


**unesp**  **UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA**  
**“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”**  
**Faculdade de Ciências e Letras**  
**Campus de Araraquara - SP**

FERNANDA SCHELUCHUAK DIAS

**A CONSTRUÇÃO DA CIDADE DE SÃO PAULO  
NA POESIA DE OSWALD DE ANDRADE E  
ROBERTO PIVA**



ARARAQUARA – SP  
2021

FERNANDA SCHELUCHUAK DIAS

**A CONSTRUÇÃO DA CIDADE DE SÃO PAULO  
NA POESIA DE OSWALD DE ANDRADE E  
ROBERTO PIVA**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Conselho do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Mestre em Letras.

**Linha de pesquisa:** Teorias e Crítica da Poesia

**Orientador:** Prof. Dr. Antônio Donizeti Pires

ARARAQUARA – SP  
2021

D541c      Dias, Fernanda Scheluchuak  
A construção da cidade de São Paulo na poesia de Oswald de  
Andrade e Roberto Piva / Fernanda Scheluchuak Dias. -- Araraquara,  
2021  
125 p. : il.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista (Unesp),  
Faculdade de Ciências e Letras, Araraquara  
Orientador: Antônio Donizeti Pires

1. Poesia brasileira. 2. Lírica urbana. 3. Oswald de Andrade. 4.  
Roberto Piva. 5. Cidade de São Paulo. I. Título.

Sistema de geração automática de fichas catalográficas da Unesp. Biblioteca da Faculdade de  
Ciências e Letras, Araraquara. Dados fornecidos pelo autor(a).

Essa ficha não pode ser modificada.

FERNANDA SCHELUCHUAK DIAS

# **A CONSTRUÇÃO DA CIDADE DE SÃO PAULO NA POESIA DE OSWALD DE ANDRADE E ROBERTO PIVA**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Conselho do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Mestre em Letras.

**Linha de pesquisa:** Teorias e Crítica da Poesia

**Orientador:** Prof. Dr. Antônio Donizeti Pires

Data da defesa: 27/05/2021

## **MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:**

---

**Presidente e Orientador: Prof. Dr. Antônio Donizeti Pires**  
UNESP/FCLAr – Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara

---

**Membro Titular: Prof. Dr. Alexandre Silveira Campos**  
UNESP/FCLAr – Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara

---

**Membro Titular: Profa. Dra. Susanna Busato**  
UNESP/IBILCE – Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas - Câmpus de São José do Rio Preto

**Local:** Universidade Estadual Paulista  
Faculdade de Ciências e Letras  
**UNESP – Campus de Araraquara**

*Para Eduardo e Maria de Fátima, principais incentivadores dessa trajetória.*

*Para Paulo, meu irmão, professor, historiador, que compartilha os gostos e a vida comigo.*

*Para todos aqueles que desejam presenciar o progresso da cidade de São Paulo como Oswald, e aqueles que a encaram como uma insólita aventura delirante como Piva.*

## AGRADECIMENTOS

Ao grande pai Oxalá, meus Orixás e entidades de luz que me acolhem e me sustentam na fé, força e agir. Axé!

Aos meus pais e irmão, Eduardo, Maria de Fátima e Paulo, que permitiram que eu pudesse voltar para Araraquara para dar sequência aos meus estudos. Por todo o esforço conjunto em família realizado e confiança, eu agradeço.

Ao Prof. Antônio Donizeti Pires, meu orientador, aos professores da UNESP e das bancas de qualificação e defesa que me ajudaram nessa formação.

Aos poetas aqui estudados, que têm a minha eterna admiração por toda a riqueza poética produzida.

Aos meus amigos que me ajudaram a passar por esses meses em que o isolamento foi necessário e a caminhada se tornou ainda mais solitária. Eles estavam a todo momento, por meio de mensagens de carinho e incentivo. Por toda a companhia e solidariedade, eu agradeço imensamente.

Agradecimento especial a Nathalia Rodrigues, moradora da República, que em 2020 me deixou viver com ela por um tempo, me ajudando a viver uma parte da cidade que eu não conhecia, e Ivan Júnior, que foi o amigo mais próximo e conhecedor desse momento da escrita da dissertação. Sem o seu bom humor, prestatividade e confiança em mim, todo esse processo teria sido muito mais difícil. Obrigada a vocês dois!

*“Ei, São Paulo  
Terra de arranha-céu  
A garoa rasga a carne  
É a Torre de Babel”*

(RACIONAIS MC’S, 2002)

## RESUMO

Esta dissertação teve por objetivo a seleção e análise dos poemas que exploram a temática da cidade de São Paulo nas obras *Pau-Brasil* (1925), do modernista Oswald de Andrade (1890-1954), e *Paranoia* (1963), do poeta da Geração de 60, Roberto Piva (1937-2010). A temática urbana, relevante para Baudelaire e os simbolistas franceses, foi retomada na poesia oswaldiana e piviana, que se valeram de projetos literários diferentes quando interpretaram São Paulo, o espaço em comum entre os dois poetas. As obras escolhidas compõem o *corpus* do trabalho, e a escolha delas justifica-se pela importância de representarem a estreia literária de ambos, e a relevância de conter poemas que ora se localizam na cidade paulistana, ora fazem menção a ela, resultando em angulações diferentes sobre o mesmo objeto de estudo. Foram analisados cinco (5) poemas do poeta modernista: “pobre alimária”, “anhangabaú”, “atelier”, “aperitivo” e “hípica”. Para o poeta experimentalista, foram selecionados três (3) poemas. Este número é inferior pela extensão de seus poemas, com um volume de versos maior do que o estilo de Oswald. São eles: “Visão de São Paulo à noite – Poema antropófago sob narcótico”, “Praça da República dos meus sonhos” e “Paisagem em 78 R.P.M.”. O estudo teórico de poesia foi fundamentado pela análise crítica analítica de Antonio Candido, juntamente dos escritos de Alfredo Bosi, Octavio Paz, bem como os estudos específicos e aprofundados sobre a peculiaridade de cada poeta e sua época na poesia brasileira, como Haroldo de Campos, Roberto Schwarz, Davi Arrigucci Jr., Paulo Franchetti etc. A ideia de modernidade foi trabalhada, assim como a concepção de moderno e Modernismo, três conceitos fundamentais para entender melhor a relação da lírica moderna com a cidade. Deste modo, tais conceitos foram baseados por meio dos escritos de Charles Baudelaire, Marshall Berman, Hans Robert Jauss e Walter Benjamin, a fim de entender como está configurada tal lírica na construção de São Paulo, considerando que politicamente e socialmente são duas épocas distintas, mas igualmente turbulentas, o que ocasionará em propostas e ideias díspares.

**Palavras-chave:** Poesia brasileira; Oswald de Andrade; Roberto Piva; Cidade de São Paulo; Estudo Comparativo.



## ABSTRACT

This thesis had for an object the selection and analysis of poems that explore the City of São Paulo thematic in the works *Pau-Brasil* (1925), from the modernist Oswald de Andrade (1890-1954), and *Paranoia* (1963), from the 60's Generation poet, Roberto Piva (1937-2010). The urban thematic, relevant for Baudelaire and French symbolists, was reclaimed in the poetries of Oswald and Piva, who relied in different literary projects when interpreting São Paulo, a common space among both poets. The chosen works are part of this work's *corpus*, and their choice is justified by the importance they carry for representing both literary debuts, and the relevance of containing poems that either take place in São Paulo, or mention it, resulting in different angles on the same study object. 5 (five) poems of the modernist poet were analysed: "*pobre alimária*", "*anhangabaú*", "*atelier*", "*aperitivo*" and "*hípica*". For the experimentalist poet, 3 (three) poems were selected. This number is inferior because of how large his poems are, with more verses when compared to Oswald's style. These are: "*Visão de São Paulo à noite – Poema antropófago sob narcótico*", "*Praça da República dos meus sonhos*" and "*Paisagem em 78 R.P.M.*". The theoretical study of poetry was reasoned by the analytical critical analysis of Antonio Candido, along with the writings of Alfredo Bosi, Octavio Paz, as well as specific and profound studies on the peculiarity of each poet and their time in the Brazilian poetry, such as Haroldo de Campos, Roberto Schwarz, Davi Arrigucci Jr., Paulo Franchetti etc. The idea of Modernity has been worked, as well as the conceptions of Modern and Modernism, three fundamental concepts for better understanding the relation between modern lyric and the city. Therefore, such concepts were based through the writings of Charles Baudelaire, Marshall Berman, Hans Robert Jauss and Walter Benjamin, so it can be understood how such lyric is set in the construction of São Paulo, considering that these are two different times, political and socially, however equally turbulent, which will result in disparate proposals and ideas.

**Keywords:** Brazilian poetry, Oswald de Andrade; Roberto Piva; City of São Paulo; Comparative study

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Capa de <i>Pau-Brasil</i> .....	45
Figura 2: Contracapa de <i>Pau-Brasil</i> , intitulada <i>Flor Gente</i> .....	46
Figura 3: “História do Brasil”, de <i>Pau-Brasil</i> , intitulada <i>Pão de Açúcar</i> .....	47
Figura 4: “RP 1”, de <i>Pau-Brasil</i> , intitulada <i>Locomotiva</i> .....	47
Figura 5: “Roteiro das Minas”, de <i>Pau-Brasil</i> , intitulada <i>Pinheiros</i> .....	48
Figura 6: “Postes da <i>Light</i> ”, de <i>Pau-Brasil</i> , intitulada <i>Cidade</i> .....	48
Figura 7: Fotografias que abrem o poema “Visão de São Paulo à noite – Poema antropófago sob narcótico”.....	50
Figura 8: Fotografias ao longo do poema “Visão de São Paulo à noite – Poema antropófago sob narcótico”.....	51
Figura 9: Fotografia inicial do poema “Paisagem em 78 R.P.M.”.....	52
Figura 10: Fotografia final do poema “Paisagem em 78 R.P.M.”.....	52

## Sumário

Introdução .....	12
1. Retratos espaciais urbanos .....	16
1.1 A cidade: nascimento e simbologia.....	16
1.2 A lírica moderna desabrocha nas avenidas.....	21
1.3 A cidade de São Paulo (1900-1960).....	26
2. Os poetas de São Paulo .....	32
2.1. A produção urbana: Oswald de Andrade e Roberto Piva.....	32
2.2 Imagens em <i>Pau-Brasil</i> e <i>Paranoia</i> .....	43
2.3 Literatura Comparada: Diferenças, semelhanças e intertextos .....	53
3. Análise dos poemas.....	62
Oswald de Andrade .....	62
“pobre alimária” .....	63
“anhangabaú” .....	68
“atelier” .....	72
“aperitivo” .....	77
“hípica” .....	81
Roberto Piva.....	85
“Visão de São Paulo à noite – Poema antropófago sob narcótico”.....	86
“Praça da República dos meus sonhos” .....	95
“Paisagem em 78 R.P.M.” .....	104
Conclusão.....	112
Referências.....	116
Bibliografia consultada .....	124

## Introdução

As revoluções dentro do ambiente artístico são constantes, o que Octavio Paz (1984) chama de tradição moderna. Isso é perceptível a partir do Romantismo Alemão, e posteriormente continuado pelo francês Charles Baudelaire no começo do ano de 1820. Novalis e outros poetas pertencentes ao Primeiro Romantismo Alemão já questionavam a linguagem artística e, sobretudo, a poética. Os conceitos românticos eram opostos às ideias iluministas, que se pautavam na materialidade e razão – portanto, esses poetas foram em busca do submundo do eu, de uma poesia voltada à evasão “incapaz de resolver os conflitos com a sociedade” (BOSI, 2017, p. 97). Essa revolução consagrou uma nova etapa literária: a lírica moderna, que carrega consigo aspectos similares ao grotesco e ao obscuro, sendo capaz de produzir os mais variados sentimentos ao leitor, da incompreensibilidade à perturbação, do estranhamento à incerteza. Paralelamente à historiografia, a lírica moderna reflete a consolidação da modernidade e da civilização industrial, posicionando o eu lírico nas grandes cidades, que abdica da exaltação da vida no campo e da natureza.

Destarte, diante de um notável fortalecimento da modernidade, a temática urbana foi cultivada mais fortemente no início do século XX no Brasil, por escritores que, apesar de pregarem uma ruptura com o antigo, reverberaram a lírica moderna, mesclada com a estética das vanguardas e pelo próprio Modernismo. Com o intuito de compreender como a poesia do espaço urbano foi feita no Brasil, a lírica sobre a cidade de São Paulo foi estudada pelo viés de dois poetas paulistanos: Oswald de Andrade (1890-1954) e Roberto Piva (1937-2010). Oswald, o modernista, visualiza São Paulo no processo de formação da metrópole no livro *Pau-Brasil* (1925), onde as carroças se tornam obsoletas e os automóveis, bondes e postes da *Light* incrementam uma nova faceta à cidade. Após 38 anos, *Paranoia* (1963) apresenta uma cidade transformada na visão de Piva. A metrópole moderna iniciada no Modernismo, uma vez consolidada economicamente, desencadeia demandas empregatícias, sextuplicando a população paulistana. A começar pelo seu título, Piva sugere tal ambiente como um espaço oportuno ao delírio: dada a forma como visualiza o cotidiano da urbe, o poeta constrói e desperta o leitor para o seu olhar cético, ideia que é reforçada em contato com as fotografias de Wesley Duke Lee. As duas obras escolhidas são de estreia dos autores, sendo de suma importância para a carreira e visibilidade de ambos.

Ainda sob a influência do processo de industrialização e oligarquia cafeeira, São Paulo foi a cidade escolhida para tornar-se polo urbano e industrial que, por consequência, ocasionou um fluxo migratório aos grandes centros. Devido ao surto de industrialização decorrente da Primeira Guerra Mundial, no qual a Europa passava por um momento frágil político e econômico, o país precisava fabricar e assumir uma postura autônoma em relação aos produtos que, até então, eram importados do continente europeu. É neste momento que São Paulo atinge um protagonismo diante da capital brasileira da época, Rio de Janeiro, incorporando mais rapidamente as características de um centro urbano industrial, tomando para si o título de cidade cosmopolita.

Segundo dados da SEADE (Fundação Sistema Estadual de Análise de Dados) (2001), na década de 1920, São Paulo contava com 579.033 habitantes, enquanto a cidade do Rio de Janeiro, com 1.157.873 habitantes. No comparativo, o município carioca possuía mais habitantes, mas quanto mais próximo a década de 60, maior a população de São Paulo se tornava. Isso se justifica porque os imigrantes desembarcavam na cidade ao mesmo tempo em que se instalavam as grandes empresas multinacionais, principalmente automotivas, aumentando a economia ao concentrar operários em tais ramos. Os dados arquivados pelo endereço eletrônico do IBGE (2010) mostram que, a partir de 1960, São Paulo ultrapassou Rio de Janeiro em habitantes, com sua população de 3.825.351 contra de 3.307.163, respectivamente.

Ao escolher dois poetas de períodos literários diferentes nessa dissertação, a pesquisa pretendeu ilustrar e discutir de que maneira a poesia urbana, inicialmente pensada por poetas simbolistas na França, foi incorporada e feita no Brasil. Percebeu-se que a maneira de utilização da lírica moderna em Oswald e Piva são diferentes, uma vez que Oswald, após constantes viagens com destino à Europa, absorveu as ideias das vanguardas artísticas. Roberto Piva reivindica o Surrealismo como base de sua poética, aliando referências da vasta biblioteca literária de poetas clássicos, como Marquês de Sade, Baudelaire, Lautréamont e Rimbaud, ao mesmo tempo que possui um compromisso com a literatura de sua geração, e com a subversão da linguagem.

Desta forma, fez-se necessário pensar quais seriam os aspectos que ambos empregaram em suas respectivas obras, que têm como premissa o conceito do novo para a lírica brasileira. Uma vez que tais obras estão separadas por quase quatro décadas, a ideia do

novo não pode ser a mesma: enquanto o viajante Oswald de Andrade tem contato direto com artistas franceses, sendo uma espécie de aluno compenetrado que testemunha o fervor das estéticas vanguardistas, Piva retoma os poetas malditos ao mesmo tempo que também dialoga com a geração *beat* norte-americana da época. Segundo Antonio Candido, o novo não é imperecível, ele possui a natureza passageira, mas marcante. Logo, têm-se as vanguardas em concordância com tais poéticas, pois elas eram “a opção consciente no sentido de renovar as artes ou literatura de modo radical e constante, e não renovar para permanecer” (CANDIDO, 2002, p. 222). De fato, a pesquisa visa mostrar como o lirismo de tais poetas foi vanguardista dentro de sua própria contemporaneidade.

Iniciou-se, no primeiro capítulo da dissertação, a reflexão sobre a simbologia do espaço urbano, retomando a primeira cidade literária a concentrar tais características negativas, a Babilônia. Como a conceituação de cidade se mostra plural, repousando nas mais diferentes áreas, foi escolhido o viés das áreas de Humanidades para pensar a sua definição e entender a marca dissonante ao longo do tempo: através do âmbito arquitetônico percebeu-se a grandeza, para além da História, do Império Babilônico. Considerou-se como esse espaço se tornou mitológico envolvendo a temática da urbe, pois a cidade está no imaginário social, anunciando o seu caráter hermético. Nesse universo literário, o espaço urbano adquire simbologia do caos, do terreno infértil, do ambiente propício à destruição e desarmonia. Em sequência, explicou-se a modernidade na poesia, atrelando suas características à metrópole urbana, que relata e encara a miséria social que a cerca, agora escancarado nas avenidas e nas esquinas fervilhantes de buzinas e passos sucessivos. O tema urbano é introduzido a partir da poesia baudelairiana. Posteriormente, apresenta-se a cidade de São Paulo no começo do século XX até a década de 60, período no qual estão inseridas as obras aqui trabalhadas, pela necessidade de notar como o processo industrial tecnológico se deu de maneira frenética.

No capítulo 2, os dois poetas foram apresentados de maneira breve. O exposto foi necessário para traçar os percursos que levaram a escolha das suas fundamentações poéticas e períodos literários. Tal exposição ajudou a compreender o tratamento diferenciado para o mesmo tema, visto que eles a vivenciaram de maneiras opostas. Também foram inseridas algumas das imagens que ilustram os livros, sem pretensão de aprofundamento em uma análise entre imagem e texto, mas somente para perceber que ambos os poetas estiveram ligados a uma concepção bastante visual da urbe. Há, também, um subcapítulo dedicado a

observar as marcas oswaldianas na estética piviana, mostrando quanto fosse possível, heranças do Movimento Modernista na contemporaneidade.

No capítulo 3, foram apresentadas as obras e as edições trabalhadas, bem como elencadas algumas características de suas poesias, a fim de complementar todas as análises embasadas de maneira crítica analítica, levando em conta como a lírica moderna está presente nos poemas escolhidos. Contrastam-se, então, uma poética guiada pela exaltação da industrialização, por meio de paisagens e mobilidade urbanas, e outra orientada pelo imaginário e experimentalismo. Em sequência, naturalmente, consta a conclusão, que finaliza a presente dissertação.

## 1. Retratos espaciais urbanos

### 1.1 A cidade: nascimento e simbologia

As cidades existem desde a Idade Antiga nas sociedades da região da Mesopotâmia e Fenícia, e, portanto, imagens e narrativas mitológicas já faziam parte do pensamento coletivo de tais agrupamentos. Na forma narrativa, os temas e personagens variavam conforme a cultura, tratando de questionamentos importantes para determinado povo. Essas histórias mostravam sua importância, pois além de estabelecerem padrões de comportamento e moral, sobretudo pelos desfechos em que personagens eram punidos, a narrativa mitológica buscava explicar a funcionalidade e a relação entre deuses e humanos, os elementos da natureza e o início da vida.

As histórias, por vezes disseminadas oralmente pelo tempo, transmitiam, por meio de uma relação com espíritos considerados elevados, exemplos que deveriam moldar as relações sociais, seja para corrigir ou exaltar determinadas posturas. Naquele momento, já seriam estabelecidos aspectos permissivos e proibitivos, baseados na força superior dos deuses. Pela contação de histórias e da construção de metáforas, a sociedade da época se organizaria também pela fé, desejando ser digna da bênção de tais deidades. Tem-se, então, por exemplo, a população grega, cultivando sua crença em diversos deuses, bem como a população mesopotâmica, onde “cada divindade do panteão possuía sua residência principal, sua cidade predileta. O deus An uma divindade primordial e líder dos deuses, cujo nome significa ‘céu’, tinha um templo em Uruk” (POZZER, 2003, p. 61; aspas da autora).

Desta forma, questiona-se: como o espaço da cidade se transformou em um mito carregado de aspectos negativos? Como o jogo paradoxal entre campo e urbano se deu? De que forma essas simbologias se repetem em outras mitologias<sup>1</sup>, e como essa ideia ainda encontra terreno fértil para atravessar milhares de anos ao se inserir na contemporaneidade? Para isso, deve-se retomar o surgimento da primeira cidade, situada na região da Mesopotâmia, em 3500 a.C. Seu nascimento simbolizou o fim do nomadismo, já que grupos se fixaram permanentemente nesse espaço. Além de escolherem tal localização pela abundância em água, a razão desses ajuntamentos, com moradias simplórias de argila, se deu

---

<sup>1</sup> Pode-se citar o exemplo de Atlântida na Mitologia Grega, que desapareceu diante das águas oceânicas. A cidade sucumbe em consequência da vaidade humana, incompatível com o que era estipulado pelos deuses, que logo tratam de jogar toda a conquista material para o fundo do mar.



pela função de subsistência, se alimentando por meio da caça de animais e do plantio. Os povos que ali habitavam tinham autonomia para gerir a terra como quisessem, o que logo revelou um problema: o tratamento de sobrevivência em relação à terra tornou-se obsoleto, pois logo os diferentes povos desejaram conquistar mais territórios, sobretudo para praticar a própria fé. Para o povo mesopotâmico, “as cidades eram o lugar de moradia dos deuses e possuíam três funções principais: centro político, centro de comércio e centro religioso” (POZZER, 2003, p. 61).

A arquiteta Raquel Rolnik descreve o magnetismo da cidade, que é capaz de convidar e agrupar uma massa de pessoas. Ela afirma que é “um ímã, antes mesmo de se tornar local permanente de trabalho e moradia. Assim foram os primeiros embriões de cidade de que temos notícia, os zigurates, templos que apareceram nas planícies da Mesopotâmia em torno do terceiro milênio antes da era cristã” (ROLNIK, 1988, p. 13). A professora destaca como a ideia de moradia é elevada, reservada para os reis e as deidades cultuadas pelos povos mesopotâmicos, sendo esta última uma evidência de que a religiosidade esteve fortemente presente na aglomeração desses grupos no espaço citadino.

Não é o objetivo da presente dissertação se aprofundar nos estudos sobre as primeiras cidades, mas é necessário retomar parte do passado para realçar que a concentração de pessoas é base fundamental para que cidades sejam reconhecidas e construídas. Segundo Sandra Pesavento, a cidade é “por excelência, o ‘lugar do homem’, ela se presta à multiplicidade de olhares entrecruzados que, de forma transdisciplinar, abordam o real na busca de cadeias de significados” (PESAVENTO, 2002, p. 9; aspas da autora). Com o tempo, percebe-se também que esse ajuntamento se organiza a partir de uma hierarquia social estabelecida, uma vez que cada indivíduo deve ter determinada função para a manutenção do espaço. Nesse sentido, o espaço começaria a adquirir um tom político, onde alguém deteria um poder de liderança, seja no papel de rei ou de sacerdote. Esse papel era de extrema importância, pois “ele deveria cuidar do estado dos templos, devendo construir, restaurar e ornar as casas dos deuses, pois o templo era o coração da cidade e a razão de sua existência” (POZZER, 2003, p. 72). Logo, os detentores de funções mandatórias se localizariam nos centros, enquanto o povo, atado ao trabalho braçal na agricultura, permaneceria afastado, no

campo<sup>2</sup>. Enquanto as cidades cresciam, escritas foram instauradas para facilitar a comunicação, além do desenvolvimento de técnicas agrícolas e a organização social, levando à comercialização de produtos entre povos nos centros urbanos.

Retomando a ideia mitológica do espaço, Babilônia, a cidade bíblica na região da Mesopotâmia, talvez a mais antiga dentro da literatura, é um dos exemplos de como esse espaço de aglomeração humana transforma-se em um espaço de caos. Segundo Sandra Pesavento,

o nascimento da cidade nos chega, pois, de forma mítica, com apoio no texto sagrado e na imagem que nele se inspira. Um discurso e uma imagem que nos chegam como representação de uma criação do homem. Como mito, trata-se de uma estrutura narrativa que não somente conta e explica, mas revela e porta sentidos outros para além do que é dito. Assim, a cidade-mito das origens poderia expressar tanto o domínio do homem sobre a natureza — que se traduz em cultura — quanto o conflito, a ambição e o desejo de um vir-a-ser sem fim da espécie humana. (PESAVENTO, 2002, p. 7).

Após constantes conflitos pelo território babilônico, os amoristas aniquilam os povos originários e se instalam na Babilônia. O Império Babilônico, além de ter uma das principais cidades para a rota do comércio, ainda promoveu uma organização social com direito à propriedade privada e a instauração do código de Hamurábi, considerado o primeiro código de leis da História. Mas como Pesavento menciona, a própria ação do homem, priorizando individualidade e desejos, destruiria o espaço ali formado: é o que se pôde notar com as demais invasões sofridas, até a queda do Império Babilônico II. Da perspectiva histórica, Babilônia passaria de reino bem-sucedido para sinônimo de desalinho, marcando a simbologia do espaço urbano. A conferir as significações no *Dicionário Michaelis*, Babilônia é “1. Cidade grande; conjunto urbano em que o planejamento urbano é caótico ou inexistente. 2. (fig.) Mistura confusa e desordenada de seres e/ou coisas; barafunda, desordem, pandemônio” (BABILÔNIA..., 2021, s/p).

Pelo lado bíblico mitológico, a ruína da Babilônia se deu pela recusa de culto de um único Deus, já que tal povo era politeísta. Segundo o Antigo Testamento<sup>3</sup>, seu declínio está atrelado à adoração aos deuses babilônicos, como Bel; reverenciá-los tornou-se uma

<sup>2</sup> Outro ponto que diferenciou o espaço urbano do rural, segundo a professora Katia Pozzer, foram as “maciças fortificações [que] foram construídas para garantir a segurança destas cidades” (POZZER, 2003, p. 62). As construções foram feitas com o objetivo de proteger a cidade contra possíveis invasões.

<sup>3</sup> Isaías e Jeremias são os profetas bíblicos que entreveem a destruição de Babilônia no Antigo Testamento.

ofensa para o Deus bíblico. Conseqüentemente, a não aceitação monoteísta traduz um sentimento de rebelião contra uma força divina, que prontamente lança sua ira sobre tal espaço. O que antes era uma cidade próspera e rica, logo se tornou decadente, sendo reduzida a pó, sobrando apenas um deserto por toda a região, como apontou a profecia feita pelo profeta Isaías. Até mesmo a “Torre de Babel” é uma simbologia que opera para reforçar o transtorno que a cidade promove: os homens, sedentos por construir um templo que chegasse aos céus, gozariam de um poder e predileção divina. Pelos atos de egoísmo que vão contra a vontade divina, Deus dá aos vários homens diferentes línguas, para que não pudessem se comunicar e, assim, não finalizassem o templo. Segundo Rolnik,

Foi então que Babel, surgida para reunir os homens, impedindo que se espalhassem por toda a Terra, acabou por separá-los. O mito de Babel expressa a luta do homem por seu espaço vital, no momento de sedentarização. O final da alegoria — a divisão irremediável dos homens em nações — aponta para a constituição da cidade propriamente dita. Esta será a cidadela, em guerra permanente contra os inimigos, na defesa de seu território. (ROLNIK, 1988, p. 15).

A primeira cidade histórica e bíblica já desvela a ruína de tal espaço, sem possibilidade de salvação divina. No espaço babilônico todos cedem aos prazeres efêmeros, às atitudes mundanas e se afastam da imagem de uma população pacífica. A imagem da cidade parece repousar frequentemente em um caráter de desordem e tensão. Portanto, a paz não é elemento possível de ser alcançada, justamente pelo individualismo que asfixia a civilização urbana. A coletividade segue sendo parte importante para compreender mais dessa simbologia. Segundo a antropóloga Maria Aparecida Lopes Nogueira, a cidade como mito está atrelada à memória individual e coletiva. Nela, esbarram-se pares antagônicos, como o poder e subserviência, público e privado, ceticismo e fé, urbano e rural, passado e presente. Sua concepção não permanece estática, é de natureza móvel.

Agora, ela é cenário e personagem de vivências e situações, é paisagem e abrigo. Passa a jogar o esconde-esconde, mostra-se labirinto a ser percorrido pelo homem-minotauro. O desejo do narrador/homem/minotauro é capturar a cidade, apreendê-la, descrevê-la. Mas, repetimos, a cidade não se reduz ao discurso. Não há uma ideia verdadeira de cidade, pois toda imagem urbana está carregada de emoções e visões de mundo. Isso a torna inevitavelmente plural. (NOGUEIRA, 1998, s/p).

A cidade que destoa da simbologia da desordem e que se contrasta diretamente com a Babilônia é a cidade de Sião, a Terra Prometida, isto é, Jerusalém. Se por um lado há uma cidade do pecado, antiteticamente Sião é o espaço que está alinhado aos dogmas do Deus bíblico, que concede a salvação para aqueles que desejam. Ainda no Antigo Testamento, o fragmento a seguir, retirado do Salmo 137, alerta para o desejo de aniquilação de Babilônia para que o povo monoteísta pudesse ir em direção a Sião, para então poder viver na cidade que não sofreria nenhuma vingança divina.

<sup>1</sup> Junto aos rios da Babilônia nos assentamos e choramos, lembrando-nos de Sião. <sup>2</sup> Nos salgueiros, que há no meio dela, penduramos as nossas harpas. <sup>3</sup> Porquanto aqueles que nos levaram cativos nos pediam uma canção; e os que nos destruíram, que os alegrássemos, dizendo: Cantai-nos um dos cânticos de Sião.

<sup>4</sup> Mas como entoaremos o cântico do Senhor em terra estranha? <sup>5</sup> Se eu me esquecer de ti, ó Jerusalém, esqueça-se a minha destra da sua destreza. <sup>6</sup> Apegue-se-me a língua ao paladar se me não lembrar de ti, se não preferir Jerusalém à minha maior alegria.

<sup>7</sup> Lembra-te, Senhor, dos filhos de Edom no dia de Jerusalém, porque diziam: Arrasai-a, arrasai-a, até aos seus alicerces. <sup>8</sup> Ah! Filha da Babilônia, que vais ser assolada! Feliz aquele que te retribuir consoante nos fizeste a nós! <sup>9</sup> Feliz aquele que pegar em teus filhos e der com eles nas pedras! (BÍBLIA, Salmos, 137:1-9).

Essa antítese espacial já foi tema lírico em Luís de Camões, no poema “Sôbolos rios que vôo” (1595), fazendo intertexto direto com o Salmo supracitado. O poema é construído em redondilhas maiores, e nele o eu lírico está confinado em Babel, desejando escapar rumo à cidade de Sião. Há, então, dois espaços de contrariedade: Sião, chamada de perfeição, é a cidade escolhida por Deus para voltar e expiar todo o povo que por ali decida permanecer, enquanto Babilônia é um ambiente corrompido e propenso à perdição.

Ainda que sua história seja importante para refletir a simbologia da cidade, Babilônia não faz parte do processo industrial caracterizante da cidade moderna, já que estas terão seu auge a partir do século 18, com a consagração do capitalismo. A conceituação do espaço, a inserção na forma lírica como tema e seus personagens são questionamentos a serem discutidos no subcapítulo posterior, retomando alguns postulados de Marshall Berman e Walter Benjamin, estudiosos da lírica moderna, assim como a poética de Charles Baudelaire, o poeta da cidade, que escancarou as incongruências de quem faz o espaço, isto é, a multidão, bem como as contradições que tal espaço abriga.

## 1.2 A lírica moderna desabrocha nas avenidas

Partindo do postulado por Marshall Berman em *Tudo que é sólido desmancha no ar* (2007), a modernidade é uma “experiência de tempo e espaço, de si mesmo e dos outros, das possibilidades e perigos da vida – que é compartilhada por homens e mulheres em todo o mundo” (BERMAN, 2007, p. 24). Ela é fundamentalmente ambígua e conflitante, sobretudo no que diz respeito ao social, pois o progresso de um está atrelado paralelamente à ruína de outro, como por exemplo a derrocada da Monarquia na Revolução Francesa, impulsionando uma maior participação social. Desta forma, a modernidade é essencialmente contra a tradição. A rejeição pelo antigo faz com que a ideia do novo se torne uma espécie de aventura que não encontra o seu cessar, empregada ao ritmo frenético da vida, resultante desse período em que o capitalismo cresce amplamente, por meio da criação de mercados e de uma civilização industrial. Berman conceitua a modernidade de maneira fragmentada, vista em três fases: a primeira do início do século XVI ao fim do século XVIII, a segunda em 1790 até o fim do século XIX, e a terceira, que compreende o século XX. As fases relevantes datam da segunda a terceira, por englobarem os períodos literários importantes para a dissertação.

A definição de moderno, segundo Hans Robert Jauss em “Tradição literária e consciência atual da modernidade”, capítulo inserido em *Histórias de literatura: As novas teorias alemãs* (1996), é a marca “da fronteira entre o que é de hoje e o que é de ontem, entre o novo e o antigo; [...] do ponto de vista estético, ‘moderno’, para nós, já não se distancia do velho ou do passado, e sim do clássico, do belo eterno, de um valor que desafia o tempo” (JAUSS, 1996, p. 50; aspas do autor). Essa conceituação também será parte constituinte do sujeito moderno. Levando em conta a necessidade de se afastar da ideia e de imagens que perpetuem o perene, este “ameaça destruir tudo o que temos, tudo o que sabemos, tudo o que somos” (BERMAN, 2007, p. 24). O homem moderno, consciente de sua atitude em ser agente dessa mudança, começa a romper com símbolos diante de um progresso que impõe o corte com o passado. De mãos dadas com a ideologia do capital, a paisagem natural é destruída para dar espaço às fábricas e o operário perde humanidade, pois alienado do processo produtivo, torna-se mais uma engrenagem da produção. Ele se afasta do cenário campestre a procura de uma espécie de evolução, também moderna, buscando-a em outro espaço. Agora

situado na cidade, pronto para desfrutar da liberdade, que mostrou ter como condição a solidão.

Neste sentido, a ideia de apropriação da natureza tornava-se rotineiro para a sociedade civil, exceto para alguns poetas que, conscientes dos males da civilização moderna, produziam suas obras com uma tematização antagônica entre campo e cidade, como é o caso de William Blake. Segundo Michael Hamburger,

Muitos poetas posteriores demonstraram semelhante incapacidade para marchar “fraternalmente” ao lado de uma ciência utilizada para proporcionar novos meios de exploração econômica. Uma razão para tanto pode ser o fato de que “a imaginação é conservadora” não deve ser entendida num sentido estritamente político. A imaginação também pode ser politicamente radical, como a de William Blake, ou revolucionária, como em tantos poetas desde Baudelaire; não obstante, até mesmo em sua expressão mais utópica ou apocalíptica, a imaginação é conservadora quando recorre a normas e arquétipos. A Cidade Boa é uma dessas normas e arquétipos; mas, uma vez que poucas cidades modernas, ou nenhuma delas, foram consideradas boas o bastante por seus poetas, a natureza é a norma a que a poesia voltou repetidas vezes, com uma persistência não diminuída, e sim intensificada, pela invasão urbana e industrial no campo. Como enfatizou David Wright, a poesia da natureza do Romantismo inglês também foi uma reação à Revolução Industrial e aos modos de pensamento consoantes com ela. Até mesmo os poetas do século XX que lograram uma total ruptura com as premissas romântico-simbolistas consideraram impossível aceitar os avanços técnicos que poderiam levar à destruição de toda a natureza, bem como de toda a civilização, neste planeta. (HAMBURGER, 2007, p. 375-376; aspas do autor).

Logo, percebe-se a necessidade incessante de implementar o novo como algo problemático, já que as mudanças seriam feitas em detrimento de outras. Desse modo, as tensões cresceram entre o espaço da cidade, que normalmente teria uma carga negativa ao se mostrar insustentável para a civilização, ao lado do campo, mostrando ser um espaço acolhedor e positivo.

