

A flânerie noturna: de Baudelaire e Rimbaud a Roberto Piva

Rangel Gomes de Andrade¹

Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP)

Resumo

Em *Paranoia*, de Roberto Piva, é apresentada ao leitor uma cidade de São Paulo noturna, observada pelos olhos de um eu lírico em estado delirante. O poeta oferece um itinerário onírico pela capital paulista, cuja ambientação mórbida transfigura os habitantes da vida noturna em imagens que transitam entre figurações do sagrado e do profano. O êxtase místico-erótico acompanha a *flânerie* do eu poético pelo ambiente urbano deformado pela noite. A partir da noção de “textos da noite”, definida por Américo (2017), do conceito benjaminiano de “iluminação profana” (1994), e de um breve preâmbulo sobre o desenvolvimento do tema urbano e noturno nas poéticas de Charles Baudelaire e Arthur Rimbaud, objetivamos analisar dois dos poemas que integram o volume *Paranoia*, intitulados “Praça da República dos meus Sonhos” e “Visão de São Paulo à noite (Poema Antropófago sob Narcótico)”, sob a ótica da noite e do sonho, e verificar de que modo esses elementos incidem sobre a ambientação urbana e as imagens que são produzidas pelo eu lírico a partir da visão desta São Paulo noturna.

Palavras-chave

Roberto Piva. Rimbaud. Baudelaire. Cidade. Noite.

¹ Bacharel em Letras – Português/Francês pela Faculdade de Ciências e Letras da UNESP, campus de Araraquara. Mestrando em Estudos Literários pelo PPG em Estudos Literários da UNESP, campus de Araraquara. Bolsista CAPES-PROEX.

“Prefiro [...] ser aquele que caminha na noite a pensar que sou aquele que caminha no dia.”
(André Breton)

Introdução: a cidade, o *flanêur* e a noite

O poeta Roberto Piva desponta no cenário da poesia brasileira da segunda metade do século XX com *Paranoia*, publicado em 1963. São Paulo, já um grande centro urbano, é o cenário principal da obra. A voz poética piviana caminha pelas ruas da capital paulista, circulando entre as mais variadas figuras que povoam o ambiente noturno das grandes cidades: prostitutas, michês, criminosos e vagabundos, elevando à condição poética esses seres marginais, com os quais o poeta se mistura e se identifica.

A poesia citadina cantada por Piva vincula-se a uma tradição advinda do século XIX francês, com poetas como Charles Baudelaire e Arthur Rimbaud. A vida urbana constitui parte fundamental da experiência poética engendrada por esses poetas. Nessa época, toda uma nova sensibilidade se constitui em razão das transformações técnicas e industriais e da ampliação demográfica das cidades no decorrer do século. É nesse contexto que surge o indivíduo urbano por excelência: o *flanêur*. Ao poeta que caminha pelas ruas será exigida uma poesia que seja capaz de ritmar a transitoriedade da vida citadina. A partir de Baudelaire, a *flânerie* passa a constituir um elemento fundamental no processo de apreensão poética da cidade, tendo em Rimbaud um importante continuador.

Baudelaire e Rimbaud, como afirma Hugo Friedrich, mantinham uma relação ambígua com a modernidade, oscilante entre a adesão e a aversão:

aversão à modernidade, enquanto progresso material e racionalismo científico; apego à modernidade, enquanto conduz a novas experiências, cuja dureza e obscuridade exigem uma poesia dura e “negra”. (FRIEDRICH, 1978, p. 66).

Contra a ideologia do progresso, esses poetas invocaram uma poética do ilógico, das trevas e do diabólico. Tal obscuridade derivada da experiência moderna está presente também na poética de Piva, uma poesia que traz à tona a escuridão da metrópole e os seres da noite que nela se ocultam.

No artigo “A poética da noite”, Ékaterina Vólkova Américo aborda obras em que a presença de um “núcleo semântico” em torno da temática noturna permite denominá-las de “*texto da noite*” (AMÉRICO, 2017, p. 198). Configura *texto da noite* “aqueles textos nos quais a *vigília* proporciona o ‘estado específico (noturno) de

consciência’ que estimula a necessidade de autodefinição e de autoafirmação do eu.” (AMÉRICO, 2017, p. 202). Ou seja, textos em que a subjetividade do poeta aflora no interior do campo semântico particular ao ambiente noturno. Pode-se associar a isso a *revêrie* dos poetas finisseculares franceses, estado de devaneio a meio caminho entre o sono e a vigília, que possibilita que a imaginação e o sonhar assomem na vida desperta.

Segundo Américo (2017), a oposição entre noite e dia é tradicionalmente associada à oposição entre bem e mal. As trevas noturnas distanciam o homem da luz e propiciam seu contato com forças malignas. Dessa oposição, podemos depreender outras: ordem e caos, racional e irracional, belo e horrível, sagrado e profano, apolíneo e dionisíaco. O mundo banhado em trevas é um mundo caótico e ininteligível, pois a visão, nossa principal via para percepção da realidade, é suspensa ou obstruída pelas sombras, abrindo espaço a todo um imaginário macabro. Desse modo, o universo noturno pode ser entendido, na acepção de Iúri Lotman, como um *antimundo*, “[...] um espaço extraestrutural icônico, habitado por monstros, forças infernais e pessoas relacionadas a elas” (LOTMAN apud AMÉRICO, 2017, p. 202).

Ainda que a iluminação a gás tenha permitido “que a noite pudesse ser colonizada e tornada segura para os cidadãos respeitáveis” (ALVAREZ, 1996, p. 28), dissipando muito da antiga superstição que havia em torno do universo noturno, tal ambiente ainda se manteve, no imaginário social, como essa espécie de *antimundo*, a contraface do ordinário mundo diurno, um espaço mais transgressor e libertário, porém mais aterrorizante, que poucos têm o direito de desbravar.

Segundo Elisabeth Bronfen:

No decorrer do século dezenove, a crescente disseminação da luz artificial, juntamente com a sanção social do trabalho noturno, assemelhou ainda mais o tempo depois do anoitecer e a vida diurna. A despeito disso, no imaginário cultural, o tempo entre o anoitecer e o amanhecer permaneceu um estágio e estado mental que reflete e contesta o dia a dia corriqueiro. O sujeito moderno, expondo-se à paisagem urbana noturna, encontra um mundo lançado a uma luz mais difusa que a diurna e, por isso, trata-se de um mundo mais condensado em termos do potencial imaginário que talvez abrigue. (BRONFEN, 2013, p. 247).

