

UM DIÁLOGO ENTRE MÁRIO DE ANDRADE, CARLOS FELIPE MOISÉS E ROBERTO PIVA NA FICÇÃO POÉTICA

Helen Cristine Alves ROCHA
João Carlos BIELLA
Prefeitura Municipal de Uberlândia (PMU)
helen-c@bol.com.br
jocabiella@ileel.ufu.br

Resumo: Neste artigo, objetivamos mostrar a apropriação que Roberto Piva, e Carlos Felipe Moisés fazem de Mário de Andrade, e de sua obra *Paulicéia desvairada* (s/d), tanto no poema intitulado “No Parque Ibirapuera”, da obra *Paranóia* (2000), de Piva, como no poema de Moisés: “Mário de Andrade em San Francisco” (2000). Além disso, procuramos ler, analisar e interpretar com mais acuidade e olhar crítico a obra *Paulicéia desvairada* (s/d); interpretar as obras de Carlos Felipe Moisés e Roberto Piva, sob a contextualização da chamada geração de 60; estudar e analisar as especificidades da poesia modernista de Mário de Andrade. Como obras básicas para a compreensão da poesia de Mário de Andrade, elencamos João Luiz Lafetá e Antonio Candido. Para a leitura dos poetas contemporâneos, temos o auxílio da obra de Susana Scramin; Cláudio Willer; da antologia organizada por Carlos Felipe Moisés; do relatório de pós-doutorado de João Carlos Biella. Utilizamos ainda Giorgio Agamben. Como metodologia, participamos de seminários; simpósios; palestras sobre literatura, história, filosofia e cultura. Buscamos situar Mário de Andrade, Carlos Felipe Moisés e Roberto Piva em seus tempos histórico, social e cultural.

Palavras-chave: Poesia; intertextualidade; modernismo; geração de 60.

1. INTRODUÇÃO

Na década de 60 do século passado, Haroldo de Campos (1990), no esforço de reapresentar a poesia radical de Oswald de Andrade, minimiza a possibilidade de a experiência modernista de Mário de Andrade ainda ter efeito inspirador. Parece-nos que, justamente na década de 60, surge um conjunto de poemas que, de uma forma ou de outra, têm como uma de suas referências literárias a poesia de Mário de Andrade. Entre esses poetas, estão Carlos Felipe Moisés e Roberto Piva.

Desse modo, objetivamos estabelecer relações entre a poesia de Mário de Andrade e as poesias de Carlos Felipe Moisés e Roberto Piva. Para tal fim, iremos ler, analisar e interpretar a obra *Paulicéia desvairada* (s/d), buscando mostrar como estes autores contemporâneos se apropriam tanto da figura de Mário, como de sua máscara arlequinal, ambas presentes em *Paulicéia desvairada* (s/d). Pretendemos estudar e analisar as especificidades da poesia modernista de Mário de Andrade; estudar e analisar as obras de Carlos Felipe Moisés e Roberto Piva, sob a contextualização da chamada geração de 60, e suas obras; observar detidamente as relações intertextuais entre esses poetas e a poesia modernista de Mário de Andrade, ou seja, como Moisés e Piva se apropriam da figura e da máscara arlequinal de Mário de Andrade nos poemas: “No Parque Ibirapuera” (2000), de Piva, e “Mário de Andrade em San Francisco” (2000), de Moisés.

Como obras básicas para a compreensão da poesia de Mário de Andrade, elencamos *Figuração da intimidade: imagens na poesia de Mário de Andrade e 1930: a crítica e o modernismo*, de João Luiz Lafetá e “O poeta itinerante”, de Antonio Candido. Para a leitura dos poetas contemporâneos, temos o auxílio da obra *Literatura do presente: história e*

anacronismo dos textos, de Susana Scramin; do artigo “A cidade, os poetas, a poesia”, de Cláudio Willer; da *Antologia poética da geração 60*, organizado por Carlos Felipe Moisés; e pelo relatório de pós-doutorado de João Carlos Biella: “Uma leitura descritiva e judicativa d’alguma poesia contemporânea”. Incluímos ainda “O que é contemporâneo”, de Giorgio Agamben.

Assim sendo, este projeto justifica-se pela ausência de trabalhos mais consistentes sobre a apropriação de temas, técnicas e outros aspectos da poesia marioandradiana na produção lírica contemporânea, particularmente sobre a poesia dos autores surgidos na década de 60, que acabaram ficando na sombra do experimentalismo concretista. Como metodologia, participamos de encontros, seminários, simpósios, palestras sobre literatura, história, filosofia e cultura; de seminários, para que pudessem servir de referências para o projeto proposto, facilitando a troca de informações com outros pesquisadores, e para ampliar nosso universo bibliográfico. Propomos situar Mário de Andrade, Carlos Felipe Moisés e Roberto Piva em seus tempos histórico, social e cultural, além de revisão dos estudos críticos em torno desse tema, como dissertações de mestrado e/ou doutorado; fichar as obras que tratam de intertextualidade; ler e analisar obras que tratam da especificidade da poesia modernista de Mário de Andrade; ler, estudar, analisar e interpretar com mais acuidade e olhar crítico a obra *Paulicéia desvairada* (s/d), do mesmo autor; fichar textos críticos de teoria e história literária, para que possamos alcançar os objetivos propostos. Deste modo, esta pesquisa, na maneira como é proposta, se encaminhará pelo curso da multidisciplinaridade, já que envolverá conhecimentos de Literatura, Filosofia e História.

2. ENCONTROS NO DEVER DO TEXTO

Tratado como um autor moderno, Mário de Andrade tem grande diversidade de interesse no que concerne aos estudos referentes às suas obras. O autor aplicou seu talento e inteligência a muitos campos de pesquisa e criatividade. O escritor é dotado de uma multiplicidade de características que, às vezes, aparece em lugar comum. Alguns asseguram que essa polivalência, mesmo que muito proclamada, tem sido pouco entendida e explicada. Assim, neste projeto objetivamos mostrar a apropriação que Roberto Piva, e Carlos Felipe Moisés, fazem de Mário de Andrade, e de sua obra *Paulicéia desvairada* (s/d), tanto no poema intitulado “No Parque Ibirapuera”, da obra *Paranóia* (2000), de Piva, como no poema de Moisés: “Mário de Andrade em San Francisco” (2000), já que “Em poesia o acaso pode ser determinante - mas nada é gratuito. Desprovido de sentido” (WILLER, 2010, p. 3).

Parece-nos que, justamente na década de 60, surge um conjunto de poemas que, de uma forma ou de outra, têm como uma de suas referências literárias a poesia de Mário de Andrade. Desse modo, entendemos que Roberto Piva e Carlos Felipe Moisés não só se utilizam do poeta Mário de Andrade, mas, com ele, são protagonistas dentro dos poemas:

33. *Agora, Mário, enquanto os anjos adormecem devo*

34. *seguir contigo de mãos dadas noite adiante* (PIVA, 2000, p. 125)

21. *A culpa do insofrido, onde está?*

22. *Ali, Mário, põe a máscara!* (MOISÉS, 2000, p. 93)

Há incontáveis menções, citações, paráfrases e alusões evidentes:

09. *Por detrás de cada pedra*

10. *Por detrás de cada homem*

11. *Por detrás de cada sombra*

12. *O vento traz-me o teu rosto* (PIVA, 2000, p. 119)

137. Nessas águas Boi Paciência se afogou,
 138. que o peito das águas tudo soverteu.
 139. Você queria um porto seguro na terra dos homens,
 104. por isso perguntava pela culpa do insofrido
 141. e suplicava: __ Garoa, sai dos meus olhos! (MOISÉS, 2000, p.97)

Isso é Piva, Moisés e Mário de Andrade, assim como:

14. *É noite. E tudo é noite. É noite*
 15. *É noite nos pára-lamas dos carros*
 16. *É noite nas pedras.* (PIVA, 2000, p. 121)
50. A noite agora não é mais criança.
 51. A cidade assolada em neblina acolhe os deuses da
 52. madrugada e nos vê passar. (MOISÉS, 2000, p. 94)