O ser intelectual do tempo, ao notar a destruição do que lhe é conferido essência, não se resguarda, e a crítica social começa a ser empregada nos poemas. Como afirma Octavio Paz, “a arte se nutre sempre da linguagem social. Essa linguagem é, do mesmo modo e sobretudo, uma visão do mundo” (PAZ, 1982, p. 352). A visão do mundo na época do Romantismo inglês fez com que a linguagem poética questionasse a massificação da civilização, que se mostra vazia e apática em frente da ruína do mundo natural. A princípio,

nota-se na poesia de William Blake em *Canções da Inocência e Canções da Experiência* (1789) uma lírica interligada com a natureza, onde o sujeito se preocupa em sentir o meio rural em que vive, e na segunda parte há uma perda desse desfrutar, mostrando um eu lírico que não se encaixa com a civilização, utilizando uma linguagem direta, combativa, e também de denúncia, ressoando certa preocupação com a herança que seus contemporâneos deixariam para o amanhã.

Anos mais tarde, a cidade estaria preenchida da civilização moderna, dividida e tensionada por classes sociais. Desse modo, Berman (2007) alerta para uma questão um tanto quanto paradoxal sobre a modernidade: dela surgem dois subprodutos, a modernização, no que tange às relações políticas e sociais, e o Modernismo, movimento artístico-cultural. Entretanto, esses dois conceitos andam juntos: os intelectuais modernos se agrupavam nas grandes cidades para discutir essa nova arte essencialmente urbana, e para Marx, a revolução sonhada tem como palco a urbe, que passa por um processo extremo de industrialização. É nesse momento de intensa modernização da sociedade, de uma expansão do modelo capitalista, de um contínuo desnivelamento entre burgueses e proletariados, que faria a classe trabalhadora encarar as relações de poder e, assim, se iniciaria o declínio do capitalismo. Com a intensa transformação ocorrendo por toda a Europa, já se sabe o tom do que viria a ser a lírica moderna, situada em um cenário urbano de intenso combate, tendo início pelo francês Charles Baudelaire. O poeta teoriza sobre a poesia moderna no texto “O pintor da vida moderna” (1863), explicando a modernidade e as bases de sua lírica. Nele, expressa a importância do *flâneur* ser aventureiro, a fim de descobrir as peculiaridades da vida na cidade.

A multidão é seu universo, como o ar é o dos pássaros, como a água, o dos peixes. Sua paixão e profissão é *desposar a multidão*. Para o perfeito *flâneur*, para o observador apaixonado, é um imenso júbilo fixar residência no número, no ondulante, no movimento, no fugidio e no infinito. [...] É um *eu* insaciável do *não-eu*, que a cada instante o revela e o exprime em imagens mais vivas do que a própria vida, sempre instável e fugidia. (BAUDELAIRE, 2006, p. 857; itálico do autor).

Hugo Friedrich em *Estrutura da lírica moderna* (1978), comenta detidamente sobre as características da poesia moderna, sobretudo o momento em que ela atinge o apogeu com a tríade de poetas modernos franceses: Rimbaud, Baudelaire e Mallarmé. Friedrich faz uma revisão a Diderot e Rousseau que, em seu entendimento, são os prenunciadores desta

lírca. Rousseau deseja voltar ao momento de contato com a Natureza, demonstrando insatisfação frente à racionalidade perpetuada e ao transitório no cenário urbano, encarnando “a primeira forma radical da ruptura moderna com a tradição” (FRIEDRICH, 1978, p. 23). Não é de se estranhar, no entanto, que o movimento Simbolista, herdeiro e sucessor ao Romantismo, também respondesse contra uma perspectiva racionalista. Do Romantismo Francês é continuada “a consciência de ser decadente”, e “o destrutivo, mórbido e criminal” adquiririam “a categoria do interessante”, ao mesmo tempo que a figura do poeta era vista “como vidente incompreendido, como o sacerdote no santuário da Arte” (FRIEDRICH, 1978, p. 31). O movimento de meados do século XIX compactuava e valorizava o que era intuitivo, a experiência subjetiva, o espiritual, de modo a almejar “a apreensão direta dos valores transcendentais, o Bem, o Belo, o Verdadeiro, o Sagrado” (BOSI, 2017, p. 280). Reforçavam uma defesa à Natureza, detentora de um símbolo sobre a essência, cada vez mais explorada pelo sistema capitalista, além de ser o espaço ideal para fugir da destruição cotidiana na cidade.

No entanto, a incompreensão do poeta era um ponto defendido na poesia de Baudelaire: ele não desejava ser entendido. Hamburger (2007) o nomeia como “pai da poesia moderna”, além de realçar a personalidade construtora das tensões que caracterizam o lirismo baudelaireano, como “romântico-clássico-simbolista” e “homem das multidões”. Baudelaire tece a realidade que vivencia por meio do grotesco, obscuro, ao mesmo tempo que promove uma remodelação com relação à teorização do lirismo, instaurando uma proposital incompreensibilidade na linguagem poética. Este último ponto leva a outro traço importante de sua poética: ao não conceber qualquer função à poesia, ele a entende como independente, bastando ser somente poesia. Ele assumiu sentir “uma aversão declarada por qualquer intenção exclusivamente moral num poema” (BAUDELAIRE *apud* HAMBURGER, 2007, p. 18) e, também pregou a despersonalização, ou seja, a separação entre o trabalho poético e o poeta, evitando que os sentimentos pessoais interfiram em um fazer essencialmente pautado no intelecto.

De acordo com Walter Benjamin, o poeta trabalha o tema do herói, que afirma ser a verdadeira temática da modernidade, mas vista de maneira diferente em relação ao herói romântico. Baudelaire entendia que o homem moderno, o sacerdote da Arte segundo



Friedrich, perdido na própria vivência errante, saberia perceber a beleza que o cerca. Segundo o teórico,

para viver a modernidade é preciso uma formação heroica. [...] Assim, Balzac e Baudelaire se opõem ao romantismo. Sublimam as paixões e as forças de decisão; o romantismo sublima a renúncia e a dedicação. Essa nova concepção é muito mais complexa e rica no poeta do que no romancista. Duas figuras ilustram o que escrevemos. Ambas apresentam ao leitor o herói em sua nova versão. Em Balzac, o gladiador torna-se *commis voyageur*. O grande caixeiro viajante Gaudissart prepara-se para trabalhar na Touraine. Balzac descreve seus preparativos e interrompe-se exclamando: “Que atleta! que arena! e que armas: ele o mundo e sua verborreia”. Baudelaire por seu lado, reconhece no proletário o escravo da esgrima [...]. Aquilo que o assalariado realiza no trabalho diário não é menos importante que o aplauso e a glória do gladiador na antiguidade. (BENJAMIN, 2000, p. 10-11; *italico e aspas do autor*).

Ademais, Baudelaire também utiliza a palavra “modernidade” em 1859, afirmando necessitá-la “para expressar o particular do artista moderno: a capacidade de ver no deserto da metrópole não só a decadência do homem, mas também de pressentir uma beleza misteriosa” (FRIEDRICH, 1978, p. 35). Essa beleza misteriosa poderia ser encontrada na forma degradada da vivência urbana e os símbolos vinculados a ela, sendo classificado por Hamburger (2007) como um poeta alegórico. Além disso, o desregramento poético tinha correspondência, a princípio, com a vida particular do poeta: “Baudelaire celebrava Paris do mesmo modo como celebrava suas prostitutas, mendigos, bêbados, oprimidos e criminosos.” (HAMBURGER, 2007, p. 373).

Seu primeiro livro, *As flores do mal* (1857), conseguiu reunir múltiplos olhares: muitos atônitos, outros deslumbrados, mas principalmente, os olhares censuradores, que o fizeram retirar outros poemas. Avesso aos valores burgueses, à natureza e a tudo o que o orgânico representava desde Rousseau, preferiu lidar com os próprios problemas existenciais. Com poemas compostos predominantemente de versos clássicos, como o alexandrino, o livro possui seis partes, nas quais estão distribuídos mais de 100 poemas. São elas: “*Spleen e ideal*”, “*Quadros parisienses*”, “*O vinho*”, “*Flores do mal*”, “*Revolta*” e “*A morte*”. Pensando na imagética da modernidade, em “*Quadros parisienses*” estão agrupados poemas nos quais tem-se mais evidente a junção do poeta com a multidão. Essa horizontalidade fez com que o poeta se permitisse entender, de outro ângulo, aquela Paris do meio do século, principalmente

pela visão dos desfavorecidos socialmente, que muitas vezes têm as ruas como morada. Constam nessa parte os notáveis poemas “O cisne” e “A uma passante”, traduzidos por Mário Laranjeira.

“O sol”  
 [...]
 Quando, como um poeta, ele às cidades chega,  
 Torna mais nobre a sorte das coisas mais piegas,  
 E introduz-se qual rei sem valete ou rumor,  
 Nos hospitais e nos palácios de esplendor. (BAUDELAIRE, 2012, p. 104)

“As velhinhas”  
 [...]
 Esses monstros disformes já foram mulheres,  
 Eponina ou Laís! Monstros tortos, corcundas  
 Alquebrados, amemo-los! pois esses seres  
 São almas sob as saias rotas, frias e imundas (BAUDELAIRE, 2012, p. 111)

Os fragmentos transcritos acima evidenciam um olhar mais próximo dos mais necessitados, além de notar como o ritmo citadino é veloz. Ainda que a censura o tenha perseguido, é fato que Baudelaire instaura um novo momento na lírica mundial, sendo representante da poesia moderna. Portanto, o poeta inaugurou um caminho para que outros poetas se perdessem na própria heroicidade, dissipando, assim, o conceito da lírica moderna. Em razão disso, Oswald de Andrade e Roberto Piva penetram em uma realidade tão fervilhante quanto a Paris da época baudelairiana. Dessa forma, no próximo subcapítulo foi feito um breve resumo de São Paulo, cidade e espaço onde suas poéticas foram desenvolvidas.

### **1.3 A cidade de São Paulo (1900-1960)**

Ao recuperar a história da cidade de São Paulo, tema da dissertação, cabe explicar que não serão discutidas as relações políticas e sociais. Não se tem a pretensão de esmiuçar tal trajetória, apenas de demonstrar brevemente como o espaço sofreu mudanças que a colocam como um arquétipo de cidade moderna. É importante elencar alguns dos processos modernizantes que São Paulo passou, pois isso resultou nas relações sociais, fomentadas pela urbe. Para isso, o teórico galês Raymond Williams relembra o panorama da metrópole do século XX:

As condições e as relações humanas da metrópole do início do século XX têm sido, em muitos aspectos, intensificadas e amplamente estendidas. Em um sentido mais simples, as grandes agregações metropolitanas, dando continuidade ao desenvolvimento das cidades em grandes conglomerados, ainda estão se ampliando historicamente (a uma taxa ainda mais explosiva no Terceiro Mundo). (WILLIAMS, 2011, p. 9).

A partir do século XX, então, há um crescimento elevado de população nos centros urbanos. Dito isso, em São Paulo, deve-se pontuar inicialmente é que, a partir da instalação de rede elétrica em 1905, outros elementos da urbe foram ampliados e, conseqüentemente, modernizados. A iluminação pública simbolizou as boas-vindas para um progresso econômico, já que a luz resplandecia as formas dos arcos, postes, pontes e viadutos, evidenciando a arquitetura mesclada da metrópole, com construções barrocas, neoclássicas e edifícios que se voltavam para uma estética moderna europeia.

São Paulo possui três elementos que são indispensáveis para o seu crescimento durante 6 décadas (1900-1960): o proletariado, que se deslocou de diversas regiões do país, a economia cafeeira dominante e a mobilidade urbana, com a inserção, a princípio, das ferrovias e dos trens. Ao longo do tempo, a locomoção foi aumentada, posteriormente, para o transporte urbano, na circulação de bondes e ônibus, alcançando progressivamente o ápice modernizante com o setor aéreo.

Em consequência da Revolução Industrial, as ferrovias começaram a ser implementadas já no século XIX. No século XX, a ferrovia se consolida como principal meio de transporte dos fazendeiros da época, pois era por meio dos trilhos que se ligavam três pontos importantes para a economia do Estado: o ambiente rural, onde o café era plantado, a capital da cidade e o porto de Santos, local de onde o café seguia para exportação. Ao longo dos anos, abriram-se novas empresas ferroviárias, que buscavam percorrer outros lugares para ampliar seus negócios.

Apesar de uma crise cafeeira momentânea nos primeiros anos do século, tal década já se mostrava promissora para a modernização da metrópole. É a partir do ano de 1910 que a cidade inicia o seu progresso econômico, sobretudo por políticas que visaram valorizar o café. Segundo o historiador Affonso de Taunay, tais medidas simbolizaram um novo “ritmo dos negócios e novo surto de prosperidade [que] beneficiou a região paulista” (TAUNAY, 2004, p. 367). Com a economia reestabelecida, as modificações urbanas

aconteceram em marcha vertiginosa. Não é por acaso que obras de domínio público tiveram início naquele momento, como se deu a construção do primeiro Museu de Arte, a Pinacoteca (1905), e a Catedral da Sé em 1913, bem como “o alargamento da rua Líbero Badaró<sup>4</sup>, os melhoramentos do vale do Anhangabaú, remodelação da larga área central que rodeava a Sé” (TAUNAY, 2004, p. 370).

Ainda segundo Taunay (2004), São Paulo abrigou uma vasta camada de imigrantes entre 1909 e 1915. Enquanto a tecnologia substituía o trabalho manual no campo e acentuava a desigualdade nos países europeus, a alta expressiva do café fez com que a burguesia precisasse de mão de obra para o labor, sobretudo o rural, investindo todo o lucro cafeeiro nas fábricas, expandindo a necessidade, também, do trabalho industrial. Logo, a crescente presença de brasileiros e estrangeiros em busca de um emprego deu origem aos bairros operários, como os bairros do Belém, Bexiga e Brás, hoje situados na região central da cidade. Segundo Roberto Toledo, esses bairros eram os mais populosos junto do bairro da Moóca, tipicamente italiano. O historiador afirma que

os estrangeiros constituíam porção considerável do total de habitantes – 205.245, ou 35%. Os maiores contingentes eram de italianos (91.544), portugueses (64.687) e espanhóis (24.902), vindo em distantes quarto e quinto lugares os “turco-asiáticos”, como o censo chamou os árabes (5.988), e os alemães (4.555). [...] Entre as comunidades de estrangeiros apontadas pelo censo despontava uma novidade: um primeiro grupo de japoneses. Eram ainda escassos 966, mas já marcavam presença, como representantes do último país a nos enviar seus nacionais no quadro da imigração planejada e subsidiada. (TOLEDO, 2015, p. 198-199; aspas do autor).

Tal ajuntamento de trabalhadores das mais diversas nacionalidades buscou melhorias trabalhistas, levando essa mobilização coletiva para o próprio espaço onde habitavam. Os bairros supracitados sofriam com a falta de infraestrutura, sobretudo higiênica, o que elevava as chances de contágio de doenças. Logo, a coletividade que se formava na periferia da metrópole logrou uma característica de identidade relevante, culminando na Greve Geral em 1917. Frisa-se que o encontro heterogêneo de povos resultou no início da

---

<sup>4</sup> O endereço, situado na região central, foi e continua sendo de extrema importância para a história e economia de São Paulo. Ainda conservam-se algumas das construções modernas da época, como o Edifício Sampaio Moreira (1924).

população paulista, marcada por uma imagem “vibrante e ingênua em várias línguas” (TOLEDO, 2015, p. 210).

A datar pela década de 20, o aparecimento de novos edifícios, fábricas, igrejas e museus seriam gradativos. A implementação de novos elementos à paisagem paulistana marcava, de certa forma, uma mudança urbana, antes rural, para aquele momento, tornando-se moderna. Por consequência, São Paulo começaria a se assemelhar a tais espaços: a desigualdade se mostrava na existência de extremos convivendo na cidade, isto é, em detrimento do progresso econômico, a massa populacional, que se abrigava em moradias miseráveis, continuaria a ser explorada, como registrado por Toledo: “a cidade que caberia ao prefeito Firmiano Pinto administrar tinha, segundo o censo daquele ano, 73.696 edificações e 80.169 domicílios. Na média, 7,22 pessoas ocupavam cada domicílio” (TOLEDO, 2015, p. 201). Além disso, o comércio tratou de se instalar nas ruas e avenidas centrais, se aproximando das sedes dos jornais. Podem ser citados como exemplo o Estadão, que estava situado, naquela época, na Praça Antônio Prado, na Sé, sendo um dos primeiros jornais da cidade, e a inauguração do Edifício Martinelli, em 1929, sendo o primeiro arranha-céu paulistano. Segundo Percival Tirapeli,

o edifício que fora símbolo de modernidade foi apelidado por Oswald de Andrade de bolo de noiva. Afinal, apresentava divisões clássicas de embasamento, corpo e coroamento – com direito a falsa mansarda. Sua coloração, em três tons de rosa, é dada pela composição das misturas de vidro moído, cristal de rocha e areias, que o fazem cintilar. Os materiais de acabamento vieram da Suécia, como madeiras e latonados, mármore da Itália e lustres da Bohemia. (TIRAPELI, 2007, s/p).

Os ônibus se consolidam como transporte público, dividindo espaço nas ruas e avenidas com os automóveis. Nesse panorama de desvendar as novas construções, efervescia a vida intelectual e cultural na urbe, principalmente a literária. A Semana de Arte Moderna acontece no Theatro Municipal em 1922, atraindo olhares para a cidade que abrigou intelectuais provocadores, que incitavam o rompimento com a estética parnasiana. Posteriormente, São Paulo inauguraria a primeira biblioteca pública (1926), que em 1960 se chamaria Biblioteca Mário de Andrade, em homenagem ao escritor modernista. Em 1934, a Universidade de São Paulo (USP) é fundada pela coligação de faculdades autônomas já existentes, como a Faculdade de Direito, de forma a ampliar as diversas áreas do

conhecimento. A ciência igualmente despontaria como forma de combate e resistência ao momento político, em que as ideologias nazistas e fascistas estavam sendo fortemente disseminadas. Anos mais tarde, o Aeroporto de Congonhas é inaugurado, em 1936, consolidando ainda mais o processo modernizante pelo qual a metrópole estava passando, proporcionando uma maior ligação entre negócios nacionais e internacionais, pelo fluxo de passageiros ou pelas cargas recebidas e exportadas, colaborando para uma maior globalização.

A partir de 1935, as construções se ampliam para, principalmente, o esporte. Alguns estádios de futebol são inaugurados, como o Estádio Municipal Paulo Machado de Carvalho, o Pacaembu, em 1940, e o Estádio do Canindé, em 1956. A fabricação de automóveis continuava a todo vapor, principalmente pela inauguração, no mesmo ano, do Autódromo de Interlagos. Com a ebulição em torno do esporte, a multidão paulista já se consagrava com mais de 1 milhão de habitantes, construindo, aos poucos, sua característica plural junto da cidade, que, naquele momento, estava sob intenso processo de verticalização urbana. O objetivo era de construir mais arranha-céus elaborados na linha da estética moderna, e que desafiasse as dimensões arquitetônicas, como se deu com o Edifício Altino Arantes (1947), que viria a desbancar o Martinelli, como o maior edifício de São Paulo.

Como dito inicialmente, não se pretendeu detalhar os diversos processos aos quais São Paulo foi submetida, apenas evidenciar o ritmo e as bases fundamentais para o crescimento urbano e econômico. Desse modo, fez-se necessário pensar em como a produção artística brasileira foi desenvolvida naquele momento. Parte da produção viria com uma contribuição relevante das vanguardas europeias, como o Dadaísmo, Cubismo, Futurismo, Expressionismo, Surrealismo etc., estando engajadas com a renovação artística. Por consequência, o palco escolhido para a disseminação das novas ideias foi a cidade, pois

revolução e arte moderna são habitáveis apenas no *hic et nunc* de um espaço urbano. Marx extraía o modelo de revolução moderna da tradição francesa: a ideia (deusa) revolucionária tem a substância de Paris (Paris em 1789, em 1848, em 1870). Em Paris, tudo é *aqui* e tudo é *agora*. Espaço e tempo podem, pois, ser apreendidos em conjunto. Toda a história das lutas de classe é espacializada, incorporada na cidade capital, e só aí ela pode alcançar o seu ponto culminante e apreender seu momento decisivo. (BERARDINELLI, 2007, p. 149-150; itálico do autor).

Alfonso Berardinelli realça o símbolo da cidade como meio de resistência, e mostra que o espaço é complexo, pois consegue comportar os mais diversos tipos de confrontos e, ainda assim, ser o ambiente para que a arte prospere. À vista disso, o capítulo seguinte trata detidamente dos poetas estudados e suas respectivas características, épocas e obras.

## 2. Os poetas de São Paulo

### 2.1. A produção urbana: Oswald de Andrade e Roberto Piva

De mãos dadas com o experimentalismo, poetas como José Oswald de Sousa de Andrade (1890-1954) e Roberto Lopes Piva (1937-2010) compartilham o fazer poético em níveis diferentes, mas igualmente comprometidos em decodificar o novo. De épocas distintas, ambos se mostraram militantes em prol da poesia, escolhendo referenciais estrangeiros da vanguarda, poetas nacionais românticos e seus contemporâneos. Em consequência, os poetas lidaram com o juízo dos extremos, de aficionados e entusiasmados, até da incerteza da qualidade literária a qual revelaram ao mundo. Oswald brincou com as simplicidades do cotidiano, fez piada daqueles que prezavam por uma poesia de estética clássica e rompeu com a forma, como no caso do poema “amor”, em que há apenas um verso. O seu experimentalismo poético, uma vez inovador, mais tarde se encarregaria do sentimento de não ter sido suficientemente valorizado<sup>5</sup>. Anos mais tarde, Roberto Piva provou da indiferença de alguns poetas e da academia em relação a sua poética transgressiva, pois *Paranoia*, obra de 1963, só começaria a receber estudos aprofundados apenas em 2000, no relançamento do livro, após 37 anos sua estreia.<sup>6</sup> É provável que essa exclusão tenha ocorrido pelo momento em que os concretistas recebiam os holofotes da academia, bem como a poesia cerebral cabralina. Neste sentido, produções que destoassem das citadas foram inexploradas, ainda mais quando se tratava da poesia surrealista e experimentalista, de essência rebelde e crítica.

Entre as obras de Oswald, figuram os diversos gêneros textuais. Iniciou sua trajetória literária no drama, ao escrever duas peças em francês com Guilherme de Almeida chamada *Mon Coeur Balance e Leur Âme* (1916), às quais se juntam mais três peças teatrais, já maduras, e mais três obras, *O Rei da Vela* (1933), *O homem e o cavalo* (1934) e *A morta*

---

<sup>5</sup> Em *Vários escritos* (1995), de Antonio Candido, consta a carta de Rudá, filho de Oswald, para o professor Antonio Candido. Nela, Rudá comenta os estudos do teórico sobre seu pai, e adiciona aspectos íntimos, oriundos desse olhar mais familiar, e relata que Oswald temia não ser valorizado: apesar de sua conhecida postura cômica, havia certa preocupação de que suas obras fossem reduzidas a essa característica.

<sup>6</sup> Roberto Piva chama atenção de Heloísa Buarque de Hollanda que o insere em seu livro, *26 Poetas hoje* (1976), uma antologia que reuniu poetas marginais. A publicação rende ao paulista um maior destaque pela disseminação de *Paranoia*, repousando nesta nomenclatura equivocada, a qual jamais foi reivindicada pelo poeta. Questionado em entrevista para a Revista *Época*, o poeta comenta a situação de poeta à margem a qual foi colocado. Ele diz: “Eu não me marginalizei. Fui marginalizado. É diferente. Sempre me insurgi contra a mecanização da poesia, contra as academias, contra uma certa poesia experimental que de experimental pouco tinha.” (PIVA, 2005a, s/p). Neste sentido, ele se insere na marginalidade pois a qualidade poética de sua poesia é relegada, não por aproximações poéticas.



(1937). O seu primeiro romance, *Os Condenados* (1922), faz parte de uma trilogia, juntamente das obras *A Estrela de Absinto* (1927) e *A Escada Vermelha* (1934), seguida pelo projeto *Marco Zero I e II* (1943-1945). Destacam-se seus textos experimentais, como *Memórias Sentimentais de João Miramar* (1924) e *Serafim Ponte Grande* (1933). Como poeta, *Pau-Brasil* (1925), *Primeiro caderno do aluno de poesia* (1927), *Cântico dos cânticos para flauta e violão* (1942), *O escaravelho de ouro* (1946), além de muitos manifestos dispersos, sendo os principais o “Manifesto da Poesia Pau-Brasil” (1924) e “Manifesto Antropófago” (1928). Como jornalista, deixou incontáveis artigos, ensaios e crônicas que podem ser encontrados nos volumes de suas *Obras completas*, como *A utopia antropofágica e Ponta de lança: polêmica*.

Por seu turno, Roberto Piva dedicou a vida à poesia e à docência. Entre suas obras poéticas, estão *Paranoia* (1963), *Piazzas* (1964), *Abra os olhos e diga ah* (1976), *Coxas* (1979), *20 Poemas com brócoli* (1981), *Quizumba* (1983) e *Ciclones* (1997), além de manifestos poéticos esparsos, que estão agrupados em suas *Obras reunidas*. Tal obra se divide em três volumes: *Um estrangeiro na legião* (2005), *Mala na mão & asas pretas* (2006) e *Estranhos sinais de Saturno* (2008).

Oriundo de uma família fazendeira burguesa, Oswald aproveitou de sua vivência privilegiada para fazer viagens para o exterior, sobretudo para França e Inglaterra, exemplos de civilizações capitalistas no auge do urbanismo e das expressões artísticas modernas. Apesar do contexto da época ser de intenso conflito, ele conseguiu extrair pontos positivos dessas suas jornadas. Em suas palavras, “se alguma coisa eu trouxe das minhas viagens à Europa dentre duas guerras, foi o Brasil mesmo” (ANDRADE, 1987, p. 14). Sabe-se, então, que o seu conhecimento literário foi ampliado pelo contato com as diversas vanguardas europeias. A visão de ser estrangeiro aflorou a sua brasilidade, ideia que seria desenvolvida em suas publicações futuras.

Além da própria simbologia da árvore pau-brasil, uma das figuras que seriam utilizadas com frequência para exaltar a brasilidade seria o café. Nesse sentido, o café estava inerentemente ligado à São Paulo, que naquele momento despontava como principal produtor e exportador do café. São recorrentes as correlações e comparações feitas entre São Paulo, o café e a literatura Modernista. Esses paralelos revelam uma face ingênua e prematura do seu desejo de fazer uma poesia para exportação: se o Estado apostou na comercialização do café

como base econômica de São Paulo, Oswald não pestanejou ao sustentar seu projeto poético, a princípio experimental, mas que progrediria paulatinamente como o café<sup>7</sup>. A partir desse momento, nasce o “Manifesto da Poesia Pau-Brasil”, publicado no *Correio da Manhã* em 1924. Ele reivindicava a poesia pautada no cotidiano, com uma linguagem livre, aliando elementos da cultura brasileira, como o Carnaval, a culinária, a dança etc.

Oswald, um dos expoentes e idealizadores da Semana de Arte Moderna de 1922, apontava para a necessidade de compreender o próprio Movimento Modernista, ao reconhecer suas bases,

suas causas materiais e fecundantes, hauridas no parque industrial de São Paulo, com seus compromissos de classe no período áureo-burguês do primeiro café valorizado, enfim com o seu lancinante divisor das águas que foi a Antropofagia nos prenúncios do abalo mundial de *Wall-Street*. O modernismo é um diagrama da alta do café, da quebra e da revolução brasileira. Quando o Sr. José Américo de Almeida mostrou a senda nova do romance social, se tinham já dividido em vendavais políticos os grupos literários saídos da Semana. A Semana dera a ganga expressional em que se envolveriam as bandeiras mais opostas. Dela sairia o Pau-Brasil, indicando uma poesia de exportação contra a velha poesia de importação que amarrava a nossa língua. E de Pau-Brasil sairia na direção do nosso primitivo, do “bom canibal” de Montaigne e Rousseau. (ANDRADE *apud* FONSECA, 1987, p. 15-16; aspas e itálico do autor).

Considerando a fala de Oswald acima, o Modernismo para o poeta não se mantinha apenas atuante no interior do campo das artes. O movimento tinha um comprometimento identitário com a sociedade, assim como com sua economia, a princípio exaltando o momento tecnológico em alta em São Paulo. A revolução instaurada pela Poesia Pau-Brasil romperia também com o pensamento importado, colonizado, retomando o pensamento crítico e formando uma sociedade consciente de suas características, pondo em xeque muito da influência estrangeira sobre a cultura brasileira. Na mesma rota, anos mais

---

<sup>7</sup> No capítulo “De literatura”, que está inserido em *Obras Completas*, está contido seu texto crítico intitulado “Em São Paulo”, em 19/04/1939. Depois de 14 anos desde o lançamento de *Pau-Brasil* (1925), a poesia modernista que cresceria juntamente da modernização da cidade, em seu entendimento, não cumpriu suas expectativas. Ao contrário, seguiu o mesmo caminho político-social da cidade. Segundo Oswald, “a literatura paulista caiu com o café. É verdade que do modernismo, cavalões, cavalinhos e potrancas continuaram a correr de vez em quando nos prados particulares que cercam seus stands. Como as letras do Estado líder coincidiam na sua alta, com o café, a duzentos mil réis a saca, desceram na depressão o seu brilho e o seu comando.” (ANDRADE, 1976a, p. 73).

tarde, parte do grupo modernista comungaria da antropofagia, assimilando o conceito do primitivismo.

Essas ideias fluíram pelo momento efusivo que a cidade de São Paulo passava. O panorama literário da época em que Oswald de Andrade produz sua obra é de intensa novidade para os modernistas, porque São Paulo ainda não tinha mostrado uma coerência e relevância literária, o que de certa forma facilitou que as ideias vanguardistas fossem plantadas em solo fértil. Antonio Candido e José Aderaldo Castello dissertam sobre esse cenário por meio dos estereótipos da época: enquanto São Paulo dispunha de uma fama de lugar para o trabalho e a seriedade, o Rio de Janeiro era visualizado de maneira antônima, isto é, como um lugar de festa e alegria. Para os teóricos, considerando os estereótipos supracitados, este antagonismo produziu um paradoxo, pois enquanto no Rio de Janeiro havia maior notoriedade em relação aos autores e suas produções, que estavam vinculados à tradição literária, São Paulo é o local onde os paradigmas foram rompidos.

Nesta cidade, o movimento assumiu traços radicais sob o aspecto estético e agressivos sob o aspecto polêmico. O panorama, aliás, era menos rico e mais simples, como ocorre na província: de um lado, uma literatura oficial de pouca importância; de outro, os renovadores. No Rio, a vida cultural era diversificada, havia uma tradição que pesava e era representada por gente de valor, sendo ainda capaz de inspirar os mais moços. (CANDIDO; CASTELLO, 1997, p. 15-16).

Essa ideia também é defendida por Alfredo Bosi, que atestou a viabilidade do Modernismo em São Paulo, porque “só aqui o processo social e econômico gerava uma sede de contemporaneidade junto à qual o resto da Nação parecia ainda uma vasta província de Parnaso” (BOSI, 2003, p. 209).

Anos após a Semana de 22 e o lançamento do “Manifesto da Poesia Pau-Brasil”, Oswald escreve “Manifesto Antropófago” (1928), em que deixaria explícito o outro pilar constituinte de seu projeto literário. O radicalismo de Oswald fez com que outros poetas concordassem com sua ideia da devoração direcionada ao estrangeiro, como Antônio de Alcântara Machado e Raul Bopp. No mesmo ano, sob direção e gerenciamento dos poetas citados, foi lançado o primeiro número da *Revista de Antropofagia*, no qual consta o “Manifesto Antropófago”, juntamente da representação do *Abaporu*, de Tarsila do Amaral. Segundo o texto “Abre-alas” de Alcântara Machado, era o momento de despertar “em cada

conviva o apetite de meter o garfo no vizinho”, além de apontar a prontidão para “a cordeal mastigação. [...] E arreganho a dentuça.” (MACHADO, 1928, p. 1).

Ao decorrer da revista, de extrema importância para os modernistas, encontram-se textos de outros escritores, como Guilherme de Almeida, Menotti del Picchia e Plínio Salgado, estes dois últimos sendo, mais tarde, expelidos com rejeição da grande boca antropófaga. Os companheiros de Oswald, Antônio de Alcântara Machado e Raul Bopp, no mesmo número da revista, publicaram “nota insistente”. Nela, são anunciadas algumas regras, sendo finalizada com: “A ‘Revista de Antropofagia’ não tem orientação ou pensamento de espécie alguma: só tem estômago.” (MACHADO; BOPP, 1928, p. 8; aspas dos autores). Esse estômago, a princípio, conseguiu comportar o desejo voraz dos verde-amarelistas (1926) contrários ao movimento Pau-Brasil: reivindicavam uma literatura brasileira original, recorrendo à língua tupi e às bases conservadoras no Brasil. No entanto, esse estômago se mostrou incapaz de digerir a transformação para o Grupo da Anta (1927), vinculada às ideias nacionalistas, em oposição ao comunismo, cultivando ligações com os temas nazistas.

Oswald já havia travado esta oposição anteriormente em 1927, no texto “Antologia”, publicado pelo *Jornal do Comércio*, e assinado por João Miramar, personagem de seu romance *Memórias Sentimentais de João Miramar*. Faz sua crítica utilizando de uma aliteração obsessiva com a raiz “ant”, aproveitando todo o som de embate que as letras /p/, /r/ e /t/ produzem, criando neologismos para ironizar todo o grupo. Oswald inicia dizendo sobre os espíritos dos integrantes do grupo, os quais “espírito antanho e garganta que não sacode pedras mui longe do antro em que se antola.” Há certa dúvida da sua relevância, pois “tanta anta não pode a sério tomar uma Antar Tonanta, que querendo ser gigante não passa de axinomântica.” (ANDRADE, 1976a, p. 32-33). Então, neste momento da *Revista de Antropofagia*, o “Manifesto Antropófago” foi mais uma resposta importante à Escola da Anta.

O entendimento sobre o novo e identificação com uma vanguarda é particular, bem como a forma utilizada para romper com o movimento literário anterior. A literatura oswaldiana, embebida de um Modernismo que dialoga com as vanguardas, possui traços cubistas, dadaístas e futuristas. Segundo Roberto Schwarz, essa poesia é inspirada pelas vanguardas europeias e pela negação do tradicionalismo poético; ela está associada a “atraso e desgraças nacionais”, ao mesmo tempo que apresenta uma ótica positiva sobre a sociedade da época, caracterizando sua visão como um “ufanismo crítico” (SCHWARZ, 1987, p. 13).

Ainda que Oswald clamasse pelo novo em comparativo com as formas clássicas, ele também as retomava em forma de paródia. Há, evidentemente, uma relação referencial nacionalista que poetas encontram nas produções antecessoras ao seu tempo: o poeta soube reconhecer a qualidade lírica daqueles que o antecederam. Oswald já demonstrava lucidez diante dessa questão: ainda que entendesse a necessidade do rompimento com estéticas anteriores, sobretudo com a parnasiana, ele sabia da impossibilidade de reivindicar o novo sem antes reconhecer a presença do passado em sua poética. Como afirma Carlos Felipe Moisés,

O presente esvaziado de antecedentes não tem como gerar futuro algum, muito menos o futuro redentor prometido pelo fetiche da novidade absoluta, sempre prestes a se realizar mas que jamais se realiza, pois, em seguida à sua apoteótica aparição, tudo será sempre engolfado pela redundância de um novo presente, que se pretende presente e novo para todo o sempre. (MOISÉS, 2008, s/p.)

