

MARCELO ANTONIO MILARÉ VERONESE

A INTERTEXTUALIDADE NA PRIMEIRA POESIA DE ROBERTO PIVA

Dissertação apresentada ao Instituto de
Estudos da Linguagem (IEL) da
Universidade Estadual de Campinas
(UNICAMP), para obtenção do título de
Mestre em Teoria e História Literária.

Orientador: Prof Dr Antonio Alcir Bernárdez Pécora



CAMPINAS

2009

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca do IEL - Unicamp

V599i

Veronese, Marcelo Antonio Milaré.

A intertextualidade na primeira poesia de Roberto Piva / Marcelo Antonio Milaré Veronese. -- Campinas, SP : [s.n.], 2009.

Orientador : Antonio Alcir Bernardez Pécora.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem.

1. Piva, Roberto, 1937- 2. Poesia brasileira. 3. Intertextualidade. 4. Crítica literária. I. Pécora, Antonio Alcir Bernardez. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.

tjj/iel

Título em inglês: The intertextuality in Roberto Piva's first poetry.

Palavras-chaves em inglês (Keywords): Roberto Piva, Brazilian poetry, Intertextuality, Literary critic.

Área de concentração: Literatura brasileira.

Titulação: Mestre em Teoria e História Literária.

Banca examinadora: Prof. Dr. Antonio Alcir Bernardez Pécora (orientador), Prof. Dr. Paulo Elias Allane Franchetti, Profa. Dra. Eliane Robert Moraes

Data da defesa: 15/09/2009.

Programa de Pós-Graduação: Programa de Pós-Graduação em Teoria e História Literária.

BANCA EXAMINADORA:

Antonio Alcir Bernárdez Pécora



Paulo Elias Allane Franchetti



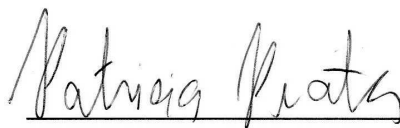
Eliane Robert Moraes



Bianca Fanelli Morganti



Patrícia Prata



Estas páginas são dedicadas:

À memória de meus avós,
Augusto e Ângela, Antonio e Judita.

À vida de meus pais,

Renato e Teresinha.

A Giovana,

sempre.

AGRADECIMENTOS

Pelo compartilhamento de sua sabedoria, agradeço a meu amigo e caro orientador Alcir.

Pelo amor incondicional e recíproco, agradeço a meus irmãos José Renato e Flávio, bem como a minhas cunhadas (e também irmãs) Gislene e Flávia, a minhas sobrinhas Beatriz (Bia), Giovana (Gigi) e Júlia (Julinha), e ao Matheus.

Pela força de nossa união em todos os momentos, agradeço aos meus familiares queridos, próximos ou distantes, presentes em corpo e espírito.

Pelo carinho, acolhida, confiança e amizade plena, agradeço principalmente a Carlos e Chiarina, e também a D. Maria e demais familiares, por já ser também minha família, e por me permitir compartilhar tão gentilmente de suas vidas.

Aos professores Eric Sabinson e Mário Frungillo, pela total atenção e dedicação nos melhoramentos deste trabalho (para além do exame de qualificação).

A Paulo Franchetti, professor e amigo, pela generosidade na exposição de seus conhecimentos em muitos momentos (desde os primeiros tempos de graduação).

A Eliane Robert Moraes, pelo incentivo nas etapas finais deste trabalho (além da simpatia que permitiu acelerar nossa amizade).

Aos professores do IEL Maria Betânia Amoroso, Suzi Frankl Sperber, Alexandre Soares, Patricia Prata, Jorge Coli e Luiz Dantas (*in memoriam*).

A Noel Arantes e família, com admiração.

Ao Binho, Suzi e Naiana – e todos os companheiros do *Sarau do Binho* e *Donde Miras* –, pela acolhida no coração do corpo, da alma e do Campo Limpo.

À *Cooperifa* – especialmente a Sérgio Vaz – e aos escritores e poetas mais próximos de toda São Paulo e região (e Brasil afora), companheiros constantes no caminho das letras, confiantes em nossa evolução viva, presente e agora.

Enfim, a todos os meus amigos – que fazem da minha vida páginas sempre preenchidas –, principalmente minha amiga-irmã Josiane (Jo), meu parceiro de publicação Sérgio Puccini, e os fiéis companheiros de som Diogo e Douglas.

Ao IEL/UNICAMP e a todos os seus dedicados funcionários (sem exceções).

A FAPESP, pelo apoio através da Bolsa de Mestrado concedida a este trabalho.

“As janelas do futuro abrem sobre a tradição viva”

Murilo Mendes (*Poliedro*)

“The tigers of wrath are wiser than the horses of instruction”

William Blake (*The Marriage of Heaven and Hell*)

“Petite veille d’ivresse, sainte! quand ce ne serait que pour le masque
dont tu nous as gratifié. Nous t’affirmons, méthode!”

Arthur Rimbaud (*Illuminations*)

RESUMO

Este projeto pretende desenvolver um estudo da poesia de Roberto Piva (1937-), particularmente de sua fase inicial (primeira metade da década de 60), propondo uma análise intertextual pelas referências literárias presentes em sua obra, e na maneira como funcionam de matriz poética para a constituição de sua própria poesia. O *corpus* de poemas a serem analisados nesse estudo é: o poema intitulado “Ode a Fernando Pessoa”, de 1961, os manifestos em prosa poética “O Minotauro dos minutos”, “A máquina de matar o tempo”, “Bules, bôis e bolas” e “Catedral da Desordem”, datados de 1962, e os dois primeiros livros de Piva – *Paranóia* (1963) e *Piazzas* (1964). Destacam-se, para o presente estudo, os seguintes autores referidos neste *corpus* e considerados na análise da poesia de Piva: Mário de Andrade, Allen Ginsberg, Oswald de Andrade, Jorge de Lima, Murilo Mendes, Walt Whitman, Fernando Pessoa, Wladimir Maiakovski, Federico Garcia Lorca, Dante Alighieri, William Blake e Pablo Neruda.

Palavras-chave: Roberto Piva, Poesia Brasileira, Intertextualidade, Poesia Estrangeira, Teoria Literária, Crítica Literária.

ABSTRACT

This project aims to study Roberto Piva's poetry, in particular its first period (beginning of the 60's), with the purpose to make an intertextual analysis by the literary references present in his writings, and in the way how they work like a poetic matrix to construct his original poetry. The *corpus* of the poems to be analyzed in this research is: the poem entitled "Ode a Fernando Pessoa" (1961); the prose-poetic manifests "O Minotauro dos minutos", "A máquina de matar o tempo", "Bules, bôlis e bolas" and "Catedral da Desordem" (1962); and, finally, the first two books "Paranóia" (1963) and "Piazzas" (1964). Considering the dialog of the Piva's poetry with the literature, the present study detach the citations and allusions, in his poems, from the authors: Mário de Andrade, Allen Ginsberg, Oswald de Andrade, Jorge de Lima, Murilo Mendes, Walt Whitman, Fernando Pessoa, Wladimir Maiakowski, Federico Garcia Lorca, Dante Alighieri, William Blake e Pablo Neruda.

Key words: Roberto Piva, Brazilian Poetry, Intertextuality, Foreign Poetry, Literary Theory, Literary Critic.

SUMÁRIO

CAPÍTULO 1: A Intertextualidade na Poesia de Roberto Piva –

Introdução	pág. 17
I. O <i>corpus</i> de obras de Roberto Piva (e as abordagens de sua leitura)	pág. 23
II. Quadro intertextual principal (e as decorrências de sua leitura)	pág. 27
III. O conceito de “intertextualidade”	pág. 31
IV. Aspectos da intertextualidade na poesia de Roberto Piva	pág. 41

CAPÍTULO 2: Análise do Corpus Intertextual – Introdução

I. Autor referido: MÁRIO DE ANDRADE	pág. 59
II. Autor referido: ALLEN GINSBERG	pág. 89
III. Autor referido: OSWALD DE ANDRADE	pág. 113
IV. Autor referido: JORGE DE LIMA	pág. 127
V. Autor referido: MURILO MENDES	pág. 143
VI. Autor referido: FERNANDO PESSOA	pág. 153
VII. Autor referido: WALT WHITMAN	pág. 165
VIII. Autor referido: WLADIMIR MAIAKOVSKI	pág. 173
IX. Autor referido: FEDERICO GARCIA LORCA	pág. 183
X. Autor referido: DANTE ALIGHIERI	pág. 189
XI. Autor referido: WILLIAM BLAKE	pág. 193
XII. Autor referido: PABLO NERUDA	pág. 197

Conclusão	pág. 203
Referências	pág. 205
Bibliografia	pág. 209
Apêndice	
I. Levantamento de Citações Gerais e Quadro de Epígrafes	pág. 217
II. <i>Corpus</i> de Referências Intertextuais	pág. 227

Capítulo 1

A INTERTEXTUALIDADE NA POESIA DE ROBERTO PIVA

INTRODUÇÃO

No panorama da poesia brasileira na última metade do século XX, Roberto Piva figura na *Geração 60* em São Paulo, grupo de poetas que inclui, entre outros, Claudio Willer, Antonio Fernando De Franceschi, Décio Bar, Rodrigo de Haro¹. É bem verdade que não é apenas a capital paulistana que abriga tal “geração”: Lindolf Bell e Péricles Prade, por exemplo, são catarinenses; outros paulistanos, como Neide Archanjo e Bruno Tolentino, vieram a se fixar no Rio de Janeiro.

O fato é que a cidade de São Paulo seria o *ponto de encontro* dos muitos poetas que formariam, então, a *Geração 60*, como afirmam Álvaro Alves de Faria e Carlos Felipe Moisés² – poetas eles também da geração na qual Piva se inclui com sua “personalíssima textura poética”³. A lista de companheiros de viagem ainda incluiria Eduardo Alves da Costa, Alberto Beuttenmüller, Rubens Jardim, Carlos Soulié do Amaral, Carlos Vogt, Rubens Rodrigues Torres Filho, Orides Fontela e outros mais.

Entretanto, ao examinar com detalhe a poesia de Piva e suas características mais particulares, a impressão que permanece é a de tomar contato com uma criação sem lugar definido na tradição literária brasileira. Nesse sentido, Adolfo Montejo escreve: “poetas que a partir da década de 1960 vão se distanciar das correntes de vanguarda para, sem esquecê-las, criar sua própria poesia renovadora (...) Outros pontos de partida são as vozes singulares de

¹ RODRIGUES, Claufe; MAIA Alexandra (Org). **100 Anos de Poesia** – Um panorama da poesia brasileira no século XX (Vol. II). Rio de Janeiro: O Verso, 2001. Pág. 13.

² FARIA, Álvaro Alves de; MOISÉS, Carlos Felipe (Org). **Geração 60** – Antologia Poética. São Paulo: Editorial Nanquim, 2000. Pág. 14.

³ Ibid. Pág. 15.

Roberto Piva (...)”⁴. Parece haver mesmo, por parte de Piva, desejo de distanciamento de qualquer grupo ou tendência literária, embora, por outro lado, a sua obra revise e se construa justamente pelo viés da tradição de linhas e autores de tempos diversos da literatura universal, muitas vezes exemplares em relação ao cânone literário mais aceito usualmente.

A contradição que, de início, se instala, corrobora a exigência de uma análise mais específica dos procedimentos poéticos adotados por Piva. E a manutenção dessa oposição – que, em termos resumidos, poderia estar representada pela dicotomia entre *tradição* e *originalidade*, *apropriação* e *novidade*, ou *influência* e *inovação*, por exemplo –, e não sua dissolução, possibilita maior proximidade com o que seria, dentro do fazer literário, a dicção poética mais pessoal desse autor.

Nesse sentido, este estudo concentra-se na pesquisa da intertextualidade presente na poesia de Piva, considerando, em particular, o tipo de troca de temas, conceitos, idéias, sentidos, significados, realizada por ele com autores diversos e conduzida sempre pelo fazer-poético do autor.

Mais do que empreender suposições sobre a possível influência de determinados autores na obra do poeta, existe aqui a tentativa de explicitar a forma de incorporação literária empreendida através de recursos intertextuais (citações, alusões, epígrafes) como um procedimento particular neste fazer-poético. É possível que uma análise acurada de tal procedimento, no caso deste poeta, ressalte também a qualidade original de um texto literário que se quer permanentemente imbuído de um diálogo com a própria literatura, ainda que não faça disso um fim em si mesmo.

Isso porque a evidência de referências literárias incorporadas de outras obras (quando não a menção aos próprios autores) permanece como uma proposta simplista, em termos poéticos, se observada apenas como uma fórmula de criação cujo mérito estaria já guardado na própria escolha do outro texto ou autor com que(m) se dialoga. Piva, quando faz uso da intertextualidade, em

⁴ MONTEJO, Adolfo (Ed.). **Correspondência Celeste**: Nueva poesia brasileña. Madrid: Árdora, 2001. Pág. 11. (tradução minha). Vale lembrar que Montejo ainda cita, ao lado do nome de Roberto Piva, Sebastião Nunes e Orides Fontela.

maior ou menor grau, busca um suporte de base para o contato com a literatura. O diálogo construído por meio deste contato (geralmente feito com grandes poetas e escritores)⁵, contudo, exige uma leitura e análise atenta a fim de reconhecer o que há de original nesta poesia incorporadora para além da referência incorporada.

Por isso cumpre assinalar que a estratégia de estudo deste procedimento tende a revelar, mesmo que através de uma recolha não exaustiva de exemplos (como é o caso deste trabalho)⁶, que tal poesia não se confunde com *metapoesia* ou *metalinguagem* literária, no que incorreria em risco de auto-valorização. Isso, além de posicionar o recurso intertextual num patamar distante da utilização gratuita, permite considerá-lo como relevante no âmbito da inovação poética do autor.

Se o diálogo intertextual é, primordialmente, uma relação entre textos, é também o momento revelador da expressão escrita que repensa e repõe o uso da linguagem como local privilegiado de criação. Sabendo das recorrências a autores variados, o procedimento incorporador permite também que se destaque o que não se evidencia diretamente através de tal recurso – em termos de exemplos textuais comparados um a um: verso a verso, expressão a expressão, palavra a palavra, etc. É evidente que apenas comparar as “pistas” intertextuais equivale a uma visão que pode limitar o entendimento de uma criação poética, uma vez que há um tipo de *garantia* na utilização de autores que fazem parte dessa criação. O risco é que se esteja aplicando uma premissa ingênua dentro da análise literária, ao nivelar ou equiparar características particulares referentes a autores diferentes. Isso nem sempre condiz com as próprias propostas estéticas (ou ausência delas), muito menos com as particularidades de determinado autor posterior. Por tudo isso, é necessário cautela nas interpretações decorrentes das análises estritamente comparativas.

⁵ O fato do poeta não dar margem à dúvida de que pretende explicitar a fonte de tal referência será retomado quando o tema do **plágio** for devidamente tratado, mais à frente.

⁶ Entenda-se: os exemplos de **citações** e **alusões** encontradas neste estudo são mais ou menos evidentes; ou seja, facilmente encontradas na poesia de Roberto Piva. Ver “Apêndice” I e II.

Faz-se necessário – e este é o ponto aqui – um olhar menos óbvio no que diz respeito à recuperação de obras e autores singularmente já estudados, ou mesmo já enquadrados devidamente na história literária, para que seja possível interpretar diferentes representações e opiniões acerca do tema da intertextualidade. Isto é, a questão da reposição, incorporação, releitura ou recriação de literaturas passadas (entenda-se, de temas ou ideias que já aparecem em outro momento na literatura, nas artes, etc.) não é fato novo no panorama literário, nem novidade na poesia, muito menos invenção moderna da linguagem poética. Posto que a existência de qualquer texto escrito possa ecoar ou refletir algo que já foi colocado em termos *textuais* anteriormente, é de extrema importância ressaltar que a intertextualidade, afinal, não é um assunto novo ou singular, a não ser em sua nomenclatura.

Tal afirmação vai de encontro ao exame do procedimento dialógico na poesia de Piva, posto que este não é o único meio de analisar a abordagem poética de recorrência a citações e epígrafes exteriores ao texto *novo*. Muito do que se encontra nas análises de seus poemas são conceitos ou particularidades recorrentes na literatura e que não se restringem à utilização isolada de um autor, mas sim de muitos deles. A presença do *flâneur* juntamente com a poesia de caráter urbano ou cosmopolita, o uso de enumerações e da escrita automática, ou ainda o caráter alegórico na poesia – todos esses artifícios poéticos (evocadas também, aqui, pelo viés intertextual) fazem crer que Piva conhece e valoriza tais tópicos na obra literária.

George Steiner, ao lembrar a enorme capacidade de compreensão de Coleridge frente ao texto poético, afirma: “A compreensão percuciente completa de um texto (a descoberta completa e a apreensão recriativa de suas formas de vida – *prise de conscience*) é um ato cuja realização pode ser sentida com precisão, mas é quase impossível parafraseá-la ou sistematizá-la. Trata-se do que Coleridge, em quem a capacidade para compreensão vívida era surpreendente, chamava de ‘instrumentos especulativos’”⁷.

⁷ STEINER, George. **Depois de Babel**: Questões de Linguagem e Tradução. Tradução Carlos Faraco. 3ª edição. Curitiba: Editora UFPR, 1998. Pág. 51.

É assim que toda análise pretendida neste trabalho quer, ao final, apenas destacar o manejo singular de um procedimento já conhecido na criação poética (e que não se restringe a ela). Desta feita, a intenção é afirmar a importância da obra do poeta estudado pelo que ela tem de exclusivo, mas justamente através do que ela possui de especial pelo empreendimento quase evidente de exposição das apropriações que faz.

Davi Arrigucci Jr. já fez menção a esta possibilidade de leitura e compreensão de tal poesia. Diz o crítico: “Piva encontrou, porém, uma fórmula nova e original para exprimir a experiência de seu tempo, fazendo das múltiplas citações matéria própria. (...) e deu com uma forma específica do discurso poético, cuja novidade e complexidade é preciso tentar compreender”⁸.

Trata-se, pois, de entender a dicção própria de um poeta através de um procedimento referente a tantos outros. O que se encontra na poesia de Piva que ultrapassa a mera evidência literária, mas que não é desconhecida desta, e nem se particulariza fora dela: eis uma das chaves para estudá-lo ao lado de tão recorrentes e grandes companheiros de diálogo.

⁸ ARRIGUCCI JR., Davi. “O mundo delirante (A poesia de Roberto Piva)”. In PIVA, Roberto. **Estranhos Sinais de Saturno**. Obras reunidas – Volume 3. Alcir Pécora (Org.). Globo: São Paulo, 2008. Pág. 196-203.

I. O CORPUS DE OBRAS DE ROBERTO PIVA (E AS ABORDAGENS DE SUA LEITURA)

Como ficou dito, o propósito inicial deste estudo consiste na análise dos processos intertextuais na poesia de Roberto Piva, entendidos genericamente como diálogos que sua obra trava com outros autores reconhecidos ao longo de sua *produção literária inicial*, realizada na primeira metade da década de 60.⁹ Assim, o *corpus* de poemas a serem utilizados para o estudo concentra-se nos dois primeiros livros de Piva – *Paranóia* (1963) e *Piazzas* (1964) – bem como no longo poema intitulado *Ode a Fernando Pessoa*, de 1961, além dos pequenos manifestos em prosa poética, datados de 1962, e reunidos sob o título de *Os que viram a carcaça* no primeiro volume de suas “Obras Reunidas” (Globo: São Paulo, 2005)¹⁰.

Tomando esse contexto de sua poesia, o presente estudo foca o diálogo intertextual que se apresenta nos poemas de Piva – seja por *citação* (entendida como referência direta) ou *alusão* (referência indireta). O objetivo é estudar em detalhe o processo de produção de diferentes sentidos e significações desse tipo de apropriação literária conduzida por seus textos.

Neste primeiro momento do trabalho é apresentado também um quadro com as obras dos principais interlocutores literários de Piva, a fim de embasar inicialmente as propostas de análise poética empreendidas no Capítulo 2. Encontra-se no item “Apêndice”, ao final, o levantamento completo das citações literárias (obras, autores, personagens literários), das epígrafes e do *corpus* que contém as referências intertextuais analisadas.

Através da identificação de versos, passagens e expressões dos textos de Piva que remetem a outros textos e autores (selecionados com base na análise de

⁹ Convém lembrar que Roberto Piva, aos 23 anos, já teria seus primeiros poemas publicados por Massao Ohno. Contudo, como atesta Cláudio Willer, “(...) os sete poemas publicados na *Antologia dos Novíssimos* de 1961. Não representam seu estilo.” – afirmação esta retirada do posfácio das “Obras Reunidas” de Roberto Piva, cuja coleção, reunindo toda a obra do autor, também não inclui tais primeiros poemas. VER: **Um estrangeiro na legião**. Roberto Piva. Obras completas – Volume 1. Alcir Pécora (Org.). Globo: São Paulo. 2005.

¹⁰ Para referência completa das obras de Roberto Piva, ver Bibliografia.

cada autor em particular), busca-se construir um mapeamento, tão completo quanto possível, de ocorrências intertextuais de sua obra.

Dessa forma, toma-se a identificação dos diálogos poéticos na poesia de Piva como condição para a efetuação do projeto, procurando salientar as características singulares geradas por eles em sua obra.

Tenta-se também produzir o delineamento teórico mais ajustado ao tipo de análise crítica intertextual conduzida pelo trabalho. Já a pequena fortuna crítica existente sobre as obras de Roberto Piva é recorrentemente utilizada neste estudo, seja aquela que aborda o tema da intertextualidade ou similares (como, por exemplo, aspectos da linguagem dialógica ou incorporação de obras entre autores na literatura), seja aquela de aspecto mais geral sobre sua poesia (ou seja, desde textos que tem origem no meio acadêmico até os provenientes dos meios de comunicação, inclusive mídia eletrônica). Esta crítica de aspecto geral, vale lembrar, embora compareça em maior número, nem sempre apresenta interpretações substanciais ou algum aprofundamento na obra do poeta.

Muitos textos representam moeda corrente sobre a poesia de Piva – abordem eles temas estritamente literários ou outros meios de expressão artística –, o que parece determinar uma leitura viciada e superficial de sua obra¹¹. Para se ter uma idéia destes motivos recorrentes, e retomando o raciocínio de Arrigucci Jr., pode-se dizer com ele o seguinte: “A crítica brasileira (e não me ponha fora dela), já de si vasqueira, fez que não viu (...) É claro que a *agressividade*, a *bandeira acintosa do homossexualismo*, o *desregramento dos sentidos* – um traço rimbaudiano a que Piva dá vazão, por vezes com muito senso de humor – não estão aí para tornar ameno o convite à leitura e podem dificultar o reconhecimento crítico. (...) O verdadeiramente difícil não são os espinhos explícitos do radicalismo e da rebeldia, mas dizer o que é a novidade da mistura incandescente que ele inventou, sem reduzi-la ao sabido”¹².

¹¹ Vai nesse sentido, também, uma afirmação categórica de Pécora: “Tenho vontade de dizer que a poesia de Piva precisa de mais leitura, mais estudo e menos torcida, mas talvez seja apenas impropriedade de crítico e me calo”. In **Mala na mão & asas pretas**. Roberto Piva. Obras Reunidas – Volume 2. Alcir Pécora (Org.). Globo, 2006. Pág. 7.

¹² Op. Cit. Pág. 199 (grifo nosso). Aparecem destacados, aqui, alguns exemplos de temas recorrentes nos textos críticos sobre a poesia de Piva.

No caso específico da referência a outros autores (que, na verdade, está presente em todos os momentos desta poesia), existem comentários que também utilizam as indicações explícitas e bem conhecidas nos poemas de Piva, por exemplo, como chave de interpretação capaz de resolver o diálogo entre obras¹³.

Tal leitura superficial parece considerar a indicação de autores e obras como prova ou garantia da relevância da poesia de Piva, e até de sua qualidade, o que acaba por determinar a própria auto-valorização da qual a criação do poeta se distancia (como dito anteriormente). Textos desta natureza parecem se aproximar do que Arriguci Jr. afirma ser a dificuldade de “reconhecimento crítico” e, evidentemente, tendem à escassez de interpretações e ausência de novidade. Comentar o que a poesia, *ela mesma*, diz, é apenas incorrer em redundância (dizer o já dito, o já sabido). Observe-se que não está se dizendo que é o poeta quem o diz: há uma grande diferença¹⁴.

Esta questão importa enormemente neste trabalho (e por isso a insistência) porque engloba citações e incorporações que equivalem, em vários sentidos, ao estudo da intertextualidade. Tal referência a autores será devidamente ampliada quando se tratar, aqui, do caráter *culto* do poeta, juntamente com os estudos que utilizam *dados biográficos* sobre ele – dois temas que podem se mostrar equivocados nos estudos de sua obra, dependendo do ponto de vista abordado.

A intertextualidade, assumida como ponto de partida, neste contexto crítico, se revela um procedimento poético operacional. Isso quer dizer que há um pressuposto de que a matéria a ser tratada requer o conhecimento das características singulares do texto, para que se possa fazer uso do intertexto de forma funcional na análise poética – e de forma mais correta possível, ou seja,

¹³ O texto de João Silvério Trevisan, “A arte de transgredir”, é um bom exemplo de como abordar as obras e os autores citados por Piva, sem que se prestigie o estudo literário, mas sim a biografia e a história particular do poeta. Evidentemente, a importância da “arte” na poesia de Piva não aparece privilegiada no texto (a despeito de sua declarada intenção). Para referência completa, ver Referência.

¹⁴ Outra forma de contato com o poeta Roberto Piva consiste nas muitas entrevistas, concedidas desde suas primeiras publicações até os dias atuais, que são facilmente encontradas através de jornais, revistas, livros especializados, ou estão disponíveis para consulta (principalmente em *sites* relacionados à literatura e poesia brasileira). Nesse sentido, vale lembrar que o fato da opinião do poeta, através de comentários e entrevistas, ser diferente do que há no seu texto poético, é apenas uma hipótese, mas reflete fielmente muito do que se encontra ainda não escrito ou estudado sobre a obra de Piva. Para referência completa, ver Bibliografia.

procurando evitar equívocos, de um lado, e fugindo da interpretação descabida ou exagerada, de outro.

II. QUADRO INTERTEXTUAL PRINCIPAL (E AS DECORRÊNCIAS DE SUA LEITURA)

O *corpus* apresentado consiste no levantamento preciso das obras e autores com os quais dialoga a primeira poesia de Piva¹⁵. As referências literárias mais recorrentes nele podem ser divididas em quatro grupos distintos, como segue:

1. “Modernismo Brasileiro”

Mário de Andrade:

Paulicéia Desvairada (1922);

Lira Paulistana (1944).

Oswald de Andrade:

Manifesto da Poesia Pau Brasil (1924);

Pau Brasil (1925);

Primeiro Caderno do Alumno de Poesia Oswald de Andrade (1927);

Manifesto Antropófago (1928).

Jorge de Lima:

A Túnica Inconsútil (1938);

Poemas Negros (1947);

Invenção de Orfeu (1952).

Murilo Mendes:

A Poesia em Pânico (1938);

O Visionário (1941).

¹⁵ Para referência completa das obras, ver Bibliografia.

2. “Poesia norte-americana”

Allen Ginsberg:

Howl and Other Poems (1956).

Walt Whitman:

Leaves of Grass (1855 e 1892).

3. “Fernando Pessoa”

Poesia de Álvaro de Campos (1914 a 1935).

4. “Outros Poetas”

Vladimir Maiakovski:

Amo (1922)

Garcia Lorca:

Poeta em Nova York (1929).

Dante Alighieri:

A Divina Comédia (1307 a 1321).

William Blake:

Augúrios da Inocência (1798).

Pablo Neruda:

20 Poemas de Amor e Uma Canção Desesperada (1924).

Os autores e obras descritos acima (em maior ou menor grau de recorrência e relevância) constituem a série intertextual mais importante a ser associada com as suas primeiras obras. Tomando esse levantamento por base, nota-se a presença nítida de alguns dos *modelos poéticos* a serem adotados e incorporados mesmo ao longo de toda escrita do poeta.

Como se verá, Mário de Andrade e Allen Ginsberg ocupam lugar de destaque entre os autores no que diz respeito à apropriação literária efetuada intertextualmente por Piva nesse primeiro momento de sua poesia. O levantamento das citações desses dois poetas já revela, pela quantidade, uma carga dialógica maior. Neste caso, a citação, enquanto referência direta do texto de outro autor, confere imediata aproximação entre as poesias envolvidas – idéia que se evidencia na análise dos poemas (matéria do Capítulo 2).

Contudo, é importante lembrar que autores como Oswald de Andrade, Jorge de Lima, Fernando Pessoa e Walt Whitman têm suas obras também destacada dos demais, uma vez que remetem a poemas e manifestos singulares para o presente estudo da intertextualidade. Não deixam de ser exemplares nas análises empreendidas, enfim, todos os outros poetas cuja obra importa pelo diálogo especial com a poesia de Piva, mesmo que compareçam aqui através de poucas referências textuais, quando não é o caso de uma única apenas.

Um ponto importante a ser destacado é que as referências literárias não garantem uma incorporação direta na poesia, sobretudo quando limitadas aos autores ou personagens de obras citados. Exemplo disso são Arthur Rimbaud, Lautréamont¹⁶ e Marquês de Sade¹⁷: os três autores são retomados continuamente

¹⁶ Referência reforçada pela remissão de Piva, por vezes isolada nos poemas, ao personagem “Maldoror” criado por Lautréamont em *Les Chants de Maldoror*. Ver Bibliografia.

¹⁷ O segundo poema de *Piazzas* intitula-se abertamente “Homenagem ao Marquês de Sade”. Além disso, a tese de Doutorado na USP (em andamento) intitulada “Sade em Piva”, de Clara Carnicero de Castro, se propõe a examinar o diálogo entre os escritos de Piva e a obra de Sade. Diz a autora, a título de apresentação de seu trabalho (no “XI Congresso Internacional da ABRALIC” – USP, São Paulo): “[A] referência e reverência que o autor [Piva] faz ao marquês não são arbitrarias e não podem ser ignoradas. Por conseguinte, especula-se que a argumentação da onipotência do desejo, especificamente a da corrente sadiana, além de ser uma destas, esteja, talvez, em meio às mais primárias e fundamentais”. Disponível em http://www.abralic.org.br/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/010/CLARA_CASTRO.pdf. Ver Referências.

em poemas e demais escritos, desde as primeiras obras de Piva¹⁸. Porém, a leitura atenta dos textos iniciais que incluem menção a tais poetas não tornou evidente, neste trabalho, uma intenção de diálogo intertextual da qual decorressem maiores implicações de âmbito literário.

Para realçar este ponto de vista, cumpre recuperar a opinião de Maurício Salles Vasconcelos sobre a relação entre Piva e Rimbaud. Diz ele: “Roberto Piva, estreante em 1963 com o importante livro *Paranóia*, vem, desde então, estabelecendo vínculos com o autor francês. Apesar do caráter programático de uma *escrita do desregramento* (...), não se observa um diálogo produtor com a obra-vida rimbaudiana”¹⁹.

E, nesse sentido, vale citar novamente Arrigucci Jr., quando este diz que, em Piva, “(...) há a assimilação de muitas outras leituras: de Rimbaud e Lautréamont (...)”²⁰. É possível perceber que a assimilação de outros autores não necessariamente se evidencia via intertextualidade, ainda que possa ser recuperada num contexto literário mais particularizado²¹.

O interessante é que, mesmo não utilizados diretamente nas análises dos poemas, estes dois autores podem auxiliar no exame das referências aos demais poetas e autores encontrados nesta primeira poesia. E esta característica também é recorrente na obra de vários dos autores destacados neste quadro principal. É o que ficará definido como diálogos que ocorrem entre mais de um autor, via intertexto, deflagrados primeiramente entre dois autores apenas (Piva e outro).

¹⁸ Os Apêndices I e II atestam tal recorrência na primeira poesia de Piva, mas a referência a esses autores também se prolonga para obras posteriores.

¹⁹ VASCONCELOS. Maurício Salles. **Rimbaud da América e outras iluminações**. São Paulo/Belo Horizonte: Estação Liberdade/Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da UFMG, 2000. Pág. 225.

²⁰ Op. Cit. Pág. 197.

²¹ Convém ressaltar que Maurício Vasconcelos não perde o foco de sua leitura do poeta brasileiro, visto afirmar: “Avaliar a obra de Piva unicamente pelo prisma de Rimbaud, seria limitar a dimensão de um conjunto de livros essencial ao panorama contemporâneo da poesia no Brasil. Deve ser destacado o fato de que a possível dicção rimbaudiana de Piva está mesclada com a de vários poetas participantes do Surrealismo, que é, sem dúvida, uma das mais importantes referências do autor e um dos veios principais da presença de Rimbaud na poesia do século XX.”. Op. Cit. Pág. 226.

III. O CONCEITO DE “INTERTEXTUALIDADE”

Se o presente estudo parte do levantamento das obras que participam de um núcleo intertextual para investigar os seus efeitos na constituição da poesia de Piva, convém considerar alguns aspectos do conceito de intertextualidade aqui adotados.

Julia Kristeva primeiramente empregou o termo “intertextualidade” na década de 60, discorrendo sobre o estatuto da palavra nos termos em que o entende Bakhtin, a saber, como unidade mínima da estrutura literária. Diz ela: “O estatuto da palavra define-se, então, a) *horizontalmente*: a palavra no texto pertence simultaneamente ao sujeito da escritura e ao destinatário, e b) *verticalmente*: a palavra no texto está orientada para o corpus literário anterior ou sincrônico”²².

Nessa perspectiva, a palavra forma propriamente o texto que, por sua vez, admite um cruzamento de textos. Nas palavras de Kristeva: “Em lugar da noção de intersubjetividade, instala-se a de *intertextualidade* e a linguagem poética lê-se pelo menos como *dupla*”²³.

É interessante destacar que a própria autora revela, de início, que este tipo de “descoberta” da intertextualidade na teoria literária – como um mosaico de citações onde todo texto é absorção e transformação de um outro texto – foi introduzida por Bakhtin, quando este discorre sobre os termos “diálogo” e “ambivalência” no texto literário.

Ressaltando que estes termos, tal como usados pelo estudioso russo, não se mostram “claramente distintos” entre si, a premissa de Kristeva é a de que, se linguagem é diálogo, a linguagem poética nos “textos” é um duplo “diálogo de comunicabilidade”²⁴. Assim, a noção de intertextualidade para a autora vai além da ambivalência no “texto literário”: intertextualidade, ao final, é dada pela

²² KRISTEVA, Julia. **Introdução à Semanálise**. São Paulo: Perspectiva, 1974. Pág. 64. (grifo da autora).

²³ KRISTEVA, 1974. (grifo da autora).

²⁴ Ibid. Pág. 65.

“ambivalência (...) da história, no texto; e vice-versa”²⁵. O diálogo é literário, mas passa pela “história” do texto para comunicar duplamente.

Assim, a idéia de intertextualidade pode (e deve) ser determinada também propondo a análise de leituras que abarcam mais de um sentido possível. Paulo Vasconcellos, nessa mesma direção, afirma, em seu estudo *Efeitos Intertextuais na Eneida de Virgílio*, ser necessário escolher “o aspecto da intertextualidade que será objeto de estudo (...) como a presença num texto de outro(s) texto(s) por ele evocado(s) e integrado(s) produzindo significação”²⁶. Para Vasconcellos “essa advertência é motivada pela amplitude de sentidos que o termo “intertextualidade” tem abarcado nos últimos anos”²⁷.

A seguir essa pista, os textos de Piva são passíveis de ser analisados por um *duplo caminho*: de um lado, eles revelam conteúdos que agora podem ser compreendidos por meio do reconhecimento de sua significação intertextual; de outro lado, a atenção dada aos diálogos em questão, via intertexto, não pretende diminuir a relevância da originalidade ou especificidade de seu texto, mas, ao contrário, abrir caminho para se compreender os sentidos e significações novos criados pelo poeta a partir dele. Quer dizer, as indicações intertextuais nos poemas de Piva, detectadas pelas suas citações e alusões a outros autores e obras, fazem parte do seu fazer poético como *amplificadores de significação* inter-relacionados e, ao mesmo tempo, independentes.

Nessa perspectiva, Vasconcellos afirma, discorrendo sobre Virgílio: “Não se trata de saber o que [o poeta] quis dizer no intertexto, mas que efeitos podemos identificar a partir de uma leitura que leve em conta o jogo alusivo, os contextos confrontados, a coerência de nossa análise com o conjunto da obra”.²⁸ Quer dizer, os efeitos intertextuais só serão possíveis e amplamente enriquecedores quando recaírem também sobre o leitor, o qual deverá confrontar

²⁵ Ibid. Pág 68.

²⁶ VASCONCELLOS, Paulo Sérgio. **Efeitos Intertextuais na Eneida de Virgílio**. São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP/FAPESP. 2001. Pág. 33 (grifo do autor).

²⁷ Ibid. Pág. 7.

²⁸ Ibid. Pág. 8. (grifo do autor).

os diversos autores e suas obras, bem como estar atento às características originais presentes nesta poesia.

Uma observação parece especialmente importante: temas de amplitude conceitual como o da intertextualidade, mesmo restritos apenas ao domínio da literatura, sempre acarretam o uso displicente ou extravagante de certos procedimentos interpretativos. Nesse sentido, Vasconcellos diz: “Estudos sobre o tema [*imitatio*, arte alusiva, literatura comparada, intertextualidade] têm-se multiplicado (...) urge definir a noção de “intertextualidade”, já que a palavra, em razão de emprego difuso, tornou-se, a nosso ver, algo opaca”²⁹.

A noção de intertextualidade neste estudo da obra de Piva se emprega no sentido da *dupla leitura* já mencionada, a qual pretende amplificar as *significações* e, assim, identificar suas contribuições mais inovadoras e singulares ao se concentrar no plano dialógico mantido por sua poesia com outros autores.

Essa dupla via de análise em relação à poesia de Piva constitui um recurso útil para abordagens de motivos diferentes e, por vezes, discrepantes na literatura. Em sua qualidade dialógica, a intertextualidade é matéria comparativa e pode ser determinada, principalmente pela crítica, através do exame textual. Mas ela não pode ser entendida como externa ao trabalho literário mais elementar, uma vez que o criador do texto não projeta sentidos particulares apenas; através do que é modelo ou influência, consciente ou inconscientemente, ele opera o discurso próprio do campo da literatura (e este, sim, pode tomar formas mais particularizadas).

Este é um dos pontos de vista de Francisco Achcar em *Lírica e Lugar-comum*, que resume exemplarmente o conceito de intertextualidade na literatura (para a abordagem que se pretende aqui). Diz Achcar: “(...) pela obra de Bakhtin, o assunto ganhou outro interesse. O fenômeno de um texto retomar outro, por meio de citações, alusões, inversões, paródias ou não, passou a ser visto como elemento essencial do discurso literário, traço tipificador da literatura no universo dos discursos. A intertextualidade literária tornou-se referência constante da crítica, mas numa perspectiva que também desqualifica o tipo de comparatismo

²⁹ Ibid. Pág. 33.

tradicional. Com efeito, se a obra é por definição um ponto de cruzamento de textos, não é de “fonte” ou então de coincidência ocasional que se trata - ou seja, o ponto relevante não é que o poeta tenha *haurido* algo em outro; trata-se antes de um fenômeno que não depende de influências ou convergências fortuitas entre autores, e que é inerente ao trabalho literário. As influências e convergências são consideradas casos particulares do processo fundamental da literatura, entendida agora como prática intertextual.”³⁰.

Como em Vasconcellos, Achcar chama a atenção para o “discurso” do escritor ou poeta – o que este *diz* em seu texto – enquanto ideia amplificada em seus referenciais textuais. As significações e sentidos, por outro lado, permanecem no campo da tradição do fazer literário, no qual a intertextualidade se insere como procedimento: “Um ponto comum de diferentes definições da literatura refere-se a sua propriedade de ‘carregar’ a linguagem de sentido, de acrescentar um *plus* de significação às formas habituais do discurso. As alusões, assim como as outras modalidades do jogo intertextual, consistem em formas privilegiadas através das quais o texto literário se ‘sobrecarrega’ de sentido, ao superpor ao contexto das palavras efetivamente utilizadas um outro contexto, provido de um outro discurso – um discurso da “tradição literária” de que se estão reutilizando palavras, expressões, imagens ou traços de estilo”³¹.

Para o estudo da poesia de Piva, cabe considerar ainda algumas ideias do crítico George Steiner, relacionando-as com a intertextualidade – ideia que, em seu entendimento, será por vezes amplificada até atingir referenciais não textuais.

Uma ressalva é válida, aqui, no tocante a determinados estudos críticos literários de caráter geral. Partindo do princípio de que nenhum tipo de teoria conviria para auxiliar no estudo poético pretendido, utilizam-se trabalhos de estudiosos e críticos que não determinam ou, em última análise, não se apóiam propriamente no que seria considerado “teoria” nas humanidades. É através da opinião do próprio Steiner que tal abordagem se torna mais clara.

³⁰ ACHCAR, Francisco. **Lírica e Lugar-comum**. Alguns temas de Horácio e sua presença em Português. Ensaios de Cultura, vol. 4. São Paulo: EDUSP, 1994. Pág. 13.

³¹ Ibid. Pág. 16.

No prefácio à segunda edição de sua obra *Depois de Babel*, Steiner antecipa a questão do estatuto da teoria quando pensada no âmbito das humanidades: “Há teorias nas ciências exatas e nas ciências aplicadas. Não há nenhuma “teoria da literatura”, nenhuma “teoria da crítica”. Tais rótulos são blefes arrogantes, ou um empréstimo, claro em sua empolgação, dos invejados sucessos e movimentos avançados da ciência e da tecnologia. (...) [N]as humanidades (...) não é possível conceber a validação ou refutação de um juízo estético ou filosófico. Nas disciplinas da intuição e das respostas estimuladas da sensibilidade, na arte da apreensão e da responsabilidade que as humanidades constituem, não há paradigma ou escola de juízo que anule os restantes³² (...) Considero, portanto, ilegítimo o uso atual e generalizado da palavra e da rubrica “teoria” em poética, em hermenêutica, em estética (...) Não tem qualquer valor positivo e obscurece radicalmente a qualidade subjetiva (...) de todos os argumentos, proposições e conclusões que encontramos na literatura e nas artes”³³. Na utilização de textos críticos para dar consistência ao exame da poesia de Piva, estas considerações de Steiner parecem pertinentes pois, concomitantemente à análise intertextual, equivale à exigência de rigor analítico.

Já em *Real Presences* – citado também para evocar uma maior atenção nas características estéticas particulares da poesia – Steiner afirma: “O leitor ou ouvinte particular pode tornar-se um executante do significado pressentido quando ele aprende a passagem do poema ou da música de cor. Decorar é proporcionar ao texto ou música uma claridade interna e força-de-vida. O termo de Ben Johnson, ‘ingestão’, é precisamente correto. (...) Por outro lado, relembrar torna-se reconhecimento e descoberta (re-conhecer é conhecer novamente)”³⁴.

³² Aqui, o autor cita exemplos: “Winckelmann não apaga nem substitui Aristóteles; Coleridge não torna o Doutor Johnson obsoleto; o que T.S. Eliot diz sobre Shelley não invalida o que disse Matthew Arnold”. Ibid. Pág. 19.

³³ STEINER, 1998.

³⁴ STEINER, George. **Real Presences**. Chicago: The University of Chicago Press, 1991. Pág. 9. (Tradução minha). (No original: “The private reader or listener can become an executant of felt meaning when he learns the poem or the musical passage by heart. To learn by heart is to afford the text or music an indwelling clarity and life-force. Ben Jonson’s term, “ingestion”, is precisely right. (...) In turn, remembrance becomes recognition and discovery (to re-cognize is to know anew)”).

Com base no raciocínio de Steiner, parece que a intertextualidade na literatura trabalha também por esse viés de “re-conhecimento” (“re-cognize”), uma vez que um poeta de qualidade não “copia” apenas outro autor. Mesmo quando uma passagem de seu texto for idêntica à outra escrita anteriormente, o efeito almejado pode ser a evidência dessa apropriação – o que é, em tudo, diferente do plágio que, é sabido, se quer disfarçado.

A importância do leitor é decisiva também, levando-se em conta a capacidade de reconhecimento das referências literárias nas próprias obras lidas. A ideia de apropriação literária como efeito criativo é semelhante ao ponto de vista de Paulo Vasconcellos (já apontado aqui), no que diz respeito à identificação do “jogo alusivo” que, por sua vez, proporciona uma leitura *amplificadora de significação*.

Sobre a questão da autoria, uma tese de doutorado contribui para esclarecer a noção de criação própria e plágio dentro dos estudos intertextuais. Diz a autora: “Para que haja plágio é preciso que haja intertextualidade de forma e de conteúdo, é preciso que os sentidos sejam semelhantes. No plágio, a intertextualidade é sempre implícita e ocorre sobre textos alheios. A intertextualidade implícita que o plágio realiza volta-se para o ocultamento do texto anterior”³⁵. E, logo depois, sintetiza: “compreendendo-se o plágio como uma questão de forma, compreende-se também que mecanismos inconscientes de reprodução de idéias, palavras e frases não geram textos plagiários. O plágio ocorre a partir de um trabalho de dissimulação da intertextualidade, realizado através de um ato consciente, que uma análise lingüística pode facilmente evidenciar”³⁶.

Octavio Paz em seu trabalho, *Os Filhos do Barro*, também faz alusão a uma possível poética do inconsciente, enquanto não plagiadora, apontando a importância da analogia na poesia constantemente “recriadora” (embora questione a validade da autoria nesse procedimento). Diz Paz: “A poética da

³⁵ CHRISTOFE, LÍLIAN. **Intertextualidade e Plágio**: questões de linguagem e autoria. 2005. Pág.123. Tese (Doutorado em Linguística) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2005.

³⁶ Ibid. Pág. 177.

analogia (...) concebe a criação literária como uma tradução; essa é múltipla e com paradoxo (...) pela pluralidade de autores”; e conclui: “O verdadeiro autor de um poema não é nem o poeta nem o leitor, porém a linguagem”³⁷.

A definição de Paz é importante quando se compara a citação utilizada em textos literários e a forma contemporânea propriamente dita de sua utilização, a qual não necessariamente marca o texto original no novo texto criado. Em *Intertextualidades: Teoria e Prática*, há um comentário importante a esse respeito: “na literatura contemporânea, esse modo novo de citar sem uso de marcações explícitas é prática que já vem se tornando comum. A percepção da cultura como mosaico permite a criação de textos de natureza citacional”³⁸.

Uma vez que o conceito de intertextualidade, pelo viés de Kristeva, já foi apontado como um “mosaico de citações”, a constante utilização de referências textuais, por parte da poesia de Piva, permite ajustá-la também a um fazer-poético mais contemporâneo. Toril Moi afirma sobre Kristeva: “Indeed, Kristeva has coined the concept of *intertextuality* to indicate how one or more systems of signs are transposed into others.”³⁹. É importante notar a própria adaptação que a linguagem literária mais recente opera frente à citação, como exemplo de “mais sistemas de signos”, deflagra diferentes maneiras de criação do (novo) texto, ao final.