Segundo Willer (2010), a ambiência do poema é aquela de “Um supermercado na Califórnia” de Allen Ginsberg. Portanto, Piva refere-se a Mário de Andrade do mesmo modo como Ginsberg a Walt Whitman. Há, no poema de Piva, um encontro, não apenas de dois poetas, ele e Mário, mas de quatro, com a companhia adicional de Ginsberg e de Whitman. Desse modo, devemos reconhecer a origem de algumas imagens, pois lembrar trechos amplia o que o autor escrevera. Não obstante, o poema de Moisés é dedicado a Roberto Piva & Cláudio Willer, devido à referência a Mário de Andrade:

53. *É noite nos teus poemas, Mário!*
 54. *Onde anda agora a tua voz?*
 55. *Onde exercitas os músculos da tua alma, agora?* (PIVA, 2000, p. 121)
66. foi aqui,
 67. naquele canto escuro que Allen Ginsberg *it's too long*
 (MOISÉS, 2000, p. 95)

Entendemos que a utilização da figura e da máscara arlequinal de Mário de Andrade mostra que o eu poético está em contato com o passado:

25. *Olho para os adolescentes que enchem o gramado*
 26. *de bicicletas e risos*
 27. *Eu te imagino perguntando a eles:*
 28. *onde fica o pavilhão da Bahia?* (PIVA, 2000, p. 122)
110. você gritou para o abismo em frente,
 111. ou sussurrou para as almas encolhidas de medo:
 112. -- A noite vem do mar cheirando a cravo!
 (MOISÉS, 2000, p. 96)

Sabemos, tal qual aponta Willer (2010), que todo o *Paranóia* pode ser lido assim, não só localizando intertextos, trechos de outros autores que são parafraseados, porém alusões mais sutis e indiretas, que ampliam seu significado e ressaltam sua riqueza simbólica. Assim, como no poema de Moisés, de 2000. Encontros tidos como metáforas da leitura, Piva poderia ser visto em praças, na rua, trazendo um livro ou um poema na memória, e Mário de Andrade também. Já Moisés se encontra com Mário e vai passear pela cidade de São Francisco. Esses

poemas propõem uma leitura em voz alta: poesia dita de memória, ou com o texto na mão em encontros na rua, ou nossas casas, ou em bares: a poesia do cotidiano.

Segundo Willer (2010), Piva promoveu a chegada de publicações *beat*, em meados de 1961. Embora o *beats* já fossem conhecidos como tema jornalístico, aquela foi a primeira vez na literatura brasileira em que se estabeleceu um diálogo com autores daquele movimento, no plano da criação poética. Para o autor a leitura de Ginsberg e seus pares contribuiu para que Piva se expressasse com maior liberdade vocabular, incluindo obscenidades; que ampliasse a utilização de topônimos, menções a lugares de São Paulo (que ocorria em poemas anteriores, mas em um modo descritivo e não onírico ou delirante); que ampliasse as menções a leituras, a outros autores (p. 8). No entanto, acreditamos tal qual Willer (2010), que a escrita de Piva

é espontânea, movida pelo entusiasmo, ao sabor da inspiração e do fluxo da consciência. Escreve direto. Seus manuscritos originais correspondem ao que foi publicado, quase sem rasuras. O inconsciente é intertextual, como o demonstrou Riffaterre, ao escrever sobre a escrita automático em *Peixe Solúvel* de Breton, em um ensaio que vem muito a propósito, examinando “a relação essencial entre desejo e linguagem” e “entre o desejo e a representação da realidade na literatura (p. 8).

Segundo o autor supracitado, há uma zona misteriosa, aquela das sincronias, da citação de textos não lidos – confirmando que o inconsciente, feito de símbolos, é um manancial da poesia. Ele cita o exemplo do poema “Praça da República”, de Menotti del Picchia e “Praça da República dos meus sonhos”, de *Paranóia* (2000). Cotejando-os, seria possível argumentar que Piva fez paródia e atualização do poema de Menotti; contudo, isso jamais lhe passou pela cabeça. Percebemos isso nos versos sobre a noite, tão mencionada em obras de Mário de Andrade:

33. *Agora, Mário, enquanto os anjos adormecem devo*

34. *seguir contigo de mãos dadas noite adiante*

(PIVA, 2000, p. 125)

Comparações entre a poesia contemporânea de Piva e Moisés e os modernistas brasileiros levariam à constatação de que seria o modo como confunde o “eu” e a cidade, sua própria subjetividade e aquilo que os rodeiam, mas o que nos interessa nesta pesquisa é a proximidade desses autores em relação ao poeta Mário de Andrade. Piva propõe uma poética do delírio; Mário também propõe um “eu” desvairado, e Moisés:

217. No ar,
218. daquele banjo desdentado
219. o som já desfeito em penumbra
220. nos guia os passos
221. e somos duas crianças
222. balbuciando o rondó das tardanças (MOISÉS, 2000, p. 100)

Piva e Moisés são autores que criam seus precursores, enriquecendo a leitura dos que os precederam: leituras retrospectivas de um precursor; seu trabalho modifica nossa concepção do passado, como há de modificar o futuro.

O inconsciente é um manancial de poesia; já o sabiam os surrealistas, e antes deles, os sonhadores da primeira geração romântica. Entre outras qualidades e justificativas de interesse por *Paranóia* está o modo como Piva fez a

releitura *beat* do modernismo brasileiro; e a leitura surrealista de ambos, nosso modernismo e a *beat*. “Beat-surreal”, é assim que Piva já caracterizou, com propriedade, seu livro de estreia [...] Sempre insistirei no segundo desses termos: *surreal*. É evidente a amplidão das leituras, fontes e intertexto de Piva, dos clássicos aos contemporâneos, passando por românticos, simbolistas e vanguardistas; mas, como sua relação com o surrealismo já foi objeto de dúvidas [...] volto a observar que a demora, que pode ser medida em décadas, na compreensão e recepção da sua obra, e de *Paranóia* em especial, resultou da surdez para o não-discursivo na crítica brasileira (grifos do autor, WILLER, 2010, p. 11).

Assim, para Willer (2010), o recalque brasileiro do surrealismo pode ser associado às alternativas aceitas por nossos letrados: a criação mais cerebral, seja buscando a clareza do sentido, seja pelo caminho da experimentação formalista. Evidentemente, uma coisa é a riqueza do intertexto através de leituras ou de sincronias; outra é seu valor literário, que não se reduz às alusões e citações de outros autores. Por exemplo, a extrema inventividade na criação de imagens, ironia, blasfêmias e sarcasmos.

5. *Para além do parque teu retrato em meu quarto sorri*
6. *para a banalidade dos móveis*
7. *Teus versos rebentam na noite como um potente batuque*
8. *fermentado na rua Lopes Chaves* (PIVA, 2000, p. 116)

162. Nem eram tantas essas águas, nem tamanhas.
163. Era uma lágrima, apenas, uma lágrima
164. das águas turvas do nosso Tietê, límpida
165. lágrima em que brilhava um céu de chumbo,
166. arlequinal! (MOISÉS, 2000, p. 98)

Porém, o que prevalece são imagens de alta voltagem: essa abertura do leque de intertextos, possíveis ou reais. A maior parte dos poemas de *Paranóia* (2000) configura-se em caminhadas do sujeito lírico, pela cidade São Paulo; no poema de Moisés, “Mário de Andrade em San Francisco” (2000), são caminhadas do eu poético pela cidade de São Francisco, mas com lembranças de como era São Paulo. Reconstituídas em chave onírica, sob o *phatos* da paranoia:

1. *Nos gramados regulares do Parque Ibirapuera*
2. *Um anjo da Solidão pousa indeciso sobre meus ombros*
(PIVA, 2000, p. 116)

119. Cada rua era um rio que o mar desenhara na terra
120. e a lua enorme
121. uma ânfora plantada na torre mais alta da Golden
122. Gate.
123. -- Garoa do meu São Paulo,
124. garoa sai dos meus olhos! (MOISÉS, 2000, p. 97)

Segundo Willer (2010), não se trata de negar a existência de relações entre biografia e obra, entre literatura e vida; mais ainda, em um autor que propõe a fusão ou síntese dos dois planos; porém de mostrar que tais relações são complexas, que leituras demasiado literais podem ser enganadoras. Principalmente, de observar sua paixão pela leitura; a varredura obsessiva de livrarias; as constantes recomendações de leituras e indicações de obras (p. 13).