De acordo com Lotman: “o mundo noturno urbano [...] está localizado no limite do espaço da cultura ou fora dele. Esse mundo travestido é orientado para uma *anticonduta*” (LOTMAN apud AMÉRICO, 2017, p. 205). Ainda segundo o teórico: “a *anticonduta* é assinalada pela inversão: o personagem dorme quando todos os outros trabalham e age quando todos adormecem.” (AMÉRICO, 2017, p. 206, grifo no original).

A noite torna-se, então, o espaço do mundo invertido, o espelho perverso do dia, no qual se rompem as correntes da razão e da moral que regem o mundo diurno, libertando a imaginação para que esta se revele em tons mais mórbidos e diabólicos, estimulando também a percepção mística e erótica do poeta.

É sob o manto noturno da cidade que vai caminhar Piva nos dois poemas aqui analisados: “Praça da República dos meus Sonhos” e “Visão de São Paulo à noite (Poema Antropófago sob Narcótico)”. Contudo, antes da São Paulo do século XX de Piva, há a Paris do século XIX de Baudelaire e as cidades espectrais de Rimbaud. Faremos um breve itinerário por essas paisagens urbano-poéticas antes de adentrarmos o universo da noite citadina de Roberto Piva.

A caminhada noturna em Baudelaire e Rimbaud

No século XIX, com a expansão dos centros urbanos, surgem as grandes aglomerações humanas, que possibilitam ao *flâneur*, este observador ocioso que caminha pela cidade, captar uma profusa gama de detalhes na multidão de anônimos que compõe o novo ambiente social. Em Paris, particularmente, o surgimento dos bulevares, com suas ruas largas, cafés e lojas iluminados, torna possível o encontro entre diferentes tipos sociais: burgueses e desvalidos cruzam-se pelas calçadas, produzindo um espaço carregado de contrastes.

Componente fundamental dessa nova dinâmica social é a implementação, em larga escala, da iluminação a gás, no início do século. Em razão de sua popularização, toda uma nova percepção da cidade torna-se possível ao poeta. Como comenta Benjamin: “A imagem da rua como interior no qual se concentram as fantasmagorias do *flâneur* é dificilmente separável da iluminação a gás.” (BENJAMIN, 2019, p. 52). Se a luz dos candeeiros ilumina o luxo das vitrines, ela possibilita também enxergar os detritos que a urbe produz. Nesse contexto, Baudelaire irá engendrar um novo fazer poético, ao procurar apreender os contrastes parisienses em sua poesia.

O poeta, em Baudelaire, assemelha-se ao trapeiro, que, na calada da noite, recolhe os dejetos indesejados pela sociedade: “ambos exercem, solitários, a sua profissão, a horas em que os burgueses se entregam ao sono” (BENJAMIN, 2019, p. 81). Sob o manto da noite, poeta e trapeiro flanam pela cidade em busca do material para seu trabalho. Como sugere Benjamin, esta não é uma caminhada tranquila, mas uma espécie de assalto violento pelas ruas: “fala[-se] da ‘passada brusca’ de Baudelaire; é o passo do

poeta saqueando a cidade nas suas deambulações em busca de rimas” (BENJANIN, 2019, p. 82). Ao recolher os dejetos, o poeta permite-se extrair a beleza do horrível e tornar o grotesco e o disforme em motivo poético².

O poeta, caminhando em meio à multidão, apreende os instantes de decadência e de beleza fugidia que o fluxo da cidade lhe oferece, tornando-os em matéria de sua poesia. O *flâneur* se sente à vontade em meio aos passantes anônimos, a rua é seu *habitat* natural:

A multidão é seu domínio, como o ar é o do pássaro, como a água, o do peixe. Sua paixão e sua profissão consistem em *esposar a multidão*. Para o perfeito *flâneur*, para o observador apaixonado, constitui um grande prazer fixar domicílio no número, no inconstante, no movimento, no fugidío e no infinito. Estar fora de casa e, no entanto, sentir-se em casa em toda parte; ver o mundo, estar no centro do mundo e continuar escondido do mundo, esses são alguns dos pequenos prazeres desses espíritos independentes, apaixonados, imparciais, que a língua não pode definir senão canhestamente. O observador é um *príncipe* que usufrui, em toda parte, de sua condição de incógnito. (BAUDELAIRE, 2010, p. 30, grifos no original).

O gravurista Constantin Guys, de que trata Baudelaire no ensaio “O pintor da vida moderna”, é exemplar da atitude do *flâneur*. Guys, segundo Baudelaire, sustenta o tempo todo um “estado de convalescência”, algo como um “retorno à infância”, pois “a criança vê tudo como *novidade*; ela está sempre inebriada.” (BAUDELAIRE, 2010, p. 25, grifo no original). Sob este “estado de embriaguez religiosa das grandes cidades” (BAUDELAIRE apud BENJAMIN, 2019, p. 59), o artista caminha pelas ruas e capta seus sinais inusitados, suas aparições fugidias, transfigurando esse material bruto em poesia através do labor artístico.

O estado de convalescência e a embriaguez a que se refere Baudelaire podem ser vinculados ao conceito benjaminiano de “iluminação profana”. De acordo com Benjamin (1994), a percepção poética da realidade possibilitaria captar um instante de revelação mística fundado no dado prosaico do mundo material. Benjamin observa essa potência na prática da *flânerie* e no uso de entorpecentes, como formas de instaurar um novo olhar sobre o real: “O homem que [...] se dedica à *flânerie*, pertence, do mesmo modo que o fumador de ópio, o sonhador e o ébrio, à galeria dos iluminados. E são iluminados mais profanos.” (BENJAMIN, 1994, p. 33). Nas palavras de José Miguel Wisnik, a iluminação profana seria “um tipo de olhar que sonda *o impenetrável no cotidiano, e o cotidiano no impenetrável*” (WISNIK, 1988, grifos no original). Esse olhar

² Exemplar, nesse caso, é o conhecido poema “Uma carniça” (BAUDELAIRE, 2019, p. 105).

revela um mundo de fulgores invisíveis e seres aterrorizantes. Trata-se do *inframundo* que se oculta do dia e que o olhar do *flâneur* noturno possibilita revelar.