Talvez essa consciência seja vista em Oswald a partir da sua característica humorística, aos seus poemas-piada. Ao se deparar com “Loyde Brasileiro”, Oswald produz uma paródia do poema do romântico Gonçalves Dias, “Canção do Exílio”. O seu poema, de nome “Canto de regresso à pátria”, possui o mesmo sentimento saudosista em relação à pátria empregado por Dias, exaltando-a. Vê-se o sentimento comungado: “Nosso céu tem mais estrelas,/ Nossas várzeas têm mais flores,/ Nossos bosques têm mais vida,/ Nossa vida mais amores.” (DIAS *apud* RONCARI, 2014, p. 319), enquanto na paródia: “Minha terra tem mais rosas/ E quase que mais amores/ Minha terra tem mais ouro/ Minha terra tem mais terra” (ANDRADE, 2017, p. 101). Porém, ainda que o modernista comungue, ele se distancia da imagem romântica contemplativa da natureza, para onde deseja voltar, e Oswald se aproxima da cidade, como se vê na última estrofe: “Não permita Deus que eu morra/ Sem que volte pra São Paulo/ Sem que veja a Rua 15/ E o progresso de São Paulo” (ANDRADE, 2017, p. 101).

O jovem Roberto Piva já demonstrava sinais de inconformismo aos moldes tradicionais ao abandonar o ensino regular em São Paulo aos 15 anos. Em suas palavras, “tinha passado pelo Mackenzie, pelo Piratininga e pelo Oswaldo Cruz. Larguei tudo porque aquilo não me interessava. Era uma sabedoria morta. Completamente ineficaz e ineficiente.

Tinha uma encheção de saco o dia inteiro vindo dos meus pais, um inferno.”<sup>8</sup> (PIVA *apud* HUNGRIA; D’ELIA, 2011, p. 9). Avesso a toda regra, não se permitia enquadrar em grupos, já que a liberdade era considerada o único lema. Admitir quaisquer rótulos o limitaria em sua vida e em seu projeto literário: ao assumir algo, recusaria o oposto<sup>9</sup>. Como poderia assumir qualquer postura se a libertação era o que Piva desejava viver, tencionando a transitar em todas as esferas? Além disso, essa liberdade traria consigo um aspecto épico, em que o poeta embarca em uma aventura, aceitando todos os pormenores, positivos ou negativos, sobretudo os desfavoráveis. Frisa-se que as oposições são cultivadas em Roberto Piva, pois é do conflito que nasce a sua poesia. O choque é intencional e provocado, obtendo uma poesia de natureza hermética.

Como o momento era de extrema apreensão devida a polarização política, com uma vasta gama de poetas sendo descobertos, o poeta e seus amigos produtores de uma poesia surrealista, influenciados, também, pela Geração *Beat* norte-americana, não encontraram receptividade para que esse projeto literário, de alguma forma, encantasse leitores. Essa poesia, oriunda do inconsciente, das emoções e das experiências, voltou a ser valorizada, de fato, pelo grupo de Roberto Piva. Os poetas modernistas não se interessaram pelo Surrealismo tanto quanto pelas outras vanguardas, já que o primeiro “Manifesto do Surrealismo” (1924), de Andre Breton, seria publicado dois anos mais tarde da Semana de 22. Havia, no momento posterior a Geração de 45, uma separação em grupos e suas afinidades sobre como entendiam a arte poética. Eram estes os “inspirados”, que “a poesia seria um achado”, e os “construtivos”, que viam a poesia como “resultado de uma busca, de uma elaboração.” (FRANCHETTI, 2007, p. 256).

---

<sup>8</sup> Anos depois, Piva volta para terminar os seus estudos e se forma em Sociologia, trabalhando como professor de história e estudos sociais. Na obra de Hungria e D’elia (2011), é possível encontrar o relato de uma aluna de Piva, Maria Teresa Louro, comentando como eram ministradas as aulas: “Às vezes ele fugia do programa e lia Marquês de Sade. [...] De repente, ele cismava com exercícios práticos: ‘vamos fazer, então, um poema surrealista’.” (LOURO *apud* HUNGRIA; D’ELIA, 2011, p. 100-101; aspas das autoras).

<sup>9</sup> Em momento de maior maturidade, Piva admite ser adepto do Xamanismo, logo após várias experiências religiosas por toda sua vida. Em suas últimas obras, aborda as mais variadas simbologias do Xamanismo, bem como os rituais sagrados. A sua sexualidade também é comentada por seus colegas, que desafiam a ideia de Piva ser homossexual. Ele responde: “Detesto essa história psicanalítica de se ‘assumir homossexual’. Eu não tenho e ninguém tem que se assumir homem, mulher, animal, gay, lésbica, bissexual. Não tem nada a ver uma coisa com a outra. Octávio Paz dizia que ‘a poesia é subversão do corpo’. Então, seja no corpo que for – homossexual, heterossexual, bissexual – ele estabelece a sua própria corrosão.” (PIVA *apud* HUNGRIA; D’ELIA, 2011, p. 169-170; aspas das autoras).

Na chamada Geração de 60, o grupo de poetas da época divergiam na forma. Houve poetas que retomaram aspectos clássicos da poesia, como o soneto e a métrica fixa, que optaram por esquivar-se do Modernismo brasileiro da primeira geração, e outros que continuaram na filosofia do novo, do rompimento total com os moldes tradicionais. A heterogeneidade da época pode ser explicada, segundo Bosi, pelo discurso em comum.

Neles convive o discurso metrificado e o imaginário romântico ou surrealista com a presença, hoje quase indefectível, de uma forte autoconsciência literária. [...] O conjunto dessas obras tem, para o historiador da poesia no Brasil, um significado irrecusável de permanência de uma determinada concepção lírica: sondagem do tempo subjetivo (que se estende, em alguns casos, à vida social concreta) e articulação do tema em imagens e em ritmos que se gestam no interior da tradição do verso. (BOSI, 2017, p. 519-521).

Em entrevista para o programa “Provocações”, de Antônio Abujamra, o poeta Claudio Willer, amigo pessoal de Piva, relata como era o momento para esse grupo de poetas que se desdobravam sob a poesia surrealista.<sup>10</sup> Ele afirmou que “o Brasil é uma sociedade, é um contexto cultural bastante católico de um lado. [...] Muito cientificista” (PROVOCAÇÕES..., 2012). Sua fala vai ao encontro do argumentado anteriormente: naquele momento, em comparação a uma poesia concretista, que angariava a atenção da academia, principalmente por romper com o verso, inaugurando um aspecto visual muito forte, esses *beatniks* brasileiros amarguraram a invisibilidade por muito tempo. Inclusive, a poesia de Piva é densa e de difícil decodificação, não sendo possível classificá-la, com certeza, dentro de sua contemporaneidade. Por isso, Paulo Franchetti lança a hipótese de assimilá-lo ao movimento de poetas marginais, ainda que o grupo acabe “por parecer garotos instalados na ‘perspectiva estável de uma sala de jantar da classe média’” (FRANCHETTI, 2007, p. 286; aspas do autor) ao lado da subversão poética de Piva. Desta forma, os concretistas eram vistos como “aqueles poetas [que] eram nosso oposto perfeito” (FRANCESCHI *apud* HUNGRIA; D’ELIA, 2011, p. 31).

É interessante notar como Roberto Piva demonstrava genuinamente transgressão em sua vivência. Em depoimento, os amigos de Piva relatam que o poeta “sempre se metia em encrencas, por causa dessa coisa dele de poesia exprimir a rebelião” (WILLER *apud*

---

<sup>10</sup> PROVOCAÇÕES 120 com Claudio Willer – bloco 01. Entrevistador: Antônio Abujamra. São Paulo: TV Cultura, 2012. 1 vídeo (13min09s). Publicado pelo canal TV Cultura. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=UQDisHyPEkA>. Acesso em: 10 ago. 2020.

HUNGRIA; D'ELIA, 2011, p. 12). Tal rebelião iniciada no poeta se deu no seu interesse de ler obras que revelassem a consciência humana em amplitude, além do desejo de entender mais sobre o conhecimento místico do universo. A poesia existia na vida, na maneira como o poeta se entrega ao que lhe cerca, de maneira que se tornou requisito básico para sua existência. Segundo o poeta, “comecei a me interessar a ler poesia por uma questão de saúde, como dizia o Henri Michaux. Escrevia pela minha saúde. ‘Na absoluta incapacidade de inconformar-me’, já aos 19 ou 20 anos” (PIVA *apud* HUNGRIA; D'ELIA, 2011, p. 14; aspas das autoras).

Por certo que o único comprometimento na vida de Piva é com o experimentalismo, que reverbera em sua vida pessoal, atingindo, também, seus textos poéticos: poesia e vida estão integradas uma na outra, sem possibilidade de dividi-las. Talvez entendesse a poesia como uma linguagem única, e particularmente rebelde, de efeito. Nas palavras do poeta, “a vida experimental é a vida na qual você não está condicionado, não está devendo favor a nenhum elemento do poder” (PIVA, 2008, s/p). Essa liberdade, ou fuga das regras que o sistema impõe, são percebidas na sua própria linguagem, objetiva, sem preocupações com estruturas ou linguagem clássica, que embora fossem parte integrante considerável de sua biblioteca literária, não eram utilizadas em sua lírica.

Esse experimentalismo estava intrinsecamente ligado aos poetas que compõem sua poética, que por sua vez, demonstravam uma oposição antiburguesa e, também, ao abordarem temáticas que são consideradas tabus, como a sexualidade, buscavam desestruturar o pensamento baseado na moralidade. Portanto, Piva admite inspiração de poéticas clássicas até as estéticas modernas. Nesse leque de possibilidades, Piva pretendeu viver uma vida sem restrições, filosofia que seria reforçada em suas entrevistas. Em sua visão, ele não viveu uma vida intransigente, pois não propôs a si uma vida comum, vinculada às regras. Fez coro à Lautréamont, Marquês de Sade, poetas que foram considerados transgressores, pois, de alguma forma, julgaram que suas obras eram um atentado ao decoro, à moralidade.

Só acredito em poeta experimental que tenha vida experimental. Minha obra, devedora de Dante, da poesia romântica alemã, do surrealismo, dos beats, com uma enorme influência das artes plásticas, nunca saiu de sua proposição. Sou um poeta olímpico. Não abri mão de nada para ser aceito, e, como (Allen) Ginsberg, posso dizer que fui fiel a minha opção de vida. Sem transigir. (PIVA, 2005a, s/p).



Devido a veia experimentalista, Piva justifica os 12 anos sem escrever entre as obras *Piazzas* (1964) e *Abra os olhos e diga ah* (1976). Ao optar pela poesia e vida unificadas, ele afirma: “eu tenho de cair na vida, entre um livro e outro, para recolher experiências, para poder transformar alquimicamente a matéria-prima em pedra filosofal. Eu sou um curandeiro das palavras” (PIVA *apud* HUNGRIA; D’ELIA, 2011, p. 94).

Allen Ginsberg, Jack Kerouac e William Burroughs foram poetas *beatniks*, que em muito expandiram a visão poética dos surrealistas brasileiros. A *beat generation* estadunidense fez com que Piva se embebesse da “estilística fragmentada e a temática que aproxima o contemporâneo do arcaico” (TREVISAN, 2005, s/p). Tais poetas também retomavam poetas malditos, como William Blake e Walt Whitman, quebrando o silêncio de uma geração industrial afundada no consumismo pós-guerra.

Esses poetas, de acordo com a *Revista Poetry Foundation*,

buscaram escrever em um estilo autêntico e irrestrito. ‘Primeira ideia, melhor ideia’ foi como o poeta central do Beat, Allen Ginsberg, descreveu seu método de escrita espontânea. Poeticamente experimentais e politicamente dissidentes, os poetas Beat expandiram suas percepções através de explorações de drogas alucinógenas, liberdade sexual, religião oriental e o mundo natural. Eles se inspiraram em músicos de jazz, surrealistas, poetas metafísicos, poetas visionários como William Blake, e poesias haiku e zen. Em seu artigo “Driving the Beat Road”, Jeff Weiss explica: ‘Mais de meio século após seu surgimento, os Beats ainda oferecem um estilo selvagem, uma sensação de liberdade e maravilha para o mundo natural quase inigualável na literatura do pós-guerra.’ (AN..., [20--?], s/p; aspas do autor, tradução minha)<sup>11</sup>

O grupo original norte-americano também fazia correlações com a música, mais especificamente o *jazz*. Este, junto da bossa-nova, foram gêneros musicais incorporados na poética piviana. Para melhor entender a origem do grupo, deve-se ressaltar que eles estavam profundamente movidos por um sentimento melancólico do período, em face dos resultados da Segunda Guerra Mundial. Não havia uma uniformidade temática entre os poetas da *beat*

---

<sup>11</sup> *sought to write in an authentic, unfettered style. “First thought, best thought” was how central Beat poet Allen Ginsberg described their method of spontaneous writing. Poetically experimental and politically dissident, the Beat poets expanded their consciousnesses through explorations of hallucinogenic drugs, sexual freedom, Eastern religion, and the natural world. They took inspiration from jazz musicians, surrealists, metaphysical poets, visionary poets such as William Blake, and haiku and Zen poetry. In his article “Driving the Beat Road,” Jeff Weiss explains, “More than a half-century after their emergence, the Beats still offer up wild style, a sense of freedom and wonder for the natural world almost unrivaled in postwar literature.”* (AN..., [20--?], s/p)

*generation*, apenas a sensação de que algo deveria ser feito em um período que a alienação pareceu tomar conta da sociedade norte-americana. A consciência sobre a ecologia parece ser o tema aglutinador entre eles, que assistiam preocupados ao crescimento tecnológico e capitalista em detrimento da destruição da natureza

Semelhantemente ao grupo citado, Piva e seus contemporâneos se sentiam inspirados pela liberdade, o que resultava em práticas transgressoras. Se reuniam, ora em casa, ora no centro de São Paulo, para debater, questionar e pensar poesia. Também eram inspirados pela crescente produção cinematográfica europeia, sobretudo dos italianos Fellini e Pasolini, que produziam longas alinhados ao sonho, sendo diretores que deixaram um legado para o cinema que se volta à representação da fantasia e dos sonhos. Enfim, desejavam conhecer e experimentar tudo o que estivesse no caminho.

Líamos em todos os lugares: de bancos de praça a bibliotecas. Às vezes essas leituras de poesia varavam a noite inteira. Éramos ávidos de descobertas sobre tudo que dissesse respeito ao modo com que exercíamos aquela liberdade de sermos jovens, termos uma relação forte com a poesia e, sobretudo, de não estabelecermos nenhuma barreira da dimensão literária com a dimensão da vida. A poesia era para nós uma espécie de solo fértil para o nosso exercício de vida. Tudo gravitava em torno da poesia. Tudo estava visceralmente ligado à poesia. O modo com que partilhávamos experiências existenciais era muito generoso, e éramos muito camaradas uns com os outros. [...] Encontrávamos uns aos outros quase diariamente. E nunca constituímos nenhuma escola, tampouco fazíamos alguma divisão ou plataforma estreita entre poesia e vida. Sempre fomos contrários a rótulos. Diria que estávamos, de fato, muito mais próximos do anarquismo do que de qualquer outra coisa, no sentido de não estabelecermos nenhum tipo de restrição. Isso fez com que pudéssemos conviver com nossas diferenças de modo muito natural. (FRANCESCHI *apud* HUNGRIA; D'ELIA, 2011, p. 15-17).

Compunham esse grupo Roberto Piva, Claudio Willer, Antonio Fernando de Franceschi, Rodrigo de Haro, sendo este último desinteressado pela *beat generation*. Isso também demonstra como o grupo era diversificado, e que se encontravam unicamente com o propósito de compartilhar experiências, que comporiam, em seguida, suas estéticas. Portanto, pode-se esperar que o espaço compartilhado é composto por vários elementos, como “drogas, veneno [e] sexo fácil da revolução erótica de Allen Ginsberg, William Burroughs e toda a geração beat” (MARTÍ, 2010, s/p).

Cabe comentar a complexidade do termo “Geração de 60”, em que Roberto Piva está inserido. Tal termo não faz distinção entre as mais diversas poéticas, apenas aglutina todos os poetas que estrearam na década de 60. O grupo de poetas sessentista dispunha de uma estética heterogênea, como se observa com a inserção de Ivan Junqueira, poeta menos adepto às vanguardas e mais entusiasta do estilo neoclássico, Carlos Nejar, com forte apelo simbolista, e Orides Fontela, que despertava certo espanto em Claudio Willer dado o hermetismo de sua poética. Segundo o poeta, “A Orides era um inferno, eu mantive distância. Mas grande poeta. Da Hilda, o Piva foi atrás. Eu não, a minha cota de loucos literários já estava preenchida” (WILLER *apud* HUNGRIA; D’ELIA, 2011, p. 52).

Em síntese, frisa-se que a vanguarda surrealista predomina inicialmente na poética piviana. O escritor admite fazer uso do método crítico-paranoico, originalmente de Salvador Dalí, pintor espanhol surrealista. Esse método também se mostra importante em relação as fotografias que incorporam a edição aqui trabalhada, lançada pelo Instituto Moreira Salles (2009): as ilustrações são indissociáveis dessa obra em que o visual prevalece. O devaneio é a maior característica na literatura de Roberto Piva, e é neste desencontro entre real e fantasioso que o eu lírico paranoico observa o cenário urbano paulistano, caótico e com um vasto leque de passantes. A desordem é a única regra que Roberto Piva segue, todas as outras entram em colapso. Sua atitude é “abertamente polêmica”, pois “buscava um choque moral e estético no público, provocado até a rejeição” (ARRIGUCCI JR., 2009, p. 11).

As obras de ambos os poetas serão apresentadas no capítulo seguinte, juntamente da análise dos poemas, sendo este apenas um breve preâmbulo sobre a poética, contexto e vida de Oswald de Andrade e Roberto Piva.

## **2.2 Imagens em *Pau-Brasil* e *Paranoia***

A obra oswaldiana nasce, além da necessidade de instituir uma lírica voltada à identidade poética e de problemáticas brasileiras, de uma interseccionalidade com as diversas vertentes vanguardistas e de uma relação pautada no visual extremamente forte com a arte plástica. A primeira edição de *Pau-Brasil* possui ilustrações de sua companheira, Tarsila do Amaral. Esta relação parece ser completamente agregadora, uma vez que, nesse momento da poesia de Oswald, não parece ser possível tecer qualquer comentário crítico sem citá-la como

o principal referencial estético da poesia *Pau-Brasil*. Essa característica visual transforma-se em uma das bases de sua poesia, visto que depois da publicação de *Pau-Brasil*, o poeta lançaria o *Primeiro caderno do aluno de poesia*, com capa ilustrada novamente por Tarsila, mas com desenhos de própria autoria.

Nas palavras do poeta, o movimento Pau Brasil nasceu da vontade de “fazer uma poesia de exportação e não de importação, baseada em nossa ambiência geográfica, histórica e social. Como o pau-brasil foi a primeira riqueza brasileira exportada, denominei o movimento ‘Pau Brasil’.” (ANDRADE *apud* CAMPOS, 2017, p. 265; aspas do autor). A necessidade de ilustrar o Brasil, tanto urbano quanto o do campo, foi explorada ao longo de todo o livro *Pau-Brasil*, em que cada seção possui sua própria imagem e percepção da artista plástica. Em “falação”, Oswald cita alguns desses elementos que seriam exportados a partir de sua poesia, como o carnaval, sertão, favela, vatapá e dança. Este último o poeta afirmava categoricamente ser de domínio brasileiro.

Conhecer o poeta suíço, Blaise Cendrars, foi fundamental para que Oswald e Tarsila conseguissem reexaminar o Brasil, utilizando de mitos e simbologias nacionais, redescobrimo a estética do primitivismo por meio de uma interpretação sólida das vanguardas. A relação de Oswald e Cendrars<sup>12</sup> será abordada no subcapítulo posterior, em que foi realçada a importância do poeta europeu para a produção do movimento Pau Brasil, assim como a trajetória de Oswald foi significativa para Roberto Piva.

A partir desse encontro, Oswald e Tarsila obtiveram sucesso em retomar

a valorização do negro, elemento que ainda permanecia recalcado em nossa cultura oficial; a recuperação da cultura indígena como oposição e crítica à civilização europeia, e como reivindicação de independência cultural; e uma nova visão dos hábitos e tradições populares para além do mero registro folclórico proposto pelo Regionalismo. (BATISTA, 2011, p. 288).

Dos 10 desenhos que ilustram *Pau-Brasil*, 6 são uma espécie de retrato paisagístico, produtos das viagens feitas para reconhecer o Brasil, como Oswald assim anunciava. São desenhos feitos em papel e tinta nanquim, ausentes de qualquer coloração, com muitos elementos da natureza presentes. As viagens, feitas em 1924, contavam com o

---

<sup>12</sup> Como apontado pelos organizadores de *Poesias Reunidas Oswald de Andrade* (2017), “na edição de 1925 [*Pau-Brasil*], a frase iniciava-se com a dedicatória ‘A Blaise Cendrars’”, suprimida na edição de 1945 [*Poesias Reunidas O. Andrade*]. (H. C.)”.

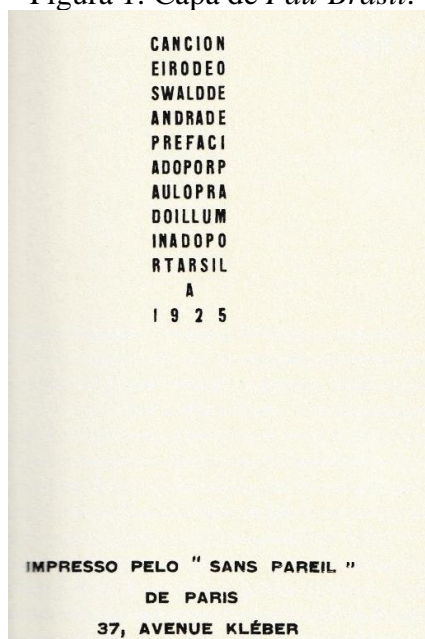
casal na companhia de Blaise Cendrars, Goffredo da Silva Telles, Mário de Andrade, Paulo Prado e René Thiollier com destino ao Rio de Janeiro e Minas Gerais<sup>13</sup>.

Tarsila afirma que, no momento da produção dessas figuras, estava

impregnada pelo cubismo, teórica e praticamente, só enxergando Léger, Gleizes, Lhote, meus mestres em Paris; depois de diversas entrevistas sobre o movimento cubista, dadas a vários jornais brasileiros, senti, recém-chegada da Europa, um deslumbramento diante das decorações populares das casas de moradia de São João Del Rei, Tiradentes, Mariana, Congonhas do Campo, Sabará, Ouro Preto e outras pequenas cidades de Minas, cheias de poesia popular. Retorno à tradição, à simplicidade. (AMARAL *apud* BATISTA, 2011, p. 295).

Como fundadores do movimento Pau Brasil, Oswald e Tarsila ajudaram a compor uma parte do imaginário de um povo, elevando aspectos culturais brasileiros. A seguir, parte das ilustrações de *Pau-Brasil* são apresentadas.

Figura 1: Capa de *Pau-Brasil*.



Fonte: ANDRADE, 2017, p. 12.

<sup>13</sup> É interessante notar como Oswald fez de seus poemas uma espécie de diário. Na seção “São Martinho”, Oswald versa, muito possivelmente, sobre a viagem feita para Minas Gerais. No poema “versos de dona carrie”, “A nova poesia anda em Goffredo/ Que nos espera de Forde/ Numa roupa clara de fazenda/ É ele quem cuida da plantação/ E organiza a serraria como um poema/ O time feminino nos bate/ Mas Cendrars faz a última carambola/ Soldado de todas as guerras/ Foi ele quem salvou a França na Champagne” (ANDRADE, 2017, p. 53).

Percebe-se a disposição de 7 letras em cada linha, o que provavelmente é mais uma característica visual, trazendo à tona uma referência aos letreiros dos teatros. Feita a separação, está escrito: “cancioneiro de Oswald de Andrade prefaciado por Paulo Prado iluminado por Tarsila”. De fato, existia uma euforia do poeta ao lançar essa estética brasileira, não mais reproduzindo os modelos europeus, mas trazendo à tona uma poesia originalmente brasileira. Como já é sabido, Oswald viajava para a Europa constantemente, e o estímulo parisiense foi de extrema notoriedade na obra referida, resultando na dedicação de *Pau-Brasil* a Blaise Cendrars e em sua impressão pela editora *Au Sans Pareil*.

Figura 2: Contracapa de *Pau-Brasil*, intitulada *Flor Gente*.



Fonte: ANDRADE, 2017, p. 20.

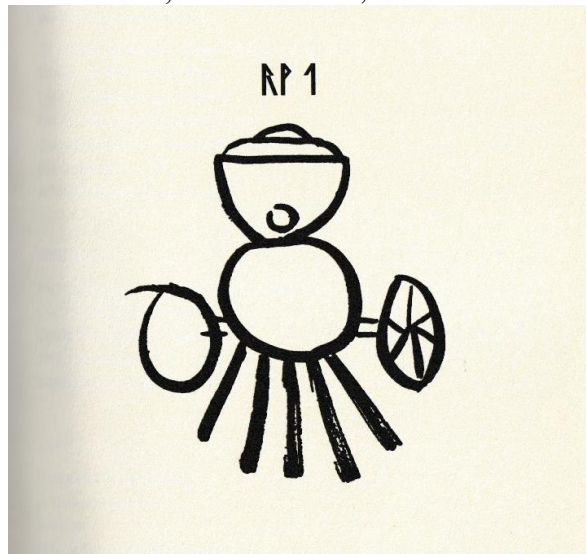
Apesar das representações feitas por Tarsila não possuírem cores, a poesia de *Pau-Brasil* é semente pronta para florescer, plural em seus temas e cores, na qual Oswald a visualiza pelas cores da bandeira brasileira. Em 1925 explicou, em carta publicada no *Correio Paulistano*, que essa poética é vista “verde, amarela, azul e branca, nascida da saudade das praias do Algarve no desembarcar pedregoso de Porto Seguro e ao mesmo tempo atual e nossa como um passageiro gordo do bonde da Penha – eis o que é a Poesia que eu quero, a Pau Brasil.” (ANDRADE, 2017, p. 233-234).

Figura 3: “História do Brasil”, de *Pau-Brasil*, intitulada *Pão de Açúcar*



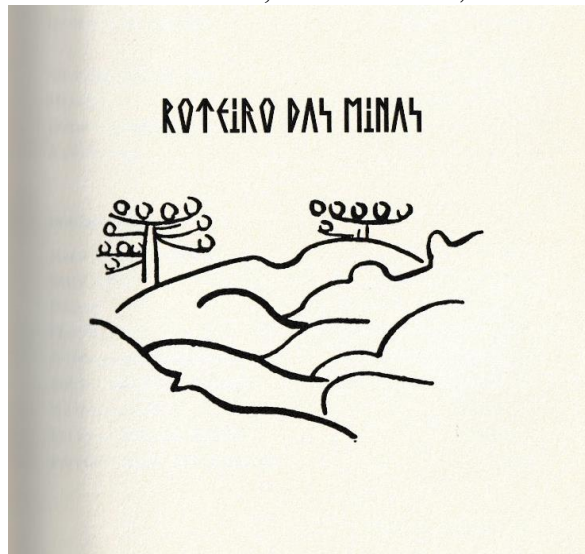
Fonte: ANDRADE, 2017, p. 27.

Figura 4: “RP 1”, de *Pau-Brasil*, intitulada *Locomotiva*



Fonte: ANDRADE, 2017, p. 55.

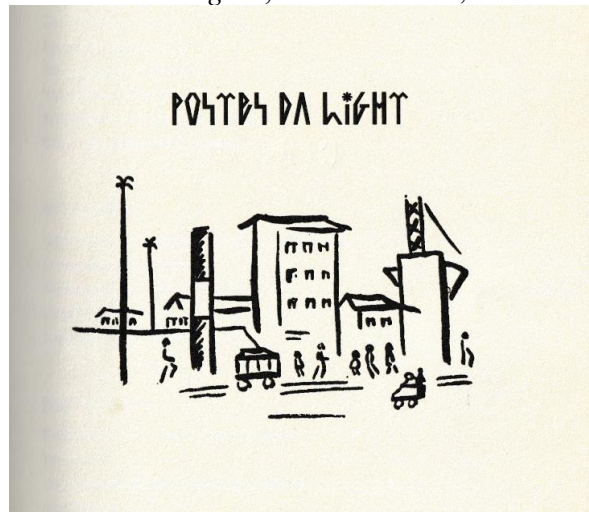
Figura 5: “Roteiro das Minas”, de *Pau-Brasil*, intitulada *Pinheiros*



Fonte: ANDRADE, 2017, p. 85.

As três ilustrações acima, de caráter minimalista, refletem a retomada da viagem feita no ano anterior, onde Tarsila decodifica as transformações que o país está passando pela imagem da *Locomotiva*, trazendo uma ideia de sucessividade, enquanto desfruta suas próprias experiências visuais diante do campo, da simplicidade pela qual estava encantada. Visualmente, projeta-se a sensação de estar a bordo na mesma viagem. A sua apreensão do Pão do Açúcar (RJ) e dos pinheiros, em Minas Gerais, traz um forte apelo para a construção de uma arte visual brasileira.

Figura 6: “Postes da Light”, de *Pau-Brasil*, intitulada *Cidade*



Fonte: ANDRADE, 2017, p. 71.



Esta é a única imagem, juntamente de *Locomotiva*, que é representativa do urbanismo do qual São Paulo estava experienciando, em meio a tantas imagens em que se encontram símbolos da natureza e de um mundo rural que já não está mais presente em seus cotidianos. Figuram postes de luz, prédios, passantes, bondes e ruas, diferente dos outros desenhos.

Diferentemente de *Paranoia*, em que predominam imagens do espaço urbano, as ilustrações mostradas são referentes a uma perspectiva nacionalista, que visam buscar e conhecer a materialidade da natureza, a fim de se consagrarem símbolos de brasilidade, complementos da estética modernista.

Em *Paranoia*, a impressão desse mundo urbano é mostrada essencialmente de forma acromatopsica, uma condição visual em que somente as cores preta e branca são vistas. Nesta condição, a percepção de outras cores não é reconhecida, prevalecendo os diferentes tons de cinza. Visto que a relação poética de Roberto Piva com a estética do surrealismo é intrínseca, há um entendimento de que não é possível conceber *Paranoia* sem as fotografias do artista plástico Wesley Duke Lee. Elas complementam o material textual ao apresentar imagens e paisagens sugestivas dessa cidade caótica, além de seguirem uma uniformização do preto e branco.

O poeta relata para o jornal *Folha de S. Paulo*, em conversa com Bruno Zeni, que Lee “ficou tomado pelos poemas. Saiu por São Paulo fotografando especialmente para o livro” (PIVA, 2000, s/p). Lee era adepto de uma arte figurativa, no qual segundo definição da *Enciclopédia Itaú Cultural*, é imprescindível a representação “de seres e objetos em suas formas reconhecíveis para aqueles que as olham” (ARTE..., 2020, s/p). Entende-se que esse trabalho em conjunto foi realizado à vista do método de Salvador Dalí, o método crítico-paranoico. Essa técnica envolve a paranoia como um início criativo, isto é, um método que valoriza a liberdade criadora a partir do delírio, demonstrando semelhanças quando se trata do mote experimentalista piviano. Nas palavras de Piva, “o paranoico se fixa num detalhe e constrói um mundo alucinatório, imaginário, a partir daquele detalhe” (PIVA, 2000, s/p).

No final da edição do *Paranoia* (2009), produzido pelo Instituto Moreira Salles, estão dispostas em sequência todas as fotografias que compõem o livro. São fotografias feitas no modo paisagem, que foram distorcidas, ampliadas e cortadas para que pudessem caber na

forma de retrato das páginas. A edição foi estruturada em forma de encadeamento de poemas e imagens, em que cada página branca com um fragmento poético seria acompanhado de uma fotografia, produzindo uma alternância que se repete em todo o livro, salvo no fim de cada poema, em que duas páginas são dedicadas para apenas uma fotografia, no qual se percebem mais detalhes dos elementos flagrados. De 78 fotografias, foram escolhidas apenas sete, somente para apresentar o padrão estético visual acordado entre Piva e Lee. Na cidade caótica delirante piviana, o trabalho de fotografia feito também retratou “em preto e branco a estridência polifônica dos versos” (MARTÍ, 2010, s/p).

Na primeira fotografia abaixo é visível uma predominância da cor preta, pouco se contempla dos signos constituintes. O ambiente é notavelmente noturno pela presença das luzes dos postes e por pequenas esferas brancas, provavelmente provenientes das lâmpadas frontais e traseiras dos carros que por ali passavam. Pelo que se percebe do volume de carros em trânsito, e pela menção à rua São Luís, é esperado que a fotografia tenha sido tirada na região central de São Paulo.

Figura 7: Fotografias que abrem o poema “Visão de São Paulo à noite – Poema antropófago sob narcótico”.



Fonte: PIVA, 2009, p. 62 e 65.

A segunda fotografia parece trazer a luz do dia à tona, como forma contrária a anterior. Há uma escultura em evidência: é o corpo nu de uma mulher, evidenciando seus seios, enquanto, em segundo plano, a realidade do momento é registrada. Há uma aparente

vegetação que cerca essa estátua. Ainda que não esteja visível, o verde simboliza fertilidade – provável motivo de estar próximo a uma figura feminina –, e a própria natureza, elemento sagrado para Roberto Piva.

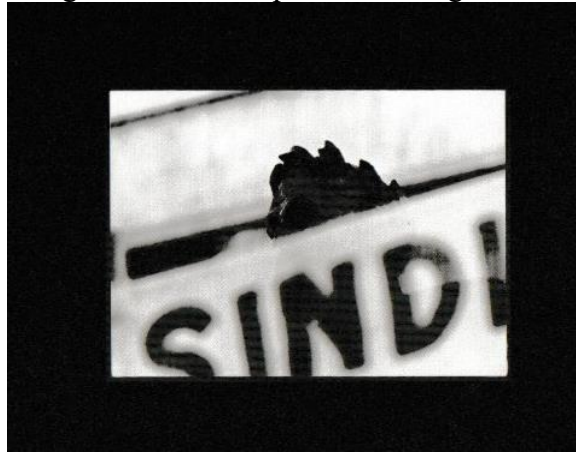
Figura 8: Fotografias ao longo do poema “Visão de São Paulo à noite – Poema antropófago sob narcótico”.



Fonte: PIVA, 2009, p. 67 e 69.

Mas nem tudo é fantasia. As duas fotos são representações da vida cotidiana dos moradores de São Paulo. São apresentados mais elementos constituintes do centro paulistano: grupos de pessoas, a busca de um emprego simbolizado pela figura do homem com a pasta na mão, encontros em restaurantes. Como afirma Luiz Costa Lima, “nem tudo, no livro, é tão alucinado” (LIMA, 2010, s/p). Em concordância com Lima, *Paranoia* não se sustenta apenas pelas alucinações provocadas por narcóticos, ela apresenta momentos de reconhecimento da realidade. Seria a aparente normalidade um tipo de alucinação? É uma possibilidade, dada a passibilidade que as pessoas aparentam através das lentes. São apenas sugestões que o fotógrafo fornece ao leitor, que observa, ora o encontro das massas, ora a solidão de um personagem em meio urbano.

Figura 9: Fotografia inicial do poema “Paisagem em 78 R.P.M.”.



Fonte: PIVA, 2009, p. 148.

Figura 10: Fotografia final do poema “Paisagem em 78 R.P.M.”.



Fonte: PIVA, 2009, p. 150.

Nestas duas outras imagens foram registradas paisagens que têm correspondência direta com o poema em questão. A estátua com o rosto de Camões, poeta português e referência de literatura do cânone, é cortada por uma faixa com as letras “SINDI”. Pode-se inferir que, possivelmente, uma reunião de trabalhadores estava acontecendo no momento. De postura subversiva, Piva talvez visse uma reunião sindicalista como uma revolta contra o sistema, o que fez sentido para tal foto compor o catálogo de fotografias. Na outra, temos a visão do Viaduto do Chá, no Vale do Anhangabaú, ponto turístico da cidade. É interessante frisar a geografia paulistana como fator de entendimento visual. O retrato de Camões fica na frente da Biblioteca Mário de Andrade, poeta modernista homenageado por Piva. Segundo Silas Martí, “‘Paranoia’ é um mergulho em São Paulo, seus trancos e barrancos, do Tietê

entranhado por Mário de Andrade à boca do lixo e seus galpões fabris. Entre os modernos, os beats brasileiros e a geração atual, a cidade mantém o cinza padrão.” (MARTÍ, 2010, s/p; aspas do autor).