O autor ainda destaca que Piva não é fácil nem mesmo discursivo, ele navega contra a correnteza ao apresentar-se como erudito – de uma erudição não curricular, nada acadêmica

– e pontuar seus poemas com epígrafes, citações, menções e alusões a outros autores, tornando esse procedimento frenético em suas obras mais recentes: é um e outro – e muito mais: anamnese, recuperação e recriação de passados, aqueles históricos e o pessoal; biografia imediata e registro do dia-a-dia; remissão a todos os autores citados nesses poemas, e a tantos outros, de modo oblíquo, indireto. A poesia de Piva é sobre a própria poesia; é um poeta culto, um leitor que, por vezes de modo sutil, comenta suas leituras e sua paixão pela vida e pela poesia, as quais se confundem em sua poética.

Nesse contexto inicial de sua poesia, merecem atenção as referências à própria literatura como noção de uma “matriz poética”, através do diálogo intertextual que se apresenta nos poemas. Destacam-se para o presente estudo, dentro do caráter dialógico da poesia de Piva com a literatura, a citação ou alusão, em seus poemas, de autores como Fernando Pessoa, Mário de Andrade, Jorge de Lima, Walt Whitman; e também poetas da geração *Beat* norte-americana (como Allen Ginsberg e Gregory Corso, por exemplo) ou outros poetas do modernismo brasileiro, além de escritores referidos na sua obra que mereçam atenção, aqui, na análise de sua poesia pela relação intertextual que se revela (VERONESE, 2008, p. 2).

Seu discurso é próximo da oralidade: o procedimento central na obra é que o “eu” seja o narrador de visões que o assomam, de cenas que recria, em estado de delírio, que podem se somar à polifonia de Mário: um modo singular de reescrever o princípio moderno da simultaneidade, fazendo vibrar a palavra poética à semelhança de um acorde (excesso de sopro, que parece um sussurro para Mário). Arrigucci Jr., citado por Leite (2010, p. 9), em seu ensaio sobre a obra de Roberto Piva, aponta que nos poemas do mesmo há “um discurso próximo da oralidade, como se estivesse voltado para a recitação diante de um auditório”.

1. *Nos gramados regulares do Parque Ibirapuera*
2. *Um anjo da Solidão pousa indeciso sobre meus ombros*
3. *A noite traz a lua cheia e teus poemas, Mário de Andrade, regam minha*
4. *imaginação* (PIVA, 2000, p. 116)

Para Willer (2010), *Paranóia* (2000) é o livro que forneceu mais texto na seleção de poemas gravados no *compact disc* incluso no terceiro volume da obra reunida de Piva. Uma literatura além de escrita, para ser falada. Candido (*apud* Willer, 2010) assinala que novos meios de comunicação, e a ascensão das massas trabalhadoras, propiciaram um sentimento de missão social e uma maior envergadura à oratória, nos escritores. Isso aproxima Piva da contemporaneidade dos recursos que também enervam seu modo de ver o mundo. Assim, nesse estado *Paranóia* é problemática, pois se empenha à oralidade e ao choque semântico, paradoxo. Willer (2010) destaca que tanto em Piva como em Mário, evidenciamos a busca de um diálogo com o público, mais amplo do que o preparado para a literatura literária, ao mesmo tempo em que a obra é literatura que fala sempre de literatura, pelos trechos de difícil compreensão imediata, e pela ampla intertextualidade que opera. A lírica vem misturada à épica: recitação diante de um auditório, recitação pública. Os influxos épicos da obra viriam do embate entre a ordem dominante da civilização industrial, de um determinado momento e espaço, quando no início de 1960 São Paulo começa a se desenvolver industrialmente no capitalismo periférico, e as pessoas que, como o sujeito poético desses poemas, tentam resistir a essa ordem de alguma forma.

Captando a riqueza de ritmos de tradição popular para afinar a língua brasileira em versos, ao mesmo tempo em que harmonizava a melodia plural da cidade moderna – o

desvairismo da *Paulicéia desvairada* (s/d), a obra poética marioandradiana construiu uma voz complexa e germinadora da tradição moderna da poesia, com a qual dialogaram e dialogam poetas de outras gerações e jovens poetas nos dias de hoje, a fim de localizarem a genealogia de um fazer poético no Brasil do século XX (SOUZA, 2006, p. 14):

37. *Não pares nunca meu querido capitão-loucura*
 38. *Quero que a Paulicéia voe por cima das árvores*
suspensa em teu ritmo (PIVA, 2000, p. 125)

131. à procura do sol, guiados pelo cheiro do mar,
 132. mas o cheiro do mar nos levou para longe do mar.
 133. -- Água do meu Tietê,
 134. onde me queres levar?
 135. rio que entras pela terra
 136. e que me afastas do mar... (MOISÉS, 2000, p. 97)

A poesia de Mário de Andrade explora o seu “eu” e conta a história de um homem que é multiplicado e procura encontrar-se a si mesmo, pois ele percebe estar disperso no mundo e não consegue mais reconhecer sua essência. Essa multiplicidade do autor, a nosso ver, decorre justamente de sua tentativa de contribuir para a formação artística de seu país. Assim, de muitas maneiras, o autor procurou colaborar com a produção cultural de sua época, por via da crítica, dos ensaios, dos poemas, da música e da prosa. Para Veronese (2008), os

“diálogos” com esses autores são dignos de maior atenção na sua poesia, quando analisamos, então, as poéticas em questão pelas suas características particulares. Configura-se em alguns poemas de Piva, além do diálogo com a poética de Mário de Andrade, o intertexto resgatando as características literárias particulares da poética com a qual se relaciona. Nesse sentido, tomando como exemplo a obra *Paulicéia desvairada* de Mario de Andrade, partimos da idéia do poeta inserido no contexto urbano, e que o retrata continuamente em sua poesia, mesmo nos seus momentos mais soturnos. Esse recurso será explorado por Roberto Piva – via intertexto – em poemas como “Praça da República dos meus Sonhos”, “Rua das Palmeiras”, ou no exemplar “No Parque Ibirapuera”, pelos seus versos iniciais (p. 544).

Para Lafeté (1986), isso explica a pluralidade de técnicas e temas, constituindo uma tentativa de explorar a multiplicidade da cultura brasileira; contar a história de um estudioso intelectual que busca a identidade brasileira, o que explica as determinações sociais da pluralidade. A busca pela identidade, a partir da classe a que pertence o escritor, está ligada ao problema íntimo da descoberta da própria identidade, que para Mário era irreconhecível. A questão tem muitos desdobramentos. A crítica, por exemplo, fica paralisada diante do complexo do autor, pois “ele propõe no limite extremo o questionamento da auto-imagem do escritor nacional, fazendo refletir sua figura despedaçada em espelhos (Pirineus e caixas) impiedosos” (p.8-9). Leite (2010, p.14) aponta que a perda dos limites definidos do eu é um aspecto fundamental do teatro de *Paranóia* (2000). “A cidade é recomposta através do *phatos* da alucinação, ou do sonho do eu, sob o signo da paranoia, de um discurso que distorce a realidade externa e a reconstrói interiormente”. O eu que não possui mais sua individualidade consciente e é assediado por visões, torna-se um teatro, metafórico, é palco de

visões internas que se autonomizam enquanto cenas, é espectador delas, é personagem destas visões, é narrador. Trata-se de um Eu muito próximo ao configurado em boa parte dos poemas de Rimbaud, que transcende a

individualidade consciente, e abriu uma grande seara explorada pela poesia moderna, com os surrealistas o seguindo (*idem* p. 14-15).

Segundo Souza (2006), Mário propõe um quadro musical composto pela simultaneidade dos sons e tons nacionais que retratam o Brasil, afinando a musicalidade nacional em versos poéticos. O autor acreditava poder encontrar na polifonia poética uma atualização da poesia ao compasso moderno do século XX. Piva parece encontrar no ritmo de seus versos a alucinação do eu poético dentro da modernidade, um transbordamento de sentidos, o intempestivo. A polifonia de Mário de Andrade é caracterizada pela “ampliação do conceito de versos harmônicos, quando há a superposição não de palavras, mas de frases (melodias)” (SOUZA, 2006, p. 32). A harmonia se dá na poesia através da recomposição mental de uma sequência. Na poesia a aproximação de palavras pode criar a harmonia poética semanticamente, quando cada palavra carrega ressonâncias significativas, de cuja tensão nasce o efeito harmônico: “atrações, polarizações, atritos” (*idem*, p. 33).