Munido do temperamento convalescente, o poeta, sob o véu da noite, naquela “hora estranha e incerta em que as cortinas do céu se fecham, em que as cidades se iluminam” e em que “o lampião de gás mancha a púrpura do sol poente” (BAUDELAIRE, 2010, p. 32), adentra os ambientes degradados e decadentes da metrópole, como bares e prostíbulos, onde os homens se revelam “numa beleza estranha” e nos quais vêm à tona “as alegrias passageiras do *animal depravado!*” (BAUDELAIRE, 2010, p. 32, grifo no original). Revelam-se, nesta hora, os traços brutais da personalidade humana, ocultos sob a austeridade diurna. Após o anoitecer, surgem as figuras marginais da sociedade, os demônios do mundo urbano moderno, iluminados pela luz artificial dos lampiões a gás:

Substituindo os fantasmas, bruxas e demônios da cultura gótica, encontramos um conjunto de entusiastas da noite cujos movimentos *em e através* de uma paisagem urbana alterada pela escuridão nos permite reconhecer interconexões que são invisíveis durante o dia, porque são feitas visíveis apenas em iluminação artificial. (BRONFEN, 2013, p. 247, grifos no original).

No célebre conto de Edgar Allan Poe “O homem da multidão”, o avançar da noite sobre o quadro urbano observado pelo narrador – em estado convalescente, como exige Baudelaire – produz um efeito deformador que, ao mesmo tempo que perturba, fascina o observador:

Conforme a noite avançava, progredia meu interesse pela cena. Não apenas o caráter geral da multidão se alterava materialmente (seus aspectos mais gentis desapareciam com a retirada da porção mais ordeira da turba, e seus aspectos mais grosseiros emergiam com maior relevo, porquanto a hora tardia arrancava de seus antros todas as espécies de infâmias), mas a luz dos lampiões a gás, débil, de início, na luta contra o dia agonizante, tinha por fim conquistado ascendência, pondo nas coisas um lustro trêmulo e vistoso. Tudo era negro, mas esplêndido [...]. (POE, 2017, p. 385).

Semelhante fascínio pelos efeitos que o anoitecer exerce sobre a vida urbana é percebido por Baudelaire no poema “O crepúsculo da tarde”, no qual o eu poético elenca todo um cortejo de figuras crepusculares que surgem após o cair da noite, seres ocultos do mundo burguês diurno:

A encantadora noite, aliada ao criminoso,
Vem sutil, como um cúmplice silencioso;
Fecha-se, como grande alcova, lentamente,
E em fera se transforma o homem impaciente.

Ó noite, noite tão desejada por quem
Cujos braços conseguem até dizer sem
Mentir: Nós trabalhamos hoje! — E a noite afaga

Os espíritos que uma dor selvagem traga,
O sábio de cabeça pesada e obstinado,
O operário que volta à sua cama encurvado.
Pelos ares, porém, demônios repugnantes
Pesadamente acordam, como negociantes,
E ao voar vão as janelas e toldos golpeando.
Sob os clarões que o vento vai atormentando,
A Prostituição se acende pelas ruas;
Tal como um formigueiro, vai abrindo suas
Saídas; vai traçando um caminho escondido,
Assim como o inimigo dá um golpe atrevido;
Ela se move pela cidade enlameada
— Verme, cuja comida ao Homem é roubada.
Ouvem-se aqui e ali cozinhas apitando,
Teatros esganiçando, orquestras estrondeando;
Com o jogo solto, os bares ficam apinhados
De putas e embusteiros, seus associados,
E os ladrões, que não dão trégua nem têm piedade,
Recomeçam, também eles, sua atividade,
E vão portas e caixas forçar, vigilantes,
Para viver uns dias e vestir amantes.
(BAUDELAIRE, 2019, p. 301-303).

É o *flâneur* noturno que vislumbramos nesse poema, caminhando em meio a figuras diabólicas e monstruosas que assomam às ruas conforme o dia se põe. Como assinala Volkova Américo: “há uma relação clara entre a aparição dos seres do além e o tempo noturno.” (AMÉRICO, 2017, p. 209). Os monstros das velhas superstições são agora transfigurados em ladrões, prostitutas e trapaceiros. Todos a compor um grande festim diabólico no qual o poeta se deleita. Baudelaire, ao dar relevo a esses seres marginais e boêmios que habitam a noite citadina, acaba por identificar-se com eles, visto que, em relação à sociedade burguesa e utilitarista, o poeta é ele mesmo um pária e um transgressor. Um ente maldito, em suma.

Como escreve Bronfen:

Baudelaire celebra entusiasticamente a noite como o local privilegiado da transgressão e descobre no *flâneur* noturno uma específica e moderna subjetividade urbana. Desabrigado errante através das ruas iluminadas, esse *flâneur* encarna o fato de que um aspecto particular da cultura burguesa cotidiana – a noite passada com a família na proteção do lar – estava rapidamente tornando-se senão inválida, ao menos não mais a norma. (BRONFEN, 2013, p. 246).

O fascínio de Baudelaire pela noite enquanto domínio de forças malignas deve-se a sua busca por expressar uma poética do Mal, declarado em um de seus projetos de prefácio às *Flores do mal* (BAUDELAIRE, 2019, p. 553). Esse desejo leva a uma valorização positiva dos caracteres malignos da noite e de seus habitantes. Enquanto oposição ao mundo do trabalho e da razão, a noite configura-se como o espaço de afirmação do desejo e da vontade. Como escreve Américo: “o dia passa a ser visto como

tedioso e sem vida e a noite como uma chance de exceder os limites da vida cotidiana e de violar a ordem.” (AMÉRICO, 2017, p. 211).

Após Baudelaire iniciar o desbravamento da noite urbana, é a vez de Arthur Rimbaud dar prosseguimento a esse processo em sua práxis poética. Rimbaud amplia as intuições baudelairianas, ao aprofundar o efeito de irrealidade causado pelos choques que o poeta das *Flores do mal* apreendia ao caminhar pelas ruas de Paris. Segundo Vasconcelos:

a deambulação amplifica-se, passando a ocorrer um ‘desdobramento de aparições’ [...], bem próximo do ‘simultaneísmo tumultuoso’ [...], característico da não-delimitação de lugares e referências diante dos choques citadinos. (VASCONCELOS, 2000, p. 108).