A linguagem que funciona como “autora” do texto, como sugere Paz, se faz única e exclusiva, pois opera uma transposição de signos internos ao próprio trabalho literário. Na poesia, poeta e leitor serão recriadores das relações de significação via linguagem e texto exclusivamente, implicando num movimento diversificado através das diferentes leituras possíveis.

No caso específico de Piva, a relação entre textos poéticos, bem como entre as demais artes textuais e não-textuais, abrange o uso das citações e alusões

³⁷ PAZ, Octavio. “Os Filhos do Barro”. In: **La Casa de la Presencia**. México: Fondo de Cultura Económica, 1970. Pág. 113.

³⁸ PAULINO, Graça; WALTY, Ivete; CURY, Maria Zilda (Org.). **Intertextualidades: Teoria e Prática**. Belo Horizonte: Editora Lê, 1995. Pág. 22.

³⁹ MOI, Toril. **Sexual/Textual Politics: Feminist literary Theory**. Routledge: New York/London. 1985. Pág 156.

– formas de intertextualidade textual – como princípio recriador, próprio da prática de autores que também são leitores e admiradores de artes.⁴⁰

Retomando o pensamento de Steiner, em muitos casos – como parece ser também o de Piva – o poeta passa a conhecer tão bem as passagens lidas que acabam sendo “absorvidas” constantemente num trabalho recriador. É uma relação de sensibilidade internalizada e não apenas passageira no contato com o texto. Nesse sentido, o interessante é atentar que a poesia de Piva se afasta da própria literatura contemporânea de natureza citacional apenas, quando passa a trabalhar com a característica internamente criadora na assimilação intertextual (capaz de propiciar autenticidade e originalidade ao texto). Exige, assim, um posicionamento atento e ativo na leitura de suas citações e remissões. Isso porque se distancia do caráter referencial informativo encontrado em muito da arte pós-moderna, por exemplo, cujo contato com a obra se processa superficialmente, isto é, externamente, como alerta Steiner: “Deparado facilmente na mídia eletrônica de representação, muito da música e da literatura permanece puramente externo. A distinção é aquela entre ‘consumo’ e ‘ingestão’”⁴¹.

A poesia referencial de Piva poderia ser reinterpretada nos termos de Steiner, portanto, como um *trabalho interior* de recriação. A extensão dessa recriação está relacionada diretamente com a carga cultural mais abrangente e diversificada, que aumenta na medida em que as tecnologias de informação se desenvolvem cada vez mais. O trabalho interior de um poeta ou artista pode, assim, se fazer através de uma consciência que, ainda que tenha “ingerido” inconscientemente muito das artes que toma contato, sabe que essa bagagem artística, na prática, não implica um conhecimento artístico mais aprofundado, nem garante qualquer influência capaz de recriar grandes obras de forma original.

O movimento de releitura e recriação na primeira poesia de Piva, observado de perto pelas características intertextuais facilmente encontradas em

⁴⁰ O fato de o poeta brasileiro dialogar com poetas contemporâneos estrangeiros (principalmente como no caso de Allen Ginsberg e a *beat generation*, por exemplo) é um forte indício da constante troca de signos da linguagem que se quer recriadora de significações.

⁴¹ STEINER, 1991. Pág. 10. (Tradução minha). (No original: “Encountered in easy resort to electronic media of representation, much of music and of literature remains purely external. The distinction is that between ‘consumption’ and ‘ingestion’”).

seus escritos, permite que também o seu estudo explore o que há de original e de criativo no diálogo com outros autores – implicando também num trabalho internalizado de leitura.

Ainda para Steiner, toda leitura de valor é *responsável* (“the answerable reading”) e, junto com os atos de crítica, contém um movimento de autocrítica: “(os movimentos críticos) realizam a função pré-eminente de toda leitura valorosa. Eles fazem do texto passado uma presença presente.”⁴². Ora, articulada à ideia de que “Toda arte, música e literatura séria é um ato *crítico*.”⁴³, o conceito de intertextualidade, no limite, pode corresponder à própria qualidade inventiva da obra. E dentro da acepção desta leitura crítica, Steiner cita: “Virgílio lê, guia nossa leitura de Homero como nenhum crítico externo pode fazer. (...) A presença, visivelmente solicitada ou exorcizada, de Homero, Virgílio e Dante em *Paraíso Perdido* de Milton, na sátira épica de Pope e na peregrinação contra a corrente dos *Cantos* de Pound, é uma ‘presença verdadeira, uma crítica em ação.’”⁴⁴.

Parece mais apropriado, também no estudo da intertextualidade, observar como um poeta “lê” outro poeta: a releitura e escrita como intertexto da poesia *em si mesma*, e, como é possível observar em Piva, a história da literatura contada criticamente – recriada – por ela mesma, de forma a caracterizar ainda uma criação própria, única e exclusiva. Na linha do pensamento de Steiner, uma obra posterior à outra traz consigo a “presença real” da anterior, de modo que a “ação crítica”, enquanto releitura ou reescrita, também faz parte do campo da intertextualidade. Teoria e criação artística cruzam-se. Ainda Steiner: “Nas pinturas e esculturas, como na literatura, a luz focada de ambas interpretação (a hermenêutica) e avaliação (a norma-crítica) jaz no próprio trabalho. As melhores leituras da arte são artes. É, mais literalmente, o caso onde pintores e escultores

⁴² Ibid. Pág. 13. (Tradução minha). (No original: “(the critical motion) perform the pre-eminent function of all worthwhile reading. They make the past text a present presence”).

⁴³ Ibid. Pág.11. (Tradução minha). (No original: “All serious art, music and literature is a *critical act*”).

⁴⁴ Ibid. Pág. 12. (Tradução minha). (No original: “Virgil reads, guides our reading of, Homer as no external critic can. (...) The presence, visibly solicited or exorcized, of Homer, Virgil and Dante in Milton’s *Paradise Lost* in the epic satire of Pope and in the pilgrimage upstream of Ezra Pound’s *Cantos*, is a ‘real presence’, a critic in action.”).

copiam os prévios mestres. É na verdade, em graus diferentes, onde eles incorporam, citam, distorcem, fragmentam ou transformam temas, passagens, configurações representacionais e formais, de outra pintura ou escultura para a deles próprios”⁴⁵. Parece pertinente transpor esse movimento de “leitura” das artes também para a literatura, via pesquisa intertextual.

A questão pode ser aprofundada, no caso de Piva, mesmo pelo viés da “cópia” – em maior ou menor grau – dos mestres, ou pela sua “ingestão” de obras de arte (para usar a expressão de Ben Johnson citada pelo crítico). Nas palavras de Steiner, “(Tal) incorporação ou referência, consciente ou inconsciente, mimética ou polêmica, é constante na arte. A arte se desenvolve via reflexão e prévias da arte, onde ‘reflexão’ significa tanto um ‘espelhar-se’, ainda que drástico no deslocamento da percepção, quanto um ‘re-pensar’. É através desta ‘re-produção’ internalizada e do aperfeiçoamento das representações prévias que um artista articulará o que pode vir a ser o mais espontâneo, o mais realístico de suas criações.”⁴⁶.

⁴⁵ Ibid. Pág. 17. (Tradução minha). (No original: “The best readings of art are art (...) This is, most literally, the case where painters and sculptors copy previous masters. It is true, in graduated degrees, where they incorporate, quote, distort, fragment or transmute motifs, passages, representational and formal configurations, from another painting or sculpture into their own.”).

⁴⁶ STEINER, 1998. (Tradução minha). (No original: “[Such] incorporation and reference, conscious or unconscious, mimetic or polemic, is constant in art. Art develops via reflection of and on preceding art, where “reflection” signifies both a ‘mirroring’, however drastic the perceptual dislocation, and a ‘re-thinking’. It is through this internalized ‘re-production’ of and amendment to previous representations that an artist will articulate what might appear to have been even the most spontaneous, the most realistic of his sightings.”).

IV. ASPECTOS DA INTERTEXTUALIDADE NA POESIA DE ROBERTO PIVA

O primeiro ponto a ser observado na poesia de Roberto Piva, que se reafirma quanto mais contato se toma com o próprio texto, é a presença contínua da *literatura* ao longo de seus poemas. Já em nota introdutória às “Obras Reunidas – Vol. 1” contendo as primeiras obras publicadas do poeta, Alcir Pécora afirma que “a literatura de Piva (...) É literatura embebida em literatura, que respira literatura, que fala o tempo todo de literatura”⁴⁷.

De maneira eficaz, seja por meio da inclusão de outros autores (pelo nome próprio), seja pelo título da obra (que pode ser referida também pelo nome de personagens – principais ou coadjuvantes –, numa espécie de metonímia inversa e de duplo sentido), Piva, não raras vezes, ajusta a literatura na sua própria escrita em prol de uma dicção exclusiva. Dessa forma, constrói-se inicialmente uma espécie de “sociedade literária” que parece garantir também a originalidade de sua expressão, pois constitui parte importante no seu manejo das tradições, assimilações e influências que, no limite, serão tratadas de maneira particular e nada ortodoxa pelo poeta. Este movimento culmina no trabalho com o texto exterior, via referência direta ou indireta, que é incorporado à poesia de autoria própria.

Este recurso de *fusão criativa* – como um vínculo permanente entre a construção da poética pessoal e o tema recorrente da literatura (ou poesia) – certamente não é exclusivo de Piva. Alguns dos próprios autores com quem Piva dialoga intertextualmente são exemplos disso: Mário de Andrade em *Paulicéia Desvairada*; Allen Ginsberg em *Howl*; o próprio Fernando Pessoa no poema *Saudação a Walt Whitman*⁴⁸.

⁴⁷ PÉCORA, 2005. Pág. 14.

⁴⁸ Cf. análise dos poemas no Capítulo 2.

Apontamentos da crítica literária contemporânea reforçam o caráter dialógico particular na poesia de Piva, abordado no presente estudo pelo levantamento de citações literárias e pelo *corpus* de referências intertextuais⁴⁹.

Como exemplo, lê-se em Pécora: “Um levantamento sem qualquer intuito de exaustividade encontra, em *Paranóia*, referências explícitas a Mário de Andrade, (...) Garcia Lorca, (...) Rimbaud, Murilo Mendes, Jorge de Lima, Dante, Whitman, Leopardi, (...) Artaud etc. Se passarmos a *Piazzas*, estão lá, além de vários dos já citados, Maiakóvski, Blake, (...) Sade, Baudelaire, (...) Villon, Apollinaire, (...) Byron, (...) Jarry etc.”⁵⁰. Quanto a *Paranóia*, por exemplo, Cláudio Willer afirma: “pela evocação de Mário de Andrade, Jorge de Lima, Lautréamont e Garcia Lorca (...). Há presenças de autores claramente identificáveis”⁵¹.

Nesse sentido, a poesia de Piva se apresenta aos críticos mencionados como difícil de ser pensada fora dessa esfera de intensa fruição literária sem que perca, com isso, sua força, sua vitalidade e até a própria originalidade. Pécora também escreve: “a literatura de Piva leva a sério, mais do que qualquer outra coisa, o poder da própria literatura”⁵².

A reciprocidade das citações ou alusões com as significações recolhidas nos versos do poema, por si só, já evidencia a busca de um colóquio *texto-a-texto*, no qual a matéria que se encontra nos dois ou mais autores confunde-se com sua própria expressão. Equivale a uma estrita ligação intertextual que permanece intrínseca à linguagem utilizada. Também os aspectos formais utilizados por Piva para compor seus poemas não podem ser relegados a um segundo plano (e serão levadas em consideração na análise minuciosa dos intertextos, presente no Capítulo 2).

Pécora já salientou que “o movimento de ajuste crítico à sua poesia obriga a referir outro aspecto importante dela: o tratamento nada óbvio do verso que a

⁴⁹ A recolha destes dois tópicos se encontra destacada no “Apêndice”, ao final do trabalho.

⁵⁰ PÉCORA, 2005. Pág. 14. (Foram selecionados, aqui, alguns dos principais e mais recorrentes *interlocutores* literários da poesia de Piva).

⁵¹ WILLER, Cláudio. “Introdução à Orgia”. In **Piazzas**. Roberto Piva. 2ª edição. São Paulo: Kairós, 1980. Pág. 11.

⁵² PÉCORA, op. cit. Pág. 14.

sustenta”⁵³. Tal opinião, embora por vezes refira poemas imediatamente posteriores aos selecionados no presente *corpus* de estudo, permite constatar a apresentação pouco convencional dos versos e estrofes – além de vocábulos soltos no texto – em um momento posterior à poesia inicial de Piva.

O mais interessante na abordagem deste tipo de recurso estilístico – respeitada a verificação do conjunto de sua obra neste estudo – é perceber um movimento de experimentação, até bem calculado, no tocante à manutenção da mencionada *fusão criativa* (entre a poética pessoal e a literatura em geral), resultando, assim, numa dicção própria e original.

É assim que, aqui, tomado o *corpus* da poesia de Piva, o poema *Ode a Fernando Pessoa* aparece construído de maneira bastante regular. *Paranóia* é mais irregular e distendido verbalmente, representando o princípio – ainda tímido⁵⁴ – de uma abordagem mais livre na disposição gráfica dos versos. *Piazzas* é obra quase toda construída de forma a explorar a imagem poética pela fragmentação da sintaxe nos versos, através de passagens mais sutis e, em certo sentido, econômicas verbalmente (em comparação com o livro anterior). Já os manifestos em prosa poética, *Os que viram a carcaça*, não primam por esse recurso estilístico diretamente, e sim, tendendo a uma simetria formal organizada, com características únicas a serem destacadas posteriormente.

A inclusão de autores ou títulos de obras pela simples nomenclatura não contribui diretamente para a manutenção do tema da literatura e, por extensão, nem para a efetivação do diálogo intertextual entre as obras. O estudo da intertextualidade possui seu domínio próprio no diálogo de textos escritos com obras literárias, não com a figura do autor ou sua opinião sobre criação e recriação. A identificação de citações de autores e personagens poderá formar um primeiro conjunto de referências, como indicação do universo poético característico de Piva a ser posteriormente aprofundado pelas intenções intertextuais mais amplas.

⁵³ Ibid. Pág. 16.

⁵⁴ Como certifica Willer, ao dizer sobre o livro *Paranóia*: “As exceções são “Poema Lacrado” e “Paisagem em 78 R.P.M.”, que antecipam o livro seguinte, *Piazzas*, com o verso espacializado, de frases espalhadas pela página”. WILLER, 2005. Pág. 150.

Um ponto a ser mencionado, aqui, é a questão da análise literária que faz uso também de informações biográficas do autor, pois se trata de uma leitura que não confronta apenas o texto.

Por exemplo, é de Cláudio Willer a seguinte linha de raciocínio: “Ensaaios sobre poetas não precisam ser biográficos. Interessa o que escreveram. Contudo, utilizar informação biográfica ao examinar Piva é coerente com seu modo de integrar a esfera simbólica e aquela da “realidade”, do mundo das coisas, projetando uma na outra. Isso ocorre com suas indicações e citações de autores: reaparecem em sua poesia, em epígrafes, citações e alusões”⁵⁵.

O estudo da poesia de Piva, aqui, discorda do ponto de vista de Willer precisamente no tocante à análise poética que infere das referências a outras obras possíveis incursões na “realidade” do poeta (isto é, em sua vida). Parece ser desnecessário esclarecer que o crítico confunde a remissão a outros autores com a tentativa de aproximação entre a vida e o campo simbólico. Deixar de lado traços biográficos de Roberto Piva parece ser de maior vantagem para o estudo de sua poesia, posto evita confundir interpretações baseadas em fatos, por um lado, e a suposição destes fatos relacionados diretamente com a obra, de outro. Estas aproximações, ao final, acabam por minimizar o trabalho de criação do poema que, enquanto texto (e mesmo enquanto escolha de poemas no livro), já traz consigo a completude da produção poética e todas suas características mais importantes.

A análise intertextual pretende amplificar as interpretações baseadas no texto, e os procedimentos analíticos que visam avaliar a qualidade da criação literária (como é o caso deste trabalho) parecem mais viáveis – e até potencialmente mais bem projetados, de início – quando partem de referenciais textuais objetivos.

Também existe o perigo de uma distorção dos diálogos com outros autores na poesia de Piva pelo viés biográfico, não apenas pela sobreposição deste, mas porque tal abordagem tende, na prática, a uma leitura superficial da obra e de suas referências mais citadas. Um aspecto dessa superficialidade, no âmbito da

⁵⁵ Ibid. Pág. 145.

identificação intertextual, é a postulação do caráter *culto* ou *erudito* de sua poesia (efeito suposto da ideia de um homem que lê muito). Esta caracterização só tem valor em sua poesia se o contato com a própria literatura se encontra refletido e, o que é mais interessante, recriado em diferentes significações.

Piva passa, de fato, a impressão de ser um grande leitor, mas o fato de citar no texto passagens de outros autores não pode ser considerado *prova* da qualidade de um poeta *culto*, nem justifica a importância ou a originalidade de sua poesia.

É preciso entender, primeiro, como funcionam tais referências literárias no conjunto do texto, para além de seu simples apontamento ou das características isoladamente biográficas do poeta.

Um dos caminhos possíveis de superação dessa análise – e para evitar empreender uma crítica baseada, por exemplo, em pressupostos de instrução e erudição apenas – é a permanência nos domínios estritos do texto escrito.

Nesse sentido, é importante o que Paulo Franchetti diz sobre a poesia de Piva e o caráter de referência desta (essa sim carregada de erudição), ao compará-la com a criação poética brasileira da época, de um lado, paralelamente às suas referências estritamente literárias, de outro. Afirmar Franchetti: “Sua poesia se origina de referências não muito usuais na poesia brasileira sua contemporânea. As mais imediatas e mais importantes são o surrealismo e os *beats* americanos. Ao mesmo tempo, trata-se de uma poesia que não abdica da referência erudita, que está presente todo o tempo em seus poemas”⁵⁶.

Através da comparação direta entre o referencial erudito existente na poesia de Piva e outros movimentos literários, como faz Franchetti, é possível avaliar tal característica de instrução vasta de um poeta, ao menos no que concerne à sua utilização nos âmbitos estritamente literários. Tal atitude possibilita acentuar, por exemplo, a originalidade contemporânea de um fazer-poético específico, como é o caso de Piva. A importância do traquejo da referência culta, numa poesia que incluía permanentemente outros autores e obras

⁵⁶ FRANCHETTI, Paulo. **Estudos de Literatura Brasileira e Portuguesa**. Ateliê Editorial: São Paulo. 2007. Pág. 269.

em seu texto, pode ser analisada com maior rigor através do estudo intertextual e comparativo dos poetas e de suas apropriações ou referências

Convém afirmar também que dificilmente a poesia inicial de Roberto Piva é prejudicada quando balizada por outros autores detentores também de uma dicção própria. O estudo de seus livros, dos poemas, dos versos, das palavras é que está em questão primeiramente.

A própria referência a outros artistas (não apenas autores de literatura), encontrada desde a primeira poesia de Piva, passa a impressão de ser fruto de um contato maior com outras formas de arte que também podem influenciar a escrita da literatura.

Não obstante as referências explícitas à literatura dramatúrgica, filosófica, ou estritamente ficcional, encontra-se na poesia de Piva a capacidade de exploração do referencial que se distancia do poético, e que, ainda assim, tem uma carga de implicação para com sua poesia.

Dessa forma, o caráter *culto* ou *erudito* deve receber o tratamento com as ressalvas já destacadas – no sentido de evitar o uso equivocado de dados biográficos na leitura e análise literária. Mesmo o material ou tipo de leitura que pode determinar a qualidade de instrução em um escritor, por exemplo, deve ser motivo de atenção detalhada.

Contudo, é para além das citações e alusões presentes em trechos de poemas que se constata, nos textos de Piva, um forte referencial literário-poético que se insere dentro da tradição de leituras de outros autores, e que também será importante na constituição de sua poesia: a presença das *epígrafes*.

É bem verdade, por exemplo, que *Paranóia* não tem a mesma abundância de epígrafes de *Piazzas*, que revela uma constante utilização desse recurso também *dialogico* entre outros escritores. Entretanto, observa-se que a recolha de citações ou alusões acaba por indicar um maior número de ocorrências intertextuais nos poemas do primeiro livro de Piva, em comparação com o segundo.

As epígrafes, embora também não configurem propriamente um intertexto interno aos versos de um poema, acarretam a mesma incorporação ocorrida

indiretamente pela citação literária no interior deste, ampliando a relação dialógica entre a obra de Piva e os autores citados.

A atenção dada a esta escrita carregada de epígrafes predominantemente poéticas e literárias⁵⁷ possibilita apreender a reformulação e a extensão temática que Piva imprime no seu fazer-poético compartilhado com obras e autores importantes. Tem-se contato, via a poesia de Piva, com a “liga superior da literatura” (PÉCORA, 2007), a qual está determinada por sua escolha situada entre o ecletismo exacerbado e a eleição mais evidente, que pode ser entendida como fruto do “rearranjo da distinção popular/erudito” (PÉCORA, 2007), relação que já foi problematizada anteriormente no modernismo brasileiro e que se encontra quase totalmente dissolvida no pós-modernismo.

Tal reformulação, passando pela relação intertextual, aponta tanto direções antagônicas quanto complementares, visto que a poesia de Piva não procura “dissolver” o impasse entre os dois termos e sim trabalhá-lo através do colóquio com a literatura. O caráter eclético referido em Piva também parece ter em vista o trabalho de revisão ou releitura dessa distinção entre o popular e o erudito. É Pécora ainda quem diz: “Na enumeração e mistura promovida pela poesia de Piva, a novidade está no ultrapassamento do viés nacional pela amplitude dos tempos e mitologias envolvidos”⁵⁸.

O estudo da intertextualidade na poesia de Piva também permite várias releituras de movimentos da história literária, como um “rearranjo” efetivo de algumas de suas características mais conhecidas que, em não raros momentos, são tratadas de modo particular. Se, por um lado, o tema das correntes histórico-literárias se relaciona com a poesia de Piva (a atenção recai mais fortemente sobre o modernismo brasileiro, mas há também alguma conexão com o surrealismo histórico e o romantismo do século XIX), por outro, convém apontar também para o cenário literário contemporâneo (tanto o nacional como o estrangeiro) em que aparecem suas obras iniciais.

⁵⁷ Mas que, no caso de Piva, é justo lembrar, também podem ser estendidas para domínios textuais no âmbito da filosofia, história, religião, psicologia e antropologia. Ver “Apêndice” I.

⁵⁸ PÉCORA, 2007. Pág. 16.

A aproximação da poesia de Piva com o *movimento modernista brasileiro*, de certa forma, já está apontada pela seleção do *corpus* de estudo. Trata-se principalmente da presença de obras de Mário de Andrade e de Oswald de Andrade, determinantes na caracterização deste movimento e referência obrigatória para seu estudo.

É o caso de *Paulicéia Desvairada*, de Mário de Andrade, e do *Manifesto da Poesia Pau-Brasil* e *Manifesto Antropófago* escritos por Oswald. A incorporação da *persona* do poeta de Mário, por exemplo, também chega a ter destaque: quando fala da cidade de São Paulo na poesia de Piva, Davi Arrigucci Jr. afirma que “[n]essas imagens, há ainda ressonâncias da *Paulicéia Desvairada*; a figura de Mário de Andrade, várias vezes evocada, é o companheiro de andanças erradias pelas avenidas noite adentro”⁵⁹.

O estudo dos efeitos intertextuais na poesia de Piva, além de revelar grande afinidade com estes textos mencionados e com outras obras de Mário e Oswald de Andrade, permitirá também maior aproximação com a poesia de Jorge de Lima e Murilo Mendes, por exemplo, autores que figuram numa fase posterior do modernismo, mas cujas obras – também de importância singular pelo impacto inovador que exerceram na literatura nacional – são, por vezes, relegadas a um segundo plano no estudo do movimento.

O próprio Arrigucci Jr. também se posiciona quanto à referência a tais autores: “São, entretanto, variadas as marcas da herança modernista: Murilo Mendes e Jorge de Lima têm presença igualmente fortíssima” (apud, 2008, pág. 197). Embora os exemplos de trechos intertextuais apontem para um diálogo mais recorrente entre Jorge de Lima e Piva, num momento de criação inicial, o fato de a presença de Murilo Mendes ser constante ao longo de toda a obra do poeta paulistano evidencia um trato especial quanto à poesia daquele – muitas vezes associada à própria poesia de Lima⁶⁰. Cabe ressaltar, ao final, que algumas

⁵⁹ ARRIGUCCI, 2008. Pág. 197.

⁶⁰ O fato de ambos, Jorge de Lima e Murilo Mendes, ter escrito obras em conjunto (por exemplo, *Tempo e Eternidade*, de 1935), além de serem poetas participantes de uma mesma época da literatura brasileira, muitas vezes faz com que a referência a um dos poetas tenha seu equivalente direto ao outro. Aqui, os poetas serão estudados em separado e paralelamente aos diálogos com a poesia de Piva.

das características mais exclusivas de Lima e Mendes, como a exploração das metáforas *visuais* e o uso recorrente da analogia para a criação da imagem poética (principalmente através do contato com técnicas surrealistas), são também as mais importantes no diálogo com a poesia de Piva.

O efeito dessa relação Piva/Modernismo é acentuada por alguns estudiosos de sua obra. Pécora afirma que “O cenário modernista é evocado com apreço e respeito, mas é também singularmente distorcido (...) por meio da proliferação das referências heteróclitas, incompatíveis, num processo de composição cuja figura privilegiada é a enumeração aleatória”⁶¹. O caráter extensivo das referências literárias em Piva, passando inicialmente pelo viés nacional, propicia maior originalidade para suas próprias releituras – principalmente por conta das “distorções”.

Assim, Piva quer reler ou recriar essa linguagem moderna ou modernista, no fundir de elementos, e não apenas negá-los ou aceitá-los, muito menos lhes dar apenas uma “roupagem” nova e contemporânea. Pécora também afirma: “Pode-se dizer então que Piva tende a dissolver os componentes iluministas do modernismo paulista para acentuar a dimensão menos acatada de sua criação. Isto está claro no próprio mapa paulistano que compõe, balizado pelos bares, inferninhos, praças e avenidas do antigo centro”⁶².

Claudio Willer, por sua vez, articula a nomeação dos lugares da cidade de São Paulo em *Paranóia* com alguns procedimentos modernistas: “Atualiza com este procedimento o Mário de Andrade de *Paulicéia Desvairada*. Em *No Parque Ibirapuera*, homenageia-o (...) Transcreve-o” (WILLER, 2005, pág 153). E depois, conclui: “Piva moderniza nosso modernismo, ao acrescentar-lhe a dimensão da rebelião e a contribuição do surrealismo e de obras fundamentais da poesia não apenas urbana, porém metropolitana”⁶³.

A associação de Piva ao movimento surrealista, como faz Willer, se concilia com a ideia da menção ou utilização de “fórmulas” literárias do passado, mais condizente com o tipo de diálogo que a poesia de Piva mantém com

⁶¹ PÉCORA, 2007. Pág. 15.

⁶² Ibid. Pág. 16.

⁶³ WILLER, 2005. Pág. 153.

determinados autores. Assim, é possível detectar também características dos poetas surrealistas franceses na poesia de Piva, como a escrita automática⁶⁴.

Para André Breton, a escrita automática teria sido criada, especialmente, para registrar “elementos poéticos de primeira ordem”. Os poetas tentavam reproduzir “frases, notadamente metafóricas e com uma sintaxe perfeitamente correta” que lhes surgiam: “Bastava abstrair o mundo exterior”, afirma Breton⁶⁵.

Pode-se afirmar que Piva recorre a um procedimento semelhante à escrita automática surrealista para dialogar com suas referências literárias mais diversas. É um manejo peculiar de um recurso conhecido: se muitas vezes, ao recorrer a citações ou menção de autores em sua poesia, Piva deixa a impressão de “abstrair o mundo exterior”, de maneira insólita ou mais afastada de um plano *real*, parece que o faz tão somente para reencontrar efetivamente as referências do universo literário que permeiam sua poesia. O movimento intertextual da poesia de Piva se insere, dessa forma, numa perspectiva de criação de significados mais abstratos ou menos racionais (aproximando-se, assim, do viés surrealista) e, ao mesmo tempo, condizente com o caráter dialógico de sua literatura que, enquanto referência diretamente textual, constitui um movimento mais racional.

Ocorre também que alguns autores aparecem inseridos de forma indireta nos poemas de Piva, como é o caso de Fernando Pessoa e Walt Whitman. Embora *Ode a Fernando Pessoa* seja referência explícita ao poeta português, este poema apresenta passagens intertextuais relacionadas a outros poetas, assim como a poesia de Pessoa aparece dialogando com a de Piva em outros textos menos reconhecidos diretamente. No caso de Whitman, há também referências que se ajustam mais ao segundo caso de Pessoa, quando a poesia própria é entrevista indiretamente (via Allen Ginsberg, por exemplo).

Para especificar esse aspecto, que difere do procedimento da escrita automática e se aproxima de uma poética de citação, é interessante considerar o que Patrícia Prata escreve sobre intertextualidade: “Podemos considerar como

⁶⁴ Considerado “vertente maior da literatura surrealista”. Ver REBOUÇAS, Marilda Vasconcellos. **Surrealismo**. 3ª Edição, São Paulo: Ática, 1995. Pág. 12.

⁶⁵ Apud *Les pas perdus*. André Breton. Ibid. Pág. 39.

‘intertexto’ os efeitos de sentidos gerados por uma leitura não linear, que pressupõe a comparação entre um texto e outros que ele evoca”⁶⁶.

Nesse sentido, quanto à questão do surrealismo na poesia de Piva, é importante mencionar uma espécie de *alerta* de Pécora: “Convém, entretanto, pesar bem o termo. Pois a sua poesia evidentemente não quer produzir a recusa de uma significação banal para entregar-se a uma outra, banalíssima, na qual a ausência de sentido é apenas uma regra estética, aplicada segundo procedimentos hoje bem conhecidos. Não há forma mais nociva de neutralizar suas preocupações”⁶⁷. A relação de Piva com alguns autores e procedimentos surrealistas não condiciona a interpretação ou análise de sua poesia, a uma retomada ou releitura de tal vanguarda literária. As aproximações entre características poéticas, no diálogo intertextual, não implicam definições de movimentos ou escolas literárias. Antes, o viés intertextual permite que autores de diferentes épocas e contextos sejam examinados diretamente através de suas obras (apud Prata, 2007), cuja categorização histórico-literária é apenas uma parte ou meio para um estudo mais aprofundado.

No tocante à relação de Piva com ideias românticas, é esclarecedora a leitura de Eliane Robert Moraes: “Apesar de misteriosos, os cenários noturnos de Piva pouco têm em comum com as noites funestas evocadas pelos artistas românticos (...) as paisagens de seus poemas exalam uma agitação e um burburinho que raramente se encontram em seus inspiradores”⁶⁸. A poesia de Piva aparece, mais uma vez, como herdeira de características que serão, elas mesmas, constantemente atualizadas.

O processo de releitura e atualização de épocas literárias é bem definido pela própria relação intertextual, que permite a vinculação das mais diversas inspirações e referências literárias a uma época e autor em particular. É assim que, mencionando vários autores e obras que Piva e sua poesia relêem, Pécora

⁶⁶ PRATA, Patricia. **O caráter alusivo dos *Tristes de Ovídio***: uma leitura intertextual do livro I. 2007. Pág. 33. Tese (Doutorado em Linguística) Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2007.

⁶⁷ Pécora. Op. cit. (Pág. 14).

⁶⁸ MORAES, Eliane Robert. “A cintilação da noite”. In PIVA, Roberto. **Mala na mão & asas pretas**. Obras reunidas – Volume 2. Alcir Pécora (Org.). São Paulo: Globo, 2006. Pág. 152-161.

também ressalta que “Predomina, mas sem hegemonia, a linhagem maldita do romantismo”⁶⁹.

Convém referir também um movimento literário que se aproxima da poesia inicial de Piva, e em especial do cenário literário contemporâneo em que ela se insere: a *Beat Generation*. No presente estudo da intertextualidade, a importância da geração *beat* norte-americana também já está implícita no *corpus* escolhido, na figura do poeta Allen Ginsberg.

Ao contrário dos demais autores com quem a poesia de Piva dialoga, esta relação com Ginsberg é relevante por este se encontrar ainda num período relativamente inicial de sua produção⁷⁰, fator que influi diretamente na releitura deste autor e de outros. Retomando também a questão da imensa quantidade de referências encontradas nesta primeira poesia, é esclarecedor o comentário de Arrigucci Jr.: “Seu modo de expressão é uma espécie de *epos* desbordante, pontuado de iluminações líricas, que vai além do verso livre modernista ou do versículo à maneira de Rimbaud ou de Whitman, embora descenda em parte desta última linhagem. É um discurso próximo da oralidade, como se estivesse voltado para a recitação diante de um auditório, à maneira de Allen Ginsberg, mas com uma mistura à moda da casa que o singulariza”⁷¹.

Nesse sentido ainda, Alcir Pécora expõe uma visão radical, levada ao extremo pela releitura da amplitude de referências nas obras de Piva: “O desfile vertiginoso de nomes e figuras se assemelha a encontros nos círculos infernais: Virgílio trocado por Dante; Dante como um Mário de Andrade lisérgico”⁷².

É interessante adiantar que a análise dos poemas de Piva (Capítulo 2) reforça, em muitos momentos, as afirmações acima citadas. Além disso, a aproximação com Mário de Andrade e o modernismo, de um lado, e com Ginsberg e a poesia *beat*, de outro, permite que seja incorporada também à

⁶⁹ PÉCORA, 2007. Pág. 16.

⁷⁰ Embora a obra de Ginsberg comece a ser publicada já em meados na década de 50, alguns de seus livros são exatamente contemporâneos às primeiras obras de Piva. Ver Bibliografia.

⁷¹ ARRIGUCCI JR., 2008. Pág.199.

⁷² Ibid. Pág. 17.

relação intertextual o diálogo com o próprio *locus* literário moderno por excelência: a metrópole.

Alfonso Berardinelli, ao escrever sobre “poetas urbanos”, afirma: “A visibilidade da cidade e da metrópole moderna na poesia moderna é um fenômeno especial e relevante”⁷³. O caráter urbano e metropolitano (ou mesmo cosmopolita) de alguns poemas de Piva, ao se aproximar, mais uma vez, de outros poetas específicos – além de Mário de Andrade e Allen Ginsberg, há também a presença efetiva de Walt Whitman, Garcia Lorca e Charles Baudelaire, por exemplo –, guarda considerações originais para além da poesia moderna nacional.

Por um lado, sabendo que o *locus* urbano existente na poesia de Piva é, por definição, a cidade de São Paulo, a metrópole se apresenta como o próprio *cenário* de que fala o poeta. Por outro lado, também acentua o diálogo com autores tradicionalmente criadores de uma poética vinculada ao elemento urbano ou metropolitano de qualquer país. É o caso de Baudelaire escrevendo sobre Paris, ou Walt Whitman e Garcia Lorca escrevendo sobre Nova York. Sendo tais referências particularmente estrangeiras (e lembrando que a releitura que Piva faz da poesia “urbana” de Mário de Andrade já introduz esse elemento internacional), pode-se dizer que a internacionalização da cidade, em Piva, está longe de simbolismo apenas nacional.

Assim, a poética urbana pode ser explorada pela dimensão que as relações intertextuais proporcionam. É também de Berardinelli as seguintes afirmações sobre Baudelaire e Whitman: “O filtro da imaginação e do estilo poético é, em ambos, fortemente transfigurador, mas também vigorosamente realista (...). É difícil encontrar em poetas posteriores momentos tão exemplares de revelação da cidade”⁷⁴.

Pela manutenção da relação intertextual com a literatura de poetas “urbanos”, não no âmbito nacional, mas universal (para além do internacional), a poesia piviana reforça sua condição recriadora também fora de “seu” tempo, ou

⁷³ BERARDINELLI, Alfonso. **Da poesia à prosa**. Tradução Maurício Santana Dias. São Paulo: Cosac Naify, 2007. Pág. 144.

⁷⁴ Ibid. Pág. 144.

seja, desvencilhando-se do viés estritamente contemporâneo. Parece que para melhor esclarecer e, ao mesmo tempo, resumir tal situação, convém recorrer à expressão de Borges, “a cronologia torna-se reversível”, pois as características dos poetas com quem Piva dialoga devem ser analisadas conjuntamente.

Pécora afirma sobre o poeta: “Depois, o efeito da folia de tempos e personagens não é um projeto de Brasil nem mesmo, salvo engano, de um Brasil internacionalizado. Tampouco é um projeto de contemporaneidade: é um projeto de valor radical, de superação da vida e da arte nos limites em que se formulam e se ajuízam. Ali estão todos os tempos de todos os autores excelentes. Todos os tempos da excelência a se organizar num modelo vigoroso que não quer representar uma época ou território”⁷⁵.

O *ideário literário* mais contemporâneo, então, na poesia de Piva, e principalmente na sua fase inicial, está mais bem formulado pela atenção dada a seus próprios conteúdos e significações particulares – para além de uma delimitação temporal e local excessiva – na qual é possível entrever sua originalidade poética.

Conjuntamente aos primeiros poemas que publicava no início da década de 60, Piva escreveu alguns textos em forma de manifesto que revelam uma espécie de programa de sua escrita poética. Utilizando termos que a esclareciam por significados diretamente opostos, reforçava o posicionamento inconfundível de sua linguagem. Pécora, ao falar desses manifestos – que reuniu sob o título de “Os que viram a carcaça” –, menciona alguns desses pares de opostos (“crepúsculo” e “aurora”, “motocicleta” e “lambreta”, “maconha” e “licor”, “box” e “tênis”) e salienta: “[os termos] tornam-se partidos ou escolhas a serem urgentemente feitas, de modo a definir um lado, o do poeta e seus amigos, ou o lado contrário, o dos poetas árcades, dos gabinetes dos políticos, das bombas de gás e radiopatrulhas, dos negociantes, dos patrões e operários, dos estudantes e advogados etc.”⁷⁶.

⁷⁵ PÉCORA, 2005. Pág. 19.

⁷⁶ Ibid. Pág. 11.

A contemporaneidade do cenário universal literário na qual seus poemas se encaixam é própria dessa “tomada de partido” de sua poesia, e permite entender melhor o “lado”, i.e., o programa de Piva e de seus companheiros literários. Cabe aqui a ideia de Paulo Vasconcellos sobre o leitor de literatura equipado para uma *leitura rica* via intertexto – e até para outras vias de “releitura” literária, como a intratextualidade, hipertextualidade, hipotextualidade – para termos uma noção de pertinência do procedimento intertextual como estratégia de leitura dos poemas de Roberto Piva.

Capítulo 2

ANÁLISE DO CORPUS INTERTEXTUAL

Introdução

Este capítulo contém a análise dos poemas selecionados de Roberto Piva (respeitado o *corpus* aqui concentrado em suas primeiras obras) em conjunto com os poemas de autores que mais se destacam no estudo da relação intertextual proposta. A amplificação dos significados do texto poético – via intertextualidade – comparece como índice característico da apropriação criativa operada pelo poeta brasileiro em relação aos demais.

Assim, os textos poéticos dos autores incluídos neste estudo servem de base ou ponto de partida para a leitura de particularidades da poesia de Piva. Estas serão destacadas, aqui, pelo modo como sua escrita dialoga com temas tradicionais da literatura, tais como o *flâneur*, ou a metrópole como *locus* da poesia moderna, e também artifícios poéticos como, por exemplo, a *enumeração* e a *escrita automática*.

A metáfora e a alegoria são amplamente utilizadas neste fazer poético que também se afasta, por vezes, do referencial textual de que parte, num movimento de criação que visa a originalidade – ainda que partindo de uma base literária reconhecida e bem definida.

Para a análise das relações intertextuais, os trechos comparados estão selecionados em função de cada autor em particular. Isso não exclui a possibilidade de cruzamento de dois ou mais autores analisados, principalmente através da investigação de temas comuns a mais de um poeta.

Os poemas de Piva vêm seguidos da obra a que pertencem. Já as obras e textos selecionados dos autores com quem se relaciona são indicados no início da apresentação de cada autor referido, com vistas a dar mais clareza ao levantamento e à análise do diálogo intertextual.

No conjunto de trechos destacados, os versos que aparecem em negrito indicam a primeira recolha de exemplos intertextuais, feita no início do trabalho (pesquisa que se encontra em “Apêndice” I e II). Os versos indicam a leitura e o contato inicial com a primeira poesia de Roberto Piva e a obra dos demais autores. A partir daí, foi possível definir e compor o atual *corpus* de poemas, selecionados de modo a destacar a comparação dos poemas e trechos fundamentais para o estudo dos diálogos intertextuais.

Neste segundo capítulo, a inclusão de mais trechos e versos, além dos que já aparecem citados anteriormente, foi feita de maneira a proporcionar melhor descrição das relações intertextuais. A presença de estrofes inteiras, ou mesmo a inclusão de outras passagens isoladas dentro de um mesmo poema definem com mais clareza alguns temas e ideias sugeridas na análise dos textos.

Quando os trechos selecionados para análise dos autores ou de Piva provêm de dois ou mais poemas, estes foram numerados com algarismos romanos (I, II, III, etc.) para melhor indicação dos excertos.

As *citações* e as *alusões*, que definem a relação intertextual estabelecida entre os versos comparados (além das *epígrafes*), passam a receber uma nomenclatura referencial condizente com os exemplos de diálogos construídos pela poesia de Piva.

Dessa forma, as citações estão divididas em: “CITAÇÃO LITERAL DE VERSO”, “CITAÇÃO MODIFICADA” e “CITAÇÃO DE NOME PRÓPRIO”. Quanto às alusões, estão divididas em: “ALUSÃO AO VERSO”, “ALUSÃO À OBRA” e “ALUSÃO AO LOCAL”.

I. AUTOR REFERIDO: MÁRIO DE ANDRADE

1. OBRA REFERIDA: *Paulicéia Desvairada*

1.1. POEMA: *Noturno*

TRECHOS:

“**Luzes do Cambuci pelas noites de crime...** / Calor... E as nuvens baixas muito grossas” (versos 1-2 e 14-15);

“Gingam os bondes como um fogo de artifício, / Sapateando nos trilhos” (versos 5-6);

“Ninguém, ninguém, ninguém se importa!” (verso 37);

“E meu céu é todo um rojão de lágrimas!...” (verso 48).

REFERÊNCIA EM PIVA

POEMA: *Ode a Fernando Pessoa (de Paranóia)*

TRECHOS:

“A ti, que és também Caeiro, Reis, Tu-mesmo, mas é como Campos que vou / saudar-te, e sei que não ficarás sentido por isso.” (versos 7-8);

“[Fernando] Vem comigo, eu te mostrarei tudo: o Largo do Arouche à tarde, o Jardim da Luz / pela manhã, veremos os bondes gingando nos trilhos da Avenida, assaltaremos o Fasano, / iremos ver ‘**as luzes do Cambuci pelas noites de crime**’, / onde está a menina-moça violada por nós num dia de Chuva e Tédio” (versos 63-66).

Tipo de referência:

CITAÇÃO LITERAL DE VERSO: “as luzes do Cambuci pelas noites de crime”.

ALUSÃO AO VERSO: “veremos os bondes gingando nos trilhos da Avenida”.

ALUSÃO AO LOCAL: “iremos ver ‘as luzes do Cambuci pelas noites de crime’”.

A poesia como atributo da cidade está presente nas descrições de São Paulo, em ambos os poetas, através de locais específicos como, por exemplo, o bairro “Cambuci”, incluído no verso de Mário de Andrade, que Piva cita literalmente pelo verso “as luzes do Cambuci pelas noites de crime”, além de incluir também outros locais como “Largo do Arouche” e “Jardim da Luz” (“o Largo do Arouche à tarde, o Jardim da Luz / pela manhã”).

Existe mais um local específico da cidade indicado no verso de Piva: “assaltaremos o Fasano”⁷⁷. Ao reforçar, dessa maneira, alguns endereços precisos da cidade de São Paulo, somados à ideia de “assalto” a um restaurante, o poema de Piva sugere mais que o simples reconhecimento da ameaça de perigo existente na cidade, como no primeiro verso em que dialoga com Mário (“Luzes do Cambuci pelas noites de crime...”). Há também a inclusão do poeta ou da poesia na atividade criminosa: “*assaltaremos o Fasano, / iremos ver ‘as luzes do Cambuci pelas noites de crime’, / onde está a menina-moça violada por nós*”.

Ainda do ponto de vista da ação localizada em endereços conhecidos da cidade, a *persona* do poeta em Piva também encontra um tipo de fruição em meio à paisagem urbana (“*veremos os bondes gingando nos trilhos da Avenida*”), tal qual aludido em Mário de Andrade, quando o poeta desfruta das situações cotidianas da cidade, a exemplo das imagens dos versos “Gingam os bondes como um fogo de artifício, / Sapateando nos trilhos”.

No poema de Mário, a sensação ambígua que se revela na cidade que é, ao mesmo tempo, convidativa (pela fruição da paisagem urbana) e ameaçadora (pela ideia de “noites de crime”)⁷⁸, acaba por trazer um sentimento melancólico ao poeta, que se encontra solitário ao final: “Ninguém, ninguém, ninguém se importa! (...) E meu céu é todo um rojão de lágrimas”.

Aqui, existe a indicação de que o poeta, ao descrever a paisagem comum, também relata suas próprias sensações momentâneas. Como uma testemunha presencial das situações, o poeta aparece sobretudo como um observador passivo: “Luzes do Cambuci pelas noites de crime... / Calor... E as nuvens baixas muito

⁷⁷ “Fasano”: nome de conhecido restaurante localizado em São Paulo.

⁷⁸ O verso de Mário de Andrade “Luzes do Cambuci pelas noites de crime...” aparece mais de uma vez no poema (reforçando a imagem “ameaçadora”).

grossas (...) Gingam os bondes como um fogo de artifício, / Sapateando nos trilhos (...) Ninguém, ninguém, ninguém se importa!”.

Colocado numa posição solitária e, ao mesmo tempo, na presença do cotidiano das pessoas da cidade, o verso “Ninguém, ninguém, ninguém se importa!” parece resumir a própria condição do poeta que, observador, também não se engaja no movimento ao seu redor.

No poema de Piva, diferentemente, a relação com o cotidiano da cidade se encontra na aproximação entre a *emoção* e a *ação* do poeta (embora haja também a observação e a descrição, aqui, comuns ao poema de Mário).