É pertinente notar que as fotografias nas quais se focalizam pessoas, foram registros feitos de uma perspectiva similar ao dos andantes, isto é, na mesma altura, revelando uma certa proximidade; as outras, concentradas em objetos ou paisagens, possuem outros ângulos. A cor preta é predominante tanto nas fotografias, quanto nas letras dos poemas e moldura das fotos. A padronização é proposital, pois o preto configura ausência de cor, que resulta na incapacidade de refletir luz. Ademais, existem outras simbologias sobre esse pigmento, que podem ser consideradas características coesivas no entendimento integral da obra, como dor, luto, melancolia e mistério.

A dissertação não tem o objetivo de estudar, traçar e aprofundar as relações existentes entre as imagens, mas julgou-se necessário expor como a questão visual é atributo fundamental e ponto de encontro entre Oswald de Andrade e Roberto Piva.

### **2.3 Literatura Comparada: Diferenças, semelhanças e intertextos**

Contra o gabinetismo, a palmilhação dos climas.  
A língua sem arcaísmos. Sem erudição. Natural e  
neológica. A contribuição milionária de todos os  
erros.  
(ANDRADE, 2017, p. 25)

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

Parte dos estudos da literatura comparada, área que teve seu início no século XIX na França, ressalta a problemática de tecer comparações críticas que evidenciem uma contribuição unilateral e passiva em relação à literatura estrangeira. No campo da poesia, tal ótica tem origem em um pensamento francês, que procura basear a disciplina “pelo nacionalismo exacerbado, através do qual se procura aferir – e conferir – a penetração e a supremacia da literatura francesa no resto do mundo.” (PIRES, 2018, p. 1). Conscientes dessa

problemática, surgiram outras escolas e outras filosofias e metodologias para estudar a literatura comparada. É importante pensar sobre tais relações feitas, para que não ocorram críticas que reforcem uma visão de ser um devedor eterno das influências europeias, principalmente dentro da Literatura Brasileira. No âmbito da narrativa, algumas mudanças já começariam a ser feitas, resultado de um pré-Modernismo brasileiro questionador do personagem brasileiro, levando, por exemplo, a figura do sertanejo para dentro da prosa.

É fundamental entender que, ao reproduzir ideias semelhantes às pregadas pela escola francesa, o modo de pensar a literatura brasileira, latino-americana e pós-coloniais estaria condicionado a uma relação de dependência constante, pois esses escritos estariam, de alguma forma, incorporando e refletindo leituras, temas e estruturas de fora, olvidando parte da nacionalidade e particularidade do sujeito brasileiro, temas iniciados por poetas românticos brasileiros desde o século XIX. Haroldo de Campos alerta para o fato de que escritores pertencentes à América Latina estão em busca da tradição viva, ou seja, uma tradição que “está implicada na sua própria busca dilacerada e dilemática de identidade” (CAMPOS, 1997, p. 252). Desta forma, reproduzir a literatura de fora seria uma forma de ausentar-se da construção identitária, além de estabelecer, invariavelmente, uma polarização, fortalecendo padrões de bom ou ruim, superior ou inferior, resultando em um débito. Este débito, segundo a obra *Literatura Comparada* (2006), de Tânia Carvalhal, estaria “sempre estigmatizando a produção mais recente: ou bem ela é devedora (portanto, copiadora, simples reprodução sem originalidade), ou bem ela tem valor por ‘parecer-se’ com a obra que a antecedeu.” (CARVALHAL, 2006, p. 77; aspas da autora).

Então, a partir dessa reflexão, percebeu-se a necessidade de ser comentada a relação de troca poética entre Oswald e Cendrars, sendo este um poeta de extrema importância para Oswald, sobretudo na obra analisada. Roberto Piva possui um campo amplo de referências, sendo impossível, nesta dissertação, considerar apenas um poeta e traçar uma relação direta com sua poética. Portanto, decidiu-se por realçar alusões e referências ao estilo e obras de Oswald de Andrade, observando os possíveis intertextos que dessa relação possam ter surgido.

Existem diversas leituras possíveis para analisar a relação mencionada, menos aquelas que apontam Oswald como um mero seguidor da poética de Blaise Cendrars, ou que o franco-suíço apontou o caminho para o primitivismo nascido do projeto estético poético *Pau*

*Brasil*. Neste sentido, é necessário lembrar o que Haroldo de Campos afirma em seu ensaio “Uma poética da radicalidade”: “Cendrars ficava no exótico e no paisagístico, na cor local; [...] Cendrars descobria o Brasil, pela mão de Oswald e seus companheiros modernistas [...]” (CAMPOS, 2017, p. 267). Não é o intuito afirmar qual foi o maior beneficiado dessa troca (se é que é possível aferi-lo), mas sim lembrar que Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral e todos os outros modernistas brasileiros observaram o país a partir de um lugar de pertencimento. Tal relação deve ser entendida como benéfica para ambas as partes, brasileiros e estrangeiros, sem níveis hierárquicos. Nessa perspectiva, tal pensamento deve estar também em consonância com o Movimento Modernista. Segundo Benedito Nunes,

o estudo das influências no Modernismo brasileiro não pode ser orientado segundo uma perspectiva unilateral, que atribua ao nosso movimento a posição de receptor passivo de empréstimos de fora. Quando os receptores também são agentes, quando a obra que realizam atesta um índice de originalidade irreduzível, e que o empréstimo gerou uma relação bilateral mais profunda, por obra da qual o devedor também se torna credor. A tese da congenialidade do Modernismo brasileiro, defendida por Antonio Candido, atende a essa perspectiva bilateral que devemos usar como princípio metodológico. (NUNES, 2004, p. 326).

Ao desejar fazer uma comparação sobre duas obras, deve-se retomar os estudos de Antonio Candido sobre literatura comparada. Candido afirma que “estudar literatura brasileira é estudar literatura comparada”, de modo que tais estudos encontrariam o marco inicial “quando o século XX já estava chegando à metade” (CANDIDO, 2004b, p. 229). Antonio Candido e Ana Pizarro acreditam em três fundamentos para realizar os estudos comparativos: “a) estudo das tradicionais relações América Latina/Europa Ocidental; b) estudo das relações entre as várias literaturas nacionais, no âmbito do continente; c) caracterização da heterogeneidade das várias literaturas nacionais latino-americanas.” (PIRES, 2018, p. 7, grifos do autor). Logo, ao aventurar-se em duas poéticas brasileiras, revelam-se outras.

Então, ainda que seja inegável a relação dos poetas com estéticas fundamentalmente estrangeiras, deve ser reconhecida a brasilidade presente nas duas obras, principalmente quando são analisados os manifestos. Ambos, Andrade e Piva, produziram manifestos, que reforçam os projetos literários defendidos, assim como a ligação da antropofagia entre os dois, que segundo Leyla Perrone-Moisés em *Flores da escrivantina* (1990), é por si só um modelo de intertextualidade. Em suas palavras, a antropofagia é

o desejo do Outro, a abertura e a receptividade para o alheio, desembocando na devoração e na absorção da alteridade. A devoração proposta por Oswald, contrariamente ao que alguns afirmam, é uma devoração crítica, que está bem clara na metáfora da Antropofagia. Os índios, ponto de partida dessa metáfora, não devoravam qualquer um de qualquer modo. Os candidatos à devoração, antes de serem ingeridos, tinham de dar provas de determinadas qualidades, já que os índios acreditavam adquirir as qualidades do devorado. (PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 96-97).

Nascidos em São Paulo, nota-se uma relação bastante discordante em relação à cidade. Vista por uma ótica cubofuturista, Oswald tendia a exaltar as movimentações da vida moderna por meio de formas geométricas, e ansiava que o progresso tecnológico, cada vez mais em voga, fosse absorvido na literatura paulista, já que a cidade ainda não se mostrava relevante no cenário da literatura brasileira. De maneira contrastante, a infância de Roberto Piva foi vivenciada na fazenda da família, em Analândia, interior do estado. Tanto na poesia, como nos manifestos e entrevistas, o poeta relata o desejo de fugir da cidade, evidenciando um sentimento de não pertencimento ao contexto urbano. No Romantismo, como pontuado anteriormente, é explícita a tensão produzida entre o rural e o urbano. Esse sentimento reverbera em Roberto Piva, que faz questão de apontar sua experiência na metrópole, reforçando o horror de viver na cidade<sup>14</sup>. As tensões nos poemas serão analisadas no capítulo seguinte da dissertação.

Considerados polêmicos, tal subversão é também, novamente distinta: Oswald constrói uma poética sob a linguagem coloquial atrelada à ironia, que também está associada ao humor, sem dissociá-la das críticas que fazia em face de poéticas de cópia estrangeira, enquanto Piva abraça a desordem, emprega versos longos e incisivos, entrelaçando o homoerotismo e a blasfêmia, destruindo perspectivas do real e do imaginário, distorcendo a sintaxe para anunciar toda a mazela humana que se prolifera nos grandes centros. As vanguardas, tão frequentemente usadas como raiz inspiradora, fortaleceram suas poéticas por meio do visual. A retenção das cenas refletidas nas lentes do sujeito lírico é validada quando se sabe da importância estética que o Futurismo, Cubismo, Dadaísmo e Surrealismo

---

<sup>14</sup> Quando entrevistado, o poeta sempre manifestou o seu descontentamento com a cidade onde morava, até o seu falecimento, em 2010. Em entrevista para Paulo Mohylovski, afirmou que mudou sua linha de pensamento: “Eu era urbanoide. Era poeta do urbano, essa coisa babaca, horrorosa. São Paulo é uma vasta caixa registradora em franca decadência. É uma cidade feia, destruída.” (PIVA, 2011, s/p). Percebe-se, então, uma influência da filosofia de Rousseau em sua vida, pois sempre que possível, o poeta se dirigiu às praias e montanhas, buscando evadir-se da cidade.



concederam aos poetas. Esses movimentos foram “como ondulações da impetuosa maré montante da modernidade,” que auxiliaram a difundir “a inquietude estética” (NUNES, 2004, p. 324) dos poetas modernistas e, posteriormente, dos contemporâneos.

Piva não compartilhou da mesma preocupação de Oswald em romper com o passado, apenas se preocupou em manter e disseminar a ideia de libertinagem dentro e fora de sua literatura. Também não houve urgência em repensar e retomar a brasilidade da sociedade da época. Os pontos que os aproximam são a antropofagia e a rebeldia singular oswaldiana, que foram contribuintes para a poética de embate piviana. Ambos os pontos são, quiçá, os mais perceptíveis. Em seguida, permanece uma dúvida sobre o caráter militante dos dois. De fato, ambos se posicionavam à esquerda politicamente já que viveram em épocas de extrema repressão artística. Pela necessidade de liberdade, suas ideologias estavam à margem entre comunismo e anarquismo<sup>15</sup>. Segundo Oswald, “do meu fundamental anarquismo jorrava sempre uma fonte sadia, o sarcasmo” (ANDRADE *apud* FONSECA, 1987, p. 16).

Em Roberto Piva, foram elencadas algumas características comprobatórias de que houve uma revisitação à poética oswaldiana, ainda que de maneira tímida e com referências mais expressivas ao outro par modernista paulista, Mário de Andrade.

A primeira semelhança em relação à linguagem é a fala da contrariedade, da não conformidade. Em relação à estrutura do poema, o verso livre é predominante em ambas as produções. As aproximações são mais notáveis nos manifestos pela linguagem mais incisiva e pelo uso de metáforas. A saber do sentimento do horror contra o gabinetismo, ambos evocam uma fala mais futurista contra a linguagem engessada, acadêmica, considerada a correta, desejando a poesia nascida de um pensamento livre, longe das concepções ligadas à tradição clássica:

#### **MANIFESTO DA POESIA PAU-BRASIL**

A poesia existe nos fatos. Os casebres de açafão e de ocre nos verdes da Favela, sob o azul cabralino, são fatos estéticos.

O Carnaval no Rio é o acontecimento religioso da raça. Pau-Brasil. Wagner submerge ante os cordões de Botafogo. Bárbaro e nosso. A formação étnica rica. Riqueza vegetal. O minério. A cozinha. O vatapá, o ouro e a dança.

Toda a história bandeirante e a história comercial do Brasil. O lado doutor, o lado citações, o lado autores conhecidos. Comovente. [...]

<sup>15</sup> Oswald foi perseguido e preso pelo seu “credo vermelho” e Piva, na sua juventude, se alinhava às ideias trotskistas. Posteriormente clama pelo anarquismo em todos os setores de sua vida.

**O lado doutor.** Fatalidade do primeiro branco aportado e dominando politicamente as selvas selvagens. O bacharel. Não podemos deixar de ser doutos. Doutores. País de dores anônimas, de doutores anônimos. O Império foi assim. **Eruditamos tudo. Esquecemos o gavião de penacho.**<sup>16</sup> [...] **Contra o gabinetismo,** a prática culta da vida. (ANDRADE *apud* TELES, 1987, p. 326-327, negrito meu)

#### A MÁQUINA DE MATAR O TEMPO

[...] **Aqui nós investimos contra a alma imortal dos gabinetes. Procuramos amigos que não sejam sérios:** os macumbeiros, os loucos confidentes, imperadores desterrados, freiras surdas, cafajestes com hemorroidas e todos que detestam os sonhos incolores da poesia das Arcadas. Nós sabemos muito bem que a ternura de lacinhos é um luxo protozoário. **Sede violentos como uma gastrite.** Abaixo as borboletas douradas. Olhai o cintilante conteúdo das latrinas. (PIVA, 1985, p. 93, negrito meu).

A linguagem oriunda de uma erudição se mostrou insustentável para ambos os poetas, que lutaram contra um certo tipo de uniformidade lírica. Como Andrade e Piva se espelham nas vanguardas, era necessário desvincular-se dessa ideia considerada arcaica, utilizando termos e frases que são alegorias<sup>17</sup> da postura antiacadêmica dos poetas.

A intertextualidade também é presente em outro manifesto de Roberto Piva. Em “A Catedral da Desordem”, Piva estabelece dois tipos de referenciais oswaldianos: com o “Manifesto Antropófago” e com o seu texto dramático, *A morta*, no terceiro quadro, intitulado “O país da anestesia”. Sobre a ambientação do drama, tem-se:

A cena representa um recinto sobre uma paisagem de alumínio e carvão. À direita um aeródromo que serve de necrotério. Ao centro um jazigo de família. À esquerda a árvore desganhada da Vida, em forma de cruz, onde arde pregado um facho. Um grupo de cadáveres recentes está conversando nos degraus do jazigo. (ANDRADE, 1973, p. 45).

De maneira breve, percebe-se um jogo metalinguístico interessante, já que Oswald utiliza referências a personagens literários, deglutindo (antropofagicamente) a tradição,

<sup>16</sup> No livro *Estranhos sinais de Saturno* (2008), de Roberto Piva, consta a frase em negrito no encerramento da seção “Estranhos sinais de Saturno”, evidenciando, ainda mais, como Oswald de Andrade é um poeta que influenciou sua produção poética.

<sup>17</sup> O conceito de alegoria, segundo Massaud Moisés, é “um discurso acerca de uma coisa para fazer compreender outra [...] faz entender outro ou alude a outro, que fala de uma coisa referindo-se a outra, – uma linguagem que oculta outra, uma história que sugere outra. Empregando imagens, figuras, pessoas, animais, o primeiro discurso concretiza as ideias, qualidades ou entidades abstratas que compõem o outro” (MOISÉS, 2004, p. 14).

transformando em novo. Entre os personagens estão: Beatriz, de Dante Alighieri, Dama das Camélias, do drama de Alexandre Dumas, O Poeta, que depois revela ser Horácio, e O Urubu de Edgar, fazendo referência ao poema *O Corvo*, de Edgar Allan Poe. No terceiro quadro, observa-se um trecho da conversa dos personagens, em que é possível visualizar e compreender parte das referências literárias:

[...] A SENHORA MINISTRA — Ó vida chata!  
 O HIEROFANTE — Que vos falta aqui?  
 A DAMA DAS CAMÉLIAS — A primavera! Pássaros coloridos! Gritos dalma! Namorados!  
 A SENHORA MINISTRA — Vamos inventar um joguinho?  
 O HIEROFANTE — Jogaremos golfe com as nossas caveiras...  
 O ATLETA COMPLETO — Faltam as esteques.  
 O RADIOPATRULHA — Jogaremos com as nossas próprias túbias.  
 A SENHORA MINISTRA — Não. Melhor é ler a mão. Um brinquedo de sociedade...  
 O ATLETA COMPLETO — O Hierofante sabe ler.  
 A SENHORA MINISTRA — Disseram uma vez que eu ia morrer aos oitenta anos... Me blefaram.  
 O HIEROFANTE — Aqui é impossível ler-se a mão de alguém.  
 A DAMA DAS CAMÉLIAS — Por quê?  
 O HIEROFANTE — Porque não temos mais linhas nas mãos tumefactas.. (Todos examinam as próprias mãos.) Está tudo esgarçado pela morfeia lenta e definitiva da morte. Vivemos na negação.  
 O ATLETA COMPLETO — Na eternidade.  
 O HIEROFANTE — No além do espaço.  
 A SENHORA MINISTRA — O poeta não virá até aqui atrás da morta!  
 A DAMA DAS CAMÉLIAS — Virá. Eu que fui mulher da vida, sei que ele virá.  
 A SENHORA MINISTRA — Quem é a senhora?  
 A DAMA DAS CAMÉLIAS — Não vê? (Mostrando as flores que a envolvem.) Sou a Dama das Camélias.  
 A SENHORA MINISTRA — Pois eu fui a senhora legítima de um ministro...  
 O ATLETA COMPLETO — Não adiantou nada. Apodreceu como eu. Eis aqui o que resta de um atleta completo. [...] (ANDRADE, 1973, p. 48-49)

### **MANIFESTO ANTROPÓFAGO**

**Só a antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente.**

Única lei do mundo. Expressão mascarada de todos os individualismos, de todos os coletivismos. De todas as religiões. De todos os tratados de paz.

Tupi, or not tupi that is the question.

Contra todas as catequeses. E contra a mãe dos Gracos.

Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago. [...] (ANDRADE *apud* TELES, 1987, p. 353, negrito meu)

### A CATEDRAL DA DESORDEM

A nossa batalha foi iniciada por Nero e se inspira nas palavras moribundas: ‘Como são lindos os olhos deste idiota’. **Só a desordem nos une. Ceticamente. Barbaramente. Sexualmente.** A nossa Catedral está impregnada do grande espetáculo do Desastre. Nós nos manifestamos contra a aurora pelo crepúsculo, contra a lambretta pela motocicleta, contra o licor pela maconha, contra o tênis pelo box, **contra a rádio-patrolha pela Dama das Camélias**, [...] contra o regulamento pela Compulsão, contra os postes pelos luminosos, contra Cristo por Barrabás, contra os professores pelos pajés, contra o meio-dia pela meia-noite, contra a religião pelo sexo, contra Tchaikowsky por Carl Orff, contra tudo por Lautréamont.

### OS QUE VIRAM A CARCAÇA

ROBERTO PIVA S.P. MARÇO 1962 (PIVA, 1985, p. 93-94; aspas do autor, negrito meu)

### TODO POETA É MARGINAL, DESDE QUE FOI EXPULSO DA REPÚBLICA DE PLATÃO

O fazer poético passa pelo corpo e pela cama. “A poesia se faz na cama como o amor...”, isto para começar a conversa. A palavra registrada em livro é a mera extensão (sublimada) do que sobrou da Orgia. Todos nós somos labaredas provocadas pelo curto-circuito do Desejo. O resto é balacobaco, isto é, literatura. Dante é pra ser relido numa sauna, rodeado de adolescentes. Não um escritório-abrigo-antiatômico. [...] Inferno, Purgatório e Paraíso são uma coisa só. Mastigue cogumelos e Veja. **Nenhuma regra: Ver com os olhos livres.** [...] Poesia é uma forma de conhecimento que vê através de objetos opacos, como uma viagem de LSD e estados mediúnicos de levitação. Xamanismo, linguagem de Sibila de Cumas e cantos de caça de povos “primitivos”, poesia é uma atividade lúdica em que está empenhada sua vida, sua morte, a felicidade e principalmente o jogo. O jogo gratuito de todas as coisas. [...] (PIVA, 2008, p. 187-188; aspas do autor, negrito meu)

Piva costuma utilizar o método de colagem, recriando o discurso poético em consonância com sua poesia surrealista, assim o fez em “A Catedral da Desordem” ao dialogar com uma estrofe de *Os Cantos de Maldoror*, bem como com o “Manifesto Antropófago”. Em síntese, há uma devoração diversa, do nacional e do estrangeiro, a fim de absorver características relevantes para sua obra, e também o desregramento e subversão são as únicas ordens, ao mesmo tempo que dialoga, timidamente, com símbolos de natureza (maconha) e brasileiros (motocicleta), defendendo-os e escolhendo-os sob as produções do exterior (lambretta é referência à uma marca italiana de motocicletas).

O drama oswaldiano abriga referências múltiplas das vanguardas, mas, sobretudo, surrealistas, como por exemplo, os cadáveres, o Hierofante que lê mãos, um atributo vinculado ao mundo místico, e o ambiente do terceiro quadro é naturalmente fúnebre, com os personagens em um cemitério, à noite. A Dama das Camélias foi uma personagem

marginalizada por se prostituir, fazendo com que Oswald e Piva se compadeçam e a defendam da moralidade de uma sociedade hipócrita, que valoriza as aparências e suprime outros valores até mesmo depois da morte, como retratado no drama.

Como já se sabe, Piva frequentemente exalta escritores que utilizam a linguagem “doutor”, embora lhe seja mais importante a escrita automática. Ele ressalta os “olhos livres”, olhos que já figuravam, atentos, no “Manifesto da Poesia Pau-Brasil”. Tem-se, então, semelhanças entre a escrita radical dos poetas, que se aproveitam das vanguardas como exímios antropófagos. Entende-se, portanto, que a liberdade para devorar o nacional<sup>18</sup> e o estrangeiro é o método em comum entre os poetas, e que fundamenta, em parte, o projeto estético oswaldiano e piviano.

---

<sup>18</sup> Piva expressa admiração pela poesia de Murilo Mendes e Jorge de Lima, não mencionados ao longo da dissertação, mas que são tão importantes quanto os poetas estrangeiros supracitados.

### 3. Análise dos poemas

Para discutir o cenário urbano paulistano, faz-se necessário apresentar as obras estudadas: *Pau-Brasil* (1925) e *Paranoia* (1963). Notou-se uma discrepância significativa no que diz respeito ao volume de versos, fato que impediu que o número de poemas fosse o mesmo para os dois. A escolha de 8 poemas foi realizada compreendendo que são suficientes para visualizar cidades diferentes. Encerrada a apresentação dos poetas, de suas respectivas épocas, grupos, projetos literários, semelhanças e dissidências, é dado início à análise de seus poemas através do *corpus* supracitado.

Ao compreender os objetivos e as características da poética de Oswald de Andrade e Roberto Piva, a cidade de São Paulo adquire diversas facetas, a depender do local por onde perambulam e pelo modo como vivenciam o ambiente. Fabio Weintraub explica em sua tese, *O tiro, o freio, o mendigo e o outdoor: representações do espaço urbano na poesia brasileira pós-1990*, que a visão da cidade se dá pelas mais diversas angulações, podendo ser

observada a distância, de fora, do alto, apreendida como totalidade tentacular e nervosa, ou de perto, de dentro, pelo movimento dos pedestres, que escrevem corporalmente o texto urbano sem conseguir lê-lo; pode ser descrita em termos predominantemente visuais, como cenário, com seus marcos arquitetônicos e brechas de paisagem. (WEINTRAUB, 2013, p. 22).

Como a cidade é um espaço de múltiplas vozes, independentemente de como as visões serão exercidas, harmônica ou dissonante, de visão unilateral ou multifocal, se a individualidade se amplia ou a circulação frenética facilita laços, é importante destacar que todas elas são válidas e importantes para a literatura cidadina.

Respeitando a ordem cronológica literária, os poemas oswaldianos serão os primeiros a serem analisados por pertencerem à primeira geração do Movimento Modernista. Em seguida, os poemas de Roberto Piva serão apresentados e analisados.

#### Oswald de Andrade

A obra *Pau-Brasil*, lançada em 2017 pela Companhia das Letras, é iniciada com um estudo introdutório – um prefácio – de autoria de Paulo Prado, chamado “Poesia Pau

Brasil”, além de uma Fortuna Crítica no final da edição, com a participação de Haroldo de Campos em seu estudo “Uma poética da radicalidade”. A edição possui onze (11) partes: “escapulário”, “falação”, “História do Brasil”, “Poemas de colonização”, “São Martinho”, “RP 1”, “Carnaval”, “Secretário dos amantes”, “Postes da *Light*”, “Roteiro das Minas” e “Loyde brasileiro”. Desta obra, foi trabalhado apenas “Postes da *Light*”<sup>19</sup>, em razão de uma forte concentração da temática e figurativização da cidade de São Paulo. Constam 22 poemas, e destes foram escolhidos e analisados os seguintes poemas: “pobre alimária”, “anhangabaú”, “atelier”, “aperitivo” e “hípica”, a fim de registrar as características supracitadas da poesia oswaldiana.

O poeta já anunciara: “Nada podemos esperar da Europa europeia, para onde vivemos por tanto tempo voltados, com a luz de Paris em nossos espíritos. Foi uma época que terminou” (ANDRADE *apud* FONSECA, 1987, p. 19). Por isso a necessidade de explorar mais da obra *Pau-Brasil*, que tem por fio condutor o primitivo, que retomará os elementos componentes da identidade brasileira, auxiliando a reconstruir o sentimento coletivo de pertencimento cultural e social.

### “pobre alimária”

1. O cavalo e a carroça
2. Estavam atravancados no trilho
3. E como o motoneiro se impacientasse
4. Porque levava os advogados para os escritórios
5. Desatravancaram o veículo
6. E o animal disparou
7. Mas o lesto carroceiro
8. Trepou na boleia
9. E castigou o fugitivo atrelado
10. Com um grandioso chicote

(ANDRADE, 2017, p. 73)

O poema acima abre a seção “Postes da *Light*”. “Pobre alimária” é construído por uma décima, isto é, uma estrofe de 10 versos, sendo estes versos livres e brancos, embora apareçam algumas rimas ocasionais. Há a presença de oito versos graves, um esdrúxulo (verso

---

<sup>19</sup> O título de tal subdivisão faz menção à chegada da *Light*, empresa canadense de distribuição de energia elétrica. A empresa se instalou na capital brasileira da época, Rio de Janeiro, em 1905. Logo depois, na mesma década, se estabeleceu em São Paulo, atuando diretamente na modernização das cidades.

5) e um agudo (verso 6). A métrica é variável, típica do estilo modernista oswaldiano, com a utilização de redondilha menor e maior, octassílabos, decassílabos, hendecassílabo, alexandrino e bárbaro, sendo o verso 4 de 14 sílabas métricas. Essa liberdade rítmica é um reflexo das imprevisibilidades da vida no ambiente urbano. Há rimas toantes (“carroça”, “escritórios”, “chicote”), bem como algumas rimas internas e externas pelo ditongo em final de frase, como em “disparou”, “trepou”, “castigou”, devido aos verbos no pretérito perfeito<sup>20</sup>. O primeiro verbo utilizado é “estavam”, o que já revela uma cena temporal, que logo se modificou. Em sequência, ainda no modo pretérito imperfeito do indicativo, “levava” e “desatravancaram”, sendo todos os verbos indicativos de um passado já concluído, exceto o verbo impacientar, que está no imperfeito do subjuntivo.

A liberdade, no entanto, não é vista na escolha das palavras. O excesso de sílabas complexas demonstra a complexidade sonora de tal ambiente. Os encontros consonantais em “atravancados”, “trilho”, “desatravancaram”, “trepou” e “atrelado” transmitem a sonoridade em que a passagem está obstruída. Os dígrafos em “carroça” e “carroceiro” são responsáveis pelo som de atrito da carroça. Essas consoantes permeiam toda a sonoridade do poema: tanto o [t] como o [k], nas sílabas simples e complexas, são consoantes fricativas oclusivas, que contribuem sonoramente para a imagem de bloqueio. Em relação às vogais, há uma predominância de [a] e [o], classificadas como baixa e média-baixa, respectivamente, dão a impressão de ser um relato meramente descritivo, direto e conciso, sem alteração no tom de voz. Esse tom também é reforçado pelo “expurgo do acessório, significado pela quase ausência de adjetivos e tecido de ligação, destinava-se a livrar a nova poesia da matéria flácida do diz-que-diz, do detalhe pessoal inútil” (SCHWARZ, 1987, p. 18).

Oswald decide versar sobre o cotidiano, retomando o discurso do “Manifesto da Poesia Pau-Brasil”: “a poesia existe nos fatos” (ANDRADE *apud* TELES, 1987, p. 326). Para isso, ele se utiliza de um afastamento lírico, pois não há uma colocação de voz no poema. O eu lírico inserido é oculto, e uma espécie de narrador em terceira pessoa, que parece conhecer bem a temática urbana, assim como os personagens que nascem desse espaço. Em nada se

---

<sup>20</sup> Essas rimas com os modos do pretérito perfeito já foi assunto para outro escrito do autor. Em “Poesia e Artes da Guerra”, há um personagem que o confronta sobre a qualidade de suas rimas, que prontamente ironiza sua preocupação: “— Você rima com o pretérito perfeito! De fato eu havia, sem perceber, cometido mais esse crime contra a carta poética do passado. [...] — Não sou eu que rimo. É a poesia que vem no infinito dos verbos, no gerúndio, no pronome. Minha sacola é pobre. Tenho a ignorância dos cancioneiros e meus recursos não vão além dos da *Gaya Scienza*, Sou um homem da aurora.” (ANDRADE, 1971, p. 25-26; itálico do autor).



aproxima de uma lírica épica, pois não se trata de uma jornada de herói – é precisamente o contrário, é a exaltação da poesia nos detalhes do cotidiano. Tal característica, na visão de Schwarz, é “modernidade” que “salta aos olhos” (SCHWARZ, 1987, p. 17; itálico do autor). A composição oral próxima à língua falada também reforça esse aspecto rotineiro, tão rotineiro como a de quem “trepna na boleia” para sobreviver.

Deve-se realçar como Oswald também trouxe suas memórias infantis ao poema, que acabam por fortalecer a fala de Schwarz. Oswald traz à tona a memória pueril em *Um Homem Sem Profissão: Sob as ordens de mamãe* (1976), lembrando como a população que habitava a cidade naquela época reagiu a esses símbolos de modernidade.

Anunciou-se que São Paulo ia ter bondes elétricos. Os tímidos veículos puxados a burros, que cortavam a morna da cidade provinciana, iam desaparecer para sempre. Não mais veríamos, na descida da ladeira de Santo Antônio, frente à nossa casa, o bonde descer sozinho equilibrado pelo breque do condutor. E o par de burros seguindo depois. Uma febre de curiosidade tomou as famílias, as casas, os grupos. Como seriam os novos bondes que andavam magicamente, sem impulso exterior? Eu tinha notícia pelo pretinho Lázaro, filho da cozinheira de minha tia, vinda do Rio, que era muito perigoso esse negócio de eletricidade. Quem pusesse os pés nos trilhos ficava ali grudado e seria esmagado fatalmente pelo bonde. Precisava pular. [...] Um mistério esse negócio de eletricidade. Ninguém sabia como era. Caso é que funcionava. Para isso as ruas da pequena São Paulo de 1900 enchiam-se de fios e de postes. (ANDRADE, 1976b, p. 34).

Esses personagens não têm nome, daí um dos métodos oswaldianos para realçar como o modelo capitalista no meio urbano faz com que as pessoas percam parcial ou totalmente suas identidades. No poema, o autor não utiliza nenhum pronome pessoal para, talvez, insinuar uma aproximação com essas pessoas. O que se sabe delas é somente sua profissão: carroceiro, motorneiro e advogado. A possível afinidade entre a voz poética e os personagens fica para a figura do carroceiro, que recebe o qualificativo de “lesto”, isto é, uma pessoa que imediatamente resolve as adversidades que, por ventura, possam aparecer. Percebe-se uma admiração da voz poética por essa figura, que ultrapassa a impaciência dos símbolos da cidade moderna.

Essa simpatia pelo carroceiro repousa no que Oswald acreditava ideologicamente<sup>21</sup>. O conflito de classes está escancarada nesses versos, nos personagens representando a qualificação de suas mãos de obra, divididos em dois âmbitos, espacial e social, e em dois níveis: as figuras da rua, como o carroceiro e o motoneiro, e as figuras dos “escritórios”, como os advogados, o “lado doutor” que tanto combate. Na verdade, o poeta se refere a este último no plural, o que substancializa uma carga irônica na multiplicidade de juristas. Em um espaço no qual se instauram as rivalidades por mão de obra, valorizada ou não socialmente, os títulos de prestígio parecem mera documentação, resultando em descrédito a eles. Além disso, a presença dessa profissão também é um sinal de mudança social, do aumento de profissionais liberais, enquanto o proletariado permanece em um lugar tido como inferior. É uma antítese na qual as convicções do indivíduo se sobrepõem a do coletivo.

Por outro lado, a antipatia por profissões cultas, as realizadas dentro de escritórios, faz com que sejam alvo de ataques irônicos de Oswald. Ele já se posicionava contrário ao “gabinetismo, a prática culta da vida. Engenheiros em vez de jurisconsultos, perdidos como chineses na genealogia das ideias” (ANDRADE *apud* TELES, 1987, p. 327). Neste gabinetismo se encontram os pensamentos arcaicos, a mente alienada pelas regras sociais impostas, a formalidade nas relações. Se a poesia Pau-Brasil é “uma sala de jantar domingueira, com passarinhos cantando na mata resumida das gaiolas, um sujeito magro compondo uma valsa para flauta e a Maricota lendo o jornal” (ANDRADE *apud* TELES, 1987, p. 329), é evidente que tais cargos não fazem parte dela. Eles também não traduzem a ideia da figura primitiva do povo brasileiro, uma vez que o grupo possui ideias colonizadas e tende a elitizar os meios, sobretudo a linguagem, assemelhando-se a um estilo burguês de viver, pautado em uma leitura e cópia do estrangeiro.

A figura do motoneiro, o condutor do bonde, flutua na margem entre as duas classes. É evidente que sua ocupação está ligada ao trabalho braçal, e, portanto, se aproxima do cargo de carroceiro. Porém, a voz do poema informa que ele “se impacienta” com a cena, de maneira que ele não se sente pertencente à classe trabalhadora, mas que se identifica com

---

<sup>21</sup> Oswald se filia ao Partido Comunista Brasileiro (PCB) em 1931. O partido, coincidentemente fundado no ano Modernista, 1922, contava com Luís Carlos Prestes como um de seus fundadores. Anos mais tarde, Oswald e Prestes tornam-se amigos; depois, Oswald se casa com Patrícia Galvão, a Pagu, também integrante do partido. Não é de se estranhar que *Pau-Brasil*, um livro de 1925, contenha muito de suas convicções, mostrando como as suas ideias políticas se encontravam à esquerda.

os advogados. O sentimento é traduzido por ele, mostrando que sua tarefa empregatória prevalece sobre o outro, mostrando como os valores conseguem ser rompidos pela lógica capitalista, isto é, tornando-se tão individualista quanto os juristas.

Se os personagens da cidade não possuem nome, qual é o *leitmotiv*<sup>22</sup> deste poema? Para qual elemento ele decide repousar sua atenção? Considerando o título, a figura principal do poema é o cavalo. A alimária é geralmente um animal de carga, e o eu lírico, que observa a cena de longe, parece compadecer-se com a situação apresentada. Tem-se, então, uma antítese que centraliza esse poema: o rural e o urbano; o conflito de classes; o individual e o coletivo e o novo e o velho em desarmonização.

O cavalo, “atrelado” à carroça, absorve a alegoria de uma cidade considerada como atrasada, e que prontamente será substituída por um novo modelo, que contrasta com os trilhos dos bondes: ora é pobre alimária, ora é fugitivo atrelado. O paralelismo construído se dá pela ideia de ser um meio de transporte, e também pelas letras. As mesmas consoantes da palavra “cavalo”, [k], [v], e [l], estão presentes no vocábulo “veículo”. Ele vê a carroça e o cavalo como um veículo, mais um traço da industrialização que a modernidade traz. Mas, por esse ângulo, não há indicador de que tal mudança carregue aspectos positivos ou negativos, como se houvesse uma tensão que traduzisse que nesta dualidade, o novo, na ótica oswaldiana, levasse consigo propriamente benefícios. De maneira assertiva, ele nos convida a aceitar esse panorama.