O estado de embriaguez com que Baudelaire caminhava pelas ruas dá lugar, em Rimbaud, a um verdadeiro projeto poético, delineado em suas “Cartas visionárias”³. O poeta vidente que Rimbaud perfila nestas cartas nasce de um processo de “longo, imenso e racional *desregramento de todos os sentidos*.” (RIMBAUD, 2020, p. 10, grifos no original). A vidência, defendida por Rimbaud, deriva de uma ação refletida por parte do poeta, um ato volitivo de entorpecimento e degradação, a fim de alcançar um estado de percepção que transcenda a trivialidade do real:

Todas as formas de amor, de sofrimento, de loucura; ele busca a si mesmo, acaba-se em todos os venenos para guardar somente a quintessência. Inefável tortura na qual necessita de toda fê, de toda força sobre-humana, onde se torna, entre todos, o grande doente, o grande criminoso, o grande maldito — e o supremo Sábio! — Pois ele chega ao *desconhecido*! Visto que cultivou sua alma, já rica, mais do que a de qualquer outro! Ele chega ao desconhecido e quando, enlouquecido, acabaria por perder a inteligência de suas visões, ele as vê! (RIMBAUD, 2020, p. 10, grifos no original).

Segundo Adalberto Luis Vicente, o *desconhecido*, para Rimbaud, consiste “[n]o mundo reinventado poeticamente que nasce do processo de vidência.” (VICENTE, 2010, p. 37). Ainda segundo o crítico, “o poeta lança-se à aventura do delírio imagético, cria esplendores até então invisíveis e oferece-nos, em sua alucinação poética, o não visto, o inaudito, fagulhas luminosas de instantes de iluminação.” (VICENTE, 2010, p. 68). O espaço da cidade é um dos ambientes em que ocorrem esses instantes de iluminação – profana, para dizermos com Benjamin.

Da lavra da poesia citadina rimbaudiana, destaca-se o poema “Cidades”, no qual o caos sensorial produz uma fusão entre elementos que compõem o ambiente urbano

³ No original, “Lettres du Voyant”.

moderno e seres mitológicos ancestrais. Signos noturnos são evocados no decorrer do poema, sendo este envolto por uma atmosfera onírica, desencadeada pelo desregramento dos sentidos:

Que cidades! É um povo para o qual foram montados Alegânis e Líbanos de sonho! Chalés de cristal e madeira deslizam sobre trilhos e polias invisíveis. Crateras ancestrais circundadas de colossos e palmeiras de cobre rugem melodiosamente dentro dos fogos. As festas do amor badalam nos canais suspensos atrás dos chalés. A caça dos carrilhões grita nas gargantas. Corporações de cantores gigantes chegam em trajes e adereços cintilantes como a luz nos cimos. Sobre as plataformas, em meio a precipícios, os Rolandos trombeteiam sua bravura. Sobre as passarelas do abismo e os tetos dos albergues, o ardor do céu hasteia os mastros. O colapso das apoteoses concentra os campos das alturas onde centaurinas séráficas evoluem entre as avalanches. Acima do nível das mais altas cristas, um mar atormentado pelo eterno nascimento de Vênus, repleto de frotas orfeônicas e do murmúrio de pérolas e conchas preciosas, – às vezes o mar se escurece com brilhos mortais. Nas encostas, safras de flores imensas bramem como nossas armas e taças. Cortejos de Mabs em robes roxos, opalinos, trepam nas ravinas. E lá em cima, cascos nas sarças e cascatas, cervos sugam os seios de Diana. Bacantes de subúrbio soluçam e a lua queima e uiva. Vênus penetra as cavernas de ferreiros e eremitas. Grupos de campanários cantam as ideias das pessoas. Música desconhecida escapa dos castelos de ossos. Todas as lendas evoluem e veados invadem os burgos. O paraíso de tempestades despedaça. Selvagens dançam sem cessar a festa da noite. E, uma hora, desci na agitação de um bulevar em Bagdá onde companhias cantavam a alegria do trabalho novo, sob uma brisa espessa, circulando sem poder iludir os fantasmas fabulosos dos montes, onde ficamos de nos reencontrar.
Que braços bons, que hora adorável vão me devolver essa região de onde vêm meus sons e meus movimentos mais sutis? (RIMBAUD, 2014, p. 57).

O eu poético entorpecido de Rimbaud vaga pelos espaços urbanos e transfigura a cidade em uma explosão sensorial na qual temporalidades e espacialidades múltiplas se interconectam em um instante perpétuo. Imagens conflitantes sucedem-se caoticamente e criaturas míticas de tempos imemoriais compartilham com o poeta o mesmo o ambiente da modernidade, em um processo de “fusão entre a metrópole moderna e a cidade sonhada.” (SCHEEL; GARCIA, 2014, p. 214).

Em Rimbaud, a cidade é desfigurada e recriada pela imaginação poética. Como afirma Antonio Candido, na poesia rimbaudiana “sentimos o real como presença poderosa, mas subvertido pelo fulgor dos elementos artificiais.” (CANDIDO, 2004, p. 134). Em meio aos fragmentos da cidade, Rimbaud promove um desfile de fantasmagorias que transitam entre o feérico, o monstruoso, o erótico e o sublime. São os seres que integram a noite e o sonho rimbaudianos.

O eu poético, mais do que caminhar pelas ruas da metrópole, dissolve-se e se funde com a realidade criada: “O ‘eu’, desregrado, funde-se aos objetos apreendidos pelos sentidos, de tal forma que o poeta não sabe mais discernir onde começa o seu *self* e onde

começam as coisas.” (LOPES; MENDONÇA, 2014, p. 172). Na poesia noturna de Rimbaud, portanto, o poeta abraça a noite e amalgama-se a ela. Nas palavras de Américo: “Ao invés de combater o caos, a escolha [do poeta] é juntar-se a ele e dissolver-se nele.” (AMÉRICO, 2017, p. 206). Com o poeta francês é instaurada, então, uma poesia em que, para além da simples temática noturna, há sintonia e equivalência entre o caos da noite e o caos da linguagem poética.

A isso podemos vincular o que Vasconcelos denomina de *walk writing* (VASCONCELOS, 2000). Segundo o crítico, a poesia de Rimbaud dissolve os limites entre indivíduo e espaço, paisagem interna e externa, caminhada e escrita. O poeta, nessa perspectiva, “não comparece apenas como força motora, produtora de imagens, mas deixa-se contaminar, sendo possuído pelo movimento e pela paisagem.” (VASCONCELOS, 2000, p. 54). O desenvolvimento da *walk writing*, no decorrer do projeto poético rimbaudiano, alcança seu apogeu na poesia urbana de *Iluminuras*, como meio de concretizar o projeto da “liberdade livre”, mencionado em carta, datada de dois de novembro de 1870, endereçada a George Izambard (apud VASCONCELOS, 2000, p. 68). De acordo com Vasconcelos:

Trata-se de uma “liberdade livre” mesmo a que Rimbaud empreende, a partir de 1870 com sua *escrita de caminhada*, constituindo-se esta em uma reinvenção interminável da liberdade, do poder de deslocamento, até configurar-se pela velocidade urbana nos poemas de *Illuminations*. (VASCONCELOS, 2000, p. 68, grifos no original).