Dividindo os versos dois a dois, é possível inferir que o poeta, inicialmente, *sente* a cidade pela observação, e depois *atua* nela. Exemplo disso são os versos “veremos os bondes gingando nos trilhos da Avenida, *assaltaremos* o Fasano”, e “iremos ver ‘as luzes do Cambuci pelas noites de crime’, / onde está a menina-moça *violada por nós*”. Aqui, como efeito de suas observações e emoções, é importante observar que o poeta também *age* constantemente, seja essa situação violenta ou prazerosa, e mais comumente em ambas.

O poeta se pensa agente do cotidiano urbano de São Paulo, isto é, como alguém que habita os vários ambientes da cidade, mas, em particular, os mais perigosos. Existe uma liberdade de ação do poeta que poderá ultrapassar os interditos sociais, obedecendo somente ao impulso decidido do prazer pessoal.

Destaca-se a inclusão do poeta Fernando Pessoa como companheiro *pessoal* e, portanto, como cúmplice do poeta em suas perambulações urbanas: “Fernando (...) Vem comigo, eu te mostrarei tudo”. Enquanto companheiro da viagem marginal, a presença *real* de Pessoa acompanha as andanças do poeta: “veremos (...) *assaltaremos* (...) iremos ver (...) *violada por nós*”. Existe a sugestão de que os poetas percorrem *toda* a cidade, ampliando a indicação dos vários endereços urbanos.

Além disso, as ações se ampliam: ocupam o dia e também a noite. Além dos versos citados acima – pelas expressões “à tarde”, “pela manhã” e “num dia de Chuva” – há também o verso “as luzes do Cambuci *pelas noites* de crime”.

A extensão do espaço e do tempo da cidade surge como uma expansão das ideias de Mário de Andrade, que confere apenas uma ambientação noturna ao seu poema – a começar pelo título (“*Noturno*”).

Fernando Pessoa, enquanto companhia *peçoal*, é referido por Piva, sobretudo, pelo heterônimo Álvaro de Campos: “mas é como Campos que vou / saudar-te”. Esta preferência, exposta diretamente no poema, pode ser melhor entendida se considerado o fato de que Campos, além de ter escrito poemas em forma de odes⁷⁹, também as dedicou, muitas vezes, a outros escritores⁸⁰.

O diálogo intertextual permite notar que o poeta transforma São Paulo em alegoria de sua poesia, através de temas em comum com a vida na metrópole e os autores com quem dialoga.

A ideia que se destaca, ao final, é a da fruição das situações mais extremas. O poeta expande as suas emoções em meio à cidade de São Paulo, que, por sua vez, se abre de modo a servir às infinitas possibilidades de sua ação.

⁷⁹ “Ode Triunfal”, “Ode Marítima”, “Ode Marcial”. Ver PESSOA, Fernando. **Poesias de Álvaro de Campos**. Ed. Ática: Lisboa. 1964.

⁸⁰ Como, por exemplo, ao poeta Walt Whitman em “Saudação a Walt Whitman”. Ibid. Pág. 171.

1.2. POEMA REFERIDO: *Rua de São Bento*

TRECHOS:

“Triângulo. / **Há navios de vela para os meus naufrágios!** / E os cantares da uiaira rua de São Bento...” (versos 1-3);

“Há leilão. Há feira de carnes brancas. Pobres arrozais!” (verso 6);

“A cainçalha... A Bolsa... As jogatinas...” (verso 8);

“Não tenho navios de vela para mais naufrágios! / Faltam-me as forças! Falta-me o ar! / Mas qual! Não há sequer um porto morto! / ‘Can you dance the tarantella’ – ‘Ach! ya’” (versos 9-12);

“O Clube Comercial... A Padaria Espiritual...” (verso 15);

“Minha Loucura, acalma-te!” (verso 18).

REFERÊNCIA EM PIVA

POEMA (I): *No Parque Ibirapuera (de Paranóia)*

TRECHOS:

“Nos gramados regulares do Parque Ibirapuera / Um anjo da Solidão pausa indeciso sobre meus ombros” (versos 1-2);

“[Mário de Andrade] Para além do parque teu retrato em meu quarto sorri / para a banalidade dos móveis” (versos 5-6);

“Não só o desespero estrangula nossa impaciência / Também nossos passos embebem as noites de calafrios / **Não pares nunca meu querido capitão-loucura.** / Quero que a Paulicéia voe por cima das árvores / suspensa em teu ritmo” (versos 35-39).

POEMA (II): *Visão 1961 (de Paranóia)*

TRECHOS:

“**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” (versos 19-21);

“já é quinta-feira na avenida Rio Branco onde um enxame de Harpias / vacilava com cabelos presos nos luminosos e minha imaginação / gritava no perpétuo impulso dos corpos encerrados pela / Noite” (versos 25-19).

POEMA (III): “O Robot Pederasta” (de *Piazzas*)

TRECHO:

“**Signorine, la danza della Morte è servita / algumas ficaram / LOUCAS**” (versos 23-25).

Tipo de referência:

ALUSÃO AO VERSO: “Não pares nunca meu querido capitão-loucura”; “*Signorine, la danza della Morte è servita*”.

ALUSÃO À OBRA: “Quero que a Paulicéia voe por cima das árvores”.

ALUSÃO AO LOCAL: “Parque Ibirapuera”, “já é quinta-feira na avenida Rio Branco”.

Considerando as passagens selecionadas, nos dois poetas a poesia toma para si atributos da cidade.

Em ambos, é possível perceber as imagens de uma caminhada do poeta em meio ao movimento cotidiano da cidade. A ideia de passeio ocorre, por exemplo, nos seguintes versos de Mário de Andrade: “Há leilão. Há feira de carnes brancas”; “A cainçalha... A Bolsa... As jogatinas...”; “O Clube Comercial... A Padaria Espiritual...”⁸¹. Os poemas de Piva permitem inferir o mesmo conceito de passeio: “Também nossos passos embebem as noites de calafrios”; “fitando as estrelas e o céu / que renascem nas caminhadas”; “já é quinta-feira na avenida (...) onde um enxame de Harpias / vacilava com cabelos presos nos luminosos”.

Para melhor entendimento dos poemas em questão, portanto, é pertinente considerar a ideia do *flâneur* – poeta que passeia sem destino fixo na multidão da cidade.

Charles Baudelaire, ao escrever sobre o desenhista francês Constantin Guys, afirma: “Para o perfeito *flâneur*, para o observador apaixonado, é um imenso júbilo fixar residência no numeroso, no ondulante, no movimento, no fugidio e no infinito (...) ver o mundo, estar no centro do mundo e permanecer oculto ao mundo”⁸².

Essa característica do *flâneur* enquanto observador localizado no meio do movimento urbano e, ao mesmo tempo, indeterminado por ele, se expande pela ideia de oposição imanente encontrada na própria paisagem urbana observada: “Paisagem – eis no que se transforma a cidade para o *flâneur*. Melhor ainda, para ele, a cidade se cinde em seus pólos dialéticos. Abre-se para ele como paisagens e, como quarto, cinge-o”⁸³.

⁸¹ O termo “Padaria Espiritual” é usado por Mário com duplo sentido: é o nome de um movimento de cunho intelectual brasileiro, fundado na cidade de Fortaleza (Estado do Ceará) no fim do século XIX; e também é a imagem de uma localização da cidade (“Padaria”), mas vista pelo *flâneur* diferentemente (pelo adjetivo “Espiritual”).

⁸² BAUDELAIRE, Charles. “O pintor da vida moderna”. In **Sobre a Modernidade**. São Paulo: Paz e Terra, 1996. Pág. 20 (Importante lembrar que, para Baudelaire, o *flanêur* é, primeiramente, “um desses espíritos independentes, apaixonados, imparciais, que a linguagem não pode definir senão toscamente”. Apud 1996, pág. 21).

⁸³ BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire** – um lírico no auge do capitalismo. 3ª edição. São Paulo: Brasiliense, 2000. Pág. 56.

A referência urbana precisa não elimina a referência mitológica: “E os cantares da uiara rua de São Bento...” (de Mário) e “já é quinta-feira na avenida Rio Branco onde um enxame de Harpias” (de Piva). O *flâneur* de ambos os poetas é observador que transfigura a realidade urbana, da qual faz parte.

Os poetas de Mário e Piva se encontram no interior da cidade e também se ausentam dela, ao abstraírem suas observações reais em criações imaginárias. Como em Baudelaire, tais poetas “fixam residência” no centro desse mundo urbano, ao mesmo tempo em que se “cingem” (Benjamin) nas próprias paisagens imaginadas.

Mário de Andrade, por exemplo, ao repetir a imagem do título do poema no verso, reforça a ideia do passeio. Este, por sua vez, ativa a imaginação do poeta: na paisagem urbana há também, de início, “navios de vela”, “cantares da uiara”, “Pobres arrozais”, “Padaria Espiritual”.

Contudo, na sequência de seu poema, Mário de Andrade conclui: “Não tenho navios de vela para mais naufrágios!”. Há uma falência na imaginação do *flâneur*, que passa a afirmar: “Faltam-me as forças! Falta-me o ar! / Mas qual! Não há sequer um porto morto!”. A sugestão é a de que o trabalho de imaginação se esgota, impotente face ao mundo exterior que se apresenta inexoravelmente ao *flâneur*.

No verso seguinte (“‘Can you dance the tarantella’ – ‘Ach! ya’”), já não é mais a fantasia mitológica que encabeça a descrição de suas sensações, mas a mistura de outras línguas em seu discurso (inglesa, italiana e alemã).

Tal qual uma voz exterior ao *flâneur* em meio à multidão⁸⁴, a língua estrangeira adentra os próprios domínios da linguagem habitual do poeta, ou seja, passa a afetar e constituir a sua voz interior. O verso “Minha Loucura, acalmate!”, ao final, sugere a própria dificuldade de o poeta controlar o delírio que se apossa dele, ao se deixar penetrar pela cidade.

Como no poema de Mário, o *flâneur* observador de Piva capta as imagens *materiais* da realidade urbana e as transfigura pelo viés da fantasia. Além dos

⁸⁴ Representada, como em Baudelaire, pelo “numeroso... ondulante... movimento... centro do mundo” (BAUDELAIRE, 1996, pág. 20).

versos já mencionados⁸⁵, há no poema “No Parque Ibirapuera”, por exemplo: “Nos gramados regulares do Parque Ibirapuera / Um anjo da Solidão pousa indeciso sobre meus ombros (...) Mário de Andrade (...) Para além do parque teu retrato em meu quarto sorri / para a banalidade dos móveis”.

O poeta está num local específico de São Paulo (“No Parque Ibirapuera”), mas seu diálogo com Mário de Andrade se dá em outro local, como sugere o verso “Para além do parque teu retrato em meu quarto sorri”. E, como em *Rua de São Bento*, o *flâneur* de Piva também parece se encontrar numa posição solitária (“Um anjo da *Solidão* pousa indeciso sobre meus ombros”) e, ao mesmo tempo, na companhia do outro poeta: “Mário de Andrade (...) Para além do parque teu retrato em meu quarto sorri”.

Em *Visão 1961*, Mário também “acompanha” o *flâneur*: “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”. Aqui, porém, a referência à imagem da maconha permite um tipo de diálogo intertextual mais particularizado. Considerada, como se viu, a ideia do desvario nos versos de Mário, a alusão dos versos de Piva ao uso de drogas acentua ainda mais o lado imagético e delirante do *flâneur*.

A mistura entre o idioma estrangeiro e o nacional é também frequente em Piva: “*Signorine, la danza della Morte è servita* / algumas ficaram / LOUCAS”⁸⁶. As sugestões de delírio do *flâneur* em Mário estão, de certa forma, repetidas nos versos em língua estrangeira de Piva. E, novamente, a imaginação do poeta – pelas imagens fantasiosas e estranhas ao domínio da língua habitual do poeta – insinuam a insanidade: “algumas ficaram / LOUCAS”.

Junto à ideia de iminência da loucura (“Minha Loucura, acalma-te!”), a poesia de Piva propõe a afirmação radical dos delírios sugeridos por Mário: “*Não pares nunca* meu querido capitão-loucura” (ao invés do “acalma-te”).

⁸⁵ “na avenida Rio Branco onde um enxame de Harpias / vacilava com cabelos presos nos luminosos”, em que há uma imagem fantasiosa mesclada à avenida e aos luminosos da cidade.

⁸⁶ Importante observar que são versos do poema “O Robot Pederasta”, cujo título também inclui uma palavra estrangeira.

A expressão de Piva “capitão-loucura” surge como alusão metonímica à imagem dos “navios de vela” do poema *Rua de São Bento*, além de referir à obra de Mário de Andrade, *Paulicéia Desvairada*. Esta também reaparece nos versos seguintes de Piva: “Quero que a Paulicéia voe por cima das árvores / suspensa em teu ritmo”.

A remissão a *Paulicéia Desvairada* sugere que Piva reconstrói a imagem de São Paulo justamente pelo diapasão desvairado proposto em Mário de Andrade. O próprio Mário surge, agora, como companheiro *real* em meio às andanças pela cidade⁸⁷. A imagem do desvario é desenvolvida, em Piva, como motivo poético de alegorização do espaço local. Opera-se uma transfiguração da realidade urbana de São Paulo, semelhante ao delírio que assalta a poesia de Piva e lhe dá um caráter de alucinação permanente. Ao final, a poética de alegorização de São Paulo é também a alegorização da São Paulo de Mário de Andrade.

⁸⁷ A exemplo do que ocorre na análise anterior, com o poeta Fernando Pessoa.

1.3. POEMA REFERIDO: *Paisagem N. 1*

TRECHOS:

“Minha Londres das neblinas finas... / Pleno verão. Os dez mil milhões de rosas paulistanas. Há neves de perfumes no ar. Faz frio, muito frio...” (versos 1-4);

“**O vento é como uma navalha / nas mãos dum espanhol.** Arlequinal!... / Há duas horas queimou Sol. / daqui a duas horas queima Sol” (versos 7-10);

“Meu coração sente-se muito triste” (versos 15);

“Meu coração sente-se muito alegre!” (verso 18).

REFERÊNCIA EM PIVA

POEMA: *O Volume do Grito (de Paranóia)*

TRECHOS:

“Eu sonhei que era um Serafim e as putas de São Paulo / avançavam na densidade exasperante / estátuas com conjuntivite olham-me fraternalmente” (versos 1-3);

“capitais fora do Tempo e do Espaço e uma Sociedade Anônima / regendo a ilusão da perfeita Bondade” (versos 11-12);

“O Homem Aritmético conta em voz alta os minutos que nos faltam / contemplando a bomba atômica como se fosse seu espelho” (versos 15-16);

“a Virgem assassinada num bordel” (verso 18);

“a lua tem violentas hemoptises no céu de nitrato / **Deus suicidou-se com uma navalha espanhola**” (versos 24-25).

Tipo de referência:

CITAÇÃO MODIFICADA: “Deus suicidou-se com uma navalha espanhola”.

Neste poema de Mário de Andrade, a paisagem urbana aparece repleta de imagens da natureza como “neblinas”, “verão”, “rosas”, “ventos”, “sol” e “lua”. As metáforas que utilizam tais imagens sugerem a alternância constante das emoções do poeta, como em “O vento é como uma navalha / nas mãos dum espanhol. Arlequinal”, nas quais se pode encontrar tanto susto e pavor, quanto diversão. Alguns versos mais diretos igualmente explicitam esse tipo de vertigem emocional: “Meu coração sente-se muito triste (...) Meu coração sente-se muito alegre!” (sentimento de tristeza ou de alegria).

Nos versos de Mário, a paisagem local não se define por suas características nacionais apenas: “Minha Londres das neblinas finas... / Pleno verão. Os dez mil milhões de rosas paulistanas. Há neves de perfumes no ar. Faz frio, muito frio...”⁸⁸.

É possível perceber que o poema de Mário alude a um Brasil *estrangeiro*: São Paulo, uma vez metaforizada em cidade europeia, possui também várias características dela, como as “neblinas finas”, “neves”, “frio, muito frio”. As percepções do poeta, passíveis de inconstância tal qual a natureza, agora se fixam nas imagens próprias do Brasil, numa espécie de exaltação nacional (as “dez mil milhões de rosas” são “paulistanas”, e a “neve” é apenas o perfume das próprias rosas locais). Existe a sugestão do internacionalismo de São Paulo, mas este, por sua vez, reafirma a cidade como alegoria nacional, nos moldes de um pluralismo Modernista.

No poema de Piva, o verso “Deus suicidou-se com uma navalha espanhola” aparece como uma citação modificada de Mário – pelos versos “O vento é como uma navalha / nas mãos dum espanhol”. Os termos que se repetem (“vento”, “navalha”, “espanhol” e “navalha espanhola”) obrigam a considerar intertextualmente os versos dos dois autores.

⁸⁸ No livro *Paulicéia Desvairada*, de Mário de Andrade, há quatro poemas que fazem referência, cada um, às quatro estações do ano, todos eles com sugestões da ambientação da cidade de São Paulo e suas paisagens decorrentes de tais estações. Destacado aqui nesta análise, o poema “*Paisagem N. 1*” representa o verão. Os demais são: *Paisagem N. 2* (inverno), *Paisagem N. 3* (outono) e *Paisagem N. 4* (primavera). Ver Referências.

O verso de Piva parte da metáfora proposta por Mário – “o vento é como uma navalha” – mas, ao suprimir a partícula “Arlequinal” do verso de *Paisagem N. 1*, Piva reforça a alusão ameaçadora do verso sem abrandá-la com o comentário irônico da interjeição.

É possível afirmar que o incremento da tensão comparece ao longo de todo o poema *O Volume do Grito*. Por exemplo, pelo viés da descrição da baixa sociedade que habita a cidade, seus locais inseguros, emocionalmente tensos (“as putas (...) avançavam na densidade exasperante”) e de aspecto promíscuo (“estátuas com conjuntivite”). Há um distanciamento dos âmbitos oficiais da cidade, suplantados por uma atmosfera insegura, ameaçadora e, por isso mesmo, atraente.

O verso “a Virgem assassinada num bordel” sugere igualmente a insuficiência do caráter urbano oficial, simbolizado pela Igreja, para dar conta da realidade da cidade, cuja vida marginal (o “bordel”) é sua melhor representação.

O Volume do Grito apresenta São Paulo como local perigoso e insalubre para o próprio poeta, que evidencia sua condição *humana* ao encontrar a presença divina (sugerida pelas imagens da “Virgem” e de “Deus”) nos espaços urbanos mais intensamente marginais.

Pela categorização radical da violência, da marginalização e, ao mesmo tempo, da fruição delas, de exaltação da vida marginal, retoma-se o que se revelou, nos versos de Mário, como entusiasmo em relação à beleza progressista encontrada em São Paulo⁸⁹.

A comparação dos dois poemas permite destacar a poesia de Piva como dispersão do programa nacional Modernista do poema de Mário de Andrade. São Paulo, nos versos de Piva, não tem os atributos de beleza nacionais ou estrangeiros, a não ser quando associada à sua realidade social violenta. Fonte de fruição da vida mais profundamente *humana*, não é mais exaltação nacional.⁹⁰

⁸⁹ Entusiasmo esse que se estende ao Brasil, também, ainda que de forma alegórica.

⁹⁰ Vale lembrar a afirmação de Alcir Pécora: “Pode-se dizer então que Piva tende a dissolver os componentes iluministas do modernismo paulista para acentuar a dimensão menos acatada de sua criação. Isto está claro no próprio mapa paulistano que compõe, balizado pelos bares, inferninhos, praças e avenidas do antigo centro”. In *Mala na mão & asas pretas*. PIVA, 2007, pág. 17.

O poema de Piva exalta a inadequação social como o único comportamento de resistência à alienação determinada pela cidade oficial, entendendo tal resistência como possibilidade de fruição da vida urbana. A condição marginal, como alegoria da fruição da vida, tem como contrapartida a ideia de que a sociedade e o homem previstos na normalidade institucional e políticas representam abjeção e violência extremas.

Os versos seguintes de *O Volume do Grito* confirmam o comportamento social como padronizado e despersonalizado (“uma Sociedade Anônima / regendo a ilusão da perfeita Bondade”), que revela o seu destino *suicida*: “O Homem Aritmético conta em voz alta os minutos que nos faltam / contemplando a bomba atômica como se fosse seu espelho”.

Tomando São Paulo como palco do desejo, o poema condiciona a vida social urbana à ideia de violência e morte. A presença do divino também se submete a essa situação extrema, de modo que o desejo condiz com seu próprio aniquilamento: “Deus suicidou-se com uma navalha espanhola”.

1.4. POEMA REFERIDO (I): *Paisagem N. 2*

TRECHOS:

“Escuridão dum meio-dia de invernã... / Marasmos... Estremeções... Brancos... / **O céu é toda uma batalha convencional de confetti brancos**” (versos 1- 3);

“Lá para as bandas do Ipiranga as oficinas tosem... / Todos os estiolados são muito brancos. / **Os invernos de Paulicéia são como enterros de virgem...** / Italianinha, torna al tuo paese!” (versos 9-12);

“Deus recortou a alma de Paulicéia / num cor de cinza sem odor... / Oh! Para além vivem as primaveras eternas!...” (versos 17-19);

“Bailado de Cocteau com os barulhadores de Russolo! / Opus 1921 / São Paulo é um palco de bailarinos russos” (versos 25-27);

“Mas o Nijinsky sou eu! / E vem a Morte, minha Karsavina!” (versos 30-31).

1.4. POEMA REFERIDO (II): *Tu*

TRECHOS:

“Mulher mais longa / Que os pasmos alucinados / Das torres de São Bento” (versos 6-8);

“Costureirinha de São Paulo / Ítalo-franco-luso-brasílico-saxônica” (versos 12-13);

“**Lady Macbeth feita de nevoa fina**, / Pura neblina da manhã” (versos 17-18);

“Materialização da Canã do meu Poe... / never more! / Emílio de Menezes insultou a memória de meu Poe... / Oh! Incendiária dos meus aléns sonoros! / Tu és meu gato preto! / Tu me esmagaste nas paredes do meu sonho / Este sonho medonho!” (versos 26-32).

REFERÊNCIA EM PIVA

POEMA (I): *Visão 1961 (de Paranóia)*

TRECHOS:

“minha alucinações pendiam fora da alma” (verso 16);

“na solidão de um comboio de maconha Mário de Andrade surge como um / Lótus” (versos 19-20);

“enquanto um milhão de anjos em cólera gritam nas assembléias / de cinza OH cidade de lábios tristes e trêmulos onde encontrar / asilo na tua face?” (versos 29-31);

“**meu pequeno Dostoievski no último corrimão do ciclone de almofadas** / furadas derrama sua cabeça e sua barba como um enxoval noturno / estende até o Mar / no exílio onde padeço angústia os muros invadem minha memória” (verso 72-75).

POEMA (II): *Stenamina boat (de Paranóia)*

TRECHOS:

“Eu queria ser um anjo de Piero della Francesca / **Beatriz esfaqueada num beco escuro** / Dante tocando piano ao crepúsculo” (verso 1-3);

“Eu vejo Lautréamont num sonho nas escadas de / Santa Cecília / ele me espera no largo do Arouche no ombro de / um santuário / hoje pela manhã as árvores estavam em Coma” (versos 12-16);

“minha loucura atinge a extensão de uma alameda / **as árvores lançam panfletos contra o céu cinza**” (versos 22-23).

POEMA (III): *Piazza III* (de *Piazzas*)

TRECHOS:

“algumas vezes / falando fora de / mim mesmo” (versos 7-9);

“quando eu lembrava Jean / citando Baudelaire / na penumbra / onde seu rosto / teria podido matar / numa doce ELEVADA / fome” (versos 16-23).

Tipo de referência:

CITAÇÃO DE NOME PRÓPRIO: “na solidão de um comboio de maconha Mário de Andrade surge como um”; “meu pequeno Dostoievski no último corrimão do ciclone de almofadas”; “Eu queria ser um anjo de Piero della Francesca / Beatriz esfaqueada num beco escuro / Dante tocando piano ao crepúsculo”; “Eu vejo Lautréamont num sonho nas escadas de”; “quando eu lembrava Jean / citando Baudelaire”.

ALUSÃO AO VERSO: “as árvores lançam panfletos contra o céu cinza”.

Nesses poemas de Mário de Andrade estão igualmente indicados locais específicos de São Paulo, como em “Lá para as bandas do Ipiranga as oficinas tosse...” e “Mulher mais longa / Que os pasmos alucinados / Das torres de São Bento”. Diferentemente da ideia da *flânerie*, a cidade aparece aqui representada não diretamente, pela observação, mas lembrada mentalmente. Embora as imagens permitam inferir o conhecimento dos locais mencionados, é a memória do poeta que permite descrever os locais no poema, de maneira a indicar, por exemplo, a existência de “oficinas” no “Ipiranga”, ou comparar a “mulher” às “torres de São Bento”.

Há nestes poemas um tipo de abstração constante na representação de São Paulo. As paisagens mencionadas não aparecem em sua forma real, material, mas comparadas à memória do poeta que *pensa* a cidade: “Os invernos de Paulicéia são como enterros de virgem...” e “Deus recortou a alma de Paulicéia / num cor de cinza sem odor...”.

“Os invernos de Paulicéia”, por exemplo, não são descritos por imagens naturais, mas comparados com “enterros de virgem”. Da mesma maneira, o verso “Deus recortou a alma de Paulicéia / num cor de cinza sem odor...” pode representar, entre outras coisas, o céu cinza de um dia nublado de São Paulo, mas se acentua mais o seu efeito rememorado pelo poeta, do que a descrição material do presente.

As imagens inerentes à cidade ainda fazem parte da existência *interior* do poeta, quando este, para expressar suas ideias, parece fundir emoções pessoais, memórias, sonhos, sensações e lembranças. Os versos “Bailado de Cocteau com os barulhadores de Russolo! / Opus 1921 / São Paulo é um palco de bailarinos russos (...) Mas o Nijinsky sou eu! / E vem a Morte, minha Karsavina!” sugerem, por exemplo, que Mário lembra do balé dirigido por Jean Cocteau ou assistiu à apresentação de Nijinsky e sua irmã Karvasina em São Paulo.

Aliada ainda à imagem da “Morte”, como uma sensação interior, a figura da mulher nos versos de *Tu* pode representar uma lembrança de caráter onírico: “E vem a Morte, minha Karsavina!”. Uma imagem de sonho ou pesadelo é

retomada quando o poeta se refere à mulher como amada: “Tu me esmagaste nas paredes do meu sonho / Este sonho medonho!”.

O caráter imediato do tempo real não se encontra no momento em que fala o poeta de Mário, mas num tempo anterior ou posterior, como nos versos “Oh! Para além vivem as primaveras eternas!...” e “a memória de meu Poe... / Oh! Incendiária dos meus aléns sonoros! / Tu és meu gato preto!”. A sugestão de diálogo com o escritor Edgar Allan Poe, através da menção ao seu conto “Gato Preto”, reforça a ideia de uma lembrança recobrada.

Mesmo o espaço da paisagem urbana atual, e dos habitantes que a povoam se revela, em Mário, através das sensações do poeta. A recorrência do termo “brancos”, empregado no poema *Paisagem N. 2*, sugere um constante movimento de impressões a assaltar o poeta: “Marasmos... Estremeções... Brancos... / O céu é toda uma batalha convencional de *confetti* brancos” e “Todos os estiolados são muito brancos”.

Nos poemas de Piva, existe afinidade com os poemas *Paisagem N. 2* e *Tu*, através das imagens da cidade descritas nos moldes particulares das memórias e dos sonhos.

A ambientação precisa dos endereços de São Paulo não recusa imagens ou metáforas nos versos de Piva: “Eu vejo Lautréamont num sonho nas escadas de / Santa Cecília / ele me espera no largo do Arouche no ombro de / um santuário / hoje pela manhã as árvores estavam em Coma” (*Stenamina boat*); e “OH cidade de lábios tristes e trêmulos onde encontrar / asilo na tua face?” (*Visão 1961*).

A exemplo das constantes abstrações em Mário, a cidade de São Paulo, para Piva, já se apresenta transfigurada em imagens de caráter remissivo e onírico: “minha loucura atinge a extensão de uma alameda / as árvores lançam panfletos contra o céu cinza” (*Stenamina boat*).

Vale lembrar que, em Mário de Andrade, os autores e artistas estrangeiros se oferecem a partir do pensamento do poeta, sugerindo novamente uma nacionalização das influências estrangeiras⁹¹. Aqui, a pluralidade ou

⁹¹ Como o movimento de alegorização de São Paulo *internacionalizada*, visto anteriormente.

internacionalização da paisagem local volta a ter destaque: “Lady Macbeth feita de nevoa fina, / Pura neblina da manhã”⁹².

Na poesia de Piva, também a paisagem urbana local e o referente estrangeiro se fundem: “Eu vejo Lautréamont num sonho nas escadas de / Santa Cecília / ele me espera no largo do Arouche”. Os versos remetem ao poeta francês em pessoa em “Santa Cecília” ou “no largo do Arouche”, embora a ideia de que isso se dê “num sonho” desestabilize a visão de um Lautréamont real em São Paulo.

As imagens confundem sonho e realidade na mesma proporção que autores e personagens. Além do exemplo de Lautréamont, existem vários outros: “meu pequeno Dostoievski no último corrimão do ciclone de almofadas / furadas derrama sua cabeça e sua barba como um enxoval noturno / estende até o Mar / no exílio onde padeço angústia”; “Beatriz esfaqueada num beco escuro / Dante tocando piano ao crepúsculo”; “Eu queria ser um anjo de Piero della Francesca”; “quando eu lembrava Jean / citando Baudelaire”.

Existe também, indiretamente, a sugestão de um diálogo com o poema “*Le Bateau Ivre*”, de autoria de Arthur Rimbaud – relação insinuada já pelo título do poema de Piva, “*Stenamina boat*” – que pode ser ampliada na relação das imagens oníricas dos versos de Mário de Andrade com o uso de drogas.

A alusão ao “barco bêbado” de Rimbaud, pela ideia de entorpecimento através da bebida, é recobrada pela palavra “stenamina” (tipo de anfetamina), que aparece em Piva. O uso da droga sugere a individualização das percepções do poeta, em conexão com as imagens oníricas utilizadas. A referência a Mário de Andrade reaparece intensificada, uma vez que se ajusta ao viés particular do entorpecimento: “na solidão de um comboio de maconha Mário de Andrade surge como um / Lótus”.

O diálogo intertextual se fortalece, ainda, recobrando a referência a Edgar Allan Poe nos versos de Mário⁹³. Estes são ativados pela menção de Piva ao

⁹² Ver o poema *Paisagem N. 1* e o verso “Minha Londres das neblinas finas...”.

⁹³ “memória de meu Poe... / Oh! Incendiária dos meus aléns sonoros! / Tu és meu gato preto! / Tu me esmagaste nas paredes do meu sonho / Este sonho medonho!” (versos já citados anteriormente).

poeta Charles Baudelaire, ambos vinculados ao tema da lembrança do amor:
“quando eu lembrava Jean / citando Baudelaire / na penumbra / onde seu rosto /
teria podido matar / numa doce ELEVADA / fome”.

2. OBRA REFERIDA: *Lira Paulistana*

2.1. POEMA (I): “*Na rua Aurora eu nasci*”

TRECHOS:

“Na rua Aurora eu nasci” (verso 1);

“No largo do Paçandu / Sonhei, foi luta renhida / Fiquei pobre e me vi nu. / Nesta rua Lopes Chaves / Envelheço, e envergonhado / Nem sei quem foi Lopes Chaves.” (versos 4-9);

“Ser esquecido e ignorado / Como esses nomes da rua” (versos 11-12).

2.1. POEMA (II): “*Quando eu morrer quero ficar*”

TRECHOS:

“Quando eu morrer quero ficar” (verso 1);

“Meus pés enterrem na rua Aurora / No Paçandu deixem meu sexo, / Na Lopes Chaves a cabeça / Esqueçam” (versos 5-8).

REFERÊNCIA EM PIVA

POEMA (I): *No Parque Ibirapuera (de Paranóia)*

TRECHOS:

“teus poemas, Mário de Andrade, regam minha / imaginação” (versos 3-4);

“Teus versos rebentam na noite como um potente batuque / fermentado na rua Lopes Chaves” (versos 7-8);

“O vento traz-me o teu rosto / Que novo pensamento, que sonho sai de tua fronte noturna? / **É noite. E tudo é noite.**” (versos 12-14).

POEMA (II): *Ode a Fernando Pessoa*

TRECHOS:

“[Fernando Pessoa] Abraçado com Sá-Carneiro pela Rua do Ouro acima, de mãos dadas com Mário / de Andrade no Largo do Arouche” (versos 42-43);

“Vem comigo, eu te mostrarei tudo: o Largo do Arouche à tarde, o Jardim da Luz / pela manhã” (verso 58-59);

“Não te levarei ao Paissandu para não acordarmos o sexo de Mário de Andrade / (ai de nós se ele desperta!)” (versos 62-63).

Tipo de referência:

CITAÇÃO DE NOME PRÓPRIO: “teus poemas, Mário de Andrade, regam minha / imaginação”; “[Fernando Pessoa] Abraçado com Sá-Carneiro pela Rua do Ouro acima, de mãos dadas com Mário / de Andrade no Largo do Arouche”.

ALUSÃO AO VERSO: “fermentado na rua Lopes Chaves”; “Não te levarei ao Paissandu para não acordarmos o sexo de Mário de Andrade”.

O livro *Lira Paulistana* de Mário de Andrade toma a cidade de São Paulo como parâmetro temático da maioria de seus poemas. Nos trechos escolhidos há um padrão urbano, passível de ser seguido através de seus endereços específicos que, no entanto, se aplica a situações mais gerais ou de outra ordem.

A começar pelo poema *Na rua Aurora eu nasci*, é possível reconhecer através dos locais mencionados não apenas endereços da cidade, mas fases da vida do homem, desde o nascimento até a velhice. Os versos são sequenciais: “Na rua Aurora eu nasci”, “No largo do Paiçandu / Sonhei, foi luta renhida”, “Nesta rua Lopes Chaves / Envelheço”.

A metáfora de “Na rua Aurora eu nasci” é a imagem que mais se destaca, pois há o nascimento do poeta sugerido pela forma como nasce o dia (em “aurora”). Depois, a vida jovem e adulta, respectivamente, vem simbolizada em “sonho” e “batalha”; e, por fim, a afirmação da velhice (em “Envelheço”).

No poema *Quando eu morrer quero ficar* existe a mesma preocupação de indicar os endereços de São Paulo, relacionando-os, agora, com partes do corpo do homem, como sugestão da tentativa de ainda permanecer fisicamente na cidade, mesmo após sua morte (ideia já indicada no primeiro verso, tomado também como título do poema: “Quando eu morrer quero ficar”).

Os versos destacados formam uma única estrofe: “Meus pés enterrem na rua Aurora / No Paiçandu deixem meu sexo, / Na Lopes Chaves a cabeça / Esqueçam”. Os endereços urbanos específicos indicam ideias a serem mais bem compreendidas se comparadas com as sugestões do poema anterior, e relacionadas agora com a imagem do poeta.

Mediante este esquema comparativo, os versos da estrofe acima também são metáforas da sequência da vida humana: “Meus pés enterrem na rua Aurora” pode sugerir o nascimento do homem (que começa a caminhar – pela imagem em “pés” – ainda bebê); “No Paiçandu deixem meu sexo” sugere a vida madura (o sexo como procriação durante a vida adulta); e “Na Lopes Chaves a cabeça / Esqueçam” pode representar a velhice (da mesma forma que pode significar

apenas a mente do homem)⁹⁴, além de sugerir a ideia de morte pela partícula “Esqueçam”, significando o desdém ou abandono daquilo que nele é intelectual.

A análise comparativa entre os dois poemas de Mário de Andrade destacados é necessária para se compreender os poemas de Piva a eles relacionados.

No Parque Ibirapuera é um poema inteiramente composto em diálogo com a poesia de Mário de Andrade. Isto está claro não apenas pela citação literal encontrada no verso “É noite. E tudo é noite.”, mas especialmente pelo início do poema de Piva “teus poemas, Mário de Andrade, regam minha / imaginação” e, de forma intertextual, pelos versos “Teus versos rebentam na noite como um potente batuque / fermentado na rua Lopes Chaves”.

Este último exemplo de diálogo é importante, pois a relação entre os poetas se faz pelas imagens do endereço e do corpo nos versos de Mário (“Na Lopes Chaves a cabeça / Esqueçam”). Basicamente, pode ser extraída dos versos de Piva a ideia da poesia de Mário ressurgindo como força e ritmo (“Teus versos rebentam na noite como um potente batuque”), os quais provêm do local onde tais características estariam mais concentradas (pelo verbo “fermentar”): “fermentado na rua Lopes Chaves”.

Considerando a sugestão da morte e esquecimento contida nos versos de Mário, o verso de Piva, enquanto recriação da poesia daquele, articula a ideia de sua permanência, de sua imortalidade.

Essa releitura das ideias contidas nos versos de Mário de Andrade continua no poema *Ode a Fernando Pessoa*: “Não te levarei ao Paissandu para não acordarmos o sexo de Mário de Andrade / (ai de nós se ele desperta!)”. A alusão ao verso de Mário “No Paiçandu deixem meu sexo” é intertextualmente exemplar e – embora a indicação explícita no verso de Piva seja de evitar o local em que se encontra o poeta – o outro verso de Mário (“No largo do Paiçandu /

⁹⁴ Uma vez que, dos cinco sentidos corporais, os demais existentes na “cabeça” do homem estão presentes em outros locais indicados no poema: “Escondam no Correio o ouvido” (audição); “O nariz guardem nos rosais / A língua no alto do Ipiranga” (olfato e paladar); “Os olhos lá no Jaraguá” (visão).

Sonhei”) evidencia que, longe de evitar, é a sexualidade o que melhor lembra Mário, ou que dá a sua melhor imagem.

Assim como a imagem do sexo, outras partes do corpo de Mário reaparecem nos versos de *No Parque Ibirapuera*: “O vento traz-me o teu rosto / Que novo pensamento, que sonho sai de tua fronte noturna?”. Tal ideia é retomada por Piva quando se refere a Fernando Pessoa. Este aparece inserido no poema através de uma imagem corporal: “Fernando Pessoa (...) de mãos dadas com Mário / de Andrade no Largo do Arouche”.

Ainda em relação aos dois poetas, os versos de Piva “[Fernando Pessoa] Vem comigo, eu te mostrarei tudo: o Largo do Arouche à tarde, o Jardim da Luz / pela manhã”, de *Ode a Fernando Pessoa*, comparece como complemento exemplar da ideia de diálogo intertextual. Há um ajuste da poesia de Piva relativa à companhia de ambos os poetas, Fernando Pessoa e Mário de Andrade, que determina a presença dos autores nos endereços de São Paulo.⁹⁵

⁹⁵ Aqui, há também a presença indireta de mais um poeta, Mário de Sá-Carneiro, como companheiro dos poetas, se tomado o trecho completo: “[Fernando Pessoa] Abraçado com Sá-Carneiro pela Rua do Ouro acima, de mãos dadas com Mário / de Andrade no Largo do Arouche”. Vale lembrar que, a exemplo de *Ode a Fernando Pessoa*, há versos no poema *No Parque Ibirapuera* que relacionam intertextualmente Piva e Allen Ginsberg, configurando o indício de mais um autor inserido neste diálogo poético (ainda que implícito).

2.2. POEMA REFERIDO: *A Meditação sobre o Tietê*

EPÍGRAFE: “Água do meu Tietê, / Onde me queres levar? / – Rio que entras pela terra / e que me afastas do mar...”.

TRECHOS:

“**É noite. E tudo é noite**” (versos 1; 4; 22; 175; 295; 308; 327)⁹⁶;
 “Debaixo do arco admirável / Da Ponte das Bandeiras o rio / Murmura num banzeiro de água pesada e oliosa. / É noite e tudo é noite. / Uma ronda de sombras, / Soturnas sombras, enchem de noite tão vasta / O peito do rio, que é como si a noite fosse água, / Água noturna, noite líquida, afogando de apreensões / As altas torres do meu coração exausto” (versos 1-8);
 “É um susto. E num momento o rio / Esplende em luzes inumeráveis, lares, palácios e ruas / Ruas, ruas” (versos 10-12);
 “Luzes e glória. É a cidade...” (verso 16);
 “E o meu coração devastado / É um rumor de germes insalubres pela noite insone e humana. / Meu rio, meu Tietê, onde me levas?” (versos 22-24);
 “Eu sigo alga escusa nas águas do meu Tietê” (verso 330).

REFERÊNCIA EM PIVA

POEMA: *No Parque Ibirapuera* (de *Paranóia*)

TRECHOS:

“Nos gramados regulares do Parque Ibirapuera / Um anjo da Solidão pausa indeciso sobre meus ombros / A noite traz a lua cheia e teus poemas, Mário de Andrade, regam minha / imaginação” (versos 1-4);
 “Por detrás de cada pedra / Por detrás de cada homem / Por detrás de cada sombra / O vento traz-me o teu rosto / Que novo pensamento, que sonho sai de tua fronte noturna? / **É noite. E tudo é noite. / É noite nos pára-lamas dos carros / É noite nas pedras / É noite nos teus poemas, Mário!**” (versos 9-17);
 “É impossível que não haja nenhum poema teu / escondido e adormecido no fundo deste parque” (versos 23-24);
 “A noite é interminável e os barcos de aluguel / fundem-se no olhar tranqüilo dos peixes” (versos 31-32);
 “Não só o desespero estrangula nossa impaciência / Também nossos passos embebem as noites de calafrios / não pares nunca meu querido capitão-loucura” (35-37).

⁹⁶ Trata-se de um poema muito extenso, optando-se por destacar, isoladamente, o verso inicial “É noite. E tudo é noite”, cuja expressão é repetida ao longo do poema. Tais versos revelam muito da essência deste canto do poeta e dão o “tom” de todo o texto, além de possibilitar – dentre outros aqui selecionados – o levantamento de temas importantes dentro do diálogo intertextual entre Mário de Andrade e Roberto Piva.

Tipo de referência:

CITAÇÃO LITERAL: “É noite. E tudo é noite.”.

ALUSÃO AO VERSO: “É noite nos pára-lamas dos carros / É noite nas pedras / É noite nos teus poemas, Mário!”; “Por detrás de cada sombra / O vento traz-me o teu rosto / Que novo pensamento, que sonho sai de tua fronte noturna?”.

A exemplo da análise anterior, os trechos selecionados e comparados aqui possuem alguns motivos que se repetem, principalmente no que diz respeito à leitura da poesia de Mário de Andrade feita por Piva.

Em *A Meditação sobre o Tietê* é possível afirmar, de início, que Mário de Andrade reflete sobre o rio e, por extensão, sobre a cidade de São Paulo⁹⁷. Nos primeiros versos existe a referência a um endereço preciso da cidade: “Debaixo do arco admirável / Da Ponte das Bandeiras o rio / Murmura num banzeiro de água pesada e oliosa”⁹⁸.

A epígrafe do poema já permite antever um dos motivos desta meditação, que é a incerteza do poeta quanto ao seu destino: “Água do meu Tietê, / Onde me queres levar?”. Referido ao rio, o tema da meditação recai sobre o homem, e pode ser dividido em duas vertentes: de um lado, a do *homem* comum, enquanto ser humano habitante da cidade; e de outro, a do *poeta* enquanto homem solitário.

Nesse sentido, a condição do rio reflete também a condição da cidade e as suas formas de ordenação social. Numa acepção mais positiva, o poema exalta a beleza das construções no ambiente urbano: “É um susto. E num momento o rio / Esplende em luzes inumeráveis, lares, palácios e ruas / Ruas, ruas”; “Luzes e glória. É a cidade...”.

É importante lembrar um trecho do verso anterior, “É um susto”. Tal passagem está no início dos poucos versos em que Mário demonstra o lado mais belo e ordenado de São Paulo. Porém, a beleza e ordem são reveladas, sobretudo, na condição de sua fugacidade, como formas apreensíveis apenas no susto ou no sobressalto.

⁹⁷ Embora o poeta não mencione o nome da cidade, diretamente, em nenhum momento do poema, o fato do rio Tietê ser um dos maiores rios a atravessar São Paulo, além de se confundir com grande parte de sua paisagem propriamente urbana, já é sintomático quanto a essa ideia.

⁹⁸ Parece haver também a intenção de Mário, através desse movimento, de referir a sua meditação “sobre” o rio Tietê, isto é, “acima” dele ou “por sobre” ele, como para reforçar a ideia de que é o poeta quem fala no poema (e não, por exemplo, o próprio rio enquanto “personagem” no poema, como poderia sugerir o eventual título na forma de “A Meditação *do* Tietê”).

O homem e a sociedade aparecem ofuscados pela própria cidade: não existe nenhuma referência aos habitantes da cidade em *A Meditação sobre o Tietê*. As “luzes inumeráveis”, refletidas pelo rio, representam apenas as construções – “lares, palácios e ruas / Ruas, ruas” – e não seus moradores. O destino do homem se oculta como o destino guardado pelo rio. O *homem comum*, habitante da cidade, toma parte deste destino passivamente. A isso se contrapõe o poeta na condição de representante inconformado e reflexivo do destino do homem.

Ao longo de todo o poema, as imagens do ambiente noturno na cidade são ressaltadas, como sugere a repetição dos versos “É noite. E tudo é noite”. A ambientação da “noite insone e humana” remete à desolação do poeta, que também aparece nas expressões “coração exausto” ou “coração devastado”. As águas poluídas do rio (“água pesada e oliosa”) acentuam a atmosfera de apreensão e cansaço, repondo a ideia de que “tudo é noite” como o sentimento de dúvidas e exaustão frente à vida. Essas impressões são exemplo da percepção única do poeta meditativo: “Uma ronda de sombras, / Soturnas sombras, enchem de noite tão vasta / O peito do rio, que é como si a noite fosse água, / Água noturna, noite líquida, afogando de apreensões / As altas torres do meu coração exausto”.

Através de uma simbologia mais universal, Mário reforça a acepção do *poeta* como único que pode, por meio de sua poesia, interpretar o seu destino no mundo: “E o *meu* coração devastado / É um rumor de germes insalubres pela noite insone e humana. / *Meu* rio, *meu* Tietê, onde *me* levas?”; “Eu sigo alga escusa nas águas do *meu* Tietê”.

Em seu poema, Piva recupera a ideia de condição solitária e meditativa do poeta de Mário de Andrade. O ambiente noturno de São Paulo, em *No Parque Ibirapuera*, ajuda a exemplificar inicialmente tal ideia: “Nos gramados regulares do Parque Ibirapuera / Um anjo da Solidão pousa indeciso sobre meus ombros / A noite traz a lua cheia e teus poemas, Mário de Andrade, regam minha / imaginação”.

As citações literais de *A Meditação do Tietê*, encontradas em *No Parque Ibirapuera*, confirmam o diálogo restrito entre os poemas: “É noite. E tudo é noite”. E também a continuação dos versos: “É noite nos pára-lamas dos carros / É noite nas pedras / É noite nos teus poemas, Mário!”.

