizada por sintomas como tremores, suores, agitação e alucinações. Esse quadro patológico surge a partir da abstinência do consumo de substâncias narcóticas, causando sintomas como confusão mental e alucinações dos sentidos táteis, auditivos e visuais. O campo semântico vocabular relacionado ao narcótico é recorrente na poesia piviana e aqui aparece ao lado de elementos como “Paraíso”, que pode ser a própria praça subjetiva do sujeito lírico ou um elemento associado à esfera religiosa. Além disso, essas palavras estão alinhadas aos elementos corporais aliados ao erotismo, como “bunda” e “sexos”. Podemos supor, então, a associação entre o narcótico e a soltura do desejo sexual.

Assim, poderíamos pensar, conforme diz Freud (1974) no texto *O mal-estar na civilização*, que o narcótico pode ser uma das vias para que os sujeitos consigam evitar o sofrimento e alcançar momentos de prazer. Dessa forma:

O serviço prestado pelos veículos intoxicantes na luta pela felicidade e no afastamento da desgraça é tão altamente apreciado como um benefício, que tanto indivíduos quanto povos lhes concederam um lugar permanente na economia de sua libido. Devemos a tais veículos não só a produção imediata de prazer, mas também um grau altamente desejado de independência do mundo externo, pois sabe-se que, com o auxílio desse ‘amortecedor de preocupações’, é possível, em qualquer ocasião, afastar-se da pressão da realidade e encontrar refúgio num mundo próprio, com melhores condições de sensibilidade. (FREUD, 1974, p. 51)

Então, podemos tomar a alusão aos narcóticos, no texto, como uma das vias que o sujeito lírico se vale para escapar da realidade e adentrar no seu universo subjetivo. Além

disso, nos valendo de Freud (1974), podemos pensar também que o narcótico alheia o eu do poema do mundo externo, fazendo com que ele penetre numa lógica própria que não é da realidade, mas sim daquilo que é irracional.

Outra característica presente no poema é a personificação da própria praça e a corporeificação dela, como se pode perceber no verso “a praça leva pontes aplicadas no centro de seu corpo” (PIVA, 2009, p. 87). Dessa forma, se o corpo dos sujeitos está atado ao corpo da cidade, os dois se confluem e se tornam um. No entanto, é interessante perceber que os corpos que aparecem são os corpos dissidentes: adolescentes, putas e jovens pederastas. Paradoxalmente, ao passo que o poema é construído a partir de um referencial urbano que está localizado no centro da cidade, a cidade como relação social, que aparece no poema, é a dos corpos que seguem marginalizados cada um a seu modo. O que há de relação entre esses corpos é a rebeldia à instauração de preceitos socialmente construídos: a imagem do “adolescente” é frequentemente relacionada à revolta e desobediência. Já no que se refere às “putas” e “jovens pederastas”, eles também podem ser considerados subversivos, uma vez que um contraria a conjuntura social marcada pela repressão ao sexo em si e o outro contraria mais ainda, ao evocar não só a ideia do sexo, mas também o sexo entre pessoas do mesmo gênero. Freud (1974) discorre sobre a dificuldade de aceitação da sociedade perante a outros arranjos sexuais que não seja a relação homem-mulher e o sexo como sendo um mecanismo de prazer:

No entanto, o próprio amor genital heterossexual, que permaneceu isento de proscricção, é restringido por outras limitações, apresentadas sob a forma da insistência na legitimidade e na monogamia. A civilização atual deixa claro que só permite os relacionamentos sexuais na base de um vínculo único e indissolúvel entre um só homem e uma só mulher, e que não é de seu agrado a sexualidade como fonte de prazer por si própria, só se achando preparada para tolerá-la porque, até o presente, para ela não existe substituto como meio de propagação da raça humana. (FREUD, 1974, p.67)

Diferentemente do poema “Visão de São Paulo à noite – Poema antropófago sob narcótico”, que veremos mais adiante, em “Praça da República dos meus sonhos” temos dois momentos em que nos é apresentada a praça: à tarde e à noite. Dos versos 1 a 11, nos é apresentada a praça durante a tarde: as crianças brincam na tarde de esterco, “os beatificados vêm agitar as massas”, etc. Na segunda parte do poema, dos versos 12 a 18, são apresentadas, no poema, as marcas daquilo que acontece no período noturno, como as “putas que passeiam



em torno de suas unhas”. Pode-se pensar que o período noturno no centro da cidade é marcado, principalmente, pela circulação desses tipos sociais relacionados a um aspecto boêmio e mais desprendido das ordens morais que regem a sociedade. Dessa forma, a utilização do espaço de tempo da noite dentro do poema se relaciona com os tipos sociais que são colocados dentro do texto, como podemos perceber abaixo:

há jovens pederastas embebidos em lilás  
e putas com a noite passeando em torno de suas unhas (PIVA, 2009, p. 89)

Outro verso que é visto no poema é “lábios coagulam sem estardalhaço” (PIVA, 2009, p. 87). Neste momento, podemos perceber a presença de uma parte do corpo que se solidifica, transformando-se em massa ou sólido, ou seja, perdendo sua fluidez. Nos dois versos que se seguem (“os mictórios tomam um lugar na luz / e os coqueiros se fixam onde o vento desarruma os cabelos”), conseguimos apreender imagens citadinas mais verossimilhantes do que aconteceria numa praça. Podemos pensar que, a partir do verso citado acima, nesta primeira parte do poema, seja um retorno deste sujeito lírico à realidade daquilo que ele vê mais próximo do que seja o mundo externo. Um dado que nos permite ter essa leitura é o fato dos lábios voltarem a se solidificar, o que pode indicar que tudo, até então, estava etéreo.

Além disso, o que Piva realiza, no que se refere às imagens, é realizar a transgressão que a poesia impõe à palavra cotidiana. Nesse ponto, a poesia de Piva não é hermética no sentido do rebuscamento da linguagem, mas sim na composição das imagens. Mais do que isso: a combinação de campos semânticos aparentemente conflitantes, seja por uma questão moral, seja por uma questão entre significante-significado, cria o efeito de delírio que há nos poemas. Para ilustrarmos como a palavra é transformada e re-significada no trabalho poético, nos valem do que Octavio Paz propõe no texto *A imagem*:

O poeta nomeia as coisas: isto são penas, aquilo são pedras. E de repente afirma: as pedras são penas, isto é aquilo. Os elementos da imagem não perdem o seu caráter concreto e singular: as pedras continuam sendo pedras, ásperas, duras, impenetráveis, amarelas de sol ou verdes de musgo: pedras pesadas. E as penas, penas: leves. Essa imagem resulta escandalosa porque desafia o princípio da contradição: o pesado é leve. Ao enunciar a identidade dos opostos, atenta contra os fundamentos do nosso pensar. Portanto, a realidade poética da imagem não pode aspirar à verdade. O poema não diz o que é, mas o que poderia ser. (PAZ, 2012, p. 105)

Dessa forma, um exemplo de imagem conflitante é a de “anjos deitados nos canteiros cobertos de cal água fumegante” (PIVA, 2009, p. 89), pois, como podemos perceber, aqui há

a evocação da figura espiritual que se supõe habitar no paraíso, mas combinado ao elemento marginal que está deitado na praça da cidade. Logo, a combinação semântica nos desautomatiza o imaginário da figura do anjo e da figura daqueles sujeitos que se encontram deitados na praça, tirando-os do patamar do sagrado e da abjeção e sintetizando-os, dentro do poema, em uma só substância. Isso tem a ver com a questão da linguagem corriqueira, que sofre a transformação poética de questionamento do próprio valor e do próprio sentido. Como efeito, temos, para o leitor, a criação de imagens que, a partir das combinações, vão oferecer sensações e visões diversas para a construção da imagem da Praça da República que, apesar de possuir o resíduo da realidade, se transforma na praça onírica e subjetivamente poética.

#### VISÃO DE SÃO PAULO À NOITE – POEMA ANTROPÓFAGO SOB NARCÓTICO

- 1 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
- 5 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
- 10 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
- 15 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
- 20 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
- 25 eu vejo putos putas patacos<sup>6</sup> torres chumbo chapas chopos

<sup>6</sup> Segundo o Houaiss (2001), a palavra “pataco” pode se referir à moeda antiga de bronze que valia 40 réis, à abundância de dinheiro ou a homem pouco inteligente.

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<sup>7</sup>  
 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  
 30 quisera derramar sobre ti todo meu epiciclo de centopéias libertas  
 ânsia fúria de janelas olhos bocas abertas, torvelins<sup>8</sup> 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

(PIVA, 2009, p. 63-72)

Assim como no poema “Praça da República dos meus sonhos”, o que podemos perceber no texto poético acima é, novamente, a referência e lugares de São Paulo, mais especificamente ao centro da cidade, como já nos é apresentando no primeiro verso, onde há a menção à Rua São Luís, que hoje transformou-se em uma das principais avenidas da cidade, a Avenida São Luís. Mais uma vez, a referência urbana que há é a do Centro de São Paulo, mas não do Centro como coração econômico e financeiro do ambiente urbano, mas o lugar onde circulam certos tipos sociais subversivos moralmente. A São Paulo, construída dentro dos poemas, se relaciona com esse Centro, território de “putos”, “putas” e “malandros”, interagindo com o corpo da cidade que leva “torres” e “vitrinas”. Para iniciarmos a análise do poema acima, vamos apresentar, primeiramente, os índices de leitura presentes no próprio título.

A referência à capital paulistana está marcada por alguns índices de leitura que se mostrarão logo no título, como é o caso da palavra “visão”, “antropófago” e “narcótico”. Com isso, partimos primeiramente do título: “Visão de São Paulo à noite – Poema antropófago sob narcótico”. Assim como o poema sobre a Praça da República, a cidade construída ao longo do texto não será referencial: se a Praça da República é a dos sonhos do sujeito lírico, em “Visão de São Paulo à noite – Poema antropófago sob narcótico”, como podemos perceber, as imagens que compõem o poema estão sob a égide do narcótico, conforme consta no subtítulo.

<sup>7</sup>Segundo o Houaiss (2001), “tómbola” é uma espécie de jogo de azar em que o jogador precisa completar um cartão para ganhar.

<sup>8</sup>Segundo o Houaiss (2001), o termo se relaciona a movimento em espiral, redemoinho.

Outro termo polissêmico, e que pode guiar de diversas maneiras o percurso de leitura, é a palavra “visão”, pois, ao mesmo tempo que o vocábulo remete ao simples ato de ver, ele possui outras acepções, como a ideia de algo que se enxerga geralmente em sonhos ou por efeito alucinatório. Além disso, podemos entender a palavra “visão” como a aparição de imagens da ordem do fantástico. Dessa forma, inferimos que, a partir da polissemia da palavra “visão”, sob a via do narcótico, nos serão apresentadas as imagens que compõem uma alucinação da cidade de São Paulo no período noturno. Logo, a caracterização do Centro, que nos será apresentada no poema, é tanto a que concebe esse lugar da cidade como um lugar de circulação monetária, como também o *locus* de circulação de tipos sociais ligados à esfera da malandragem e da boemia paulistana. Inclusive, podemos pensar que o que Piva faz é transfigurar, dentro dos poemas, a cidade de São Paulo tida como a “terra do trabalho” para a cidade da boemia e da circulação dos desejos, como podemos perceber nos versos abaixo

beijos ecoando numa abóbada de reflexos (PIVA, 2009, p.68)

eu vejo putos putas patacos torres chumbo chapas chopes  
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 (PIVA, 2009,  
p.71)

A palavra “vitrina” compõe, no poema, uma metonímia para o imaginário do centro como um lugar voltado para o comércio. Até mesmo a palavra “puta” evoca a ideia também do comércio, uma vez que, conforme afirma Benjamin (1994, p. 40), a prostituta carrega a imagem daquela que é vendedora e mercadoria. No que se referem aos tipos sociais, temos os “pederastas”, os “putos” e as “mulheres”. A palavra “patacos” pode se referir tanto a homem sem inteligência quanto a dinheiro, criando assim duas possibilidades de leitura. Outro termo que também cria possibilidades de leitura é a palavra “chapas”, que pode se referir tanto à estrutura de construção civil como também a camarada, amigo. Podemos perceber o dado da região boemia se tomarmos a palavra “chopes” como sendo uma metonímia tanto para o bar quanto para o próprio narcótico, evocado no título do poema. Quanto à matiz de cor, temos a presença de palavras como “chumbos” que pode evocar tanto a cor cinza da metrópole, que também pode ser imaginada com a menção à “rua”, e da noite, visto que há a presença da palavra “lua”. Ademais, no trecho destacado, podemos perceber a paradoxalidade da imagem do “cego dormindo na vitrina do horror”, pois a vitrina é uma vidraça onde ficam expostos objetos à venda. No entanto, a partir do momento que o cego não enxerga este elemento da

cidade, a vitrina perde o seu valor utilitário e se transforma em outra coisa. Talvez seja exatamente isso que Piva realize em seus poemas: o deslocamento dos sentidos e significados desses objetos que estão inseridos numa lógica utilitarista, transformando-os em objetos poéticos e surrealistas. Outro verso que possui um dado de paradoxalidade e perda de valor utilitário, no entanto relacionado ao sentido da audição, é “há um sino que não toca” (PIVA, 2009, p.66).