O poeta visionário de Rimbaud institui, portanto, a paisagem onírica na paisagem citadina, fundindo de modo indissociável os dois planos, de modo a produzir um frenesi incessante de imagens em constante aceleração e de visões que se apossam do eu poético, impossibilitando, por fim, dissociar os limites entre o poeta e o mundo que o circunda.

Após definir o processo de vidência na mencionada carta a Paul Demeny, Rimbaud, ciente da loucura que pode acometer o visionário, declara profeticamente que “virão outros trabalhadores horríveis; eles começarão pelos horizontes onde o outro se abateu.” (RIMBAUD, 2020, p. 10). Quase um século depois do poeta francês, Roberto Piva surge como um desses “trabalhadores horríveis”, a continuar explorar o *desconhecido* oculto na metrópole moderna.

O *flanêur* noturno em Roberto Piva

Paranoia, de Roberto Piva, apresenta uma poesia de versos longos e ritmo vertiginoso, que pulsa no ritmo da noite de São Paulo. A voz poética piviana transita em frenesi por uma São Paulo de ambientação soturna, onde vivencia uma miríade de visões místicas, imagens mórbidas e eróticas. Em Piva, como afirma Davi Arrigucci Jr., “a poesia vira uma forma de observação, descoberta e transfiguração imaginária da cidade, ela própria moldada como imagem projetiva do desejo.” (ARRIGUCCI JR., 2009, p. 14).

Tal noção, exposta pelo crítico, aproxima-se do já mencionado conceito benjaminiano de “iluminação profana”, a epifania que acomete o poeta e lhe possibilita reencantar o mundo, dotá-lo novamente do sentido do mistério e do maravilhoso que a razão e a técnica tentaram extinguir. Benjamin cunha o conceito em seu famoso ensaio sobre o Surrealismo, no qual considera a arte surrealista o meio primordial de apreensão das “iluminações profanas”. Segundo Lucas Toledo de Andrade:

Para Walter Benjamin, a arte surrealista era capaz de causar em seu receptor uma espécie de epifania, uma revelação, uma iluminação, uma sensação de transcendência fora do universo religioso e por isso tratada como profana. (ANDRADE, 2016, p. 270).

A poesia de Piva, de modo semelhante, revela o “aspecto noturno da experiência” (GATTI, 2009, p. 83) e possibilita que o mundo se revele “numa iluminação que dissolve suas contradições entre interior e exterior, entre sonho e vigília, entre individual e coletivo” (GATTI, 2009, p. 82), em um processo que remete à experiência da *walk writing* de Rimbaud.

Nos dois poemas aqui abordados, encontramos uma ambientação noturna, atravessada por uma enunciação poética delirante, em que a experiência do sonhar se desdobra em visões apocalípticas e macabras. Como assinala Adélia Bezerra de Menezes: “sonhos e visões noturnas são praticamente sinônimos em todas as línguas. Tanto na poesia como no sonho, a palavra é flagrada na sua materialidade, na sua corporeidade, soma e sema.” (MENEZES, 2000, p. 190). A profusão de imagens ganha corpo na poética onírica piviana, revelando um universo profundamente sensorial e erotizado.

A primeira “visão noturna” da metrópole nos é oferecida no poema “Visão de São Paulo à noite (Poema Antropófago sob Narcótico)”. O título do poema já sugere a condição do eu poético: ser em transe, num profundo torpor sensorial, devorando antropofagicamente as visões que a substância opiácea lhe proporciona:

Na esquina da rua São Luís uma procissão de mil pessoas
acende velas no meu crânio
há místicos falando bobagens ao coração das viúvas

e um silêncio de estrela partindo em vagão de luxo
fogo azul de gim e tapete colorindo a noite, amantes
chupando-se como raízes

Maldoror em taças de maré alta
na rua São Luís o meu coração mastiga um trecho da minha vida
a cidade com chaminés crescendo, anjos engraxates com sua gíria
feroz na plena alegria das praças, meninas esfarrapadas
definitivamente fantásticas
há uma floresta de cobras verdes nos olhos do meu amigo
a lua não se apóia em nada
eu não me apóio em nada

sou ponte de granito sobre rodas de garagens subalternas
teorias simples fervem minha mente enlouquecida
há bancos verdes aplicados no corpo das praças
há um sino que não toca
há anjos de Rilke dando o cu nos mictórios
reino-vertigem glorificado
espectros vibrando espasmos

beijos ecoando numa abóbada de reflexos
torneiras tossindo, locomotivas uivando, adolescentes roucos
enlouquecidos na primeira infância
os malandros jogam ioiô na porta do Abismo
eu vejo Brama sentado em flor de lótus
Cristo roubando a caixa dos milagres
Chet Baker ganindo na vitrola

eu sinto o choque de todos os fios saindo pelas portas
partidas do meu cérebro
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 tómbola
a cabeça afundando-me na garganta

chove sobre mim a minha vida inteira, sufoco ardo flutuo-me
nas tripas, meu amor, eu carrego teu grito como um tesouro afundado
quisera derramar sobre ti todo meu epiciclo de centopéias libertas
ânsia fúria de janelas olhos bocas abertas, torvelins de vergonha,
correrias de maconha em piqueniques flutuantes
vespas passeando em voltas das minhas ânsias
meninos abandonados nus nas esquinas
angélicos vagabundos gritando entre as lojas e os templos
entre a solidão e o sangue, entre as colisões, o parto
e o Estrondo
(PIVA, 2009, p. 63-72).

No primeiro verso, nos é situada a âncora espacial do poema: trata-se da rua São Luís, hoje uma conhecida avenida do centro de São Paulo. O dado referencial transfigura-se em um universo por onde transitam “putos”, “putas”, “patacos”, “pederastas”, “anjos engraxates com sua gíria feroz”, “meninas esfarrapadas definitivamente fantásticas”, “adolescentes roucos enlouquecidos na primeira infância”, todo um séquito de entes marginalizados que compõem o ecossistema urbano observado

pelo eu lírico. Dentre os tipos, encontra-se “Cristo”, na forma prosaica de um trombadinha, e “Brama”, em estado de meditação, enquanto “Chet Baker”, incluído entre as deidades divinas, ecoa na vitrola. A cidade de São Paulo retratada no poema é povoada pelo contraste e semelhança entre sagrado e profano, forças que se dialetizam na mitologia poética piviana.