O enfrentamento ocorre, não entre motorneiro e carroceiro, nem entre multidão e carroceiro, mas sim entre carroceiro e cavalo. O poema é finalizado por uma ação realizada prontamente pela figura do carroceiro, que golpeia o animal, sinalizando que o caminho para o bonde passar fora desobstruído. O carroceiro e o cavalo, provenientes do ambiente rural, é o que provoca a paralisação de um ambiente em constante mobilidade. Isso causa certo transtorno para quem passa, que se mobiliza a desatracá-los – por isso o sujeito oculto, não se sabe quem são os autores da cena, somente a ação. O chicote que acerta o animal mostra como “a modernidade atua integrada ao esquema da autoridade tradicional” (SCHWARZ, 1987, p. 17), sendo o golpe também punitivo para si mesmo. A velocidade empregada na vida

---

<sup>22</sup> Sabe-se que o real *leitmotiv* de “Postes da *Light*” é a cidade de São Paulo, que transmite simbologias plurais, como o progresso sócio político-cultural e literário. Mas neste poema, a cidade adquire um papel puramente espacial, sendo o palco para as relações e outros itinerários.

moderna faz com que o elemento de fora sinta-se ainda mais deslocado, não havendo outra saída a não ser evadir-se.

### “anhangabaú”

1. Sentados num banco da América folhuda
2. O cowboy e a menina
3. Mas um sujeito de meias brancas
4. Passa depressa
5. No Viaduto de ferro

(ANDRADE, 2017, p. 73)

“Anhangabaú” é uma quintilha, composta integralmente por versos livres e brancos, de acentuação grave. O poeta utilizou métrica variável nos cinco versos: alexandrino (1), hexassílabo (2), eneassílabo (3), tetrassílabo (4) e heptassílabo (5). O poema é curto, sendo caracterizado como “poema-pílula”, um dos formatos explorados por Oswald na sua poesia de exportação, sendo o molde ideal pois tem como objetivo “obter, em comprimidos, minutos de poesia”, que seria impressa em uma lírica pautada na “expressão rude e nua da sensação e do sentimento, numa sinceridade total e sintética” (PRADO, 2017, p. 18).

Não há padrão rítmico, mas notam-se que os versos apresentam sílabas fracas iniciais, exceto pelo quarto verso, no qual tem-se uma sílaba forte única. Comprova-se, tendo em vista células binárias, terciárias e quaternárias a seguir:

Sentados num banco da América folhuda  
 - / - || - / - || - / - || - - /: tripódia anfíbraca + anapesto  
 O cowboy e a menina  
 - - / || - - /: duplo anapesto  
 Mas um sujeito de meias brancas  
 - - - / || - - / || - /: péon quarto + anapesto + jambo  
 Passa depressa  
 / - - /: coriambo  
 No Viaduto de ferro  
 - - - / || - - /: péon quarto + anapesto

A necessidade de romper com os pressupostos clássicos fez com que a produção Modernista de Oswald libertasse “o poema dos metros, a prosa dos rituais escolares para

explorar o lendário tupi – o nosso Inconsciente... Romper, cá e lá, significava abolir o passado de ontem e sair à procura de um eterno presente” (BOSI, 2003, p. 218).

A começar pelo título, Oswald traz a ideia do primitivismo ao utilizar a palavra “Anhangabaú”, de origem tupi-guarani, e do próprio rio. De acordo com o *Dicionário Ilustrado Tupi-Guarani*, o nome dado ao rio significa “diabrura, malefício, ação do diabo ou feitiço” (ANHANGABAÚ..., 2021, s/p). Diante da significação negativa, a imagem se aglutina a imagem do “Viaduto de ferro”, que amplifica as consequências negativas produzidas pelo homem, além de mostrar a incompatibilidade entre o natural e o artificial. Se tratam de dois homens diferentes, mas com objetivos similares: o bandeirante que aniquila a vida e o espaço indígena, e séculos mais tarde, o homem moderno, que trabalha para a lógica capitalista, destrói a paisagem para reivindicar um novo panorama e estética, desejando afastar-se dos elementos rurais atrelados ao antigo espaço. Nesse sentido, o Viaduto se sobrepõe ao rio conotativa e denotativamente, visto que o Anhangabaú passava abaixo do Viaduto, que, por meio de ações modernizantes, foi ocultado pelo processo de pavimentação.

A temática primitivista permeia a produção primária de Oswald. De acordo com Benedito Nunes em *Oswald Canibal* (1979),

assumem esse novo primitivismo a visão pura do Cubismo, a *imagination sans fil* do futurismo – que condizia com a ideia do selvagismo técnico ou da barbárie tecnizada de Keyserling – a agressividade dadaísta e a livre associação programática do Surrealismo, que aproveitou conscientemente a exploração freudiana do inconsciente. Nosso primitivismo modernista, que corresponde a essas tendências das vanguardas europeias, não reedita nenhuma de suas espécies. Compreende-as a todas, compreendendo as dimensões popular, etnográfica e folclórica da primitividade brasileira. (NUNES, 1979, p. 24; itálico do autor).

Dentro da “América folhuda”, uma imagem tipicamente ligada à natureza, as formas geométricas invadem a imagem. As impressões do eu lírico são exponenciadas, e a visão do leitor começa a associar as formas e cores ao banco, folha, meia e “Viaduto do ferro” e do próprio rio, que não é visto, mas abaixo do asfalto permanece. Preenchem o imaginário do leitor as formas sinuosas, os retângulos, quadrados que compõem a construção, bem como as cores verde e branca, contrapondo os ambientes. As cores, da meia branca, do tom escuro do ferro e do acinzentado dos concretos, dão a ideia de se tratar de um espaço menos expressivo, mais ligado ao artificial por um excesso de sobriedade das cores, enquanto o

verde alude à vivacidade da natureza na cidade, remetendo, também, aos jardins, que costumam ser o espaço de tranquilidade e descanso dos poetas. A vivência na cidade pode levar a certa exaustão devido aos desafios e metas, impostos pelo sistema capitalista de produtividade, sejam cumpridos. É por esse motivo que o poeta busca um relaxamento dentro do ambiente natural, recorrendo aos espaços onde o verde é abundante. Isso faz parte de “ler a cidade”, que “consiste não em reproduzir o visível, mas torná-la visível, através dos mecanismos da linguagem” (GOMES, 2008, p. 35).

O eu lírico, novamente, é um observador das transformações que se cristalizam na retina e na memória. Sua atitude é passiva, bem como a dos personagens que parecem ser apenas testemunhas, elementos de um retrato que possui validade, que em breve não serão mais vistos com curiosidade, se não normalidade. Nota-se a escolha dos personagens: “cowboy”, “menina” e “sujeito”. Não há referencial de identidade em dois deles, apenas no *cowboy*. Ele é um personagem que não tem origem no mesmo espaço dos outros dois, e sabe-se disso pela escolha do vocabulário inglês para designá-lo. Ele se infiltra nesse espaço: a “América folhuda” e toda a simbologia que ela carrega tende a desaparecer pelo *status* de moderno que o *cowboy* carrega. Os momentos do cotidiano, no qual se mesclam expressões do rural e do urbano, constituem a efemeridade das próprias relações da cidade. Tudo se modifica em ritmo frenético, assemelhando-se à Paris de Baudelaire: da passante ao sujeito, a fugacidade parece ser o único permanente: “a linguagem indica, representa; o poema não explica nem representa: apresenta. Não alude à realidade; pretende – e às vezes consegue – recriá-la. Portanto, a poesia é um penetrar, um estar ou ser na realidade” (PAZ, 1982, p. 137). Logo, apresenta-se um paradoxo da urbe, próprio da cidade moderna.

As antíteses vão construindo o espaço urbano, que tudo parece comportar. Existem dois planos no poema, que parecem estar segmentados pelo próprio viaduto, estando o eu lírico situado entre os dois espaços, que estão grafados com letra maiúscula: os dois primeiros versos, na América, que se assemelha a uma ambientação anterior à colonização, a saber que o entendimento de “menina” é uma menção a uma das “meninas de gare”<sup>23</sup>, e no outro plano, nos últimos versos, configurado como o espaço urbano no Viaduto. Essas

---

<sup>23</sup> Em *Pau-Brasil*, Oswald cita, em algumas vezes, a presença de meninas. A primeira consta no poema “as meninas de gare”, da primeira seção “História do Brasil”. Como o poeta evoca frequentemente os elementos de raiz do povo brasileiro, entende-se que neste momento fronteiro de uma São Paulo rural e urbana, seja essa a referência. No último poema, ficará evidente que não se trata do mesmo referencial, mas sim a menina da cidade urbanizada.

pequenas constatações são típicas da poesia de Oswald, que se assemelham “as tomadas de uma câmera cinematográfica – o *camera eye* das sínteses oswaldianas” (CAMPOS, 2017, p. 249; itálico do autor).

A imagem descrita no primeiro plano é estática, sugerindo uma certa tranquilidade na “América folhuda”, enquanto no ambiente contrário, consta o único verbo de todo o poema, apresentando uma ação de deslocamento. A tranquilidade, traduzida pelo repouso em um banco, se contrapõe ao alvoroço da multidão, que por sua vez é ilustrada pela sibilante [s] em “passa depressa”, atrelando-se a um ritmo similar à de quem perambula pela cidade. O próprio verso proporciona uma rima interna pela tímida aliteração criada, resultando em outra antítese, no campo da sonoridade e da imagem: a sonoridade dos dígrafos quebram a sensação de vertigem que a imagem revela pelo uso do advérbio “depressa”, já que o sujeito está imerso na massa característica do espaço urbano. A mudança do ritmo no verso também auxilia para que a sensação de tráfego entre os pedestres seja sentida, uma vez que é o único iniciado por uma sílaba forte, representando a ação de impulso, que logo encontra impedimentos, bloqueando uma progressividade na caminhada. Além disso, os sons das consoantes oclusivas [d] e [p] exponenciam a acústica de que o local não dispõe de espaço para um livre itinerário, juntamente da consoante [r] vibrante em “ferro”, que propaga um som similar ao das engrenagens dos bondes que transitam na região, bem como os ditongos, todos decrescentes: *cowboy*, que é lido caubói ([au] e [ói]), e sujeito e meias [ei], cuja parêntese forma uma sutil rima toante.

O tempo é agente e personagem que não se expõe, mas está presente. Ele está no estranhamento das relações, na cadência do passo que se pode ter: o eu lírico deseja se movimentar de maneira mais rápida, mas não consegue. De alguma forma, o tempo também simboliza as mudanças que se mostram inevitáveis, no abranger das folhas a um viaduto, ao rio que não se admira e perdeu o refletir do sol, mas continua seguindo seu fluxo. Dessa forma, convém lembrar da característica mediadora do poema, que “graças a ele, o tempo original, pai dos tempos, encarna-se num momento” (PAZ, 1982, p. 30). O momento foi, sem dúvidas, marcado pelo crescimento de uma cidade futurista, ansiosa para prosperar, acarretando em ações de uma sociedade capitalista destrutiva.

**“atelier”**

1. Caipirinha vestida por Poiret
2. A preguiça paulista reside nos teus olhos
3. Que não viram Paris nem Piccadilly
4. Nem as exclamações dos homens
5. Em Sevilha
6. À tua passagem entre brincos
  
7. Locomotivas e bichos nacionais
8. Geometrizam as atmosferas nítidas
9. Congonhas descora sob o pálio
10. Das procissões de Minas
  
11. A verdura no azul klaxon
12. Cortada
13. Sobre a poeira vermelha
  
14. Arranha-céus
15. Fordes
16. Viadutos
17. Um cheiro de café
18. No silêncio emoldurado

(ANDRADE, 2017, p. 76-77)

O poema acima é composto por 4 estrofes, num total de 18 versos, seguindo a ordem de uma sextilha, uma quadra, um terceto e uma quintilha. Os versos são livres e possuem métrica variada: há utilização de um monossílabo (verso 15), um dissílabo (verso 12), dois trissílabos (verso 5 e 16), um tetrassílabo (verso 14), duas redondilhas menores (versos 10 e 17), três redondilhas maiores (versos 11, 13 e 18), três octassílabos (versos 4, 6 e 9), dois decassílabos heroicos (versos 1 e 3), um hendecassílabo (verso 8), um alexandrino (verso 7) e um bárbaro (verso 2), sendo este com 13 sílabas métricas. São predominantes os versos graves, tendo quatro ocorrências de versos agudos (versos 1, 7, 14 e 17) e um esdrúxulo (verso 8).

Ademais dos componentes de uma cidade em expansão, que são elencados a partir da segunda estrofe, o poema é dedicado à Tarsila do Amaral. Ele aborda diversas temáticas, sendo necessário dividi-lo em duas partes: na primeira estrofe predominam os versos sobre Tarsila, suas características físicas e a visão sentimental sobre ela; em seguida, nas demais estrofes, figuram as referências aos quadros feitos por Tarsila, que estão imersos no



Modernismo e no Cubismo, cultivados como metodologias artísticas pelo casal, além da fase pau-brasil já citado por meio das ilustrações de *Pau-Brasil*.

O casal *Tarsiwald*, termo cunhado pelo amigo Mário de Andrade, se conheceu em 1922, no início da efervescência do Movimento Modernista em São Paulo, logo após a Semana de Arte Moderna, de que Tarsila não participou. Essa parceria<sup>24</sup> foi bem aceita, já que os dois conseguiam unir dois mundos artísticos com harmonia: “Na poesia de Oswald, percebemos a marca visual de Tarsila, assim como, na pintura de Tarsila, notamos a inconfundível presença poética oswaldiana. Uma espécie de revolução a quatro mãos, de uma rara intensidade” (SCHWARTZ, 2013, p. 16). É interessante notar como um se encontra no material artístico do outro, demonstrando como essa união pareceu indissociável na perspectiva cultural, e sobretudo nesse poema, que na ótica de Schwartz, é singular ao apreender essa relação: “nenhuma das obras de Oswald dialoga com Tarsila com a intensidade deste poema extraordinário” (SCHWARTZ, 2013, p. 19).

Pode produzir uma estranheza ao observar a estrutura do poema, pois destoa do estilo poético condensador oswaldiano, dos poemas-pílula. Dentre os poemas selecionados, este é o mais longo e rico em detalhes visuais. Tem-se na primeira parte, portanto, um compromisso em versar sobre e para sua amada, daí a predominância de versos femininos, isto é, graves. Nesta estrofe, Oswald “revelou o retrato integral de Tarsila mulher: fisionomia, comportamento, preferências, caráter, etc. O poeta transmite ao leitor, por meio da seleção de traços marcantes, a simplicidade da Tarsila bem sucedida e admirada por todos” (BOAVENTURA, 1986, s/p). Por isso, as palavras e os pares de vogais também são simbólicos para representá-la. Enquanto o par das vogais [a] e [i] traduzem certa feminilidade, grandeza e o carinho, pelo diminutivo, por Tarsila (“**caipirinha**”/“**paulista**”), outro par das vogais [e] e [o] repousam do lado masculino (“**exclamações/homens**”). Oswald constrói uma imagem de elegância, bom gosto e sofisticação da companheira, adicionando a moda europeia, sobretudo a francesa, à sua altura, fortalecendo a ideia e imagem de mulher vanguardista exemplar.

---

<sup>24</sup> O relacionamento de Oswald e Tarsila apresenta uma fluidez e consonância no que se propõem a fazer, principalmente na obra trabalhada e, sobretudo, neste poema. Como Boaventura aponta, a “integração entre a poesia de Oswald e a arte de Tarsila refletiu uma tendência comum da arte de vanguarda de contribuir para o interrelacionamento dos diferentes setores da atividade artística” (BOAVENTURA, 1986, s/p).

A estética do poema segue com um jogo de referências nacionais e estrangeiras, que são harmônicas e se agregam. No primeiro verso, Oswald introduz o termo caipirinha, que traz à tona a infância de Tarsila em Capivari, interior de São Paulo, de maneira carinhosa. O uso do diminutivo mostra a intimidade do casal, ao mesmo tempo que faz com que o leitor se simpatize com a figura da pintora. A tranquilidade do rural escolhe habitar os seus olhos, o que mostra muito da personalidade acolhedora. Tarsila, a caipirinha<sup>25</sup>, incorpora a arte moderna também em suas vestes, portando muitas roupas do estilista Paul Poiret<sup>26</sup>. As exclamações em Sevilha podem ser entendidas como uma forma de espanto, já que a jovem Tarsila teve uma breve passagem pela Espanha para estudos antes de ser reconhecida como artista. Uma mulher estrangeira quebrando as convenções sociais causava um estranhamento que ressoava, mas que não foi capaz de parar o próprio caminho, que Oswald faz parecer que é um desfile único de sua musa inspiradora. Além disso, os brincos fazem referência a um autorretrato de Tarsila, datado do ano de 1924. Na pintura, a boca pintada na cor vermelha e os brincos amarelos e longos se destacam como símbolos de sua própria feminilidade.

É perceptível uma uniformização de traços franceses por todo o poema, a começar pelo título. O vocábulo atelier, de origem francesa, segundo o *Dicionário Michaelis*, significa “local de trabalho de artesãos e operários” (ATELIÊ..., 2020, s/p), o que remete a duas correspondências igualmente importantes sobre eles: ao fazer poético e sobre o ofício de sua mulher, Tarsila, a pintura. Ambos possuem seus próprios ateliês, como artistas que produzem um trabalho manual, com o objetivo de chegar ao resultado desejado.

o próprio título serve de ponto de interseção entre São Paulo e Paris, já que Tarsila estabeleceu ateliês em ambas as cidades. Como local de trabalho, o ateliê emoldura o poema no âmbito da pintura e das cores, definindo Tarsila logo no título pelo viés profissional e artístico. (SCHWARTZ, 2013, p. 21).

As cidades citadas, como Paris, conhecida como Cidade Luz, junto de Piccadilly, uma famosa rua de Londres, na Inglaterra, e os inúmeros letreiros luminosos, simbolizam o

<sup>25</sup> Tarsila do Amaral pintou um quadro com o mesmo nome *Caipirinha* (1923). Em seu site oficial, a legenda deste quadro é: “‘Quero, na arte, ser a caipirinha de São Bernardo (fazenda onde a artista nasceu), brincando com bonecas de mato, como no último quadro que estou pintando’.” (AMARAL, 2020, s/p)

<sup>26</sup> Paul Poiret (1879–1944) foi um estilista francês do começo do século XX, conhecido por revolucionar a moda; levava a alcunha de “Imperador da Moda” por aliar a estética de suas roupas às obras de arte. Não deixa, também de ser uma referência afetiva, já que, segundo Maria Augusta Fonseca (2007, p. 183), o estilista desenhou um vestido para o casamento de sua mãe, Inês Henriqueta Inglês de Sousa Andrade .

novo. Olhar e se situar entre suas ruas, edifícios e atividades era adquirir, também, todos esses atributos. Nesse sentido, esse é “um dos poemas mais representativos no que diz respeito às oscilações entre o nacional e o cosmopolita, o rural e o urbano, a Europa e o Brasil” (SCHWARTZ, 2013, p. 20). Logo, embora Tarsila fosse a caipirinha de Capivari, ela teria autoridade para transitar entre essas oscilações e, também, trazer muito da Europa para seu país. Fica patente que, nessa primeira parte, a vista compartilhada da cidade com Tarsila parecer ser mais confortável e menos solitária.

Na segunda estrofe, mais uma referência à obra de Tarsila. De título “Congonhas/Minas” (1924), desenhado com nanquim no papel, figuram formas circulares que remetem à geografia montanhosa, triangulares, quadradas e algumas linhas retas da cidade mineira. Como relatado no capítulo anterior, esse é um dos desenhos que Tarsila faz quando ela e o grupo Modernista viajam para Minas Gerais com Cendrars. A viagem feita pela locomotiva retém outra atmosfera, que possibilitou observar uma fauna e flora não mais vista em São Paulo, devido ao intenso processo industrial que a cidade estava passando. Suas formas “geometrizam” tudo o que vê, sendo mais um indício de como o Cubismo é uma vanguarda quase inerente à sua maneira de percepção do meio. A nitidez das imagens traz à tona uma parte do Brasil que não se encontra no meio urbano, que é descoberto somente traçando viagens de ponto a ponto, como um descobridor, papel no qual Oswald se encaixa. A viagem para Minas Gerais<sup>27</sup> foi de extrema importância para todos, principalmente para Tarsila, que afirmou que

o contato com a terra cheia de tradição, as pinturas das igrejas e das moradias daquelas pequenas cidades essencialmente brasileiras — Ouro Preto, Sabará, São João del Rei, Tiradentes, Mariana e outras — despertaram em mim o sentimento de brasilidade. Datam dessa época as minhas telas *Morro da Favela*, *Religião brasileira* e muitas outras que se enquadram no movimento Pau Brasil criado por Oswald de Andrade. (AMARAL *apud* SCHWARTZ, 2013, p. 25; itálico do autor).

Além da percepção da natureza, também se percebe uma forte religiosidade naquelas regiões visitadas nos versos “Congonhas descora sob o pátio/ Das procissões de

---

<sup>27</sup> A viagem para Minas Gerais mudou o olhar modernista para sempre. No poema “Homenagem aos homens que agem”, assinado por “Marioswald de Andrade”, isto é, Mário e Oswald, eles afirmam: “Tarsila não pinta mais/ Com verde Paris/ Pinta com verde/ Cataguazes” (FONSECA, 2007, p. 189). O olhar impregnado pelo Cubismo francês já havia sido mudado, graças às viagens em busca de brasilidade.

Minas”. Intitulado, naquela época, como Congonha do Campo, seu nome faz referência a uma planta, sendo o vocabulário originado do tupi-guarani. A imagem que se expõe é uma metáfora crítica oswaldiana, já que a liturgia cristã é amplamente difundida e priorizada, enquanto a sabedoria indígena, representado pela planta, se desbota, perde a cor sob o suposto manto de pureza da fé católica. Tal crítica não escaparia da boca antropófaga, que desde cedo já mostrou não ser adepta a qualquer tipo de crença. Em mais um relato contido em *Um Homem Sem Profissão: Sob as ordens de mamãe*, Oswald expõe questionamentos em torno da fé.

Essa certeza órfica é uma alavanca presa geralmente à paróquia mais próxima de cada um. A fé que move montanhas. Daí a força das religiões que se contradizem, se batem entre si, mas dominam o mundo humano, totemizando a seu modo o tabu imenso que é o limite adverso — Deus. Por isso, não se encontra povo primitivo ou nação civilizada sem a exploração sacerdotal desse filão encantado que tece nossa esperança imarcescível. (ANDRADE, 1976b, p. 89).

Já na terceira estrofe do poema em análise, Oswald não retoma uma pintura de Tarsila, mas sim a Revista *Klaxon* (“buzina” em francês), a publicação de maior relevância para os Modernistas fundada em maio de 1922, embalados pelo pós-Semana de Arte Moderna. A princípio, a palavra causa estranhamento pela sua morfologia e sonoridade, sobretudo na sílaba na qual repousa o dífono “xon”, isto é, som duplo, /ks/, empregado por uma letra, xis. Ao longo das 9 edições, figurou um discurso semelhante aos dos manifestos, o compromisso em permanecer atual e o emprego de um matiz de cores diferentes, dispostos a representar certa brasilidade. Na capa, de autoria de Guilherme de Almeida, empregaram visualmente a vogal “A” que a centraliza e a corta, que foi pintada em diversas cores, como vermelho, verde e amarelo, parecendo ser uma construção sustentadora de todas as outras palavras que ali figuram. Dessa forma, *Klaxon* “torna-se adjetivo que qualifica uma cor que já recebera pinceladas dissonantes: verde e azul simultaneamente entrelaçados pelo barulho das buzinas e divididos – da mesma maneira que a estrofe o é pelo verbo ‘cortada’ – pelas tonalidades vermelhas, como forma de contraste” (SANTINI, 2008, p. 111; aspas da autora).

Então, na última estrofe, tem-se uma espécie de enaltecimento da estética moderna pela disposição dos versos, enfatizando tais feitos resultantes de um crescimento urbano e tecnológico. Essa estética é percebida em um jogo de sinestesia preponderante nos

últimos dois versos, em que as sensações de olfato, audição e visual propõem a descrição de uma paisagem eternizada em uma fotografia. Portanto, o silêncio emoldurado é convidativo, funcionando como uma espécie de cartão-postal. Há o recurso de uma memória, sobretudo afetiva, pois se trata de um poema de afetividade dupla: São Paulo, espaço no qual sua vida é construída, e Tarsila, mulher, artista e companheira da vida. A admiração transborda para além dos caracteres urbanos, inserindo, por meio de referências, personagens de obras de Tarsila. As referências traduziram “a ânsia de atualização da artista, trouxe os signos do seu tempo, da modernidade, os sinais do progresso, que invadiam a tranquila paisagem paulistana alterada por arranha-céus, automóveis e pela industrialização emergente” (BOAVENTURA, 1986, s/p). Além disso, o café, bebida quente sempre presente, serve como contraposição de uma imagem fria, essencialmente industrial da cidade. Logo, pelo olhar dos dois Modernistas citados, sua cor e aroma se amalgamam para transmitir a imagem de uma São Paulo coesa.

### “aperitivo”

1. A felicidade anda a pé
2. Na Praça Antônio Prado
3. São 10 horas azuis
4. O café vai alto como a manhã de arranha-céus
5. Cigarros Tietê
6. Automóveis
7. A cidade sem mitos

(ANDRADE, 2017, p. 80)

O décimo quinto poema de “Postes da *Light*” é “aperitivo”. O poema é composto por uma sétima de versos livres, tendo métrica variável, sendo 3, 6, 8 e 14 sílabas métricas, isto é, um trissílabo, quatro hexassílabos, um octassílabo e um verso bárbaro. Não constam versos esdrúxulos, sendo os versos 2, 6 e 7 graves, e os demais agudos. Tem-se um poema no qual o eu lírico está imerso na multidão, flanando pela cidade, demonstrando certo júbilo ao reconhecer a prosperidade do espaço urbano. O próprio título já anuncia o tom festivo do olhar de quem anseia viver em um ambiente maior do que Paris, ou tão importante quanto.

Afinal, sobre o que o poeta fala quando intitula o poema como “aperitivo”? O substantivo “aperitivo” tem relação com alimento ou bebida que aguce o paladar, sendo servido anteriormente ao prato principal. O aperitivo é revelado no quarto verso, curiosamente

na metade do poema, o que leva à sua centralização: o café. Como comentado anteriormente, Oswald tem uma forte convicção na economia cafeeira, crença integrada ao Movimento Modernista, de modo que os dois caminhariam juntos aos seus ápices, tendo São Paulo como espaço comum. São Paulo parece ser mais do que espaço comum, é a cidade que recebe o café e o Modernismo como motores impulsionadores na busca de identidade do povo paulista. É possível compreender que, para a boca antropófaga oswaldiana, o café estava pronto para transformar-se em uma espécie de totem, símbolo central que rege toda a economia paulista e, conseqüentemente, facilita as transformações urbanas. Há, também, aspectos sensoriais que são ativados na memória do poeta, demonstrando que o café também é elo significador de familiaridade, carinho e esperança. De acordo com Oswald em *Um Homem Sem Profissão: Sob as ordens de mamãe*, “às vezes acordava na larga cama de meus pais. Dormia no *meiinho*. Um cheiro bom de café fazia voltar-me” (ANDRADE, 1976b, p. 8; itálico do autor).

Em seguida, no primeiro verso, tem-se a utilização de uma metonímia, que é “a substituição do sentido de uma palavra pelo de outra que com ela apresenta relação constante” (TAVARES, 1974, p. 374). A felicidade da qual o eu lírico faz referência é a multidão que constitui o espaço urbano, tensionada naturalmente, podendo ser apaixonante e indiferente, frenética e vagarosa, vigilante e absorto. O próprio espaço é de encantamento para o eu lírico, e o sentimento é intensificado pelas pessoas: é nesse ambiente que a socialização acontece, bem como os encontros. A uniformização da massa citadina é o que atrai o *flâneur*, que a compreende profundamente. Para ele, “não se trata de nenhuma classe, de nenhum corpo coletivo articulado e estruturado. Trata-se, isto sim, da multidão amorfa dos passantes, do público das ruas” (BENJAMIN, 2000, p. 42). Nomear esse grupo fervilhante de “felicidade” já encaminha o poema à senda de um sonho. O verbo “andar” assume duplo sentido: enquanto as pessoas se movem, caminhando pelas calçadas, descendo dos bondes, elas também percorrem um itinerário desconhecido, de elevar a cidade ao patamar parisiense, enfim, construindo conjuntamente o lugar desejado. Não obstante, cabe também destacar que, dentro da palavra, há a própria cidade, o que evidencia que, para o eu lírico, é o ambiente onde ele alcança a própria satisfação. Processo similar acontece com “café”, que abriga a palavra “fê”. Nesse sentido, o poeta se utiliza da coincidência sonora para reafirmar sua segurança diante do principal café.

Dentro da cidade, ele faz um recorte, emprestando um local da cidade real: a Praça Antônio Prado. A praça “é o espaço livre e público que rompe a barreira da vida privada, das normas familiares, dos tabus morais e, sobretudo, da hierarquia social” (FERRARA, 1990, p. 5). Antônio Prado foi prefeito da cidade por 12 anos (1899-1911), o que também explica que, diretamente, foi um gestor que estimulou as mudanças modernizantes em São Paulo<sup>28</sup>. Desta forma, a especificidade parece ser mais uma homenagem ao seu filho, Paulo Prado, um dos principais apoiadores e financiadores da Semana de Arte Moderna, bem como da Poesia Pau-Brasil, da qual era entusiasta. Não por acaso, Paulo Prado afirma que “a nova poesia não será nem pintura, nem escultura, nem romance. Simplesmente poesia com P grande, brotando do solo natal, inconscientemente. Como uma planta” (PRADO, 2017, p. 19). Pela proximidade entre escritor e a família Prado, parece que a Praça é também um local naturalmente Modernista, onde o eu lírico pode se sentir à vontade. O eu lírico é mais do que um convidado, é elemento crucial para que ele utilize o espaço para plantar suas ideias.

Além do espaço da Praça, outros elementos são interceptados pelo olhar minucioso. Já se sabe que ele está no ambiente da rua, o que faz com que o olhar seja horizontal, próximo do que vê. Como se estivesse sentado, ele contempla os arranha-céus, automóveis, enquanto fuma cigarros. A princípio, vale lembrar que “a cidade aparece como o lugar por excelência onde se sentem, de forma mais agudizada, as consequências do desenvolvimento do sistema capitalista e da Revolução Industrial” (GOMES, 2008, p. 37), isto é, todos os elementos mencionados são consequência de uma economia capitalista em alta. Outrossim, todas essas imagens vão construindo uma atmosfera do sonho, juntamente das consoantes nasais [m] [n] (automóveis; arranha), que se alinham a uma sonoridade de elevação, do olhar para o céu. No olhar metaforizado, as vibrantes [ř] (arranha; cigarros) soam como som de engrenagens que conduzem o eu lírico para “arranhar” ou alcançar o “céu”, que também é aumentado pela fumaça que sai dos cigarros.

A construção da cidade sonhada possui tempo e cor. Enquanto a noite abriga a escuridão e o mistério, as “10 horas azuis” transparecem uma certeza. A visibilidade da

---

<sup>28</sup> Em sua dissertação de mestrado *Paulo Prado: cafeicultura, modernismo e política*, Carolina Brandão Piva elenca alguns dos feitos modernizantes da gestão de Antônio Prado na prefeitura de São Paulo. São elas: “a arborização e o ajardinamento das praças da República e da Luz, o mesmo sendo dirigido a muitas outras praças e ruas da cidade; alargou a Praça da Sé; criou a Praça do Patriarca, na conexão entre as ruas Direita e São Bento, culminando na embocadura do Viaduto do Chá; construiu a Avenida Tiradentes; ampliou o Largo do Rosário, redistribuindo o tráfego de veículos e pedestres do Centro” (PIVA, C., 2009, p. 77).

manhã, aliada à claridade do sol, faz do café uma certeza de fertilidade, capaz de conseguir o prestígio desejado. A cor azul, naturalmente popular, já figura nas lentes Modernistas: no poema anterior, o “azul klaxon” já demonstra afinidade do grupo com a cor. Ela também está associada aos mais diversos símbolos de tranquilidade: se o olhar se direciona para o alto, verá um horizonte infinito. Nessa ideia, as 10 horas azuis parece ser o momento ideal de harmonia entre o eu lírico e a cidade. Tendo em vista a forma circular dos relógios, pode ser feita uma correlação com o brasão azul, também redondo, da bandeira brasileira. Se o intuito é que a poesia e o espaço vibrem componentes de brasilidade, Oswald conseguiu alinhá-los harmonicamente com a cor azul, mantendo, claro, suas máximas: “A poesia existe nos fatos. Os casebres de açafião e de ocre nos verdes da Favela, sob o azul cabralino, são fatos estéticos” (ANDRADE *apud* TELES, 1987, p. 326).

Constam três verbos no poema: “anda”, “são”, “vai”. Novamente, todos os verbos utilizados estão no presente do indicativo, utilizando, novamente, a característica de *camera eye*, que necessita gravar as cenas citadinas: enquanto “ser” é imutável, os dois outros indicam não tão somente movimentação, mas também direção. Isso quebra a ideia de que a multidão é errante e que vaga sem razão. Essas ações observadas são mais da simultaneidade empregada em seus poemas. Como as ações são feitas ao mesmo tempo, “os fragmentos submetem-se a uma sintaxe que elimina as ligaduras e se encaminha para a montagem de fatura metonímica, na direção do cubismo e da linguagem cinematográfica” (GOMES, 2008, p. 34).

O quarto verso consiste em uma imagem vibrante do olhar empolgado do eu lírico, que justifica a sonoridade e imagem de sonho citado no parágrafo anterior. É o de verso bárbaro, com 14 sílabas métricas, apresentando uma maior possibilidade de interpretação devido ao processo de elisão, em que “absorve-se a vogal seguida de vogal em palavras contíguas” (TAVARES, 1974, p. 184). Sendo assim, “a manhã” sofre o processo de elisão na escansão do verso, mas semanticamente pode ser entendido dos dois modos, já que eles conseguem conferir o símbolo do que é promissório para o eu lírico. As luzes da manhã se encontram no amanhã, que é um dia mais próximo do estouro econômico para São Paulo. Para essa imagem ter sido construída, outras palavras ajudaram no sentido dela, como “alto” e “arranha-céus”, que faz com que o foco se volte para o horizonte. Posteriormente, ele se volta para uma perspectiva linear, onde vê a cidade futurista. A estética do industrial é substanciada pela figura dos automóveis e dos cigarros, levando a uma imagem esfumada do ambiente. A



cidade começara a mudar, e a postura do eu lírico vai ao encontro do *flâneur* benjaminiano, como se comprova a seguir.

A rua se torna moradia para o flâneur que, entre as fachadas dos prédios, sente-se em casa tanto quanto o burguês entre suas quatro paredes. Para ele, os letreiros esmaltados e brilhantes das firmas são um adorno de parede tão bom ou melhor que a pintura a óleo no salão do burguês; muros são a escrivinha onde apoia o bloco de apontamentos; bancas de jornais são suas bibliotecas, e os terraços dos cafés, as sacadas de onde, após o trabalho, observa o ambiente. Que a vida em toda a sua diversidade, em toda a sua inesgotável riqueza de variações, só se desenvolva entre os paralelepípedos cinzentos e ante o cinzento pano de fundo do despotismo. (BENJAMIN, 1989, p. 35).

O desfecho do poema parece um título dado a uma tela que o eu lírico acaba de desenhar, demonstrando uma contrariedade entre o que se deseja e o que se vê. Ainda que se trate de uma cidade sonhada, o eu lírico mantém lucidez dos aspectos positivos e negativos daquela realidade que vive e continua a se desenvolver, por isso a necessidade de realçar que a cidade descrita não possui mitos e não se apoia em devaneios. De certa forma, sabe-se que o processo modernizante é necessário para que São Paulo alcance o patamar da metrópole sonhada, abraçando, então, a paisagem em constante mudança, barulhenta e incessante, ao mesmo tempo em que renuncia à perspectiva rural, pacífica e, sobretudo, dos laços duradouros e estreitos. A busca pelo modelo de cidade estrangeira é, então, alcançada, mas não há um herói, não há explicação divina. Os pavimentos, construções, máquinas, moda são acontecimentos resultantes de uma sociedade moderna, que colhe os seus frutos, do dissabor a satisfação, mas inteiramente pertencente a ela.