Outro índice de leitura que aparece no texto é a menção à antropofagia, que podemos associar à devoração crítica não só da realidade que se enxerga, mas de tudo que nela está inserido. Além disso, podemos pensar na antropofagia, conforme Valéry diz (1996, p.17): “Nada mais original, nada mais intrínseco a si que se alimentar dos outros. Mas é preciso digeri-los. O leão é feito de carneiros assimilados”, como o exercício de intertextualidade e o diálogo existente no fazer artístico. Dessa forma, quando o artista se vale da tradição que o antecede, digere-a, de maneira antropofágica, sem necessariamente perder a sua originalidade. Podemos perceber os dados da tradição em diversos momentos do texto, como é o caso da citação referencial de Rilke (“há anjos de Rilke dando o cu nos mictórios”) e de Lautrémont (“Maldoror em taças de maré alta”). A partir disso, podemos perceber que a São Paulo que aparecerá no poema será aquela deglutida pela imaginação e criação poética e que o objeto poético tem relação tanto com a apropriação da cidade e da própria tradição como também a apropriação da experiência pela via do narcótico.

A poesia para Piva é rebelião, anarquismo. Segundo Cláudio Willer (2011, sp) aponta no ensaio *Paranoia de Roberto Piva: a resenha que não foi publicada em 1963*, a poesia de Piva é a única daquela época que poderia realmente ser considerada social, uma vez que representa uma atitude perante os valores e instituições tal como se configuravam naquele contexto, ao contrário de outras que pretendiam “revolucionar”, mas eram muito herméticas para alcançar qualquer penetração popular. Porém, realizando um contraponto à declaração de Willer, percebemos, nessa pesquisa, o caráter hermético da poesia piviana, que se relaciona intrinsecamente com a poesia moderna. Em outras palavras, pode-se dizer que o fazer poético de Piva é paradoxal, pois ao passo que o poeta utiliza uma linguagem corriqueira, e até mesmo ordinária, ele constrói imagens obscuras e de difícil compreensão, estabelecendo relações imagéticas entre elementos que parecem inconciliáveis, como é o caso do verso “há uma floresta de cobras verdes nos olhos do meu amigo” (PIVA, 2009, p. 64) e “quisera derramar sobre ti todo meu epiciclo de centopeias libertas” (PIVA, 2009, p.

72). As imagens do poema, relacionadas à esfera do delírio, da loucura e da utilização dos narcóticos, mostram-se fragmentadas e sobrepostas umas às outras, fazendo com que o leitor se veja diante de uma profusão imagética, o que podemos perceber que se relaciona com o próprio plano de expressão, pois a composição dos versos com a sobreposição de imagens pode refletir a própria condição delirante do sujeito poético ou também o caos do pensamento. Podemos pensar que a cidade poética, vista de modo fragmentado, e o fluxo de imagens, composto como se fosse montagem, se relacionam com a realidade vertiginosa em que a cidade se apresentava ao sujeito, conforme podemos observar no verso 25:

eu vejo putos putas patacos torres chumbo chapas chopes  
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 (PIVA, 2009,  
p.71)

Como podemos notar, a sobreposição de substantivos nos apresenta a visão da cidade, e mais especificamente do Centro, pois é na Rua São Luís que acontecem as cenas, tanto no que se refere aos tipos sociais (putos, putas, pederastas) quanto no que se refere à estrutura urbana enquanto engenharia e arquitetura (torres, chapas, rua, vitrinas). Assim, é evidente a montagem de uma cena e de como os seus elementos fazem cessar o estado de inacessibilidade e fechamento do sujeito poético (cruzam-se e abrem-se em mim). Ou seja, isso se relaciona com a própria ideia de antropofagia que dissemos anteriormente: o sujeito lírico pratica antropofagia não só crítica da tradição, mas de tudo que vê e que sente, transformando esses elementos em material poético. As imagens, apesar de serem compostas, em sua maioria, por palavras não rebuscadas ou de difícil compreensão, formam cenas enigmáticas e polissêmicas, como analisamos acima.

Segundo Friedrich (1978), a modernidade possui algumas características e, dentre elas, a característica paradoxal da poesia de Piva supramencionada, que parece estender para a contemporaneidade aspectos que o teórico encontra nos poetas modernos:

[...] traços de origem arcaica, mística e oculta, contrastam com uma aguda intelectualidade, a simplicidade da exposição com a complexidade daquilo que é expresso, o arredondamento linguístico com a inextricabilidade do conteúdo, a precisão com a absurdidade, a tenuidade do motivo com o mais impetuoso movimento estilístico. São, em parte, tensões formais e querem frequentemente, ser entendidas somente como tais. (FRIEDRICH, 1978, p. 16)

Para corroborar nossa hipótese de que a poesia de Piva possui o caráter hermético de apresentar certo enredamento nas imagens, vamos nos valer de uma entrevista dada no ano 2000 ao jornal Folha de São Paulo, onde ele responde o que é poesia em sua concepção:

[entrevistador] O que é poesia para você

[Roberto Piva] Poesia é iniciação, uma linguagem hermética. Os primeiros poetas eram xamãs e curandeiros, assim como o teatro na Grécia antiga era um teatro de cura. [...] (In COHN, 2009, p.123)

Como podemos reparar, ele considera a palavra poética muito além de uma linguagem hermética, mas sim uma palavra sagrada, o que se relaciona com a ideia mística e oculta da qual Friedrich (1978) lança mão para explicar alguns traços da lírica moderna.

Isso pode ser visto, no poema “Visão de São Paulo à noite – poema antropófago sob narcótico”, pois observa-se a presença de itens lexicais como “velas no meu crânio” e “eu vejo Brama sentado em flor de lótus”. Como o autor alemão coloca e, aliado a isso, como a própria fortuna crítica do poeta afirma, Piva pode ser considerado um poeta xamã, pois agrega forças chamadas de ancestrais e saberes mí(s)ticos a um profundo conhecimento e diálogo com autores canônicos brasileiros e estrangeiros, como o poeta simbolista Rimbaud e o poeta alemão Rilke.

O que podemos perceber, então, é que o caráter obscuro da poesia piviana não interfere no aspecto fascinante que o leitor terá com sua obra, pois, se considerarmos ainda a ideia sagrada dessa poesia, o interlocutor dos poemas pivianos tem o papel analítico de interpretação das imagens e mensagem, como se lesse a um oráculo. Conforme o poeta diz em entrevista à *Revista Cult*:

Cada pessoa enxerga uma coisa diferente na minha poesia, pois, no fundo, ela é muito rica e permite uma enorme variedade de interpretações. A qualidade do arremate literário não exclui a radicalidade das experiências que estão na origem do poema. (In COHN, 2009, p.28)

A característica imagética pluriforme tem a capacidade de gerar múltiplas interpretações e facetas para a mesma imagem composta pelos eu-líricos de *Paranoia*. Entramos, assim, num jogo caleidoscópico com os poemas, tentando formar as imagens poéticas dentro da nossa imaginação. Ao que parece, aliás, é que a cidade que é construída no poema não é fragmentada, mas sim estilhaçada, o que incide diretamente na composição dos

textos poéticos. Sobre o modo como são construídos os poemas, ressaltamos que eles são compostos como se fossem montagens de fragmentos, uns sobrepostos aos outros, como é o caso dos versos abaixo:

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 (PIVA, 2009, p. 68)

Além disso, as disposições de imagens podem mudar de leitor para leitor, tanto pelas quebras sintáticas quanto pelas ambiguidades de sentidos dos vocábulos que são propostos dentro do poema. A poesia piviana, então, no que se refere ao aspecto urbano, possui o intuito contrário ao ideal das plantas e mapas da cidade: ela desorienta os sujeitos, em direção não a uma urbe ou lugar específico, mas a uma (vasti)cidade de cenas poéticas presentes no poema. São Paulo, assim, dentro dos poemas, comporta-se como a cidade fragmentária que é, mas que pode ser outra e outra, pois se transforma na cidade poética. Em síntese, a ideia de Piva não é se fazer compreensível ou inteligível. Ao contrário, pretende-se celebrar aquilo que não se manifesta na linguagem cotidiana e que a poesia, com seu poder transformador, tenha a possibilidade de transfigurar: a poesia de Piva se converte em uma ode ao delírio. Dessa forma, e ainda trabalhando com as ideias de Friedrich (1978), Piva não descreverá a capital paulistana em si. Ele, ao contrário, problematizará essa cidade e irá transformá-la num lugar não-confortável e desconhecido do próprio sujeito urbano, pois não é a mais a cidade referencial, mas sim a cidade poética. “Praça da República” e “Rua São Luís” passam, então, a representar uma aliança entre a criação poética e subjetiva e a realidade toponímica do centro da cidade. Dentro do poema, elementos como “ponte de granito” e “garagens subalternas” no verso “sou ponte de granito sobre rodas de garagens subalternas” (PIVA, 2009, p. 66) se combinam como parte do todo e, o que podemos perceber, é o amálgama de diversas esferas, fazendo com que o sujeito lírico se confunda com os próprios elementos que ele mesmo vê. Isso é uma característica da linguagem poética, conforme podemos ver no trecho de Octavio Paz:



A poesia é metamorfose, mudança, operação alquímica [...] O universo deixa de ser um vasto depósito de coisas heterogêneas. Astros, sapatos, lágrimas, locomotivas, salgueiros, mulheres, dicionários, tudo é uma imensa família, tudo se comunica e se transforma incessantemente, um mesmo sangue corre em todas as formas, e o homem afinal pode ser o seu desejo: ele mesmo (PAZ, 2012, p.119)

No poema “Visão de São Paulo à noite – poema antropófago sob narcótico”, o leitor deve compactuar com o artista, pois os versos que se seguirão vão apresentar o ambiente urbano da capital paulistana sob o ponto de vista do narcótico e da antropofagia, o que, obviamente, constará como um guia para as imagens e ritmos referentes a uma jornada pelo mundo delirante e hermético do sujeito poético. A partir da análise acima, segue o trecho de Friedrich (1978) onde aparece a questão da poesia moderna com o estranhamento que é provocado no leitor:

Ela [a poesia] nos conduz ao âmbito do não familiar, torna-os estranhos, deforma-os. A poesia não quer mais ser medida em base ao que comumente se chama realidade, mesmo se - como ponto de partida para a sua liberdade - absorveu-a com alguns resíduos. A realidade desprende-se da ordem espacial, temporal, objetiva e anímica e subtraiu as distinções - repudiadas como prejudiciais -, que são necessárias - a uma orientação normal do universo: as distinções entre o belo e o feio, entre a proximidade e a distância, entre a luz e a sombra, entre a dor e a alegria, entre a terra e o céu. Das três maneiras possíveis de comportamento da composição da lírica - sentir, observar, transformar - é esta última que domina na poesia moderna e, em verdade, tanto no que diz respeito ao mundo como à língua. (FRIEDRICH, 1978, p.16)

Como tratamos neste capítulo, também pudemos perceber uma pista de leitura no poema “Praça da República dos meus sonhos”. Nele, o poeta trata da principal praça do centro da cidade de São Paulo. Porém, a Praça da República já não é mais o lugar referencial, mas sim a Praça da República dos sonhos do sujeito lírico. Realizando, assim, uma incursão no ambiente onírico do poeta, aqui podemos perceber a dualidade existente na própria palavra sonho, que pode ser a representação tanto de uma ilusão, como se fosse a Praça da República colocada no devaneio do eu lírico, como também a acepção da palavra como desejo.

Com base na citação acima de Friedrich (1978) e analisando a questão urbana, a cidade concreta de São Paulo como pano de fundo e mote para o livro *Paranoia* é transformada poeticamente por Piva para ser retratada como personagem. O resíduo da realidade aparece, nos seus poemas, em formas toponímicas, como a Rua São Luís, no poema “Visão de São Paulo à noite – poema antropófago sob narcótico”, e a Praça da República, no

poema “Praça da República dos meus sonhos”. No entanto, esses espaços, por meio da linguagem poética, transformam-se em ambientes poéticos de imagens alucinatórias e oníricas que passam do estatuto de pano de fundo para a ideia de personagem, principalmente quando, assim como discutimos no capítulo anterior, eles são corporeificados. Podemos perceber isso em dois versos: um de “Praça da República dos meus sonhos” (a praça leva pontes aplicadas no centro de seu corpo) e o outro em “Visão de São Paulo à noite – Poema antropófago sob narcótico” (“há bancos verdes aplicados no corpo das praças”), pois, com a personificação dos elementos citadinos como a praça, metonímia da cidade, muda-se a ideia de ambiente urbano e temos aí um corpo ou talvez um agente que está diretamente relacionado com os outros corpos.