Como já visto anteriormente, o poeta está solitário e, ao mesmo tempo, em companhia de Mário. O poema compõe um tom de solidão, apreensão e insegurança, além de utilizar termos iguais ou correlatos, tais como “noite”, “água”, “sombra”: “Por detrás de cada pedra / Por detrás de cada homem / Por detrás de cada sombra / O vento traz-me o teu rosto / Que novo pensamento, que sonho sai de tua fronte noturna?”; “É impossível que não haja nenhum poema teu / escondido e adormecido no fundo deste parque”; “A noite é interminável e os barcos de aluguel / fundem-se no olhar tranqüilo dos peixes”.

A meditação do poeta, em Mário, orienta o poema de Piva, balizado pela cidade de São Paulo, como motivo poético. A presença da poesia⁹⁹ determina a presença e atividade do poeta na cidade, que se distancia do destino indefinido do *homem comum* – este, também habitante de São Paulo. Tal distanciamento equivale a interpretar o mundo através da poesia, e também pela imagem da cidade: “É impossível que não haja nenhum poema teu / escondido e adormecido no fundo deste parque”.

Retomando o último verso de Mário (“Eu sigo alga escusa nas águas do meu Tietê”), surge a ideia, em Piva, dos dois autores seguindo, juntos, um mesmo destino: “Não só o desespero estrangula nossa impaciência / Também nossos passos embebem as noites de calafrios / não pares nunca meu querido capitão-loucura”. Sendo estes os últimos versos do poema de Piva, eles passam a revelar um movimento particular de aproximação e, ao mesmo tempo, de desenvolvimento da ideia de Mário. Uma vez que a condição do poeta era acompanhar o rio Tietê num mesmo destino, reconhece-se, agora, que os poetas fazem companhia um ao outro em *No Parque Ibirapuera*. A união dos dois

⁹⁹ Pelo diálogo com Mário de Andrade, por exemplo, cuja poesia acompanha Piva: “teus poemas, Mário de Andrade, regam minha / imaginação”.

também se prolonga nos sentimentos e ações compartilhadas, como em “*nossa impaciência / Também nossos passos*”.

Através do verso “não pares nunca meu querido capitão-loucura”, Piva recupera a presença do rio em Mário, porém metaforicamente, ao atribuir ao poeta companheiro a condição de comandante de um navio – ainda que a sugestão seja de um comando e controle instável: “capitão-loucura”. Reinterpretando a imagem noturna frequente (“A noite é interminável”), comum em ambos os poemas, o verso “Também nossos passos embebem as noites de calafrios”, ao final, sugere uma interação original – uma espécie de reação – frente à situação inexorável na qual os poetas se encontram: habitar solitariamente as noturnas paisagens urbanas.

II. AUTOR REFERIDO: ALLEN GINSBERG

1. OBRA REFERIDA: *Howl and Other Poems*

1.1. POEMA: *Howl for Carl Salomon*

TRECHOS:

“I saw the best minds of my generation / generation destroyed by madness / starving, mystical, naked, / Who dragged themselves thru the angry streets at / dawn looking for a negro fix / Who (...) / Who (...)”(versos 1-6 e demais)¹⁰⁰.

REFERÊNCIA EM PIVA

POEMA: *Paranóia em Astrakan* (de *Paranóia*)

TRECHOS:

“**Eu vi uma linda cidade cujo nome esqueci / onde** anjos surdos percorrem as madrugadas tingindo seus olhos com / lágrimas invulneráveis / **onde** crianças católicas oferecem limões para pequenos paquidermes/ que saem escondidos das tocas / **onde** adolescentes maravilhosos fecham seus cérebros para os telhados / estéreis e incendeiam internatos / **onde** (...) / **onde** (...)” (verso 1-7 e demais).¹⁰¹

Tipo de referência:

CITAÇÃO MODIFICADA: “Eu vi uma linda cidade cujo nome esqueci / onde (...) onde (...) onde...”.

CITAÇÃO DE NOME PRÓPRIO: “Paranóia em Astrakan”.

¹⁰⁰ Versos retirados da primeira versão (“original draft facsimile”) de *Howl*, ainda sem algumas alterações encontradas na versão final do poema Ginsberg, de 1986. Ver Referências.

¹⁰¹ É interessante ressaltar que o primeiro verso de *Paranóia em Astrakan* é também alusão ao poema *Zone*, de Guillaume Apollinaire, pelo verso “J’ai vu ce matin une jolie rue donc j’ai oublié lê nom...” (do livro *Alcools*, de 1913. Ver Referências).

Sendo *Howl* o título da obra de Ginsberg e *Howl for Carl Salomon* o título deste poema, é possível observar a aproximação quanto ao título do livro de Piva, *Paranóia*, e o poema em questão, *Paranóia em Astrakan*. Essas relações diretas com o poema de abertura do livro de Ginsberg deixam claro que o poeta brasileiro não quer esconder o diálogo com o norte-americano, ao contrário.

Ginsberg dedica “*Howl*” ao companheiro Carl Salomon, enquanto Piva utiliza também um nome próprio, mas refere seu título à cidade russa de “Astrakan”. Há, pois, ainda aqui, uma relação entre os títulos dos poemas, mesmo que de forma generalizada.

O título de Ginsberg sugere mais de uma significação: “howl”, por exemplo, pode ser tanto o grito de um animal quanto o ato de bradar ou vociferar do próprio homem. Em Piva, há também uma espécie de jogo de significação, considerando-se o título de seu poema e o primeiro verso (e depois, os demais que se seguem). “Eu vi uma linda cidade cujo nome esqueci” implica uma contraposição frente ao título do poema, o qual menciona a cidade de “Astrakan”. O “esquecimento” do nome da cidade e, ao mesmo tempo, a presença de seu nome, podem indicar tanto a inexistência desta quanto uma existência real.

Os versos do poema de Ginsberg têm suas principais ideias resumidas dessa forma: a geração do poeta se destaca pela inteligência excelente, ainda que na condição de loucura: “I saw the best minds of my generation / generation destroyed by madness”. Tal caráter inteligente pode ser entendido como desespero por viver intensamente (como em “starving (...) naked, / Who dragged themselves thru the angry streets at / dawn”), se recusando aos valores da sociedade tradicional e aderindo, por exemplo, ao misticismo e ao uso de entorpecentes. A sugestão é de uma política de comportamento antissocial, pelos versos: “mystical (...) looking for a negro fix”.

Destaca-se do poema de Ginsberg a concepção de uma geração jovem – na qual o poeta se inclui – que, pelo comportamento social marginal, anseia por

desfrutar a vida. Ao mesmo tempo, a fruição vem acompanhada de rebeldia de caráter *real*, isto é, como resistência efetiva aos interditos da ordem social.

O comportamento rebelde também está presente em *Paranóia em Astrakan*: “adolescentes maravilhosos fecham seus cérebros para os telhados / estéreis e incendeiam internatos”. Através das ações dos “adolescentes maravilhosos”, a rebeldia também se mostra real frente à ordem social, permitindo entrever nela, ao mesmo tempo, um movimento de fruição.

Nos versos “[cidade] onde anjos surdos percorrem as madrugadas tingindo seus olhos com / lágrimas invulneráveis / onde crianças católicas oferecem limões para pequenos paquidermes / que saem escondidos das tocas”, inicialmente, além de pessoas (“crianças”), existe a presença de “anjos” e “paquidermes” na cidade. É possível inferir que os “anjos” tristes e os infantes “católicos”, por exemplo, não existem enquanto representação da religião. Eles comparecem simbolicamente como existências imprecisas, porque inofensivas, sem função determinada ou cuja presença é inútil: “anjos *surdos* (...) tingindo *seus olhos* com / lágrimas invulneráveis / onde crianças católicas *oferecem limões*”. Da mesma forma, pode-se deduzir da imagem de “pequenos paquidermes” a representação do próprio homem; ou seja, os habitantes desta cidade, assim como a sociedade, são menos reais que simbólicos.

A premissa no poema de Piva da inexistência de uma cidade, concomitante à sua existência real, permite o entendimento da fruição através do caráter real dos adolescentes de comportamento antissocial, mas também através da *irrealidade* da própria sociedade.

Em *Paranóia em Astrakan*, a oposição frente à ordem social habitual se faz anulando o conceito de “sociedade”, ou não a considerando como tal – nem pelo lado habitual, nem pelo marginal – mediante as suas *verdadeiras* ou *reais* instituições como, por exemplo, de âmbito educacional ou religioso (nas imagens de “internatos” e “católicas”). A *sociedade* no poema de Piva, ao ignorar a existência dos hábitos regulares, possibilita também a anulação dos interditos de fruição.

A releitura dessa visão dos valores sociais, comparada com a visão do poema de Ginsberg, pode ser complementada pelas indicações das consequências que o estilo de vida antissocial permite antever.

Nos versos de Ginsberg “generation destroyed by madness / starving, (...) naked”, a vida intensa da jovem geração do poeta acaba por destruí-los pouco a pouco, o que culmina na iminência da morte. Em Piva, o movimento de fruição possibilita reafirmar a ânsia de vida adolescente e jovem.

Tomados os versos “onde adolescentes maravilhosos fecham seus cérebros para os telhados / estéreis e incendeiam internatos”, a ideia que se apresenta é a de jovens belos, viris e também marginais.

Piva expande a política de comportamento marginal antissocial para uma carga de rebeldia capaz de inutilizar e, no extremo, anular os interditos de fruição pela supressão de leis, regras ou autoridades. Também a beleza do local (“uma linda cidade”), que não tem nome definido, remete à fruição, devido à presença dos adolescentes belos e cheios de vida.

1.2. POEMA REFERIDO: *A Supermarket in Califórnia*

TRECHOS:

“What thoughts I have of you tonight, Walt Whitman, / for I walked down the sidestreets under the / trees with a headache self-conscious looking at the full moon. / In my hungry fatigue, and shopping for images, I went into the neon / fruit supermarket, dreaming of your enumerations!” (versos 1-5);

“I saw you, Walt Whitman, childless, lonely old grubber, poking / among the meats in the refrigerator and eyeing the grocery boys / I hear you asking each: Who killed the pork chops? / Which price bananas? Are you my Angel?” (versos 9-12).

REFERÊNCIA EM PIVA

POEMA: *No Parque Ibirapuera* (de *Paranóia*)

TRECHOS:

“Um anjo da Solidão pousa indeciso sobre meus ombros / A noite traz a lua cheia e teus poemas, Mário de Andrade, regam minha / imaginação” (versos 2-4);

“Olho para os adolescentes que enchem o gramado / de bicicletas e risos/ Eu te imagino perguntando a eles: / onde fica o pavilhão da Bahia? / qual é o preço do amendoim? / é você meu girassol?” (versos 25-30).

Tipo de referência:

CITAÇÃO MODIFICADA: “Eu te imagino perguntando a eles: / onde fica o pavilhão da Bahia? / qual é o preço do amendoim? / é você meu girassol?”.

CITAÇÃO DE NOME PRÓPRIO: “teus poemas, Mário de Andrade, regam minha / imaginação”.

A primeira característica destes trechos do poema de Ginsberg é o contato com o poeta Walt Whitman, como uma presença que existe na cidade. O nome do poeta reaparece de forma a reforçá-lo como companhia para a persona do poeta de Ginsberg: “What thoughts I have of you tonight, Walt Whitman” e “I saw you, Walt Whitman, childless, lonely old grubber, poking / among the meats in the refrigerator”.

A ideia contida nos versos “and shopping for images, I went into the neon / fruit supermarket, dreaming of your enumerations!” permite inferir que Ginsberg dialoga, também, com as características da poesia de Whitman. Esta, fazendo uso de “enumerações”, descreve as paisagens urbanas de maneira excessiva de modo a criar um turbilhão de imagens que, por vezes, distorcem o referente real da cidade. Tal ideia é reforçada por Alfonso Berardinelli, quando discorre sobre Whitman (e Baudelaire): “O filtro da imaginação e do estilo poético é, em ambos, fortemente transfigurador, mas também vigorosamente realista”¹⁰².

A maneira como as imagens surgem no poema de Ginsberg também indica o uso de enumerações. Antes e após o verso “dreaming of your enumerations!” comparecem, efetivamente, muitos termos que apontam a fusão entre imagens de cunho estritamente realista e outras, filtradas pela imaginação do poeta, como em “tonight”, “sidestreets”, “trees”, “headache”, “full moon”, “supermarket”, “neon fruit”, “meats in the refrigerator”, “grocery boys”, “pork chops”, “bananas”, “Angel”.¹⁰³

O poema de Piva procede como o de Ginsberg na maneira como aborda, agora, o poeta Mário de Andrade: “A noite traz a lua cheia e teus poemas, Mário de Andrade, regam minha / imaginação”. A alusão ao verso de Ginsberg (“What thoughts I have of you tonight, Walt Whitman”) surge reforçada também pela inclusão explícita do nome do poeta, além do uso de termos semelhantes como, por exemplo, “noite” (e “lua cheia”).

¹⁰² BERARDINELLI, 2007. Pág. 144.

¹⁰³ A análise do tema das enumerações de Whitman será desenvolvida à frente, em “Autor referido: Allen Ginsberg – 1.4.”, quando há um diálogo intertextual ampliado, visto a presença do autor Garcia Lorca figurar entre Whitman e Ginsberg.

É importante destacar que, no que concerne à ação interna aos poemas, Ginsberg utiliza frequentemente imagens características da ambientação em estabelecimentos comerciais: “meats in the *refrigerator*”, “*grocery boys*” e “*price bananas*”. Em *No Parque Ibirapuera*, a construção da imagética também se faz por meio da composição realística do ambiente, apesar que, nele, trata-se de um parque, com seus termos característicos: “gramado”, “bicicletas”, “girassol” etc.

Ginsberg volta a referir o companheiro poeta, nos versos: “I saw you, Walt Whitman (...) eyeing the grocery boys / I hear you asking each: Who killed the pork chops? / Which price bananas? Are you my Angel?”. Tal referência é retomada em Piva, através da citação modificada: “Olho para os adolescentes que encham o gramado / de bicicletas e risos / Eu te imagino perguntando a eles: / onde fica o pavilhão da Bahia? / qual é o preço do amendoim? / é você meu girassol?”. Existe a manutenção de um diálogo intertextual restrito com Ginsberg, ainda que tal relação revele um manejo diferente das imagens poéticas.

Sobre os versos de Ginsberg, pode-se dizer que existe a caracterização do poeta Walt Whitman como um homem que está num supermercado, e que faz perguntas aos funcionários. Tomando as características *interiores* do local descrito realisticamente (as mercadorias, por exemplo), os versos de Ginsberg revelam uma relação diferente de consumo. O ponto de vista das perguntas, sugerido na pessoa de Walt Whitman, não é de um cliente ou consumidor comum.

Esta visão do poeta está representada, primeiramente, pela sugestão de flerte com os garotos no supermercado: “I saw you, Walt Whitman (...) eyeing the grocery boys”. E, num segundo momento, através das perguntas inapropriadas à situação habitual de consumo, como, por exemplo, em “Who killed the pork chops?” e, ainda mais nitidamente, em “Are you my Angel?”¹⁰⁴.

¹⁰⁴ Remetendo à ideia do flerte, vale mencionar os trechos “poking / among the meats in the refrigerator and eyeing the grocery boys” e “Which price bananas?” pela sugestão de “apalpar carnes” e estar “olhando para os garotos” ao mesmo tempo, além da suposta forma fálica admitida em “bananas”.

De fato, Ginsberg reporta a questões, de um lado, de caráter realista – frente ao comércio, por exemplo – e, de outro, de caráter abstrato e imaginativo, que se ajustam às características da poética de Whitman, como afirma Berardinelli. O verso “Are you my Angel?” é exemplar, nesse sentido: a pergunta é feita por um cliente mas, na verdade, não se ajusta à realidade comercial, bem como a social em termos gerais. O “Anjo” procurado pode ser, ainda, metáfora de algo pertencente tanto ao universo material como ao abstrato.

Este movimento poético semelhante entre os autores é também explorado no poema *No Parque Ibirapuera*, compreendendo Mário de Andrade e Allen Ginsberg/Walt Whitman. De início, Piva sugere a apropriação poética de Mário de Andrade, pela companhia da “poesia” deste: “seus *poemas*, Mário, regam minha imaginação”. Subentende-se, contudo, um diálogo com a poesia de Ginsberg.

O olhar do poeta, em Piva, parte de seu próprio campo de visão – “*Olho para os adolescentes que enchem o gramado*” –, revelando, de início, que há uma distinção em relação ao poema de Ginsberg. Este indica o olhar de Walt Whitman, e não o seu próprio, pelos versos: “I saw *you*, *Walt Whitman* (...) eyeing the grocery boys”. O diálogo com Ginsberg compreende, agora, uma inserção na relação deste com Whitman.

O flerte com os “garotos” ou “adolescentes” apenas sugere uma aproximação que se define de fato através da citação modificada, que retoma os versos de Ginsberg (“I hear you asking each: Who killed the pork chops? / Which price bananas? Are you my Angel?”).

Utilizando a ambientação interna do parque em São Paulo, Piva permite que os versos apresentados em forma de indagação figurem com propriedade na relação intertextual. As imagens poéticas, que compõem o ambiente, são restritas ao *real* da situação, como em Ginsberg: “onde fica o pavilhão da Bahia? / qual é o preço do amendoim?”. Substituindo explicitamente o termo “bananas” por “amendoim”, tal verso se adapta ao ambiente do poema e, vinculado à localização precisa do parque, o verso posterior refere o “pavilhão da Bahia” situado, efetivamente, no “Parque Ibirapuera” em São Paulo.

O diálogo entre os poetas envolvidos se define, complementarmente, considerando os versos de Mário. Ginsberg retoma particularidades da poesia de Whitman na sua. Piva, além de recuperar tal estratégia, acrescenta uma referência direta ao poema de Mário intitulado “Girassol da Madrugada”, através do último verso de indagação destacado de *No Parque Ibirapuera*: “é você meu girassol?”. A ambientação noturna de início e, depois, matutina, reitera a conexão com o título do poema. A relação entre o caráter realista e o abstrato ou imaginativo se faz amplificada pela aproximação de Mário e Piva com base em Ginsberg e Whitman.

1.3. POEMA REFERIDO: *A Supermarket in California*

TRECHO:

“We strode down the open corridors together in our solitary fancy / tasting artichokes, possessing every / frozen delicacy, **and never passing the cashier.** / Where are we going, Walt Whitman? The doors close in an hour. / **Which way does your beard point tonight?**” (versos 21-26).

REFERÊNCIA EM PIVA

POEMA: *Ode a Fernando Pessoa*

TRECHOS:

“Sempre levo teus poemas na alma” (verso 20);

“Fernando Pessoa, Grande Mestre, em que direção aponta tua loucura esta noite?” / Que paisagens são estas?” (verso 26-27);

“Agora, vem comigo ao Bar, e beberemos de tudo **nunca passando pelo caixa**” (verso 75).

Tipo de referência:

CITAÇÃO DE VERSO: “nunca passando pelo caixa”.

CITAÇÃO MODIFICADA: “em que direção aponta tua loucura esta noite?”.

CITAÇÃO DE NOME PRÓPRIO: “Fernando Pessoa, Grande Mestre”.

No poema *A Supermarket in Califórnia*, Walt Whitman reaparece ao lado de Ginsberg numa atmosfera de fantasia, enquanto caminha anonimamente pelo supermercado: “We strode down the open corridors together in our solitary fancy”.

O viés fantasioso não exclui a realidade do ambiente comercial em que se encontram: “tasting artichokes, possessing every / frozen delicacy, and never passing the cashier”. Ginsberg, através da condição solitária indicada, alude também a um isolamento proposital, de forma a reforçar a relação de companheirismo entre os dois poetas.

O fato de *não pagar* pelas iguarias que consome expressa duas ideias principais: a permanência no interior do supermercado (“passing the cashier” pode significar deixar o estabelecimento) e – o que é mais relevante – a sugestão de não compactuar com as regras do supermercado (“passing the cashier” significando o pagamento do que é consumido).

Esse tipo de inobservância de regras ou burla das leis comerciais acentua a dimensão de um comportamento antissocial em Ginsberg, o qual inclui no poema, concomitantemente, um movimento de fruição, característica já apontada anteriormente.

No poema “*Ode a Fernando Pessoa*”, é evidente a intenção de diálogo com o poeta português por parte de Piva, reafirmada em tom de encômio, por exemplo, no título do poema, e também através do verso: “Fernando Pessoa, Grande Mestre”.

A exemplo da relação de Ginsberg com Whitman, Piva imagina no seu poema a companhia do poeta Pessoa que caminha ao seu lado, a princípio também num ambiente comercial: “Agora, vem comigo ao Bar”. O verso “Sempre levo teus poemas na alma”, por seu lado, reitera a condição de diálogo com a própria poesia de Pessoa (a exemplo do que se viu no diálogo com Mário de Andrade).

A citação do verso de Ginsberg, por parte de Piva, permite entrever a expansão da ideia de burla das leis comerciais, mediante o movimento de fruição

dos poetas: “Agora, vem comigo ao Bar, e beberemos de tudo nunca passando pelo caixa”.

Se já estava indicado nos versos de Ginsberg que o ato de apenas “beliscar iguarias” pode conflagrar uma atitude de fruição contrária às normas sociais¹⁰⁵, o verso de Piva acentua o ato de fruir como desregramento: “e beberemos de tudo nunca passando pelo caixa”. O consumo da bebida é excessivo e, ao final, não se paga por ele.

Em “Where are we going, Walt Whitman? The doors close in an hour. / Which way does your beard point tonight?”, os versos de Ginsberg atestam, basicamente, a certeza de que os poetas devem ir embora do local em que se encontram (“As portas [do supermercado] se / fecharão em uma hora”). Abandonar este lugar, no poema, também significa abandonar a fruição e, conseqüentemente, o posicionamento antissocial. Precipita-se o questionamento das próximas ações, simbolizado pela imagem do poeta companheiro: “Which way does your beard point tonight?”.

Exemplo de citação modificada, o verso de Piva retomará a imagem de Ginsberg¹⁰⁶ – que indica “caminho” (“way”) enquanto a ação ou sorte futura –, agora metaforizada na condição de insanidade de Pessoa: “Fernando Pessoa, Grande Mestre, em que direção aponta tua loucura esta noite? / Que paisagens são estas?”. A despeito do futuro, a sugestão é de que os poetas continuam a fruir o momento, sem cuidar demais. Comparece a manutenção do desregramento, ligado à ideia de fruição: “loucura”, aqui, é metáfora do “caminho” dos poetas.

O verso “Que paisagens são estas?” reafirma a sugestão de que, ao contrário de Ginsberg, o poema de Piva já admite o caminho seguido ao lado de Pessoa. Porém, não sendo possível reconhecê-lo enquanto “paisagem” (e, por isso, a indagação no verso), a imagem repõe a metáfora da “loucura” antevista. Há uma dispersão mais acentuada da realidade: a exemplo da implicação da presença de Whitman nas efetivas ações futuras de Ginsberg, o caminho inferido

¹⁰⁵ Conforme os versos “tasting artichokes, possessing every/ frozen delicacy, and never passing the cashier”.

¹⁰⁶ Uma das imagens mais difundidas de Walt Whitman é através de fotos nas quais, já em idade avançada, o poeta apresenta o rosto coberto por uma longa barba. Ginsberg possivelmente alude a essa característica através da metáfora da “barba” (“beard”) de Whitman.

em Piva, apontado pela “loucura” do companheiro imaginado, se apresenta duplamente fantasioso.

1.4. POEMA: *A Supermarket in Califórnia*

TRECHO:

“[Walt Whitman] I went into the neon / fruit supermarket, dreaming of your enumerations! / What peaches and what penumbras! Whole families shopping at / night! Aisles full of husbands! Wives in the avocados, babies in the tomatoes! / – **and you, / García Lorca, what were you doing down by the / watermelons?**” (versos 4-9).

REFERÊNCIA EM PIVA

POEMA (I): *Praça da República dos meus Sonhos* (de *Paranóia*)

TRECHOS:

“A estátua de Álvares de Azevedo é devorada com paciência pela paisagem de morfina” (verso 1);

“**onde Garcia Lorca espera seu dentista**” (verso 8);

“os veterinários passam lentos lendo *Dom Casmurro*” (verso 17);

“Oh minhas visões lembranças de Rimbaud” (verso 22).

POEMA (II): *Volume do Grito* (de *Paranóia*)

TRECHO:

“**encontro com Lorca num hospital da Lapa**” (verso 17).

POEMA (III): *Meteoro* (de *Paranóia*)

TRECHO:

“eu não posso deter nunca mais meus Delírios / Oh Antonin Artaud / Oh Garcia Lorca” (versos 25-27).

Tipo de referência:

CITAÇÃO DE NOME PRÓPRIO: “onde Garcia Lorca espera seu dentista”, “encontro com Lorca num hospital da Lapa”, “Oh Garcia Lorca”.

Neste trecho do poema *A Supermarket in Califórnia*, destaca-se a presença isolada do poeta, mesmo em contato com as pessoas presentes no supermercado, e retratada de duas maneiras distintas. Uma delas, de modo habitual, condizente com a própria realidade do supermercado: “Whole families shopping at / night! Aisles full of husbands!”. De outra maneira, há pessoas presentes de modo estranho ao habitual, uma vez que aparecem unidas às próprias mercadorias expostas à venda: “Wives in the avocados, babies in the tomatoes!”.

Ginsberg faz uso das imagens partindo de um referencial real – o supermercado – e, ao mesmo tempo, imprime a elas um caráter imaginativo e fantasioso. Essa ideia aparece de forma resumida na imagem das frutas, pelo verso “I went into the neon / fruit supermarket”, uma vez que indica a ambientação habitual e diferente do local.¹⁰⁷

Ao contrário do que acontece quando dialoga com o poeta Walt Whitman *em pessoa* (como um companheiro) primeiramente, neste poema, existe agora uma orientação das qualidades imaginativas da poesia face à realidade dos habitantes da cidade. O encontro *pessoal* com Whitman pode ser relegado a segundo plano, uma vez que Ginsberg se concentra nas qualidades poéticas do autor: “I went into the neon / fruit supermarket, dreaming of your enumerations!”.

Como ficou dito, é possível destacar na poesia de Whitman o artifício poético da *enumeração*. O crítico italiano Alfonso Berardinelli observa: “Um dos procedimentos mais recorrentes e típicos de muita poesia moderna, a “enumeração caótica” de que Leo Spitzer falou num célebre ensaio, tem em Whitman o seu iniciador e o seu máximo representante”.¹⁰⁸

Aqui, as enumerações de Whitman interessam na maneira como se ajustam a uma descrição realista do ambiente ao seu redor, ainda que comportem

¹⁰⁷ É interessante ressaltar que, no original, a imagem fantasiosa (“neon fruit...”) antecede o ambiente real (“...fruit supermarket”).

¹⁰⁸ BERARDINELLI, 2007. Pág. 23.

o trabalho imaginativo do poeta¹⁰⁹. No caso de Ginsberg, é através das enumerações que são descritas pessoas e objetos no supermercado: “What peaches and what penumbras! Whole families shopping at / night! Aisles full of husbands! Wives in the avocados, babies in the tomatoes! / – and you, / García Lorca, what were you doing down by the / watermelons?”.

A atenção recai, pois, no último verso de Ginsberg. Neste, a imagem do poeta Federico Garcia Lorca é apresentada da mesma forma que as pessoas que existem – “wives”, “babies” –, porém de modo estranho ao habitual (ao contrário, por exemplo, de “Aisles full of husbands!”). Nesse sentido, Ginsberg descaracteriza o autor enquanto presença *em pessoa*. Da mesma forma que procede com Whitman, o encontro *pessoal* com Lorca também é relegado a um segundo plano. Sua existência aí, enquanto manifestação *real*, parece estar mais a serviço da conexão que Ginsberg faz com as particularidades literárias daquele. Pode-se dizer que, mais uma vez, o que se destaca neste verso são as características poéticas das enumerações whitmannianas – agora através de Garcia Lorca.

Ainda percorrendo sobre as enumerações de Whitman, Berardinelli conclui: “O eco de Whitman também é ouvido em muita poesia europeia do início do século XX (...) Sua influência (...) em parte, em Garcia Lorca, é algo visível”¹¹⁰.

Lorca, além de utilizar enumerações em sua poesia, também é autor do poema *Ode a Walt Whitman*, em seu livro *Poeta em Nova York*¹¹¹. Tais dados servem para reatar um laço intertextual entre Whitman e Lorca, explorado por este trecho de *A Supermarket in Califórnia*.

A primeira alusão ao verso destacado do poema de Ginsberg, em Piva, é a citação do nome do poeta Garcia Lorca, tomando versos de três poemas diferentes: “onde Garcia Lorca espera seu dentista” (em *Praça da República dos*

¹⁰⁹ Os trechos destacados neste estudo, quando analisados alguns versos de Whitman comparados com os de Piva, mais à frente – no quadro “Autor referido: Walt Whitman” –, revelam com detalhes tais características das enumerações recorrentes na poesia whitmanniana.

¹¹⁰ Berardinelli, 2007. Pág. 23.

¹¹¹ Nova York é a cidade que está essencialmente representada na poesia de Walt Whitman.

meus Sonhos), “encontro com Lorca num hospital da Lapa” (em *Volume do Grito*) e “Oh Garcia Lorca” (em *Meteoro*)¹¹².

Estes três momentos distintos, para além da relação direta com a imagem de Lorca, permitem o diálogo com a poesia de Ginsberg, mais precisamente através da relação já destacada entre a descrição realista das imagens e a impressão de caráter imaginativo sobreposta a elas. Nesse sentido, as características poéticas encontradas nas enumerações são representativas da relação intertextual.

Destacando dois versos de Piva em que são descritas situações cotidianas, a imagem de Lorca é a de uma pessoa *real*, isto é, de um habitante da cidade: “onde Garcia Lorca *espera seu dentista*” e “encontro com Lorca *num hospital da Lapa*”. Embora dialogue com o poema de Ginsberg, Piva inverte o referencial original, pois representa o poeta de modo habitual, e não através do estranhamento da imagem – tal como visto em “García Lorca (...) down by the watermelons”.

É importante frisar que, ao mesmo tempo, Piva afasta também a ideia de um contato *peçoal* com o poeta, cuja representação *real* permitiu inferir¹¹³. Partindo do diálogo com Ginsberg, a despersonalização de Lorca reforça sua presença, também aqui, como motivo poético. Contudo, uma vez invertido o referencial de estranhamento na apresentação do poeta – cuja existência, agora, condiz com os habitantes da cidade – os versos de Piva trazem a presença da poesia para primeiro plano. Por isso mesmo, passa a determinar toda a ação dos seus versos em relação direta com a literatura, inclusive com o poema de Ginsberg.

A recorrência à inserção da imagem de Lorca no cotidiano da cidade possibilita a permanência da poesia nos domínios da realidade. Há outros exemplos no poema *Praça da República dos meus Sonhos* que remetem a essa ideia, através da imagem de outros autores: “A estátua de Álvares de Azevedo é

¹¹² Todos pertencentes ao livro *Paranóia*, vale lembrar.

¹¹³ Principalmente se considerado literalmente o verso “encontro com Lorca num hospital na Lapa”.

devorada com paciência pela paisagem de morfina (...) os veterinários passam lentos lendo *Dom Casmurro* (...) Oh minhas visões lembranças de Rimbaud”.

A premissa de Piva é a de que a cidade existe para servir ao motivo poético: não há pessoa ou habitante, aqui, que não tenha relação com a poesia ou literatura (mesmo “os veterinários”, por exemplo, remetem a Machado de Assis).

Esta relação culmina no movimento apresentado pelas lembranças do próprio poeta. O verso “Oh minhas visões lembranças de Rimbaud” se aproxima mais da rememoração dos autores, como em “eu não posso deter nunca mais meus Delírios / Oh Antonin Artaud / Oh Garcia Lorca”, em que Lorca, mais uma vez, é um dos autores privilegiados entre outros citados.

1.5. POEMA: *America*

TRECHOS:

“[America] When will you be worthy of your million Trotskyites?” (verso 11);

“[America] You should have seen me reading Marx.” (verso 33);

“I’m obsessed by Time Magazine. / I read it every week. (...) It’s always telling me about responsibility. **Businessmen are serious. / Movie producers are serious. Everybody’s serious but me.**” (versos 40-41 e 44-45);

“I’d better consider my national resources. / My national resources consists of two joints of marijuana millions of genitals / an unpublishable private literature” (versos 50-51);

“My ambition is to be President despite the fact that I’m a Catholic.” (verso 56).

REFERÊNCIA EM PIVA

POEMA: A Piedade (de *Paranóia*)

TRECHOS:

“as senhoras católicas são piedosas / os comunistas são piedosos / os comerciantes são piedosos / só eu não sou piedoso / se eu fosse piedoso meu sexo seria dócil e só se ergueria aos / sábados à noite / eu seria um bom filho” (versos 4-10);

“eu me universalizaria no senso comum e eles diriam que tenho / todas as virtudes / eu não sou piedoso / eu nunca poderei ser piedoso” (versos 17-20).

Tipo de referência:

CITAÇÃO MODIFICADA: “as senhoras católicas são piedosas / os comunistas são piedosos / os comerciantes são piedosos / só eu não sou piedoso”.

Através dos versos de Ginsberg é possível perceber a intenção do poeta em estabelecer um tipo de conversação direta com a “America”. Há um diálogo simbólico com seu país, os EUA, como em “[America] When will you be worthy of your million Trotskyites?” ou “[America] You should have seen me reading Marx.”.

Mesmo quando o poeta está dialogando com a “Time Magazine”, esta representa a América: “I’m obsessed by Time Magazine. / I read it every week.”. Os versos de Ginsberg, contudo, também podem expressar uma espécie de monólogo consigo mesmo: “I’d better consider my national resources. / My national resources consists of (...)” e “My ambition is to be President despite the fact that I’m a Catholic”.

Tais possibilidades de diálogo e monólogo reportam a uma constante ironia utilizada pelo poeta de forma a criticar os EUA e, por extensão, a sociedade americana capitalista, bem como estender essa crítica à política e religião tradicionais do país.

Os versos “When will you be worthy of your million Trotskyites?” e “You should have seen me reading Marx”, inicialmente, ironizam a intolerância dos EUA frente ao comunismo e ao socialismo – os quais, segundo o poeta, já vigoram no país: “*your* million Trotskyites?”. Os versos de Ginsberg, ao sugerir a admissão de um sistema social diferente na América, criticam a realidade e os hábitos capitalistas que são regulares dessa sociedade.

Da mesma forma, há ironia quanto ao fato da presidência dos EUA e do catolicismo serem incongruentes entre si, como em “My ambition is to be President despite the fact that I’m a Catholic”.¹¹⁴ Ainda que se possa inferir uma compatibilidade entre ambos, Igreja Católica e os próprios governantes do país aparecem como que debochados nessa aproximação.

Enquanto parte da Igreja Católica, o protestantismo predominante nos EUA representa, conseqüentemente, a religião de seus próprios governantes. A ironia do poeta permite que sua própria afirmação não seja levada a sério, ao mesmo

¹¹⁴ A ideia de incompatibilidade é sugerida pela locução prepositiva “apesar de” inserido no verso, vale lembrar.

tempo em que critica, pelo deboche, tanto o governo como a religião “oficial” dos EUA.

A sugestão de que as revistas americanas são aceitas porque representam a realidade dessa sociedade, séria e responsável (“It’s always telling me about responsibility. Businessmen are serious. / Movie producers are serious. Everybody’s serious but me.”) está estritamente ligada à caracterização isenta de qualificativos importantes do poeta (“Everybody’s serious but me”).

Pelos versos que se seguem, mais à frente, é possível estender tal condição do poeta em relação a sua própria poesia. Ginsberg sugere que o que ele escreve – ou seja, sua poesia – também não possui importância ou interesse nos EUA, se comparada com as revistas: “My national resources consists of (...) an *unpublishable private literature*”.

A poesia ou literatura, aqui, não possui as características *sociais* americanas representadas pela “Time Magazine”. Isto fica claro pelos versos “I’d better consider my national resources. / My national resources consists of two joints of marijuana millions of genitals / an unpublishable private literature”, quando o poeta passa a tratar de assuntos que sugerem ações irresponsáveis, tais como o uso de drogas ou o ato sexual em excesso.

A exaltação do fazer-poético *sem responsabilidades e sem seriedade*, em Ginsberg, acaba excluindo a poesia da sociedade americana. Por outro lado, existe a sugestão de que a poesia, porque não é “séria” ou não tem “responsabilidades”, possibilita a fruição do poeta. Seus próprios “recursos”, por exemplo, reafirmam a obtenção de seu prazer: “joints of marijuana”, “millions of genitals”, “literature”.

A poesia, enquanto comportamento antissocial, repõe a ideia de que as regras da vida social são hipócritas, uma vez que não condizem com a fruição dessa vida em sociedade. A ironia de Ginsberg permite que sua poesia mantenha-se “irresponsável” e “sem seriedade”, ao mesmo tempo em que desmonta o sistema da América “sério” e “responsável” entendido como hipócrita.

Assim como em Ginsberg, há ironia no poema de Piva, a começar pelo título “*A Piedade*”, tomado conjuntamente com a citação modificada de *America*:

“as senhoras católicas são piedosas / os comunistas são piedosos / os comerciantes são piedosos / só eu não sou piedoso”.

É possível entender o modo como o poeta ironiza a piedade, enquanto virtude, nos versos seguintes: “se eu fosse piedoso meu sexo seria dócil e só se ergueria aos / sábados à noite / eu seria um bom filho”. A sugestão é de crítica à religião (catolicismo), à política (comunismo) e ao capitalismo (comércio), ao contrário do compartilhamento de opinião que o título poderia sugerir.¹¹⁵

Esta crítica irônica se distancia, em parte, do poema de Ginsberg, com relação ao título. O referencial crítico em Piva é o religioso: “*A Piedade*” remete, especialmente, à religião católica (através da ideia de amor e respeito difundida por ela)¹¹⁶. O verso “só eu não sou piedoso” alude a inobservância do caráter respeitoso exigido pela religião católica; e tal característica se revela não exemplar por parte do poeta: “eu seria um bom filho” somente “se eu fosse piedoso”.

O diálogo intertextual é retomado entre Piva e as ações “irresponsáveis” do poeta em Ginsberg, pela ideia do ato sexual em excesso. A condição dos versos “se eu fosse piedoso meu sexo seria dócil e só se ergueria aos / sábados à noite” ironiza o sexo moderado com fins de procriação do catolicismo. A imagem de escassez do ato sexual – além da ideia de “gentileza” desse ato – revela uma atitude mecânica frente ao comportamento sexual a serviço da procriação apenas.¹¹⁷

Já a oposição à política, no poema de Piva, se apresenta efetivamente diferente dos moldes do poema de Ginsberg. De início, nos versos “os comunistas são piedosos / os comerciantes são piedosos”, a referência a “comunistas” e “comerciantes” pode ser entendida como uma só. Ou seja, a

¹¹⁵ A hipótese de que o título “*A Piedade*”, à primeira vista, parece exaltar as significações do termo, e não criticá-las, pode ser comparada com a ideia de Ginsberg de intitular seu poema de “*America*”, quando é sabido que o poeta mais critica que exalta seu país.

¹¹⁶ Vale afirmar que o quarto verso do poema, “as senhoras católicas são piedosas”, reforça essa compreensão do título.

¹¹⁷ Vale lembrar que Ginsberg utiliza a imagem hiperbólica de “milhões de genitais” para aludir a tais ideias frente ao ato sexual.

política do sistema econômico *comunista*, bem como do sistema *capitalista* (sugerido pela ideia de “comerciantes”), é a mesma em Piva.

A crítica generalizada aos sistemas políticos ironiza e, a um só tempo, aponta a hipocrisia existente neles. Nesse sentido, ao contrário de Ginsberg que deixa a sugestão do comunismo (por meio da imagem dos “Trotskyites”) e socialismo (“Marx”) como opção anticapitalista para a sociedade da “America”, Piva propõe a tomada de partido contra *todos* os sistemas políticos e econômicos.

O desrespeito do poeta ironiza a condição da vida em sociedade, entendida como virtuosa, apenas segundo a normalidade convencional: “eu me universalizaria no senso comum e eles diriam que tenho / todas as virtudes”. Retomando a ideia de virtude contida na palavra “piedade”, a sugestão é de que o catolicismo representa qualquer sistema: religioso, social e político.

Em Piva, todos os *sistemas* (social, religioso e político) são igualmente hipócritas. Contrapor-se às regras impostas em sociedade é afastar-se do senso comum em direção à verdadeira virtude, a que infrinja as leis sociais, como a profanação desrespeita as religiões sagradas. Pela imagem das atitudes da persona do poeta em Piva, tal característica antissocial se revela como sendo a própria virtude da poesia.

O desregramento antissocial como atitude crítica pode estar no sexo, por exemplo, se observado como prática violenta e contínua.

Por outro lado, enquanto a ironia em Ginsberg sugere que a poesia “irresponsável” possibilita a crítica ao sistema – bem como a fruição da vida – a posição antissocial do poeta em Piva é outra. Sua poética reforça o lado virtuoso da poesia, impondo respeito à sua atitude (agora retratada, por exemplo, como “séria” e “responsável”), sem se desfazer da ironia – na qual a crítica está velada: “eu não sou piedoso / eu nunca poderei ser piedoso”.

III. AUTOR REFERIDO: OSWALD DE ANDRADE

1. OBRA REFERIDA: *Pau Brasil*

1.1. POEMA REFERIDO (I): *Nocturno*

“Lá fora o luar continua / E o trem divide o Brasil / Como um meridiano”
(versos 1-3: todo o poema).

1.1. POEMA REFERIDO (II): *Falação*

TRECHOS:

“País de dores anônimas. De doutores anônimos. Sociedade de náufragos eruditos. / Onde a nunca exportação de poesia. A poesia emaranhada na cultura. Nos cipós das metrificações” (versos 6);

“A poesia para os poetas. Alegria da ignorância que se descobre. Pedr’ Álvares” (verso 7).

REFERÊNCIA EM PIVA

POEMA (I): *No Parque Ibirapuera* (de *Paranóia*)

TRECHOS:

“Aviões iluminados dividem a noite em dois pedaços / Eu apalpo teu livro onde as estrelas se refletem / como numa lagoa / É impossível que não haja nenhum poema teu escondido e adormecido no fundo deste parque” (versos 20-24).

POEMA (II): *Rua das Palmeiras* (de *Paranóia*)

TRECHOS: “os aviões desencadeiam uma saudade metálica do outro lado do mundo” (verso 12).

MANIFESTO¹¹⁸ (III): *O Minotauro dos minutos*

TRECHOS:

“nós estamos perfeitamente esquizofrênicos, paranoicamente cientes de que devemos nos afastar da Bandeira das Treze Listas cujos representantes são as bordadeiras de poesia que estão espalhadas por toda a cidade” (parte final).

Tipo de referência:

ALUSÃO AOS VERSOS: “Aviões iluminados dividem a noite em dois pedaços”; “os aviões desencadeiam uma saudade metálica do outro lado do mundo”.

¹¹⁸ Todos os manifestos de Roberto Piva trabalhados aqui pertencem a “Os que viram a carcaça”, título dado à reunião de seus primeiros manifestos em “Um estrangeiro na legião”. Ver Referências e Bibliografia.

Tomando os dois poemas de Oswald de Andrade selecionados aqui, ambos de seu livro de poesia *Pau Brasil*, *Falação* remete ao tom de manifesto a favor de uma literatura brasileira independente dos moldes estrangeiros (como no “Manifesto da Poesia Pau-Brasil”)¹¹⁹, ideia que *Nocturno* ajuda a reforçar.

Neste último, inicialmente, a paisagem apresentada nos versos “Lá fora o luar continua” é noturna, como o próprio título já indica. Nos versos seguintes, “E o trem divide o Brasil / Como um meridiano”, o poema faz referência a uma imagem nacional de época. Está implícita a alusão ao trem que viaja durante a noite (“*Nocturno*”), ao mesmo tempo em que traça uma linha divisória no território do país (“divide o Brasil”). Uma vez que o trem pode ser tomado como símbolo de progresso, essa imagem acaba por revelar um país que abriga condições antagônicas em relação a ele.

O “Brasil” de Oswald é um país em progresso: o “trem” noturno, como exemplo de maquinaria e dinamismo, sugere o trabalho contínuo (também durante a noite) de um país que progride no presente. Ao mesmo tempo, é um país afastado do progresso porque mantém e reforça sua identidade através de características tradicionais do passado. Por exemplo, a presença constante da natureza (“Lá fora o luar continua”) como metáfora de um mundo arcaico. Dessa forma, o antagonismo entre o passado e o presente ressalta, na figura do país, a imagem da divisão deflagrada nos versos: “E o trem divide o Brasil”.

A imagem de um Brasil *não civilizado* é entendida por Oswald como a que melhor representa o país, visto se manter independente dos moldes progressistas estrangeiros. É o que afirma Paulo Prado sobre a poesia “pau-brasil”: “Fugir também do dinamismo retumbante das modas em atraso que aqui aportam (...) Nada mais nocivo para a livre expansão do pensamento meramente nacional do que a importação, como novidade, dessas fórmulas exóticas, que envelhecem e

¹¹⁹ Manifesto analisado posteriormente. Vale lembrar que Benedito Nunes, em introdução aos manifestos de Oswald, já aponta que “*O Manifesto Pau Brasil* (...) figura, em forma reduzida, no livro de poesias *Pau-Brasil* (“Falação”)”. Ver NUNES, Benedito. “Antropofagia ao alcance de todos”. In: **Oswald de Andrade** – Obras Completas VI. Civilização Brasileira: Rio de Janeiro. 1973. Pág. xiv.

murcham num abrir e fechar de olhos, nos cafés literários e nos cabarés de Paris, Roma e Berlim”.¹²⁰

Já no poema *Falação*¹²¹, o autor se refere às características da poesia brasileira em forma de alegorização da cultura do país. O tema passa a ser o da produção literária e do seu caráter nacional atual, e não apenas o caráter ético e social, por exemplo, como visto em *Nocturno*.¹²²

Nos versos “País de dores anônimas. De doutores anônimos. Sociedade de naufragos eruditos. / Onde a nunca exportação de poesia. A poesia emaranhada na cultura. Nos cipós das metrificações”, o que se destaca é a crítica em relação à poesia brasileira feita ainda nos moldes estrangeiros. Nestes termos, o caráter de cópia e reprodução desta poesia não chega a representar a literatura nacional de seu tempo, desatualizada por utilizar justamente os movimentos literários pertencentes ao passado.

Nas palavras de Paulo Prado, ainda, a poesia de Oswald seria “a reabilitação do nosso falar cotidiano, *sermo plebeius* que o pedantismo dos gramáticos tem querido eliminar da língua escrita. Esperemos também que a poesia “pau-brasil” extermine de vez um dos grandes males da raça – o mal da eloquência balofa e roçagante”¹²³.