### “hípica”

1. Saltos records
2. Cavalos da Penha
3. Correm jóqueis de Higienópolis
4. Os magnatas
5. As meninas
6. E a orquestra toca
7. Chá
8. Na sala de cocktails

(ANDRADE, 2017, p. 83)

O último poema de “Postes da *Light*” é “hípica”<sup>29</sup>. O poema é composto por uma oitava de versos livres e brancos, tendo métrica variável, sendo 1, 3, 5, 7 e 8 sílabas métricas, isto é, um monossílabo, três trissílabos, dois pentassílabos, uma redondilha maior e um octassílabo. O primeiro e o terceiro versos são esdrúxulos; o sétimo e o oitavo, agudos; os demais, em maior número, são graves. Mais um exemplo de seus poemas-pílula, Oswald traz outro cenário, não mais o da rua onde o *flâneur* se funde à multidão com o objetivo de desfrutar da experiência urbana, mas um recorte de uma parte da sociedade que poucos podem acessar. Vale lembrar que cada elemento utilizado no poema é essencial para o seu entendimento, desde os personagens, bairros, ações e objetos citados, já que “o vocábulo possui um valor psicológico: as imagens são produtos imaginários. [...] Cada imagem – ou cada poema composto de imagens – contém muitos significados contrários ou díspares, aos quais abarca ou reconcilia sem suprimi-los” (PAZ, 1982, p. 119).

Mais uma vez, estão circunscritos dois espaços antagônicos, mas que convivem, atravessando a vivência do outro, de maneira não almejada. Isso só acontece pela evidente diferenciação entre classes: na Penha, local de onde vêm os operários e os cavalos, até então sinal de uma cidade rural, e em Higienópolis, onde se localizam os jóqueis, magnatas, meninas, orquestra, chá e uma sala de coquetéis, sendo a outra face da mesma cidade. São bairros paulistas separados pela diferença econômica entre elas. O paralelo feito com dois componentes da cidade real deve ser pontuado: Penha foi um bairro operário e sofreu lentamente às mudanças da modernidade, enquanto a elite cafeeira se localizava em Campos Elíseos e Higienópolis, considerados bairros mais semelhantes ao desejo modernizante urbano. Um bairro destoa do outro até mesmo hoje. O *avant-garde* oswaldiano prevê, de certa forma, uma manutenção dessas áreas privilegiadas e centrais, e mais populosas e afastadas do centro.

À vista disso, cabe analisar detidamente esse fragmento de uma realidade restrita. O adjetivo “hípica”, que dá título ao poema, já direciona o olhar para um espaço propício para a prática do hipismo, isto é, para a prática de montar a cavalo. São nomeados como sociedades ou clubes, sendo o espaço utilizado para treinamento e desenvolvimento esportivo, bem como lazer e leilões. A percepção, inicialmente pelo título, é de ser um espaço

---

<sup>29</sup> O título é referência direta à Sociedade Hípica Paulista, fundada em 1911.

restringido às pessoas de poder econômico elevado, amplificado pelo uso de vocabulários em inglês. De alguma forma, o ambiente parece ser frequentado por uma massa de pessoas com acesso a outros idiomas, além dos próprios magnatas, detentores de maior poder, que ali estão. A ocorrência de assíndetos é uma das ferramentas que Oswald utiliza na tentativa irônica de desorganizar o espaço. A sonoridade das vogais em “hípica” já sugere uma leve decadência, pois [i] é vogal alta, enquanto [a] é baixa. Além disso, não é possível apreender onde os magnatas e as meninas estão, o que leva ao questionamento: são jôqueis ou são espectadores? Essa inexatidão é um dos agentes para a produção de desconforto ao observar esse espaço. Assim, tem-se presente mais uma característica que Oswald retoma da ótica cubista: o olhar do eu lírico paira na alternância entre a corrida e a sala de coquetéis, possibilitando a observação dos dois planos de diversas perspectivas.

Como a captação da realidade é importante para a perspectiva cubista, notam-se dois verbos, “correm” e “toca”, que estão no presente do indicativo, além da ação de saltar dos cavalos. Ao observar tais ações, há uma intensa movimentação na retina de quem vê, e logo tem-se o elemento de *camera eye* retomado, supracitado por Haroldo de Campos, em que o eu lírico cristaliza as cenas simultaneamente. Outra cena com traços dadaístas compõem o poema: a orquestra que toca chá. A ilogicidade é evidente, uma vez que tal imagem é inverossímil. O que pode ser aferido dessa imagem é mais um ataque sutil aos componentes clássicos e tradicionais: a orquestra e o chá. Por meio da ironia dadaísta, Oswald os coloca como adornos da imagem burguesa, já ultrapassados na visão do antropófago. Enquanto na ideia da Poesia Pau-Brasil há o carnaval e o café, no espaço da hípica se imita o itinerário europeu pela música erudita e pelo chá, tão caro e marcante aos ingleses, sobretudo. Nota-se mais um jogo de ironia, pois ao proferir “chá” [ʃa], se produz um som de chiado, nada convencional para a erudição de uma orquestra. As vanguardas mostram o seu poder na construção de espaços hostis para os Modernistas, uma vez que para desenvolver uma nova imagem de brasilidade, escolhiam palavras e versos que traziam “necessariamente, a das poéticas lastreadas de irracional: Dadá, Expressionismo, Surrealismo” (BOSI, 2003, p. 218).

Sobre as rimas toantes, figuram os pares “Higienópolis” e “toca”, “jôqueis” e “récords” e “correm” e “toca”; apresenta-se também certo paralelismo semântico nos vocábulos “jôqueis” e “coquetéis”. Esse par é um exemplo de como o recurso do experimentalismo está vivo em Oswald. Como uma criança que acaba de descobrir as

correspondências sonoras das palavras, o poeta estabelece essa relação com dois vocábulos originários do idioma inglês, mas apenas um é preservado em sua grafia original. Sobre essa questão, Octavio Paz explica que

as palavras do poeta são também as palavras de sua comunidade. Do contrário não seriam palavras. Toda palavra implica dois elementos: o que fala e o que ouve. O universo verbal do poema não é feito dos vocábulos do dicionário, mas dos vocábulos da comunidade. O poeta não é um homem rico em palavras mortas, mas em vozes vivas. (PAZ, 1982, p. 55).

Nesse sentido, apresenta-se a devoração simbólica, que aceita o estrangeirismo em seu vocabulário e o utiliza de maneira irônica e tensionada, pois a cena apresentada está sobrecarregada de elementos que compõem uma imagem típica da burguesia. Além disso, a sonoridade do verso 3 se concentra nas sílabas que constam a vogal [o] posterior: **correm**, **jóqueis** e **Higienópolis**. Esse som da vogal [ɔ] é média-baixa, o que influencia para que o olhar para tal espaço seja de desapareço.

O tom do poema se dá pela frequência que as oclusivas se mostram no poema. Essa recorrência resulta, em certo ponto, em um conflito, gerando tensão no interior do poema. Os encontros consonantais na língua inglesa, como **records** e **cocktails** já antecipam o desconforto do eu lírico diante da atmosfera elitista e sofisticada. Assim, o sentimento de deslocamento se amplia sonoramente por consoantes que produzem obstrução do ar, como “**correm**”, “**jóqueis**”, “**orquestra**”, juntamente das vibrantes. São recorrentes as ocorrências de [p], [t], [d] e, sobretudo, [k]. No entanto, cabe frisar que há o que se apreciar desse espaço. O esporte observado é visto com certo vislumbre: a lateral [l] no final de sílaba se torna assilábica, o que produz uma elevação da vogal anterior, corroborando para que os “saltos” sejam, de fato, contemplados pelo eu lírico.

Como este é o último poema, Oswald retoma alguns personagens, símbolos e possíveis sinônimos já citados por toda a seção do “Postes da *Light*”. São eles: os cavalos, as meninas, bem como verbos que fazem menção ao ato de perambular, como o correr. Suas simbologias mudam ao compasso do ritmo vertiginoso da cidade: os cavalos, antes usados para locomoção, agora seriam substituídos no espaço urbano: os automóveis circulam, com mais facilidade e rapidez. As meninas, uma vez indígenas descobertas pelo olhar do colono, agora já estão mais próximas das *girls*, como pontuado no “Manifesto Antropófago”. Da

perspectiva desse eu lírico, percebe-se uma noção espacial dilatada promovida pela própria hípica, com uma maior abertura para que as pessoas se acomodem e que aconteçam os atravessamentos dentro dessa noção hierarquizada e antagônica nas relações urbanas. No entanto, o incômodo deste observador é visto em todo o poema, pois “onde o tom é dado pela vida privada, há tão pouco espaço para o *flâneur* como no trânsito febril da *city*” (BENJAMIN, 2000, p. 50; itálico do autor), transformando o espaço em solo árido, sem possibilidade de incorporação.

Em um tom mais reflexivo, de acordo com Octávio Paz, “o poema nos faz recordar o que esquecemos: o que somos realmente” (PAZ, 1982, p. 133). Desse modo, Oswald parece zombar dos próprios privilégios ao encerrar “Postes da *Light*”. Ademais, “hípica” faz não tão somente lembrar do tradicionalismo burguês e da sociedade desigual da época, mas escancara como as conexões não se dão espontaneamente dentro do capitalismo, sempre seguindo a lógica pela qual se baseia: o conflito de classes.

### **Roberto Piva**

Na edição do IMS, *Paranoia* possui um prefácio de Davi Arrigucci Jr. e dezenove (19) poesias acerca da temática pesquisada, além de, na edição supracitada, acompanhar imagens sugestivas à visão do autor sobre São Paulo. As fotografias, como explicado, são de autoria do artista plástico Wesley Duke Lee, que não foram abordadas com profundidade nesta dissertação, pois apesar da relevância dessas imagens que dialogam com todos os poemas, o objetivo é dedicar-se à lírica de Piva. Foram coletados os seguintes poemas: “Visão de São Paulo à noite – Poema antropófago sob narcótico”, “Praça da República dos meus sonhos” e “Paisagem em 78 R.P.M.”. Dado o recorte feito, a ordem das análises dos poemas é a mesma ordem do livro.

Roberto Piva considera sua poesia “magmática, [manifestando-se] como o magma dos vulcões, substância composta de uma infinidade de elementos.” Essa erupção literária é justificada, em suas palavras, por ser “um poeta que reflete centenas de influências, transformando essa matéria-prima em poesia” (PIVA, 2005a, s/p). De fato, referências literárias são constantes, o que se fez necessário tecer comentários que tentaram explicar como esses escritores e suas produções reverberaram na produção poética de Piva.

“Visão de São Paulo à noite – Poema antropófago sob narcótico”

1. Na esquina da rua São Luís uma procissão de mil pessoas
2. **acende** velas no meu crânio
3. há místicos **falando** bobagens ao coração das viúvas
4. e um silêncio de estrela **partindo** em vagão de luxo
5. fogo azul de gim e tapete **colorindo** a noite, amantes
6. **chupando-se** como raízes
7. Maldoror em taças de maré alta
8. na rua São Luís o meu coração **mastiga** um trecho da minha vida
9. a cidade com chaminés **crescendo**, anjos engraxates com sua gíria
10. feroz na plena alegria das praças, meninas esfarrapadas
11. definitivamente fantásticas
12. **há** uma floresta de cobras verdes nos olhos do meu amigo
13. a lua não se **apoia** em nada
14. eu não me **apoio** em nada
15. **sou** ponte de granito sobre rodas de garagens subalternas
16. teorias simples **fervem** minha mente enlouquecida
17. **há** bancos verdes aplicados no corpo das praças
18. **há** um sino que não **toca**
19. **há** anjos de Rilke **dando** o cu nos mictórios
20. reino-vertigem glorificado
21. espectros **vibrando** espasmos
22. beijos **ecoando** numa abóbada de reflexos
23. torneiras **tossindo**, locomotivas **uivando**, adolescentes roucos
24. enlouquecidos na primeira infância
25. os malandros **jogam** ioiô na porta do Abismo
26. eu **vejo** Brama sentado em flor de lótus
27. Cristo **roubando** a caixa dos milagres
28. Chet Baker **ganindo** na vitrola
29. eu **sinto** o choque de todos os fios **saindo** pelas portas
30. partidas do meu cérebro
31. eu **vejo** putos putas patacos torres chumbo chapas chopos
32. vitrinas homens mulheres pederastas e crianças **cruzam-se** e
33. **abrem-se** em mim como lua gás rua árvores lua medrosos repuxos
34. colisão na ponte cego **dormindo** na vitrina do horror
35. **disparo-me** como uma tómbola
36. a cabeça **afundando-me** na garganta
37. **chove** sobre mim a minha vida inteira, **sufoco ardo flutuo-me**
38. nas tripas, meu amor, eu **carrego** teu grito como um tesouro afundado
39. quisera derramar sobre ti todo meu epiciclo de centopeias libertas
40. ânsia fúria de janelas olhos bocas abertas, torvelins de vergonha,
41. correrias de maconha em piqueniques flutuantes
42. vespas **passeando** em volta das minhas ânsias
43. meninos abandonados nus nas esquinas
44. angélicos vagabundos **gritando** entre as lojas e os templos
45. entre a solidão e o sangue, entre as colisões, o parto
46. e o Estrondo

(PIVA, 2009, p. 63-72; **negrito meus**)

O terceiro poema de *Paranoia* é “Visão de São Paulo à noite – Poema antropófago sob narcótico”. Ele é composto por apenas uma longa estrofe de 46 versos irregulares. Os versos 2, 6, 10, 11, 24, 30, 32, 33, 34, 41, 45 e 46 estão dispostos de forma diferente, ilustrando como o corpo do poema é vivo e autônomo, sugerindo que esta matéria não-linear possa ser uma alusão ao movimento da própria cidade, que na visão narcotizada está em constante oscilação. Essa vivacidade é reforçada pela presença de 18 verbos no presente e por outros 17 verbos no gerúndio, ambas as ocorrências destacadas em **negrito**. Destes, 9 deles estão em primeira pessoa, transparecendo a presença do eu lírico que registra o seu envolvimento com a cidade, ao mesmo tempo que também captura as ações de terceiros enquanto transita pela rua São Luís. Há um jogo de deslocamento do eu para o outro, um movimento tumultuado de vai e vem. Isso é resultado da escrita espontânea, atada intrinsecamente ao caráter itinerante<sup>30</sup> da voz poética. Desta forma, todos os atos constituintes relatados no poema configuram o espaço urbano, pois o discurso diverso, do eu e do(s) outro(s), ajuda a construir a memória de um ambiente que é vivido de maneira particular a cada pessoa, bem como a marcação de momentos desse espaço, que está condenado à reiteradas modificações: “cidade e escrita, indissolivelmente ligadas, impulsionam-se pela necessidade de memorização, medida e gestão de trabalho coletivo.” (GOMES, 2008, p. 24).

O poema não possui uma métrica fixa. Foram observados versos de 6 a 20 sílabas poéticas, sendo em sua maioria versos graves. Os versos desmedidos carregam uma antítese proposital, pois estão configurados para lembrar uma pregação bíblica, embora não transmitam qualquer mensagem religiosa. Piva ressignifica o discurso, onde seu púlpito é a rua e os fiéis são os personagens noturnos e passantes que o observam como parte do grupo. Segundo o poeta, “o verso livre tem a ver, antes de mais nada, com o estilo da minha vida”. (PIVA, 2005b, s/p). Por fazer parte da outra parte da cidade, a característica de poeta experimentalista figura como um compromisso em sua literatura. Ainda que a sociedade decida excluir pessoas diante da vulnerabilidade social que as cerca, o sujeito lírico do poema

---

<sup>30</sup> Escrita/prosa espontânea ou prosódia bop espontânea é um método literário elaborado por Jack Kerouac, um dos grandes nomes da Geração *Beat* norte-americana. É por meio de seu segundo romance, *On The Road* (1957), que essa técnica é aplicada, já que todo o enredo do protagonista se dá por um descontentamento do eu em face de uma sociedade consumista, decidindo caminhar em direção ao desconhecido, imprimindo uma escrita similar ao ato de quem está se deslocando.

não acata essa postura. A liberdade que a vida experimental lhe concede transforma o seu encontro com essas pessoas em “lua gás rua árvores lua medrosos repuxos/ colisão na ponte cego dormindo na vitrina do horror”, todas igualmente importantes e válidas para o poeta. Nota-se que esse estilo de poesia possui características de um **modernismo alternativo**, que afirma “a presença e a dignidade de todas as pessoas que haviam sido excluídas” (BERMAN, 2007, p. 15).

Tem-se a impressão de que todas as ações que permeiam o poema acontecem como uma forma de desabafo, isto é, toda a atmosfera do anoitecer confere ao poema um tom melancólico, o que faz com que o eu lírico convide o leitor para assistir a essa experiência, ao mesmo tempo que recicla a experiência do eu lírico na voz de leitor a cada leitura. Além da relação com os elementos que encontra no caminho, há uma espécie de vínculo, de fidelidade entre poeta e leitor. Isto é resultado de uma poética pautada na transgressão, já que depende “da cumplicidade do leitor – parceiro indispensável, quer endosse a iconoclastia do poeta, quer se deixe ofender.” (MOISÉS, 2008, s/p). Compreende-se esse poema, então, como um registro do que os olhos veem, do que os ouvidos escutam, do que a matéria tateia dentro da experiência com o narcótico. É o momento de aceitar, abraçar e marcar todas as sensações nesse sonho delirante urbano, que partem de um ponto de contato com o real: a rua São Luís.

O poema é construído por meio de metáforas, por imagens que se sobrepõem em um fluxo vertiginoso, pois o poema não dispõe de muitas pontuações, ocasionando em uma intensificação do discurso delirante. É frequente o ato de descrever o que se enxerga, como é possível notar pelo título do poema, que introduz o cenário noturno, propício para o momento do devaneio, recurso muito aproveitado pelos surrealistas. O aspecto da noite é reforçado pela sonoridade do poema, que evidencia a assonância com as vogais fechadas [o] e [u], entendidas como vogais sombrias, potencializando a imagem soturna, e as vogais brilhantes [ə] e [e], que segundo Antonio Candido (2004), reproduzem sons estrepitosos. As aliterações figuram com as consoantes oclusivas desvozeadas [p] [t] e [k], que reiteram o formato de um poema conflituoso, como é possível notar no verso (31) “eu vejo putos putas patacos torres chumbo chapas chopos”, em que as oclusivas são predominantes. Também se destacam as consoantes fricativas desvozeadas e vozeadas [f], [ʃ], [x] e [v] e [z] respectivamente, além de 22 versos terminarem com [s], provocando um som de chiado e de passos constantes por todo o poema, realçando uma ambientação da rua.



Além de ser um poema que reflete as experiências plurais dentro da cidade, tal diversidade repercute, também, nos entraves linguísticos apontados, como notado na característica sinestésica acentuada. É possível ouvir “místicos falando bobagens” e “um silêncio de estrela”, ver “uma floresta de cobras verdes nos olhos do meu amigo” e sentir “espectros vibrando espasmos” e “o choque de todos os fios saindo pelas portas/ partidas do meu cérebro”. A justaposição de objetos, aliada a ações que não possuem lógica, é um recurso muito valorizado pelos poetas surrealistas. A aparente aleatoriedade está ligada ao uso do narcótico, causador do adormecimento do eu lírico, que o guia para o campo do sonho e de seus desdobramentos enigmáticos. Essa é a relação com o surrealismo: tal estética também desafia a imagética dos signos como se conhece, pois, no âmbito do sonho há total liberdade de imaginação, como é possível notar no verso 36 “a cabeça afundando-me na garganta”. A cabeça em que há espaço para o devaneio é a parte principal do eu lírico, pois consegue ir contra os impulsos naturais corpóreos, desafiando a lógica. Mas, não se pode descartar a outra leitura do verso, no qual a característica homoerótica figura: o afundar da cabeça na garganta é uma referência direta ao sexo oral.

Aqui, algumas das imagens são prosopopeias, nas quais o eu lírico relata que seu coração pode mastigar, beijos ecoam, torneiras tosse e locomotivas uivam (versos 8, 22 e 23). As simbologias são descaracterizadas, como pode ser percebido com o coração. Este, que é símbolo da vida, possui dentes que trituram a vida do eu poético, o que reforça a ação destrutiva e antitética, já relatada anteriormente. Além disso, os verbos imprimem sons que são produzidos mediante esforço da região bucal, momento no qual é notória a referência à antropofagia do poema. A princípio, entende-se a boca pela sua função vital: o órgão que corta e tritura alimentos e que é essencial para a existência humana. É por meio dela que o método antropofágico, explicado no capítulo anterior, ocorre. Neste sentido, a boca antropófaga-surrealista embarca em uma ritualística que engloba um vasto campo de referências literárias, predominantemente de escritores e obras que foram transgressoras, ao mesmo tempo em que desejava expressar a vida e a poesia como matéria única e indissolúvel, atrelando suas experiências pessoais ao fazer poético.<sup>31</sup>

A voz do poema se vale de dois endereços específicos da cidade de São Paulo: a princípio na esquina, mas no decorrer do poema, em toda a extensão da rua São Luís (versos 1

<sup>31</sup> Esse modo de entender a poesia mostrou-se costumeiro nas obras seguintes de Roberto Piva, bem como as extensas referências do real e ficcional.

e 8). Atualmente é chamada de Avenida São Luís, uma via com prédios comerciais de prestígio, localizada no centro da cidade, onde costumam coexistir todas as faces de uma vasta cidade, mas, sobretudo, pessoas marginalizadas. Sendo assim, entende-se que o eu lírico, no auge de seu delírio, está vivenciando a experiência ao lado dessas pessoas segregadas. Existe um duplo sentido quando se trata do verbo ver: o sujeito os enxerga e os humaniza, colocando-os em conjunto aos anjos de Rilke. Ele, o *flâneur* paulistano, não faz somente o papel de observador, mas também se funde a essas pessoas, que “cruzam-se e/abrem-se” nele. Ele integra o organismo de aspecto rigorosamente sombrio. Segundo Ida Alves, a partir do momento em que a cidade se torna tema literário, a presença desses personagens, divididos entre vigias e vigiados, é fundamental para que o aspecto itinerante se sobressaia.

A escrita da cidade dá-se como narrativa **de** ou **sobre** sujeitos errantes que cantam ausências, o vazio que os cerca e a dificuldade de romper o espaço material estático ou limitado, que impede ou prejudica a mobilidade criadora. A cidade se efetiva com paisagem transtornada, fragmentada, onde não há reconhecimento de rostos nem guarda de memórias. O sujeito é eminentemente um ‘andante’, sem pouso ou destino certo. (ALVES, 2011, p. 240; grifos e aspas da autora).

A música também figura como referência a Chet Baker, no verso 28, que é a trilha sonora dessa experiência alucinatória. O trompetista e cantor de *jazz* norte-americano revela mais um traço da literatura piviana, que muito é devedora da influência dos *beatniks*. O músico foi conhecido por produzir músicas que afluíam os sentimentos de angústia e tristeza, que são sentidos de maneira intensa pelo eu lírico. Sua música gane na vitrola, isto é, é transmitida de maneira animalesca, intensificando a atmosfera perturbadora. É notável a admiração para além da vida profissional do músico, pois na visão dos *beatniks*, Chet Baker teve uma vida experimental tanto quanto o grupo de poetas. A proximidade dos músicos a Geração *Beat* norte-americana foi essencial para que eles pudessem transmitir o desacordo diante do contexto cultural da época, sobretudo para os jovens, pois os gêneros musicais do *jazz* e *rock* “foram um indicativo do abismo entre os adolescentes da década de 1950 e seus pais” (GAIR, 2008, p. 23; tradução minha)<sup>32</sup>, que estimularam o rompimento com a tradição. A música e a literatura *beat* proporcionaram

<sup>32</sup> “was indicative of the gulf between 1950s teenagers and their parents”. (GAIR, 2008, p. 23).

um antídoto para a esterilidade de uma cultura em que se esperava que os jovens de classe média crescessem e se tornassem advogados ou médicos e suas irmãs se casassem jovens e tivessem quatro ou cinco filhos. Havia, portanto, um mercado pronto, ávido por digerir livros que articulassem a alienação juvenil e transformar experiências intensamente pessoais em uma espécie de manifesto cultural, desafiando as crenças nutridas por uma geração mais velha de americanos. (GAIR, 2008, p. 23-24; tradução minha).<sup>33</sup>

As referências literárias ao mundo externo ao do poema estão claras, e São Paulo adquire seus traços constitutivos por meio desse cânone intrínseco ao poeta. Como já mencionado, a escrita piviana costuma ilustrar a vasta biblioteca da qual o poeta tem acesso e recorre no ato do fazer poético. No poema em análise, a figura do anjo é resgatada por dois escritores: Lautréamont e Rilke. A primeira referência foi encontrada no sétimo verso, em que o eu lírico cita “Maldoror em taças de maré alta”. A importância de Lautréamont para Roberto Piva, já discutida no capítulo anterior, é visível a cada poema de *Paranoia* e de outros escritos.

Do caráter indubitavelmente cruel e sexual da *persona* Maldoror, nasce o verso (7). A referência encontra-se no Canto Sexto, no oitavo verso, em que Maldoror conta sobre a tentativa falha de um arcanjo enviado por Deus, chamado ironicamente de Todo-Poderoso, para salvar o adolescente da morte planejada por ele. O arcanjo escolhe passar-se por um grande caranguejo, a fim de não ser reconhecido por Maldoror. Toda a ação ocorre no meio do mar, onde o caranguejo espera “o momento favorável da maré para proceder à descida na margem” (LAUTRÉAMONT, 2014, p. 269). Maldoror, além de se valer de certa admiração e conhecimento pelo poder das águas e do mar, que possui em suas profundezas a escuridão tão valorizada por ele, também não vai ao embate na forma humana. Ele se divide entre o narrador, que descreve esse conflito, e “o homem dos lábios de jaspe, escondido atrás de uma sinuosidade da praia, espiava o animal, com um bastão na mão” (LAUTRÉAMONT, 2014, p. 269). O arcanjo não sai vitorioso e é assassinado, e cabe a Maldoror enterrar seu corpo que lhe foi enviado pelo mar. No poema, não se trata de uma briga, mas sim da metáfora da força

---

<sup>33</sup> “an antidote to the sterility of a culture in which young middle-class boys were expected to grow up and become lawyers or doctors and their sisters expected to marry young and have four or five kids of their own. There was thus a ready-made market eager to digest books articulating youthful alienation and transform intensely personal experiences into a kind of cultural manifesto challenging the beliefs cherished by an older generation of Americans.” (GAIR, 2008, p. 23-24).

arrebatadora que vem das águas. Essa metáfora ilustra a paixão sexual e violenta dos amantes, regada ao fogo, álcool e à noite, encontrada nos dois versos anteriores, ou seja, a relação de alquimia não pode ser controlada, e sua força deve ser abraçada, sentida, vivenciada e não repelida.

A seguinte referência é a citação de Rainer Maria Rilke, e faz referência ao seu livro, *Elegias de Duíno* (1923). Sua obra fundamenta-se em um cunho existencialista, misticismo, religiosidade e sobre experiências pessoais. Segundo Sérgio Augusto de Andrade, Rilke “só se concentrava em inventar anjos” e “só conseguia vislumbrar em seu mundo a noite, a reclusão e o silêncio” (ANDRADE, 2001, p. 9-10). No início da primeira e segunda elegia,<sup>34</sup> Rilke subverte a figura do anjo<sup>35</sup>: não mais um elemento positivo, mas sim terrível. Ele esvazia esse símbolo, assim como Roberto Piva. Por meio de um olhar atento, percebe-se que a figura angelical se fragmenta nos corpos infantis e adolescentes ao longo do centro paulistano. A perplexidade se intensifica nos versos 9, 10 e 11 “a cidade com chaminés crescendo, anjos engraxates com sua gíria/ feroz na plena alegria das praças, meninas esfarrapadas/ definitivamente fantásticas/”; 19 “há anjos de Rilke dando o cu nos mictórios” e 43 e 44 “meninos abandonados nus nas esquinas/ angélicos vagabundos gritando entre as lojas e os templos”. Os anjos são produtos da modernidade e, por isso, já nascem condenados a uma vida de extremo sofrimento e maldade. Eles não se assemelham à imagem simbólica difundida no imaginário social, não dispõem de asas e tampouco são sagrados; são engraxates, esfarrapados, fantásticos e vagabundos. Toda a miséria social é traduzida pelas crianças que estão à margem e precisam sobreviver, encontrando tal possibilidade na forma pueril a venda de mão de obra e de seus corpos.

---

<sup>34</sup> Elegia, segundo Massaud Moisés, é “derivada da poesia épica”, girando “em torno dos mais variados assuntos: em realidade, consistia numa das formas líricas em que a pessoa do poeta mais francamente se põe em cena. Ele queixa-se ou louva; moraliza; geralmente exorta. Quase atua como orador: seja o orador político e popular, que busca desencadear nas almas sentimentos belicosos e patrióticos; seja orador filósofo, que disserta acerca da vida humana, seus prazeres e seus males; sempre voltado para a prática e pressuroso de concluir” (MOISÉS, 2004, p. 138).

<sup>35</sup> No início da Primeira Elegia, tem-se o questionamento sobre o conceito de belo, utilizando, para isto, um símbolo do que é considerado belo. “[...] Pois que é o Belo/ senão o grau do Terrível que ainda suportamos/ e que admiramos porque, impassível, desdenha/ destruir-nos? Todo Anjo é terrível./ E eu me contenho, pois, e reprimo o apelo/ do meu soluço obscuro. Ai, quem nos poderia/ valer? Nem Anjos, nem homens/ e o intuitivo animal logo adverte/ que para nós não há amparo/ neste mundo definido.” (RILKE, 2001, p. 17) Na Elegia seguinte, ele retoma a ideia iniciada, mas aqui, há uma tentativa de conversa com um arcanjo. “TODO ANJO É TERRÍVEL. No entanto, ai de mim, eu vos invoco,/ pássaros quase mortais da alma, sabendo quem sois./” (RILKE, 2001, p. 25).

Nos versos 25, 26 e 27, há três versos concentrando três figuras de três religiões diferentes. Existe uma preocupação em explorar os mais diversos credos, a fim de vivenciá-los de maneira profunda, retomando aspectos da vida particular. Na infância rural, onde morava em uma fazenda, Piva teve a primeira experiência religiosa com o xamanismo aos 12 anos. Praticou essa crença até o fim da vida, não deixando de cultuar os orixás do Candomblé. A seguir, Roberto Piva conta brevemente sobre as experiências religiosas vividas na época:

Eu fui iniciado na piromancia aos 12 anos de idade por um mestiço de índio com negro. Em 1961, comprei o “Xamanismo e as Técnicas Arcaicas do Êxtase”, do (mitólogo romeno) Mircea Eliade. Fiz leituras desse livro com Cláudio Willer, Antonio Fernando de Franceschi, Rodrigo de Haro. Ficamos impressionados com as palavras do Eliade. Pesquisei candomblé, umbanda, xamanismo, fui iniciado no catimbó, tomei vinho de jurema e tudo. É uma experiência espiritual ampla. Aplico então as técnicas arcaicas do êxtase – que é a definição de xamanismo de Mircea Eliade – na poesia. Isto é, seguir o seu êxtase, a sua intuição, o seu maravilhar-se. É o maravilhoso cotidiano de que falava o Breton. (PIVA, 2000, s/p).

No sonho caótico na cidade de São Paulo, o eu lírico delirante vê “os malandros jogam ioiô na porta do Abismo/ eu vejo Brama sentado em flor de lótus/ Cristo roubando a caixa dos milagres”. Há um jogo de antítese provocativa, isto é, existe uma oposição e subversão de elementos e a simbologia que carregam. A começar pela falange dos malandros, em que o verso relata tais entidades em um momento de descontração. Os malandros são espíritos trabalhadores da Umbanda, religião brasileira que mescla características do Cristianismo e Candomblé. Eles são conhecidos pela alegria e postura boêmia e, quando incorporados em médiuns dentro de terreiros, levam o ensinamento da importância de se ter equilíbrio. Em vida, os malandros tiveram a rua como lar e comumente são interpretados erroneamente. Como os ioiôs que jogam, eles também podem lidar com forças contrastantes, como o bem e o mal, assim como ir e vir nas esferas astrais, na direita e na esquerda.

Na sequência, há a descrição exata de um dos deuses componentes da trindade do Hinduísmo. Ao lado de Vishnu e Shiva, que simbolizam conservação e destruição, respectivamente, Brama representa o equilíbrio, uma vez já ilustrada pela figura dos malandros. Como Brama possui quatro rostos, o eu lírico consegue vê-lo de qualquer ângulo. Ele está representado sentado sobre uma flor de lótus, que simboliza a essência humana.

Brama simboliza a mente universal. Segundo Pinto (2004), as diversas referências religiosas são cabíveis, já que a temática urbana permite um diálogo com o sobrenatural.

A imagem de Jesus Cristo também é trabalhada, porém, desvinculando-se das concepções tradicionais. É importante frisar que, em um país predominantemente cristão como o Brasil, acredita-se na figura de Jesus Cristo como salvador, rechaçando qualquer atribuição de caráter negativo à sua imagem. Jesus Cristo, que é benevolente e passivo, no verso tem uma postura ativa, soberana e criminal. A caixa dos milagres, segundo os fiéis, é uma espécie de ritual que tem a função de cultuar e fazer pedidos para os anjos, que são os mensageiros entre os mundos espiritual e terreno. Roubando a caixa dos milagres, o objeto fica sob seu domínio, mostrando uma face que está presente no delírio da voz lírica. Ao mesmo tempo em que há o desejo de provocar o leitor por meio do esvaziamento da simbologia cristã, há um clamor sutil de atenção, em que o eu lírico piviano, com traços fortes da ideologia rousseauiana, sugere uma reflexão sobre a vivência na cidade moderna. Ela induz a ruína de todos os seres, até mesmo de Jesus Cristo, que se torna individualista e degradado moralmente. Desta forma, a solução para o meio caduco está atrelada ao espiritual e a uma relação de respeito com a natureza.

O eu lírico percebe, em suas visões, a cor verde (versos 12 e 17), e o interessante é notar que essa cor se mostra extremamente relevante devido às recorrências nas obras pivianas, já que está atrelada ao sentido da visão<sup>36</sup> distorcida, que rompe o vínculo com a realidade. Como consta no *Diccionario de los símbolos* de Alain Gheerbrant e Jean Chevalier, o verde “se converteu durante a idade média no símbolo da ilogicidade e no brasão dos loucos” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1986, p. 1057, tradução minha)<sup>37</sup>. Além de possuir a simbologia da loucura e êxtase, revelando ser mais um indício do delírio, a cor sinaliza também um símbolo sexual no verso 12: “há uma floresta de cobras verdes nos olhos do meu amigo”. A figura da cobra representa o órgão reprodutor masculino, o que faz com que a

---

<sup>36</sup> A cor verde geralmente se encontra associada ao delírio (ainda em *Paranoia*, o poema “A piedade” apresenta o verso “meus olhos retinem e tingem-se de verde” (PIVA, 2008, p. 82)), e à questão sexual (em *Abra os olhos e diga ah*, há um apelo erótico nos seguintes versos “meu coração paranoico de veludo verde e as delícias/ de continentes alaranjados dormem em seu rosto de/ pérolas turvas oh tambores de amor” (PIVA, 1985, p. 46)). Além disso, dois poetas que recorrentemente são citados em sua poética também apresentam certa obsessão com a cor verde: García Lorca e Mário de Andrade.

<sup>37</sup> “se convirtió durante la edad media en el símbolo de la sinrazón y en el blasón de los locos” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1986, p. 1057).

tensão já existente no poema também se converta em energia lasciva dentro dessa relação homossexual sonhada.

Além das imagens que se contrapõem a todo momento, principalmente as naturais e cimentadas, que geram incômodo no eu lírico, há uma certa violência que permeia todo o sonho, culminando em um estrondo, no último verso. O próprio entendimento metafórico do eu é visto de maneira dura e condensada, como é possível ver nos versos 14 e 15: “eu não me apoio em nada/ sou ponte de granito sobre rodas de garagens subalternas”. É evidente a influência futurista nos versos apresentados, pois o eu lírico reduz sua existência a um produto da cidade moderna. A transformação em objeto segue com mais rapidez e mais violência na medida em que se aproxima o fim do poema.