No entanto, o que notamos no poema “Visão de São Paulo à noite – Poema antropófago sob narcótico” é que o sujeito lírico, a partir das imagens que nos são apresentadas, indica os índices dessa cidade em crescimento e os efeitos que se produzem com a agudização do processo de metropolização dessa urbe, como podemos verificar no verso 7:

a cidade com chaminés crescendo, anjos engraxates com sua gíria  
feroz na plena alegria das praças, meninas esfarrapadas  
definitivamente fantásticas (PIVA, 2009, p. 64)

Conforme podemos notar, o sujeito lírico tem consciência crítica dos elementos urbanos. Ele percebe a mudança material da cidade, como podemos perceber no elemento “chaminé”, e coloca, ao lado desse elemento, os tipos humanos que ele nota, como os “anjos engraxates” e as “meninas esfarrapadas fantásticas”, sendo o adjetivo “fantástico” polissêmico e podendo indicar algo que só existe na esfera do fantasioso, ou seja, que não exista na realidade, mas só na imaginação; ou, ainda, indicando algo que é exótico e extravagante. Dessa forma, podemos interpretar que as meninas fantásticas estão relacionadas à imaginação criativa do sujeito lírico e o elemento urbano, que poderia ser referencial, se transmuta no elemento poético.

Outro dado que é recorrente nos poemas pivianos é a figura do “anjo”. No poema analisado, ele aparece em duas imagens poéticas:

anjos engraxates com sua gíria feroz na plena alegria das praças (PIVA, 2009, p. 64)

há anjos de Rilke dando o cu nos mictórios (PIVA, 2009, p. 66)

angélicos vagabundos gritando entre as lojas e os templos (PIVA, 2009, p. 72)

A partir dos versos acima, podemos notar que os anjos aparecem na associação a cenas ou elementos semanticamente marginais ou abjetos: no caso dos “anjos engraxates”, temos ao alinhamento entre o anjo e uma profissão socialmente marginalizada. No segundo exemplo, a imagem os anjos de Rilke são colocados do ponto de vista erótico e dão o “cu nos mictórios”.

No terceiro exemplo, os vagabundos são adjetivados de “angélicos”, que podemos entender como sendo encantadores ou divinos e “gritam entre as lojas e os templos”, o que nos pode nos remeter à associação entre a Igreja e o comércio. A palavra “gritar” evoca uma cena verbalmente violenta, o que contrasta com a característica angelical que é descrita no poema. Vale mencionar que os termos relacionados ao sentido da audição são recorrentes no poema, alternando a ideia do grito, da fala e do silêncio, como podemos perceber abaixo:

há místicos falando bobagens ao coração das viúvas (PIVA, 2009, p. 63)

e um silêncio de estrela partindo em vagão de luxo (PIVA, 2009, p. 63)

há um sino que não toca (PIVA, 2009, p. 66)

torneiras tossindo, locomotivas uivando, adolescentes roucos (PIVA, 2009, 68)

Chet Baker ganindo na vitrola (PIVA, 2009, p. 68)

nas tripas, meu amor, eu carrego teu grito como um tesouro afundado (PIVA, 2009, p.72)

angélicos vagabundos gritando entre as lojas e os templos  
entre a solidão e o sangue, entre as colisões, o parto  
e o Estrondo (PIVA, 2009, p. 72)

Mais especificamente no que se refere à citação referencial de Rilke, podemos fazer uma relação com os poemas *As elegias de Duíno*. Nos poemas de Rilke, na segunda elegia, há um verso que diz “Todo anjo é terrível” (RILKE, 1993, p. 113). José Paulo Paes escreve, no prefácio da edição brasileira dos poemas de Rilke, que o anjo rilkeano não se trata do anjo cristão benigno, mas sim do anjo que representa o absoluto da inspiração poética, confluindo os extremos da vivência do ser humano no mundo. Citando outros estudiosos, Paes (1993)

faz um panorama das possíveis significações do anjo nos poemas supracitados do poeta alemão:

Não se trata, isto é certo, do anjo das Escrituras, o benigno mensageiro do Senhor que apareceu a Tobias e a que se refere a Segunda Elegia, tão só para efeito de contraste, pois já dissera no seu verso de abertura “Todo anjo é terrível”. Para Bowra, os anjos de Rilke “exprimem o absoluto da inspiração poética”; para Kassner, são os “filhos das núpcias do espaço absoluto com o tempo absoluto”; para Bollnow, seres hipotéticos que servem “para destacar com maior clareza a maneira de ser do homem”; e para o próprio Rilke, na carta que escreveu ao tradutor polonês das suas *Elegias*, criaturas em que “a transformação do visível em invisível [...] aparece já cumprida”, donde serem terríveis “para nós, suspensos ainda no visível”. (In: RILKE, 1993, p. 28- 29)

Para analisarmos a imagem de “anjos de Rilke” que aparece no poema piviano, vamos tomar o que o poeta alemão diz nas cartas ao seu tradutor. O que Piva realiza no poema é construir a imagem dessa entidade que se apresenta no plano visível ao sujeito lírico por causa de sua “visão”, conforme diz o próprio título do poema. O narcótico, então, funcionaria como uma lente para que esse sujeito poético atingisse estágios de imaginação e visão que não são atingidos normalmente. A partir disso, a visão do anjo é amalgamada aos elementos da urbe e associada a imagens e cenas eróticas. Podemos supor que o que torna todas as imagens pertencentes à mesma substância é o fato delas estarem consubstanciadas no texto poético. Como podemos perceber abaixo, os versos 12, 13, 14 e 15 mostram de que maneira a composição de imagens é feita na mente do sujeito poético:

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 (PIVA, 2009, p. 66)

É importante ressaltar uma das coisas percebidas nas análises dos poemas. Se segmentarmos as imagens em palavras isoladas, podemos notar que a maior parte delas tem a ver com substantivos considerados concretos. No entanto, na combinação dessas expressões que se relacionam com uma esfera semântica concreta, podemos perceber a criação de imagens alucinatórias e deveras abstratas, ou seja, o arranjo vocabular realizado pelo poeta nos apresenta imagens absurdas e ilógicas que desautomatiza a nossa própria imagem de mundo concreto, tornando a composição imagética praticamente metafísica.

A partir das análises dos poemas, podemos perceber que o aspecto conflitante e paradoxal da cidade aparece em muitos momentos. Esse aspecto foi observado por diversos teóricos, dentre eles Wirth (1987), que discorre sobre esses aspectos contrastantes que são parte do espaço urbano: “Estamos expostos a vivos contrastes entre esplendor e miséria, entre riqueza e pobreza, inteligência e ignorância, ordem e caos.” (WIRTH *in* VELHO, 1987, p. 103).

No documentário “Uma outra cidade”, de Ugo Giorgetti, os poetas Antonio Fernando de Franceschi, Rodrigo de Haro, Claudio Willer, Roberto Piva e Jorge Mautner comentam a respeito da cidade de São Paulo da década de 60 e uma das características apontadas foi que a paixão pela cidade paulistana e pela sua noite, principalmente o centro, era algo comum a eles, pois a cidade proporcionava experiências de encontros com sujeitos que permitiam-lhes a fruição e o prazer intelectual. Ou seja: mesmo que Piva não tenha a idealização da cidade do ponto de vista da *Pauliceia*, de Mário de Andrade, há algo que é preciso admitir: o ambiente urbano foi fundamental para o desenvolvimento de seus talentos e visões de mundo tão peculiares e particulares a esses poetas, bem como o contato com diferentes linhas teóricas culturais, como é o caso do surrealismo e dos *beats*.

Como pudemos perceber a partir do documentário de Ugo Giorgetti, Roberto Piva andava pela São Paulo da década de 60 e se inspirava nela para escrever seus poemas. Quanto a essa questão do observador, podemos conceber dentro dos textos pivianos analisados a figura daquele que perambula pela cidade: o *flâneur*. Segundo Benjamin (1994, p. 66), o *flâneur* se caracteriza por ser um abandonado na multidão. Além disso, é um indivíduo que “não se sente seguro em sua própria sociedade. Por isso é que ele procura a multidão.” (BENJAMIN, 1994, p. 76). Abaixo, segue alguns versos que comprovam isso:

na rua São Luís o meu coração mastiga um trecho da minha vida (PIVA, 2009, p. 64)

Oh minhas visões lembranças de Rimbaud praça da República dos meus  
Sonhos última sabedoria debruçada numa porta santa (PIVA, 2009, p. 89)

O que destacamos aqui, dentro dos poemas que tratamos neste capítulo, é a visão do sujeito que vive as ruas da cidade e que faz dela seu lar e seu refúgio. Dessa forma, notamos que em “Visão de São Paulo à noite – poema antropófago sob narcótico” e “Praça da República dos meus sonhos” o espaço urbano, compreendido pelo Centro no período

noturno, cidade a céu aberto, é o refúgio daquele que transcende o corpo citadino como *locus* onde se fazem apenas relações burocráticas e mercantis. Especificamente na poesia de Piva, os sujeitos líricos que flanam nos poemas enxergam a cidade não mais como um espaço geográfico mais ou menos delimitado, mas sim como relação humana que amalgama espaço, tempo e corpo dos sujeitos.

A partir dos escritos de Benjamin (1994), se para o burguês o seu lar é necessariamente a casa como edificação de tijolo e cimento, para o *flâneur* a rua é sua moradia. Dessa forma, a observação é sua grande arte e o ócio da apreciação talvez seja seu grande trunfo. Porventura, é o caso de também pensarmos nos poemas analisados aqui neste capítulo do ponto de vista do consumo: o eu do poema, na visão do senso comum, desperdiça o seu tempo de vida, observando a cidade que se metropoliza e os sujeitos que nela habitam. Sob a mesma ótica do consumo, o *flâneur*, então, é o homem que gasta imensuravelmente o tecido de sua existência com o ócio, transformando o seu tempo não em dinheiro, mas em experiências. Num contexto social marcado pelo aspecto utilitário, é óbvio que o artista que se propõe a flunar pela cidade é também colocado em posição marginal, assim como aqueles que ele observa. No entanto, é com base na sua percepção que podemos ter um retrato de um microcosmo que, na verdade, também é um macrocosmo, pois revela não só uma realidade local, mas o comportamento humano e a natureza humana no geral. Como diz Caetano Veloso em uma de suas canções, São Paulo é como o mundo todo.

Se podemos perceber na poética piviana as tensões de uma cidade que se locomove em direção a um crescimento cada vez mais desordenado, é nela também que podemos notar a importância do espaço citadino na experimentação dos sujeitos, seja relacionado a alguma droga, como a maconha ou a morfina, seja no próprio laboratório humano que a cidade fornece ao artista, como observador de determinada realidade.

No entanto, dentro dessa realidade de observação, encontramos uma outra face da *flaneurie* piviana: ao passo que o observador caminha pelas ruas da cidade, resistindo em entregar sua substância vital à vertigem e ao utilitarismo da sociedade, e dá importância a tipos urbanos marginais, seu fazer poético é marcado por referências artísticas, como se pode notar com a citação explícita de nomes como Rilke, Rimbaud e Lorca. Isso quer dizer que, por mais marginal que possa parecer o trabalho de Piva, há o dado de que ele caminha também no âmbito da fortuna artística.

No entanto, o trabalho com a linguagem não é menor ou se separa da relação de experiências de fluxo de consciência. Segundo Slade (2014),

O poeta [Roberto Piva] ressaltava que a radicalidade das experiências não deve excluir a qualidade do arremate literário e que uma suposta contradição entre o dionisíaco e o apuro literário pode revelar certo preconceito, uma compreensão do dionisíaco como algo superficial. Em suas palavras: — O dionisismo é uma das religiões mais profundas que já existiram. Basta ver que uma das suas manifestações produziu o teatro. Quer mais do que isso? E ataca: —Vivemos num país profundamente dionisíaco, onde os intelectuais têm preconceito contra as manifestações espontâneas, criativas. Mesmo o fato de me enquadrarem na poesia marginal, dos anos 70, tem a ver comisso. (SLADE, 2014, p.17)

Dessa forma, percebemos que a separação entre processo criativo e trabalho com a linguagem não é feita por Roberto Piva. Do desregramento dos sentidos, que Rimbaud defende, aos terríveis anjos de Rilke, em “As Elegias de Duíno”, podemos perceber em Piva não só a mola propulsora da inspiração, mas imbricada a ela um trabalho de linguagem e de diálogo com a tradição literária e devoração crítica de uma realidade que mostra faces cruéis do ambiente citadino.