Contudo, Oswald afirma que esta expressão “cotidiana” nacional não é ainda a expressão da poesia nacional. Essa ideia está expressa em “Onde a nunca exportação de poesia. A poesia emaranhada na cultura”. Não há originalidade ou distinção que permita sua “exportação”: o que há no Brasil, em matéria de poesia, já existe no exterior. Em *Pau-Brasil*, a política cultural que define e representa o Brasil – e sua identidade local/nacional – está em uma

¹²⁰ PRADO, Paulo. “*Poesia Pau Brasil*”. In: **Pau Brasil**. Oswald de Andrade. Paris: Sans Pareil, 1925. Pág. 6.

¹²¹ Espécie de esboço do “Manifesto da Poesia Pau-Brasil” que, resumidamente, pode ser entendido como a defesa da literatura brasileira, sem as influências diretas da literatura estrangeira ou de seus moldes passados ainda presentes, segundo Oswald.

¹²² Embora seja possível destacar também em *Nocturno* uma alegorização nacional da própria poesia brasileira, exaltada pela imagem que permite uma identidade cultural ao resgatar seu próprio passado. Não havendo equilíbrio entre ambos os lados do Brasil “dividido”, neste poema, a poesia brasileira de Oswald de Andrade pode representar uma tomada de partido definitiva em favor do seu caráter nacional.

¹²³ PRADO, 1925. Pág. 7.

poesia ainda por ser feita, a se descobrir: “A poesia para os poetas. Alegria da ignorância que se descobre. Pedr’ Álvares”.

Esta “poesia para os poetas”, no entender de Oswald, passa pelo uso do “falar cotidiano” brasileiro, sobretudo se entendido como uso da língua sem estrangeirismos – como, por exemplo, a oralidade tradicionalmente popular. Nesse sentido, vale retomar novamente a imagem da divisão vista em *Nocturno*, na qual se destaca um Brasil *não civilizado*, agora não mais entendido como arcaico. As qualidades essencialmente nacionais podem revelar a identidade cultural do país – a poesia nacional – interna e externamente

Encontra-se em dois poemas de Piva uma aproximação da ideia de divisão entre o aspecto nacional e o estrangeiro, simbolizado através da poesia. É possível distinguir imagens recorrentes do poema *Nocturno* de Oswald nos versos “Aviões iluminados dividem a noite em dois pedaços” (*No Parque Ibirapuera*) e “os aviões desencadeiam uma saudade metálica do outro lado do mundo” (*Rua das Palmeiras*)

Nestes dois poemas, primeiramente, São Paulo é apresentada como referencial local: os títulos “*No Parque Ibirapuera*” e “*Rua das Palmeiras*” indicam endereços específicos da cidade. Por sua vez, em “a noite em dois pedaços” e “do outro lado do mundo”, as imagens indicam o afastamento da própria ambientação ou imagética urbana. Há uma expansão da visão local da cidade em direção a uma representação mais generalizada. Pode-se dizer que o referencial da poesia de Piva deixa de ser o local apenas.

De fato, a “noite”, que está dividida pelos aviões (“Aviões iluminados dividem a noite em dois pedaços”), representa o momento presente no poema, em forma de sucessão de tempo apenas, sem uma noção espacial precisa. Já em “os aviões desencadeiam uma saudade metálica do outro lado do mundo” há uma desestabilização do referencial espacial local, na alusão de que “o outro lado do mundo” pode ser *qualquer lugar* do mundo – ideia reforçada pela indefinição da origem e destino dos “aviões”, responsáveis pela sensação de “saudade”.

A generalização do referencial local também toma contornos de crítica ao fazer poético, o que remete a algumas opiniões contidas em “*Pau-Brasil*”.

Tomando o trecho de *O Minotauro dos minutos* “nós estamos perfeitamente esquizofrênicos, paranoicamente cientes de que devemos nos afastar da Bandeira das Treze Listas cujos representantes são as bordadeiras de poesia que estão espalhadas por toda a cidade”, surge a ideia de que existe uma poesia institucional feita na cidade de São Paulo, porém de forma a representar o próprio Estado, simbolizado na “Bandeira das Treze Listas”. A característica fundamental desta poesia consiste em um tipo de ornamento superficial, sugerido em “as bordadeiras de poesia”, que não condiz com o fazer poético nos moldes de Piva: “nós estamos perfeitamente esquizofrênicos, paranoicamente cientes de que *devemos nos afastar da (...) as bordadeiras de poesia*”.

A *poesia paulistana* institucionalizada, que comparece no manifesto de Piva, é metáfora da poesia brasileira a ser criticada – a exemplo da visão da poesia nacional, em Oswald, feita nos moldes estrangeiros.

Mais do que se afastar dos “ornamentos” da poesia institucionalizada, esse fazer poético utiliza as características que se distanciam de regras em busca da afirmação de seu grupo. Este, à parte, condiz com uma visão de poesia sem qualquer influência estranha ou exterior a sua própria atitude poética de desregramento: “nós estamos perfeitamente esquizofrênicos, paranoicamente cientes”.

É interessante ressaltar a proximidade da ideia de poesia de ornamento enquanto um fazer poético sem conteúdo ou superficial, que aparece criticado no manifesto de Piva, com o que Paulo Prado sugere quanto ao criticar a poesia brasileira feita nos moldes estrangeiros: “O manifesto que Oswald de Andrade publica encontrará (...) escárnio, indignação e mais que tudo – incompreensão. O grupo que se opõe a qualquer idéia nova (...) é sempre o mesmo: o que condenou nos tribunais Flaubert e Baudelaire (...) escarneceu de Mallarmé e injuriou Rimbaud (...) É o grupo dos novos-ricos da Arte, dos empregados públicos da literatura, Acadêmicos de fardão, Gênios das províncias, Poetas do ‘Diário Oficial’”¹²⁴.

¹²⁴ Ibid. Pág. 8.

A imagem que Prado faz da poesia brasileira pelo caráter institucional dos poetas enquanto “empregados públicos da literatura”, e também pelos “Poetas do “Diário Oficial”, corresponde à imagem da poesia que Piva critica como superficial pela atuação de seus poetas na forma de empregados do Estado – “devemos nos afastar da *Bandeira das Treze Listas* cujos representantes são as bordadeiras de poesia que estão espalhadas por toda a cidade”.

Em *O Minotauro dos minutos*, é possível distinguir imagens recorrentes dos versos de Oswald, agora aplicadas numa outra relação com a poesia. Ao contrário da reafirmação do seu aspecto nacional, Piva propõe a reposição do fazer poético desvinculado de todo molde ou regra que descaracteriza a atitude poética em si mesma. Diferentemente de Oswald, o conceito de grupo, aqui, substitui a simbologia local – seja ela baseada na cidade, Estado ou nação –, bem como o caráter de cópia e reprodução, para confrontar toda e qualquer poesia feita sob influências ou parâmetros que não poéticos.

Valendo-se da ideia de “divisão”, chega-se à presença de um “sistema de oposições” (PÉCORA, 2005) característico nos manifestos de Piva. Tal sistema é aplicado na forma como as oposições constituem uma tomada de partido do poeta, bem como do lado representado pelo seu grupo e sua poesia.

Neste sentido, vale retomar a afirmação de Paulo Prado: “A poesia “pau-brasil” é, entre nós, o primeiro esforço organizado para a libertação do verso brasileiro (...) a campanha de liberdade e de arte pura e viva, que é a condição indispensável para a existência de uma literatura nacional.”¹²⁵. O posicionamento da poética de Piva, por meio de uma superação do aspecto local e regrado como símbolo da poesia, aparece de forma a reajustar também o “verso brasileiro” em uma maior “liberdade” no seu aspecto de “arte pura e viva” (nos termos de Prado).

¹²⁵ Ibid Pág. 8.

2. OBRA REFERIDA: *Manifesto da Poesia Pau Brasil*

TRECHOS:

“O Carnaval no Rio é o acontecimento religioso da raça. Pau-Brasil (...) Bárbaro e nosso. A formação étnica rica. Riqueza vegetal. O minério. A cozinha. O vatapá, o ouro e a dança” (parte inicial);

“Engenheiros em vez de juriconsultos, perdidos como chineses na genealogia das idéias” (parte central);

“A reação contra todas as indigestões de sabedoria. (...) Apenas brasileiros de nossa época. O necessário de química, de mecânica, de economia e de balística. (...) Bárbaros, crédulos, pitorescos e meigos (...) Pau-Brasil” (parte final).

3. OBRA REFERIDA: *Manifesto Antropófago*

TRECHOS:

“Só a Antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente. (...) Tupi, or not tupi that is the question. Contra todas as catequese (..) estamos fatigados de todos os maridos católicos suspeitosos postos em drama” (parte inicial);

“Antropofagia. Absorção do inimigo sacro.” (parte final).

REFERÊNCIA EM PIVA¹²⁶

MANIFESTO (I): *Bules, Bólis e Bolas*

TRECHOS:

“A Vida não pode sucumbir no torniquete da Consciência” (parte inicial);

“Metodistas, psicólogos, advogados, engenheiros, estudantes, patrões, operários, químicos, cientistas, contra vós deve estar o espírito da juventude” (parte central).

MANIFESTO (II): *A Catedral da Desordem*

TRECHOS:

“Só a desordem nos une. Ceticamente. Barbaramente. Sexualmente. A nossa Catedral está impregnada do grande espetáculo do Desastre” (parte inicial).

Tipo de referência:

CITAÇÃO MODIFICADA: “A Vida não pode sucumbir no torniquete da Consciência”; “Metodistas, psicólogos, advogados, engenheiros, estudantes, patrões, operários, químicos, cientistas, contra vós deve estar o espírito da juventude”; “Só a desordem nos une. Ceticamente. Barbaramente. Sexualmente”.

¹²⁶ Aqui, cabe uma ressalva importante: mediante os dois manifestos de Oswald de Andrade referidos neste diálogo com Piva, coube de início analisar cada um separadamente, a fim de delinear com maior precisão, dentro do contexto comparativo e interpretativo dos textos, as relações entre tais manifestos.

Em ambos os manifestos de Oswald existe a expressão da cultura nacional em tom progressista. A relação entre as condições históricas do país (étnicas, sociais e econômicas) e a cultura brasileira independente da influência estrangeira, por exemplo, desponta em *Manifesto da Poesia Pau Brasil*: “O Carnaval no Rio é o acontecimento religioso da raça. Pau-Brasil (...) Bárbaro e nosso. A formação étnica rica. Riqueza vegetal. O minério. A cozinha. O vatapá, o ouro e a dança”. Existe a reafirmação de uma identidade local através de suas características mais particulares.

A característica étnica e sócio-econômica do Brasil se destaca como responsável pelo que Oswald afirma ser a própria realidade cultural brasileira por excelência. “Bárbaro e nosso” resume a expressão nativa verdadeiramente nacional. Nesse sentido, Benedito Nunes afirma: “O *Manifesto Pau Brasil* inaugurou o primitivismo nativo (...) Nesse documento básico do nosso modernismo (...) já se introduz uma apreciação da realidade sociocultural brasileira”¹²⁷.

O aspecto primitivo e nativo está ligado à ideia de uma alegorização da cultura do país, cuja diversidade originalmente brasileira é apresentada por Oswald de maneira a simbolizar tudo o que é de *exclusividade* da realidade nacional.

O trecho “O Carnaval no Rio é o acontecimento religioso da raça” representa a tradição brasileira cultural como forma de religiosidade. “A formação étnica rica. Riqueza vegetal. O minério (...) o ouro” se relaciona com a diversidade étnica e rica, a um só tempo, social e economicamente. E “A cozinha. O vatapá (...) e a dança” sugere aspectos da tradição culinária e artística do Brasil, por exemplo, representantes também de uma etnia tradicionalmente diversificada.

Tais características representativas da cultura brasileira, diversificada em si mesma, serão reafirmadas por Oswald ao final do manifesto, de maneira a caracterizar a existência dos próprios brasileiros enquanto representantes atuais

¹²⁷ ANDRADE, 1970, Pág. xiv.

de sua cultura: “Apenas brasileiros de nossa época. O necessário de química, de mecânica, de economia e de balística. (...) Bárbaros, crédulos, pitorescos e meigos (...) Pau-Brasil”.

Há também neste manifesto a crítica que Oswald utiliza para reforçar tal identidade cultural brasileira, como nos trechos “Engenheiros em vez de jurisconsultos, perdidos como chineses na genealogia das idéias” e “A reação contra todas as indigestões de sabedoria”. O tom de repúdio frente ao conhecimento e ao saber exagerados, indicados na imagem dos “jurisconsultos”, sugere a exaltação da contrapartida não-civilizada, símbolo de identidade nacional, em oposição às influências estrangeiras no pensamento nacional (representado em “genealogia das idéias”).

A ideia principal que se destaca através do trecho “A reação contra todas as indigestões de sabedoria” é de oposição efetivamente contrária à “sabedoria” entendida como tradição estrangeira, não condizente com a realidade nacional. A imagem da “indigestão” é símbolo da influência exterior na cultura brasileira que não pode ser aproveitada, ao final, por incompatibilidade com o caráter primitivo do país.

Mário de Andrade afirma sobre a poesia de Oswald: “Pau Brasil é rótulo condescendente e vago significando pra nós iluminadamente a precisão de nacionalidade”¹²⁸. Entende-se “contra todas” como afirmação da nacionalidade: “Apenas brasileiros de nossa época (...) Pau-Brasil”.

Pela ideia inicial de exaltação das características nacionais, a posição contrária a tudo o que não representa as qualidades do país, em sua diversidade cultural, comporta, ainda, “O necessário de química, de mecânica, de economia e de balística”. A precaução contra a sabedoria desnecessária se faz, então, utilizando apenas “o necessário” (e por isso suficiente) do que já pertence ao caráter cultural brasileiro.

No manifesto intitulado *Bules, Bólis e Bolas*, existe um diálogo com a alegorização da cultura brasileira de Oswald. O texto de Piva admite também as

¹²⁸ Ver ANDRADE, Mario de. “Poesia Pau Brasil”. In ANDRADE, Oswald de. **Obras Completas** - Vol. VII (Poesias Reunidas). Rio de Janeiro: Civilização, 1974.

ideias de tomadas de partido, ao se colocar numa posição contrária em relação ao conhecimento e ao saber, por exemplo, como sugere o trecho “A Vida não pode sucumbir no torniquete da Consciência”. A imagem da “consciência” como repressora da “vida”, aqui, se assemelha à crítica de Oswald frente a uma *sabedoria estrangeira*.

Contudo, ainda que parta do referencial crítico de Oswald, Piva não se restringe ao viés nacional apenas. A imagem da “Vida” pode ser definida pelo trecho seguinte: “Metodistas, psicólogos, advogados, engenheiros, estudantes, patrões, operários, químicos, cientistas, contra vós deve estar o espírito da juventude”. Aqui, além de assumir também o lado categórico da oposição – como nos moldes de Oswald, através da partícula “contra” –, Piva indica uma tomada de partido *poética*. Isto é, a vida, enquanto símbolo do “espírito da juventude”, é motivo poético que não se relaciona apenas com Brasil, mas de maneira geral: “A Vida não pode sucumbir (...) contra vós deve estar o espírito da juventude”.

O que define esta poética, então, se destaca justamente pelo que não concorda com a ideologia da poesia de Piva, isto é, com as próprias categorias a que se opõe: “Metodistas, psicólogos, advogados, engenheiros, estudantes, patrões, operários, químicos, cientistas”. É possível inferir que a poética de Piva propõe um comportamento antissocial.

Como nos moldes de Oswald que, frente à “sabedoria”, se coloca “contra todas”, o manifesto de Piva é radical. Todas as responsabilidades encontradas nas relações sociais e institucionais são rejeitadas. Isto está claro pela forma como inclui, numa mesma categoria em oposição à “vida” e ao “espírito da juventude” (símbolos de sua poesia), “patrões, operários”. Tal imagem sugere “patrões” e “operários”, enquanto acepções normalmente opostas, de igual valor e relação social aqui, e que, portanto, devem ser atacadas conjuntamente¹²⁹.

Partindo novamente da obra de Oswald de Andrade, enquanto o *Manifesto da Poesia Pau Brasil* introduz uma defesa da realidade social e

¹²⁹ Movimento já visto no poema “A Piedade”, vale lembrar, considerando a aproximação de programas políticos diferentes.

cultural estritamente brasileira, “*O Manifesto Antropófago*”, como afirma Benedito Nunes, “trouxo um diagnóstico para essa realidade”.¹³⁰

Neste manifesto é apresentada, de início, a política de um projeto nacional que repudia as influências estrangeiras – posto que descaracterizam a realidade cultural da nação – ao mesmo tempo em que retira destas influências materiais a serem reaproveitados numa realidade original.

Pelo título de seu Manifesto e o trecho “Só a Antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente.”, Oswald alude mais uma vez ao primitivismo e ao caráter nativo cultural brasileiro, agora pela forma que tais características surgem como responsáveis pela união dos vários aspectos da realidade nacional. “Antropofagia”, diz Benedito Nunes, “vocábulo catalizador, funciona como engenho verbal ofensivo, instrumento de agressão pessoal e arma bélica de teor explosivo, que distende, quando manejada, as molas tensas das oposições e contrastes éticos, sociais, religiosos e políticos, que se acham nela comprimidas”¹³¹.

No trecho “Tupi, or not tupi that is the question. Contra todas as catequeses (...) estamos fatigados de todos os maridos católicos suspeitosos postos em drama”, comparece o que Nunes aponta como uma das faces da negação de Oswald através da *antropofagia nacional*: “o aparelhamento colonial político-religioso repressivo sob que se formou a civilização brasileira”¹³². A religião aparece na forma de catolicismo – “as catequeses (...) maridos católicos” – remetendo à própria colonização do Brasil (“Tupi”) pelos europeus (“not tupi”).

Oswald apresenta uma cultura brasileira harmoniosamente unida (“Só a Antropofagia nos une”), ainda que de forma diversificada, capaz de se defender e negar o programa da religião estrangeira no país. E, para além da negação, a

¹³⁰ ANDRADE, 1973, pág. 14.

¹³¹ “Antropofagia”, diz Benedito Nunes, “vocábulo catalizador, funciona como engenho verbal ofensivo, instrumento de agressão pessoal e arma bélica de teor explosivo, que distende, quando manejada, as molas tensas das oposições e contrastes éticos, sociais, religiosos e políticos, que se acham nela comprimidas”. ANDRADE. 1973. (pág. xxv).

¹³² Ibid. (pág. xxvi).

contrapartida primitiva de afirmação das origens nacionais: “Antropofagia. Absorção do inimigo sacro”¹³³.

Nesse sentido, o Brasil de Oswald passa a admitir o caráter de uma política mais generalizada. Embora admita a proposta social, econômica e filosófica da antropofagia *nacional*, reconhece e se rebela contra os malefícios *estrangeiros* enquanto caráter estranho às próprias “oposições e contrastes éticos, sociais, religiosos e políticos” (Nunes) que constituem a identidade nacional.

Em *A Catedral da Desordem*, Piva parte do diálogo intertextual com o *Manifesto Antropófago*, de início, pelo viés de crítica ao aspecto religioso presente nas relações sociais. O título do manifesto é indicativo, pela ideia de “desordem” diretamente ligada à “catedral”. Tal viés crítico, sobretudo, aparece na citação modificada: “Só a desordem nos une. Ceticamente. Barbaramente. Sexualmente”.

A ideia de “desordem” se relaciona com uma acepção diferente de religião. Aqui, “ceticamente” se contrapõe a qualquer religião tradicional, enquanto organização rigorosa e de caráter doutrinário. Distancia-se, assim, do programa presente no *Manifesto Antropófago* (cuja base é entendida na assimilação centralizada de diversidades de várias ordens), ainda que Oswald evite qualquer posicionamento religioso.

Posto que existe, também, uma acepção diferente no que concerne ao “programa” sugerido em Piva, o conceito de “desordem” prevê a possibilidade de união de um grupo ainda não definido, que se encontra apenas aludido, enquanto conjunto, pelo uso do pronome “nos”: “Só a desordem *nos* une”.

No trecho seguinte, “A nossa Catedral está impregnada do grande espetáculo do Desastre”, o poeta reforça a existência comum de “nossa Catedral” e “Desastre”. A sugestão é de um *programa de desordem*, isto é, a desagregação do próprio teor programático entendido no conceito de “programa”.

Nesse contexto, a poesia é tomada como solução (cética, bárbara e sexual) que substitui o caráter religioso ou social organizado. Tal manifestação passa a

¹³³ Para Oswald, “inimigo sacro” simboliza a influência religiosa estrangeira que descaracteriza a cultura brasileira, sobretudo enquanto política cultural excludente que se quer única, ou seja, que possui um caráter de imposição (tal qual a religião católica).

ressaltar, por seu lado, o próprio poder da linguagem como programa poético de Piva e seu grupo. Pode-se dizer, então, que há uma poesia programática (ainda que baseada no conceito de *desordem*), porque prática.

Vale lembrar, aqui, a afirmação de Haroldo de Campos sobre Oswald de Andrade: “A radicalidade da poesia oswaldiana se afere, portanto, no campo específico da linguagem, na medida em que esta poesia afeta, na raiz, aquela consciência prática, real, que é a linguagem”¹³⁴.

A poética de Piva é reforçada também se observada pelo viés consciente e real da linguagem. Inicialmente definida em sua poesia pela relação com a obra de Oswald de Andrade, a linguagem de “A Catedral da Desordem” se particulariza – sem organização ou ordenação que não de seu grupo – no caráter de oposição deflagrado no texto. O uso do vocábulo “contra” recupera o caráter real e prático da escrita que, enquanto crítica, é construtiva – representa “A nossa Catedral” e, assim, ataca e destrói seu lado oposto, representado por qualquer programa (inclusive religioso e social).

¹³⁴ Ver “Uma poética da radicalidade”, Haroldo de Campos. ANDRADE, 1973, pág. 8.

IV. AUTOR REFERIDO: JORGE DE LIMA

1. OBRA REFERIDA: *A Túnica Inconsútil*

1.1. POEMA REFERIDO (I): *Poema do Cristão*

TRECHO:

“E, tendo a vida eterna, posso transgredir leis naturais: / a minha passagem é esperada nas estradas; / venho e irei como uma profecia, / sou espontâneo como a intuição e a Fé. / **Sou rápido como a resposta do Mestre, / sou inconsútil como a Sua túnica**” (versos 29-34).

1.1. POEMA REFERIDO (II): *O Manto do Poeta*

TRECHOS:

“E o Manto do poeta lhe foi dado frente a frente / e investido pelas próprias mãos do Senhor. / E o manto era talar e por fora tinha cordas de harpa / para transmitir a todas as gerações / o som de seus gestos e de seu andar. / E era belíssimo o manto do poeta” (versos 1-6);

“E Deus vendo que o manto se ajustava à sua criatura, / achou tudo muito bom e soprou-lhe de novo nos olhos / e lhe prometeu sua túnica inconsútil” (versos 20-22).

REFERÊNCIA EM PIVA¹³⁵

POEMA: *Jorge de Lima, panfletário do Caos* (de *Paranóia*)

TRECHOS:

“Foi no dia 31 de dezembro de 1961 que te compreendi Jorge de Lima / enquanto caminhava pelas praças agitadas pela melancolia presente / na minha memória devorada pelo azul” (versos 1-3);

“como teus olhos crescem na paisagem Jorge de Lima e como tua boca / palpita nos bulevares oxidados pela névoa / **uma constelação de cinza esboroa-se na contemplação inconsútil / de tua túnica**” (versos 7-10);

“É neste momento de fermento e agonia que te invoco grande alucinado / querido e estranho professor do Caos” (versos 13-14).

Tipo de referência:

CITAÇÃO MODIFICADA: “uma constelação de cinza esboroa-se na contemplação inconsútil / de tua túnica”.

¹³⁵ Para análise dos trechos de ambos os poetas, convém equipará-los passo a passo, para um melhor delineamento do diálogo intertextual.

Jorge de Lima, nestes poemas, utiliza a imagem de Jesus e de Deus juntamente com a ideia do poeta enquanto discípulo da religião cristã. O poema de Piva utiliza a imagem de Lima como poeta. Há, contudo, referências iguais na sinalização da relação entre mestre e discípulo, transpostas para o âmbito da poesia.

Os títulos dos poemas *Poema do Cristão* e *O Manto do Poeta* predisõem a figura de Jesus, bem como a de Deus, como uma espécie de guia em relação à poesia de Jorge de Lima. Este, ao explorar as imagens pelo viés religioso cristão, se coloca na posição de discípulo, recuperando a figura de Jesus como seu “Mestre” e de Deus como seu “Senhor”. Os respectivos versos dos poemas citados são exemplos dessa relação: “Sou rápido como a resposta do Mestre, / sou inconsútil como a Sua túnica” e “E o Manto do poeta lhe foi dado frente a frente / e investido pelas próprias mãos do Senhor”.

Piva aproxima Jorge de Lima às imagens divinas que este utiliza em seus poemas. O poeta aparece apontado através de uma perspectiva de cumplicidade entre mestre e discípulo: “É neste momento de fermento e agonia que te invoco grande alucinado / querido e estranho professor do Caos”.

O título do poema, “Jorge de Lima, Panfletário do Caos”, é indicativo da qualidade de Lima como um mestre diferente, estranho à simbologia cristã, por exemplo. Visto ser um tipo de propagador da desordem (“Panfletário” e “professor” do “Caos”), a imagem do mestre “grande alucinado (...) estranho” é invocada pelo discípulo de forma atormentada: “É neste momento de fermento e agonia que te invoco”.

Os versos iniciais do poema, “Foi no dia 31 de dezembro de 1961 que te compreendi Jorge de Lima”, permitem ajustar o movimento de compreensão da poesia de Lima (“te compreendi”), inicialmente na figura de mestre, enquanto uma busca já empreendida pelo poeta discípulo de Piva. Essa empresa, então, é alcançada efetivamente: “Foi no dia 31 de dezembro de 1961”.

Esta data, conquistada, estabelece não só um vínculo de afinidade, mas também de igualdade em relação ao “mestre” e “professor” Jorge de Lima. Esta

ideia surge do fato da persona do poeta em Piva ser discípulo de outro poeta e, ao mesmo tempo, trazer para seus versos a *compreensão* da poesia do mestre.

O que mais se destaca é a presença dos versos de Jorge de Lima na própria poesia do *discípulo*, ressaltando o exemplo de versos intertextuais: “[Jorge de Lima] uma constelação de cinza esboroa-se na contemplação *inconsútil* / *de tua túnica*”. Aqui, o viés diferenciado do mestre é a característica que se destaca na imagem de Jorge de Lima – enquanto “Panfletário do Caos” e “estranho professor do caos”.

Ainda que a ideia de “caos” se refira à poesia de Jorge de Lima, é Piva quem faz uso de características *caóticas*, fundindo em sua poesia aspectos da cidade, e despojando os conteúdos religiosos e cristãos originais de Lima. Exemplo disso são os versos “enquanto caminhava pelas praças agitadas pela melancolia presente / na minha memória devorada pelo azul (...) como teus olhos crescem na paisagem Jorge de Lima e como tua boca / palpita nos bulevares oxidados pela névoa / uma constelação de cinza esboroa-se na contemplação *inconsútil* / *de tua túnica*”.

A imagem do caos e da desordem (como em “pelas praças agitadas pela melancolia (...) bulevares oxidados”) representa a sensação de confusão da própria persona do poeta de Piva: “pela melancolia *presente* / *na minha memória*”. E é através de seu poema que também o comportamento do mestre pode se expressar: “como *teus olhos* crescem na paisagem Jorge de Lima e como *tua boca* / palpita nos bulevares oxidados pela névoa”.

Retomando o *Poema do Cristão* de Lima, por exemplo, há também o poeta cristão que, enquanto discípulo, fala ao povo abertamente: “E, tendo a vida eterna, posso transgredir leis naturais: / a minha passagem é esperada nas estradas; / venho e irei como uma profecia, / sou espontâneo como a intuição e a Fé”.

O poema de Piva retrata ainda a figura do “mestre” (e “professor”, “panfletário”) pela metáfora do pregador cristão: “É neste momento de fermento e agonia que te invoco grande alucinado / querido e estranho professor do Caos”.

Tomando também a ideia do manto do poeta contida nos versos de Jorge de Lima, “E o manto era talar e por fora tinha cordas de harpa / para transmitir a todas as gerações / o som de seus gestos e de seu andar. / E era belíssimo o manto do poeta”, é possível associar a imagem do pregador religioso à imagem de Lima enquanto poeta apenas, destituído de sua função religiosa.

A poesia do mestre, afastada de seu discurso original, já revela uma acepção diferente, pelas imagens descritas pela persona do poeta de Piva. O verso de Lima “transmitir a todas as gerações / o som de seus gestos e de seu andar” é lido agora como escrito pelo poeta que, através de seu manto, se comunica via discurso poético.

Retomando a imagem da túnica inconsútil (que é título da obra de Lima), os versos conectam, agora, a ideia de criação do homem com a criação do poeta. “E Deus vendo que o manto se ajustava à sua criatura, / achou tudo muito bom e soprou-lhe de novo nos olhos / e lhe prometeu sua túnica inconsútil”. A figura do “professor do Caos”, também mestre diferente e pregador, passa a ser revista pela imagem do poeta enquanto uma presença na cidade, tal qual o poeta “discípulo” em Piva.

1.2. POEMA REFERIDO: *O Nome da Musa*

TRECHOS:

“Não te chamo Eva, / não te dou nenhum nome de mulher nascida” (versos 1-2);

“O teu nome deve estar nos lábios dos meninos que nasceram mudos” (verso 14).

REFERÊNCIA EM PIVA

POEMA: *Jorge de Lima, panfletário do Caos* (de *Paranóia*)

TRECHOS:

“grande alucinado / querido e estranho professor do Caos **sabendo que teu nome deve / estar como um talismã nos lábios de todos os meninos**” (versos 13-15).

Tipo de referência:

CITAÇÃO MODIFICADA: “querido e estranho professor do Caos sabendo que teu nome deve / estar como um talismã nos lábios de todos os meninos”.

No poema de Jorge de Lima há uma carga de mistério pela linguagem carregada de negações: “*Não* te chamo Eva, / *não* te dou *nenhum* nome de mulher nascida”. Os versos expressam a contínua atmosfera enigmática quanto ao “nome” da musa, postergando a ideia contida no próprio título do poema.

Essa marca misteriosa, como de uma palavra secreta, parece ser tomada também nos versos de Piva: “grande alucinado / querido e estranho professor do Caos sabendo que teu nome deve / estar como um talismã nos lábios de todos os meninos”. O termo “talisimã” se encarrega de ordenar a referência ao próprio poeta Jorge de Lima que, desde o início, é apresentado por uma imagem indefinida: “grande alucinado / querido e estranho professor do Caos”.

Há uma citação modificada mais importante como referência direta a este verso do poema de Lima: “O teu nome deve estar nos lábios dos meninos que nasceram mudos”. Na passagem destacada, o referencial de mistério ou segredo quanto ao “nome” é invertido em relação aos versos de Lima, uma vez que é justamente o nome do poeta que está sendo evocado desde o título do poema: *Jorge de Lima, panfletário do Caos*¹³⁶.

Recorrer à inversão do referencial de mistério contido no poema original, contudo, parece um artifício para maior definição no diálogo com Jorge de Lima. Este, ao final, também se afasta do emprego das negações frente ao possível nome secreto da musa do poeta. Os versos “O teu nome deve estar nos lábios dos meninos que nasceram mudos” já trazem a imagem de uma possível decifração deste nome, embora haja contradição no fato da palavra que revela um “nome” ser proferida por “lábios mudos”.

A relação intertextual explícita de “sabendo que teu nome deve / estar como um talismã nos lábios de todos os meninos”, ao final, revela como Piva parte também da metáfora dos “lábios mudos” dos meninos, contida em Lima, e de sua carga de mistério. Ainda que não estejam grafados propriamente como “mudos”, os versos “como um talismã nos lábios de todos os meninos” permitem inferir uma imagem misteriosa que não revela o nome de Jorge de Lima, como

¹³⁶ Vale lembrar que, ao longo do poema, encontram-se também várias citações diretas do nome do poeta.

até agora foi feito no poema. A comparação “como um talismã” passa a esconder ou confundir a indicação desse nome.

Vale lembrar que a imagem do *talismã* não vem revelada pela negação de significações, como a imagem do “nome da musa” em “*Não te chamo Eva, / não te dou nenhum nome de mulher nascida*”. A indefinição do sentido de “talismã”¹³⁷, no poema, é agora atribuída ao nome do poeta por parte de “todos os meninos”. O poema de Piva, não incorrendo nas formas negativas em seus versos, amplia a própria postura de Lima ao reforçar a ideia da existência do “nome da musa” em um lugar definido e misterioso ao mesmo tempo.

¹³⁷ Objeto que se relaciona com a idéia abstrata da magia e, no sentido de não operar com a realidade diretamente, pode se aproximar de alguma definição importante dentro do poema.

2. OBRA REFERIDA: *Poemas Negros*

2.1. POEMA REFERIDO: *Exu Comeu Tarubá*

TRECHOS:

“a bela adormecida no século vindouro / que esquecerá por certo a magia / contra tudo que não for loucura / ou poesia” (versos 21-24).

3. OBRA REFERIDA: *A Invenção de Orfeu*

3.1. POEMA REFERIDO: *XXII (Canto Primeiro)*

TRECHOS:

“Que doces olhos têm as coisas simples e unas / onde a loucura dorme inteira e sem lacunas” (versos 14-15).

REFERÊNCIA EM PIVA

POEMA (I): *Visão 1961 (de Paranóia)*

TRECHOS:

“afã irrisório de ossadas inchadas pela chuva e bomba H **árvore / branca coberta de anjos e loucos adiando seus frutos / até o século futuro** / meus êxtases não admitindo mais o calor das mãos e o brilho / platônico dos postes da rua Aurora comichando nas omoplatas / irrealis do meu Delírio / arte culinária ensinada nos apopléticos vagões da Seriedade” (versos 49-55).

POEMA (II): *Homenagem ao Marquês de Sade (de Piazzas)*

TRECHOS:

“ele me dilacera & me protege contra o surdo século de / quedas abstratas” (versos 30-31).

MANIFESTO (III): *A Catedral da Desordem*

TRECHOS:

“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. (...) Nós nos manifestamos contra a aurora pelo crepúsculo (...) contra o futuro pelo presente (...) contra as responsabilidades pelas sensações (...) contra a mecânica pelo sonho (...) contra os arcanjos pelos querubins homossexuais, contra a invasão de borboletas pela invasão de gafanhotos (...) contra a lógica pela Magia (...) contra o meio-dia pela meia-noite (...) contra tudo por Lautréamont” (todo o texto).

Tipo de referência:

ALUSÃO AOS VERSOS: “árvore / branca coberta de anjos e loucos adiando seus frutos / até o século futuro”; “‘Como são lindos os olhos deste idiota’. Só a desordem nos une (...) contra o futuro pelo presente (...) contra a lógica pela Magia”.

Nos poemas de Jorge de Lima há descrições que possibilitam identificar a ideia da loucura e da magia relacionadas, através de analogias, ao discurso poético.

No poema *Exu Comeu Tarubá*, os versos “a bela adormecida no século vindouro / que esquecerá por certo a magia / contra tudo que não for loucura / ou poesia” equiparam, como uma mesma manifestação mágica, a “loucura” e a “poesia”. Já os versos “Que doces olhos têm as coisas simples e unas / onde a loucura dorme inteira e sem lacunas”, de *A Invenção de Orfeu*, possibilitam o entendimento da “loucura” como um estado de pureza e unidade (“coisas simples”).

Tomando o termo “loucura” em ambos os trechos de Jorge de Lima, é possível destacar a imagem da poesia, entendida como manifestação mágica que se afasta da realidade. Ou, ainda, pode-se qualificar a poesia também como a simplicidade e unidade das coisas reais. Em ambos os casos, a poesia representa aqui o contato com uma realidade diferente, capaz de fornecer possibilidades de unidade frente às dualidades humanas, por exemplo, como entre o real e o abstrato, ou a matéria e o espírito. É, por isso também, passível de comparação com a loucura e com a magia.

O manifesto “*A Catedral da Desordem*” é o primeiro ponto intertextual entre os autores. Enquanto Lima sugere a união do insólito e do humano, interligando ambos os aspectos através da poesia, Piva, embora expresse também dualidades, simboliza a unidade em sua poesia pela escolha de um dos lados que compõem os opostos duais.

Esta opção é feita de forma a ressaltar o próprio discurso poético: “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. (...) Nós nos manifestamos contra a aurora pelo crepúsculo (...) contra o futuro pelo presente (...) contra as responsabilidades pelas sensações (...) contra a mecânica pelo sonho (...) contra os arcanjos pelos querubins homossexuais, contra a invasão de

borboletas pela invasão de gafanhotos (...) contra a lógica pela Magia (...) contra o meio-dia pela meia-noite (...) contra tudo por Lautréamont”.

Dentro dessa amplitude de expressões via poesia – seja unidade ou dualidade – Lima direciona seu discurso para personagens de fábula infantil, reforçando o contato com a literatura: “a bela adormecida no século vindouro / que esquecerá por certo a magia / contra tudo que não for loucura / ou poesia”.

Já no manifesto *A Catedral da Desordem*, o recurso que reforça o discurso poético aparece indicado pelo contrário de tudo o que é “anti-poético”. Este fato ajuda a entender a carga de revolta e de ataque às oposições, deflagrado de forma a defender seu próprio discurso. As escolhas revelam como Piva traz para seu lado ou partido, por exemplo, os mesmos indícios de manifestação poética de Lima: “‘Como são lindos os olhos deste idiota’. Só a desordem nos une (...) contra o futuro pelo presente (...) contra a mecânica pelo sonho (...) contra a lógica pela Magia (...) contra o meio-dia pela meia-noite (...) contra tudo por Lautréamont”.

É importante ressaltar outro ponto comum na visão dos dois poetas e que está refletido na forma como lidam com a passagem do tempo. O exemplo anterior “contra o futuro pelo presente”, juntamente com os versos de Piva “afã irrisório de ossadas inchadas pela chuva e bomba H árvore / branca coberta de anjos e loucos adiando seus frutos / até o século futuro” e “ele me dilacera & me protege contra o surdo século de / quedas abstratas”, também aludem ao verso já mencionado de Lima, “a bela adormecida no século vindouro”.

Jorge de Lima, que de certa forma também enseja uma tomada de partido nos seus versos (“a magia / *contra tudo* que não for loucura / ou poesia”), alude a um tempo futuro do discurso poético, que se faz no presente.

Há também em Piva um movimento explícito de oposição manifesta frente ao tempo que passa: a tomada de partido pela revolta, através da poesia, é reiterada nas passagens intertextuais mais importantes. Os versos criticam, por exemplo, o adiamento de ações para um tempo futuro, em “árvore / branca coberta de anjos e loucos adiando seus frutos / até o século futuro”; enquanto

“ele me dilacera & me protege contra o surdo século de / quedas abstratas” indicam a rebelião contra o próprio presente.

A exclusão dos lados “opostos”, que resume a imagem do anti-poético no entender de Piva, difere da poesia de Lima. Via personagens históricos e autores símbolos de rebelião (Nero e Lautréamont, por exemplo), a ideia de grupo de amigos do poeta, e de manutenção de diálogo entre si, é reforçada enquanto unidade. Isto está claro na utilização do pronome “nós” no manifesto em questão. Como reação frente às dualidades – seja de caráter mais humano ou no âmbito do tempo que passa, seja nos domínios do discurso –, comparece a oposição abertamente declarada a favor dos “sonhos”, “sensações”, “magia”, “loucos”, isto é, pelo que se entende análogo e, principalmente, exclusivo à poesia.

2.2. POEMA REFERIDO: *Democracia*

TRECHOS:

“Punhos de rede embalaram o meu canto / para adoçar o meu país, ó Whitman”
(versos 1-2);

“bebi cachaça com caju pra limpar-me, / tive maleita, catapora e ínguas, / bicho-de-pé, saudade, poesia; fiquei aluado, malassombrado, tocando maracá, / dizendo coisas, brincando com as crioulas, / vendo espíritos, abusões, mãe-d’água, conversando com os malucos, conversando sozinho”
(versos 9-13).

REFERÊNCIA EM PIVA

POEMA: *Visão de São Paulo à Noite - Poema Antropófago sob Narcótico* (de *Paranóia*)

TRECHO:

“os malandros jogam ioiô na porta do Abismo / eu vejo Brama sentado em flor de lótus / Cristo roubando a caixa dos milagres / Chet Baker ganindo na vitrola / **eu vejo putos putas patacos torres chumbo chapas chopos / vitrinas homens mulheres pederastas e crianças cruzam-se e / abrem-se em mim como lua gás rua árvores lua medrosos repuxos / colisão na ponte cego dormindo na vitrina do horror / disparo-me como uma tômbola / a cabeça afundando-me na garganta / chove sobre mim a minha vida inteira, sufoco ardo flutuo-me / nas tripas**” (versos 27-38).

Tipo de referência:

ALUSÃO AOS VERSOS: “Eu vejo putos putas patacos torres chumbo chapas chopos / vitrinas homens mulheres pederastas e crianças cruzam-se e / abrem-se em mim (...) chove sobre mim a minha vida inteira, sufoco ardo flutuo-me / nas tripas”.

Primeiramente, abordando os trechos de Jorge de Lima, é sugestivo o título do seu poema – “*Democracia*” – cujos versos iniciais sugerem um canto patriótico. É nesse sentido que principiam uma interlocução com o poeta norte-americano Walt Whitman (autor de poesia também de cunho de louvor ao seu país.): “Punhos de rede embalaram o meu canto / para adoçar o meu país, ó Whitman”. A própria ideia de democracia, enquanto soberania popular, parece estar representada na imagem dos “punhos de rede” que impulsionam o cantar do poeta.

A forma como Lima retrata a cultura popular está exemplificada no próprio comportamento do poeta: “bebi cachaça com caju pra limpar-me, / tive maleita, catapora e ínguas, / bicho-de-pé, saudade, poesia; fiquei aluado, malassombrado, tocando maracá, / dizendo coisas, brincando com as crioulas, / vendo espíritos, abusões, mãe-d’água, conversando com os malucos, conversando sozinho”. A descrição em sequência da conduta do poeta, incluindo seus sentimentos e sensações diversas, sugere a incorporação de tradições populares facilmente associadas com a cultura brasileira, embora derive de outros povos¹³⁸.

O interessante nos versos de Jorge de Lima é a capacidade de percepção das próprias reações que o poeta tem em decorrência dos acontecimentos. Seus atos derivam de um conhecimento prévio da tradição popular, para poder expressá-los em sua poesia: após beber cachaça e ser acometido por doenças, o poeta encontra a “saudade, poesia”, que é o seu próprio discurso confundido com seu comportamento. Depois, há uma espécie de delírio exacerbado – “fiquei aluado, malassombrado, tocando maracá, / dizendo coisas, brincando com as crioulas, / vendo espíritos, abusões, mãe-d’água” –, do qual decorre o encontro definitivo consigo mesmo, ainda que numa atmosfera delirante: “conversando com os malucos, conversando sozinho”.

¹³⁸ É evidente a presença de tradições culturais indígenas e africanas (como características da religião, música, culinária, entre outras) presentes no Brasil e que aparecem nos versos de Jorge de Lima.

A alusão característica de um diálogo intertextual com Jorge de Lima, no poema de Piva, parece surgir através da transposição do tema da tradição popular para a poesia de atributos da cidade. Em “*Visão de São Paulo à Noite*”, existe a alusão aos versos de Lima, agora adaptados às características urbanas: “Eu vejo putos putas patacos torres chumbo chapas chopes / vitrinas homens mulheres pederastas e crianças cruzam-se e / abrem-se em mim como lua gás rua árvores lua medrosos repuxos / colisão na ponte cego dormindo na vitrina do horror / disparo-me como uma tômbola / a cabeça afundando-me na garganta / chove sobre mim a minha vida inteira, sufoco ardo flutuo-me / nas tripas”.

Todas as referências neste poema funcionam como uma extensa relação de acontecimentos no ambiente da metrópole, que incluem a paisagem urbana, a atmosfera noturna, seus habitantes mais variados e, principalmente, o próprio poeta. O eu-lírico do poema de Piva (em primeira pessoa do singular) aponta a presença do poeta que, inicialmente, apenas contempla e testemunha os acontecimentos para, em seguida, ser inserido neles: “*Eu vejo* putos putas patacos torres chumbo chapas chopes / vitrinas homens mulheres pederastas e crianças cruzam-se e / *abrem-se em mim* como lua gás rua árvores lua medrosos repuxos / colisão na ponte cego dormindo na vitrina do horror / *disparo-me* como uma tômbola / a cabeça afundando-me na garganta / *chove sobre mim a minha vida inteira, sufoco ardo flutuo-me / nas tripas*”.

Ao contrário do que poderiam sugerir as imagens urbanas e sua observação, o poeta aqui não é o *flâneur* em passeio na cidade. Como em Lima, há uma espécie de delírio ao qual o poeta sucumbe por força de seu próprio discurso. O encontro consigo mesmo que representa, aqui, o contato com a própria poesia, reforça a ideia de uma exclusão do poeta frente ao ambiente e acontecimentos que inicialmente testemunha. O desvario não é a perda da realidade ou exclusão do que experimenta e vive, mas sim a condição para que seja capaz de descrever a carga enorme de acontecimentos e sensações.

Nesse sentido, é possível reconhecer também, em ambos os exemplos, uma aproximação com a escrita-automática praticada, por exemplo, pelos poetas surrealistas. Mais especialmente, no que concerne à característica de rapidez e

irracionalidade com que as imagens e o pensamento são captados e, dessa forma, escritos no poema. A ideia, aqui, é de que o poeta parte da consciência dos fatos que observa para, inevitavelmente, se defrontar com uma carga de inconsciência no movimento da escrita, na qual há uma espécie de desvario acentuado que o leva a deixar de ser apenas sujeito, para ser também objeto dos acontecimentos.

É possível também aproximar esse estilo de composição com a poesia *beat*, principalmente no caso do poema de Piva, através da sugestão do uso de drogas e o processo de escrita. A alusão do título do poema (“*Visão de São Paulo à Noite - Poema Antropófago sob Narcótico*”) supõe uma percepção narcotizada e alterada do poeta que, ao final, cria um texto de aspecto também delirante.

Por um lado, sendo um “poema antropófago”, este texto de Piva implica uma relação com a “antropofagia” oswaldiana. E, relido pelo viés popular e brasileiro, é passível de contextualização com o poema *Democracia* de Jorge de Lima. A invocação a Whitman por parte de Lima, nessas circunstâncias, parece reforçar tal relação.