O eu poético vivencia, na primeira estrofe, a visão mórbida de uma procissão a acender velas em seu crânio, assinalando uma espécie de *memento mori*, a lembrança da morte. Morte esta que acometerá o próprio sujeito lírico no decorrer dos versos, dilacerado pelas imagens frenéticas da metrópole delirante, como uma espécie de Orfeu despedaçado. A própria cidade, fundida à subjetividade do eu poético, é mutilada nesse processo. Percepções subjetivas misturam-se aos dados objetivos e o corpo do poeta funde-se ao corpo da cidade e de seus habitantes, transcendendo sua individualidade. Segundo Menezes: “poeta e sonhador, entrando em contacto com o seu próprio inconsciente (tanto o pessoal como o filogenético) descortinam uma realidade que vai além dos limites da sua própria individualidade” (MENEZES, 2000, p. 189).

Ainda na primeira estrofe, a noite citadina é colorida pelo azul etílico do gim, apontando para atmosfera mística e luxuriante (demarcado pelos signos dos “místicos” e “amantes”) que atravessará todo o poema.

As referências literárias, na segunda e terceira estrofes, tanto ao Maldoror de Lautréamont, quanto aos anjos de Rilke, indicam que a cidade percebida pelo poeta é atravessada por suas referências literárias. Cidade esta povoada por figuras infantis, alvos privilegiados da crueldade do herói perverso dos *Cantos de Maldoror*, e por anjos rilkeanos “dando o cu nos mictórios”. Como escreve Rilke em suas *Elegias de Duíno* “Todo Anjo é terrível.” (RILKE, 2012, p. 131). Piva, por sua vez, torna-os seres terrivelmente eróticos, entidades sagradas profanadas pelo ambiente marginal, homossexuais a copular com estranhos em mictórios sujos. O poema, desse modo, sacraliza a prática transgressiva e marginalizada. Toda a aura em torno do ato obsceno, observado voyeuristicamente pelo eu poético, remete a uma atmosfera grave, um instante de espasmo e vertigem, um tempo paralisado em razão do “sino que não toca” e dos “espectros” em êxtase.

Os tempos verbais no presente ou flexionados no gerúndio colaboram para produzir a sensação de simultaneidade característica do sonhar, de modo a criar um instante perpétuo, em que as ações encontram-se todas em pleno ato, dos “beijos ecoando”, “torneiras tossindo”, “locomotivas uivando”, até as “chaminés crescendo”,

como se em constante expansão, sugerindo um falo que se dilata: a própria cidade em estado de excitação. Toda uma série de choques sinestésicos e sensoriais que acometem o eu lírico entorpecido pela substância narcótica.

Na última estrofe, o sujeito poético evoca o estilhaço causado pelos efeitos do narcótico sobre sua psique: “eu sinto o choque de todos os fios saindo pelas portas / partidas do meu cérebro”. O “eu” enunciado é fraturado pela expansão psíquica do opiáceo. No verso seguinte, sua visão dos seres urbanos mistura-se à percepção dos elementos citadinos: “torres”, “chumbo”, “chapas”, “chopes”, “vitrinas”, elementos que se cruzam não apenas no corpo urbano, mas no corpo do próprio poeta e nele “abrem-se”, dilacerando sua existência. A continuidade entre o corpo da cidade e o corpo do poeta é evidenciada, ainda, pelos versos “sou ponte de granito sobre rodas de garagens subalternas”, em que o próprio eu poético transforma-se em componente da metrópole, enquanto no verso “há bancos verdes aplicados no corpo das praças”, a praça corporificada é mutilada pelos bancos nela aplicados.

A última estrofe termina com a definitiva aniquilação, sugerida pela associação entre vida (“o parto”) e morte (“o Estrondo”). Este “Estrondo” – grafado em maiúscula –, com que se encerra o poema, ressona como o ecoar do som ruidoso e agonizante de uma vida que se esvai, para, talvez, nascer novamente, como o próprio poema a cada nova leitura. O que morre, afinal, é o próprio universo delirante criado pelo sujeito lírico alucinado, que percebe uma São Paulo já desrealizada pelo impacto anestésico da droga e pelo caos sensorial que a acompanha. A capital paulista que se revela ao poeta, por fim, é um espaço pulsante e apocalíptico, em que o mundo e a própria consciência poética estão constantemente à beira do colapso.

O próximo poema intitula-se “Praça da República dos meus Sonhos”. Mais uma vez, o dado geográfico, dessa vez da Praça da República, importante ponto do centro de São Paulo por onde cruzam vagabundos, bandidos e boêmios, mistura-se à percepção onírica do eu poético, que transfigura o ambiente e seus habitantes:

A estátua de Alvares de Azevedo é devorada com paciência pela paisagem
de morfina
a praça leva pontes aplicadas no centro de seu corpo e crianças brincando
na tarde de esterco
Praça da República dos meus sonhos
onde tudo se fez febre e pombas crucificadas
onde beatificados vêm agitar as massas
onde García Lorca espera seu dentista
onde conquistamos a imensa desolação dos dias mais doces
os meninos tiveram seus testículos espetados pela multidão
lábios coagulam sem estardalhaço

os mictórios tomam um lugar na luz
e os coqueiros se fixam onde o vento desarruma os cabelos

Delirium Tremens diante do Paraíso bundas glabras sexos de papel
anjos deitados nos canteiros cobertos de cal água fumegante nas
privadas cérebros sulcados de acenos
os veterinários passam lentos lendo *Dom Casmurro*
há jovens pederastas embebidos em lilás
e putas com a noite passeando em torno de suas unhas
há uma gota de chuva na cabeleira abandonada
enquanto o sangue faz naufragar as corolas
Oh minhas visões lembranças de Rimbaud praça da República dos meus
Sonhos última sabedoria debruçada numa porta santa
(PIVA, 2000, p. 87-89).

Como em “O crepúsculo da tarde”, de Baudelaire, e “O homem da multidão”, de Poe, nesse poema o decurso do tempo perpassa do fim da tarde até a noite. O eu poético acompanha o anoitecer na praça e o gradativo surgimento dos entes noturnos que habitam o local. A praça constitui um espaço bucólico em meio à urbe, um raro local no coração da cidade em que a natureza é preponderante. Contudo, a natureza do poema não conforma o tradicional *locus amoenus* romântico, pendendo mais para o *locus horrendus* da estética gótica, uma espacialidade aterrorizante e macabra, principalmente ao levarmos em consideração que praças tendem a ser consideradas locais perigosos, por onde vagam apenas figuras ameaçadoras, especialmente durante a noite.