A simultaneidade, portanto, é a junção do harmonismo e polifonismo. Não teve a pretensão de criar coisa alguma: o polifonismo

é a teorização de certos processos empregados quotidianamente por alguns poetas modernistas. Polifonismo e simultaneidade são a mesma coisa. O nome de *Polifonismo* caracteristicamente artificial deriva de meus conhecimentos musicais que não qualifico de parcos, por humildade (grifo do autor, ANDRADE, 2010, p. 72).

Mário de Andrade (2010) ressalta que a música, sendo a mais vaga e menos intelectual de todas as artes, teve uma evolução mais lenta. Alguns entenderam as artes como praticamente imitação da natureza, a música não imitava de modo facilmente compreensível à natureza, apesar do prazer sensual que destilava, da preferência em que era tida, de seu lugar preponderante e indispensável nas funções de magia e religião, o estar sempre tornada inteligível pela palavra, esclarecida. A técnica se desenvolvia. Chegara a uma perfeição técnica extraordinária. Libertada da palavra, pelo aparecimento da notação medida, e desenvolvimento dos instrumentos solistas, conseguiu tornar-se música pura, arte. Percebemos que para Mário de Andrade (2010) a

Simultaneidade é a coexistência de coisas e fatos num momento dado. *Polifonia* é a união artística simultânea de duas ou mais melodias cujos efeitos passageiros de embates de sons concorrem para um *efeito total final*. Foi esta circunstância do EFEITO TOTAL FINAL que me levou a escolher o termo polifonia (grifos do autor, p. 85).

A simultaneidade construindo o texto não quer dizer que é uma repetição ingênua das vanguardas modernas por parte de Mário de Andrade, pois seu conhecimento do futurismo, do expressionismo, suas leituras, valem como a procura, dentro da arte, de uma visão contemporânea, capaz de oferecer subsídios a quem se empenhava em superar o atraso brasileiro resultante da colonização econômica e cultural. Versos ritmados, mas livres.

O que interessa sob o ponto de vista formal na constituição das artes do tempo é o ritmo. Ritmo não significa volta periódica dos mesmos valores de tempo. Isto será quando muito euritmia. Euritmia aldeã rudimentar e monótona. Ritmo é toda combinação de valores de tempo e mais os acentos, por isso convém que a oração (na prosa) tenha ritmo, mas não o metro, pois, se tornaria então poesia (ANDRADE, 2010, p. 38-39).

Ritmo mnemônico, oferecendo refrões/frases de memorizar e cantar, entrando no processo de narrar. Absorve sons simultâneos e contrastivos. Assim como o ritmo das contradições da capital que se moderniza, para compor a música da *Paulicéia*. Sentimento de coisa desarrumada, caótica, quase informe. Assim como em Piva e Moisés:

9. *Que novo pensamento, que sonho sai de tua fronte noturna?*
10. *É noite. E tudo é noite.*
11. *É noite nos pára-lamas dos carros* (PIVA, 2000, p. 115)
56. *Dez horas da noite.*
57. *A culpa do insofrido, onde está?*
58. *Ali, Mário, põe a máscara!* (MOISÉS, 2000, p. 93)

Em 1921, Mário revela a natureza do primeiro Arlequim e defende a loucura como uma nova ótica pronta para mexer com os padrões convencionais. Cogita-se, então que o Arlequim, assim como a loucura, é o instrumento de organização que deseja enxergar além das aparências da cidade, atinando que o lírico poderia estar fundido ao dramático, ao patético: como o eu poético de *Paranóia* e de “Mário de Andrade em San Francisco”.

1. *Dez horas da noite.*
2. *Percorro os meandros do Chinatown em San Francisco*
3. *e entre becos de névoa e olhares aflitos*
4. *é a ti que procuro*
5. *-- São Paulo, comoção da minha vida --*
6. *na voz de Mário, teu poeta,*
7. *subindo e descendo as ladeiras de angústia*
8. *de uma cidade que anseia pelo mar.* (MOISÉS, 2000, p. 92)

Mário tem como característica a contradição própria da poesia moderna: a de um pensamento que procura sua forma. Sua poesia explora o seu “eu” e conta a história de um homem que é multiplicado e procura encontrar-se a si mesmo, pois ele percebe estar disperso no mundo e não consegue mais reconhecer sua essência. Nesse sentido, encontramos parte da apropriação feita por Piva: visões que se assomam, máscaras, temas e linguagem comuns, disfarce, problemas ligados à arte, aos fundamentos da comunicação e à ficção, dispersão do “eu”, mundo indissociável da loucura do “eu”.

35. *A noite é interminável e os barcos de aluguel*
36. *fundem-se no olhar tranqüilo dos peixes*
37. *Agora, Mário, enquanto os anjos adormecem devo*
38. *seguir contigo de mãos dadas noite adiante*
39. *Não só o desespero estrangula nossa impaciência*
(PIVA, 2000, p. 125)

Sobre o fundamento lírico dos afetos do “eu” concernentes às circunstâncias da metrópole industrial, há a cidade reconstruída no delírio, com suas praças e ruas, relações e personagens.

40. *É impossível que não haja nenhum poema teu*
41. *escondido e adormecido no fundo deste parque*
42. *Olho para os adolescentes que enchem o gramado*
43. *de bicicletas e risos* (PIVA, 2000, p. 122)

Há a cidade dentro de outra cidade, reconstruída:

29. Vem, Mário, vou mostrar-te San Francisco,
 30. cidade esculpida em bruma a oriente do Oriente,
 31. onde a Primavera existe e se ergue do mar todo
 32. ano, ofertando presságios e desassossego,
 33. ladeira abaixo
 34. ladeira acima. (MOISÉS, 2000, p. 93)

Trata-se de levar a cabo o grito do indivíduo contra a modernização conservadora, encarnada através da metonímia, mesmo porque tal industrialização corresponde à destruição do indivíduo na seriedade industrial que o dispersa e ele não se reconhece mais. Através da evocação e do chamamento direto de personagens, revela-se o desejo de falar através deles a uma assistência (à sociedade), desejo de compartilhar em um âmbito maior esta relação entre evocador e evocado.

44. *Que novo pensamento, que sonho sai de tua frente noturna?*
 45. *É noite. E tudo é noite.* (PIVA, 2000, p. 121)

22. Ali, Mário, põe a máscara!
 23. O rei de tule jogou a taça ao mar,
 24. vendaval a levou, e hoje,
 25. troféu cravado na torre mais alta da Golden Gate,
 26. banhada em luar,
 27. ela anseia pelo Oriente onde, dizem, o sol reside. (MOISÉS, 2000, p. 93)

Veronese (2008), tomada à pequena passagem, então, a breve transcrição dos versos do poema “A Meditação sobre o Tietê” de Mário de Andrade (“É noite. E tudo é noite”) cria um paralelo com os versos de Piva e, não obstante, de Moisés, que, considerando os demais, além de celebrar o próprio poeta, a despeito da cidade e de sua relação com essa paisagem urbana noturna, celebra a poética de Andrade explicitamente.