## **CAPÍTULO 4**

### **A cidade como corpo**

---



Neste capítulo, analisaremos os poemas que se seguem a partir da ideia de que a cidade não é somente uma área delimitada e geograficamente localizada, que sofreu intervenção humana do ponto de vista da arquitetura ou da engenharia. Também não vamos trabalhar com a noção de que a cidade é só um efeito da concentração de atividades industriais, comerciais, administrativas e populacionais. Evidentemente, prédios, praças e ruas são elementos palpáveis da esfera cidadina, constituindo, então, componentes urbanos de primeiro grau, perceptíveis a qualquer sujeito. No entanto, a partir de uma perspectiva sociológica e discursiva, a cidade da qual trataremos, aqui, neste presente trabalho, parte da premissa da esfera urbana como um emaranhado de relações humanas e sociais. Assim, segundo Orlandi (2004, p.11), dentro do espaço urbano, no que se referem às mais variadas dimensões, como a econômica, cultural, histórica, etc, o corpo dos sujeitos e o corpo da cidade formam uma construção única, estando os corpos de ambos atados e o destino de um não se separa do destino do outro. Sob esse aspecto, nas relações poéticas, a discussão sobre a cidade, o sujeito lírico e a modernidade são intrinsecamente ligadas, já que o início do que pode ser considerado moderno está relacionado com o crescimento das grandes cidades. E, sem dúvida, essa relação entre sujeito-cidade mudou as relações sociais e, conseqüentemente, o fazer e o pensar a arte. Temos aí, então, a presença do fazer artístico para iluminar essas mudanças. A partir disso, entramos na questão da linguagem, pois a língua, como sendo um fato social enlaçado materialmente com a história e a sociedade, permite-nos pensar que a linguagem é entendida como prática social em que a exterioridade lhe é constitutiva, e o sujeito como um “lugar de significação historicamente constituído.” (Orlandi, 1996, p.37)

Como diz Orlandi (2004), há muitas formas de se definir a cidade: desde o aspecto populacional até o tipo de atividade do agrupamento urbano. Ao que parece, a definição que mais se aproxima do conceito de espaço urbano é sempre aquela que remete a uma ideia geral e que menos se impõe e se delimita. Orlandi (2004) utiliza a proposição de Wirth (1987) sobre a cidade, a qual ele coloca como sendo um espaço relativamente grande, denso e permanente de sujeitos socialmente heterogêneos. A partir das palavras do sociólogo Park (1987), que exemplificam melhor essa relação dos sujeitos com o ambiente urbano, destaco a sua definição sobre o que é considerada, em sua visão, uma cidade:

[...] é algo mais do que um amontoado de homens individuais e de conveniências sociais, ruas, edifícios, luz elétrica, linhas de bonde, etc; algo mais também do que uma mera constelação de instituições e dispositivos administrativos – tribunais, hospitais, escolas, polícia e funcionários civis de vários tipos. Antes, a cidade é um estado de espírito, um corpo de costumes e tradições e dos sentimentos e atitudes

organizados, inerentes a esses costumes e transmitidos por essa tradição. Em outras palavras, a cidade não é meramente um mecanismo físico e uma construção artificial. Está envolvida nos processos vitais das pessoas que a compõem; é um produto da natureza, e particularmente da natureza humana. (PARK, 1987, p.26)

A partir das noções de cidade exploradas acima, serão analisados dois poemas, a saber: “Poema porrada” e “A piedade”.

#### A PIEDADE

1 Eu urrava nos poliedros da Justiça meu momento abatido na extrema  
paliçada<sup>9</sup>  
os professores falavam da vontade de dominar e da luta pelavida  
as senhoras católicas são piedosas  
os comunistas são piedosos  
5 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  
10 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  
15 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 sonhos  
(PIVA, 2009, p. 77-82)

No poema acima, chama a atenção algo que será reiterado ao longo do texto: o ato de ser piedoso. A palavra “piedade” é um termo de origem latina que significa, segundo o Dicionário Houaiss (2001), tanto o amor ou respeito às coisas religiosas quanto à ideia de compaixão ou comiseração pelas penas do outro.

À primeira vista, a palavra piedade nos remete ao sentimento religioso cristão. No entanto, segundo o Dicionário Teológico (2003), mais do que um sentimento, a piedade é tida como um dever humano perante o outro e perante Deus, como podemos ver no verbete a seguir:

---

<sup>9</sup>Segundo o Houaiss (2001), paliçada pode ser um sítio cercado de estacas ou uma fileira de estacas utilizada como barreira defensiva. Também pode ser um terreno ou uma arena para lutas e torneios.

O termo piedade pode ser tomado em diversos significados: como sinônimo de devoção, como compaixão, misericórdia, como uma virtude derivada da justiça, como um dos dons do espírito santo. Graças a esse dom, o fiel, interiormente consciente de ser criatura, filho de Deus, redimido por Cristo, é impelido a amar Deus como Pai Misericordioso com afeto filial, e a realizar os deveres religiosos com zelo e prestreza. [...] Mas, na manualística moral, a piedade também indica uma virtude que é “parte potencial da justiça” e inclina a prestar o devido amor e respeito não só a Deus, mas também aos pais, à igreja e à pátria. Tal virtude é imposta no quarto mandamento do Decálogo, que estabelece as bases da família e da sociedade. Os autores especificam sobretudo os deveres de piedade: dos pais para com os filhos, entre os irmãos, entre os cônjuges, dos filhos para com os pais, para com as pessoas do trabalho, para com a pátria, para com os mortos. (MANCUSO E PACOMIO, 2003, p.593)

Como podemos perceber acima, os sentidos da piedade cristã atingem mais do que somente aqueles que estão inseridos na religião, mas é um sentimento e uma postura perante o mundo que atinge a todas as pessoas, uma vez que a nossa sociedade foi forjada dentro de uma cultura de valores judaico-cristãos. É preciso compreender também, a partir do excerto acima, que os sentidos para a palavra “piedade” estão relacionados aos sentimentos e às visões de mundo, que são constructos sociais. Dessa forma, a piedade, assim como o amor e o ódio, por exemplo, estão relacionados com um entrelaçamento social que prevê a sociedade de maneira mais ampla, a partir da relação entre os sujeitos.

No entanto, o que podemos perceber no poema é a negação desses valores pelo sujeito lírico, pois a voz do poema se coloca como não sendo piedosa. O dado que nos mostra isso está no verso 6. Com a utilização do advérbio de exclusão “só”, temos, no poema, que apenas o sujeito lírico não é piedoso, ou seja: ele se coloca como sendo o único, dentre os tipos sociais que ele cita, que não compartilha do sentimento e da postura social piedosa, o que causa um estranhamento ao leitor, uma vez que o eu do poema renuncia algo que é considerado uma virtude, que é louvável socialmente; o fato de dizer “só eu não sou piedoso” gera um rompimento com a prescrição moral daquilo que é ser “bom”.

Podemos dividir o poema em 5 partes: A negação do fato de ser piedoso (versos 1 a 6), a hipótese de como ele se comportaria se fosse piedoso (versos 7 a 11), a reiteração da negação do fato de ser piedoso (versos 12 e 13), um verso de transição (14) e, para terminar, a visão da cidade em decomposição (versos 15 a 17).

Na primeira parte, como dissemos anteriormente, aparece primeiramente (verso 1) o eu lírico urrando “nos poliedros da Justiça”. Como pudemos ver no verbete, a piedade é uma virtude derivada da justiça. É interessante notarmos o efeito da palavra “urrar”. Existe uma

hiperbolização do grito, pois o urro está relacionado com a produção de grandes ruídos, mas no que se refere ao animal e às feras. Neste momento, o que podemos perceber é o retorno do sujeito poético ao seu estado primitivo de voz e postura, ou seja, um processo de animalização. No verso 1 (“Eu urrava nos poliedros da Justiça meu momento abatido na extrema paliçada”), ele urra como um animal “nos poliedros da Justiça”, ou seja, ele tem uma postura zoomorfixada em uma instituição que é concebida, primariamente, para a manutenção da ordem entre os sujeitos ditos “civilizados”. A imagem dos poliedros faz com que pensemos em algo com formas geométricas, o que se relacionaria com a própria visão de mundo deveras racionalista da nossa sociedade. Se termos como “Justiça” e “Piedade” são compartilhados pela sociedade, podemos pensar que os “poliedros da Justiça”, de que fala Piva, seja o próprio corpo social. Conforme o poeta diz em entrevista, “O mundo cristão é o mundo ético, da justiça” (*In* COHN, 2009, p. 64).

O paradoxo presente no verso 1 é exatamente o fato do urro vir de um sujeito “abatido”, que podemos entender aqui como alguém enfraquecido ou desanimado na “extrema paliçada”. A imagem da paliçada é a imagem de uma cerca feita com estacas. Neste contexto, podemos ler a paliçada como uma gaiola que separa este indivíduo da ordem moral e da maneira como ele enxerga o mundo, sendo a estrutura social em que vivemos um exemplo de prisão relacionada a práticas sociais repressoras.

Os tipos sociais que aparecem dentro do poema piviano representam metonimicamente, a igreja (“as senhoras católicas”), a classe social mais abastada, ou melhor, a burguesia (“comerciantes”) e o contraponto ideológico ao capitalismo (“comunistas”). No entanto, podemos analisar que a “piedade” de cada um acontece diferentemente. As senhoras católicas representam a devoção a Deus e o cumprimento dos seus deveres religiosos. A imagem que temos com a composição do vocábulo “senhoras” pode nos remeter à própria questão daquilo que é antigo, ultrapassado. Podemos entender os comerciantes a partir da leitura da sua devoção ao que os rege: o dinheiro. Além disso, os comerciantes são “piedosos” com quem segue a ordem do trabalho e da moralidade média; há aqui um rechaço a uma sociedade pautada nas relações comerciais e monetárias. Já os comunistas mostram-se piedosos com a situação dos proletários, no entanto, em outra acepção da palavra, podemos fazer a leitura de que o sujeito poético sugere a existência de um dogmatismo dos comunistas em relação ao que eles acreditam. O sujeito lírico, ao colocar “comunistas” e “comerciantes” como piedosos, atribui a eles o mesmo patamar, de tipos sociais que, apesar de divergirem, encontram-se na mesma questão de princípios

moralizadores.

Em algumas entrevistas, Piva tece críticas tanto àqueles que fazem parte do sistema quanto àqueles que lutam contra o sistema capitalista. Logo abaixo, podemos perceber que o poeta não acredita na entidade do Estado. Além disso, podemos notar de que maneira ele aproxima capitalismo, comunismo e religião cristã:

Eu não tenho nenhuma ilusão em relação a esse governo ou a qualquer outra espécie de governo. Os governos existem para que as pessoas façam política e não pensem em tesão, prazer, liberdade e erotismo. A civilização cristã- ocidental e as sociedades chamadas marxistas-leninistas não passam de uma monstruosa sucata tecnológica, de ideias, de poder, e totalmente desprovidas de imaginação. (*In COHN, 2009, p.76*)

O comunismo é o último rebento do cristianismo, de uma visão judaico-cristã da realidade. Tanto o capitalismo quanto o marxismo são duas faces da mesma moeda, que é o cristianismo. [...] A única forma de salvar o planeta é a selvagização. (*In COHN, 2009, p.101*)

A mídia me baniu por não ser um intelectual de esquerda e do outro lado por não ser concretista. As duas igrejas cujos dogmas são insuportáveis. (*In COHN, 2009, p.108*)

Neste momento, percebemos que, no poema “A piedade”, a crítica, além de ser feita ao controle dos comportamentos e da prescrição moral que determinados grupos sociais pregam, também prevê a questão da hipocrisia desses setores. Obviamente, essas instituições, como a escola e a igreja, funcionam como aparelhos controladores não só da ordem social, mas também dos desejos dos indivíduos. Se a sociedade é castrada do ponto de vista do desejo, na poesia vive a resistência da própria linguagem que não é castrada pela usualidade e pela prática utilitária. No poema, podemos perceber esse dado de resistência nas combinações semânticas, onde há a presença do amálgama entre sagrado e profano, sublime e abjeto, por exemplo. A liberdade da composição imagética dentro da poesia piviana não possui só um caráter de subversão da língua, mas também como insubmissão à prescrição daquilo que é sagrado/profano, sublime/abjeto. Do ponto de vista da tecitura textual, o poema “A piedade” talvez seja o texto do livro *Paranoia* que tenha a menor quantidade de imagens que se relacionem com a visão delirante e alucinada da realidade, pois o dado do grotesco, como a imagem dos arcanjos de enxofre, e do sonho aparecem apenas nos últimos versos:

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  
sonhos (PIVA, 2009, p.82)

Como podemos perceber, a parte do texto que é feita por esse tipo de composição imagética relacionada ao elemento do onírico começa no verso 15 e termina no verso 17, que é quando o sujeito lírico nega, pela segunda vez, o fato de não se encaixar a determinado padrão social. Assim, a afirmação categórica do eu do poema, “só eu não sou piedoso”, diz respeito a uma sabotagem do comportamento médio baseado na moral tanto de instituições como a Igreja, quanto de ideologias que estão na situação do sistema ou que lutam contra ele para mudá-lo, mas que, ainda assim, prescrevem normas morais castradoras da liberdade humana em relação à imaginação e ao desejo.

Na segunda parte do poema (versos 7 a 11), o sujeito lírico mostra uma série de supostas ações que teria se fosse piedoso. A utilização dos verbos no futuro do pretérito (seria, deixaria, chamariam, iria, universalizaria) pressupõe uma possibilidade a qual, no decorrer do texto, não se concretiza.

A primeira ação que ele pressupõe está relacionada ao controle corporal e das vontades sexuais (“se eu fosse piedoso meu sexo seria dócil e só se ergueria aos sábados à noite”). Nesta imagem, podemos perceber que uma das suposições é o adestramento do desejo erótico. A palavra “dócil” tem a ver com algo que se submete sem oferecer resistência. Novamente, a utilização do advérbio de exclusão “só” indica que o corpo e as ânsias sexuais do sujeito lírico seriam dominados a ponto da ereção só acontecer em um horário e dia determinados, igualmente como um período de trabalho. A crítica à burocratização do apetite sexual e ao controle do corpo em relação à libido é uma imagem patente nesse verso.