A referência à estátua de Alvares de Azevedo demarca a posição irônica que o poeta adota quanto à poesia romântica: evade-se para junto da natureza (natureza esta artificialmente incrustada em meio a cidade), não para uma contemplação tranquila, mas para se misturar ao frenesi diabólico das putas e pederastas. A poesia de Azevedo, como se sabe, é muito afim aos ambientes noturnos e infernais. O intertexto aí se estabelece, então, sob uma ótica antropofágica: a paisagem (que, em Piva, nada mais é que um prolongamento do eu lírico) “devora” a estátua do poeta, absorvendo-o e integrando-o à praça onírica, que, ao incorporar a poesia satânica do poeta romântico, transforma-se pouco a pouco em um universo infernal.

Se, em “Visão de São Paulo a Noite”, o tempo parecia estar em suspenso e as imagens ocorriam em simultâneo, em “Praça da República dos meus Sonhos”, por outro lado, o uso dos gerúndios, das imagens estáticas e do campo lexical associado à lentidão e passividade criam uma atmosfera modorrenta, de languidez e imobilidade, a exemplo da mencionada estátua pacientemente devorada, do incauto García Lorca que “espera seu dentista”, da praça, mais uma vez corporificada, que “leva pontes aplicadas no centro de seu corpo”, dos veterinários que “passam lentos lendo Dom Casmurro” ou dos meninos

que “tiveram seus testículos espetados pela multidão”. Esta última imagem coaduna-se com a conotação negativa que o espaço diurno assume no poema. Os testículos mutilados dos jovens implicam na castração de seu sexo, de modo a sugerir que o mundo diurno impede a livre fruição do desejo. O avançar da noite no decorrer do poema, entretanto, transforma gradativamente esse estado de coisas.

Assim, conforme avança o poema, a ambientação febril e bizarra se amplifica: a matéria se distorce (lábios “coagulam”), mictórios “tomam um lugar na luz”, imagem que sugere o insurgir dos corpos marginais. Se nos utilizarmos da relação entre os mictórios e o sexo proposta no poema anterior, podemos compreender que a imagem serve como metonímia dos corpos que ocupam estes espaços ocultos (rapazes homossexuais) que, ao cair da noite, podem finalmente vir à tona.

Na estrofe seguinte, o eu poético sofre de um “*Delirium Tremens*”, psicose delirante que acomete pessoas em abstinência de álcool ou drogas. A grafia em maiúscula indica que esse efeito consiste menos em uma perturbação patológica e mais em uma experiência de convulsão mística ocasionada por uma espécie de ascetismo que permite ao poeta a percepção de uma realidade transcendente: o “Paraíso”, diante do qual se prostra o sujeito poético. Um Paraíso povoado por corpos púberes: “bundas”, “glabras”, “sexos de papel”, “anjos deitados nos canteiros”. Todo um universo angélico eroto-pederástico.

Nesses versos há também a forte presença da sinestesia: os jovens pederastas “embebidos em lilás”, que pode remeter tanto à cor rosa arroxeadada, de tom infantil, quanto à flor de mesmo nome, de modo a sugerir a prática pederasta com a flor inocente que “embebida” os jovens. O léxico floral e vegetal do poema, tal como o mencionado “lilás”, a “glabra” (que pode significar tanto uma planta como uma pessoa imberbe), a “corola” (região central da flor, responsável por atrair polinizadores), produzem o efeito de uma vegetação erótica, sexualizada e sedutora. A praça é transformada em um órgão vivo, pulsante de desejo. Ainda em relação à sinestesia, no verso seguinte o escuro da noite ganha vida e mistura-se à cor preta das unhas das prostitutas, instaurando uma correlação entre o horror sedutor da noite e a atração perigosa destas *femme fatales* da noite citadina.

Por fim, o eu poético evoca nominalmente a figura de Rimbaud, sugerindo que as visões experienciadas foram proporcionadas por meio das lembranças do poeta maldito francês, como um único sonho sonhado pelos dois poetas. As imagens caóticas das visões rimbaudianas envolvem, portanto, as visões febris e neuróticas de Piva. Como

em Rimbaud, a oposição entre dentro e fora desaparece, realidade e subjetividade se misturam, o sonho decompõe a realidade e a transforma em sombra mórbida do real.

Considerações finais

Na poesia de Roberto Piva, as visões de entidades e seres abissais e angelicais que se materializam no anoitecer colaboram para compor o *inframundo* da noite piviana, constituindo uma grande parada infernal composta por entes marginais e subversivos, de terríveis demônios a sedutores anjos cruéis (tais como os de Rilke). Entre animado e inanimado, abstrato e concreto, todas as forças que compõem este universo alçam ao mesmo patamar, adquirindo vida aos olhos do poeta, em um cortejo lúdico no qual se evadem os limites entre o percebido e o imaginado, a realidade e o delírio.

A noite de São Paulo transforma-se no espaço em que o movimento de ver e sonhar se coadunam e o poeta, movimentando-se pela urbe através do impulso do desejo, recria uma metrópole particular e singular, fruto de suas visões que coadunam o contrastante e o contraditório, o choque e o fascínio. Como afirma Wisnik: “A pessoa que sonha é literalmente um visionário.” (WISNIK, 1988). Ainda segundo o crítico:

Além de ver o indizível, ou de cifrar o invisível, o visionário se depara com um indivisível: a visão excede o foco e os limites do ego (se se pode dizer assim), e o sujeito se vê tomado, possuído e intensivamente superado pela própria força da visão. (WISNIK, 1988).

A poesia moderna, desde o Romantismo, aprofundou cada vez mais os aspectos noturnos da existência, integrando a noite como tema do fazer poético. De Baudelaire e Rimbaud a Piva, o que notamos, portanto, é esta valorização gradual, não apenas dos entes demoníacos e mágicos que se materializam na noite, transpostos para o espaço moderno da cidade na forma de figuras marginalizadas, como também de uma subjetividade noturna específica, marcada pela percepção mística e erótica da metrópole. Esta, enquanto espaço de contrastes sociais e de efusão sensorial, torna-se o ambiente inebriante por excelência, que permite ao poeta perceber o mundo invertido que se oculta por detrás do concreto e do metal fundido, possibilitando insurgir a “iluminação profana” de que fala Benjamin. Em outras palavras, Piva, na esteira de Baudelaire e Rimbaud, busca, pela experiência poética, reencantar o mundo urbano e, com isso, transformar e transcender o real.