50. A noite agora não é mais criança.
 51. A cidade assolada em neblina acolhe os deuses da
 52. madrugada e nos vê passar.
 53. Não é nossa Londres das neblinas finas, onde as
 54. rolas da Normal esvoaçam entre os dedos da
 55. garoa,
 56. mas é a cidade que nos abrigou com sua Primavera
 57. incandescente e guiou nossa vagabundagem por
 58. labirintos de espanto, numa noite iluminada pelo
 59. desespero de naufragos e rainhas exiladas. (MOISÉS, 2000, p. 94)

Veronese (2008) versa que o fato de esses poetas, nesse caso, retirarem da mesma metrópole - São Paulo - as imagens e conteúdos que farão parte de sua poesia, reforça a relação de proximidade com suas obras e, ao trazer à análise intertextual características mais peculiares (como essa visão “cosmopolita” na poesia, por exemplo), possibilita, também, a distinção da originalidade na poesia de ambos, pelo decalque autoral obviamente encontrado na leitura de seus poemas, criados em momentos diferentes com suas próprias “dicções”. O autor ainda ressalta que o conhecimento dos autores em questão e de suas obras possibilita uma maior correlação de conteúdos e metáforas pelo texto remissivo. O tom de “erudição” no poema de Piva e Moisés invoca as características das obras a que faz alusão ou cita diretamente. Em ambas as poesias (e retomando sua relação com Mário de Andrade), encontramos, também, um tipo de jogo intertextual “duplicado”, na forma como o diálogo

literário com a própria relação intertextual de outras obras constitui um recurso particular de composição de seus textos. Seria a caracterização de uma intertextualidade considerada “em dobro”, e a análise do caráter erudito do poeta contribui para o engrandecimento dos conteúdos poéticos e da sua poesia autoral:

27. *Eu te imagino perguntando a eles:*
28. *onde fica o pavilhão da Bahia?*
29. *qual é o preço do amendoim?*
30. *é você meu girassol?* (PIVA, 2000, p. 122)

A tese de *Paranóia* é que a modernização conservadora, a industrialização, é destruidora do ser, e seu corolário é de que é preciso erigir uma mitologia de resistência, em que os elogios e as censuras operam. Em Mário: de acordo com a análise teórica do Arlequim que veste o livro de Mário de Andrade, percebe-se um componente básico de vanguarda, estético, procurando exprimir uma verdade social, o que quer dizer que poderá contestar as relações estabelecidas: desejo de modernidade e a necessidade de participação nos destinos do mundo, sempre pensando na realização do homem. Em Moisés, também percebemos o eu lírico reconstruindo a cidade de São Paulo, na de São Francisco, como se ele e a figura de Mário de Andrade estivessem andando pela cidade revivendo seus fantasmas em uma espécie de alucinação. No início do poema de *Paranóia* (2000) se anuncia o estado de suspensão da consciência, para que o eu poético se anuncia através das máscaras do sonho, do estado visionário ou da alucinação. As visões se autonomizam, o “eu” está desdobrado em personagens e suas ações, assim como em “Mário de Andrade em San Francisco”, no qual o eu poético está conversando com a cidade de São Paulo através da figura de Mário:

2. Percorro os meandros do Chinatown em San Francisco
3. e entre becos de névoa e olhares aflitos
4. é a ti que procuro
5. -- São Paulo, comoção da minha vida –
6. na voz de Mário, teu poeta,
7. subindo e descendo as ladeiras de angústia
8. de uma cidade que anseia pelo mar. (MOISÉS, 2000, p. 92)

Do “eu” que dá a visão do mundo é que toda parede emana: o “eu” dos poemas perde seus contornos definidos e se dissolve enquanto teatro (metafórico) na linguagem, também a metrópole industrial e sua ordem se apresenta, nas alucinações e sonhos, enquanto *teatro*, ou seja, máscaras e representações.

104. rolamos nosso sono em delírio, pelas ruas,
105. e em nossos olhos ardia
106. a lembrança daquilo que nenhum de nós sabia.
107. Depois,
108. diante do cais, em Lands End, os braços abertos
109. em cruz,
110. você gritou para o abismo em frente,
111. ou sussurrou para as almas encolhidas de medo:
112. -- A noite vem do mar cheirando a cravo! (MOISÉS, 2000, p. 96)

Reelaboram e reatualizam o barroco: no mundo presente, da industrialização, da máquina, da guerra, do capitalismo periférico. Também a reelaboração da loucura do mundo, não apenas a paranoia, o mundo como labirinto onde vaga o “eu” peregrino, a grande praça, o lugar onde desembocam todos os destinos.

Segundo Lafetá (2000), a *Paulicéia desvairada* (s/d), ou desvairismo, deseja revelar uma nova dimensão da cidade, a de um mundo moderno lúdico, sem deixar de ser caótico. A mensagem reveste-se a partir do título com sarcasmo especial, e é dirigida a São Paulo, ou ao Brasil. Tem-se o Arlequim então como personagem liberto, o coringa, aquele que vale como o impulso lírico que nasce no inconsciente e depois é trabalhado pela arte, pela inteligência do artista. Uma capacidade de pensamento livre longe da razão moderna, assim como em *Paranóia* (2000), e em “Mário de Andrade em San Francisco” (MOISÉS, 2000, p.92), em que há a utilização da figura de Mário e de seu Arlequim para tentar se libertar das imposições da modernidade; para se aproveitar do mundo lúdico em detrimento do concreto, para fazer com que haja um encontro entre o modernismo e o contemporâneo: uma atualização da arte.

123. – Garoa do meu São Paulo,
124. garoa sai dos meus olhos!
125. E a garoa caía em San Francisco
126. ou em Londres das neblinas finas. (MOISÉS, 2000, p. 92)

Assim, essa preocupação em fazer uma poesia correspondente a uma nova sensibilidade do público resulta em explorar o espaço gráfico da página, da visualidade do poema antidiscursivo, na qual a distribuição das palavras pede uma partitura feita para ser lida em voz alta.

3. Dez horas da noite.
4. Meus pés,
5. que já pisaram nas ruínas de Yucatán
6. e a Medina de Marraquech,
7. o cais de Amsterdã
8. e o deserto de Alcácer-Quebir,
9. chegam cansados à Union Square, no coração de
10. San Francisco,
11. e este chão morno coberto de pombos me acolhe
12. como se eu pisasse a rua Lopes Chaves em noi-
13. te de crimes. (MOISÉS, 2000, p.93)

Anatol Rosenfeld (*apud* LAFETÁ, 1986, p. 9) mostra como os temas da sinceridade, da identidade do ser consigo mesmo, da auto-expressão, que são temas da literatura contemporânea, complicam-se nas Américas, onde a cultura vem de fora e com uma língua que é de outras regiões geográficas, e outras condições, com um substrato social variado, ou seja, “quando a questão, de essência antropológica, ainda por cima se reveste de aspectos etnológicos, ao ponto de a busca da sinceridade se confundir com a do ser autóctone”. Ainda se acrescenta a dimensão política, já que a cultura, caráter e identidade nacionais estão permeados por determinações de interesses de classes dominantes. Assim, não podemos deixar de usar máscaras:

21. A culpa do insofrido, onde está?
 22. Ali, Mário, põe a máscara!
 23. O rei de tule jogou a taça ao mar,
 24. vendaval a levou, e hoje,
 25. troféu cravado na torre mais alta da Golden Gate,
 26. banhada em luar,
 27. ela anseia pelo Oriente onde, dizem, o sol reside.
- (MOISÉS, 2000, p. 93)

Máscara, cabotismo, disfarce, problemas ligados à arte, aos fundamentos da comunicação e à ficção. A máscara liga-se à concepção da pluralidade da pessoa, de sua dissociação em máscaras. Para Anatol (*apud* LAFETÁ, 1986, p. 9), a vida impõe uma forma fixa ao indivíduo, tornada em máscara. Para não se dissolver em caos o fluxo da existência precisa dessa fixação, ao mesmo tempo em que estrangula e sufoca esse movimento de vida a partir do papel imposto ou adotado, ou seja, entendemos que as próprias máscaras adotam ou vêm de um papel imposto pela sociedade, pois vivemos colocando máscaras: em cada momento e lugar somos pessoas diferentes, mascaradas. Então, Moisés (2000) conversa com Mário:

197. Antes você perguntava pela culpa do insofrido
 198. e se queixava:
 199. -- Miséria, dolo, ferida,
 200. isso é a vida?
 201. Agora teu coração secreto nos leva de volta
 202. ao dia claro de onde viemos. (MOISÉS, 2000, p. 99)

Em Mário de Andrade isso se torna uma obsessão permanente, sendo que sua obra parece girar em torno da dialética do cabotismo e da sinceridade. Mário combina intencionalidade com sinceridade. Para o poeta, “a intenção consciente de criar o poema dentro de um determinado modo não descarta a presença de sinceridade espontânea” (LAFETÁ, 1986, p. 12), o que cria um jogo de máscaras e dissimulações. Desde o “Prefácio Interessantíssimo”, teorizando sobre a imediatez da expressão poética, esse autor coloca de várias formas a reflexão sobre a identidade consigo mesma, a unidade entre as camadas íntimas e sua expressão artística.