A partir do verso 34 até o fim do poema, o eu lírico repete algumas palavras da mesma raiz, como “colisão/colisões”, “ânsia/ânsias” e “flutuo-me/flutuantes”, evidenciando o caráter oscilatório e conturbado do sonho do qual está prestes a despertar. Percebe-se a presença de vogais altas [a] e [i], bem como o til [~] e consoantes nasais [m] e [n], anunciando que o ápice do sonho está próximo. A tensão se intensifica com a manifestação de “torvelins” e “correrias”, materializando todos os elementos em um redemoinho prestes a emergir do sonho. A conclusão da experiência se dá pelo Estrondo do despertar, que indica que o efeito do narcótico sob o eu lírico se encerrou.

### “Praça da República dos meus sonhos”

1. A estátua de Álvares de Azevedo é devorada com paciência pela paisagem
2. de morfina
3. a praça **leva** pontes aplicadas no centro de seu corpo e crianças **brincando**
4. na tarde de esterco
5. Praça da República dos meus sonhos
6. onde tudo se **faz** febre e pombas crucificadas
7. onde beatificados **vêm agitar** as massas
8. onde García Lorca **espera** seu dentista
9. onde **conquistamos** a imensa desolação dos dias mais doces
10. os meninos **tiveram** seus testículos espetados pela multidão
11. lábios **coagulam** sem estardalhaço
12. os mictórios **tomam** um lugar na luz
13. e os coqueiros se **fixam** onde o vento **desarruma** os cabelos
14. *Delirium Tremens* diante do Paraíso bundas glabras sexos de papel
15. anjos deitados nos canteiros cobertos de cal água fumegante nas
16. privadas cérebros sulcados de acenos
17. os veterinários **passam** lentos **lendo** *Dom Casmurro*

18. **há** jovens pederastas embebidos em lilás  
 19. e putas com a noite **passeando** em torno de suas unhas  
 20. **há** uma gota de chuva na cabeleira abandonada  
 21. enquanto o sangue **faz naufragar** as corolas  
 22. Oh minhas visões lembranças de Rimbaud praça da República dos meus  
 23. Sonhos última sabedoria debruçada numa porta santa  
 (PIVA, 2009, p. 87-89; itálico do autor, negrito meu)

O quinto poema de *Paranoia* é “Praça da República dos meus sonhos”. O poema é composto por apenas uma estrofe de 23 versos brancos e livres, com versos de 3 a 25 sílabas poéticas, característica da poética contemporânea, herdeira da estética modernista. Prevalcem os versos graves por todo o poema, com exceção de alguns versos que são agudos. Em relação ao ritmo do poema, não há marcação de padrão silábico, mas predominam os pés anapésticos, ou seja, um ritmo que apresenta células ternárias e que traduz um movimento progressivo, tal qual a movimentação na Praça da República dos sonhos do eu lírico. De 18 verbos, são predominantes os verbos no presente do indicativo, com exceção das formas no infinitivo (“agitar”/“naufragar”), no gerúndio (“brincando”/“lendo”/“passeando”) e no pretérito perfeito (“tiveram”). O uso de diferentes tempos verbais ajuda a potencializar a aleatoriedade das imagens, que se misturam entre presente e passado. Sobre essa questão, Arrigucci Jr. explica que Piva “mergulha numa associação desconcertante de imagens visionárias em fluxo contínuo, aproximando-se de um ritmo oratório de prosa, cuja eloquência elevada serve, paradoxalmente, para dar vazão a um arsenal de virulências, muitas vezes da mais baixa extração” (ARRIGUCCI JR., 2009, p. 10).

Não há rimas finais, bem como apenas um par de rima toante em “massas/crucificada”, nos versos 6 e 7 respectivamente. A assonância é produzida de modo tensionado, agindo em pares. As vogais [ə], de altura média-baixa, e [i], alta, estão presentes ao longo do poema, sendo a primeira, que exige uma força maior para realizá-la, uma espécie de apoio para que a segunda tenha maior impacto. A vogal [u] geralmente figura sozinha, sem encontros vocálicos, já que é suficientemente alta, evidenciando a violência dos versos. Em “mictórios/veterinários”, o hiato de par crescente [io] proporciona rima interna, bem como “coqueiros/canteiros”, pelo ditongo decrescente [ei].

A predominância das consoantes oclusivas e fricativas continua no poema, pois o poeta se baseia nas consoantes do título para tecer a sonoridade do poema. Então, tem-se uma presença predominante dos sons de oclusivas – que produzem um som de explosão quando



pronunciadas –: são elas, desvozeadas [t], [p], [k], e vozeadas [p], [d], [g]. A vibrante [r] também segue sendo uma ferramenta sonora para expressar a rudeza do poema, bem como a fricativa desvozeada [s] e as nasais [m] e [n] que, por meio de seus sons, amplificam o espaço delirante. A consoante lateral [l] tem, em sua articulação, obstrução total. Logo, evidencia-se uma demarcação do ambiente ao qual o eu lírico está sujeito. Diferentemente do poema anterior, no qual se sabe que o eu lírico está caminhando por uma avenida, em “Praça da República dos meus sonhos” ele está inserido no espaço da praça, e interagindo menos com os personagens da metrópole.

Como o espaço foi demarcado, é necessário pensar o porquê da predileção, já que é sabido que a região central de São Paulo é escolhida pelo trânsito incessante das mais variadas pessoas, configurando um lugar de liberdade para o poeta, que visualiza as diversas identidades coabitando e permitindo se relacionar com elas. Lucrecia D'Alessio Ferrara explica sobre a praça dentro do contexto urbano: espaço coletivo da **multidão**, sendo o principal personagem da cidade. É no espaço da praça que as discriminações político-sociais são invalidadas, criando um ambiente de paridade. A professora aponta para o caráter transformador do espaço público, pois revela as diversas possibilidades de relações sociais, onde todos se equivalem no papel de observadores e observados.

Com o seu desenvolvimento, a imagem urbana carnavalesca do caos e da desordem se aprofunda e se torna mais complexa, ou seja, a quebra das convenções cria, na praça pública, o espaço da inversão, da exposição da intimidade que passa a ser controlada pela exibição. A praça já não é apenas o espaço público, mas o palco onde se dramatiza a inversão: o “mundo de cabeça para baixo”. [...] O espaço urbano transforma-se nesse local ambivalente: praça pública que abriga a festa da multidão e cena dramática onde se invertem posições sociais e se exhibe, sob a forma de paródia, a intimidade familiar ou individual nos seus aspectos caricaturais; é a máscara, o indivíduo, os defeitos, os sexos travestidos. (FERRARA, 1990, p. 6; aspas da autora).

O espaço da praça pública que, antigamente, era utilizado para o comércio, agora é alterado pelo contexto urbano que abrange uma maior grama de pessoas. Percebe-se que a multidão está presente nas visões do eu lírico. Coexistem, nesse espaço, por meio das “pontes aplicadas no centro de seu corpo” beatificados, García Lorca, meninos, anjos, veterinários, jovens pederastas, putas, multidão, como também mictórios e coqueiros. Os sememas “multidão” e “massas” constroem uma intensa materialidade física. O corpo constituinte da

praça abraça todos os tipos de personalidade, reforçando o caráter comunitário apontado por Ferrara.

O poema se inicia, também, no período da tarde, e o eu lírico o caracteriza de várias maneiras, como “tarde de esterco”. Na Praça da República, “tudo se faz febre” e há “pombas crucificadas”, concebendo mais um espaço caótico. A praça possui várias faces, sendo esta a que adoece e que condena até mesmo o símbolo universal da paz, a pomba. É um rebaixamento violento, tal qual a tortura sofrida pelo líder cristão, Jesus Cristo. A agressividade também é vista no ato da multidão espetar os testículos dos meninos, mostrando ser uma metáfora da sociedade hipócrita da época que não via com bons olhos a liberdade sexual. O eu lírico continua encarando todos os sentimentos discrepantes que a cidade traz a ele: “Piva ataca e repele um mundo próximo, que ele desesperadamente ama e rejeita, mas sobretudo experimenta até o fundo de suas contradições. Estas constituem a razão da sua desconjuntada realidade; estão no centro de sua experiência lírica e na raiz de seu delírio” (ARRIGUCCI JR., 2009, p. 12).

O uso de entorpecentes figura novamente no poema. O eu lírico se encontra em estado alucinatório, como é possível apreender por meio do verso 14, no qual o eu lírico cita *delirium tremens*. Os sintomas deste estado, decorrente da abstenção alcoólica, causam alucinações, tremores e, sobretudo, confusão mental. Logo, tem-se uma voz do poema que, novamente, está desconectado da realidade, a começar pelo título, em que ele testemunha a Praça da República de seus sonhos. É o espaço vivido dentro do delírio causado pelo entorpecente. Há de se frisar que a alucinação causa um afastamento de si ao registrar os acontecimentos. As únicas marcas dessa voz se fazem por meio dos pronomes possessivos “meus” e “minhas”, traçando o desejo íntimo a partir da sua relação com a cidade. Com exceção das duas ocorrências, ele não se coloca individualmente, mas em grupo: o verbo “conquistamos” no verso 9 o coloca como poeta observador ao lado dos escritores citados<sup>38</sup>.

---

<sup>38</sup> Como poesia e vida se confundem em sua poesia, é possível que essa experiência tenha de fato acontecido, como relata Piva, ao assistir ao filme de Fellini. “[...] E, depois, chegando na cidade, ouvi Jimi Hendrix na casa de um amigo e percebi que era um músico que tentou musicar o movimento das plantas submarinas, a dança das algas. Saí dali e fui no cinema ver *Satiricon*, do Fellini. Sentei a três metros da tela e aí percebi porque Fellini deu ácido para os atores fazerem aquele filme e porque ele, Fellini, também tomou ácido. [...] Foi muito bonito. Mas eu tinha tomado um ácido tão forte que fiquei viajando dois dias. Aí enche um pouco o saco, porque você fica batendo os dentes, numa espécie de *delirium tremens*”. (PIVA *apud* HUNGRIA; D’ELIA, 2011, p. 109; itálico das autoras).

A visibilidade é um recurso muito importante enquanto a voz do poema está alucinando. O método paranoico-crítico de Salvador Dalí é, sobretudo, um rompimento com a ideia de que a paranoia é uma característica patológica. Logo, é possível transitar entre a racionalidade e o delírio, encarando tal método como uma ferramenta impulsionadora para a criação artística. Isto posto, Roberto Piva explica como o ponto de vista do eu lírico em sua obra.

*Paranoia é um imenso pesadelo. Transformei São Paulo em uma visão de alucinações. Apliquei o método paranoico-crítico criado por Salvador Dali: o paranoico se detém num detalhe e transforma aquilo numa explosão de cores, de temas, de poesia. Constrói um mundo alucinatório, imaginário. (PIVA apud HUNGRIA; D'ELIA, 2011, p. 54; itálico das autoras).*

Por consequência, buscam-se os detalhes que desencadearam a construção do poema paranoico. A princípio, deve-se analisar os registros da realidade dentro do poema. Roberto Piva faz um arco entre o sonho delirante e o real, assim como em um nível simbólico, entre o natural e o fabricado. Estão, neste caso, os escritores pelos quais Piva tem admiração: Álvares de Azevedo, Arthur Rimbaud, Federico García Lorca, os “beatificados”, isto é, os poetas que correspondem à Geração *Beat*, bem como nas referências literárias, como a Dom Casmurro, personagem e título da obra de Machado de Assis. Não é de se estranhar a escolha de tais escritores. Quase todas as indicações parecem ser parte integrante do grupo de poetas malditos, que partilham de ideias semelhantes à literatura com o poeta, tornando-se personagens que se alinham à sua visão.

O poema é iniciado ao fazer menção a um poeta brasileiro, também paulistano, de extrema relevância para a poética piviana: Álvares de Azevedo. É importante pontuar a relevância do poeta no poema, já que é a figura que, de alguma forma, o recepciona para essa nova experiência, sendo a primeira imagem com que o eu lírico se depara. O professor Luiz Roncari informa que Álvares de Azevedo demonstra ser um vanguardista e transgressor tanto quanto Victor Hugo, poeta francês, também admirado por Roberto Piva.

Tanto Victor Hugo como Álvares de Azevedo [...] ampliam o campo de visão da poesia. Para os dois, esta não deve procurar só o belo, o sublime e o elevado, com vistas a corrigir a natureza e ajustá-la às medidas e ao sistema de proporções clássicas. Tudo deve estar aberto à poesia, não só o ideal e o espiritualizado, como também o feio, o anormal, o doentio, o disforme, o

grotesco, o corporal e, talvez isto seja o mais importante, a realidade próxima e pequena da vida do dia-a-dia, como o quarto do estudante, o gosto do charuto, os pequenos tédios, o *cognac*. (RONCARI, 2014, p. 434; itálico do autor).

Nada na poética piviana é coincidência. Ele recebe o eu lírico porque, de fato, há uma presença concreta do poeta na praça. Álvares de Azevedo, poeta ultrarromântico, estudou Direito na Universidade de São Paulo no século XIX. No ano de 1906, o homenageiam reproduzindo sua imagem em um busto de bronze e granito, na época situado na Praça da República. Em sua obra póstuma *Lira dos Vinte Anos* (1853), o poeta já trabalhava com a experiência do sonho, da imaginação como escapismo da sua realidade trágica. Com um volume de versos extenso, o poeta usava “elementos da experiência e da vida próxima, o corriqueiro, o cotidiano, para contratá-los com as altas aspirações e idealizações românticas” (RONCARI, 2014, p. 435). O vocábulo experiência é fundamento para Roberto Piva, o que possivelmente gerou um entendimento de Álvares de Azevedo como um poeta das ruas, tornando-o uma espécie de mestre e cúmplice.

É interessante notar a analogia feita pela imagem de Álvares de Azevedo com a morfina. O eu lírico registra que sua estátua é “devorada pela paisagem/de morfina”. O período do dia é a tarde, em que a claridade permite que haja uma melhor visibilidade, o que produz uma metáfora do reconhecimento da dor sentida por este poeta. O escancaramento da dor em sua obra poética se mostra indissociável da vida do poeta, transformando a neblina de morfina em sonho, mecanismo escolhido para escapar da realidade, sendo o método capaz de aliviar o seu sofrimento. A melancolia é característica do homem moderno. Assim sendo, Anatol Rosenfeld afirma que a visão dos escritores românticos é a do “homem como um ser cindido, fragmentado, dissociado. Em função disso, sentem-se criaturas infelizes e desajustadas, que não conseguem enquadrar-se no contexto social e que tampouco querem fazê-lo porque a sociedade só iria cindi-las ainda mais” (ROSENFELD *apud* RONCARI, 2014, p. 298).

Em sequência, apresentam-se intertextos na presença de García Lorca que espera o seu dentista e as lembranças de Rimbaud. O primeiro, considerado um poeta maldito

espanhol por Francisco Umbral<sup>39</sup>, teve um destino trágico: o seu assassinato. A espera pelo dentista, como indica o eu lírico piviano, é a metonímia da identificação do corpo, por meio da arcada dentária<sup>40</sup>. Acentua-se a melancolia já presente pela paisagem de morfina, pois a identificação não vem, a espera não se finda. O intertexto se dá pelo poema “Fábula y rueda de los tres amigos”, da obra póstuma *Poeta en Nueva York: Nueve meses en Manhattan (1929-1930)*. Próximo do encerramento do poema, o próprio poeta parece prever a fatalidade que atingirá a si e amigos. O teor do sobrenatural em contato com o poeta pode ter sido o motivo de tal intertexto.

*Cuando se hundieron las formas puras  
bajo el cri cri de las margaritas  
comprendí que me habían asesinado.  
Recorrieron los cafés y los cementerios y las iglesias.  
Abrieron los toneles y los armarios.  
Destrozaron tres esqueletos para arrancar sus dientes de oro.  
Ya no me encontraron.  
¿No me encontraron?  
No. No me encontraron.* (GARCÍA LORCA, 2017, p. 43)<sup>41</sup>

Em Rimbaud, o intertexto é estabelecido por meio de *Uma temporada no inferno e Iluminações*, obra escrita em 1874. Na forma de prosa poética, o poeta fala sobre sua ida e estadia no inferno. Há uma aproximação entre a Praça e o Inferno, que são entendidos como espaços de fuga da realidade e dos valores burgueses e cristãos. Então, entende-se que o eu lírico funde suas visões às lembranças de Rimbaud ao desejar que essa parte da cidade seja um tipo de refúgio para ele, já que o homem urbano “se torna uma espécie de estrangeiro, que não se adapta à moldura familiar de identidade, à aparente fixidez social” (GOMES, 2008, p. 30).

Há, também, uma ambiguidade quando se trata dos beatificados. O estado de beato é depositado ironicamente nos poetas *beat*. Não há desejo em ser louvado ou condecorado para esses poetas, que a todo tempo foram na contramão do esperado pela

<sup>39</sup> Segundo Umbral em *Lorca, poeta maldito* (1968), o cunho “maldito” não possui relação com “anarquista”. O maldito se coloca como alvo da destruição, enquanto o anarquista deseja destruir a sociedade. Deste modo, ele entende Lorca como um maldito, e, muito provavelmente, Roberto Piva também.

<sup>40</sup> Não há, até hoje, consenso de que o corpo enterrado na estrada de Viznar a Alfacar seja de García Lorca.

<sup>41</sup> “Quando se afogaram as formas puras/ sob o cri cri das margaridas/ compreendi que haviam me assassinado./ Buscaram nas cafeterias e nos cemitérios e nas igrejas./ Abriram os tonéis e os armários./ Destroçaram três esqueletos para arrancar seus dentes de ouro./ Não me encontraram mais./ Não me encontraram?/ Não. Não me encontraram.” (GARCÍA LORCA, 2017, p. 43; tradução minha).

sociedade. O grupo frequentava a região central de São Paulo para viver aventuras, distribuir poemas e confraternizar entre si. Ao que se sabe, em entrevista a Camila Hungria e Renata D’Elia, o grupo teve início em 1958, quando Roberto Piva conheceu Antonio Fernando de Franceschi. Segundo Franceschi, a simpatia foi instantânea já que ambos tinham

um apetite absoluto pela vida. O mesmo acontecia com a poesia. Nós líamos tudo e tínhamos uma curiosidade extraordinária por literatura, especialmente aquela mais relacionada a nossa visão de mundo – os poetas malditos, por exemplo – e às formas transgressivas de enxergar as coisas. (FRANCESCHI *apud* HUNGRIA; D’ELIA, 2011, p. 9).

O apetite pela vida está intrinsecamente ligado ao poeta que toma para si um papel de inconformista. É por essa razão que os beatificados “agitam” as massas, esperando semear e provocar nas pessoas o sentimento de rebeldia contra a sociedade e os tabus. Eles não desejam os dias mais doces, ao contrário, desejam a “desolação” da vida regrada, desejam romper com pensamentos limitantes. Isso explica as palavras de Roberto Piva: “por isso mesmo é que eu não parava em casa, ficava *beatnikando* noite e dia” (PIVA *apud* HUNGRIA; D’ELIA, 2011, p. 9; *itálico das autoras*). O ato de *beatnikar* lembra a fala de Michel de Certeau: “caminhar é ter falta de lugar” (CERTEAU, 1998, p. 183), reforçando a característica errante do poeta da cidade.

Já a referência à obra machadiana no verso 17, traz a lentidão com a característica realista da obra. O personagem, Dom Casmurro, leva esse nome de maneira praguejada: enquanto um poeta recitava seus poemas, Bento Santiago dormiu. Dessa forma, ele segue uma vida recheada de descontentamentos, sobretudo sua vida amorosa mal lograda com Capitu. Na mente delirante do jovem Bento Santiago, há uma certeza de que foi traído. A partir desse momento, instaura-se a aniquilação do seu bem-estar mental, que se dá de forma vagarosa, ampliando o desprazer sobre sua vida. Por isso, a sequência de consoantes nasais [m] e [n] em “passam lentos lendo Dom Casmurro”, para evidenciar o sofrimento mental que o acomete.

Foram observados indícios do homoerotismo, sendo uma das características da poética de Roberto Piva, bem como outro traço do rompimento com os padrões normativos estabelecidos. Declaradamente homossexual, Piva afirma que o sexo anal pode derrubar essa sociedade que tanto o aborrece. Na sua opinião,

se todos forem homossexuais, acaba a mão-de-obra. A não ser naquelas sociedades de Sade, em que há a ilha onde algumas pessoas são designadas para a reprodução e, envergonhadíssimas, dirigem-se à heterossexualidade. Mas, se a sociedade inteira for homossexual, acaba a reprodução da mão-de-obra e, portanto, acaba o capital (risos). Não só o capital, a espécie humana. O que talvez fosse interessante. (PIVA, 2000, s/p).

O poeta utiliza vocabulários da área de botânica para representar o coito homoafetivo nos versos 14 ao 21. Glabra é um adjetivo referente aos vegetais que ainda não possuem penugem, enquanto a corola é o conjunto de pétalas de uma flor; são metáforas para o sexo e o ânus. Interligando esse verso ao 18, os “jovens pederastas” saem em busca de relações carnavais, nos quais se “embebem” do sexo “lilás”. Além disso, tendo em vista a utilização de palavras específicas, em conjunto com “bundas”, “sexos de papel”, constrói-se uma imagem sexual generalizada, o que o eu lírico chama de “Paraíso”. Nesse paraíso extremamente quente (“água fumegante”), há, novamente, a presença de anjos, que é compreendido como “uma categoria de orgia, de tantrismo” (PIVA, 2000, s/p). A evocação ao culto Dionisíaco está presente, pelo êxtase do prazer sexual, no sangrar das corolas. As “putas” que passeiam na noite “em torno das suas unhas” pode ser outra metáfora para a masturbação feminina. Cria-se uma nuvem do suor corporal da conjunção carnal generalizada, que faz com que o líquido sublime e forme uma chuva molhando a “cabeleira abandonada”, isto é, o ápice sexual tomando todo o grupo.

O poema termina de maneira contemplativa e se encerra imagetivamente com a figura da Porta Santa. A abertura da porta santa é simbólica, pois indica a misericórdia e o perdão de Deus aos pecadores, e periódica, sendo aberta nos Anos Santos. O Ano Santo se caracterizava por ser o período que os escravos eram libertos e os jubileus podiam viver dos frutos da terra, assim como o perdão de dívidas. A sabedoria a qual o eu lírico se refere é o pensamento de liberdade para todos, para que todos vivam e aproveitem a vida como desejarem, longe das normas capitalistas. Como Baudelaire, o eu lírico consegue entender o primor em uma vivência unida e compartilhada, percebendo “‘beleza particular’ nas existências errantes dos subterrâneos da grande cidade” (MENEZES, 2011, p. 150; aspas do autor). Desta forma, talvez, a Praça da República dos sonhos poderia ser um sonho único e universal, convertido em uma espécie de portal, passagem na qual todos, sem distinção, passariam. Ao mesmo tempo em que tal sabedoria e esperança se encontram na abertura da

porta, há o sentimento de uma ideia inalcançável e de incerteza com a interjeição “oh” no início do penúltimo verso, expressando o pedido para que seu desejo seja atendido.

**“Paisagem em 78 R.P.M.”**

1. A criança **abaixa** as sobrancelhas  
 2. e o sorvete  
 3. sobre a cabeça de lata de Camões  
 4. esquecida atentamente nos estofos normais de um Packard  
 5. Eu **sou** naquela tarde um ritmo  
 6. **sabendo** de antemão um coração ferido  
 7. Sem **ser** necessariamente elogiado pelos plátanos  
 8. ou **saltar** das fronteiras  
 9. de São Paulo para **abraçar**  
 10. as redondilhas da vida pastoral  
 11. Os filantropos **entraram** com o pé direito  
 12. na Casa da Aventura Lansquené  
 13. e os pardais **urravam** nos ninhos  
 14. feitos com cabelos de Trotski  
 15. as latas de compota **riam** com as línguas  
 16. de fora  
 17. o Sol se **punha** nos meus planos  
 18. e  
 19. a  
 20. nossa  
 21. amante ruiva **bota** no pescoço um  
 22. lenço verde de Tolstoi  
 23. No alto  
 24. do Viaduto o louco **colava** pedacinhos de céu  
 25. na camisa de força  
 26. **destruindo** o horizonte a marteladas  
 27. a Morte  
 28. **é**  
 29. um  
 30. REFRÃO NO CRÂNIO SEM JANELAS  
 (PIVA, 2009, p. 149-151; negrito meus)

Em “Paisagem em 78 R.P.M”, Roberto Piva apresenta um poema de 30 versos brancos e livres em uma única estrofe. Na edição trabalhada, esses versos estão divididos em 3 páginas e dispostos de maneira sinuosa, rompendo com a disposição de versos do poema clássico. A maioria dos versos são graves, mas há ocorrências de versos agudos e esdrúxulos. O arcabouço fonêmico do poema tem vogais altas, como [i] e [o] (“elogiado”/“redondilhas”), alternando com as médias baixas, [a] e [e]. A tensão aumenta pela presença da vogal [u], que



carrega uma força que expressa a brusquidão do poema. Os 14 verbos que figuram auxiliam a tensionar o poema, pois as imagens se sobrepõem nos mais variados tempos verbais, evidenciando o tumulto que constitui o poema. São eles: 4 verbos no pretérito imperfeito e 4 verbos no presente do indicativo: (“urravam”/“riam”/“punha”/“colava”) e (“abaixa”/“sou”/“bota”/“é”), respectivamente, 3 no infinitivo (“ser”/“saltar”/“abraçar”), 2 no gerúndio (“sabendo”/“destruindo”) e 1 verbo no pretérito perfeito, “entraram”.

O poema acima se distingue dos outros dois anteriores por apresentar uma métrica mais contida. A ausência de pontuação contínua, o que concede maior liberdade rítmica, além de reforçar a disposição caótica já familiar na escrita de Roberto Piva. Os versos apresentam métrica variável, de versos monossílabos a bárbaros, imperando os versos octassílabos (versos 5, 9, 14, 17 e 30). Há uma evidente opção pelos versos de 16 sílabas métricas, que em uma possível cesura, se transformariam em octassílabos. Foram utilizados vocábulos da língua inglesa e da língua francesa, além dos nomes de personalidades russas nos finais dos versos. Como não há um padrão rítmico, esse encontro de oclusivas (“Packard”/“Trotski”) revela a oralização plosiva, demonstrando possíveis encontros abruptos na cidade.

O padrão métrico não é empregado, pois o eu lírico o vê como uma questão limitante, que cerceia a escrita automática. Como já se sabe, a vida experimental exalta por Roberto Piva não permite que moldes tradicionais, da vida e da poesia, sejam perpetuados. Por isso, “as redondilhas da vida pastoral”, da vivência tranquila e sem afrontar, não o encantam. Portanto, o espaço de São Paulo parece ser propício para transgredir. Os plátanos são símbolo “da fragilidade, da instabilidade das coisas” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1986, p. 853; tradução minha)<sup>42</sup>, revelando uma alegoria do comportamento normativo frágil que rodeia o eu lírico, que perpetua o julgamento e o desdém de quem não cede à normatividade social.

Enquanto perambula pela cidade, o eu lírico observa embates pautados na camada político-social. Nos versos 14 a 21, descortina-se um confronto direto entre filantropos e lansquenetes<sup>43</sup> na “Casa da Aventura Lansquené”, isto é, a metrópole paulistana que abriga, sobre as mais diversas classificações, pessoas que agem exclusivamente pelo dinheiro. O eu

<sup>42</sup> “de la fragilidad, de la inestabilidad de las cosas” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1986, p. 853).

<sup>43</sup> Segundo definição do *Dicionário Michaelis* (2021), os lansquenetes eram soldados mercenários do Sacro Império Romano-Germânico. Há também uma segunda acepção, que o define como um jogo de azar, mas que não cabe no contexto do poema.

lírico se utiliza da ironia ao descrever a cena, escancarando a hipocrisia de filantropos, que obtêm tal título por dedicar-se à caridade, adquirindo um *status* nobre e virtuoso. Por outro lado, os soldados executavam seu trabalho por dinheiro: sendo assim, na visão do eu lírico, o capital e a virtude são os pontos centrais da ironia. Nota-se que o grupo de filantropos é duramente rechaçado pelo eu lírico, pois eles refletem uma das faces estruturais e mantenedoras da burguesia: a desigualdade social. É cada vez mais explícito que Piva não abdica de se expressar de maneira assertiva, de ser aquele quem anuncia as contradições da sociedade em que vive, tornando-se um profeta do caos. Isso se justifica porque “a ação do poeta contemporâneo só pode ser exercida sobre indivíduos e grupos. Talvez residam nessa limitação sua eficácia presente e sua futura fecundidade” (PAZ, 1982, p. 52).

Avista-se, também, “pardais feitos com cabelos de Trótski”. Tal imagem parece ser a solução para a cena vista: a simbologia dos pardais está atada à Afrodite, animal que carrega consigo um potencial de fecundação para novas ideias. Essas ideias são despertadas por meio da vertente trotskista, de modo que o cabelo, para Piva, remete ao conhecimento que não deve permanecer estagnada<sup>44</sup>. Os cabelos expressam as convicções ideológicas que devem ser desenvolvidas, renovadas ou arrancadas. Essa expressão já foi tema em entrevista a Fabio Weintraub. Segundo Piva, ao responder o que seriam os “cabelos da alma”, diz: “acho que, na época, pensava em cortar os cabelos como meio de desfazer a confusão que me atingia. Às vezes, não basta pentear os cabelos da alma. A gente tem de cortar mesmo, para enxergar melhor” (PIVA, 2000, s/p). O ato de as aves urrarem demonstra a urgência do alinhamento ao pensamento trotskista, que em sua visão, seria o indicativo de um novo caminho político-social.

Não se pode deixar de reforçar como a poesia experimental era levada a sério por Roberto Piva, formando poemas que estão à margem da criação e de experiências pessoais. Há uma quebra no discurso, que não permanece unilateral, isto é, o discurso se alterna entre o

---

<sup>44</sup> Ainda que as questões políticas não sejam amplamente trabalhadas, há um forte tom revolucionário também nesta área. Na sua juventude, Piva se aproximou “ativamente dos recitais, das passeatas e de alguns meios da esquerda, como a Libelu (Liberdade e Luta) – grupo trotskista atuante no movimento estudantil e ligado à Organização Socialista Internacionalista.” Anos mais tarde, afasta-se do trotskismo, optando “pela ‘anarconarquia, desde 1957’” (MATTOS, 2015, s/p; aspas do autor).

eu lírico e o próprio poeta, rompendo parcialmente com a ideia de que o poeta é completamente fingidor<sup>45</sup>. Em *Paranoia*, segundo Roberto Piva,

minhas vivências estão ali. Eu tinha um amante judeu que estudava no Mackenzie. Ele namorava com uma lindíssima alemã ruiva e gostava que ela se fantasiasse de nazista e batesse nele. Depois ele vestia as calcinhas dela e trepava comigo, com ela assistindo. Não posso dizer quem são as pessoas. Mas isto está em *Paisagem em 78 R.P.M.* (PIVA *apud* HUNGRIA; D'ELIA, 2011, p. 58; itálico das autoras).

Desta forma, percebe-se que a poética piviana também pode ser autobiográfica, não de maneira sequencial, mas escolhendo as experiências mais relevantes para que o leitor se sinta, ao mesmo tempo, chocado e provocado a se entregar para uma rota de vida similar. Ele pretende aniquilar a moralidade ao associar o desejo sexual fundamentado em figuras contrárias. Tendo em vista essa confissão, a lembrança retratada está entre os versos 17 a 22 nos quais há uma visão compartilhada pelo pronome possessivo “nossa”, bem como o verbo, “punha”, no pretérito imperfeito. O elemento solar está associado à energia sexual, que está em seus “planos”, isto é, sobre o seu sexo. Por meio do verbo “pôr”, aliado à forma circular do sol, há uma sugestão imagética do coito e da penetração, em que o eu lírico permanece passivo, enquanto o “sol” se debruça sobre ele.

O “lenço verde de Tolstói” é uma imagem ligada ao Surrealismo. Tolstói, escritor russo, dedicou parte de sua vida à uma educação completamente libertária, opondo-se às ideias comunistas da época. A postura anarquista é metaforizada no adorno que a amante leva no pescoço, aceitando o ato carnal entre eles por meio do verbo “botar”. Como visto anteriormente, a cor verde é utilizada diversas vezes na lírica piviana, revelando a aparente loucura – aqui entendida como um ato de ousadia – conciliada ao tom sexual. Logo, ilustra-se a imagem de uma potente liberdade sexual exposta nesses versos. Segundo o poeta, “meus textos não possuem caráter prescritivo, muito pelo contrário. Quero que cada vez menos gente se interesse pela orgia sexual, para sobrar mais para mim” (PIVA, 2000, s/p).

Como já pontuado, a disposição estrutural lírica é um recurso visual frequentemente usado por Piva, visando fortalecer uma das ideias empregadas pela Geração

---

<sup>45</sup> Apesar de ser admirador de Fernando Pessoa, Piva admite suas experiências como um elemento fundamental de sua poesia, em que o fantasioso e o real coexistem. Portanto, não há como desconsiderar as possibilidades de que seus versos apresentem traços de uma poética autobiográfica.

*Beat*. Portanto, figura a característica de um poema de movimento livre, bem como a escrita espontânea tão cara aos *beatniks*. Existe uma presença de palavras com a consoante fricativa desvozeada [s], que faz com que o poema reproduza uma forma espiral progressiva até o último verso, no qual percebe-se um encerramento brusco desse curso. A sua forma também é importante para entender o poema em sua integridade. Como afirma Renato Cordeiro Gomes,

o texto é o relato sensível das formas de ver a cidade; não enquanto mera descrição física, mas como cidade simbólica, que cruza lugar e metáfora, produzindo uma cartografia dinâmica, tensão entre racionalidade geométrica e emaranhado de existências humanas. Essa cidade torna-se um labirinto de ruas feitas de textos, essa rede de significados móveis, que dificulta a sua legibilidade. (GOMES, 2008, p. 24).

As paisagens urbanas são assimiladas metonimicamente através da medida de 78 r.p.m., sigla para rotações por minuto. Essa unidade de medida faz referência aos discos conhecidos como goma-laca, vendidos até a década de 1960, com capacidade para armazenar de 3 a 5 minutos de áudio em cada superfície. Tem-se, então, mais um poema em que a musicalidade está presente: nos primeiros versos, ele é iniciado com uma cadência mais lenta, sendo possível observar o espaço ao seu redor, e quanto mais próximo do final, nos quatro últimos versos, os detalhes se dispersam devido à rotação empregada. A velocidade e o formato do disco transmitem a ideia de ciclo: se nasce e se morre. Os detalhes se dispersam pois há o enfrentamento do eu lírico com a Morte. Se nos poemas anteriores o eu lírico estava caminhando ou fundindo-se à multidão, neste poema há uma automatização da percepção humana, ausente de uma reflexão ou reação ao que presencia. A fala do sujeito está configurada para um olhar em constante rotação, apático ao que a transitoriedade urbana lhe oferece.

A partir da possibilidade de visão afuniladora iniciada pelo movimento de 78 r.p.m., entende-se a finalidade dessa espiral: o encontro com a morte. Além de ser o último verso, que sinaliza o desfecho do poema, ele é o único em que figuram letras maiúsculas, o que sugere a escrita de uma lápide. Esse momento de encontro com o desconhecido é percebido por meio da desaceleração do poema, isto é, quanto mais próximo do seu fim, menos palavras são empregadas nos versos, abrindo a possibilidade para um ritmo de menor velocidade.

Neste poema, é possível inferir, a começar pelo título, que a voz do poema se coloca de maneira menos humanizada em relação ao que vê. Em comparação aos outros poemas já analisados, percebe-se uma fala áspera e reduzida, reforçada pelos versos menores com conjunções e artigos, configurando uma pausa no discurso. Enquanto o eu lírico atravessa a cidade distraído, ele imprime uma escrita fragmentada, alternando entre descrições da paisagem e de pensamentos. Não há nenhum indício de delírio, apenas uma transição de sua imaginação, que produz arcos de acordo com o que observa, para as imagens da cidade. Essa escrita moderada carrega outras questões. Ele afirma, no verso 5: “Eu sou naquela tarde um ritmo”, expondo uma irregularidade sintática. O pronome demonstrativo “naquela” faz referência a um momento anterior ao presente, revelando distância do que se vê, em uma espécie de *déjà-vu*.