As próximas hipóteses têm a ver com a aceitação social por parte dos pais e que tem a ver com a ideia piedosa, segundo vimos no verbete sobre o termo “piedade” (“eu seria um bom filho meus colegas me chamariam cu-de-ferro e me fariam perguntas: por que navio bóia? por que prego afunda?”). Neste momento, há uma crítica ao próprio padrão moral que é estabelecido pela instituição família e escola. No momento em que se lê a imagem “bom filho”, quase que automaticamente pensamos numa série de comportamentos padrões para que esse status seja alcançado, como estar dentro dos padrões morais que as instituições julgam como aceitáveis. Dentre esses padrões morais, certamente o “bom filho” é aquele que se destaca na escola, mas pode também se relacionar à própria fé cristã, que enxerga Deus como o grande outro a ser cultuado e respeitado. O sujeito lírico também questiona o ideal de bom aluno que a escola e os pares incutem como sendo alguém inteligente e

quais as perguntas que fariam a ele caso ele se encaixasse nesse ideal. É importante notar o teor das perguntas: elas estão relacionadas a uma lógica científica e prática da observação do mundo. O interesse dos colegas está relacionado ao campo da ciência, o que poderíamos pensar que é um interesse da sociedade no geral. O “cu-de-ferro” é aquele que domina o conhecimento do ponto de vista da ciência, pois é ela que explica o mundo e, mais do que isso, cria padrões lógicos de entendimento da realidade em que estamos imersos. Neste momento, podemos pensar numa crítica não só ao sistema escolar em si, mas, numa metonímia, às instituições educacionais como um todo.

As próximas imagens que aparecem no poema (“eu deixaria proliferar uma úlcera e admiraria as estátuas de fortes dentaduras”) têm relação com o aparecimento de doenças e a admiração a pessoas que conseguiram a aceitação social, porque se encaixaram nos preceitos e normas que o *status quo* prevê como sendo apropriado. Podemos entender o elemento “úlcera”, lesão cutânea ou da mucosa que pode ser acentuada por problemas emocionais, como o sintoma de um adoecimento psicológico dos sujeitos e da repressão que a sociedade impõe a eles. Dessa forma, a coibição social seria sentida na própria carne e no próprio corpo do sujeito lírico a partir do aparecimento da doença. Já quanto às estátuas, elas podem ser uma metáfora dos indivíduos que são notórios de alguma maneira, além, é claro, de indicar um elemento urbano muito presente nas cidades. Podemos pensar também na possibilidade da estátua indicar, no sentido figurado, pessoas que se desumanizaram e perderam sua vivacidade.

As imagens presentes no verso 10 (“iria a bailes onde eu não poderia levar meus amigos pederastas ou barbudos”) nos mostram que, ironicamente, caso o sujeito poético fosse piedoso, ele poderia se divertir, no entanto seu grupo social não seria aceito. O dado da solidão que se apresenta neste verso mostra que, mesmo que o eu do poema se enquadrasse nos padrões, ele estaria sozinho. Metonimicamente, esta imagem nos apresenta a coibição de determinadas práticas sexuais. Além disso, podemos perceber que há também uma tachação do sujeito na questão estética, evidenciado pelo elemento “barbudo”. Em relação aos outros versos, podemos perceber que o sujeito lírico não se encontra sozinho, pois tem amigos, ou seja, ele interage com grupos sociais. No entanto, esses grupos sociais são socialmente marginalizados tanto pela questão de não serem padronizados esteticamente quanto pela orientação sexual.

Como último verso desta segunda parte do poema, temos: “eu me universalizaria no senso comum e eles diriam que tenho todas as virtudes.” Podemos perceber neste verso que, após uma série de comportamentos padrões, o sujeito poético estaria dentro da ordem e da moral e se transformaria num cidadão médio e “normal”. Além disso, o que podemos perceber é que, dentro do poema, o sujeito lírico, por meio dessa enumeração de atitudes, apresenta ao leitor o que seria uma fórmula ou um método para se encaixar no *status quo*.

Na terceira parte do poema (versos 12 e 13), após uma série de suposições sobre quais seriam as posturas que deveriam ser adotadas para ser considerado “piedoso”, o sujeito lírico, então, elimina qualquer possibilidade de ser piedoso ou de se tornar futuramente, corroborando o que foi dito já na primeira parte do poema. Nestes dois versos, existe um recurso de gradação (eu não sou piedoso/eu nunca poderei ser piedoso) na utilização do adjunto adverbial de negação “não” e depois do adjunto adverbial de negação e tempo “nunca”. Se o sujeito lírico nega duas vezes que não pode ser piedoso, ao utilizar a palavra “nunca” estabelece uma rigidez de postura também na perspectiva do futuro: ele não é piedoso e nem existe a possibilidade de que futuramente ele passe a ser.

Realizando uma quebra semântica com o restante do poema, nesta quarta parte o poema adquire um outro direcionamento de imagens poéticas, estando relacionado agora às sensações corpóreas, como a visão e a audição. A partir da imagem dos olhos se retinindo de verde, presente no verso 14 e que chamamos de verso de transição, podemos perceber que há a figura de linguagem sinestesia, pois retinir é um verbo que se associa à produção de um forte som agudo e repetido, como se fosse um eco. Além disso, a palavra “retinir” faz com que o leitor associe o verbo ao substantivo “retina”, relacionada ao campo semântico da visão, fundindo ainda mais os sentidos tanto corporais quanto de possibilidade linguística. Outro percurso de leitura que podemos seguir é relacionar esse verso de Piva a um verso do poema “Paisagem nº2”, presente na obra *Pauliceia desvairada*, em que se diz: “Verde — cor dos olhos dos loucos!” (ANDRADE, 1987, p. 97). Podemos perceber que, no poema do Piva, logo após o verso 14, veremos as imagens delirantes de uma cidade se decompondo, ou seja, é como se, a partir desse verso, o sujeito poético colocasse a lente da loucura para ver a cidade.

No verso seguinte, o elemento urbano “arranha-céu” aparece animalizado, se decompondo, e é comparado a uma carniça, também evocando uma imagem que compõe duas sensações: a visão e o olfato. Além disso, podemos perceber a preponderância da cor



cinza, representada pelos elementos urbanos “pavimentos” e “arranha-céus”. No entanto, podemos interpretar os elementos “pavimentos” e “arranha-céus” sob outro aspecto. Segundo Gomes (1994, p. 27), “os arranha-céus [...] indicam os novos repertórios visuais da metrópole moderna transformada pelo capitalismo”. Dessa forma, podemos entender que o sujeito lírico percebe esse dado visual e transforma as suas visões da cidade referencial na cidade do poema por meio da linguagem poética, ou seja, os fragmentos da cidade se amalgamam às subjetividades e ao delírio do eu poético. Os “arranha-céus” e os “pavimentos” deixam de ser o que são e servem como outra coisa que subverte a lógica tecnicista e utilitarista.

Cabe ressaltar que uma característica notória nos poemas de Piva é o efeito que há com elementos relacionados às cores, fazendo com que os poemas pivianos sejam extremamente visuais e cromatizados ao leitor, como podemos perceber nos versos abaixo de “Poema Porrada” e “Visão de São Paulo à noite – poema antropófago sob narcótico” :

fogo azul de gim e tapete colorindo a noite, amantes (PIVA, 2009, p.63)

há uma floresta de cobras verdes nos olhos do meu amigo (PIVA, 2009, p. 64)

eu me entrincheiro no Arco-Íris (PIVA, 2009, p. 169)

Esse fato se relaciona com a composição dos versos como se fossem pinturas ou até mesmo fotogramas. Quando, no último verso, o sujeito lírico diz "através dos meus sonhos" cria-se, como efeito interpretativo, uma imagem relacionada à atmosfera onírica e subjetiva do sujeito poético, podendo alinhar isso com o surrealismo.

Willer (2005) discorre sobre essas imagens dentro do livro *Paranoia*:

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).

No verso 16, outro elemento animalizado é os “adolescentes”, pois eles “bufam como cadelas asfíxiadas”. Nesta metáfora, Piva compara os adolescentes às cadelas e descreve as sensações em que os jovens se encontram - sem ar. No entanto, podemos pensar na asfixia metafórica, como a falta de liberdade para a expansão e liberação dos desejos. Neste ponto, percebemos mais uma crítica à instituição escola, como mantenedora do *status*

*quo* e como uma das instituições que tenta fazer com que os indivíduos dominem e reprimam os instintos mais primitivos. Em outras palavras, aqui podemos perceber como a escola, para os adolescentes, mostra-se como um ambiente coercitivo e controlador também no que se refere aos impulsos. Além disso, a crítica que vemos dentro do poema é sobre o fato das instituições de ensino serem um dos aparatos responsáveis pelo enquadramento moral de crianças e adolescentes.

No último verso da última parte, encontra-se a imagem do anjo, mas não é o anjo católico, e sim o anjo relacionado com o elemento enxofre que, comumente, é associado ao elemento fogo ou à ideia de inferno. Nesta passagem, podemos entender este anjo como o anjo da destruição. Tomando o verso todo (“arcanjos de enxofre bombardeiam o horizonte”) há uma imagem com palavras relacionadas ao campo semântico tanto do fogo (“enxofre”) como da guerra (“bombardeiam”), ressaltando também a força visual da matiz de cor vermelha que se choca com a cor gris do verso anterior.

Dessa forma, podemos entender que a cidade construída no poema “A piedade” se relaciona, preponderantemente, com a organização social do ambiente urbano. Apesar de haver menção a componentes específicos da urbe, como é o caso dos arranha-céus, a relação de negação com a cidade se encontra no que se refere à rejeição de como a sociedade urbana é organizada a partir da divisão de classes e com a interdição da liberdade e dos desejos dos indivíduos. É nesse ponto que o sujeito poético, desautomatizando a palavra “piedade”, muda o pólo valorativo do vocábulo, transformando-o como algo que, para ele, situa-se no nível da criação dos tabus e do impedimento à livre circulação dos desejos.

#### POEMA PORRADA

1        Eu estou farto de muita coisa  
          não me transformarei em subúrbio  
          não serei uma válvula sonora  
          não serei paz  
5        eu quero a destruição de tudo que é frágil:  
                  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 centopeias  
          o universo é cuspidor pelo cu sangrento  
                  de um Deus-Cadela  
10        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  
15 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  
20 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  
25 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  
(PIVA, 2009, p. 166-170)

No poema acima, já podemos perceber no traço piviano da virulência a temática da violência no título do poema, com a utilização da palavra “porrada”. Analisando os primeiros sete versos, podemos perceber os traços citadinos presentes, como é o caso do uso lexical no segundo verso da palavra “subúrbio”, remetendo à região marginalizada e pobre da cidade. Claramente, percebe-se, logo no começo do poema, a intertextualidade piviana com o poeta Fernando Pessoa, a partir da alusão ao “Poema em Linha Reta”, com o título “Poema Porrada”, como podemos ver abaixo:

#### POEMA EM LINHA RETA

Nunca conheci quem tivesse levado porrada.  
Todos os meus conhecidos têm sido campeões em tudo.

E eu, tantas vezes reles, tantas vezes porco, tantas vezes  
vil, Eu tantas vezes irresponsavelmente parasita,  
Indesculpavelmente sujo,  
Eu, que tantas vezes não tenho tido paciência para tomar banho,  
Eu, que tantas vezes tenho sido ridículo, absurdo,  
Que tenho enrolado os pés publicamente nos tapetes das etiquetas,  
Que tenho sido grotesco, mesquinho, submisso e arrogante,  
Que tenho sofrido enxovalhos e calado,  
Que quando não tenho calado, tenho sido mais ridículo ainda;  
Eu, que tenho sido cômico às criadas de hotel,  
Eu, que tenho sentido o piscar de olhos dos moços de fretes,

Eu, que tenho feito vergonhas financeiras, pedido emprestado sem pagar,  
Eu, que, quando a hora do soco surgiu, me tenho agachado  
Para fora da possibilidade do soco;  
Eu, que tenho sofrido a angústia das pequenas coisas ridículas,  
Eu verifico que não tenho par nisto tudo neste mundo.

Toda a gente que eu conheço e que fala comigo  
Nunca teve um ato ridículo, nunca sofreu enxovalho,  
Nunca foi senão príncipe - todos eles príncipes - na vida...

Quem me dera ouvir de alguém a voz humana  
Que confessasse não um pecado, mas uma infâmia;  
Que contasse, não uma violência, mas uma cobardia!  
Não, são todos o Ideal, se os oiço e me falam.  
Quem há neste largo mundo que me confesse que uma vez foi vil?  
Ó príncipes, meus irmãos,

Arre, estou farto de semideuses!  
Onde é que há gente no mundo?

Então sou só eu que é vil e errôneo nesta terra?

Poderão as mulheres não os terem amado,  
Podem ter sido traídos - mas ridículos nunca!  
E eu, que tenho sido ridículo sem ter sido traído,  
Como posso eu falar com os meus superiores sem titubear?  
Eu, que venho sido vil, literalmente vil,  
Vil no sentido mesquinho e infame da vileza.

(PESSOA, 2001, p.101-102)

A partir da leitura do poema acima, podemos perceber o diálogo com a tradição. Vale lembrar que Piva era leitor do poeta português, tendo inclusive um texto intitulado “Ode a Fernando Pessoa”. Veronese (2009) discorre em sua dissertação sobre a intertextualidade na primeira poesia piviana e uma dessas intertextualidades é o poeta português.