Referências

ALVAREZ, A. **Noite**: a vida noturna, a linguagem da noite, o sono e os sonhos. Trad. Luiz Bernardo Pericás e Bernardo Pericás Neto. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

AMÉRICO, E. V. A poética da noite: Púchkin, Blok, Tsvetáieva. **Fronteiraz**, São Paulo, n. 19, p. 197-202, 2017. Disponível em: <https://ken.pucsp.br/fronteiraz/article/view/28895/0>. Acesso em: 8 mai. 2020.

ANDRADE, L. T. de. Mitologia moderna e iluminação profana: um breve passeio pelos caminhos do Surrealismo. **Em Tese**, Belo Horizonte, v. 22, n. 2, p. 266-281, 2016. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/emtese/article/view/10928>. Acesso em: 9 dez. 2020.

ARRIGUCCI JR., D. O cavaleiro do mundo delirante. *In*: PIVA, R. **Paranoia**. 2. ed. Fotografias e ilustrações de Wesley Duke Lee. São Paulo: Instituto Moreira Salles; Jacarandá, 2000. p. 9-29.

BAUDELAIRE, C. **O pintor da vida moderna**. Trad. e notas Tomaz Tadeu. Org. Jerôme Dufilho e Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2010. (Coleção Mimo, 7).

BAUDELAIRE, C. **As flores do mal**. Trad. e org. Júlio Castañon Guimarães. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2019.

BENJAMIN, W. O surrealismo: o último instantâneo da inteligência europeia. *In*: BENJAMIN, W. **Magia, técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. 7. ed. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas, v. 1). p. 21-35.

BENJAMIN, W. **Baudelaire e a modernidade**. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2019. (Filô/Benjamin).

BRONFEN, E. The nocturnal flaneur. *In*: BRONFEN, E. **Night passages**: philosophy, literature, and film. Translated by the author with David Brenner. New York; Chichester; West Sussex: Columbia University Press, 2013. p. 245-274.

CANDIDO, A. As transfusões de Rimbaud. *In*: CANDIDO, A. **Recortes**. 3. ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2004. p. 130-135.

FRIEDRICH, H. **Estrutura da lírica moderna**: da metade do século XIX a meados do século XX. Trad. Marise M. Curioni. São Paulo: Duas Cidades, 1978. (Problemas atuais e suas fontes, 3).

GATTI, L. Walter Benjamin e o Surrealismo: escrita e iluminação profana. **Artefilosofia**, Ouro Preto, n. 6, p. 79-94, 2009. Disponível em: <https://periodicos.ufop.br:8082/pp/index.php/raf/article/view/697>. Acesso em: 9 dez. 2020.

LOPES, R. G.; MENDONÇA, M. A. *Illuminations: poesia em transe*. In: RIMBAUD, A. **Iluminuras: gravuras coloridas**. 3. ed. Trad., notas e ensaio Rodrigo Garcia Lopes e Maurício Arruda Mendonça. São Paulo: Iluminuras, 2014. p. 143-183.

MENEZES, A. B. O sonho e a literatura: mundo grego. **Psicologia USP**, São Paulo, v. 11, n. 2, p. 187-209, 2000. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S010365642000000200012&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 10 dez. 2020.

PIVA, R. **Paranoia**. 2. ed. Fotografias e ilustrações de Wesley Duke Lee. São Paulo: Instituto Moreira Salles; Jacarandá, 2000.

POE, E. A. O homem da multidão. In: POE, E. A. **Histórias extraordinárias**. Seleção, apresentação e trad. José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 2017. p. 377-392.

RILKE, R. M. **Poemas**. Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

RIMBAUD, A. **Iluminuras: gravuras coloridas**. 3. ed. Trad., notas e ensaio Rodrigo Garcia Lopes e Maurício Arruda Mendonça. São Paulo: Iluminuras, 2014.

RIMBAUD, A. Cartas visionárias. Trad. João Rocha. **Cadernos de Leituras**, Belo Horizonte, n. 108, p. 1-17, 2020. (Série Rama). Disponível em: <https://chaodafeira.com/catalogo/caderno108/>. Acesso em: 06 ago. 2020.

SCHEEL, M.; GARCIA, A. P. As Iluminações de Rimbaud: da renúncia do sentido ao silêncio da obra. **Lettres Françaises**, Araraquara, n. 15 (2), p. 195-231, 2014. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/lettres/article/view/7961>. Acesso em: 06 out. 2020.

VASCONCELOS, M. S. **Rimbaud na América e outras iluminações**. São Paulo: Estação Liberdade, 2000.

VICENTE, A. L. **Uma parada selvagem: para ler as Iluminações** de Rimbaud. São Paulo: Unesp, 2010.

WISNIK, J. M. Iluminações profanas (poetas, profetas e drogados). **Artepensamento IMS**, 1988. Disponível em: https://artepensamento.com.br/item/iluminacoes-profanaspoeas-profetas-e-drogados/#_ednref47. Acesso em: 31 out. 2020.

THE NOCTURNAL *FLÂNERIE*: FROM BAUDELAIDE AND RIMBAUD TO ROBERTO PIVA

Abstract

Página | 307

In *Paranoia*, by Roberto Piva, it is presented to the reader the nocturnal city of São Paulo, observed through the eyes of a lyrical self in a delusional state. The poet offers an oniric itinerary through the capital, in which the morbid ambientation transfigures the inhabitants of the nightlife in images which transite between sacred and profane figurations. The mystic-erotic ecstasy follows the *flânerie* of the poetical self through the urban space deformed by the night. Departing from the notions of “night texts” defined by Américo (2017), the Benjaminian concept of “profane illumination” (1994), and a brief prelude about the urban and nocturnal theme development in Charles Baudelaire and Arthur Rimbaud’s poetry, we intend to analyze two of the poems in *Paranoia*’s volume, entitled “Praça da República dos meus Sonhos” e “Visão de São Paulo à noite (Poema Antropófago sob Narcótico)”, through the optics of the night and the dream, in order to verify how those element enter the urban ambientation and what are the images produced by the lyrical self through the mentioned nocturnal vision of São Paulo.

Keywords

Roberto Piva. Rimbaud. Baudelaire. City. Night.

Recebido em: 30/12/2020

Aprovado em: 25/03/2021