Por outro lado, é preciso considerar a absorção de influências estrangeiras em seu próprio país (no caso de Oswald), reposta por Piva não apenas em relação a São Paulo¹³⁹, mas também de forma mais generalizada. *Visão de São Paulo à Noite* também se distancia da cultura popular – na qual Lima se concentra – pela exploração aleatória das referências, exclusivas do delírio que não se concentra no local de onde partem. Isso está exemplificado pela citação dos mais variados artistas e personagens históricos, sem conexão definida entre si e entre o próprio poeta: “os malandros jogam ioiô na porta do Abismo / eu vejo Brama sentado em flor de lótus / Cristo roubando a caixa dos milagres / Chet Baker ganindo na vitrola”.

¹³⁹ Como quando se relaciona com Oswald e, principalmente, com Mário de Andrade.

V. AUTOR REFERIDO: MURILO MENDES

1. OBRA REFERIDA: *O Visionário*

1.1. POEMA REFERIDO: *Estudo Quase Patético*

TRECHO:

“O temporal arranca os postes do lugar, / Os peixes pulam na atmosfera, / A luz elétrica protesta no caos. / As ondas com trabalho / Avançam contra o farol, / **Os quatro elementos em itálico / Anunciam a vinda do Anticristo – um som de piano / Se mantém na desordem**” (versos 11-19).

REFERÊNCIA EM PIVA

POEMA: *Stenamina boat* (de *Paranóia*)

TRECHO:

“**Dante tocando piano ao crepúsculo / eu penso na vida sou reclamado pela contemplação / olho desconsolado o contorno das coisas copulando no caos** / Eu reclamo uma lenda instantânea para o meu Mar Morto / Tempo e Espaço pousam no meu antebraço como um ídolo” (versos 3-7).

Tipo de referência:

ALUSÃO AOS VERSOS: “Dante tocando piano ao crepúsculo / eu penso na vida sou reclamado pela contemplação / olho desconsolado o contorno das coisas copulando no caos”.

Nos versos destacados de Murilo Mendes, inicialmente, ocorre um constante embate entre os elementos e fenômenos naturais e os objetos ou construções materiais, expresso de forma descritiva: “O temporal arranca os postes do lugar (...) As ondas com trabalho / Avançam contra o farol”. Entre estes dois versos, há outros dois que acentuam este embate utilizando também elementos da natureza, agora de forma acentuadamente simbólica: “Os peixes pulam na atmosfera, / A luz elétrica protesta no caos”. A imagem dos “peixes” na “atmosfera” contraria a presença natural destes animais na água, enquanto a presença da “luz elétrica” – uma criação do homem – reitera o embate e a desordem natural das coisas existentes, visto que “protesta contra o caos”.

Os demais versos de Mendes parecem resumir as ocorrências anteriores: “Os quatro elementos em *itálico* / Anunciam a vinda do Anticristo¹⁴⁰ – um som de piano / Se mantém na desordem”. Existe a indicação explícita dos “quatro elementos” naturais que, uma vez representados “em *itálico*”, recobram a imagem do “caos” nas coisas naturais, como uma desordem ou um desvio na sua forma de expressão. Por outro lado, “em *itálico*” pode estar ligado ao realce da ideia da “vinda do Anticristo”, como um efeito dos fenômenos descritos. Esta imagem, ao final, resume os acontecimentos desordenados, embora reclamados não mais através dos embates, mas pela harmonia da música: “um som de piano / Se mantém na desordem”.

Nessa combinação de elementos e coisas díspares, que sugerem uma espécie de desequilíbrio acentuado e também uma fusão harmoniosa dos elementos, o título do poema (“Estudo Quase Patético”) reflete com fidelidade o trabalho patético que não consegue se resolver perfeitamente em emoções. O estudo do poeta é sempre um embate “quase” total, por exemplo, pois há a presença da harmonia; e, também, é uma harmonia “quase” geral, pois há o embate.

¹⁴⁰ Embora estes versos de Murilo Mendes façam também referência à narrativa bíblica dos “Quatro Cavaleiros do Apocalipse”, não se considera tal simbologia, aqui, para efeito de significação no poema.

Levando em conta essa característica de apreensão patética incompleta do poema de Murilo Mendes, é interessante observar como o poema *Stenamina Boat* faz uso da descrição dos fenômenos naturais e das emoções ou sensações do poeta, através de um movimento também de fusão que não se completa ou não se equilibra.

A alusão que comparece aos versos de Mendes, em “Dante tocando piano ao crepúsculo / eu penso na vida sou reclamado pela contemplação / olho desconsolado o contorno das coisas copulando no caos”, inicialmente, sugere a presença da poesia (na figura do poeta “Dante”) em harmonia com a natureza: “piano ao crepúsculo”. Em contraposição a esta atmosfera de harmonia, comparece a sensação de desordem nas sensações do poeta. Ao pensar na vida, a sua “contemplação” (“[eu] olho”) não é harmoniosa, porém caótica e desoladora: “olho desconsolado o contorno das coisas copulando no caos”.

A contemplação presente nos versos de Piva se aproxima daquela existente em Murilo Mendes, pois ambas reclamam um lado acentuadamente expansivo através de visões. O título da obra deste último, “*O Visionário*”, já sugere uma contemplação extraordinária, ou em tom de devaneio, frente aos fenômenos que descreve. O título *Stenamina Boat*, pela referência aos efeitos narcóticos da droga e do álcool¹⁴¹, traz a ideia de uma percepção extravagante e intuitiva, própria do eu-lírico, e não apenas da desordem visualizada ao seu redor¹⁴².

Nesse sentido, os versos de Piva “Eu reclamo uma lenda instantânea para o meu Mar Morto / Tempo e Espaço pousam no meu antebraço como um ídolo”, além de característicos na recorrente fusão entre as imagens e paisagens naturais, enfatizam a ação participativa do poeta dos acontecimentos da natureza. Através de suas sensações, ele molda concretamente a harmonia e a desordem em si mesmo: “*eu reclamo uma lenda (...) Tempo e espaço pousam no meu antebraço como um ídolo*”. Essa união, nos versos de Piva, intensifica as metáforas de

¹⁴¹ Como ficou dito, este poema de Roberto Piva se relaciona também ao poema “*Le Bateau Ivre*”, de Rimbaud, sugestivo quanto à embriaguez alcoólica.

¹⁴² O próprio verso “Dante tocando piano ao crepúsculo”, de Piva, traz consigo uma imagem extraordinária particular, uma vez que na época de Dante o piano ainda não existia tal qual o instrumento musical que conhecemos atualmente.

Murilo Mendes pela atividade do poeta, remontando o próprio conteúdo do discurso poético.

2. OBRA REFERIDA: *A Poesia em Pânico*

2.1. POEMA REFERIDO: *O Exilado*

TRECHOS:

“Meu corpo está cansado de suportar a máquina do mundo. / Os sentidos em alarme gritam: / O demônio tem mais poder que Deus. / **Preciso vomitar a vida em sangue** / Com tudo o que amaldiçoei e o que amei. / Passam ao largo os navios celestes / E os lírios do campo têm veneno” (versos 1-7);

“Espero a tempestade de fogo / Mais do que um sinal de vida” (versos 13-14).

REFERÊNCIA EM PIVA

POEMA: *Meteoro* (de *Paranóia*)

TRECHOS:

“que me importa saber se as mulheres são / férteis se Deus caiu no mar” (versos 8-9);

“eu não quero elegias mas sim os lírios / de ferro dos recintos” (versos 17-18);

“eu urrava meio louco meio estarrado meio fendido” (verso 23);

“**eu preciso tomar colheradas de / Morte Absoluta** / eu não enxergo mais nada” (versos 38-40).

Tipo de referência:

ALUSÃO AOS VERSOS: “eu preciso tomar colheradas de / Morte Absoluta”.

De início, é interessante perceber como todos os versos destacados neste exemplo de diálogo, entre os dois poetas, podem ser equiparados de forma a aproximar ambos os poemas. Há uma efetiva correlação entre imagens similares usadas por Murilo Mendes e Roberto Piva. Estas, por um lado, se ajustam em significações semelhantes; e, por outro, no caso de Piva, se distanciam do referencial original.

O verso de Mendes “Meu corpo está cansado de suportar a máquina do mundo. / Os sentidos em alarme gritam” remetem diretamente ao título de sua obra (“*A Poesia em Pânico*”) e ao título do poema, *O Exilado*. O esgotamento da vida, sugerido em “Meu corpo está cansado de suportar a máquina do mundo”, condiz com o exílio sugerido no título, agora entendido como condição do poeta que, nesse sentido, tende à exasperação: “Os sentidos em alarme gritam”.

No poema *Meteoro*, o verso de Piva “eu urrava meio louco meio estarrado meio fendido” expressa um desespero que condiz também com a exasperação do poeta, e que remete ao *pânico* da poesia de Mendes. O poeta, aqui concebido como “louco”, “estarrado” e “fendido”, passa a impressão de esgotamento e cansaço também.

Em “O demônio tem mais poder que Deus. (...) Passam ao largo os navios celestes”, a mensagem do primeiro verso de Mendes, aparentemente simplista, faz uso de uma força de expressão que, ao inverter a ordem na dicotomia entre Bem e Mal, transmite a ideia do Mal (na imagem de “O demônio”) prevalecendo sobre o Bem (“Deus”). Há ainda a supressão do Bem, também, sugerida pela imagem dos “navios celestes” que se afastam.

Já em “que me importa saber se as mulheres são / férteis se Deus caiu no mar”, a atitude de Piva parece retomar a dicotomia de Mendes, para respondê-la agora com irreverência e desprezo.

No início, o verso “que me importa saber se as mulheres são férteis” parece dirimir a bondade da mulher, entendido pelo ato de dar à luz, além de certo desprezo pela figura feminina: “que me importa saber...”. E depois, “que me importa saber (...) se Deus caiu no mar” promove o ocultamento da figura de

Deus (fazendo um paralelo, por exemplo, com a dicotomia aludida em Mendes), enquanto a desprestigia pelo desdém.

Outra relação intertextual entre os poetas, agora, recai sobre a figura do *lírio*. O verso “E os lírios do campo têm veneno”¹⁴³, de Mendes, deprecia a imagem natural dos “lírios”, agora envenenados. Os versos “eu não quero elegias mas sim os lírios / de ferro dos recintos”, de Piva, seguem no mesmo sentido de Mendes, agora retomando a imagem da planta metaforicamente, artificializando-os em “lírios de ferro”.

O diálogo mais importante destes dois poemas se encontra entre os versos “Preciso vomitar a vida em sangue / Com tudo o que amaldiçoei e o que amei (...) Espero a tempestade de fogo / Mais do que um sinal de vida” e “eu preciso tomar colheradas de / Morte Absoluta / eu não enxergo mais nada”. Ambos fazem uso da imagem da *vida* e da *morte*, tomadas como oposição e, ao mesmo tempo, invertendo os referenciais comuns de suas significações.

Em Mendes, “vomitar a vida em sangue” é símbolo de vida, por um lado, se considerada a imagem de “sangue” como essencial para a vida do corpo. Emparelhando seus versos, é possível também concluir que “preciso vomitar a vida em sangue” e “mais do que um sinal de vida” são recíprocos. Por outro lado, “vomitar a vida em sangue” é símbolo de “morte”: a imagem de “vomitar (...) sangue” refere mais a um estado de convalescença, o qual se aproxima da ideia da morte do corpo. Pela relação interna entre estes versos, “Espero a tempestade de fogo” se encaixa, também, precisamente à imagem da aproximação da morte.

Em Piva, “eu preciso tomar colheradas de / Morte Absoluta” indica diretamente a imagem da morte como ideia definitiva (“Absoluta”), confirmada explicitamente pelo verso seguinte: “eu não enxergo mais nada”. Porém, num movimento imagético que se aproxima do verso de Mendes (“Preciso vomitar a vida em sangue”), mas também amplifica a metáfora original, “tomar colheradas de / Morte Absoluta” pode simbolizar o oposto da própria morte anunciada nos versos. O ato de “tomar colheradas” pode simbolizar a ingestão de alimentos ou

¹⁴³ Aqui, também não se considera a simbologia bíblica, possivelmente aludida por Murilo Mendes quanto à passagem do Livro de Mateus no Novo Testamento, “Olhai para os lírios do campo (...)”.

de um remédio medicinal, substâncias que remetem à ideia de vida e de manutenção do corpo vivo.

2.2. POEMA REFERIDO: *O Amor sem Consolo*

TRECHO:

“Eu te acompanho em teus anseios e em teu tédio. / Eu te olho com o olhar de quem herdou a solidão” (versos 21-22).

REFERÊNCIA EM PIVA

POEMA: *Piazza XII* (de *Piazzas*)

TRECHO:

“Teus olhos amarelos / ritmados numa ferida distante / de amor / A Rosa Azul & vazia como uma gaveta de hotel” (versos 1-4).

Tipo de referência:

ALUSÃO AOS VERSOS: “Teus olhos amarelos/ ritmados numa ferida distante/ de amor/ A Rosa Azul & vazia como uma gaveta de hotel”.

Nestes poucos versos equiparados, em ambos os autores existe a exploração da imagem poética baseada no olhar da persona do poeta, o que contribui para uma atmosfera de contemplação amorosa.

O título do poema de Murilo Mendes já é sugestivo quanto ao tema do amor, e dá o tom de tristeza dessa relação: “*O Amor sem Consolo*”. O verso “Eu te olho com o olhar de quem herdou a solidão” só confirma o desconsolo que o poeta encontra na relação amorosa, na sugestão de que a “solidão”, ao final, pode ser a herança dos amantes. Em “Eu te acompanho em teus anseios e em teu tédio” apresenta-se, de um lado, a imagem do “tédio” que remete ao tom de tristeza; embora pelo excerto “Eu te acompanho” exista a ideia de uma interrupção na solidão, orientada também pela sugestão em “anseios”, a atmosfera *entediante* prevalece no verso.

A solidão e o amor são temas aos quais Piva recorre em seu poema, o que permite entrever o diálogo intertextual com Murilo Mendes. Nos versos “Teus olhos amarelos / ritmados numa ferida distante / de amor”, a metáfora da solidão surge na imagem de um sentimento doloroso (“uma ferida distante de amor”). Considerando que a relação amorosa pode incorrer na solidão, pelo distanciamento dos amantes, ao aludir ao ritmo de “teus olhos” o poeta passa a reforçar a manutenção (“ritmados”) do próprio sentimento de solidão.

A imagem do verso de Piva “A Rosa Azul & vazia como uma gaveta de hotel” reitera o diálogo com Mendes e, ao mesmo tempo, é capaz de potencializar a atmosfera solitária referida. Enquanto a imagem da “gaveta de hotel” é comparada diretamente com o vazio, a figura enigmática da “Rosa Azul” permite que o sentido do verso fique suspenso e não encontre definição precisa, nem mesmo de ausência de alguma coisa – ou seja, do “vazio”.

VI. AUTOR REFERIDO: FERNANDO PESSOA

1. OBRA REFERIDA: *Poesia de Álvaro de Campos*

1.1. POEMA “*Liberdade*” (*Cancioneiro*)

TRECHO:

“**Ai que prazer / não cumprir um dever...**” (versos 1-2).

REFERÊNCIA EM PIVA

POEMA: *Ode a Fernando Pessoa*

TRECHOS:

“[Fernando Pessoa] eu te abraço, vamos! / Alimentar o resto da vida com uma hora de loucura, **mandar à merda todos os deveres**” (versos 41-42);

“**desobedecer integralmente uma ordem / por cumprir**” (versos 45-46).

Tipo de referência:

ALUSÃO AOS VERSOS: “mandar à merda todos os deveres”; “desobedecer integralmente uma ordem / por cumprir”.

O título *Liberdade* condiz com o tema deste poema em que Fernando Pessoa associa o prazer com o abandono de um dever: “Ai que prazer / não cumprir um dever...”. O tom de jocosidade se contrapõe ao que fica sugerido como um “dever” sério e importante. A ideia de desobediência, no entender do poema, é fundamental para a aquisição da liberdade.

O tema da liberdade também se encontra no poema *Ode a Fernando Pessoa*. Os versos “mandar à merda todos os deveres” e “desobedecer integralmente uma ordem / por cumprir” revelam, de início, forte alusão ao não cumprimento de deveres ou ordens em busca da liberdade, como um tipo de bem-estar alcançado pelo poeta – tal qual o “prazer” em Pessoa. Piva utiliza um vocabulário semelhante ao usado nos versos de *Liberdade*: “dever”, “cumprir” (embora não utilize abertamente a palavra “liberdade”).

O prazer, no caso de Piva, se acha concentrado no próprio ato de desobediência e desregramento, como sugerem a revolta e a violência do verso “*mandar à merda todos os deveres*”, assim como a enfática posição tomada em “desobedecer *integralmente* uma ordem / por cumprir”.

Importante ressaltar que é somente através de metáforas que o poema de Piva faz menção ao que Pessoa nomeia diretamente como “liberdade” ou “prazer”. Nos versos “[Fernando Pessoa] eu te abraço, vamos! / Alimentar o resto da vida com uma hora de loucura”, a liberdade que o poeta almeja através da inobservância dos deveres aparece já conquistada, a ponto de ser tomado por uma espécie de urgência – “eu te abraço, vamos!” – frente ao gozo dessa liberdade. Entendendo “o resto da vida” como uma vida livre, a expressão “uma hora de loucura” se compara com o próprio prazer do desregramento.

1.2. POEMA REFERIDO: *Saudação a Walt Whitman*

TRECHOS:

“Portugal-Infinito, onze de junho de mil novecentos e quinze... / He-lá-á-á-á-á-á-á-á! / De aqui de Portugal, todas as épocas no meu cérebro, / Saúdo-te, Walt, saúdo-te, meu irmão em Universo, / Eu, de monóculo e casaco exageradamente cintado, / Não sou indigno de ti, bem o sabes, Walt, / Não sou indigno de ti, basta saudar-te para o não ser...” (versos 3-7);

“Quer pela Rua do Ouro acima pensando em tudo que não é a Rua do Ouro, / E conforme tu sentiste tudo, sinto tudo, e cá estamos de mãos dadas, / De mãos dadas, Walt, de mãos dadas, dançando o universo na alma” (versos 14-16).

REFERÊNCIA EM PIVA

POEMA (I): *Ode a Fernando Pessoa*

TRECHOS:

“O rádio toca Stravinsky para homens surdos e eu recomponho na minha imaginação / a tua vida triste passada em Lisboa. / Ó Mestre da plenitude da Vida cavalgada em Emoções, / Eu e meus amigos te saudamos!” (versos 1-4);

“Onde estarás sentindo agora? / Eu te chamo do meio da multidão com minha voz arrebatada / A Ti, que és também Caeiro, Reis, Tu-mesmo, mas é como Campos que vou / saudar-te, e sei que não ficarás sentido por isso. / Quero oferecer-te o palpitar dos meus dias e noites, / A ti, que escutaste tudo quanto se passou no universo” (versos 5-10).

POEMA (II): *No Parque Ibirapuera (de Paranóia)*

TRECHO:

“Agora, Mário, enquanto os anjos adormecem devo / seguir contigo de mãos dadas noite adentro” (versos 33-34).

Tipo de referência:

ALUSÃO AOS VERSOS: **“A Ti, que és também Caeiro, Reis, Tu-mesmo, mas é como Campos que vou / saudar-te, e sei que não ficarás sentido por isso.”; “Agora, Mário, enquanto os anjos adormecem devo / seguir contigo de mãos dadas noite adentro”.**

No poema de Pessoa, a referência a Walt Whitman é feita em forma de louvor entusiasta, nomeando abertamente seu interlocutor como companheiro: “Saúdo-te, Walt, saúdo-te, meu irmão em Universo”.

Ao precisar também o local e a data nos versos, o poeta sugere uma saudação que o aproxima de seu interlocutor, de modo a ressaltar uma cumplicidade entre ambos, ao mesmo tempo em que autoriza o entusiasmo desse louvor num tom de reciprocidade: “Portugal-Infinito, onze de junho de mil novecentos e quinze... / He-lá-á-á-á-á-á! / De aqui de Portugal, todas as épocas no meu cérebro, / Saúdo-te, Walt, saúdo-te, meu irmão em Universo, / Eu, de monóculo e casaco exageradamente cintado, / Não sou indigno de ti, bem o sabes, Walt, / Não sou indigno de ti, basta saudar-te para o não ser...”.

O verso “Não sou indigno de ti” ressalta a reciprocidade entre os dois poetas, e se ajusta perfeitamente num tipo de monólogo dos versos seguintes: “Quer pela Rua do Ouro acima pensando em tudo que não é a Rua do Ouro, / E conforme tu sentiste tudo, sinto tudo, e cá estamos de mãos dadas, / De mãos dadas, Walt, de mãos dadas, dançando o universo na alma”. É importante frisar que o trecho “de mãos dadas, Walt, de mãos dadas”, de Pessoa, se relaciona ao poema de Whitman, *Salut au Monde*, que começa com os versos “O take my hand Walt Whitman...”¹⁴⁴.

Tomado então como uma espécie de monólogo, entende-se melhor as citações de local em que Pessoa recorre, como em “Quer pela Rua do Ouro acima pensando em tudo que não é a Rua do Ouro”. Ao especificar o local, ele o faz como traçando um movimento de descrição do espaço mais próximo (“Rua do Ouro”) em direção a locais mais distantes e generalizados, como “Infinito” e “Universo”. De fato, a expressão “Portugal-Infinito” parece ser a que melhor resume essa ideia. A relação espacial simboliza também o diálogo/monólogo entre Pessoa e Whitman, como se o poeta que fala de si mesmo, isto é, proximamente, também falasse com outro poeta mais distante.

¹⁴⁴ In: *Leaves of Grass*. Whitman, Walt. New York: Library of America, 1981. Pág. 21.

Piva, a exemplo do que faz o poeta português em relação a Whitman, recorre também ao encômio a outro poeta (o próprio Pessoa), nomeando-o inicialmente através do título do poema: “*Ode a Fernando Pessoa*”. Depois, acrescenta o louvor aos seus heterônimos e, entre eles, ressalta sua preferência por Álvaro de Campos: “A Ti, que és também Caeiro, Reis, Tu-mesmo, mas é como Campos que vou / saudar-te, e sei que não ficarás sentido por isso.”.

Embora ressalte a figura de Fernando Pessoa/Álvaro de Campos como interlocutor e companheiro, Piva se coloca na posição de um discípulo que saúda o mestre: “Ó Mestre da plenitude da Vida cavalgada em Emoções, / Eu e meus amigos te saudamos!”. O fato de o poeta incluir seus “amigos” nesta saudação condiz com o entusiasmo que também procura incutir nesse louvor. Esse movimento entusiasta parece surgir devido à triste imagem que faz do poeta saudado, logo no primeiro verso: “O rádio toca Stravinsky para homens surdos e eu recomponho na minha imaginação / a tua vida triste passada em Lisboa.”.

É interessante ressaltar que o princípio de eleição de Álvaro de Campos como *mestre* de Piva remonta à própria eleição de outro heterônimo de Pessoa, Alberto Caeiro, enquanto *mestre* de Álvaro de Campos¹⁴⁵. Outra característica do diálogo com Campos, aqui, passa também pela forma do poema, o qual é muito extenso para os moldes de toda a poesia feita por Roberto Piva. Nesse sentido, pode-se afirmar que “*Ode a Fernando Pessoa*” se relaciona diretamente com os longos poemas e odes escritas por Álvaro de Campos.

Mais uma vez, a inserção de outro poeta em seus versos amplia o diálogo intertextual apropriadamente. O exemplo disso está em *No Parque do Ibirapuera*, pelo verso “Agora, Mário, enquanto os anjos adormecem devo / seguir contigo de mãos dadas noite adentro”. O diálogo com Mário de Andrade se faz, também, através de uma imagem que Pessoa utiliza para se referir a Whitman: “de mãos dadas”. É interessante ressaltar que, nesse mesmo poema de

¹⁴⁵ Ver “Notas para a recordação do meu mestre Caeiro”, Álvaro de Campos. Pós-fácio de *Ficções do Interlúdio / 1 – Poemas Completos de Alberto Caeiro*. Pessoa, Fernando. (Ver Referências).

Piva, existe referência à relação entre Walt Whitman e Allen Ginsberg¹⁴⁶ – já apontada aqui neste estudo –, criando um conjunto conciso de autores e obras intertextuais.

¹⁴⁶ Ver “*América*” de Ginsberg: o início do poema é semelhante ao poema “*Saudação a Walt Whitman*”, de Fernando Pessoa.

1.3. POEMA REFERIDO: *Tabacaria*

TRECHO:

“Falhei em tudo. / Como não fiz propósito nenhum, talvez tudo fosse nada. / **A aprendizagem que me deram, / Desci dela pela janela das traseiras da casa**” (versos 27-28).

REFERÊNCIA EM PIVA

POEMA: *Poema Porrada* (de *Paranóia*)

TRECHO:

“eu preciso partir um dia para muito longe / o mundo exterior tem pressa demais para mim / São Paulo e a Rússia não podem parar / **quando eu ia ao colégio Deus tapava os ouvidos para mim?**” (versos 24-27).

Tipo de referência:

ALUSÃO AOS VERSOS: “quando eu ia ao colégio Deus tapava os ouvidos para mim?”

Os versos selecionados aqui do poema *Tabacaria* permitem tomar contato com a ideia de ceticismo, exposta por Álvaro de Campos através de comparações e metáforas. Em “Falhei em tudo. / Como não fiz propósito nenhum, talvez tudo fosse nada”, o poeta parte da constatação de fracasso ou insucesso de sua parte. Depois, expondo sua visão cética do mundo e da vida, tal constatação culmina no despropósito de tudo. Comparando “tudo” a “nada” – “Falhei em tudo (...) talvez tudo fosse nada” –, a descrença do poeta se justifica: “Como não fiz propósito nenhum”.

Já nos versos “A aprendizagem que me deram, / Desci dela pela janela das traseiras da casa”, Campos expõe seu ceticismo frente à educação outrora recebida, e que o leva a um movimento de “desaprendizagem”, por pensar tal ensino como inutilidade. “Desci dela pela janela das traseiras da casa” é metáfora que implica o abandono da *aprendizagem* (simbolizada pela “casa”), através da imagem da fuga. Nesse sentido, a “janela das traseiras da casa” revela não só o anonimato dessa fuga empreendida, mas também a aplicação do ceticismo como característica de ação, pois é ele quem impulsiona o abandono da aprendizagem, e de maneira sutil.

É essa atitude cética, aplicada a uma educação inútil recebida, que permite relacionar os versos de Piva “quando eu ia ao colégio Deus tapava os ouvidos para mim?” ao poema de Campos. O ceticismo, aqui, aparece como reação contra a ideia de educação (“colégio”), tomada como inútil pela negação do poeta: “tapava os ouvidos”. A presença de Deus, ligada à imagem do “colégio”, também não tem utilidade, ao que indica a pergunta retórica. Uma vez que “Deus” não age como o poeta esperava, “Deus tapava os ouvidos para mim?” implica na indiferença de sua presença.

O título de Piva, “*Poema Porrada*”, já implica um distanciamento do caráter mais contido presente no poema de Pessoa, visto a imagem da fuga anônima (“pela janela das traseiras da casa”) se afastar da ideia de rebelião. Há uma atitude de revolta do poeta que, partindo da reação empreendida via

ceticismo (e não ação sutil, como em Campos), se posiciona explicitamente contra a realidade do mundo.

Como exemplo, os versos “eu preciso partir um dia para muito longe / o mundo exterior tem pressa demais para mim / São Paulo e a Rússia não podem parar” indicam o desprezo pela “pressa” do “mundo exterior”, porém simbolizado nas imagens de “São Paulo” e “Rússia” – que efetivamente fazem parte também desse mundo. Tal indicação permite que a imagem de *partida* de Piva (“eu preciso partir um dia para muito longe”), diferentemente de uma fuga, seja interpretada como metáfora da revolta do poeta que permanece nos domínios dessas localizações – visto adiar tal ação de forma indefinida. Não há saída entre “Mundo exterior” e “muito longe”, como entre São Paulo e Rússia. A revolta já é presente, enquanto os locais mencionados – simbolizando a imagem do mundo inteiro – se confundem. Rebelar-se contra as cidades, e principalmente contra São Paulo, ao final, simboliza afirmar seu posicionamento “muito longe” de toda realidade mundana.

1.4. POEMA REFERIDO: *Lisbon Revisited*

TRECHO:

“Nada me prende a nada. / Quero cinquenta coisas ao mesmo tempo. / Anseio com uma angústia de fome de carne / O que não sei que seja – / Definidamente pelo indefinido...” (versos 1-5).

REFERÊNCIA EM PIVA

POEMA: *Visão de São Paulo à Noite - Poema Antropófago sob Narcótico* (em *Paranóia*)

TRECHOS:

“a lua não se apóia em nada / eu não me apoio em nada. / sou ponte de granito sobre rodas de garagens subalternas / teorias simples fervem minha mente enlouquecida” (versos 13-16);

“vespas passeando em volta das minhas ânsias” (verso 42).

Tipo de referência:

ALUSÃO AOS VERSOS: “a lua não se apóia em nada / eu não me apoio em nada.”.

O poema *Lisbon Revisited*, de início, expressa a ideia de liberdade que o poeta compara com suas próprias vontades: “Nada me prende a nada. / Quero cinquenta coisas ao mesmo tempo. / Anseio com uma angústia de fome de carne”. Ao se revelar categoricamente desprendido de qualquer coisa (“Nada me prende a nada”), “Quero cinquenta coisas ao mesmo tempo” é metáfora de tudo ou qualquer coisa que possa ser identificado com as ânsias do poeta. Essa vontade está simbolizada em “fome de carne”, numa imagem que se aproxima da ideia do prazer corporal, ao mesmo tempo em que é imagem de angústia: “Anseio com uma angústia”.

Existe, então, uma indecisão entre a liberdade e a angústia do poeta, a qual se resolve nos versos seguintes, através da expressão da definição pela liberdade: “O que não sei que seja – / Definidamente pelo indefinido...”. A utilização de uma imagem que se define pelo “indefinido” permite que o próprio desconhecimento ou ignorância, por parte do poeta, simbolize a liberdade: “O que não sei que seja”.

Apontar as ideias de liberdade e vontade, presente no poema de Álvaro de Campos, permite situar a relação deste com os versos de Piva. Em *Visão de São Paulo à Noite*, o poeta se vale de uma posição de liberdade, pela comparação contida nos versos “a lua não se apóia em nada / eu não me apoio em nada”. A alusão aos versos do poeta português é garantida quando se entende a imagem da “lua” como orientação para a paisagem noturna do poema (“Visão de São Paulo à Noite”), o que permite tomar a imagem de “eu não me apoio em nada” como isolada, tal qual em Campos, pelo verso “Nada me prende a nada”.

Retomando a significação das vontades do poeta em *Lisbon Revisited*, os versos “vespas passeando em volta das minhas ânsias” enfatizam também as ânsias e vontades do poeta em Piva – ainda que a imagem de “vespas passeando em volta” possa indicar um tipo de cerceio na condição da liberdade, cuja ideia já comparece, um tanto velada, em “eu não me apoio em nada”.

A liberdade assumida pelo poeta, neste contexto, se desenvolve numa tentativa de definição de sua identidade: “sou ponte de granito sobre rodas de

garagens subalternas”. Tais imagens sugerem, de um lado, o distanciamento da ideia de liberdade pela “indefinição”, como visto em Campos, pois o movimento é de identificação e definição pessoal: “*sou ponte de granito...*” (e “*eu não me apoio em nada*”). Por outro lado, existe a aproximação com a liberdade através do tom enigmático das imagens que, ao final, não definem ou identificam o poeta em sua liberdade. O verso “*sou ponte de granito sobre rodas de garagens subalternas*” está mais a serviço de uma indefinição constante, do que o próprio reconhecimento de uma imagem identificável.

A orientação do verso seguinte permite esclarecer, ao final, a identificação pessoal. Ao afirmar “*teorias simples fervem minha mente enlouquecida*”, o poeta se desincumbe do propósito de afirmação da liberdade, como inicialmente entendido, em sua própria identificação “*enlouquecida*”, despropositada. Este reconhecimento permite inferir a liberdade apenas como as “*teorias simples*” que, ao final, o poeta já detém.

VII. AUTOR REFERIDO: WALT WHITMAN

1. OBRA REFERIDA: *Leaves of Grass*

1.1. POEMA REFERIDO: *Once I Pass'd through a Populous City*

TRECHO:

“Once I pass'd through a populous city imprinting my brain for future / use with its shows, architecture, customs, traditions, / Yet now of all that city I remember only a woman I casually met there / who detain'd me for love of me” (versos 1-4);

REFERÊNCIA EM PIVA

POEMA: *Visão de São Paulo à Noite - Poema Antropófago sob Narcótico* (de *Paranóia*)

TRECHO:

“na rua São Luís o meu coração mastiga um trecho de minha vida / a cidade com chaminés crescendo, anjos engraxates com sua gíria / feroz na plena alegria das praças, meninas esfarrapadas / definitivamente fantásticas” (versos 8-11).

Tipo de referência:

ALUSÃO AOS VERSOS: “a cidade com chaminés crescendo, anjos engraxates com sua gíria / feroz na plena alegria das praças, meninas esfarrapadas / definitivamente fantásticas”.

O tema da cidade e de seus habitantes é o que permite a identificação de um diálogo intertextual entre os dois poemas selecionados aqui.

Em Whitman, o poeta se encontra em uma cidade populosa. Porém, como um estrangeiro, não é efetivamente um habitante da cidade, sugerindo que a visita somente de passagem: “Once I pass’d through a populous city”. A grande concentração de pessoas é indicada pela imagem da ambientação da cidade, como no verso “[city] with its shows, architecture, customs, traditions”. Na visão do poeta estrangeiro, a paisagem e os acontecimentos urbanos revelam o progresso atual da cidade e, ao mesmo tempo, lhe permite um olhar futuro para si mesmo em relação a esse progresso: “imprinting my brain for future / use with its shows, architecture, customs, traditions”.

Vale ressaltar que as enumerações presentes na poesia de Whitman, como dito, remetem à descrição realista e, ao mesmo tempo, à imaginação do poeta. Neste poema, tal recurso poético aparece apenas compreendido pelo curto relato do poeta. Porém, como está inserido na atmosfera metropolitana, e com base nestes versos, convém retomar a opinião de Berardinelli sobre Whitman: “(...) nele não encontramos fuga da palavra do horizonte do concreto, do imediato, da experiência comum. Seria possível afirmar que a poesia de Whitman apresenta-se como o contrário disso tudo”¹⁴⁷.

A lembrança que o poeta guarda desta cidade – seja pela grande quantidade de habitantes, seja pelas atrações que o progresso lhe proporciona – é de um encontro casual com uma mulher: “Yet now of all that city I remember only a woman I casually met there / who detain’d me for love of me”. Há uma conexão entre o relato concreto da imagem da cidade, imediatizada na memória do poeta. Pode-se dizer que é sua memória ou lembrança, no poema, que encontra essa mulher, na forma de um trabalho de imaginação e recomposição da realidade. Única presença humana descrita no poema de Whitman, como um tipo de aparição repentina, essa mulher encontrada casualmente é capaz de deter o poeta na cidade (“who detain’d me”), assim como sua visita registrada no poema.

¹⁴⁷ Berardinelli. Op. cit. (pág. 23).

Mais ainda, a lembrança da mulher ocasional representa o que a cidade populosa não é capaz de trazer, que é a afinidade amorosa exclusiva com o poeta: “for love of me”.

O ambiente da cidade, formado pela paisagem urbana e seus habitantes, reaparece no poema de Piva pelo viés mais acentuado das impressões da vida particular do poeta, como no verso “na rua São Luís o meu coração mastiga um trecho de minha vida”. A sugestão é de que o poeta habita na cidade: o título do poema, *Visão de São Paulo à Noite*, e a indicação do nome da rua permite aproximar o poeta do local de onde fala: a cidade de São Paulo. A imagem de “o meu coração mastiga um trecho de minha vida” também reforça o sentimento de afinidade com o local urbano.

Comparado aos versos de Whitman, “a cidade com chaminés crescendo” permite inferir a ideia de progresso, por exemplo, pela imagem de crescimento das construções urbanas. Existe em Piva, ainda, uma acentuada caracterização dos habitantes da cidade, evidência essa que se aproxima e, ao mesmo tempo, altera o diferencial de Whitman de encontro ocasional com a mulher.

Os versos “anjos engraxates com sua gíria / feroz na plena alegria das praças, meninas esfarrapadas / definitivamente fantásticas” fazem alusão aos versos de Whitman, pela preponderância do caráter realista que o(s) habitante(s) da cidade tem (têm) nas lembranças e impressões do poeta.

Há ainda imagens que sugerem a solidão através da própria presença dos habitantes que povoam a cidade, anonimamente, na condição de “engraxates” e “meninas esfarrapadas”. Esses pequenos grupos, no poema, simbolizam o que a mulher representa no poema de Whitman: uma afinidade pessoal. Embora destoe da relação amorosa, os versos de Piva mantêm o diálogo intertextual, pois aludem a uma lembrança entusiasta da cidade através de seus habitantes anônimos. Os “engraxates” são “anjos” que remetem à felicidade: “com sua gíria / feroz na plena alegria das praças”.

Ao final, o progresso urbano também não impressiona nem atrai o poeta; contudo, e, ao contrário de Whitman, é a própria decadência dos habitantes da

cidade que surge como símbolo de beleza para Piva, tal qual a imagem das “meninas esfarrapadas / definitivamente fantásticas”.

1.2. POEMA REFERIDO (I): *I Sing the Body Electric* (8)

TRECHO:

“If any thing is sacred the human body is sacred, / And the glory and sweat of a man is the token of manhood untainted, / And in man or woman a clean, strong, firm-fibred body, is more / beautiful than the most beautiful face.”
(versos 9-12).

1.2. POEMA REFERIDO (II): *I Sing the Body Electric* (9)

TRECHO:

“All attitudes, all the shapeliness, all the belongings of my or your / body or of any one’s body, male or female” (versos 27-28).

REFERÊNCIA EM PIVA

POEMA (I): *Visão 1961* (de *Paranóia*)

TRECHO: “minhas alucinações pendiam fora da alma protegidas por caixas de matéria / plástica eriçando o pêlo através das ruas iluminadas” (versos 16-17).

POEMA (II): *Poema Lacrado* (de *Paranóia*)

TRECHOS:

“meu abraço pluri-ssexual na sua / imagem niquelada / onde o grito / desliza suavemente nos seios fixos” (versos 1-4);

“minhas alucinações arrepiando os cabelos do sexo de Whitman” (Verso 20).

POEMA (III): *Lá fora, quando o vento espera...* (de *Piazzas*)

TRECHO:

“o sorriso de sua doce anatomia / as pernas quentes no meio da rua” (versos 5-6).

Tipo de referência:

ALUSÃO AOS VERSOS: “meu abraço pluri-ssexual na sua / imagem niquelada”; “o sorriso de sua doce anatomia”.

Nos dois poemas intitulados “*I Sing the Body Electric (8 e 9)*”, Whitman expõe a ideia do corpo humano como objeto sagrado. O verso “If any thing is sacred the human body is sacred” funciona de mote para o poema. Nesse sentido, Whitman discorre sobre os indícios imaculados da virilidade do corpo do homem, assim como da força e beleza corporais (inclusive os da mulher): “And the glory and sweat of a man is the token of manhood untainted, / And in man or woman a clean, strong, firm-fibred body, is more / beautiful than the most beautiful face”.

Se no verso anterior Whitman elogia a forma do corpo humano (“clean, strong, firm-fibred body”) como mais bonita do que qualquer face bela, em seu segundo poema já existe a intenção de elogiar todo o corpo humano e suas características funcionais, tomados ambos os sexos: “All attitudes, all the shapeliness, all the belongings of my or your / body or of any one’s body, male or female”. A forma (“shapeliness”) e as características mais gerais (“All attitudes (...) all the belongings”), tanto do próprio corpo do poeta como de todos os outros existentes, são valorizados enquanto relacionados ou distintos uns dos outros: “of *my or your* / body or of *any one’s* body, male or female”.

A característica pessoal do corpo do poeta é uma imagem também explorada por Piva, em cujos versos prevalece a sensualidade, como nos exemplos de alusão a Whitman: “meu abraço pluri-ssexual na sua / imagem niquelada / onde o grito / desliza suavemente nos seios fixos” e “o sorriso de sua doce anatomia / as pernas quentes no meio da rua”. A carga sensual aparece aqui concentrada estritamente nas partes do corpo humano cuja imagem sugere o contato sexual – como em “seios” e “as pernas quentes” (além de “abraço pluri-ssexual”).

Já no verso “minhas alucinações arrepiando os cabelos do sexo de Whitman” existe a efetiva indicação do sexo interagindo com as sensações do poeta: são suas “alucinações” que sensibilizam “os cabelos do sexo de Whitman”. Ao mencionar o nome de Whitman, Piva reforça o paralelo através da afinidade com a imagem corporal dos versos do poeta norteamericano, chegando

a inseri-lo numa atmosfera erótica – “os cabelos do sexo” – que os versos originais apenas denotam.

A cumplicidade com a imagem do corpo humano, encontrada na menção a Whitman, também contribui para o aspecto generalizante da imagem do(a) companheiro(a) sexual, bem como das sensações pessoais do poeta: “*meu abraço pluri-sexual na sua / imagem*” e “*minhas alucinações arrepiando os cabelos do sexo de Whitman*”.

A relação carnal passa a englobar também o aspecto sexual generalizado na imagem dos homens e das mulheres. Tal generalização do corpo se compara com as alucinações “sexuais” do poeta em Piva. Os versos “minhas alucinações pendiam fora da alma protegidas por caixas de matéria / plástica eriçando o pêlo através das ruas iluminadas” são exemplares para resumir um movimento de alucinação que, partindo do poeta (“minhas alucinações pendiam fora da alma”) em direção ao objeto desejado, termina por simbolizá-lo como coisa: “protegidas por caixas de matéria / plástica”. Retomando os versos já citados – “minhas alucinações arrepiando os cabelos do sexo de Whitman” – a imagem final de “eriçando o pêlo através das ruas iluminadas” acaba por se aproximar da ideia do corpo sexualizado expresso por imagens alucinatórias.

VIII. AUTOR REFERIDO: VLADIMIR MAIAKOVSKI

1. OBRA REFERIDA: *Amo*

1.1. POEMA REFERIDO (I): *Adultos*

TRECHO:

“A mim / Moscou me sufocava de abraços / com seus infinitos anéis de praças” (versos 11-13).

1.1. POEMA REFERIDO (II): *Minha Universidade*

TRECHO:

“Mas sabeis por acaso / cantar em dueto com os edifícios?” (versos 6-5).

REFERÊNCIA EM PIVA

POEMA (I): *Poema de ninar para mim e Bruegel* (de *Paranóia*)

TRECHO:

“Eu abro os braços para as cinzentas alamedas de São Paulo” (verso 32).

POEMA (II): *Homenagem ao Marquês de Sade* (de *Piazzas*)

TRECHO:

“os edifícios crescem para que eu possa praticar amor / nos pavimentos” (versos 22-23).

Tipo de referência:

ALUSÃO AOS VERSOS: “Eu abro os braços para as cinzentas alamedas de São Paulo”; “os edifícios crescem para que eu possa praticar amor / nos pavimentos”.

É nítida a relação do poeta com a cidade em ambos os poemas de Maiakovski. Em *Adultos*, o verso “A mim / Moscou me sufocava de abraços / com seus infinitos anéis de praças” revela a cidade de Moscou com uma paisagem urbana extensa – pelos “seus infinitos anéis de praças”. A proximidade do poeta com a grande cidade se enquadra numa relação pessoal, pela ideia expressa nos “abraços” da cidade, além da imagem hiperbólica do verbo “sufocar”, que amplia tal relação: “A mim / Moscou *me sufocava* de abraços”.

O verso em forma de indagação “Mas sabeis por acaso / cantar em dueto com os edifícios?”, de *Minha Universidade*, sugere a mesma proximidade do poeta com a cidade, a qual aparece simbolizada na imagem de “edifícios”. Mais ainda, este verso revela uma intimidade que já desponta na expressão “cantar em dueto”. Pela indagação do verso, a sugestão é de que o poeta é efetivamente capaz de realizar esse “cantar em dueto com os edifícios”, e inquirindo se eventualmente outra pessoa também é capaz de fazê-lo.

Os versos de Piva são emblemáticos nessa relação do poeta com a cidade, e aludem aos dois poemas de Maiakovski, os quais podem ser tomados em conjunto para melhor explicitar o diálogo intertextual.

Em *Poema de ninar para mim e Bruegel*, no verso “Eu abro os braços para as cinzentas alamedas de São Paulo”, a cidade de São Paulo aparece ligada particularmente ao corpo do poeta, simbolizado em “Eu abro os braços”. Esta imagem se aproxima diretamente com os “abraços” que Maiakovski admitia de sua cidade (“A mim / Moscou me sufocava de abraços”).

Estes dois versos guardam ainda afinidades quanto à descrição da paisagem urbana: enquanto o poeta russo descreve a extensão de Moscou pelos “seus infinitos anéis de praças”, Piva menciona “as cinzentas alamedas de São Paulo”, numa imagem característica da cidade grande – ideia inferida pela poluição do ar nos grandes centros urbanos ou pela recorrência de uma arquitetura de aspecto cinza¹⁴⁸.

¹⁴⁸ O termo “cinzentas”, vale lembrar, se aproxima também da imagem dos “edifícios”, usada por ambos os poetas para representar a cidade.

Já em “os edifícios crescem para que eu possa praticar amor / nos pavimentos”, do poema *Homenagem ao Marquês de Sade*, a relação de proximidade culmina na cumplicidade entre o poeta e a cidade. A prática do amor, realizada diretamente “nos pavimentos”, só é possível pela interferência da cidade. O movimento de desenvolvimento urbano, inferido em “os edifícios crescem”, é o que permite “praticar amor”. Tal cumplicidade também retoma o verso de Maiakovski, “cantar em dueto com os edifícios”, pela relação mais íntima com a cidade.

Em Piva, ainda pelo verso anterior, há também a sugestão do amor abertamente praticado em plena cidade, ou seja, dentro do domínio público urbano. Difere, assim, da relação exclusiva do poeta com a própria estrutura em desenvolvimento da cidade. O poeta não pratica o amor *com* a cidade, como poderia sugerir a retomada das ideias de “eu abro meus braços para (...) São Paulo”, bem como o próprio exemplo de “os edifícios crescem” enquanto permissão para o ato amoroso.

Entendendo que o trecho “praticar amor / nos pavimentos” apenas toma a cidade como *locus* e espaço de ação, pode-se afirmar que o verso expande a ideia de relação de proximidade e cumplicidade – presente em Maiakovski, mas também no primeiro verso citado de Piva – ao simbolizar a relação sexual do poeta com outra pessoa (“praticar amor”).

Sabendo que o título do poema homenageia o Marquês de Sade (conhecido pelos seus textos libertinos), o diálogo intertextual se expande para além da relação entre Maiakovski e Piva. A ideia do amor e do sexo se ajusta, agora, na cumplicidade com a obra do autor homenageado. Ao final, “praticar amor nos pavimentos” pode simbolizar a relação sexual “em público”, isto é, explicitamente realizado entre outras pessoas e num espaço externo, contrário aos ambientes reclusos.