Há desdobramento e duplicidade desde que haja reflexão (espelho). Para Anatol Rosenfeld (*apud* LAFETÁ, 1986, p. 10) a procura da sinceridade já é um sintoma de sua perda:

perda da unidade e simplicidade em épocas de transição entre a tradição e a renovação, quando o indivíduo, desenvolvendo a plenitude da sua subjetividade (e, no caso, também a consciência da sua peculiaridade nacional), passa a sentir-se separado do espírito coletivo dominante que, ainda assim, o determina em larga medida. Dessa duplicidade decorrem tensões agudas. A própria exigência da sinceridade é, então, sintoma da crise, ou seja, da cisão e do sentimento de fragmentação.

É a busca sincera da auto-identidade que está envolvida pela crise que fragmenta e cinde. Em *Paulicéia desvairada* (s/d) temos transe de inspiração em sua escrita: há psicologicamente a intenção dos poemas como uma necessidade social, e não artística, estética; no entanto, eles também se configuram em um momento de crise social, e de crise da própria identidade de seu autor: Mário de Andrade. Esse autor almejava criar o poema com intenção consciente, dentro de um determinado modo, o que não elimina a presença da sinceridade espontânea. Sobre a *Paulicéia desvairada* (s/d) o autor explica sua gênese:

havia uma vontade *consciente* de fazer algo novo, que o livrasse do “enjôo” do Parnasianismo; depois, sob a influência de Verhaeren, havia uma vontade *também consciente* de fazer um livro de poesias sobre São Paulo; mas o livro não saía, até que, meses após, num estado em que parecia “que o desvairado era eu mesmo” – diz ele –, em cerca de seis dias, foi o livro todo escrito, dando um volume equivalente a “uns três do atual” – e “jamais não vi tanta besteira junta”, acrescenta (grifos do autor, LAFETÁ, 1986, p. 12).

Isso quer dizer que a vontade era consciente, mas houve um bloqueio do fluxo (espontâneo) de inspiração; em seguida, o fluxo de inspiração predomina, bloqueando a consciência; na terceira etapa, surgiam-lhe vontades conscientes de escrever coisas para machucar pessoas que não compreenderiam o autor, pois ele escrevia coisas incompreensíveis, propositalmente, fatalmente e voluntariamente. Mário percebia nelas um sentido vago, como sendo ressonâncias de ideias e sentimentos e não eles próprios. Coisas que ele deixou ficar consciente quando poliu o livro. O leitor desavisado poderia achar simples e esquemático, mas

é bem complicado: o esforço é de exposição de um “eu”, de *sinceridade*; quando se percebe que este “eu” não será compreendido, nasce a vontade de machucar o “outro”, vontade que se traduz então em *disfarce*, em escrever coisas “voluntariamente incompreensíveis”, até para o próprio “eu”. A “vontade de machucar” é desejo sincero; a escrita do incompreensível é também obediência à espontaneidade, submissão aos movimentos do inconsciente; mas a intencionalidade coroa tudo, armando um jogo de máscaras, um negaceio complexo de exibição e dissimulações (grifos do autor, LAFETÁ, 1986, p. 12).

Mário de Andrade, mesmo com a pretensão de escrever dentro de uma linha preestabelecida por movimentos anteriores, sempre se respeitou, esperando o poema surgir espontaneamente, sob o influxo da inspiração. Não obstante, ele se gaba de funcionar como um precipitador de mudanças fundamentais e indispensáveis (*idem* p. 13), o que aconteceu com seu livro *Paulicéia desvairada* (s/d), no qual parece que sua criação está voltada para certas necessidades da vida cultural brasileira, de encontrar e produzir uma identidade nacional. Um motivo de autossatisfação e egoísmo, íntimos; outro de orientador e abridor de caminhos, altruísta que, juntos, formam a sinceridade total do autor, que percebe uma necessidade social, de mudanças, funcionando como catalisador da transformação; correspondendo a outra necessidade de mudança que se radica no interior do próprio eu: dessa forma, sua obra é simultaneamente uma procura da identidade do indivíduo e do grupo (como sendo identificada a toda cultura do país). Nesta época, a cidade de São Paulo e do Rio de Janeiro se transformam em metrópoles modernas, capitalistas, cosmopolitas, então, o país se industrializa. De modo igual, Mário de Andrade escreve a *Paulicéia desvairada* (s/d) e *Losango cáqui* (1926), dentro de técnicas dos países industrializados, modernos, também capitalistas e cosmopolitas.

151. teus olhos bailavam no ar a grandeza de todas as
 152. glórias
 153. e teu coração entoava:
 154. -- Estou pequeno, inútil,
 155. bicho da terra derrotado,
 156. e já nem sei se vale a pena
 157. cantar São Paulo na lida. (MOISÉS, 2000, p. 96)

Isso não é proposto como uma homologia entre a literatura e os movimentos sociais, mas devemos considerar a poesia de Mário de Andrade como um conjunto de reflexões, no nível artístico, sobre os diversos problemas do universo ideológico da elite letrada da burguesia na época em que suas obras foram escritas.

35. Aqui os corações são arrastados pelos bondes sapa-
 36. teando nos trilhos como o nosso dlem-dlem San-
 37. tana! Ei-ô! Rumo à Voluntários da Pátria ou às

38. madrugada arrepiaadas de frio do largo de São
 39. Bento
 40. mas aqui os bondes arrastam nossa aflição Powell
 41. St. Acima, depois pelo Embarcadero até o Fisher-
 42. man's Wharf e por fim nos despejam na Ghi-
 43. rardelli Square, (MOISÉS, 2000, p. 94)

Segundo Mário (2010), há a rapidez e a síntese: a rapidez do poeta modernista à velocidade da vida hodierna. Uma poesia de resumo, de essência. A sensação, ao se transformar em ideia consciente, cristaliza-se em algo universal que a torna reconhecível. A poesia é o resultado artístico da expressão complexa. O poeta cria, exagera e deforma sintetizando. Descobre e aproxima relações esparsas. Nisso consiste seu papel de artista. A natureza é apenas o ponto de partida do poeta, o motivo para uma criação livre dela.

51. A cidade assolada em neblina acolhe os deuses da
 52. madrugada e nos vê passar.
 53. Não é nossa Londres das neblinas finas, onde as
 54. rolas da Normal esvoaçam entre os dedos da
 55. garoa, (MOISÉS, 2000, p. 94)

O autor ainda destaca que aquilo que é moderno advém da rapidez espiritual, a qual é caracterizada pela síntese e abstração. O homem instruído moderno, o poeta instruído, lida com letras de raciocínio: se torna um cansado intelectual, mesmo se tiver apenas 15 anos. A atenção da fadiga intelectual: o raciocínio cansa-nos. Com a tecnologia estamos em toda parte pela inteligência e pela sensação. O homem moderno, pelo treino cotidiano, pelo cansaço parcial intelectual, tem uma rapidez de raciocínio maior que a do homem de 1830: soma de associações de ideias com a velocidade da luz; síntese, ou seja, o maior efeito com o mínimo de palavras. Utilização cotidiana da abstração, do universal. A sensibilidade, o lirismo produzido pelas sensações, e não um jogo de imagens nascido de uma única inspiração inicial. Associação de imagens é de efeito esfuziante, psicológica, magnífica e, principalmente, natural. Pode tornar-se consciente, provocada, procurada: virtuosidade.

73. Foi aqui
 74. que Leadbelly, o negro desdentado, sentou-se à nos-
 75. sa mesa e nos ensinou a chorar em uníssono
 76. com seu banjo prodigioso e você lhe ensinou os
 77. passos da dança que todos sabíamos e ele em-
 78. tão, com outro brilho nos olhos, voltou a nos
 79. chamar irmãos e nos desejou alegria e você o
 80. abençoou. (MOISÉS, 2000, p. 95)

Não houve destruição de ordem. Na poesia modernista, não se dá concatenação de ideias na maioria das vezes, mas associação de imagens e superposição de ideias e imagens. Sem perspectiva e nem mesmo lógica intelectual. Nem desenvolvimento, nem seriação de planos: preferem verso livre, ao invés da destruição do verso pelo poema em prosa; a vitória do dicionário no lugar da sintaxe; a ordem do subconsciente em relação à destruição da ordem intelectual.