Diferentemente do eu-lírico do heterônimo Álvaro de Campos, no “Poema Porrada” há a negação tanto da considerada elite dentro de uma sociedade burguesa (“patrões”) bem como dos considerados de uma classe menos abastada (“operários”). Em “Poema Porrada”, o sujeito lírico quer a destruição de tudo aquilo que considera “frágil”. No entanto, aqui podemos entender a palavra “frágil” como um dado de ironia, pois todos os elementos que o sujeito lírico deseja ver destruídos não são fáceis de serem desmantelados.

Podemos perceber, no texto piviano, a divisão da sociedade por classes, representada pelos vocábulos: “cristãos”, que são a metonímia da instituição Igreja; os “juízes”, que podem estar relacionados tanto como uma metonímia da Justiça quanto aos próprios cidadãos médios que sentenciam ou formam o conceito do outro que foge dos padrões morais, e os

“operários” e “patrões”, que fazem parte e mantêm o sistema econômico. Além da representação de uma sociedade dividida por classes, esses sujeitos representam uma estrutura social sólida e rígida, mas que se imbricam no tecido citadino. Esses atores sociais, citados pelo sujeito poético, não só vivem na cidade, mas são parte dela.

Em “Poema Porrada”, o sujeito lírico se opõe aos tipos e instituições sociais que defendem a manutenção da moralidade, como é o caso da Igreja, na figura dos cristãos, e na Justiça, na figura dos juízes:

eu quero a destruição de tudo que é frágil:  
cristãos fábricas palácios  
juízes patrões e operários (PIVA, 2009, p.166)

Cabe ressaltar a presença do elemento relacionado à Justiça também em “A piedade”. Justamente aqui, podemos perceber uma polissemia na própria palavra “juízes”, podendo ser tanto aquele que trabalha para Justiça ou aqueles que simplesmente julgam. Do mais específico ao mais geral, a figura do sujeito que julga é por si só alguém que está relacionado a manter o *status quo*.

Se, no poema de Pessoa, o sujeito lírico questiona e rechaça os vencedores, no poema piviano há a oposição às polarizações existentes aos considerados “vencedores” e “perdedores”, fazendo com que tudo seja colocado no mesmo patamar de fragilidade.

Sobre a rigidez de padrões e apresentando mais um diálogo de Piva com a tradição, percebemos que ao colocarmos o texto *Ultimatum*, de Álvaro de Campos, e o “Poema Porrada”, de Roberto Piva, lado a lado notamos que tanto em um quanto no outro existe essa crítica tanto aos socialistas, como ao estilo de vida burguês, assim como aparece em “A piedade”. Logo abaixo, apresentamos o trecho do poema *Ultimatum* que corrobora essa afirmação:

#### ULTIMATUM

[...]

Fora tu, mercadoria Kipling, homem-prático do verso, imperialista das sucatas, épico para Majuba e Colenso, Empire-Day do calão das fardas, tramp-steamer da baixa imortalidade ! [...]

Quem és tu, tu da juba socialista, David Lloyd George, bobo de barrete frígio feito de Union Jacks?! [...]

Tudo daqui para fora! Tudo daqui para fora!

Ultimatum a eles todos, e a todos os outros que sejam como eles todos!

(CAMPOS, 1917, s.p.)

Ainda sobre os sete primeiros versos de Piva, podemos perceber mais uma intertextualidade, porém que não é tratada na obra de Veronese (2009). O primeiro verso “Eu estou farto de muita coisa” (PIVA, 2009, p. 166) remete ao verso “Estou farto do lirismo comedido” (BANDEIRA, 2012, p.74), do poema “Poética”, de Manuel Bandeira, onde o autor modernista escreve:

#### POÉTICA

Estou farto do lirismo comedido  
Do lirismo bem comportado  
Do lirismo funcionário público com livro de ponto expediente protocolo e  
manifestações de apreço ao Sr. diretor.

Estou farto do lirismo que para e vai averiguar no dicionário o cunho  
vernáculo de um vocábulo.

Abaixo os puristas.  
Todas as palavras sobretudo os barbarismos universais  
Todas as construções sobretudo as sintaxes de exceção  
Todos os ritmos sobretudo os inumeráveis

Estou farto do lirismo namorador  
Político  
Raquítico  
Sifilítico  
De todo lirismo que capitula ao que quer que seja fora de si mesmo.

De resto não é lirismo  
Será contabilidade tabela de co-senos secretário do amante exemplar com  
cem modelos de cartas e as diferentes maneiras de agradar & agravos  
mulheres, etc.

Quero antes o lirismo dos loucos  
O lirismo dos bêbados  
O lirismo difícil e pungente dos bêbados  
O lirismo dos clowns de Shakespeare.

- Não quero saber do lirismo que não é libertação.

(BANDEIRA, 2012, p.74)

Ao evocar os poemas de Fernando Pessoa e Manuel Bandeira, o “Poema Porrada” de Roberto Piva questiona a divisão social em classes como existe hoje e também questiona e rompe com a própria estrutura poética formal, comedida e ordenada. Dessa forma, o que podemos pensar é que, no poema piviano, há uma junção entre o refutamento do próprio fazer artístico burocrático e ordenado e da sociedade, que também se comporta da mesma

forma. Assim, a linguagem poética também funcionaria como um tipo de questionamento e subversão. Aliando o plano de expressão ao plano de conteúdo, podemos perceber que Roberto Piva discute não só a sociedade em si, mas também a maneira de se conceber a poesia.

Além disso, outro elemento que se pode ver na poesia bandeiriana acima é um louvor aos bêbados e loucos, tipos sociais esses que Piva também destaca dentro dos poemas analisados neste trabalho. Mais especificamente em “Poema Porrada”, temos a tematização do elemento loucura, como podemos perceber nos versos abaixo:

minha alma sapateia feito louca (PIVA, 2009, p. 166)

minha alma louca aponta para a Lua (PIVA, 2009, p. 170)

vi canetas dementes hortas tampas de privada (PIVA, 2009, 170)

a loucura é um espelho na manhã de pássaros sem Fôlego (PIVA, 2009, p. 170)

Em suma, dentro do “Poema Porrada”, o que aparece não é somente a aversão aos responsáveis pelo controle social e certa exaltação à destruição de tudo que está aí posto. Para mais, uma leitura possível é a de que o sujeito poético do poema quer a “destruição de tudo que é frágil”, ou seja, dos elementos que indicam a noção de progresso e controle que são vigentes dentro de uma sociedade policialesca e conservadora. Desse modo, o que faz Piva nos primeiros versos é preterir os principais atores que fazem parte da lógica mercantilizada de mundo e que são responsáveis por manter a ordem social: a Igreja, os burgueses, a classe trabalhadora e a Justiça.

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 (PIVA, 2009, p.166)

Podemos pensar que o questionamento e a questão daquilo que foge da ordem do comum também aparecem na imagem de Oscar Wilde com o girassol:

perder o olhar nos telhados como  
se fossem o Universo  
o girassol de Oscar Wilde entardece sobre os tetos (PIVA, 2009, p. 169)

Por meio de pesquisas, pudemos perceber que o autor Oscar Wilde foi um sujeito conhecido na época não só pela sua obra, mas também pela maneira pouco convencional que se apresentava ao mundo. Segundo Gasparelli Júnior (2011), uma das principais características desse artista era criar e performar um personagem na vida real consigo mesmo, fazendo com que os seus comportamentos fossem também uma forma de comungar vida e arte.

Sobre a característica de Oscar Wilde andar nas ruas com um girassol, Schiffer (2010) também nos apresenta esse dado sobre a vida do autor:

Agora que compreendera tudo sobre a “sociedade do espetáculo”, pôs-se a forjar para si, com uma meticulosidade quase maníaca, um personagem público, quase teatral, já que a excentricidade de seus trajes não deixava de surpreender. Nessa época, ele perambulava pelas principais avenidas da capital inglesa com um girassol na mão. (SCHIFFER, 2010, p. 92)

Dessa forma, dentro do poema de Piva podemos perceber o traço da excentricidade e do escândalo inclusive nas imagens poéticas que são construídas, profanando elementos sagrados e sacralizando elementos abjetos e ordinários, como é o caso de “o universo é cuspidor pelo cu sangrento / de um Deus-Cadela.” (PIVA, 2009, p. 166)

Além disso, notamos, dentro do poema piviano, a criação de uma imagem típica da cidade, que são os prédios, casas ou edifícios, a partir do olhar poético do sujeito lírico. O microcosmo dos “telhados”, presente no verso “Ah voltar de novo à janela / perder o olhar nos telhados como / se fossem o Universo” (PIVA, 2009, p. 169) se transforma, dentro do poema, no próprio macrocosmo. E, obviamente, isso representa o fato de que um telhado ou uma cidade é o próprio mundo. A utilização da figura de linguagem metonímia é largamente utilizada por Piva nos poemas analisados.

Com relação a esse microespaço representar o macroespaço, ainda se referindo ao poema, podemos perceber nos versos “eu preciso partir um dia para muito longe/ o mundo exterior tem pressa demais para mim/ São Paulo e a Rússia não podem parar” (PIVA, 2009, p. 169) a necessidade do eu lírico de algum dia partir para um lugar distante. Porém, é interessante aqui como que não existe a pretensão de se mudar para algum *topos* desse mundo exterior, ou seja, de um lugar físico propriamente dito, pois o mundo exterior é deveras acelerado e rápido para a realidade do sujeito lírico do poema. Essa visão é



corroborada com a visão de que os *locus* “São Paulo e Rússia não podem parar”, que apresenta também uma estratégia poética de gradação, visto que ele cita a cidade (ou o estado) primeiramente e depois o país.

Além disso, no que se refere aos dois lugares, o sujeito lírico coloca lado a lado dois espaços opostos ideologicamente que, mesmo sendo dominados socialmente por sistemas políticos antagônicos, ainda assim estabelecem no imaginário dele a ideia de um ritmo vertiginoso. O fato da Rússia e de São Paulo não poderem parar relaciona-se com a incapacidade do sujeito poético em se habituar a qualquer lugar que não seja o lugar onde tenha liberdade: dentro da sua própria imaginação criadora. Ora, se não há algum lugar no mundo exterior que possa abrigar este sujeito, onde fica, então, uma possível realidade de fuga? Aqui, também podemos supor o aspecto escapista que se apresenta na literatura e na arte, como um refúgio para o sujeito lírico do texto. Desse modo, o ritmo discursivo do poema, marcado pelo verso livre, tem relação sobre como o sujeito lírico enxerga suas angústias perante o mundo. Somando-se a isso, temos a ausência de pontuação, que faz com que leiamos o poema em determinada velocidade, e a profusão de imagens, que parecem ser lançadas aos olhos e imaginação do leitor. Talvez possamos pensar que esse mecanismo de composição dos versos se relacione com a realidade vertiginosa do mundo de que o sujeito poético não consegue escapar.

Como foi dito no segundo capítulo, o controle do tempo e a pressa são características de uma sociedade como a nossa, que capitaliza e burocratiza o tempo de todos. Os seres, então, veem-se submetidos aos segundos, minutos e horas que acabam definindo a sua própria vida, já que o tempo é a substância da existência do homem. Dessa forma, o que acontece aqui é a reflexão sobre o caráter da matéria temporal. Além disso, a partir do momento que o eu lírico se dá conta que “São Paulo e Rússia não podem parar”, percebemos que esse indivíduo se coloca do ponto de vista da margem, ou seja, não acompanha o ritmo frenético que a realidade impõe aos sujeitos. Podemos partir de Weber (1979) para corroborar nossa análise, pois o autor diz que a cidade é um lugar onde as tensões nervosas, acentuadas pelo ritmo acelerado e pela complicada tecnologia, são questões que são colocadas à superfície da vida dos sujeitos. Ao seguir essa lógica, por meio da poesia, o sujeito lírico refuta não só o conceito de tempo mercantilizado em si, mas também o padrão de ritmo de vida que o capitalismo impõe e o aspecto de controle social, como se pode perceber ao longo do poema.

Valemo-nos de Paz (2012) para corroborar a visão de que a poesia moderna é, desde o começo da idade moderna, uma afronta à determinada visão de mundo na qual estamos inseridos:

[...] a característica da idade moderna, do ponto de vista da situação social do poeta, é sua posição marginal. A poesia é um alimento que a burguesia – como classe – foi incapaz de digerir. Daí que repetidas vezes tenha tentado domesticá-la. [...] A poesia moderna se tornou o alimento dos dissidentes e desterrados do mundo burguês. (PAZ, 2012, p. 48)

Sem dúvida, a realidade que se coloca no poema é a de que a realidade, assim como ela se apresenta ao homem, é insuportavelmente angustiante, fazendo com que os indivíduos se sintam sufocados. Isso pode ser visto no verso “abro os olhos as nuvens tornam-se mais duras” (PIVA, 2009, p. 170). Ora, mas como não abrir os olhos? Que olhos são esses? Podemos pensar nos olhos da realidade. E, analisando mais profundamente, é visível que a realidade está relacionada também ao aspecto urbano. Obviamente, a cidade, como bem aparece no poema, não só é palco dessa realidade, mas também é personagem, a partir do momento em que não só abriga diferentes grupos sociais, mas é remodelada por eles e influencia diretamente na vida dos sujeitos que nela vivem. Um exemplo do imbricamento do corpo da cidade e dos sujeitos é quando, no texto, há o fato de que, no verso “não me transformarei em subúrbio” (PIVA, 2009, p. 166), exista um não-desejo do eu lírico em se coisificar na própria cidade. Talvez possamos pensar, inclusive, na resistência do caráter humano, que existe em cada indivíduo para não se transformar no seu trabalho, no lugar onde se vive ou nas coisas que possui.