Nesse sentido, o ato sexual significa uma transgressão em sua prática, implicando uma ênfase maior na expressão de liberdade do poeta. Sua relação com a cidade é condizente, dessa forma, com a idéia de libertinagem ou liberdade

sexual dos escritos de Sade, agora aludidos através da ação transgressora sexual nos ambientes urbanos públicos.

1.2. POEMA REFERIDO: *Adultos*

TRECHO:

“Comigo / a anatomia ficou louca. / Sou todo coração – / em todas as partes palpita” (versos 29-32).

REFERÊNCIA EM PIVA

POEMA: *O Jardim das Delícias* (de Piazzas)

TRECHOS:

“Teu sopro no corrimão anatômico sobre meus olhos / aquela serpente com escama de cicuta sacudida entre / tuas coxas de megatons” (versos 1-3);

“meu amor por ti uma profanação consciente de eternas / estrelas de rapina” (versos 21-22).

Tipo de referência:

ALUSÃO AOS VERSOS: **“Teu sopro no corrimão anatômico sobre meus olhos / aquela serpente com escama de cicuta sacudida entre / tuas coxas de megatons”**.

A sugestão da relação sexual, metaforizada no poema de Maiakovski, pode ser tomada inicialmente para evidenciar o diálogo entre os poetas.

Tomando os versos “Comigo / a anatomia ficou louca. / Sou todo coração – / em todas as partes palpita”, a expressão “Sou todo coração” remete também à imagem do “coração” como símbolo do amor. A sensibilidade amorosa sexualizada do poeta, então, se traduz na ideia do delírio corporal: “a anatomia ficou louca (...) em todas as partes palpita”. Via ato sexual, o corpo do poeta se expande, semelhante ao relato de um sentimento amoroso vertiginoso, como na imagem de “Sou todo coração”.

Há nos versos de Piva a alusão ao ato sexual através das partes do corpo: “Teu sopro no corrimão anatômico sobre meus olhos / aquela serpente com escama de cicuta sacudida entre / tuas coxas de megatons”. As imagens “corrimão anatômico” e “serpente (...) sacudida entre / tuas coxas”, por exemplo, revelam metáforas para o pênis. Tais expressões sugerem a presença do companheiro do poeta, pois estão vinculadas aos pronomes pessoais na segunda pessoa: “*Teu* sopro no corrimão anatômico” e “aquela serpente com escama de cicuta sacudida entre / *tuas* coxas”.

Relacionando ambos os poetas, a alusão ao ato sexual culmina em imagens que sugerem o sentimento de amor entre os envolvidos no ato, o que reforça o diálogo intertextual

Nos versos finais do poema de Piva, o movimento de aproximação entre o sexo e o sentimento amoroso é o mesmo. Após as metáforas eróticas (na figura do pênis do companheiro), o verso “meu amor por ti uma profanação consciente de eternas / estrelas de rapina” retoma a relação entre os dois e, ao mesmo tempo, expressa diretamente o sentimento amoroso do poeta.

Por seu lado, a declaração “meu amor por ti uma profanação consciente” pode implicar uma violação de caráter religioso (na imagem de “profanação”). Esta mesma imagem de ruptura ou transgressão sugere, também, o descontrole “consciente” do poeta que ama. A relação amorosa que, aqui, irrompe da potência do ato sexual (como visto em Maiakovski), alcança parâmetros para

além do relato do amor expansivo e delirante. A consciência do delírio amoroso permite que a vertigem sexual permaneça desmesurada e duradoura, como na imagem de “eternas / estrelas de rapina”.

1.3. POEMA REFERIDO: *Dedução*

TRECHO:

“Não acabarão com o amor / nem as rugas, / nem a distância. / Está provado, / pensado, / verificado” (versos 1-6).

REFERÊNCIA EM PIVA

POEMA: *Piazza I* (de *Piazzas*)

TRECHO:

“sem o Amor encontrado provado sonhado / & longos viveiros municipais / sem procurar compreender / imaginar” (verso 11-13).

Tipo de referência:

ALUSÃO AOS VERSOS: “sem o Amor encontrado provado sonhado”.

Pelo título do poema de Maiakovski, *Dedução*, já é possível supor uma ordem racional dentro do tratamento do tema do amor. Os versos “Está provado, / pensado, / verificado” confirmam sistematicamente a ideia de manutenção do amor por parte do poeta, que afirma: “Não acabarão com o amor”. Entende-se a imagem negativa das “rusgas” e da “distância” como concomitante ao sentimento amoroso, o que não impede a sobreposição, ao final, do amor. A imagem do “amor (...) verificado” evidencia a ligação pessoal do poeta com tal sentimento, bem como destaca seu próprio tratamento racional.

Nos versos de Piva, o tema do amor também é tratado pela imagem da racionalidade. Em “sem o Amor encontrado provado sonhado”, além da repetição do termo usado pelo poeta russo – “provado” –, a partícula “encontrado” se ajusta à ideia de sentimento amoroso mantido pela persona do poeta. Nesse sentido, a imagem de “Amor encontrado” (isto é, a comprovação da existência do amor) se equipara ao amor “verificado” do verso de Maiakovski.

A expressão “sem o Amor (...) sonhado”, presente no primeiro verso de Piva, se adapta aos versos seguintes. Tomando “& longos viveiros municipais / sem procurar compreender / imaginar”, é possível atribuir à característica do “Amor (...) sonhado” um contraponto com a imagem física e material de “longos viveiros municipais”. Tal materialidade pode simbolizar um tipo de aprisionamento, pelo termo “viveiros” (alusão à grande gaiola de pássaros), não condizente com a caracterização onírica do sentimento amoroso, que supõe uma carga de liberdade em “sonhado”.

A sequência dos versos fica condicionada, agora, à oposição dos dois termos, “sonho” e “aprisionamento”. A imagem em “sem procurar compreender / imaginar”, tomando como sujeito da ação “longos viveiros municipais”, predispõe a conexão com o “aprisionamento”. Assim, as ações de “procurar compreender / imaginar” não estão ligadas às características atribuídas ao amor; pelo contrário, se distanciam dele. Retomando a sugestão do viés racional no tratamento do amor, o poema permite inferir que o sentimento do “Amor” fica

percebido pela razão, de um lado, e não excluí a sua característica onírica, de outro.

É interessante notar que esses dois lados do amor, o *racional* (“Amor encontrado... verificado”) e o *onírico* (“Amor... sonhado”), antagônicos também à primeira vista, complementam-se no poema de Piva, ainda que de forma exclusiva, pela referência inicial ao poeta russo. A permanência do amor (ou mesmo a dimensão amorosa) se faz mais forte e evidente, visto haver sua reafirmação dentro de suas próprias oposições, que não o excluem, como no verso “Não acabarão com o amor”.

IX. AUTOR REFERIDO: FEDERICO GARCIA LORCA

1. OBRA REFERIDA: *Poeta em Nueva York*

1.1. POEMA REFERIDO: *Ode a Walt Whitman*

TRECHOS:

“Nova Iorque de lama / Nova Iorque de arame e de morte. / **Que anjo levas oculto na face? / Que voz perfeita dirá as verdades do trigo? / Quem o sonho terrível de tuas anêmonas manchadas?** / Nem um só momento, velho e formoso Walt Whitman, / deixei de ver tua barba cheia de mariposas” (versos 24-30);

“ancião formoso como a névoa / que gemias tal e qual um pássaro / com o sexo atravessado por uma agulha” (34-36). (Tradução minha).

REFERÊNCIA EM PIVA

POEMA: *Ode a Fernando Pessoa*

TRECHOS:

Fernando Pessoa, Grande Mestre, em que direção aponta tua loucura esta noite? / Que paisagens são estas? / Quem são estes descabelados com gestos de bailarinos? / Vamos, o subúrbio da cidade espera nossa aventura” (versos 26-29); “Nós, tenebrosos vagabundos de São Paulo, te ofertamos em turbulo para uma bacanal em espuma e fúria” (verso 34).

Tipo de referência:

ALUSÃO AOS VERSOS: “Fernando Pessoa, Grande Mestre, em que direção aponta tua loucura esta noite? / Que paisagens são estas? / Quem são estes descabelados com gestos de bailarinos?”; “minhas alucinações arrepiando os cabelos do sexo de Whitman”.

O primeiro ponto intertextual entre Garcia Lorca e Piva encontra-se nos títulos dos poemas (“Ode”), em que cada um dedica a um poeta em questão, e com quem dialoga em forma de louvor. Lorca descreve enfaticamente características físicas e pessoais de Whitman, dirigindo-se ao poeta como “velho e formoso Walt Whitman”. Já Piva estende seu louvor pelo verso “Fernando Pessoa, Grande Mestre” e, como um discípulo agrupado a vários outros, dirige-se ao poeta nestes termos: “Nós, tenebrosos vagabundos de São Paulo, te ofertamos em turíbulo”.

Os poemas de ambos se aproximam, também, pelo uso de versos em forma de indagação, preferencialmente utilizados junto a metáforas, das quais fazem largo uso. Os versos de Lorca, “Que anjo levas oculto na face? / Que voz perfeita dirá as verdades do trigo? / Quem o sonho terrível de tuas anêmonas manchadas?”, apresentam imagens que remetem ao próprio Whitman, indagando-o e qualificando-o a um só tempo. Os dois primeiros versos caracterizam o poeta com a figura do “anjo” e da “voz perfeita”, enquanto o terceiro, mais enigmático, menciona “tuas anêmonas manchadas” como um qualificativo metafórico para a imagem do poeta: uma flor ornamental ou medicinal – “anêmona” – ainda que “manchada” (ou maculada).

Piva apresenta também três versos sequenciais em forma de perguntas: “Fernando Pessoa, Grande Mestre, em que direção aponta tua loucura esta noite? / Que paisagens são estas? / Quem são estes descabelados com gestos de bailarinos?”. A alusão aos versos indagativos de Lorca, aqui, se faz mais direta no primeiro verso, visto que “em que direção aponta tua loucura esta noite?” traz metaforizado, em “tua loucura”, a orientação ou destino de Pessoa, além de constituir um qualificativo para a imagem do poeta. Os outros dois versos não mais se referem a Fernando Pessoa diretamente, mas questionam o espaço ao seu redor (“Que paisagens são estas?”) e pessoas estranhas à sua volta: “Quem são estes descabelados com gestos de bailarinos?”.

Em ambos, a cidade grande é explorada através de sua paisagem urbana, basicamente de duas maneiras: por um lado, como imagem de decadência; por

outro, como palco para a ação dos poetas. Esta ação se desenvolve mediante uma atitude de perplexidade (no caso de Lorca) ou de fruição (em Piva), ambas em face das misérias e confusões da vida na cidade, tais como a sujeira, a pobreza, e os subúrbios suspeitos.

A imagem decadente da cidade é clara nos versos de Lorca, cuja sujeira culmina na ideia de morte: “Nova Iorque de lama / Nova Iorque de arame e de morte”. O tom de perplexidade do poeta, frente à paisagem confusa desta Nova Iorque “de lama (...) de arame”, aparece em seguida na condição atormentada em que insere Whitman: “ancião formoso como a névoa / que gemias tal e qual um pássaro / com o sexo atravessado por uma agulha”. A carga de dor infundida na imagem do sexo do pássaro, “atravessado por uma agulha”, surge em forma de prostração e tormento. O poeta é descrito como um “ancião formoso”, mas que “gemia”; e sua imagem de pássaro, comparada com a paisagem urbana, o faz vitimado pelo sofrimento – reforçando a perplexidade frente uma condição miserável¹⁴⁹.

A decadência urbana é sugerida nos versos de Piva pela paisagem suspeita e atmosfera confusa na qual os habitantes da cidade estão inseridos. Os versos “Vamos, o subúrbio da cidade espera nossa aventura” e “Nós, tenebrosos vagabundos, de São Paulo, te ofertamos em turíbulo para uma bacanal em espuma e fúria” permitem um ponto de vista diferente da perplexidade de Lorca. Não há prostração ou sofrimento, pelo contrário. Ainda que confusamente, o poeta se inclui no ambiente miserável (“subúrbio”, “Nós, vagabundos”) para agir de acordo com a busca de prazeres. O subúrbio é procurado porque promete a “aventura” em sua atmosfera suspeitosa, assim como a vagabundagem do poeta junto aos seus companheiros permite a “bacanal”.

Em Piva, existe a utilização de metáforas de caráter mais irreais ou delirantes, na forma como também aparecem no poema de Lorca. Este, em seu poema, sugere precisamente: “Nem um só momento, velho e formoso Walt

¹⁴⁹ Nesse sentido, tal significação reitera o verso “tuas anêmonas manchadas” enquanto adjetivador para a imagem do poeta (como ficou dito).

Whitman, / deixei de ver tua barba cheia de mariposas”¹⁵⁰. Nestes versos, é a impressão de Lorca que propicia à imagem do poeta uma beleza não condizente com o ambiente, contrariando também a menção anterior ao sofrimento de Whitman. Como efeito de descrição da fantasia irreal, há em “tua barba cheia de mariposas” uma descrição de beleza, além de atenção e cuidado especiais para com o poeta, “velho e formoso Walt Whitman”. Aqui, não há expressão de prostração, pois é como se Lorca o amparasse ou o assistisse a todo o momento: “Nem um só momento (...) deixei de ver tua barba (...)”.

Retomando os versos “Nós, tenebrosos vagabundos de São Paulo, te ofertamos em turíbulo para uma bacanal em espuma e fúria”, é possível destacar, na oferta “em turíbulo” da orgia com Pessoa, uma imagem delirante impulsionada pela própria presença da persona do poeta em Piva. Nas intenções e ações que se seguem (“tenebrosos vagabundos (...) para uma bacanal em espuma e fúria”), as imagens delirantes e irreais são impressões que se sobrepõe e, especialmente, remetem à ideia anterior de “loucura” projetada em Pessoa: “em que direção aponta tua loucura esta noite?”.

Piva utiliza a palavra “loucura” como substantivo, e não como adjetivação: “Fernando Pessoa, Grande Mestre, em que direção aponta tua *loucura* esta noite?”. Tal uso do termo permite o entendimento do próprio delírio irreal em Piva (nesse sentido, similar aos efeitos da loucura) como uma forma de metaforizar essa “loucura” de Pessoa na forma da “bacanal”, ao final, “em espuma e fúria”.

Vale ressaltar que, novamente de maneira original, existe através do poema de Piva e de suas relações intertextuais a conexão de um conjunto conciso de autores e obras. Já apontada aqui neste estudo, a relação entre Walt Whitman e Allen Ginsberg se estende para o diálogo com Lorca. O poema de Piva analisado aqui, via diálogo poético com Pessoa (e Walt Whitman de Lorca), na

¹⁵⁰ Vale lembrar que, com Ginsberg, já fora mencionada a conhecida imagem de Walt Whitman com o rosto coberto por uma longa barba. É evidente que Lorca faz uso dessa imagem antecipadamente.

verdade se conecta com três poetas diferentes, pois remete a Pessoa, Ginsberg¹⁵¹ e, enfim, Lorca.

¹⁵¹ Ver, no início do poema *America*, de Ginsberg, o verso “America two dollars and twentyseven cents January 17, 1956”, semelhante aos versos iniciais do poema *Saudação a Walt Whitman*, de Fernando Pessoa (já citado anteriormente).

X. AUTOR REFERIDO: DANTE ALIGHIERI

1. OBRA REFERIDA: *A Divina Comédia*

1.1. POEMA REFERIDO: *Inferno (Canto I)*

TRECHO: “‘És tu aquele Virgílio, aquela fonte / que expande do dizer tão vasto flume?’, / respondi eu com vergonhosa fronte, / **“Ó de todo poeta honor e lume, / valha-me o longo estudo e o grande amor / que me fez procurar o teu volume / Tu és meu mestre, tu és meu autor”** (versos 79-85).

REFERÊNCIA EM PIVA

POEMA (I): *Ode a Fernando Pessoa*

TRECHO:

“Fernando Pessoa, Grande Mestre” (verso 26).

POEMA (II): *No Parque Ibirapuera (de Paranóia)*

TRECHOS:

“Eu apalpo teu livro onde as estrelas se refletem / como numa lagoa / É impossível que não haja nenhum poema teu / escondido e adormecido no fundo deste parque” (versos 21-24);

Tipo de referência:

ALUSÃO AOS VERSOS: “Fernando Pessoa, Grande Mestre”; “Eu apalpo teu livro onde as estrelas se refletem / como numa lagoa”.

Os versos de Dante selecionados aqui exemplificam e, em certo sentido, resumem a relação entre *mestre* (ou professor) e *discípulo* (ou aprendiz) que aparece em alguns poemas de Piva, nos quais dialoga intertextualmente com outros poetas¹⁵².

Na *Divina Comédia* (“Inferno” e “Purgatório”), Dante elege Virgílio seu mestre e guia, como indicam os versos “‘És tu aquele Virgílio, aquela fonte / que expande do dizer tão vasto flume?’ (...) Tu és meu mestre, tu és meu autor”.

Piva retoma outros autores e os indica como seus mestres, em tom muitas vezes de louvor. Seu poema *Ode a Fernando Pessoa* é um dos melhores exemplos dessa indicação: o verso “Fernando Pessoa, Grande Mestre” caracteriza, numa só expressão, a condição de “Mestre” de Pessoa, louvado-o ainda com o qualificativo de “Grande”.

A relação intertextual mais importante, em relação a Dante está na imagem do livro como obra do mestre. Os versos “Ó de todo poeta honor e lume, / valha-me o longo estudo e o grande amor / que me fez procurar o teu volume” salientam a importância que o livro (“volume”) de Virgílio, ou seja, que a obra deste poeta tem para Dante, a ponto de ele observar que um “grande amor” o impeliu a lê-lo. Vale lembrar que Virgílio é mais uma vez retratado como mestre nestes versos (na imagem de “honor e lume”), e não apenas de Dante, mas “de todo poeta”. A obra de Virgílio ganha destaque especial pela amplitude de sua mestria.

Em *No Parque Ibirapuera*, Piva faz alusão ao livro de Mário de Andrade: “Eu apalpo teu livro onde as estrelas se refletem / como numa lagoa / É impossível que não haja nenhum poema teu / escondido e adormecido no fundo deste parque”. Os versos revelam uma intimidade diferente dos versos de Dante, embora a atmosfera de respeito seja a mesma.

Ao se mostrar íntimo ao objeto “livro” de Mário, em “Eu apalpo teu livro”, a intimidade de Piva também sugere um conhecimento prévio do

¹⁵² Vale lembrar que a relação “mestre/discípulo” (ou “professor/aprendiz”) já foi examinada anteriormente nos exemplos intertextuais com Mário de Andrade, Jorge de Lima e Fernando Pessoa.

conteúdo, isto é, da obra deste poeta, como se pelo toque o reconhecesse. A comparação de “livro” com “lagoa” também reforça o reconhecimento íntimo do que comporta o objeto (“onde as estrelas se refletem”). Pela comparação, o livro, como uma lagoa, é capaz de refletir apenas pela sua superfície, enquanto em seu interior (isto é, em seu conteúdo) é possível encontrar tantas coisas quanto as que reflete. Por fim, “É impossível que não haja nenhum poema teu / escondido e adormecido no fundo deste parque” se presta como afirmação do conhecimento da matéria de que é feito o livro de Mário (que permite projetá-lo “no fundo deste parque”), ou seja, dos seus poemas.

XI. AUTOR REFERIDO: WILLIAM BLAKE

1. OBRA REFERIDA: *Poems from the Pickering Manuscript*

1.1. POEMA REFERIDO: *Auguries of the Innocence*

TRECHO:

“To see a World in a Grain of Sand / And a Heaven in a Wild Flower / **Hold Infinity in the palm of your hand** / And Eternity in an hour” (versos 1-4).

REFERÊNCIA EM PIVA

POEMA: *Poema Submerso* (de *Paranóia*)

TRECHOS:

“Ninguém chorava no teu reino, Maldoror, **onde o / infinito pousava na palma da minha mão vazia** / E os meninos prodígios eram seviciados pela Alma / ausente do Criador” (versos 6-9);

“Um jardim azul sempre grande deitava nódoas nos / meus olhos injetados” (versos 12-13);

“Enquanto o mundo de formas enigmáticas se desnudava / para mim, em leves mazurcas” (18-19).

Tipo de referência:

ALUSÃO AOS VERSOS: “onde o / infinito pousava na palma da minha mão vazia”.

Os quatro versos destacados de William Blake primam por uma espécie de hermetismo, trabalhando as imagens naturais de forma a ordenar uma visão que, pode-se afirmar, parte do macrocosmo para chegar às formulações do microcosmo.

Assim, nos versos “To see a World in a Grain of Sand / And a Heaven in a Wild Flower / Hold Infinity in the palm of your hand / And Eternity in an hour”, acham-se equiparados “World” e “Grain of Sand”, “Heaven” e “Wild Flower”, “Infinity” e “palm of your hand”, “Eternity” e “an hour”. O movimento de aproximação dos termos, onde o primeiro termo (macro) implica o segundo (micro) sugere, pela sequência, que a enormidade da natureza e do universo está presente no ser humano e nas pequenas existências terrenas.

Nos versos de Piva “onde o / infinito pousava na palma da minha mão vazia”, a alusão ao verso de Blake (“Hold Infinity in the palm of your hand”), bastante nítida, implica numa relação que sugere a efetiva retomada das imagens naturais do poeta inglês. Os termos “infinito” e “palma da (...) mão” se repetem, seguindo a orientação macro/micro dos versos de Blake.

Há ainda outros dois trechos, de ambos os poetas, que se relacionam pelas imagens (e pelo modo como são observadas). É o caso de “To see a World in a Grain of Sand / And a Heaven in a Wild Flower”, de Blake, e “Um jardim azul sempre grande deitava nódoas nos / meus olhos injetados” e “Enquanto o mundo de formas enigmáticas se desnudava / para mim, em leves mazurcas”, de Piva. Em ambos, os termos “mundo” se repetem e, nesse sentido, o poeta brasileiro parecer repetir a exigência visionária aludida por Blake (“To see a World in a Grain of Sand”) ao revelar que o “mundo” é, notadamente, “de formas enigmáticas”. Embora inicialmente misteriosa, a imagem deste mundo, em Piva, acaba por se revelar: “se desnudava / para mim, em leves mazurcas”.

Já os versos “And a Heaven in a Wild Flower” e “Um jardim azul sempre grande deitava nódoas nos / meus olhos injetados” guardam afinidades pela aproximação de “Wild Flower” e “jardim azul”. Blake indica, ao início do poema, o movimento de observação específica dessa flor (“To see (...) in a Wild

Flower”), a fim de reconhecer nela uma imagem tão extraordinária como a de “Heaven”. Esta visão permite interpretar a adjetivação anormal da imagem de Piva (o jardim é “azul” e “sempre grande”, os olhos “injetados”) com o esforço de Blake. Em *Poema Submerso*, o caráter ordinário ou comum das imagens se confunde com o esforço de observação, remetendo às “nódoas” que surgem nos “olhos injetados” vendo “Um jardim azul”.

O interessante é que, a despeito dos outros versos de Piva, o verso mais alusivo – “onde o / infinito pousava na palma da minha mão vazia” – pode se distanciar do movimento macro/micro do verso de Blake. A troca de “sua mão” (“your hand”) para “minha mão” permite também uma apropriação mais pessoal, por parte de Piva, da ideia básica entre os termos de Blake, na qual o segundo termo do verso caracteriza o ser humano.

A inclusão do verbo no pretérito (“pousava”) e da palavra “vazia” ao final do verso promove uma inversão no movimento original, que partia do “Infinito” e chegava na “palma da mão”. O diferencial de “onde o / infinito pousava na palma da minha mão vazia” se concentra apenas na imagem da mão, que representa o caráter humano entrevisto no microcosmo. O importante é perceber que, em Piva, o “infinito” não se encontra “envolvido” pela mão (como em Blake). O termo “pousava” sugere um movimento que não se completa. Há um cancelamento do “infinito” na própria imagem de “palma de minha mão”, anulando também o movimento imagético que partia do macrocosmo para chegar ao microcosmo.

Retomando todo o trecho – “Ninguém chorava no teu reino, Maldoror, onde o / infinito pousava na palma da minha mão vazia / E os meninos prodígios eram seviciados pela Alma / ausente do Criador” –, o que se destaca são os termos “Maldoror”¹⁵³ e “Criador”. É possível inferir que Piva, ao final, não procura dissolver a relação macro/micro. Antes, contrapondo os termos através de suas imagens representativas, faz com que prevaleça apenas um dos termos como válido. A indicação é a de que o “reino” de “Maldoror” surge como a

¹⁵³ Personagem literário de Lautréamont em *Les Chants de Maldoror* (para referência completa, ver Bibliografia).

própria ideia de macrocosmo, enquanto a imagem do “Criador”, entendida como lado oposto, se desfaz por completo. Grafado com a letra “c” em caixa-alta, o termo sugere, ao lado de “Alma ausente”, a imagem de Deus. Nesse sentido, a ideia do macrocosmo passa a ser entendida somente pela figura do humano – reiterando a referência à própria literatura.

XII. AUTOR REFERIDO: PABLO NERUDA

1. OBRA REFERIDA: *20 Poemas de Amor e Uma Canção Desesperada*

1.1. POEMA: 20 [*Posso escrever os versos mais tristes esta noite*]

TRECHOS:

“Posso escrever os versos mais tristes esta noite. / Escrever, por exemplo: ‘A noite está estrelada, e tiritam, azuis, os astros, ao longe’. / O vento da noite gira no céu e canta. / posso escrever os versos mais tristes esta noite. / Eu a amei, e às vezes ela também me amou.” (versos 1-6);

“Ela me amou, às vezes eu também a amava.” (verso 9);

“Posso escrever os versos mais tristes esta noite / Pensar que não a tenho. Sentir que a perdi” (versos 11-2);

“De outro. Será de outro. Como antes dos meus beijos” (verso 25).

REFERÊNCIA EM PIVA

POEMA: *Meteoro* (de *Paranóia*)

TRECHOS:

“Eu direi as palavras mais terríveis esta noite / enquanto os ponteiros se dissolvem / contra o meu poder / contra o meu amor” (versos 1-4);

“meus amores começam crescer” (verso 47).

Tipo de referência:

ALUSÃO AOS VERSOS: “Eu direi as palavras mais terríveis esta noite”.

Os versos selecionados, aqui, apresentam um exemplo isolado de diálogo intertextual de Piva com Neruda e sua obra *20 poemas de Amor e Uma Canção Desesperada*. O poema destacado do poeta chileno é o último poema de amor do livro – intitulado apenas como “20” –, enquanto *Meteoro* é o último poema do livro *Paranóia*.

O verso “Posso escrever os versos mais tristes esta noite” exprime o tom de tristeza que leva o poeta a escrever perante o sentimento do amor (inferido pelo título da obra: “20 poemas de Amor”)¹⁵⁴. De fato, logo à frente, o mesmo verso se repete, agora com a clara indicação do amor perdido como causa da tristeza do poeta: “posso escrever os versos mais tristes esta noite. / Eu a amei, e às vezes ela também me amou (...) Ela me amou, às vezes eu também a amava.”.

A ideia de reciprocidade desse amor, que existiu no passado entre os amantes, comparece equilibrada. Primeiramente o poeta afirma “Eu a amei”, para depois explicar que “às vezes eu também a amava”. Da parte da amada, decorre o mesmo procedimento, alternando-se a ordem dos fatos: primeiro o poeta diz “... às vezes ela também me amou”, e então afirma “Ela me amou”.

O amor, mesmo se alternando em sua permanência (“às vezes”), acabava se revelando como um sentimento contínuo, e, nesse sentido, implica a lembrança de um amor perdido, o que instaura a condição solitária do poeta. Em “Posso escrever os versos mais tristes esta noite / Pensar que não a tenho. Sentir que a perdi”, o sentimento de tristeza se evidencia no sentimento de solidão.

É possível afirmar que a condição solitária do poeta permite também aos versos seguintes – à primeira vista, de um lirismo mais acentuado pela descrição da beleza da natureza – a expressão da tristeza. Pela ausência da amada, as imagens nos versos “[Posso] Escrever, por exemplo: ‘A noite está estrelada, e tiritam, azuis, os astros, ao longe’ / O vento da noite gira no céu e canta” não remetem diretamente à imagem do amor perdido do poeta, nem remetem à amada

¹⁵⁴ Sabendo que, logo após “20”, o poema seguinte intitula-se “Uma canção desesperada”, é possível deduzir pelo título do livro (*20 Poemas de Amor e Uma Canção Desesperada*) que todos os demais poemas anteriores a “20” são poemas de amor.

de outrora, senão pela sensação de solidão que instauram, através da paisagem noturna.

É importante notar que, como fica sugerido pelo uso das aspas, o verso que constitui um dos “versos mais tristes”, ao final, é o que não aparenta ser triste, de imediato. Em “Escrever, por exemplo: ‘A noite está estrelada, e tiritam, azuis, os astros, ao longe’”, comparece apenas um verso que fala da natureza. Sabendo que a remissão à solidão só virá nos versos seguintes, quando o poeta fala diretamente do amor passado (“Eu a amei... Ela me amou”), a ideia que prevalece, ainda na sequência deste último verso, não é de tristeza. Em “O vento da noite gira no céu e canta.”, pois, o verso apresenta uma noite de bela paisagem descrita pelo poeta.

Entende-se que Neruda, quando diz “Posso escrever os versos mais tristes esta noite”, alude à sua condição solitária, na qual qualquer verso escrito será “triste”, porque o poeta que escreve está triste por antecipação.

Essa constatação é essencial para se entender o diálogo intertextual operado pelo poema de Piva. A alusão bem específica em “Eu direi as palavras mais terríveis esta noite” adquire maior propriedade dialógica se tomados os versos seguintes, que também retomam o tema do amor: “enquanto os ponteiros se dissolvem / contra o meu poder / contra o meu amor”.

O primeiro verso explora as imagens que compunham um poema de amor triste (“Posso escrever os versos mais tristes...”) e que, agora, através da enfática afirmação “*Eu direi as palavras mais terríveis*”, são usadas para transmitir uma atitude de confronto perante a passagem do tempo, pela imagem de “enquanto os ponteiros se dissolvem”. Tal ênfase no ato de “dizer”, e não de “escrever”, se mostra como ação que antecipa a sugestão de Neruda. Ao mesmo tempo, “Eu direi (...) enquanto” se coloca para além da iniciativa do verso “*Posso escrever as palavras...*”, pois a ação se mostra futura também. Nesse sentido, a qualidade aterradora de “as palavras mais terríveis” também reforça a atitude de embate contra o tempo, dividido entre a antecipação do passado e a vinda do futuro.

A atitude de confronto das “palavras terríveis”, exclusivas em Piva, se faz necessária perante a passagem do tempo porque ele aparece, como indicam os

versos, “contra o meu poder / contra o meu amor”. Tal movimento revela que a disputa é pela permanência e afirmação do “meu poder” e do “meu amor”. O poeta em Neruda, enquanto privado do amor na solidão, só poderia escrever “versos tristes” como forma de reafirmar a beleza existente apenas na presença do amor. O poema de Piva se dispõe a dizer “palavras terríveis” em nome do amor, nesse sentido, como confronto direto ou luta declarada ao caráter terrível da passagem do tempo.

Através dos versos “*enquanto* os ponteiros se dissolvem”, então, supõe-se a passagem do tempo como constante e irrefreável. *Meteoro* leva essa ideia ao extremo em defesa do sentimento amoroso do próprio poeta. Tomando os versos “meus amores começam crescer”, suas “palavras terríveis” – que se embatem contra o tempo – acabam por reafirmar a presença do amor. Apresentada como característica plural – “meus amores” –, a ideia do amor é salientada em seu caráter expansivo (além da imagem contínua de “começam crescer”).

Há um rompimento ou uma distorção no diálogo com Neruda, quando tomado seu verso “De outro. Será de outro. Como antes dos meus beijos”. O poeta chileno, ao final, alude à pluralidade do amor como condição de sua permanência: o amor de agora, transmitido a outro (“de outro. Será de outro.”), veio de um amor também anterior ao seu (“Como antes dos meus beijos”). Em Piva, comparece apenas a imagem particular de “*meus amores*”, numa acepção do sentimento, em sua diversidade, que pertence isoladamente ao poeta.

Importa demonstrar esse desvio na relação entre os dois poemas, aqui, enquanto uma nota dissonante, posto que o viés de comparação dialógica seria entre Piva e Neruda pode parecer exagerado. Sabendo da popularidade alcançada por Pablo Neruda como poeta, principalmente pelos seus versos de amor, o diálogo que o poeta brasileiro pretende através de sua alusão pode estar baseado também numa categoria despojada de seriedade. Em outras palavras, Piva pode estar apenas remetendo aos versos de Neruda em caráter pejorativo (considerando também seu *status* de popular poeta do amor). Ainda que esse fosse o intuito, o diálogo entre os poetas pressupõe um movimento criativo nos âmbitos da literatura. Na verdade, ao se propor a escrever sobre o amor, e em

defesa desse sentimento, Piva se inclui na conduta amorosa presente na poesia de Neruda – e, nesse sentido, como em *Meteoro*, dialoga *seriamente* com ela, ainda que possa pretender descaracterizá-la.

CONCLUSÃO

A rigor, este estudo pretendeu apresentar esquemas de análises isoladas dos diálogos entre trechos de poemas de Roberto Piva e outros autores (ainda que tais relações possam aparecer entrecruzadas, por vezes).

Estas aproximações de poemas ou versos equivalem, cada uma, a pequenas conclusões ao longo do trabalho, posto que elaboram interpretações de leitura tendo como base, em todos os casos, o conceito de intertextualidade.

Pode-se afirmar a título de conclusão, ao final, que existem delineados aqui alguns vetores de força da intertextualidade na poesia de Roberto Piva, os quais já ficaram assinalados anteriormente pela presença das referências mais contundentes envolvendo Mário de Andrade e Allen Ginsberg.

Este dois autores, como ficou dito, se destacam pela maior carga dialógica envolvida, tanto quantitativa quanto qualitativamente. Esta última pode ser entendida, então, mediante às funções dos temas poéticos encontrados nas leituras comparativas. É o caso da figura do *flâneur* considerada junto aos poemas de Mário, ao lado da poesia de caráter urbano ou cosmopolita, a qual figura com relevância nos diálogos com Ginsberg.

Para além desses dois poetas, os demais autores servem como vetores de força que, se apresentam menor importância em relação às tópicas literárias aqui destacadas, não deixam de destacar referências fundamentais para a poesia de Piva. Estas análises podem funcionar como um princípio ou esboço de leitura das poesias envolvidas.

A bem dizer, este trabalho parte do viés estritamente intertextual a fim de oferecer uma base sólida de contato com a poesia de Roberto Piva, a qual em nenhum momento deixa de considerar a relação com a própria literatura (e os seus diversos autores) como elementar para sua elaboração e, sim, sua manutenção contínua.

REFERÊNCIAS

- ACHCAR, Francisco. *Lírica e lugar-comum: Alguns Temas de Horácio e sua Presença em Português*. Ensaios de Cultura, vol.4, EDUSP, 1994.
- ALIGHIERI, Dante. *A Divina Comédia*. Inferno. Purgatório. Paraíso. Tradução e notas de Ítalo Eugenio Mauro. São Paulo: Editora 34, 1998.
- ANDRADE, Mario de. *Poesia Completa*. Edição Crítica de Diléia Zanotto Manfo. Belo Horizonte: Itatiaia, 1987.
- _____. “Poesia Pau Brasil”. In ANDRADE, Oswald de. *Obras Completas - Vol. VII*. Rio de Janeiro: Civilização, 1974.
- ANDRADE, Oswald de. *Obras Completas - Vol. VI (Do Pau Brasil à Antropofagia e às Utopias)*. Rio de Janeiro: Civilização, 1973.
- _____. Oswald de. *Obras Completas - Vol. VII (Poesias Reunidas)*. Rio de Janeiro: Civilização, 1974.
- _____. Oswald de. *Pau Brasil*. Paris: Sans Pareil, 1925.
- APOLLINAIRE, Guillaume. *Escritos de Apollinaire*. Tradução Paulo Hecker Filho. Rebeldes & Malditos vol. 6. Porto Alegre: L&PM Ltda, 1984.
- ARRIGUCCI JR, Davi. “O Mundo Delirante (A poesia de Roberto Piva)”. In: PIVA, R. *Um estrangeiro na legião. Obras reunidas vol. 1*. São Paulo: Globo, 2005, pág. 144-183.
- BAUDELAIRE, Charles. “O pintor da vida moderna”. *Sobre a Modernidade*. São Paulo: Paz e Terra, 1996.
- BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire – um lírico no auge do capitalismo*. 3ª edição. São Paulo: Brasiliense, 2000.
- BERARDINELLI, Alfonso. *Da poesia à prosa*. Tradução Maurício Santana Dias. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- BLAKE, William. *The Complete Poems*. London: Penguin-Clays Ltda, 1977.
- CAMPOS, Álvaro de. “Notas para a recordação do meu mestre Caeiro”. In *Ficções do Interlúdio / 1 – Poemas Completos de Alberto Caeiro*. PESSOA, Fernando. São Paulo: Nova Fronteira, 1988.

CAMPOS, Haroldo de. “Uma poética da radicalidade”. In ANDRADE, Oswald de. *Obras Completas - Vol. VI*. Rio de Janeiro: Civilização, 1973.

CASTRO, C. C. *Sade em Piva*. In: XI Congresso Internacional da ABRALIC, 2008, USP, São Paulo. Disponível em www.abralic.org.br/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/010/CLARA_CASTRO.pdf. (último acesso em 27.07.2009).

CHRISTOFE, LÍlian. *Intertextualidade e Plágio: questões de linguagem e autoria*. 2005. Tese de Doutorado em Lingüística, Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2005.

FARIA, Álvaro Alves de; MOISÉS, Carlos Felipe (Org.). *Geração 60. Antologia poética*. São Paulo: Editorial Nanquim (Co-edição com o Instituto Moreira Salles), 2000.

FRANCHETTI, Paulo. *Estudos de Literatura Brasileira e Portuguesa*. Ateliê Editorial: São Paulo. 2007.

GINSBURG, Allen. *Howl & Other Poems*. (57th printing). São Francisco: City Lights books, 2000.

_____. *Howl (Original Draft Facsimile, Transcript and variant Versions)*. New York: Harper and Row, 1986.

_____. *Collected Poems (1947-1980)*. New York: Harper / Perennial Library, 1988.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à Semanálise*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

LIMA, Jorge de. *Obras Completas de Jorge de Lima*. Alexei Bueno (Org.). São Paulo: Nova Aguilar, 1998.

_____. *Invenção de Orfeu*. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1952.

_____. *Tempo e Eternidade* (com Murilo Mendes). Porto Alegre: Aguilar, 1958.

LORCA, Federico Garcia. *Poeta em Nueva York*. New York: Farrar Straus Giroux, 1988.

MAIAKOVSKI, Vladimir. *O Poeta Operário* (Tradução e estudo crítico de Emílio Carrera Guerra). São Paulo: Círculo do Livro, 1991.

MENDES, Murilo. *Poesia Completa e Prosa*. São Paulo: Nova Aguilar, 1994.

_____. *Tempo e Eternidade* (com Jorge de Lima). Porto Alegre: Aguilar, 1958.

- MOI, Toril. *Sexual/Textual Politics: Feminist literary Theory*. New York: Harper & Row, 1995.
- MONTEJO, Adolfo (Ed.). *Correspondência Celeste: Nueva poesia brasileña*. Madrid: Árdora, 2001. Pág. 11.
- MORAES, Eliane Robert. “A cintilação da noite”. In: PIVA, R. *Mala na mão & asas pretas. Obras reunidas vol. 2*. São Paulo: Globo, 2006, p. 152-161.
- NERUDA, Pablo. *Antologia Poética*. Tradução Eliane Zagury (bilíngüe). 15ª edição. São Paulo: José Olympio Editora, 1997.
- PAULINO, Graça. WALTY, Ivete, CURY, Maria Zilda. *Intertextualidades: Teoria e Prática*. Belo Horizonte: Editora Lê, 1995.
- PAZ, Octavio. *La Casa de la Presencia*. México: Fondo de Cultura Econômica, 1970.
- PÉCORA, Alcir (Org.). *Roberto Piva. Obras Reunidas: Um estrangeiro na legião*. Volume 1. São Paulo: Globo, 2005. (Pósfácio de Claudio Willer).
- _____. (Org.). *Roberto Piva. Obras Reunidas: Mala na mão & asas pretas*. Volume 2. São Paulo: Globo, 2006. (Pósfácio de Eliane Robert Moraes).
- _____. (Org.). *Roberto Piva. Obras Reunidas: Estranhos Sinais de Saturno*. Volume 3. São Paulo: Globo, 2008. (Pósfácio de Davi Arrigucci Jr.).
- PESSOA, Fernando. *Obra Poética*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1992.
- _____. *Poesias de Álvaro de Campos*. Ed. Ática: Lisboa, 1964.
- PIVA, Roberto. *Estranhos Sinais de Saturno. Obras Reunidas. Volume 3*. Alcir Pécora (Org.). São Paulo: Globo, 2008.
- _____. *Mala na mão & asas pretas. Obras Reunidas. Volume 2*. Alcir Pécora (Org.). São Paulo: Globo, 2006.
- _____. *Paranóia*; fotografado e desenhado por Wesley Duke Lee. 2ª ed. São Paulo: Instituto Moreira Salles e Jacarandá, 2000.
- _____. *Piazzas*. 2ª ed. São Paulo: Kairós Livraria e Editora, 1980.
- _____. *Um estrangeiro na legião. Obras Reunidas. Volume 1*. Alcir Pécora (Org.). São Paulo: Globo, 2005.

- PRATA, Patrícia. O caráter alusivo dos Tristes de Ovídio: uma leitura intertextual do livro I. Tese de Doutorado em Linguística, Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2007.
- REBOUÇAS, Marilda Vasconcellos. *Surrealismo*. 3ª Edição, São Paulo: Ática, 1995.
- RIMBAUD, Arthur. *Poésies Complètes*. Paris: Librairie Générale Française, 1984.
- RODRIGUES, Claufe e Alexandra Maia (Org.). *Um panorama da poesia brasileira no século XX*. Vol. II. Rio de Janeiro: O Verso Edições, 2001.
- STEINER, George. *Depois de Babel: Questões de Linguagem e Tradução*. Tradução de Carlos Faraco. 3ª edição. Curitiba: Editora UFPR, 1998.
- _____. George. *Real Presences*. Chicago: The University of Chicago Press, 1991.
- TREVISAN, João Silvério. “A arte de transgredir (uma introdução a Roberto Piva)”. In: *Pedaco de mim*. Rio de Janeiro: Record, 2002.
- VASCONCELOS, Maurício Salles *Rimbaud da América e outras iluminações*. São Paulo/Belo Horizonte: Estação Liberdade/Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da UFMG, 2000.
- VASCONCELLOS, Paulo Sérgio. *Efeitos Intertextuais na Eneida de Virgílio*. São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP/FAPESP. 2001.
- WHITMAN, Walt. *Leaves of Grass*. (1st. Edition 1891). New York: Library of America, 1981.
- WILLER, Claudio. “Introdução à orgia”. Prefácio à segunda edição de *Piazzas*, de Roberto Piva. Coleção Ciência da abelha. São Paulo: Kairós, 1980.
- _____, Claudio. “Uma introdução à leitura de Roberto Piva”. In: PIVA, R. *Um estrangeiro na legião. Obras reunidas vol. 1*. São Paulo: Globo, 2005, p. 144-183.

BIBLIOGRAFIA

- ACHCAR, Francisco. *Lírica e lugar-comum: Alguns Temas de Horácio e sua Presença em Português*. Ensaios de Cultura, vol.4, EDUSP, 1994.
- ALIGHIERI, Dante. *A Divina Comédia*. Inferno. Purgatório. Paraíso. Tradução e notas de Ítalo Eugenio Mauro. 1ª edição. São Paulo: Editora 34, 1998.
- ANDRADE, Fábio de Sousa. “Retórica da vertigem”. *Rodapé – Crítica de literatura brasileira contemporânea*, nº 1. São Paulo: Nankin, 2001.
- ANDRADE, Mario de. *Poesia Completa*. Edição Crítica de Diléia Zanotto Manfo. Belo Horizonte: Itatiaia, 1987.
- _____. “Poesia Pau Brasil”. In ANDRADE, Oswald de. *Obras Completas - Vol. VII*. Rio de Janeiro: Civilização, 1974.
- ANDRADE, Oswald de. *Obras Completas - Vol. 6 (Do Pau Brasil à Antropofagia e às Utopias)*. Rio de Janeiro: Civilização, 1973.
- _____. *Obras Completas - Vol. 7 (Poesias Reunidas)*. Rio de Janeiro: Civilização, 1974.
- _____. *Pau Brasil*. Paris: Sans Pareil, 1925.
- APOLLINAIRE, Guillaume. *Escritos de Apollinaire*. Tradução Paulo Hecker Filho. Rebeldes & Malditos vol. 6. Porto Alegre: L&PM Ltda, 1984.
- ARRIGUCCI JR., Davi. *O Cacto e as Ruínas*. 2ªed. São Paulo: Editora 34, 2000.
- _____. “O Mundo Delirante (A poesia de Roberto Piva)”. In: PIVA, R. *Um estrangeiro na legião. Obras reunidas vol. 1*. São Paulo: Globo, 2005, p. 144-183.
- AZEVEDO, Álvares de. *Lira dos Vinte Anos*. Coleção Ciranda Cultural. São Paulo: Brasilform Ltda, 2002.
- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: A teoria do romance*. São Paulo: Ed. UNESP, 2008.
- BATAILLE, Georges. *L’Erotisme*. Paris: Lês Éditions de Minuit, 1957.
- BAUDELAIRE, Charles. “O pintor da vida moderna”. *Sobre a Modernidade*. São Paulo: Paz e Terra, 1996.
- _____. *Les Fleurs du Mal*. Paris: Librairie Générale Française, 1972.

- BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire – um lírico no auge do capitalismo*. (3ª edição). São Paulo: Brasiliense, 2000.
- BERARDINELLI, Alfonso. *Da poesia à prosa*. (Trad. Maurício Santana Dias). São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- BLAKE, William. *The Complete Poems*. London: Penguin-Clays Ltda, 1977.
- _____. *Complete Writings*. New York: Oxford University Press, 1966.
- BLOOM, Harold. *A Angústia da Influência*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- BOON, Marcus. *The road of excess – A history of writers on drugs*. London: Harvard university Press, 2002.
- BORGES, Jorge Luis. *Esse Ofício do Verso*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- BRETON, André. *Manifestos do Surrealismo*. Tradução de Pedro Tamen. 4ª ed. Portugal: Moraes Editores, 1985.
- CAMPOS, Álvaro de. “Notas para a recordação do meu mestre Caeiro”. In *Ficções do Interlúdio / 1 – Poemas Completos de Alberto Caeiro*. PESSOA, Fernando. São Paulo: Nova Fronteira, 1988.
- CAMPOS, Haroldo de. “Uma poética da radicalidade”. In ANDRADE, Oswald de. *Obras Completas - Vol. VI*. Rio de Janeiro: Civilização, 1973.
- CASTRO, Clarice Carnicero de. *Sade em Piva*. In: XI Congresso Internacional da ABRALIC, 2008, USP, São Paulo. Disponível em www.abralic.org.br/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/010/CLARA_CASTRO.pdf. (último acesso em 27.07.2009).
- CHAMIE, Mario. *Intertexto: a escrita rapsódica – ensaio de leitura produtora*. São Paulo: Edição Práxis, 1970.
- CHARTES, Ann. *Kerouac: a biography*. California: Straight Arrow Books, 1973.
- CHRISTOFE, LÍlian. *Intertextualidade e Plágio: questões de linguagem e autoria*. Tese de Doutorado Lingüística. IEL/UNICAMP. 2005.
- CROCE, Benedetto. *Breviário de Estética*. Tradução Rodolfo Ilari Jr. Série Temas. São Paulo: Editora Ática, 2001.

- EAGLETON, Terry. *Depois da Teoria: um olhar sobre os Estudos Culturais e o pós-modernismo*. Tradução Maria L. Oliveira. São Paulo: Editora UNESP, 2005.
- ELIADE, Mircea. *O Sagrado e o Profano. A Essência das Religiões*. Tradução Rogério Fernandes. Lisboa: Livros do Brasil, 1976.
- FARIA, Álvaro Alves de; MOISÉS, Carlos Felipe (Org.). *Geração 60. Antologia poética*. São Paulo: Editorial Nanquim (Co-edição com o Instituto Moreira Salles), 2000.
- FARIAS, José Nivaldo de. *O surrealismo na poesia de Jorge de Lima*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003.
- FOWLIE, Wallace. *Rimbaud e Jim Morrison: os poetas rebeldes*. Tradução Paulo da Costa Domingos. São Paulo: Editora Campus, 2005.
- FRANCHETTI, Paulo. *Estudos de Literatura Brasileira e Portuguesa*. Ateliê Editorial: São Paulo. 2007.
- GALHOZ, Maria Aliete (Org.). *Obra Poética volume único/ Fernando Pessoa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1990.
- GENET, Jean. *Nossa Senhora das Flores*. (trad. Newton Goldman). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.
- GINSBERG, Allen. *Collected Poems (1947-1980)*. New York: Harper / Perennial Library, 1988.
- _____. *Howl & Other Poems*. (57th printing). São Francisco: City Lights books, 2000.
- _____. *Howl (Original Draft Facsimile, Transcript and variant Versions)*. New York: Harper and Row, 1986.
- _____. *Kaddish & Other Poems*. In *Collected Poems 1947-1980* New York: Harper & Row, 1984.
- GRAY, Richard. *American Poetry of the Twentieth Century*. London: Longman, 1990.
- GUEDES, Luiz Roberto (Org.). *Paixão por São Paulo: antologia poética paulistana*. São Paulo: Editora Terceiro Nome, 2004.
- HELENA, Lucia. *Literatura Brasileira e Vanguarda*. São Paulo: Ática, 1996.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de (Org.). *26 poetas Hoje*. Antologia, 6ª edição. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1998.

_____. (Org.). *Puntes / Pontes*. Antologia bilíngüe – Poesia argentina e brasileira contemporânea. Fondo de Cultura Econômica de Argentina S.A. 1ª ed., 2003.

KOCH, Ingedore G. V.; BENTES Anna C.; CAVALCANTE, Mônica M. *Intertextualidade: diálogos possíveis*. São Paulo: Cortez, 2007.

KOTHE, Flávio R. *A Alegoria*. São Paulo: Ática, 1992.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à Semanálise*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

LAUTRÉAMONT. *Œuvres complètes : les Chants de Maldoror, poésies, lettres*. Paris: Corti, 1984.

LAUTRÉAMONT. *Les Chants de Maldoror*. French & European Publications, Incorporated, 1992.

LIMA, Jorge de. *Obras Completas de Jorge de Lima*. Alexei Bueno (Org.). São Paulo: Nova Aguilar, 1998.

_____. *Invenção de Orfeu*. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1952.

_____. *Tempo e Eternidade* (com Murilo Mendes). Porto Alegre: Aguilar, 1958.

LORCA, Federico Garcia. *Poeta em Nueva York*. New York: Farrar Straus Giroux, 1988.

LÖWY, Michael. *A estrela da manhã – Surrealismo e marxismo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

MAIAKOVSKI, Vladimir. *O Poeta Operário*. Tradução Emílio Carrera Guerra. São Paulo: Círculo do Livro, 1991.

MATTOSO, Glauco. *Geléia de Rococó. Sonetos barrocos*. São Paulo: Ciência do Acidente, 1999. (Texto de orelha: “Os assassinos fazem hora extra”, Roberto Piva).

MEDEIROS, Jotabê. “Piva viu primeiro a ‘paisagem de morfina’ de SP”. *O Estado de São Paulo*, 09.04.2000. Caderno 2/Cultura.

_____. “Toda a poesia de Piva”. *O Estado de São Paulo*, 17.09.2005.

MENDES, Murilo. *Poesia Completa e Prosa*. São Paulo: Nova Aguilar, 1994.

_____. *Tempo e Eternidade* (com Jorge de Lima). Porto Alegre: Aguilar, 1958.

- MENDONÇA, Antonio Sérgio. *Poesia de Vanguarda no Brasil (de Oswald de Andrade ao concretismo e o poema-processo)*. Petrópolis (RJ): Vozes, 1970.
- MILÁN, Eduardo. *Crítica de um extranjero em defesa de um sueño*. Espanha: Huega y Fierro Editores, 2006.
- MOI, Toril. *Sexual/Textual Politics: Feminist literary Theory*. New York: Harper & Row, 1995.
- MONTEJO, Adolfo (Ed.). *Correspondência Celeste: Nueva poesia brasileña*. Madrid: Árdora, 2001. Pág. 11.
- MORAES, Eliane Robert. “A cintilação da noite”. In: PIVA, R. *Mala na mão & asas pretas. Obras reunidas vol. 2*. São Paulo: Globo, 2006, p. 152-161.
- MORICONI, Ítalo (Org.). *Os Cem Melhores Poemas Brasileiros do Século*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- NERUDA, Pablo. *20 Poemas de Amor y uma Canción Desesperada*. Buenos Aires: Losada, 1953.
- _____. *Antologia Poética*. Tradução Eliane Zagury (bilíngüe). 15ª edição. São Paulo: José Olympio Editora, 1997.
- NIETZSCHE, Friedrich. *A origem da Tragédia*. Tradução Álvaro Ribeiro. 4ª ed. Lisboa: Guimarães Editores, PUC-Rio, 1989.
- NOYA, Thiago de Almeida. *Roberto Piva e a “periferia rebelde” na poesia paulista dos anos 60*. Dissertação de Mestrado. Orientador: Ítalo Moriconi. UERJ, Rio de Janeiro, 2004.
- OHNO, Massao (Org.). *Antologia dos Novíssimos*. São Paulo: Massao Ohno, 1961.
- PATRIOTA, Margarida de Aguiar. *Vanguarda, do conceito ao texto*. Belo Horizonte: Itatiaia, Brasília: INL/Fundação Pró-memória, 1985.
- PAULINO, Graça. WALT, Ivete, CURY, Maria Zilda. *Intertextualidades: Teoria e Prática*. Belo Horizonte: Editora Lê, 1995.
- PAZ, Octavio. *La Casa de la Presencia*. México: Fondo de Cultura Económica, 1970.
- _____. *Signos em Rotação*. Tradução Sebastião Uchoa Leite. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 1976.

- PÉCORA, Alcir (Org.). *Roberto Piva. Obras Reunidas: Um estrangeiro na legião*. Volume 1. São Paulo: Globo, 2005. (Pósfácio de Claudio Willer).
- _____. (Org.). *Roberto Piva. Obras Reunidas: Mala na mão & asas pretas*. Volume 2. São Paulo: Globo, 2006. (Pósfácio de Eliane Robert Moraes).
- _____. (Org.). *Roberto Piva. Obras Reunidas: Estranhos Sinais de Saturno*. Volume 3. São Paulo: Globo, 2008. (Pósfácio de Davi Arrigucci Jr.).
- PEDROSA, Célia; ALVES, Ida. (Org.). *Subjetividades em Devir: estudos de poesia moderna e contemporânea*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.
- PEREIRA, Carlos A. M. *O que é Contracultura*. 8ª edição. São Paulo: Editora Brasiliense, 1992.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Falência da Crítica – Um caso limite: Lautréamont*. São Paulo: Perspectiva, 1973.
- PESSOA, Fernando. *Obra Poética*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1992.
- _____. *Poesias de Álvaro de Campos*. Ed. Ática: Lisboa, 1964.
- PIVA, Roberto. *20 Poemas com Brócoli*. São Paulo: Global, 1981.
- _____. *Abra os Olhos e Diga AH*. São Paulo: Feira do Livro, 1975.
- _____. *Antologia Poética*. Porto Alegre: L&PM Editores, 1985.
- _____. *Ciclones*. São Paulo: Nankin Editorial, 1997.
- _____. *Coxas*. São Paulo: Kairós, 1979.
- _____. *Estranhos Sinais de Saturno. Obras Reunidas. Volume 3*. Alcir Pécora (Org.). São Paulo: Globo, 2008.
- _____. *Mala na mão & asas pretas. Obras Reunidas. Volume 2*. Alcir Pécora (Org.). São Paulo: Globo, 2006.
- _____. “Os assassinos fazem hora extra”. Texto de orelha para Glauco Mattoso. In: *Geléia de Rococó. Sonetos barrocos*. São Paulo: Ciência do Acidente, 1999.
- _____. *Paranóia*; fotografado e desenhado por Wesley Duke Lee. 2ª ed. São Paulo: Instituto Moreira Salles e Jacarandá, 2000.
- _____. *Piazzas*. 2ª ed. São Paulo: Kairós Livraria e Editora, 1980.
- _____. *Quizumba*. São Paulo: Global, 1983.

_____. *Um estrangeiro na legião. Obras Reunidas. Volume 1.* Alcir Pécora (Org.). São Paulo: Globo, 2005.

POUND, Ezra. *A arte da poesia: ensaios escolhidos.* Tradução Heloysa de lima Dantas e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1976.

PRATA, Patricia. *O caráter alusivo dos Tristes de Ovídio: uma leitura intertextual do livro I.* Tese de Doutorado em Lingüística, IEL/UNICAMP, 2007.

RAMOS, Péricles Eugenio da Silva (Org.). *Poesia Moderna.* São Paulo: Melhoramentos, 1967.

REBOUÇAS, Marilda Vasconcellos. *Surrealismo.* 3ª Edição, São Paulo: Ática, 1995.

RIMBAUD, Arthur. *Poésies Complètes.* Paris: Librairie Générale Française, 1984.

RODRIGUES, Claufe e Alexandra Maia (Org.). *Um panorama da poesia brasileira no século XX.* Vol. I e II. Rio de Janeiro: O Verso Edições, 2001.

SADE, Marquês de. *Contos Libertinos.* Trad. Plínio Augusto Coelho. São Paulo: Editora Polis, 1992.

_____. *Os 120 dias de Sodoma.* Tradução João M. P. de Albuquerque. São Paulo: Aquarius, 1980.

SOUZA, Gilda de Mello (Org.). *Os melhores poemas Mário de Andrade.* São Paulo: Global Editora, 1988.

STEINER, George. *Depois de Babel: Questões de Linguagem e Tradução.* Tradução de Carlos Faraco. 3ª edição. Curitiba: Editora UFPR, 1998.

_____. *Real Presences.* Chicago: The University of Chicago Press, 1991.

VASCONCELOS, Maurício Salles *Rimbaud da América e outras iluminações.* São Paulo/Belo Horizonte: Estação Liberdade/Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da UFMG, 2000.

VASCONCELLOS, Paulo Sérgio. *Efeitos Intertextuais na Eneida de Virgílio.* São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP/FAPESP. 2001.

WALDMAN, Berta e Iumna Maria Simon (Org.). *Rebate de Pares,* nº 2. Campinas: Funcamp, 1981.

WHITMAN, Walt. *Leaves of Grass*. (1st. Edition 1891). New York: Library of America, 1981.

WILLER, Claudio. “Introdução à orgia”. Prefácio à segunda edição de *Piazzas*, de Roberto Piva. Coleção Ciência da abelha. São Paulo: Kairós, 1980.

_____. “Uma introdução à leitura de Roberto Piva”. In: PIVA, R. *Um estrangeiro na legião. Obras reunidas vol. 1*. São Paulo: Globo, 2005, p. 144-183.

APÊNDICE

I. LEVANTAMENTO DE CITAÇÕES GERAIS E QUADRO DE EPÍGRAFES

Ode a Fernando Pessoa

Verso 1: “O rádio toca **Stravinsky** para homens surdos ...”

Versos 7-8: “A Ti, que és também **Caeiro, Reis, Tu-mesmo**, mas é como **Campos** que vou/ saudar-te, e sei que não ficarás sentido por isto”;

Verso 26: “**Fernando Pessoa**, Grande Mestre, em que direção aponta tua loucura esta noite?”;

Versos 35-36: “**Fernando**, vamos ler **Kierkegaard** e **Nietzsche** no Jardim/ Trianon pela manhã”;

Versos 41-42: “Abraçado com **Sá-Carneiro** pela Rua do Ouro acima, de mãos dadas/ com **Mário de Andrade** no Largo do Arouche”;

Versos 82-83: “Não te levarei ao Paissandu para não acordarmos o sexo de **Mário de Andrade** (ai de nós se ele desperta!)”

Paranóia

I. Visão 1961

Verso 19: “na solidão de um comboio de maconha **Mário de Andrade** surge como um”;

Verso 67: “de **Orfeu** amortalhado despejavam um milhão de crianças atrás das”;

Verso 72: “meu pequeno **Dostoievski** no ultimo corrimão do ciclone de almofadas”

II. Poema Submerso

Verso 1: “Eu era um pouco da tua voz violenta, **Maldoror**”;

Verso 6: “Ninguém chorava no teu reino, **Maldoror**”.

IV. Visão de São Paulo à noite - Poema antropófago sob Narcóticos

Verso 7: “**Maldoror** em taças de maré alta”;

Verso 19: “há anjos de **Rilke** dando o cu nos mictórios”;

Verso 28: “**Chet Baker** ganindo na vitrola”.

VI. Praça da República dos meus Sonhos

Verso 1: “A estátua de **Álvares de Azevedo** é devorada com paciência pela paisagem”;

Verso 8: “onde **Garcia Lorca** espera seu dentista”;

Verso 17: “os veterinários passam lentos lendo **Dom Casmurro**”;

Verso 22: “Oh minhas visões lembranças de **Rimbaud** praça¹⁵⁵ da República dos meus”.

VII. Poema de ninar para mim e **Bruegel**

¹⁵⁵ (sic).

Verso 7: “Nas boates onde comias pickles e lías **Santo Anselmo**”;

Verso 14: “Saltimbancos de **Picasso**...”;

IX. O Volume do Grito

Verso 17: “encontro com **Lorca** num hospital da Lapa”.

X. **Jorge de Lima**, panfletário do Caos

Verso 1: “Foi no dia 31 de dezembro de 1961 que te compreendi **Jorge de Lima**”;

Verso 7: “como teus olhos crescem na paisagem **Jorge de Lima** e como tua boca”.

XI. Stenamina boat

Verso 1: “Eu queria ser um anjo de **Piero della Francesca**”,

Versos 2-3: “**Beatriz** esfaqueada num beco escuro/ **Dante** tocando piano ao crepúsculo”,

Verso 9: “Eu vejo **Lautréamont** num sonho nas escadas de Santa Cecília”.

XII. Poema Lacrado

Verso 14: “**Miles Davis** a 150 quilômetros por hora”,

Verso 20: “minhas alucinações arrepiando os cabelos do sexo de **Whitman**”.

XIII. L’ovalle delle apparizioni

Verso 15: “e as crianças fazendo haraquiri ao som de **Lohengrin**”.

XVI. Paisagem em 78 R.P.M.

Verso 3: “sobre a cabeça de lata de **Camões**”,

Verso 14: “feito com cabelos de **Trotsky**”,

Verso 22: “lenço verde de **Tolstoi**”.

XVII. No Parque Ibirapuera

Verso 3: “A noite traz a lua cheia e teus poemas, **Mário de Andrade**, regam minha/ imaginação”,

Verso 17: “É noite nos teus poemas, **Mário!**”,

Verso 33: “Agora, **Mário**, enquanto os anjos adormecem devo”.

XVIII. Poema Porrada

Verso 23: “o girassol de **Oscar Wilde** entardece sobre os tetos”,

Versos 29-31: “a Morte olha-me da parede pelos olhos apodrecidos/ de **Modigliani**/ eu gostaria de incendiar os pentelhos de **Modigliani**”.

XIX. Poema da Eternidade sem Vísceras

Verso 7: “outro tempo enquanto o velho **Gide** se despachava para a África”,

Verso 16: “**ROBERTO PIVA** TRANSFERIDO PARA REPARO DE VÍSCERAS”.

XX. Meteoro

Verso 10: “(se)/ **Kierkegaard** pede socorro numa montanha”,

Verso 26: “Oh **Antonin Artaud**”,

Verso 27: “Oh **Garcia Lorca**”.

Piazzas

Introdução

“Palestrina (...) Jacob Böehme (...) Freud (...) Nietzsche (...) Heliogábalo (...) Dante (...) Beatriz (...) Frankenstein (...) Rimbaud (...) Blake (...) Shelley (...) Caravaggio”

I. Piazza I

Verso 3: “ou ir ao Museu ver **Bosch**”;

Verso 6: “onde garòfani milk-shake & **Claude**”;

Verso 20: “**Du Barry Byron Marquesa de Santos**”;

Verso 21: “**Swift Jarry**”.

II. Homenagem ao Marquês de Sade

Verso 1: “O **Marquês de Sade** vai serpenteando menstruado por”;

Verso 18: “calcina o chicote de ar do **Marquês de Sade** no”;

Verso 24: “o **Marquês de Sade** pôs fogo nos ossos dos pianistas que”.

VI. Piazza III

Verso 18: “citando **Baudelaire**”.

VII. Piazza IV

Verso 26: “**Rimbaud**”.

VIII. Piazza V

Verso 1: “**Oswald Spengler** tem uma”;

Verso 19: “**Oswald Spengler** tem uma porta no seu tornozelo”.

X. *Piazza VI*

Verso 6: “**Freud** ou **Villon**”.

XI. *O jardim das delícias*

Versos 17-18: “quando não vais à escola para assistires **Flash Gordon**/ & ler **Otto Rank** nas esquinas”.

XV. *Piazza VII*

Versos 1-2: “Eu aprendi com **Rimbaud**/ & **Nietzsche** os meus”;

Verso 4: “(Anjos de **Freud** sustentai-me!)”.

XVIII. *Uma flor sustenta a cabeça morta de **Hart Crane**.*

Postfácio

“**Johnny Alf** (...) **Nietzsche** (...) **Freud** (...) **Willer** (...) **Desnos** (...) **Ferenczi** (...) **Monnerot** (...) **Rimbaud** (...) **Octávio Paz** (...) **Jean Genet** (...) **Marquês de Sade**”

Os que viram a Carcaça

I. O Minotauro dos Minutos

“... contra **Eliot** pelo **Marquês de Sade**,...”

IV. A Catedral da Desordem

“A nossa batalha foi iniciada por **Nero** (...) contra **Valéry** por **D. H. Lawrence**, (...) contra **Eliot** pelo **Marquês de Sade**, (...) contra **Hegel** por **Antonin Artaud**, (...) contra **Mondrian** por **Di Chirico**, (...) contra **Virgílio** por **Catulo**, (...) contra **Cristo** por **Barrabás**, (...) contra **Tchaikowsky** por **Carl Orff**, contra tudo por **Lautréamont**.”

EPÍGRAFES

Paranóia

Poema de ninar para mim e Bruegel

“Ninguém ampara o cavaleiro/ do mundo delirante” Murilo Mendes

Stenamina boat

“prepara tu esqueleto para el aire” Garcia Lorca

L’ovalle delle apparizioni

“...e quindi il vivere è di sua/ propria natura uno stato violento” Leopardi

Piazzas

(inicial)

“Eu levarei meu amor/ tal como um apóstolo de outrora/ por mil e mil caminhos”.

Maiakovski

O Robot Pederasta

“Um dos ‘robots’ correrá para junto da criança & pegará nela ao colo, acariciando-a com uma gentileza que não parecia ser possível num ‘robot’ daquelas dimensões”. Isaac Asimov

Lá Fora, Quando o Vento Espera...

“Une nuit de sorcellerie/ Comme cette nuit-ci” Apollinaire

Heliogábalo

“O Eros quer o contato, pois tende à união, à supressão dos limites espaciais entre o Eu e o objeto amado” Sigmund Freud

(Heliogábalo) II. “Corre o rio do meu amor para o insuperável!/ Como não encontraria um rio enfim o caminho do mar?”. Nietzsche

(Heliogábalo) IV. “Je te connais et t’admire em silence”. Rimbaud

Piazza XIII

(élevant em um instant sur ma diarrhée/ Ta droite et insurmontable cathédrale).
H. Michaux

Postfácio

“As musas das artes da ‘aparência’ empalideceram diante de uma arte que proclamava a verdade na sua embriaguez”. Nietzsche

II. CORPUS DE REFERÊNCIAS INTERTEXTUAIS

I. AUTOR REFERIDO: **MÁRIO DE ANDRADE**

1. OBRA REFERIDA: *Paulicéia Desvairada*

A) POEMA REFERIDO:

Noturno

TRECHO:

“Luzes do Cambuci pelas noites de crime...” (verso 1; 14)

POEMA QUE REFERE:

Ode a Fernando Pessoa

TRECHO:

“iremos ver “as luzes do Cambuci pelas noites de crime”” (verso 65)

TIPO DE REFERÊNCIA: Citação

B) POEMA REFERIDO:

Rua de São Bento

TRECHO:

“Há navios de vela para os meus naufrágios!” (verso 2)

POEMA QUE REFERE:

No Parque Ibirapuera

TRECHO:

“Não pares nunca meu querido capitão-loucura” (verso 37)

TIPO DE REFERÊNCIA: Alusão

C) POEMA REFERIDO:

Rua de São Bento

TRECHO:

“Minha Loucura, acalma-te!” (verso 18)

POEMA QUE REFERE:

No Parque Ibirapuera

TRECHO: “Não pares nunca meu querido capitão-loucura” (verso 37)

TIPO DE REFERÊNCIA: Alusão

D) POEMA REFERIDO:

Rua de São Bento

TRECHO:

“‘Can you dance the tarantella?’ - ‘ach! ya.’” (verso 31)

POEMA QUE REFERE:

O Robot Pederasta

TRECHO:

“Signorine, la danza della Morte è servita” (verso 23)

TIPO DE REFERÊNCIA: Alusão

E) POEMA REFERIDO:

Paisagem N. 1

TRECHO:

“O vento é como uma navalha/ nas mãos dum espanhol” (versos 7-8)

POEMA QUE REFERE:

O Volume do Grito

TRECHO:

“Deus suicidou-se com uma navalha espanhola” (verso 25)

TIPO DE REFERÊNCIA: Alusão

F) POEMA REFERIDO:

Paisagem N. 2

TRECHO:

“O céu é toda uma batalha convencional de *confetti* brancos” (verso 3)

POEMA QUE REFERE:

Stenamina boat

TRECHO:

“as árvores lançam panfletos contra o céu cinza” (verso 18)

TIPO DE REFERÊNCIA: Alusão

G) POEMA REFERIDO:

Paisagem N. 2

TRECHO:

“Os invernos de Paulicéia são como enterros de virgem...” (verso 11)

POEMA QUE REFERE:

No Parque Ibirapuera

TRECHO:

“Quero que a Paulicéia voe por cima das árvores” (verso 38)

TIPO DE REFERÊNCIA: Alusão

H) POEMA REFERIDO:

Tu

TRECHO:

“Lady Macbeth feita de nevoa fina,” (verso 17)

POEMA QUE REFERE:

Stenamina boat

TRECHO:

“Beatriz esfaqueada num beco escuro” (verso 2)

TIPO DE REFERÊNCIA: Alusão

I) POEMA REFERIDO:

Tu

TRECHO:

“Emílio de Menezes insultou a memória de meu Poe...” (verso 28)

POEMA QUE REFERE:

Visão 1961

TRECHO:

“meu pequeno Dostoievski no ultimo corrimão do ciclone de almofadas” (verso 72)

TIPO DE REFERÊNCIA: Alusão

2. OBRA REFERIDA: *Lira Paulistana*

A) POEMA REFERIDO:

Quando eu morrer quero ficar

TRECHO:

“Na Lopes Chaves a cabeça/ Esqueçam.” (versos 9-10)

POEMA QUE REFERE:

No Parque Ibirapuera

TRECHO:

“Teus versos rebentam na noite como um potente batuque/ fermentado na rua Lopes Chaves” (versos 7-8)

TIPO DE REFERÊNCIA: Alusão

B) POEMA REFERIDO:

Quando eu morrer quero ficar

TRECHO:

“No Paiçandu (*sic*) deixem meu sexo” (verso 7)

POEMA QUE REFERE:

Ode a Fernando Pessoa

TRECHO:

“Não te levarei ao Paissandu para não acordarmos o sexo de Mário de Andrade (ai de nós se ele desperta!)” (versos 62-63)

TIPO DE REFERÊNCIA: Alusão

C) POEMA REFERIDO:

Na rua Aurora eu nasci

TRECHO

“No largo do Paissandu/ Sonhei” (versos 4-5)

POEMA QUE REFERE:

Ode a Fernando Pessoa

TRECHO:

“Não te levarei ao Paissandu para não acordarmos o sexo de Mário de Andrade (ai de nós se ele desperta!)” (versos 82-83)

TIPO DE REFERÊNCIA: Alusão

D) POEMA REFERIDO:

Na rua Aurora eu nasci

TRECHO:

“Nesta rua Lopes Chaves/ Envelheço, e envergonhado/ Nem sei quem foi Lopes Chaves.” (versos 7-9)

POEMA QUE REFERE:

No Parque Ibirapuera

TRECHO:

“Teus versos rebentam na noite como um potente batuque/ fermentado na rua Lopes Chaves” (versos 7-8).

TIPO DE REFERÊNCIA: Alusão

E) POEMA REFERIDO:

Soneto (Dezembro de 1937)

TRECHO:

“Azul bem leve, um nimbo, suavemente/ Guarda-te a imagem, como um anteparo/ Contra estes móveis de banal presente” (versos 2-4)

POEMA QUE REFERE:

No Parque Ibirapuera

TRECHO:

“Para além do parque teu retrato em meu quarto sorri/ para a banalidade dos móveis” (versos 5-6)

TIPO DE REFERÊNCIA: Alusão

F) POEMA REFERIDO:
A Meditação sobre o Tietê

TRECHO:
“É noite. E tudo é noite.” (versos 1; 4; 22; 65-66; 176)

POEMA QUE REFERE:
No Parque Ibirapuera

TRECHO:
“É noite. E tudo é noite./ É noite nos pára-lamas dos carros/ É noite nas pedras/ É noite nos teus poemas, Mário!” (versos 14-17)

TIPO DE REFERÊNCIA: Citação

II. AUTOR REFERIDO: ALLEN GINSBERG

OBRA REFERIDA: *Howl and Other Poems*

A) POEMA REFERIDO:

Howl for Carl Salomon

TRECHO:

“I saw the best minds of my generation/ Who (...)/ Who (...)/ Who (...)” (verso 1 e demais)

POEMA QUE REFERE:

Paranóia em Astrakan

TRECHO:

“Eu vi uma linda cidade cujo nome esqueci/ onde (...)/ onde (...)/ onde (...)” (verso 1 e demais)

TIPO DE REFERÊNCIA: Alusão

B) POEMA REFERIDO:

A Supermarket in Califórnia

TRECHO:

“What thoughts I have of you tonight, Walt Whitman” (verso 1)

POEMA QUE REFERE:

No Parque Ibirapuera

TRECHO:

“A noite traz a lua cheia e teus poemas, Mário de Andrade, regam minha/ imaginação” (versos 3-4)

TIPO DE REFERÊNCIA: Alusão

C) POEMA REFERIDO:

A Supermarket in Califórnia

TRECHO

“I saw you, Walt Whitman, childless, lonely old/ grubber, poking among the meats in the refrigerator/ and eyeing the grocery boys” (versos 12-14)

POEMA QUE REFERE:

No Parque Ibirapuera

TRECHO:

“Olho para os adolescentes que enchem o gramado/ de bicicletas e risos/ Eu te imagino perguntando a eles:” (versos 25-27)

TIPO DE REFERÊNCIA: Alusão

D) POEMA REFERIDO:

A Supermarket in Califórnia

TRECHO:

“We strode down the open corridors together in/ our solitary fancy tasting artichokes, possessing every/ frozen delicacy, and never passing the cashier.” (versos 21-23)

POEMA QUE REFERE:

Ode a Fernando Pessoa

TRECHO:

“Agora, vem comigo ao Bar, e beberemos de tudo nunca passando pelo caixa” (verso 75)

TIPO DE REFERÊNCIA: Citação

E) POEMA REFERIDO:

A Supermarket in Califórnia

TRECHO:

“and you,/ García Lorca, what were you doing down by the/ watermelons?” (versos 9-11)

POEMA QUE REFERE:

Praça da República dos meus Sonhos

TRECHO:

“onde Garcia Lorca espera seu dentista” (verso 8)

TIPO DE REFERÊNCIA: Alusão

F) POEMA REFERIDO:

A Supermarket in Califórnia

TRECHO

“and you,/ García Lorca, what were you doing down by the/ watermelons?”
(versos 9-11)

POEMA QUE REFERE:

Volume do Grito

TRECHO:

“encontro com Lorca num hospital da Lapa” (verso 17)

TIPO DE REFERÊNCIA: Alusão

G) POEMA REFERIDO:

A Supermarket in Califórnia

TRECHO:

“Which way does your beard point tonight?” (verso 22)

POEMA QUE REFERE:

Ode a Fernando Pessoa

TRECHO:

“Fernando Pessoa, Grande Mestre, em que direção aponta tua loucura esta noite?” (verso 26)

TIPO DE REFERÊNCIA: Alusão

H) POEMA REFERIDO:

A Supermarket in Califórnia

TRECHO:

“I hear you asking each: Who killed the pork chops?/ Which price bananas? Are you
my/ Angel?” (versos 15-17)

POEMA QUE REFERE:

No Parque Ibirapuera

TRECHO:

“Eu te imagino perguntando a eles:/ onde fica o pavilhão da Bahia?/ qual é o preço do amendoim?/ é você meu girassol?” (versos 27-30)

TIPO DE REFERÊNCIA: Alusão

I) POEMA REFERIDO:

America

TRECHO:

“Business-/ men are serious. Movie producers are serious./ Everybody’s serious but me.” (versos 55-57)

POEMA QUE REFERE:

A Piedade

TRECHO:

“as senhoras católicas são piedosa/ os comunistas são piedosos/ os comerciantes são piedosos/ só eu não sou piedoso” (versos 4-7)

TIPO DE REFERÊNCIA: Alusão

III. AUTOR REFERIDO: OSWALD DE ANDRADE

1. OBRA REFERIDA: *Pau Brasil*

A) POEMA REFERIDO:

Noturno

TRECHO:

“Lá fora o luar continua/ E o trem divide o Brasil/ Como um meridiano” (versos 1-3)

POEMA QUE REFERE:

No Parque Ibirapuera

TRECHO:

“Aviões iluminados dividem a noite em dois pedaços” (verso 20)

TIPO DE REFERÊNCIA: Alusão

2. MANIFESTO REFERIDO: *Manifesto da Poesia Pau Brasil*

TRECHOS:

“Engenheiros em vez de jurisconsultos, perdidos como chineses na genealogia das idéias” (parte central);

“A reação contra todas as indigestões de sabedoria.” (parte final)

MANIFESTO QUE REFERE:

Bules, Bólis e Bolas

TRECHOS:

“A Vida não pode sucumbir no torniquete da Consciência” (parte inicial);

“Metodistas, psicólogos, advogados, engenheiros, estudantes, patrões, operários, químicos, cientistas, contra vós deve estar o espírito da juventude.” (parte central)

TIPO DE REFERÊNCIA: Alusão

3. OBRA REFERIDA: ***Primeiro Caderno do Alumno de Poesia Oswald de Andrade***

A) POEMA REFERIDO:

meus sete anos

PASSAGEM REFERIDA:

.”Papai era gerente/ Do Banco Popular/ Mas descontava cheques/ No guichê do coração” (versos 10-13)

POEMA QUE REFERE:

Visão 1961

PASSAGEM QUE REFERE:

“lábios de menina febril colados na vitrina onde almas coloridas/ tinham 10% de desconto” (versos 13-14)

TIPO DE REFERÊNCIA:

Alusão

4. MANIFESTO REFERIDO: ***Manifesto Antropófago***

TRECHO:

“Só a Antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente.” (parte inicial)

MANIFESTO QUE REFERE:

A Catedral da Desordem

TRECHO:

“Só a desordem nos une. Ceticamente. Barbaramente. Sexualmente” (parte inicial)

TIPO DE REFERÊNCIA: Alusão

IV. AUTOR REFERIDO: **JORGE DE LIMA**

1. OBRA REFERIDA: *A Túnica Inconsútil*

A) POEMA REFERIDO:

Poema do Cristão

TRECHO:

“Sou rápido como a resposta do Mestre,/ sou inconsútil como a Sua túnica”
(versos 33-34)

POEMA QUE REFERE:

Jorge de Lima, panfletário do Caos

TRECHO:

“uma constelação de cinza esboroa-se na contemplação inconsútil/ de tua túnica”
(versos 9-10)

TIPO DE REFERÊNCIA: Alusão

B) POEMA REFERIDO:

O Nome da Musa

TRECHO:

“Não te dou nenhum nome de mulher nascida./ O teu nome deve estar nos lábios dos meninos que nasceram mudos” (versos 13-14)

POEMA QUE REFERE:

Jorge de Lima, panfletário do Caos

TRECHO:

“sabendo que teu nome deve/ estar como um talismã nos lábios de todos os meninos” (versos 14-15)

TIPO DE REFERÊNCIA: Alusão

2. OBRA REFERIDA: *Poemas Negros*

A) POEMA REFERIDO:

Exu Comeu Tarubá

TRECHO:

“a bela adormecida no século vindouro/ que esquecerá por certo a magia/ contra tudo que não for loucura/ ou poesia.” (versos 21-24)

POEMA QUE REFERE:

Visão 1961

TRECHO:

“árvore/ branca coberta de anjos e loucos adiando seus frutos/ até o século futuro” (versos 49-51)

TIPO DE REFERÊNCIA: Alusão

B) POEMA REFERIDO:

Exu Comeu Tarubá

TRECHO

“a bela adormecida no século vindouro/ que esquecerá por certo a magia/ contra tudo que não for loucura/ ou poesia.” (versos 21-24)

MANIFESTO QUE REFERE:

A Catedral da Desordem

TRECHO:

“Nós nos manifestamos contra a aurora pelo crepúsculo (...) contra o futuro pelo presente (...) contra as responsabilidades pelas sensações (...) contra a mecânica pelo sonho (...) contra a lógica pela Magia (...) contra o meio-dia pela meia-noite (...) contra tudo por Lautréamont.” (todo o texto)

TIPO DE REFERÊNCIA: Alusão

C) POEMA REFERIDO:

Democracia

TRECHO:

“bebi cachaça com caju pra limpar-me,/ tive maleita, catapora e ínguas, /bicho-de-pé, saudade, poesia; fiquei aluado, malassombrado, tocando maracá,/ dizendo coisas, brincando com as crioulas,/ vendo espíritos, abusões, mãe-d’água, conversando com os malucos, conversando sozinho” (versos 9-15)

POEMA QUE REFERE:

Visão de São Paulo à Noite - Poema Antropófago sob Narcótico

TRECHO:

“Eu vejo putos putas patacos torres chumbo chapas chopos/ vitrinas homens mulheres pederastas e crianças cruzam-se e/ abrem-se em mim como lua gás rua árvores lua medrosos repuxos/ colisão na ponte cego dormindo na vitrina do horror/ disparo-me como uma tômbola/ a cabeça afundando-me na garganta/ chove sobre mim a minha vida inteira, sufoco ardo flutuo-me/ nas tripas” (versos 31-38)

TIPO DE REFERÊNCIA: Alusão

3. OBRA REFERIDA: *A Invenção de Orfeu*

A) POEMA REFERIDO:
XXII (Canto Primeiro)

TRECHO:

“Que doces olhos têm as coisas simples e unas/ onde a loucura dorme inteira e sem lacunas” (versos 14-15)

MANIFESTO QUE REFERE:
A Catedral da Desordem

TRECHO:

““Como são lindos os olhos deste idiota”. Só a desordem nos une.” (início do texto)

TIPO DE REFERÊNCIA: Alusão

V. AUTOR REFERIDO: **MURILO MENDES**

1. OBRA REFERIDA: ***A Poesia em Pânico***

A) POEMA REFERIDO:
O Exilado

TRECHO:
“Preciso vomitar a vida em sangue” (verso 4)

POEMA QUE REFERE:
Meteoro

TRECHO:
“eu preciso tomar colheradas de/ Morte Absoluta” (versos 38-39)

TIPO DE REFERÊNCIA: Alusão

B) POEMA REFERIDO:
O Amor sem Consolo (4)

TRECHO:
“Eu te acompanho em teus anseios e em teu tédio. / Eu te olho com o olhar de quem herdou a solidão” (versos 1-2)

POEMA QUE REFERE:
Piazza XII

TRECHO:
“Teus olhos amarelos/ ritmados numa ferida distante/ de amor/ A Rosa Azul & vazia como uma gaveta de hotel” (versos 1-4)

TIPO DE REFERÊNCIA: Alusão

2. OBRA REFERIDA: ***O Visionário***

A) POEMA REFERIDO:
Estudo Quase Patético

TRECHO:

“Os quatro elementos em *itálico*/ Anunciam a vinda do Anticristo - um som de piano/ Se mantém na desordem” (versos 16-19)

POEMA QUE REFERE:

Stenamina boat

TRECHO:

“Dante tocando piano ao crepúsculo/ eu penso na vida sou reclamado pela contemplação/ olho desconsolado o contorno das coisas copulando no caos” (versos 3-5)

TIPO DE REFERÊNCIA: Alusão

VI. AUTOR REFERIDO: **FERNANDO PESSOA**

OBRA REFERIDA: *Poesia de Álvaro de Campos*

A) Poema referido:
 “Liberdade” (Cancioneiro)

TRECHO:
 “Ai que prazer / não cumprir um dever...”

POEMA QUE REFERE:
Ode a Fernando Pessoa

TRECHO:
 “mandar à merda todos os deveres (...) desobedecer integralmente uma ordem / por cumprir...” (verso 98)

TIPO DE REFERÊNCIA: Alusão

B) POEMA REFERIDO:
Saudação a Walt Whitman

TRECHO:
 “De aqui de Portugal, todas as épocas no meu cérebro,/ Saúdo-te, Walt, saúdo-te,
 meu irmão em Universo,/ Eu, de monóculo e casaco exageradamente cintado,
 Não sou indigno de ti, bem o sabes, Walt,/ Não sou indigno de ti, basta saudar-te
 para o não ser...”(versos 3-7)

POEMA QUE REFERE:
Ode a Fernando Pessoa

TRECHO:
 “A Ti, que és também Caeiro, Reis, Tu-mesmo, mas é como Campos que vou/
 saudar-te, e sei que não ficarás sentido por isto” (versos 7-8)

TIPO DE REFERÊNCIA: Alusão

C) POEMA REFERIDO:

Saudação a Walt Whitman

TRECHO:

“E conforme tu sentiste tudo, sinto tudo, e cá estamos de mãos dadas,/ De mãos dadas, Walt, de mãos dadas, dançando o universo na alma. (versos 15-16)

POEMA QUE REFERE:

No Parque Ibirapuera

TRECHO:

“Agora, Mário, enquanto os anjos adormecem devo/ seguir contigo de mãos dadas noite adentro” (versos 33-34)

TIPO DE REFERÊNCIA: Alusão

D) POEMA REFERIDO:

Tabacaria

TRECHO:

“A aprendizagem que me deram,/ Desci dela pela janela das traseiras da casa.” (versos 27-28)

POEMA QUE REFERE:

Poema Porrada

TRECHO:

“Quando eu ia ao colégio Deus tapava os ouvidos para mim?” (versos 23-24)

TIPO DE REFERÊNCIA: Alusão

E) POEMA REFERIDO:

Lisbon Revisited

TRECHO:

“Nada me prende a nada.” (verso 1)

POEMA QUE REFERE:

Visão de São Paulo à Noite - Poema Antropófago sob Narcótico

TRECHO:

“a lua não se apóia em nada/ eu não me apoio em nada” (versos 13-14)

TIPO DE REFERÊNCIA: Alusão

VII. AUTOR REFERIDO: **WALT WHITMAN**

OBRA REFERIDA: *Leaves of Grass*

A) POEMA REFERIDO:

Once I Pass'd through a Populous City

TRECHO:

“Once I pass'd through a populous city imprinting my brain for future/ use with its shows, architecture, customs, traditions,/ Yet now of all that city I remember only a woman I casually met there” (versos 1-3)

POEMA QUE REFERE:

Visão de São Paulo à Noite - Poema Antropófago sob Narcótico

TRECHO:

“a cidade com chaminés crescendo, anjos engraxates com sua gíria/ feroz na plena alegria das praças, meninas esfarrapadas/ definitivamente fantásticas” (versos 9-11)

TIPO DE REFERÊNCIA: Alusão

B) POEMA REFERIDO:

I Sing the Body Electric (8)

TRECHO:

“If any thing is sacred the human body is sacred, /And the gloryand sweat of a man is the token of manhood untainted,/ And in man or woman a clean, strong, firm-fibred body, is more/ beautiful than the most beautiful face.” (versos 9-12)

POEMA QUE REFERE:

Poema Lacrado

TRECHO:

“minhas alucinações arrepiando os cabelos do sexo de Whitman”. (Verso 20)

TIPO DE REFERÊNCIA: Alusão

VIII. AUTOR REFERIDO: **VLADIMIR MAIAKOVSKI**

OBRA REFERIDA: *Amo*

A) POEMA REFERIDO:

Adultos

TRECHO:

“A mim/ Moscou me sufocava de abraços/ com seus infinitos anéis de praças”
(versos 11-13)

POEMA QUE REFERE:

Poema de ninar para mim e Bruegel

TRECHO:

“Eu abro os braços para as cinzentas alamedas de São Paulo” (verso 32)

TIPO DE REFERÊNCIA: Alusão

B) POEMA REFERIDO:

Adultos

TRECHO:

“Comigo/ a anatomia ficou louca./ Sou todo coração -/ em todas as partes palpita” (versos 29-32)

POEMA QUE REFERE:

O Jardim das Delícias

TRECHO:

“Teu sopro no corrimão anatômico sobre meus olhos/ aquela serpente com escama de cicuta sacudida entre/ tuas coxas de megatons” (versos 1-3)

TIPO DE REFERÊNCIA: Alusão

C) POEMA REFERIDO:

Dedução

TRECHO:

“Não acabarão com o amor/ nem as rugas,/ nem a distância./ Está provado,/ pensado,/ verificado.” (versos 1-6)

POEMA QUE REFERE:

Piazza I

TRECHO:

“sem o Amor encontrado provado sonhado” (verso 11)

TIPO DE REFERÊNCIA: Alusão

D) POEMA REFERIDO:

Minha Universidade

TRECHO:

“Mas sabeis por acaso/ cantar em dueto com os edifícios?” (versos 6-5)

POEMA QUE REFERE:

Homenagem ao Marquês de Sade

TRECHO:

“os edifícios crescem para que eu possa praticar amor/ nos pavimentos” (versos 22-23)

TIPO DE REFERÊNCIA: Alusão

IX. AUTOR REFERIDO: **FEDERICO GARCIA LORCA**

OBRA REFERIDA: *Poeta em Nova York*

POEMA REFERIDO:

Ode a Walt Whitman

TRECHO:

“Que anjo levas oculto na face?/ Que voz perfeita dirá as verdades do trigo?/
Quem o sonho terrível de tuas anêmonas manchadas?” (versos 26-28)

POEMA QUE REFERE:

Ode a Fernando Pessoa

TRECHO:

“Fernando Pessoa, Grande Mestre, em que direção aponta tua loucura esta
noite?” (verso 26)

TIPO DE REFERÊNCIA: Alusão

X. AUTOR REFERIDO: DANTE ALIGHIERI

OBRA REFERIDA: *A Divina Comédia*

A) POEMA REFERIDO:
Inferno (Canto I)

TRECHO:
“Tu és meu mestre, tu és meu autor” (verso 85)

POEMA QUE REFERE:
Ode a Fernando Pessoa

TRECHO:
“Fernando Pessoa, Grande Mestre, em que direção aponta tua loucura esta noite?” (verso 26)

TIPO DE REFERÊNCIA: Alusão

B) POEMA REFERIDO:
Inferno (Canto I)

TRECHO:
“Ó de todo poeta honor e lume,/ valha-me o longo estudo e o grande amor/ que me fez procurar o teu volume.” (versos 82-84)

POEMA QUE REFERE:
No Parque Ibirapuera

TRECHO:
“Eu apalpo teu livro onde as estrelas se refletem/ como numa lagoa/ É impossível que não haja nenhum poema teu/ escondido e adormecido no fundo deste parque” (versos 21-24)

TIPO DE REFERÊNCIA: Alusão

XI. AUTOR REFERIDO: **WILLIAM BLAKE**

OBRA REFERIDA: *Poems from the Pickering Manuscript*

POEMA REFERIDO:
Auguries of Innocence

TRECHO:
“Hold infinity in the palm of your hand” (verso 3)

POEMA QUE REFERE:
Poema Submerso

TRECHO
“onde o infinito pousava na palma da minha mão vazia” (verso 7)

TIPO DE REFERÊNCIA: Alusão

XII. AUTOR REFERIDO: **PABLO NERUDA**

OBRA REFERIDA: **20 Poemas de Amor e Uma Canção Desesperada**

POEMA REFERIDO:

20

TRECHO:

“Posso escrever os versos mais tristes esta noite” (verso 1)

POEMA QUE REFERE:

Meteoro

TRECHO:

“Eu direi as palavras mais terríveis esta noite” (verso 1)

TIPO DE REFERÊNCIA: Alusão