61. naquele bar imundo da o'Farrell quase esquina com
 62. a Market, em meio ao cheiro azedo e oleoso de
 63. tantas noites mal-dormidas, depois da milésima
 64. cerveja, depois de esgotarmos todos os versos
 65. bem amados, que sabíamos de cor, (MOISÉS, 2000, p. 95)

Segundo Lafetá (2000), a primeira máscara de Mário, a preocupação cosmopolita, que vem depois das grandes transformações urbanas do início do século, corresponde à fase vanguardista a máscara do “trovador arlequinal”, do poeta zombeteiro e sentimental que encarna o espírito da modernidade e de suas contradições. Ela está presente na obra *Paulicéia desvairada* (s/d). Sob essa máscara o poeta assume papel de experimentação estética, se utiliza do verso livre, do humor, lirismo disfarçado, um distanciamento do sujeito lírico, uma busca de não subjetividade, tendências propostas pelo Modernismo brasileiro, na busca da identidade do “eu” e da sua cidade. Nesse sentido, a denominação dada por Lafetá a essa máscara, de “trovador arlequinal”, condiz com o papel desempenhado pelo poeta em *Paulicéia desvairada* (s/d), uma vez que, nesse processo de experimentação, ele chama a atenção para si, assim como um Arlequim que se utiliza de trajes triangulares de várias cores, como também possui um caráter cômico, porque se coloca em posição de ruptura com o convencional, o que, naturalmente, produziu certo estranhamento. Ela pode ser observada no poema “Paisagem N° 3”, do livro supracitado. De modo geral, essas obras apresentam em si

a denúncia da exploração social, a revisão amarga daquilo que fora cantado de modo eufórico na juventude, a esperança da transformação, a resistência e a expressão de uma angústia muito pessoal diante dos desmandos do mundo (LAFETÁ, 1986, p. 32).

158. Você recusou a paciência (Boi morto) e a esperança
 159. e em teus olhos as águas murmuravam hostis,
 160. levando as auroras represadas
 161. para o peito do sofrimento dos homens.
 162. Nem eram tantas essas águas, nem tamanhas.
 163. Era uma lágrima, apenas, uma lágrima
 164. das águas turvas do nosso Tietê, límpida
 165. lágrima em que brilhava um céu de chumbo,
 166. arlequinal!
 167. comoção de nossas vidas! (MOISÉS, 2000, p. 98)

Isto posto, percebe-se que as inquietudes, quanto à luta pela busca de uma identidade, também foram coletivas. A procura da identidade é feita de tensões. Desse modo, podemos destacar algumas observações sobre a linguagem dessa máscara, segundo Lafetá (2000): a do “trovador arlequinal”, pesquisa da *Paulicéia* cosmopolita e de identidade do poeta; da vivência de suas ruas e multidões que nascem os poemas novos desse livro, com lirismo complexo de um ambiente hostil do qual o poeta tenta tirar a cara, se reconhecer, desenhando com sons chocantes, metáforas duvidosas, hipérboles, identificações muito rápidas, alucinações, naufrágios. Temos uma impressão contraditória, ao cheiro do novo que eles têm, junta o sentimento de coisa desarrumada, caótica, quase informa, como no transbordamento do que chamamos ser nossa atualidade, a qual se apresenta caótica. Dessa forma, é difícil encontrar, exprimir ou mesmo entender a poesia de Mário. Mário dizia a Augusto Meyer: “me parece que o desvairado era mesmo eu”. Assim, ele apresenta poemas com uma linguagem composta por antíteses, embates e convergências de sons, cortes bruscos nas frases, associações livres de ideias, suspensão do sentido, como nos poemas contemporâneos: linguagem que parece não ter referência fixa a qual voltar, dispersa, labiríntica, dissonante, linguagem de vanguarda.

A cidade moderna é o labirinto arquitetônico que o homem criou à imagem de sua alma. Mário persegue essa identidade nos poemas da *Pauliceia...*: manipulando suas antíteses, reticências e exclamações, cria um traje de

arlequim que veste tanto o trovador quanto a metrópole (LAFETÁ, 1986, p. 20).

107. Depois,
 108. diante do cais, em Lands End, os braços abertos
 109. em cruz,
 110. você gritou para o abismo em frente,
 111. ou sussurrou para as almas encolhidas de medo:
 112. -- A noite vem do mar cheirando a cravo!
 113. E por um instante o baiano poeta Sosígenes bailou
 114. entre nós
 115. naquela madrugada em San Francisco,
 116. mas logo regressou a seus castelos em Belmonte.
 (MOISÉS, 1998, p. 96)

A noite, para Mário (2010), é vista como vida recalcada, desejos irregulares, ao inconsciente que assusta e a tudo o que a sociedade oprime. Momento da rebeldia e dos impulsos arriscados: “é básica a idéia de que a caminhada desperta a reflexão a partir das emoções, tendo como catalisador o espetáculo da natureza” (p. 261).

20. Dez horas da noite.
 21. A culpa do insofrido, onde está?
 22. Ali, Mário, põe a máscara! (MOISÉS, 2000, p. 93)

Mário de Andrade praticou em toda a sua obra a poesia da rua e do poeta andarilho, freqüentemente nas horas da noite, marcadas pela inquietação e mesmo a angústia (*idem*, p. 264).

Encontramos em Moisés a ideia de Mário de desgeograficar: unir em um mesmo espaço, elementos de todas as regiões do Brasil, fundindo-os ou deslocando-os, para servir ao nacionalismo, para ele mais fecundo que o regionalismo. Unir espaços e pessoas em uma sobreposição:

28. Dez horas da noite.
 29. Vem, Mário, vou mostrar-te San Francisco, (MOISÉS, 2000, p. 93)

Em *Paulicéia desvairada* (s/d), os aspectos da modernidade são entendidos por Lopez (1996) “como um processo cognitivo que busca a adequação crítica a seu tempo” (p.18). O próprio autor define o Arlequim como “audácia vertical” (cf. *Ilustração Brasileira*, Rio de Janeiro, mar., 1921). Epíteto de raiz futurista que valoriza a metrópole moderna e cosmopolita, a rápida vida americana: o poema de Moisés (2000). Em 1921, o autor revela a natureza do primeiro Arlequim e defende a loucura como uma nova ótica, pronta para mexer com os padrões convencionais, um instrumento de organização que deseja enxergar além das aparências, atinando que o lírico poderia estar fundido ao dramático, ao patético. O arlequim de Mário, portanto, é diferente e marcado pelo presente. Cabe à poesia a reflexão sobre si mesma. Ela enxerga de maneira não convencional, a do palhaço do circo através do inconsciente de onde brota o impulso lírico.

Segundo Lafetá (2000), a loucura também é trabalhada por Mário de Andrade, explorada no expressionismo, pode ter repercutido na iluminação com que caracteriza o delírio em “Noturno”, mesclando-se ao satanismo baudelairiano. Conhecimento profundo da realidade. A loucura tornou-se uma nova força organizadora que foge aos padrões estabelecidos e os denuncia. Ela é um atributo do poeta, sua companheira e conselheira, como o tipo de conhecimento que se quer mais profundo, liga o sentimento, o lírico, aos planos

estéticos e ideológicos, almejando a unificação. O poeta tem consciência de sua força. Ela possui a sua nova lógica, ou seja, tem consciência que deve encarar sua realidade.

35. Aqui os corações são arrastados pelos bondes sapa-
 36. teando nos trilhos como o nosso dlem-dlem San-
 37. tana! Ei-ô! Rumo à Voluntários da Pátria ou às
 38. madrugadas arrepiadas de frio do largo de São
 39. Bento (MOISÉS, 2000, p. 92)

Uma espécie de alucinação, um sonho. Segundo Lafetá (2000), o poeta não escolhe o papel de jogral, sendo aquele que interpreta significações alheias, mas se define como o trovador (razões de trovar, teoria, o que tentara organizar com ajuda europeia), um criador original. O trovador também arca com os sofrimentos que vem do culto de sua dama, sua senhora. A dama de Mário é a cidade, particularizada em um momento da humanidade, vivido no Brasil. A partir disso,

a escolha do nome “Paulicéia” e não São Paulo (este último empregado apenas no primeiro poema, “Inspiração”, a dedicatória que dá as coordenadas da realidade), está rejeitando a mecanização da chamada vida moderna, padronizada das metrópoles: não é o topônimo e sim o apelativo da dama que o cativou (p. 31).