O fato de utilizar o futuro do presente, tempo verbal que indica ação que provavelmente ou certamente acontecerá no futuro, nos mostra a preocupação do sujeito poético mediante a possibilidade de transformação dele em um elemento marginalizado da cidade. Nos versos “não serei uma válvula sonora / não serei paz” (PIVA, 2009, p. 166), o poeta também faz a utilização dos verbos no futuro do presente, demonstrando que a negação do fato de se tornar “válvula sonora” e “paz”. Assim, podemos estabelecer a negação como um traço que aproxima os poemas “A piedade” e “Poema Porrada”:

só eu não sou piedoso [...]  
eu não sou piedoso  
eu nunca poderei ser piedoso (PIVA, 2009, p.80)

não me transformarei em subúrbio  
não serei uma válvula sonora  
não serei paz (PIVA, 2009, p. 166 )

Podemos entender a palavra “paz” não só como um vocábulo relacionado à ausência de violência ou conflito, mas também relacionado à restrição da agitação e dos desejos, uma vez que os versos seguintes mostram a sua vontade de destruição daquilo que ele julga frágil. Cabe ressaltar que a temática da destruição e do apodrecimento também aparece no poema “A piedade”, conforme foi dito anteriormente, o que nos faz estabelecer mais este ponto de aproximação entre os dois textos:

Os arranha-céus de carniça se decompõem nos pavimentos [...]  
arcanjos de enxofre bombardeiam o horizonte através dos meus sonhos  
(PIVA, 2009, p. 82)

Dos versos 6 a 10, podemos perceber outra característica do texto piviano: a profusão de imagens que se apresentam no poema, combinando palavras que não fazem parte de categorias semânticas semelhantes, como é o caso de “centopeias” e “máuser”. No entanto, ainda assim, o poeta compõe imagens extremamente plásticas e possíveis de serem imaginadas pelo leitor. Podemos pensar que uma das características surrealistas do poema reside no fato desses elementos tão discrepantes serem colocadas lado a lado, criando, assim, um sem número de possibilidades de imaginação da composição imagética pelo leitor. O efeito das imagens dentro do poema piviano está, então, relacionado à materialização linguística de uma cidade delirante no plano poético.

Outro momento em que aparece a plasticidade das imagens é nos versos 21 e 22, onde há a citação ao pintor modernista italiano Amedeo Modigliani:

a Morte olha-me da parede pelos olhos apodrecidos  
de Modigliani  
eu gostaria de incendiar os pentelhos de Modigliani (PIVA, 2009, p. 170)

Conforme Moraes (2015), Modigliani chama a atenção da crítica por dois aspectos: os olhos dos personagens que ele pinta e a retratação do nu feminino. Moraes (2015) interpreta o verso “os olhos apodrecidos de Modigliani” como uma metonímia do corpo e uma metáfora da morte. Já quanto a “incendiar os pentelhos de Modigliani”, o autor interpreta como sendo um gesto de radicalidade do sujeito poético, simbolizando a queima talvez no sentido de

“abolir qualquer barreira, qualquer fronteira entre o corpo e a manifestação total da libido, do desejo, do Eros no mundo” (MORAIS, 2015, p.103). Dessa forma, o autor julga haver um posicionamento ético e estético adotado pelo poeta para construir o corpo do seu verso e a tensão da montagem que tem como resultado a imagem poética.

Se estamos falando de uma realidade delirante e subjetiva da mente do sujeito poético, todas as combinações semânticas são possíveis, desde a personificação da morte, visto que o substantivo aparece em letra maiúscula, que olha da parede, até o universo ser cuspidor por um “cu sangrento de Deus-Cadela”, que podemos interpretar como uma metáfora de criação do mundo, a partir da imaginação do sujeito lírico. Dessa forma, no poema, a liberdade de criação e combinação de palavras é largamente explorada, uma vez que na poesia não existe a obrigação de servir ao utilitarismo da linguagem corriqueira. Por mais ilógico que possa parecer a imagem da personificação do animal centopeia em “um tiro de máuser atravessa o tímpano de duas centopeias” ou da iconoclastia da combinação da palavra “Deus” e “Cadela”, no poema as imagens se combinam com o propósito de devolver à linguagem o seu caráter lúdico e de inventividade. Dessa forma, um trecho que pode embasar a nossa análise está na imagem de “canetas dementes”, com o adjetivo “demente” podendo indicar aquele que age de forma incomum, o lunático, ou quem sofre de distúrbio mental. Podemos tomar a personificação da caneta como sendo o elemento ligado ao processo de escrita poética. Dessa forma, este verso pode aludir ao próprio labor literário piviano, que parte do ponto de vista do delírio.

Portanto, a partir do processo analítico que se empreendeu nos poemas “A piedade” e “Poema Porrada”, evidencia-se que a cidade poética presente no texto piviano não se relaciona somente a elementos que evocam a cidade por meio construções arquitetônicas ou de engenharia. Obviamente, a cidade gira em torno de uma organização física. Todavia, o sujeito lírico nos apresenta o ambiente urbano a partir das forças e grupos sociais que ordenam a comunidade e a população citadina. A organização econômica, a lógica de divisão por classes sociais e os comportamentos morais encontram-se entranhados no imaginário coletivo e individual e o que faz o sujeito lírico, nos dois textos, é negar essa forma de organização social e, conseqüentemente, urbana. Se a cidade é o ambiente onde vivem os sujeitos, é nela onde se desenvolverão as relações políticas, econômicas e sociais que vão se amalgamar e fazer com que essa urbe se remodele com o decorrer da História. A tentativa de negação pelo eu poético da ordem e dos dispositivos que sustentam o aparato ideológico

vigente é o ponto de resistência para que a cidade seja o lugar não só da prescrição, mas do direito à celebração da diferença e da liberdade, seja ela do ponto de vista da linguagem poética ou dos próprios corpos dos sujeitos.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

---

Sem dúvida, estudar Piva é mergulhar na temática urbana. Mais do que São Paulo, Piva trata, em seus poemas, da cidade fragmentária que, em realidade, é o próprio mundo. No entanto, não é o universo das riquezas; ao contrário, a imersão que fazemos a partir dos poemas é no espaço da criminalidade, das drogas, dos sujeitos dissidentes, daqueles e daquilo que estão à margem, assim como os artistas e a própria poesia. Segundo Silveira Bueno (1988), o verbo “delirar” vem do latim *delirare*, que significa se afastar do sulco. A riqueza, que provinha da agricultura, era simbolizada pelo sulco aberto e pelo arado. Dessa forma, sinal de sensatez era dedicar-se à agricultura, enquanto insensatez seria afastar-se do trabalho agrícola. Exatamente por esse motivo que escolhemos tratar a cidade de Roberto Piva como a cidade delirante, pois a imagem que é construída da urbe poética piviana é não só da cidade tematizada pela via da loucura ou do sonho, mas aquela que se afasta da visão que temos como a cidade sendo somente palco do trabalho e das relações econômicas e históricas.

A partir das imagens poéticas que Piva constrói em seus poemas, mergulhamos na subjetividade do sujeito lírico e, apesar da angústia e do choque por causa da construção imagética, sentimo-nos parte do poema, desvendadores de um oráculo literário, com a presença de cenas poéticas aparentemente ilógicas. No entanto, conforme Benjamin (1994), nada é mais surrealista que o rosto da cidade. E é exatamente dessa forma que o poeta enxerga a São Paulo da década de 60: caótica, fragmentária e delirante. Mas, além disso, a capital paulistana na obra de Piva é tida como matéria poética e o que ele faz é transfigurá-la na cidade literária que nos é apresentada nos poemas, cidade essa que é concebida não só como prédios, edifícios e comércio, mas também que é vista pela via das relações humanas que são imbricadas ao corpo citadino. A cidade dos poemas é uma urbe complexa e imaterial, que se move na mente e nos sentidos do sujeito poético e é reconstruída e recriada a cada verso lido. Ademais, essa cidade que nos é apresentada, ao mesmo tempo em que ocupa o lugar central na obra *Paranoia*, não é colocada do ponto de vista da riqueza, do desenvolvimento e do progresso; a cidade que Roberto Piva constrói nos poemas analisados é a cidade que se relaciona às imagens de destruição, tipos sociais marginalizados e um crescimento vertiginoso que os sujeitos líricos olham com certa desconfiança.

Num primeiro momento, ler Piva é se ver diante do hermetismo das imagens presentes no poema e se desautomatizar por causa do ritmo dos versos discursivos e livres, que, podemos pensar, associam-se ao espontaneísmo da fala ou do pensamento. Todavia, Paz (2012) discorre que o poema sempre oferecerá resistência ao leitor, pois o que ocorre é uma mudança da ordem linguística convencional. Além disso, Piva apresenta uma outra cidade que é desconhecida dos cidadãos médios, pois podemos perceber, nos textos, esses tipos que têm a rua como casa e que vivem vulneravelmente. A partir do olhar do *flâneur*, Piva nos apresenta uma visão nada convencional não da cidade de São Paulo referencial, mas uma outra cidade que é a do espaço e do tempo da poesia. Isso quer dizer que a cidade que nos é apresentada é a urbe subjetiva, transfigurada pela linguagem e pela imagem poética, fazendo com que a poesia de Piva seja atemporal. A cidade apresentada, então, é a cidade piviana.

Fruto de uma sociedade mais “organizada”, a cidade foi concebida como lugar de excelência da sistematização do caos. Porém, como diz Caetano, alguma coisa está fora da ordem. E o que está fora da ordem é o próprio ser humano, pois, sobretudo, o ambiente urbano é espaço do Homem, ser contraditório, inconciliável consigo mesmo e com o outro. Logo, se o nosso corpo está atado ao corpo da cidade, conforme diz Orlandi (2004), a cidade nada mais é do que palco e personagem das contradições humanas..

O poema piviano, indubitavelmente, é um choque ao leitor, talvez porque seja uma experiência não só de leitura, mas de sensações como estranhamento, repulsa ou identificação. E, seguramente, numa sociedade anestesiada pela massificação e pelo utilitarismo, ler um poema de Piva é sair da sensação de inércia e conforto, que nos é tão cara e perigosa, e conceber a cidade como algo que pulsa, que é um corpo e que, sem dúvida, tem como suas veias as suas ruas e a sua gente que a ocupa.

## REFERÊNCIAS

---

ALBUQUERQUE, João Paulo Melo. **Uma combinação transgressora e delirante: vida e poesia na obra de Roberto Piva**. 2012. Dissertação de mestrado. Universidade Estadual do Rio de Janeiro - UERJ, Rio de Janeiro, 2012.

ANDRADE, Mário de. **Poesias completas**. São Paulo: Martins, 1987.

ASSUNÇÃO, Ronaldo. **Mário de Andrade e Jorge Luis Borges: poesia, cidade, oralidade**. Campo Grande: Editora da UFMS, 2004.

BATISTA, Kátia Mayra Lopes. **Roberto Piva: Poesia Viva na Metrópole e Contracultura no Brasil (1960-1970)**. Dissertação de Mestrado em História Social. UEL, Londrina, 2012.

BANDEIRA, Manuel. **Bandeira de bolso: uma antologia poética**. Porto Alegre: L&PM, 2012.

BENFATTI, Flávia Andrea Rodrigues. **Geração beat: o discurso da crítica à sua recepção no Brasil**. Dissertação de mestrado. Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho - UNESP, São José do Rio Preto, 2005.

BENJAMIN, Walter. O Surrealismo. O último instantâneo da inteligência europeia. In: **Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas III**. Trad. Alves Baptista, H. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BRITO, Bruno Eduardo da Rocha. **Roberto Piva, panfletário do caos**. Recife, 2009. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do Pernambuco. <[http://www.pgletras.com.br/2009/dissertacoes/diss\\_bruno-brito.pdf](http://www.pgletras.com.br/2009/dissertacoes/diss_bruno-brito.pdf)> Acesso em: 17 de agosto de 2013.

BRETTON, André. **Manifestos do surrealismo**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BUENO, Francisco da Silveira. **Grande dicionário etimológico-prosódico da Língua Portuguesa**. São Paulo: Editora Lisa S.A, 1988.

CAMPOS, Álvaro de. Ultimatum. **Portugal Futurista**, nº 1. Lisboa: 1917. (Ed. facsimil. Lisboa: Contexto, 1981): 30. Disponível em: <http://multipessoa.net/labirinto/obra-publica/10>. Acesso em 22 de janeiro de 2017.