O *déjà-vu* continua no verso posterior, “sabendo de antemão um coração ferido”. Nota-se uma revelação premonitória do eu lírico através do sonho, inspirado pela fundamentação surrealista. Os surrealistas concordam com o olhar freudiano sobre o comportamento humano, que, grosso modo, também opta pelo rompimento das amarras sociais. Há uma crença entre esses poetas que, pela metodologia do delírio, não somente suas obras seriam escritas, mas também o futuro lhes seria anunciado, reforçando o laço com o ocultismo, tão valorizado à vanguarda mencionada. Abaixo, Roberto Piva explica mais sobre o traço poético místico, a fim de expor parte de seu fazer poético.

A linguagem é sempre carregada de elementos do inconsciente coletivo, e isso propicia um encontro com os arquétipos, isso tudo está nesse nível inconsciente e é uma forma de se prever o futuro. [...] Você vê o poema do Breton, escrito em 1935, em que ele diz: não sei o que me reserva o ano de 1939, porém alguma coisa me diz que eu tenho que deixar Paris. Aí veio a ocupação pelos nazistas em 1940. Depois ele teve que se exilar nos EUA. Então isso é profético. (PIVA, 2008, s/p).

Ademais, é interessante frisar que o poema lida com o movimento circular, de começo e fim, de vida e morte. O primeiro verso aponta para uma criança, que traz consigo o símbolo da vida, puro e doce, contrastando com o último verso, com a figura do crânio, que simboliza a morte e o apodrecimento da carne. Dentro desse espaço ao qual o eu lírico está confinado, os ciclos de vida-morte sobrepõem a própria velocidade da metrópole, instigando o

pensamento de que vida e morte são indissociáveis e comungam da mesma finalidade. Essa imagem se adequa ao que Piva pensou para o seu livro.

Saí na *Antologia nos Novíssimos* e depois de dois anos tive a explosão do Paranoia, nas minhas leituras dos futuristas, dos surrealistas, Murilo Mendes, Jorge de Lima, a beat, as andanças, as orgias, as vivências e tudo isso. No *Paranoia* eu tive uma visão mágica da cidade, como uma grande carniça apodrecendo. (PIVA *apud* HUNGRIA; D'ELIA, 2011, p. 53; itálico das autoras).

A São Paulo piviana é um organismo vivo, amplo e essencialmente antitético, inviabilizando qualquer possibilidade de florescer um ambiente harmônico. Com olhar de reprovação do eu lírico, o espaço urbano sofre constantes mudanças advindas do homem, revelando o tom melancólico, desesperançoso e de revolta por todo o livro. O eu lírico piviano embarca nessa aventura pela necessidade de vivê-la, ao mesmo tempo em que a rechaça veementemente, sobretudo a contradição que caracteriza o espaço urbano: a sociedade.

Como apontado na primeira análise, Piva retoma pontos que se mostram insustentáveis para a vivência na cidade, como a perda da aura angelical das crianças. É perceptível o desconforto em vê-las relegadas enquanto o corpo da cidade transita ao lado delas sem demonstrar qualquer afeto. Tal característica urbana traz consequências até para o poeta, que não consegue desempenhar o papel do herói na cidade moderna, pois “a riqueza se exhibe diante da pobreza; as diferenças sociais se tornam clamorosas e a consciência, a má consciência, não basta para que se pratique o ato decisivo e se suprimam as distâncias” (PINTO, 2004, p. 235). Essa ideia é construída por meio das seguintes descrições: “estofos normais de um Packard”, “cabeça de lata de Camões”, “as latas de compota riam com as línguas/ de fora”, pois são imagens fabricadas por esta mesma modernidade.

O poema é finalizado com a morte do eu lírico, que é desencadeada a partir do verso 23 até o seu clímax. O eu lírico é fragmentado, pois é o “louco” que cola “pedacinhos de céu/ na camisa de força”, ao mesmo tempo que tenta ser o herói da cidade moderna. A caminhada épica na cidade é distorcida, pois nesse ambiente a imaginação e o delírio são aniquilados, fazendo do eu lírico apenas um louco. Ele se considera louco pois se posiciona contra as normatividades: ao “colar pedacinhos de céu”, ele dissemina as ideias surrealistas e seu experimentalismo alucinatório na camisa de força, que também é entendida como uma visão limitante do outro sobre seu modo de viver. A existência de pessoas como ele faz com

que eles “destruam o horizonte a marteladas”, traduzindo uma quebra violenta dos moldes tradicionais. A camisa de força expressa uma imagem de enclausuramento e, para fugir da prisão normativa, o eu lírico entende que sua liberdade está condicionada à morte, dirigindo-se para o alto do Viaduto. Ao se jogar deste pico, ele se liberta completamente e transforma-se em um mártir, encerrando a aventura na cidade, principal elemento da modernidade.

## Conclusão

Das mais variadas simbologias apresentadas do espaço urbano, de Babel a São Paulo, a conceituação de cidade continua se mostrando complexa. Conforme visto, seu estudo repousa nos mais variados campos das Ciências Humanas, da História à Arquitetura. A velocidade com a qual ela é profundamente mudada evidencia a necessidade de compreendê-la como espaço temático literário, sendo iniciado, na lírica, por Baudelaire e o caminhar incessante pela Paris em caos. Seus passos ressoaram e moldaram a poesia de tema urbano, que foi amplamente utilizado no século seguinte no Brasil. Não restou outro caminho que não a aventura na cidade.

Estudar, analisar e filtrar aspectos de vida e obra de dois poetas tão radicais, Oswald de Andrade e Roberto Piva, foi um trabalho árduo. Foi necessário buscar todas as possíveis inclinações estéticas de cada autor, que pudessem me auxiliar no entendimento das obras poéticas. A primeira questão a ser pontuada é a fortuna crítica de Roberto Piva ainda em construção. Como comentado, naquele momento o Concretismo concentrava uma maior atenção, causando um reconhecimento tardio da obra poética de Roberto Piva e de seus contemporâneos. Essa poesia com tantos substratos heterogêneos, com sendas plurais no que se refere aos temas de autores clássicos e da forma modernista-surrealista, mostra sua natureza hermética que merece ter mais estudos para desvendar traços pivianos de novas perspectivas.

Percebeu-se uma coesão na proposta oswaldiana de apreensão das literaturas. O ato de devorar o estrangeiro não o faz dispensar, em hipótese alguma, o caráter brasileiro. Ao fazê-lo produto valioso como o pau-brasil, a poesia brasileira, tão singular quanto a árvore símbolo da nação, seria consumida devida à sua importância. Essa poesia tem autonomia e controle próprio, rejeitando a passibilidade que outros poetas seguiram.

Sendo assim, a poética de Oswald demonstrou algumas de suas características: a utilização das formas cubistas para descrever as imagens urbanas, apresentando, por vezes, uma cidade circular, geométrica, ampliando o olhar de quem vê debaixo os arranha-céus, um dos símbolos empregados para remeter ao progresso tecnológico e industrial da cidade, e o uso do humor em sua linguagem. O poeta desejou levar a atmosfera de São Paulo para Paris e voltou com a descoberta do Brasil; desejou fazer do cotidiano poesia, utilizando expressões



coloquiais e a criando neologismos. Foi notado um discurso mais comedido sobre o espaço urbano em comparação com Piva: foi nesse lugar que o Modernismo floresceu e atingiu seu ápice somado ao café; que o poeta se casou com Tarsila; que se desenvolveu politicamente; que eternizou sua obra e presença. Não é de se estranhar que Oswald agradeça a seu pai em “poema da cachoeira”, de “RP 1”, pela oportunidade de ser paulistano:

Meu pai morou alguns anos aqui  
Trabalhando  
Um dia liquidou  
Ativo passivo  
Cinco galinhas  
E deram-lhe uma passagem de presente  
Para que eu nascesse em São Paulo (ANDRADE, 2017, p. 60).

Os poemas contidos em “Postes da *Light*” mostraram ser um local propício para o desenvolvimento de figuras alegóricas. O cavalo, figura que inicia e encerra o poema, carrega consigo duas etapas e faces da mesma cidade: a primeira é a ilustração da virada tecnológica em São Paulo, onde o cavalo e a carroça ainda eram o meio de transporte principal, e, no último poema, o cavalo é retratado dentro de um espaço de poder aquisitivo, dentro de um ambiente esportivo. O animal antes utilizado por necessidade de uma gama da população, em outro momento é adestrado para um esporte. A todo momento, Oswald nos mostra que a cidade que conheceu está desaparecendo, confirmando o caráter transitório da cidade moderna.

Na poesia de Roberto Piva, o entardecer e a noite são os panos de fundo de toda a paranoia, momento auspicioso para aquele que não tem medo do que vê, para aquele que destrói a moralidade “a marteladas”. Esse cenário urbano, geralmente central, é palco das suas visões submetidas pelo uso de entorpecentes, em que vê personagens que não estão presentes na luz do sol. Estão por ali, perambulando, arcanjos homossexuais, Maldoror, “água fumegante nas privadas”, os sexos despídos em êxtase, o gozo irrompido. É nesse ambiente que as relações são vividas de maneira mais íntima e exposta, que são envolvidas por Roberto Piva em seu “abraço plurissexual” (PIVA, 2009, p. 125) em “poema lacrado”. Além disso, o homoerotismo prospera nas “corolas” no espaço urbano.

na solidão de um comboio de maconha Mário de Andrade surge como um

Lótus colando sua boca no meu ouvido fitando as estrelas e o céu  
que renascem nas caminhadas (PIVA, 2009, p. 34).

Na São Paulo libertina, as figuras de escritores também estão lá; um exemplo disso é o poema “Visão 1961”. Os poetas são vistos como personagens, mestres, companheiros e guias na jornada experimentalista. No excerto acima, por exemplo, é possível perceber certa excitação sexual por um desses escritores, já que a sugestão da boca que cola ao ouvido é uma imagem que reforça a sedução e o fascínio, e o olhar para as estrelas e céu remete ao êxtase do prazer sentido. O fluxo aleatório de imagens contribui para a destruição e construção do espaço a todo momento. Essa sucessão de contrariedades mostra como ele é experiente em lidar com os sentimentos que a cidade lhe causa, do negativo ao positivo, do bom ao mau. O desejo de chocar e romper as tradições clássicas e sociais é o combustível para a poesia de Roberto Piva.

Por meio das análises, ficou patente que a relação de ambos os poetas com a cidade é vivida diferentemente, ainda que em alguns pontos suas visões se encontrem em acordo: o experimentalismo. Existem discrepâncias na escolha dos detalhes urbanos que julgam merecer foco, na retomada das vanguardas que auxiliaram a construir o duplo de São Paulo, nas referências do espaço real, que, evidentemente, contribuíram para que fossem vistas cidades díspares. Foi observado maior distinção em relação a estrutura do poema, já que os versos oswaldianos possuem uma brevidade que se diferenciam diretamente com os versos verborrágicos de Piva. Fica evidente que há uma discrepância em relação ao objetivo poético dos dois.

Reitera-se que os objetivos e as propostas poéticas sobre a temática são diferentes, condicionados, sobretudo, pela classe social e ideologia. Desta forma, deve-se pontuar que a poesia de Oswald não chegou a lugares de menor prestígio social, pois a visão descrita nos poemas permanece no jôquei, nas salas de coquetéis, na superfície da elite paulistana, enquanto Roberto Piva mergulha no recôndito Cosmos, no submundo místico, entregando-se completamente aos becos e aos personagens noturnos.

Há de se frisar as referências feitas com o real. Foi possível notar, mesmo que superficialmente, como os processos de industrialização e tecnológico conseguiram fincar raízes na cidade, instituindo um modelo de cidade moderna. Ao circular nesse espaço, o poeta moderno, consciente de sua mobilidade, anda a esmo observando e captando elementos

resultantes de uma metrópole que está em constante mudança. A imagética do capitalismo mostra-se ampliada de uma poesia à outra: em Oswald de Andrade, consta uma citação da marca “Cigarros Tietê”, enquanto em Roberto Piva, figuram os “estofos normais de um Packard”, marca de automóveis norte-americana. As localidades, mencionadas ou subentendidas – como no caso do Viaduto (possivelmente do Chá) em “Paisagem em 78 R.P.M.” –, geralmente se localizam na região central da cidade. Por esse motivo, é perceptível o salto na urbanização de São Paulo em comparação com a cidade oswaldiana: antes rural, com rios que cortavam a cidade, e na década de 60, já com um maior trânsito e consolidada economicamente.

Ainda assim, há uma relevância no que diz respeito aos aspectos poéticos que os unem: a metodologia devoradora, isto é, a antropofagia, o cotidiano, a memória, o vocabulário repetitivo, além da característica visual muito forte, por meio dos desenhos e das fotografias. Ambos, à sua maneira, viveram de arte e para a arte. Finalizo esta dissertação compreendendo como é particular a experiência de atravessamento do espaço citadino, que se mostra verdadeiro em todas as amostras e visões, geometrizadas ou sonhadas. Em síntese, ainda que as versões da mesma cidade sejam, hoje, memória, algumas partes dessas visões podem ser encontradas quando se permite aceitá-la e vivenciá-la como os poetas trabalhados fizeram: vendo com os olhos livres.

## Referências

ALVES, I. Imagens e olhares urbanos na poesia portuguesa contemporânea. *In*: YOKOZAWA, S. F. C.; PIRES, A. D. (org.). **O legado moderno e a (dis)solução contemporânea**: estudos de poesia. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2011, p. 235-249.

AMARAL, T. do. Início do Cubismo 1923. **Tarsila do Amaral Site Oficial**, São Paulo. Disponível em: <http://tarsiladoamaral.com.br/obra/inicio-do-cubismo-1923/>. Acesso em: 21 jun. 2020.

AN Introduction to the Beat Poets. **Poetry Foundation Magazine**, Chicago. Disponível em: <https://www.poetryfoundation.org/collections/147552/an-introduction-to-the-beat-poets>. Acesso em: 19 ago. 2020.

ANDRADE, O. **Poesias Reunidas**. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

ANDRADE, O. O lado oposto. *In*: ANDRADE, O. **Poesias Reunidas**. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017, p. 233-234.

ANDRADE, O. **Obras completas 10**: Telefonema. (org.) Vera Chalmers. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976a.

ANDRADE, O. **Obras Completas 9**: Um Homem Sem Profissão: Sob as ordens de mamãe. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976b.

ANDRADE, O. **Obras completas 8**: Teatro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1973.

ANDRADE, O. **Obras completas 5**: Ponta de Lança – Polêmica. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.

ANDRADE, S. A. Prefácio. *In*: RILKE, R. M. **Elegias de Duíno**. Tradução e comentários de Dora Ferreira da Silva. São Paulo: Globo, 2001, p. 9-14.

ANHANGABAÚ. *In*: DICIONÁRIO Ilustrado Tupi Guarani. Curitiba, 2021. Disponível em: <https://www.dicionariotupiguarani.com.br/dicionario/anhangabau/>. Acesso em: 27 fev. 2021.

ARRIGUCCI JR., D. A poesia de Roberto Piva. *In*: ARRIGUCCI JR., D. **O guardador de segredos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 42-49.

ARRIGUCCI JR., D. O cavaleiro do mundo delirante. *In*: PIVA, R. **Paranoia**. Fotografias de Wesley Duke Lee. Prefácio de Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2009, p. 9-29.

ARTE Figurativa. *In*: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo100/arte-figurativa>. Acesso em: 28 de jun. 2020.

ATELIÊ. *In*: DICIONÁRIO Brasileiro da Língua Portuguesa. São Paulo: Editora Melhoramentos, 2020. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/ateli%C3%AA/>. Acesso em: 15 jun. 2020.

BABILÔNIA. *In*: DICIONÁRIO Brasileiro da Língua Portuguesa. São Paulo: Editora Melhoramentos, 2021. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/babil%C3%B4nia/>. Acesso em: 20 mar. 2021.

BATISTA, E. L. A. de O. Blaise Cendrars – O terceiro elemento do Movimento Pau Brasil (?). **Crítica Cultural**, Palhoça, v. 6, n. 1, p. 287-301, jan./jul. 2011. Disponível em: [http://www.portaldeperiodicos.unisul.br/index.php/Critica\\_Cultural/article/view/739/pdf\\_10](http://www.portaldeperiodicos.unisul.br/index.php/Critica_Cultural/article/view/739/pdf_10). Acesso em: 20 jul. 2020.

BAUDELAIRE, C. **As flores do mal**. Tradução de Mário Laranjeira. 2. ed. São Paulo: Martin Claret, 2012.

BAUDELAIRE, C. O pintor da vida moderna. *In*: BAUDELAIRE, C. **Poesia e prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006, p. 851-881.

BENJAMIN, W. **A modernidade e os modernos**. Tradução de Heindrun Krieger Mendes da Silva, Arlete de Brito e Tânia Jatobá. 2ª ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2000.

BENJAMIN, W. Obras escolhidas III – **Charles Baudelaire**: um lírico no auge do capitalismo. Tradução de José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Editora Brasiliense, 1989.

BERARDINELLI, A. Cidades visíveis na poesia moderna. *In*: BERARDINELLI, A. **Da poesia à prosa**. Organização e prefácio de Maria Betânia Amoroso. Tradução de Maurício Santana Dias. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p. 143-173.

BERMAN, M. **Tudo que é sólido desmancha no ar**: A aventura da modernidade. Tradução de Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

**BÍBLIA SAGRADA**. Tradução de João Ferreira de Almeida. Brasília: Sociedade Bíblica do Brasil, 2009. Disponível em: <https://www.biblegateway.com/passage/?search=Salmos%20137&version=ARC>. Acesso em: 01 abr. 2021.

BOAVENTURA, M. E. O atelier de Tarsiwald. **I Encontro de Crítica Textual: o manuscrito moderno e as edições**. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 1986. Disponível em: <https://www.unicamp.br/~boaventu/page27a.htm>. Acesso em: 21 jun. 2020.

BOSI, A. **História concisa da Literatura Brasileira**. 52. ed. São Paulo: Editora Cultrix, 2017.

BOSI, A. Moderno e modernista na literatura brasileira. *In*: BOSI, A. **Céu, inferno**: Ensaios de crítica literária e ideológica. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades/Ed. 34, 2003, p. 209-226.

CAMPOS, H. de. Uma poética da radicalidade. *In*: ANDRADE, O. de. **Poesias Reunidas**. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017, p. 239-298.

CAMPOS, H. de. Poesia e modernidade: da morte da arte à constelação. O poema pós-utópico. *In*: CAMPOS, H. de. **O arco-íris branco**. Rio de Janeiro: Imago, 1997, p. 243-269.

CANDIDO, A. **O estudo analítico do poema**. 4. ed. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2004a, 164 p.

CANDIDO, A. Literatura comparada. *In*: CANDIDO, A. **Recortes**. 3. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004b, p. 229-233.

CANDIDO, A. Vanguarda: renovar ou permanecer. *In*: CANDIDO, A. **Textos de intervenção**. Seleção, apresentações e notas de Vinicius Dantas. 34. ed. São Paulo: Duas Cidades, 2002, p. 214-225.

CANDIDO, A.; CASTELLO, J. A. **Presença da literatura brasileira**: história e antologia – vol. 2. Modernismo. 10. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.

CARVALHAL, T. F. Literatura comparada e dependência cultural. *In*: CARVALHAL, T. F. **Literatura comparada**. 4. ed. São Paulo: Ática, 2006, p. 75-86.

CERTEAU, M. de. Terceira parte: práticas de espaço. *In*: CERTEAU, M. de. **A invenção do cotidiano**: artes de fazer. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. 3. ed. Petrópolis: Editora Vozes, 1998, p. 169-220.

CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. **Diccionario de los símbolos**. Barcelona: Editorial Herder, 1986.

FERRARA, L. D. ‘A. Máscaras da cidade. **Revista Usp**[S.l.], n. 5, p. 3-10, 1990.

FONSECA, C. (org.). **O pensamento vivo de Oswald de Andrade**. São Paulo: Martin Claret, 1987. (Col. Pensamento Vivo).

FONSECA, M. A. **Oswald de Andrade**: biografia. 2. ed. São Paulo: Globo, 2007.

FRANCHETTI, P. Pós-tudo: A poesia brasileira depois de João Cabral. *In*: FRANCHETTI, P. **Estudos da literatura brasileira e portuguesa**. Cotia: Ateliê Editorial, 2007, p. 253-289.

FRIEDRICH, H. **Estrutura da lírica moderna**: da metade do século XIX a meados do século XX. Tradução de Marise M. Curioni e Dora F. da Silva. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

GAIR, C. **The Beat Generation**: A Beginner’s Guide. Oxford: Oneworld, 2008.

GARCÍA LORCA, F. **Poeta en Nueva York: Nueve meses en Manhattan (1929-1930)**. 1. ed. Madrid: Reino de Cordelia, 2017.

GOMES, R. C. Primeira parte: O cristal e a chama. *In*: GOMES, R. C. **Todas as cidades, a cidade: literatura e experiência urbana**. Rio de Janeiro: Rocco, 2008, p. 23-100.

HAMBURGER, M. **A verdade da poesia: Tensões na poesia modernista desde Baudelaire**. Tradução de Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

HUNGRIA, C.; D'ELIA, R. **Os dentes da memória: Piva, Willer, Franceschi, Bicelli e uma trajetória paulista de poesia**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2011.

IBGE – INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. **Censo Demográfico 1872, 1890, 1900, 1920, 1940, 1950, 1960, 1970, 1980, 1991, 2000 e 2010**. Disponível em: <https://censo2010.ibge.gov.br/sinopse/index.php?dados=6>. Acesso: 27 abr. 2020.

JAUSS, H. R. Tradição literária e consciência atual da modernidade. *In*: OLINTO, H. K. **Histórias de literatura: As novas teorias alemãs**. São Paulo: Editora Ática, 1996, p. 47-100.

LAUTRÉAMONT, C. **Os cantos de Maldoror: poesias, cartas**. Tradução, prefácio e notas de Cláudio Willer. 2. ed. São Paulo: Editora Iluminuras, 2014.

LIMA, L. C. Paranoia crítica. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 17 jan. 2010, Caderno “Mais!”, p.8.

MACHADO, A. de A. Abre-alas. **Revista de Antropofagia**, São Paulo, a. 1, n. 1, 8 p., maio/1928. Disponível em: <https://www.literaturabrasileira.ufsc.br/documentos/?action=download&id=92975>. Acesso em: 19 jul. 2020.

MACHADO, A. de A.; BOPP, R. Nota insistente. **Revista de Antropofagia**, São Paulo, a. 1, n. 1, 8 p., maio/1928. Disponível em: <https://www.literaturabrasileira.ufsc.br/documentos/?action=download&id=92975>. Acesso em: 19 jul. 2020.

MARTÍ, S. São Paulo S/A. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 02 jan. 2010, Caderno “Ilustrada”, p. E1.

MATTOS, R. M. Roberto Piva: “poeta homossexual-proletário”. **O Guari**, União da Vitória, 2015. Disponível em: <http://oguari.blogspot.com/2015/01/roberto-piva-poeta-homossexual.html>. Acesso em: 08 fev. 2021.

MENEZES, M. A. de. O exílio do Cisne e do poeta na cidade. *In*: SANTINI, J. (org.). **Literatura, crítica, leitura**. Uberlândia: EDUFU, 2011, p. 141-156.

MOISÉS, C. F. Dialética da transgressão. **Dicta & Contradicta**, São Paulo, n. 4, dez. 2008. Disponível em: <http://www.dicta.com.br/edicoes/edicao-2/dialetica-da-transgressao/>. Acesso em: 15. mar. 2020.

MOISÉS, M. **Dicionário de termos literários**. 12. ed. São Paulo: Editora Cultrix, 2004.

NEGRO drama. Intérpretes: Racionais MC's. Compositores: E. Rock.; M. Brown. *In*: NADA como um dia após o outro, Vol. 1&2. Intérpretes: Racionais MC's. São Paulo: Cosa Nostra, 2002. 2 CDs, lado A, faixa 5 (6:51 min).

NOGUEIRA, M. A. L. A cidade imaginada ou o imaginário da cidade. **Hist. Cienc. Saúde-Manguinhos**, Rio de Janeiro, v. 5, n. 1, p. 115-123, jun. 1998. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0104-59701998000100006&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-59701998000100006&lng=en&nrm=iso). Acesso em: 21 fev. 2021.

NUNES, B. Antropofagia e vanguarda – acerca do canibalismo literário. **Literatura e Sociedade**, São Paulo, v. 9, n. 7, p. 316-327, dez. 2004. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/ls/article/view/25428/27173>. Acesso em: 20 jun. 2020.

NUNES, B. **Oswald Canibal**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1979. (Coleção Elos).

PAZ, O. **Os Filhos do barro**: do romantismo à vanguarda. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

PAZ, O. **O Arco e a lira**. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PERRONE-MOISÉS, L. Literatura comparada, intertexto e antropofagia. *In*: PERRONE-MOISÉS, L. **Flores da escrivantina**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 91-99.

PESAVENTO, S. J. **O imaginário da cidade**: visões literárias do urbano – Paris, Rio de Janeiro, Porto Alegre. 2. ed. Porto Alegre: Ed. Universidade UFRGS, 2002.

PINTO, M. C. de M. Charles Baudelaire, poeta da cidade moderna. *In*: BARBOSA, S. (org). **Tempo, espaço e utopia nas cidades**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2004, p. 225-237.

PIRES, A. D. **A literatura comparada em perspectiva**. Araraquara, SP: FCL – UNESP, Digitado, 2018, 26 p.

PIRES, A. D. Na senda da modernidade lírica brasileira. *In*: PIRES, A. D.; FERNANDES, M. L. O. (org). **Modernidade lírica**: construção e legado. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2008, p. 27-50.

PIVA, C. B. **Paulo Prado**: cafeicultura, Modernismo e política. 2009. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de História, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2009. Disponível em: [https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/113/o/DISSERTA\\_\\_\\_O\\_CAROLINA\\_BRAND\\_\\_O\\_PIVA.pdf](https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/113/o/DISSERTA___O_CAROLINA_BRAND__O_PIVA.pdf). Acesso em: 18 jun. 2021



PIVA, R. Essencialmente poeta. [Entrevista cedida a] Paulo Mohylovski. **Germina**, São Paulo, jun. 2011. Disponível em: [https://www.germinalliteratura.com.br/2011/pcruzadas\\_robertopiva\\_jun11.htm](https://www.germinalliteratura.com.br/2011/pcruzadas_robertopiva_jun11.htm). Acesso em: 15 jul. 2020.

PIVA, R. **Paranoia**. Fotografias de Wesley Duke Lee. Prefácio de Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2009.

PIVA, R. **Estranhos sinais de Saturno. Obras reunidas vol. 3.** (org.) Alcir Pécora. 1. ed. São Paulo: Globo, 2008.

PIVA, R. Roberto Piva na Interzona. [Entrevista cedida a] Débora Butruce, Ricardo Rodrigues, Sérgio Resende e Tiago Jonas. **Interzona**, São Paulo, abr. 2008. Disponível em: [https://www.interzona.com.br/arquivos/roberto\\_piva.htm](https://www.interzona.com.br/arquivos/roberto_piva.htm). Acesso: 19 jun. 2020.

PIVA, R. A voz da transgressão. [Entrevista cedida a] Revista Época. **Revista Época**, São Paulo, 2005a. Disponível em: <http://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/0,,EDR72087-6011,00.html>. Acesso em: 20 jun. 2020.

PIVA, R. Poeta em Pele de Tigre. [Entrevista cedida a] Ricardo Lima. **Germina**, São Paulo, out. 2005b. Disponível em: [https://www.germinalliteratura.com.br/literatura\\_out05\\_robertopiva1.htm](https://www.germinalliteratura.com.br/literatura_out05_robertopiva1.htm). Acesso: 15 de março de 2020.

PIVA, R. Piva volta com pesadelo delirante de São Paulo. [Entrevista cedida a] Bruno Zeni. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 4 abr. 2000. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0404200006.htm>. Acesso em: 28 jun. 2020.

PIVA, R. Os artistas são os xamãs da sociedade contemporânea. [Entrevista cedida a] Fabio Weintraub. **Revista Cult**, São Paulo, ano 3, n. 34, maio 2000. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/entrevista-roberto-piva/>. Acesso: 13 mar. 2020.

PIVA, R. **Antologia poética**. Porto Alegre: L&PM Editores, 1985. (Coleção Olho da Rua).

POZZER, K. M. P. Cidades mesopotâmicas: história e representações. **Revista Anos 90**, Porto Alegre, v. 10, n. 17, p. 61-73, 2003. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/anos90/article/view/6294/3764>. Acesso em: 5 jul. 2021.

PRADO, P. Poesia Pau Brasil – Prefácio. *In*: ANDRADE, O. **Poesias Reunidas**. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017, p. 15-19.

PROVOCAÇÕES 120 com Claudio Willer – bloco 01. Entrevistador: Antônio Abujamra. São Paulo: TV Cultura, 2012. 1 vídeo (13min09s). Publicado pelo canal TV Cultura. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=UQDisHyPEkA>. Acesso em: 10 ago. 2020.

RILKE, R. M. **Elegias de Duíno**. Tradução e comentários de Dora Ferreira da Silva. São Paulo: Globo, 2001.

ROLNIK, R. **O que é cidade**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988. (Série Primeiros Passos).

RONCARI, L. O romântico brasileiro: raça, ego e nação a procura da identidade literária. *In*: RONCARI, L. **Literatura Brasileira: Dos Primeiros Cronistas aos Últimos Românticos**. 2. ed. São Paulo: EDUSP, 2014, p. 285-438.

SANTINI, J. A poiesis pictórica de Pau-brasil: tradição, ruptura e identidade em Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral. **Ícone**, São Luís de Montes Belos, v. 2, n. 1, p. 105-122, jul. 2008. Disponível em: <https://www.revista.ueg.br/index.php/icone/article/view/5131>. Acesso em: 15 jun. 2020.

SCHWARTZ, J. Tarsila e Oswald na sábia preguiça solar. *In*: SCHWARTZ, J. **Fervor das vanguardas: arte e literatura na América Latina**. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2013, p. 15-33.

SCHWARZ, R. A carroça, o bonde e o poeta modernista. *In*: SCHWARZ, R. **Que horas são?: ensaios**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p. 11-28.

SEADE – FUNDAÇÃO SISTEMA ESTADUAL DE ANÁLISE DE DADOS. **Sistema de População**. São Paulo, mar. 2001 (versão eletrônica).

TAUNAY, A. de E. **História da cidade de São Paulo**. Brasília: Senado Federal/Conselho Editorial, 2004.

TAVARES, H. **Teoria literária**. 5. ed. Belo Horizonte: Itatiaia Ltda., 1974.

TELES, G. M. **Vanguarda europeia e modernismo brasileiro**. 10. ed. Rio de Janeiro: Record, 1987.

TIRAPELI, P. **São Paulo Artes e Etnias**. São Paulo: Editoras Empresa Oficial e Editora Unesp, 2007. Disponível em: <http://acervodigital.unesp.br/handle/unesp/378626>. Acesso em: 24 fev. 2021.

TOLEDO, R. P. de. **A capital da vertigem: uma história de São Paulo de 1900 a 1954**. 1. ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2015.

TREVISAN, J. S. A arte de transgredir: uma introdução a Roberto Piva. **Germina**, São Paulo, out. 2005. Disponível em: [https://www.germinalliteratura.com.br/literatura\\_out05\\_robertopiva8.htm](https://www.germinalliteratura.com.br/literatura_out05_robertopiva8.htm). Acesso: 15 de março de 2020.

WEINTRAUB, F. **O tiro, o freio, o mendigo e o outdoor: representações do espaço urbano na poesia brasileira pós-1990**. 2013. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São

Paulo, São Paulo, 2013. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8151/tde-10022014-102254/pt-br.php>. Acesso em: 18 fev. 2021.

WILLIAMS, R. **Política do modernismo**: contra os novos conformistas. Tradução de André Glaser. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

### Bibliografia consultada

BISIO DE ARAUJO, N. A. (RE)Descobrimo o Brasil: as relações estéticas entre Blaise Cendrars, Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral. **Revista do Sell**, Uberaba, v. 8, n. 2, p. 420-440, dez. 2019. Disponível em: <http://seer.uftm.edu.br/revistaeletronica/index.php/sell/article/view/4049>. Acesso em: 30 jun. 2020.

CHALMERS, V. M. Seis capítulos de Oswald de Andrade. **Literatura e sociedade**, São Paulo, v. 9, n. 7, p. 178-194, dez. 2004. Disponível em: <http://www.periodicos.usp.br/ls/article/view/25419/27164>. Acesso em: 20 jun. 2020.

FALEIROS, A. Brota uma nova flor no jardim de Baudelaire. Prefácio. In: BAUDELAIRE, C. **As flores do mal**. Tradução de Mário Laranjeira. 2. ed. São Paulo: Martin Claret, 2012, p. 11-18.

GOLDSTEIN, N. **Versos, sons, ritmos**. 9. ed. São Paulo: Ática, 1995.

GUELFÍ, M. L. F. **Introdução à análise de poemas**. Viçosa, MG: UFV, 1995.

LINO, P. Roberto Piva, O Incorrigível Demônio. Algumas Considerações a Partir de Paranóia (1963). **Cadernos de Literatura Comparada**, Porto, n. 28, p. 167-179, jun. 2013. Disponível em: <https://ilc-cadernos.com/index.php/cadernos/article/view/27>. Acesso em: 1 jul. 2020.

LÚCIA HELENA. A construção da literatura comparada na história da literatura. **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, São Paulo, v. 2, n. 2, p. 39-46, 1994. Disponível em: <https://revista.abralic.org.br/index.php/revista/article/view/17/18>. Acesso em: 26 maio 2020.

MARQUES, N. Blaise Cendrars: uma sugestão do estrangeiro. **Anuário de Literatura**, Florianópolis, v. 3, n. 3, p. 127-142, 1995. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/view/5308>. Acesso em: 11 abr. 2020.

MATTOS, R. M. Roberto Piva: poesia e crime ou blasfêmias heróicas eróticas & assassinas. **Zunái**, 2009. Disponível em: [http://www.revistazunai.com/ensaios/ricardo\\_mendes\\_mattos\\_robertopiva.htm](http://www.revistazunai.com/ensaios/ricardo_mendes_mattos_robertopiva.htm). Acesso em: 19 jun. 2020.

MENEZES, C. Entre o urbanismo paulistano e o Paranoia de Roberto Piva e Wesley Duke Lee. In: XVII ENANPUR, 1., 2017, São Paulo. **Anais [...]**, São Paulo: ANPUR, 2019, 20 p. Disponível em: <http://www.anais.anpur.org.br/index.php/anaisenanpur/article/view/2220/2199>. Acesso em: 28 jun. 2020.

MOISÉS, C. F. Indagações sobre o verso livre. **Dicta & Contradicta**, São Paulo, n. 2, dez. 2009. Disponível em: <http://www.dicta.com.br/edicoes/edicao-4/indagacoes-sobre-o-verso-livre/>. Acesso em: 15. mar. 2020.

NUNES, B. **A utopia antropofágica**. São Paulo: Globo, 1990.

SANTOS, D. V. C. dos., CONTADOR, A. L., CRESCENCIO, A. A. Representações do espaço da cidade na epopéia de Gilgamesh: a Uruk das grandes muralhas. **Revista Sapiência: sociedade, saberes e práticas educacionais**, Iporá, v. 1, n. 2, p. 115-129 – jul/dez 2012. Disponível em: <https://www.revista.ueg.br/index.php/sapiencia/article/view/2692>. Acesso em: 5 jul. 2021.

SILVEIRA, R. W. D. Para Pensar a Unidade do Primeiro Romantismo Alemão. **Existência e Arte**, São João Del-Rei, ano 8, n. 7, p. 114-139, dez. 2012. Disponível em: [https://ufsj.edu.br/portal2-repositorio/File/existenciaearte/Para\\_Pensar\\_a\\_Unidade\\_do\\_Primeiro\\_Romantismo\\_Alemao.pdf](https://ufsj.edu.br/portal2-repositorio/File/existenciaearte/Para_Pensar_a_Unidade_do_Primeiro_Romantismo_Alemao.pdf). Acesso em: 04 jul. 2020.

VOLOBUEF, K. Modernidade e Romantismo. *In*: PIRES, A. D.; FERNANDES, M. L. O. (org). **Modernidade lírica**: construção e legado. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2008, p. 13-26.