A cidade se impõe em “Tristura”, como uma complementação afetiva tomada como a mulher a quem o poeta se une em uma relação de sofrimento e angústia, que abrange tanto seu dilaceramento individual como o da humanidade. No caso do poema de Piva (2000) e de Moisés (2000), portanto, há um triângulo amoroso: os autores, a cidade e a figura de Mário e seu Arlequim. Contudo, nota-se que muito mais poderia ser trabalhado em torno da penetração de vanguardas europeias em *Paulicéia desvairada* (s/d), no entanto, pretendemos identificar e analisar elementos absorvidos e transformados pela poesia brasileira de Mário, Piva e Moisés.

3. CONSIDERAÇÕES À GUIA DE CONCLUSÃO

Diante das discussões arroladas, percebemos que Piva, Mário, Moisés e o “trovador arlequinal” se encontram nos poemas “No Parque Ibirapuera” (2000) e “Mário de Andrade em San Francisco” (2000), e parecem mostrar suas visões sobre o contexto vivido em cada época. Em *Paranóia* (2000), a maioria dos poemas se configura em caminhadas do sujeito lírico na cidade São Paulo; no poema de Moisés, essas caminhadas se configuram na cidade de São Francisco, como que cantando São Paulo. Uma literatura além de escrita, para ser falada. Em *Paulicéia desvairada* (s/d), o eu poético se anuncia através das máscaras do sonho, do estado visionário ou da alucinação, também com visões. Temos nos poemas contemporâneos: versos longos com aglutinação de substantivos, de diversas orações e a vertigem alucinatória que resulta, para a leitura, da falta de pontuação e elementos de ligação, o que pode se ligar ao ritmo harmônico e polifônico da obra de Mário de Andrade.

O ponto de quebra no contemporâneo é o lugar de seu compromisso e de encontro entre os tempos e as gerações: anunciar o futuro, mas que esteve no passado. Os três autores mostram um conjunto de reflexões, no nível artístico, sobre os diversos problemas do universo social e do fazer poético. Adotam máscaras e disfarces para exercer, de modo didático e irreverente, o papel de crítico. Figurar não está restringido à poesia de Mário, mas também na de Piva e Moisés, figurando encontros com Mário por meio da poesia, e construindo com ele a cidade de São Paulo.

Constata-se que a questão do fingimento ou do cabotismo está presente em grande parte da obra de Mário de Andrade, o que nos permite dizer que o poeta utilizou, de fato, máscaras no seu processo de criação artística e intelectual. Assim, ressaltamos que esse foi o panorama geral sobre a obra *Paulicéia desvairada* (s/d), *Paranóia* (2000), e o poema de Moisés “Mário de Andrade em San Francisco” (2000), tendo em vista que muito ainda deve ser estudado, analisado e interpretado na riqueza poética do encontro desses autores dentro do texto. É preciso que as várias máscaras e determinações dessas obras sejam estudadas de forma calma e bem detalhadas, pela sua grandeza estética e reflexiva.

Assim, entendemos que a vanguarda em um país subdesenvolvido surgirá de exames das características sociais e culturais, considerando a arte como expressão da particularidade, determinada e concreta no mundo e de um autor. O novo sistema cultural pós 1930 não significa cortar as linhas que articulam sua literatura com o Modernismo, mas ver novas configurações históricas que exigem novas experiências artísticas, como a de Piva e Moisés. Ficou a linguagem reelaborada de 1920. Mário de Andrade mostrou a função do coloquial, do irônico, do prosaico no verso, características que, no afã da busca pela originalidade, mostraram rastros de sua influência literária nos poemas de Piva e Moisés: autores que se mostram como agentes da ruptura (com modelos de escrita passados) na contemporaneidade. Autores plurais e multifacetados esteticamente; que, além de se apropriarem da figura de Mário de Andrade, e de sua máscara Arlequinial, coabitam e coexistem com esse autor em seus poemas, potencialidades vivas.

4. BIBLIOGRAFIAS

4.1 Referências bibliográficas

ANDRADE, Mário de. **A escrava que não é Isaura: discurso sobre algumas tendências da poesia modernista**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2010.

ANDRADE, Mário de. **Poesias completas**. São Paulo: Livraria Martins Editora, S.D.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo, Cultrix, 1982.

CAMPOS, Haroldo. “A poética da radicalidade”. ____ In: ANDRADE, Oswald. **Pau-Brasil**. São Paulo: Globo: Secretaria de estado da Cultura, 1990.

CANDIDO, Antonio. **O discurso e a cidade**. São Paulo: Duas Cidades, 1993.

FARIA, Álvaro Alves de; MOISÉS, Carlos Felipe. (Org.). **Antologia poética da geração 60**. São Paulo: Nankin Editorial, 2000.

LAFETÁ, João L. **Figuração da intimidade**. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

LAFETÁ, J.L. **1930: A crítica e o Modernismo**. São Paulo: Duas Cidades, 2000.

LEITE, Danilo Monteiro F.. **Teatralidade da palavra poética em Paranoia de Roberto Piva**. São Paulo, 2010, 174 p. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

LOPEZ, Telê Ancona. **Mariodeandradiando**. São Paulo: Editora Hucitec, 1996.

MOISÉS, Carlos Felipe. **Lição de casa & poemas anteriores**. São Paulo: Nankin Editorial, 1998.

MOISÉS, Carlos Felipe. Geração, gerações. ____ In: **Rodapé**: São Paulo: Nankin, 2001.

MOISÉS, Carlos Felipe (org.). **Antologia poética da geração 60**. São Paulo: Nankin Editorial, 2000.

PAZ, Octavio. **Os filhos do barro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

PIVA, Roberto. **Paranóia**. 2. ed.. São Paulo: Instituto Moreira Salles e Jacarandá, 2000.

SISCAR, Marcos. Figuras do presente. ____ In: **Poesia e crise: ensaios sobre a “crise da poesia” como topos da modernidade**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2010.

SOUZA, Cristiane Rodrigues de. **Clã do Jabuti: uma partitura de palavras**. São Paulo: Annablume, 2006.

VERONESE, Marcelo Antonio M.. **O estudo da intertextualidade na poesia contemporânea de Roberto Piva**. Anais do Seta, vol. 2, 2008.

WILLER, Cláudio. Roberto Piva e a Poesia. **Triplov de Artes, Religião e Ciências**, n. 2, p. 1-17, abr. 2010.

4.2 Bibliografia consultada

AGAMBEN, Giorgio. **O que é contemporâneo e outros ensaios**. Chapecó: Argos, 2009.

BIELLA, João Carlos. **Uma leitura descritiva e judicativa d’alguma poesia contemporânea**. Relatório de conclusão do pós-doutorado em Estudos Literários, FCL-UNESP-CAR, dez. 2010.

CÂMARA, Mario. “Paulicéia profanada: uma lectura de *Paranóia* de Roberto Piva”. **Ipotesi**, Juiz de Fora, v.11, nº1, p.21-29, jan/jun 2007.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade**. São Paulo, Publifolha, 2000.

CANDIDO, Antonio. **Estudo analítico do poema**. São Paulo: São Paulo: Humanitas, 1996.

ELIOT, T.S. **A essência da poesia**. Rio de Janeiro: Artenova, 1972.

LAFETÁ, J.L. A representação do sujeito lírico na *Paulicéia desvairada* ____ In: BOSI, Alfredo (Org.). **Leitura de poesia**. São Paulo: Ática, 1996.

LYRA, Pedro. **Sincretismo – a poesia da geração 60**. Fortaleza: EDUFC; Rio de Janeiro: Topbooks- Rioarte, 1995.

SCRAMIN, Susana. **Literatura do presente: história e anacronismo dos textos**. Chapecó: Argos, 2007.