CASTRO, Paulo de Carvalho. **Maternidade e Matrimônio: uma visão surreal**. 2005. Trabalho de Graduação Integrado. Faculdade Paulista de Artes, São Paulo, 2005.

CHAVES, Reginaldo Sousa. **Flanar pela cidade-sucata compondo uma estética da existência: Roberto Piva & seu Devir Literário Experimental (1961-1979)**. Dissertação de Mestrado em História do Brasil, UFPI, 2010.



CISCATI, Márcia Regina. **Malandros da terra do trabalho: malandragem e boemia na cidade de São Paulo (1930 – 1950)**. São Paulo: Anna blume/Fapesp, 2000.

COHN, Sergio (org.) **Roberto Piva**. Rio de Janeiro: Azougue, 2009.

CURI, Guilherme. **A música e o mar: aspectos sociais e culturais em cidades portuárias na criação da música popular do século XX**. In: CaderNAU - Cadernos do Núcleo de Análises Urbanas, v. 5, n.1, 2011-2012.

DALÍ, Salvador. **Sim ou a Paranoia**. Rio de Janeiro: Artenova, 1974.

DAVANZO, Aurea Maria Queiroz ;PIRES, M. C. S. ; NEGREIROS, R. ; SANTOS, S. M. M. Metropolização e Rede Urbana. In: Rafael Henrique Moraes Pereira; Bernardo Alves Furtado. (Org.). **Metropolização e Rede Urbana**. 1ª ed. Brasília: IPEA, 2011, v. , p. 97-107.

FRANCHETTI, Paulo. **Pós tudo – a poesia brasileira depois de João Cabral – Remix**. 2012. Disponível em: <http://sibila.com.br/critica/postudo-a-poesia-brasileira-depois-de-joao-cabral-remix/5260> . Acesso em: 10 de dezembro de 2016.

FREIRE, Cristina. **Além dos mapas: os monumentos no imaginário urbano contemporâneo**. São Paulo: SESC: Annablume, 1997.

FREUD, Sigmund. **O mal-estar na civilização**. Vol. XXI, Rio de Janeiro: Imago, Ed. Standard Brasileira das Obras Completas, 1974.

FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da lírica moderna**. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

GASPARELLI JUNIOR, Luiz Guaracy. Oscar Wilde, a ética da decadência e a estética da mentira. In: **XII CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC, 2011**, Curitiba. Anais do XII Congresso Internacional da Abralic, 2011.

GIORGETTI, Ugo. **“Uma outra cidade: Poesia e Vida em São Paulo nos anos 60”**. Documentário co-produção SP Filmes e TV-Cultura, 2000.

GOMES, Renato Cordeiro. **Todas as cidades, a cidade: literatura e experiência urbana**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

GOUVÊA, Ronaldo Guimarães. **A questão metropolitana no Brasil**. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2005.

HOSELITZ, Bert F. ***The Sociological Aspects of Economics Growth***. Chicago: Free Press; Illinois: The Free Press of Glencoe, 1960.

HOUAISS, Antônio. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro, Ed. Objetiva, 2001.

JOANIDES, Hiroito de Moraes. **Boca do Lixo**. 5ª ed. São Paulo: Paulinas, 1977.

LE SURREALISME À SÃO PAULO. **La Brèche**, Paris, Nº 8, p. 127, nov. 1965. Disponível

em: <https://claudiowiller.wordpress.com/2014/10/30/a-famosa-resenha-em-la-breche-action-surrealiste/>. Acesso em: 14 de setembro de 2016.

LAMAS, Caio Túlio Padula. **Boca do Lixo – Erotismo, pornografia e poder no cinema paulista durante a ditadura militar (1964 – 1985)**. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

LAKOFF, George; JOHNSON, Mark. **Metáforas da vida cotidiana**. Campinas, SP: Mercado de Letras; São Paulo: EdUC, 2002.

LEITE, Danilo Monteiro Ferreira. **Teatralidade da palavra poética em Paranoia de Roberto Piva**. Dissertação de mestrado. Universidade de São Paulo – USP, São Paulo, 2010.

LIMEIRA, Cláudio de Souza. **Psicanálise e surrealismo: uma análise lacaniana do método paranoico-crítico de Salvador Dalí**. Dissertação de mestrado em Psicologia. Universidade Federal de Santa Catarina - UFSC, Florianópolis, 2010.

LOPES, Katiuska Priscila Galindo. **Homossexualidade e cotidiano na cidade de São Paulo na década de 1950**. Texto integrante dos Anais do XX Encontro Regional de História: História e Liberdade. ANPUH/SP – UNESP-Franca. 06 a 10 de setembro de 2010. Cd-Rom.

MACHADO, Rodrigo Vasconcelos. **Literatura e fotografia: a problemática da cidade**. Abralic, 2008. Disponível em: <[http://www.abralic.org.br/anais/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/complemento/RODRIGO\\_MACHADO.pdf](http://www.abralic.org.br/anais/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/complemento/RODRIGO_MACHADO.pdf)> Acesso em: 15 de Nov.2014.

MANCUSO, V.; PACOMIO, L. (Orgs.). **Lexicon – Dicionário teológico enciclopédico**. Tradução: João Paixão Neto e Alda da Anunciação Machado. São Paulo: Loyola, 2003, 823 p.

MANGIERI, Rocco. **Escenarios y actores urbanos del texto-ciudad**. Caracas: FUNDARTE, 1994.

MATTOS, Ricardo Mendes. **Roberto Piva: vida poética**. 1. ed. São Paulo: Flagrante Delito, 2015.

MORAIS, Leonardo David de. **Pintura em verso: imagens poéticas e picturais em Paranoia, de Roberto Piva**. In: Revele, Belo Horizonte, n. 9, p. 96-105, out. 2015.

MORAIS, Leonardo David de. **UMA ALUCINAÇÃO NA PONTA DE TEUS OLHOS: Imagens poéticas em Paranoia, de Roberto Piva & Wesley Duke Lee**. Dissertação de Mestrado em Estudos de Linguagens. CEFET-MG, Belo Horizonte, 2015.

NADEAU, Maurice. **História do Surrealismo**: Editora Perspectiva. 1985.

NUNES, Benedito. **Mario de Andrade: as enfiaduras do Modernismo**. 1982. Universidade do Pará.

ORLANDI, Eni Pulcinelli. **Cidade dos sentidos**. Campinas: Pontes, 2004.

- PARK, Robert. A cidade: sugestões para a investigação do comportamento humano no meio urbano. In: VELHO, Otávio Guilherme (org.). **O fenômeno urbano**. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.
- PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- PAZ, Octavio. **Os filhos do barro**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- PESSOA, Fernando. **Textos de intervenção social e cultural; A ficção dos heterônimos**. Mem Martins: Europa-América, 1986. [intr., org. e notas de António Quadros]
- PIMENTEL, Gláucia Costa de Castro. **ATAQUES E UTOPIAS: Espaço e Corpo na obra de ROBERTO PIVA**. Tese de Doutorado em Literatura. UFSC, Florianópolis, 2009.
- PIVA, Roberto. **Paranoia**. São Paulo: IMS, 2009.
- PORTÃO, Ramão Gomes. **Estórias da boca do lixo**. São Paulo: Exposição do Livro, s.d.
- PUCCINI, Daniela Bessa. **Do luxo ao lixo**. <<http://www1.spbancarios.com.br/rdbmateria.asp?c=304>> . Acesso em 27 de março de 2016.
- RILKE, Rainer Maria. **Poemas**. São Paulo: Companhia das Letras. Intr., trad. e notas de José Paulo Paes, 1993.
- RIMBAUD, Arthur. Carta a Georges Izambard. In: **Arthur Rimbaud: correspondência**. Tradução, notas e comentários de Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Topbooks, 2009. p. 34-36
- ROUDINESCO, Elisabeth e PLON, Michel. **Dicionário de psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- SAMPAIO, Paulo. Estátua de poeta Álvares de Azevedo tem identidade em xequê. Folha de S. Paulo, São Paulo, 30 de julho de 2006. Cotidiano. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/cotidiano/ult95u124517.shtml>. Acesso em 21 de janeiro de 2017.
- SANTOS, Milton. **A urbanização brasileira**. São Paulo: EDUSP, 2009.
- SANTOS, Milton. **O tempo nas cidades**. Coleção Documentos Série Estudos Sobre o Tempo, IEA - USP - São Paulo, n.2,2001.
- SCHIFFER, Daniel Salvatore. **Oscar Wilde**. Paris: Gallimard, 2010.
- SEVILLA, Ibriela Bianca Berlanda. **"Todos os pivetes tem o meu nome": Imagens da subjetividade nos arquivos de Roberto Piva**. Tese de Doutorado em Literatura. UFSC, Florianópolis, 2015.
- SEVCENKO, Nicolau. **Dérive poética e objeção cultural: da boemia parisiense a Máriode Andrade**. Literatura e Sociedade (USP), São Paulo, v. 7, p. 16-34,2003.
- SLADE, Ana Carolina Ramos. **Os estranhos visionários da beleza: Roberto Piva e os**

**surrealistas**. Monografia (Graduação em Produção Editorial) – Escola de Comunicação, UFRJ, Rio de Janeiro, 2014.

SOBRINHA, Katerine de Brito. **A poesia dionisíaca de Roberto Piva**. In: Letras Escreve, Macapá, v. 5, n. 1, 1º semestre, 2015, p 75-85.

TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda europeia e modernismo brasileiro**. Petrópolis: Vozes, 2002.

VALÉRY, Paul. Poesia e pensamento abstrato. In: **Variedades**. São Paulo: 1999.

VERONESE, Marcelo Antonio Milare. **A intertextualidade na primeira poesia de Roberto Piva**. Dissertação de mestrado. Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP, Campinas, 2009.

WEBER, Max. Conceito e categorias de cidades. In: VELHO, Otávio Guilherme (org.). **O fenômeno urbano**. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.

WEINTRAUB, Fabio. **Entrevista – Roberto Piva**. São Paulo, mai. 2000. Disponível em: <<http://revistacult.uol.com.br/home/2010/08/entrevista-roberto-piva/>>. Acesso em: 15 de nov. 2012.

WILLER, Cláudio. **Beats & Rebelião**. BIVAR, A. et al In: Alma beat. PortoAlegre, L&PM. 1984. p. 28 – 54

WILLER, Cláudio. **Geração beat**. Porto Alegre, L&PM, 2005

WILLER, Cláudio. **Paranoia de Roberto Piva: a resenha que não foi publicada em 1963**. São Paulo, ago. 2011. Disponível em: <<http://www.cronopios.com.br/site/critica.asp?id=5127>>. Acesso em: 15 de nov. 2012.

WIRTH, Louis. O urbanismo como modo de vida. In: VELHO, Otávio Guilherme (org.). **O fenômeno urbano**. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.

## BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

---

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? E outros ensaios**. Santa Catarina: Argos, 2009.

BACHELARD, Gaston. **A poética do devaneio**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BENJAMIN, Walter. Charles Baudelaire - um lírico no auge do capitalismo. In: **Obras Escolhidas III**, trad. José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo, Brasiliense, 1989.

BOLLE, Willi. **Fisiognomia da metrópole moderna**. São Paulo: Edusp, 2000.

BRITO, Bruno Eduardo da Rocha. **Roberto Piva, panfletário do caos**. Recife, 2009. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do Pernambuco. <[http://www.pgletras.com.br/2009/dissertacoes/diss\\_bruno-brito.pdf](http://www.pgletras.com.br/2009/dissertacoes/diss_bruno-brito.pdf)> Acesso em: 17 de agosto de 2013.

CÁMARA, Mario. Sexualidad y ciudad en la poesía de Roberto Piva. In: **Anclajes**, dezembro de 2010.

FREUD, Sigmund. O estranho. In: **Freud. Obras completas**. Edição Standard Brasileira V. XVII. Rio de Janeiro: Imago, 1974, pp 237-269.

HARVEY, David. **Condição Pós-Moderna**. São Paulo: Edições Loyola, 6ª edição, 1996.

LEITE, Sebastião Uchoa. **Crítica de ouvido**. Cosac Naify, 2003.

MARTINS, Floriano. **O começo da busca. O Surrealismo na poesia da América Latina**. São Paulo: Escrituras, 2002.

MOHYOVSKI, Paulo. **Essencialmente Poeta** – entrevista Roberto Piva. São Paulo, jun. 2011. Disponível em: <[http://www.germinaliteratura.com.br/2011/pcruzadas\\_robertopiva\\_jun11.htm](http://www.germinaliteratura.com.br/2011/pcruzadas_robertopiva_jun11.htm)>. Acesso em: 15 de nov. 2012.

ROUANET, Sérgio Paulo. **É a cidade que habita os homens ou são eles que moram nela?** Revista USP, São Paulo, n. 15, 4. trim. 1992, Universidade de São Paulo, 1992.

SIMMEL, George. A metrópole e a vida mental. In: VELHO, Otávio Guilherme (org.). **O fenômeno urbano**. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.

TONETO, Diana Junkes Martha. **Autoria, deriva e contingente: intersecções sobre a análise linguística e a literária**. Revista da ANPOLL (Impresso), v. 2, p. 51-73, 2010.

POE, Edgar Allan. Um homem na multidão. In: **Contos**. São Paulo: Cultrix, 1986.