

Leitura de poesia

Alfredo Bosi (org.)

Alcides Villaça

Alfredo Bosi

Benedito Nunes

Fábio de Souza Andrade

João Luiz Lafetá

Jorge Koshiyama

José Miguel Wisnik

Murilo Marcondes de Moura



A representação do
sujeito lírico na
Paulicéia desvairada

João Luiz Lafetá*

Para o leitor de hoje, a leitura da *Paulicéia desvairada* é uma experiência ainda capaz de provocar muito estranhamento, mas por motivos obviamente diversos daqueles que comoveram os contemporâneos. O que estranhamos é tomar contato, pela primeira vez, com versos que não foram escritos “para leitura de olhos mudos”, mas para serem cantados, urrados, chorados — como diz o autor no “Prefácio interessantíssimo”. Ao longo do século, a poesia mudou demais, foi baixando de tom, alterou seu registro no sentido de cortar boa parte da eloqüência declamatória herdada do Romantismo e do Parnasianismo. Caminhamos mesmo para a poesia de olhos mudos; o canto, o urro e o choro foram substituídos por uma espécie de *low profile* do verso, que abandonou o destaque hiperbólico em favor da discrição amena do coloquial. E é assim que, acostumados à força insinuante de Manuel Bandeira, ao poder suave da fala de Drummond, ao encanto antidiscursivo de

João Cabral, é inevitável que tenhamos a estranha sensação de deslocamento diante desse que foi o primeiro esforço de se criar entre nós o verso moderno, capaz de representar a agitação e o tumulto da vida nas grandes cidades — agitação e tumulto que de resto, hoje em dia, também nos parecem tão relativos.

Mas tal sentimento não nos desobriga da necessidade de tentar compreender o fenômeno da *Paulicéia desvairada* no instante de seu nascimento. Como este livro pôde entusiasmar tantos jovens escritores e poetas da época? Como conseguiu ele levar Oswald de Andrade a escrever o comovido texto “O meu poeta futurista”? Sabemos que as leituras feitas por Mário para pequenos grupos de amigos obtinham grande sucesso, e que o próprio Manuel Bandeira impressionou-se vivamente com os poemas: o autor de *Carnaval* e *A cinza das horas* (que mais tarde, falando sobre *Há uma gota de sangue em cada poema*, acharia a fórmula lapidar do “ruim esquisito” para qualificar a poesia “passadista” do amigo) saiu do encontro realizado na casa de Ronald de Carvalho, em 1921, estimulado a modificar seus rumos criativos a partir do impacto da *Paulicéia*.

Outras conversões, se podemos falar assim, ocorreriam nos anos subsequentes. O livro escandalizava os farautos e fascinava os espíritos mais livres e criativos. De certo modo, como um evangelho estético, ele trazia a boa nova das mudanças imediatas e necessárias — e o contato de suas palavras catalisava as vontades transformadoras, precipitando aquilo que a própria época preparara. Mantidas as escalas, ocorria com a *Paulicéia desvairada* algo parecido com o que Lacan¹ nota a respeito da força da psicanálise em seus primeiros anos: sua novidade desarmava e desconcertava as resistências.

Está claro que isto serve para explicar, e ainda assim apenas em parte, somente o impacto inicial da obra de Mário de Andrade. Certo: é preciso vê-la em seu desenvolvimento ao

longo dos primeiros anos do Modernismo — vê-la modificar-se e avultar, em apenas quatro anos, entre 1921 e 1925, do ritmo harmônico da *Paulicéia* ao registro coloquial do *Losango cáqui*, e daí à variedade da pesquisa etnográfica do *Clã do jabuti* —, é preciso entender sua inquietante exploração de tantos ângulos da cultura internacional e brasileira, para podermos aquilatar sua influência decisiva nos jovens poetas da época, nomes como Drummond, Murilo Mendes ou Jorge de Lima, que chegaram a assimilar até mesmo seus cacoetes. Mas se nos limitarmos ao exame do fenômeno da *Paulicéia desvairada*, veremos que seu caráter de novidade desconcertante tem papel decisivo na recepção entusiástica dos contemporâneos. O charme da novidade tinha raízes num impulso profundo das mudanças. Para agir como agiu, não podia apenas ostentar a leveza das modas passageiras, mas necessitava radicar-se em estímulo interior persistente, provocado tanto pelo contato com as poéticas vanguardistas européias como pela vivência intensa da nova realidade de São Paulo no início dos anos 20. Poderíamos dizer, um pouco rebarbativamente, que a necessidade profunda a animar o sujeito é a representação moderna do seu próprio eu moderno, em estreita correlação com a cidade moderna.

É conhecida a anedota do “estouro” que está nas origens da *Paulicéia*. Em carta a Augusto Meyer², Mário de Andrade conta que desejara, inspirado por leituras de Verhaeren, escrever um livro de poemas sobre São Paulo, sem entretanto conseguir fazê-lo. Na mesma época, encantado por um busto de Cristo esculpido em gesso por Brecheret, decide comprá-lo. Sem dinheiro, entra em negociações com o irmão, consegue levantar a quantia necessária e autoriza o artista a passar a obra em bronze. Quando ela fica pronta, a família (alvorçada por mais essa loucura do doido-da-casa) reúne-se para conhecê-la. Trata-se do famoso Cristo de trancinha, de fato notável criação de Brecheret.

Mas o escândalo é imediato: diante da arte moderna a família tradicional se enfurece e recrimina o comprador infeliz. Mário defende-se e defende o Cristo, inutilmente — ninguém se convence. Mas é depois desta cena meio farsesca que ele, enervado e exasperado, sente a inspiração súbita, abanca-se e escreve de uma só assentada o que viria depois a constituir a *Paulicéia desvairada*.

Acho a anedota significativa por várias razões, entre elas por revelar-nos o curioso fundo psicológico da criação: a um período depressivo, em que o poeta procura e não encontra a sua inspiração, segue-se a irrupção de uma corrente de energia criadora suficiente para remover todos os obstáculos. A energia é despertada por uma briga em família, em torno da arte moderna — e os fatores família/arte moderna, opondo-se em tão forte tensão, devem ter revolvido conflitos profundos da personalidade (conflitos que Mário representará mais tarde, transfigurados com humor e freudiana ironia, nos *Contos novos*). Seja como for, o episódio modifica a situação: o poeta, que antes tentara escrever “à maneira de Verhaeren”, encontra dentro de si a linguagem nova para representar-se e para representar a sua cidade.

A recepção da obra foi capaz de captar este *élan*. Foi capaz de captar também os problemas que ele implicava. Veja-se, por exemplo, o seguinte trecho de Tristão de Ataíde, escrito imediatamente depois da publicação do livro:

Haverá muita coisa transitória, nesta poesia a um tempo demolidora e construtora, não poderá agradar facilmente a grande maioria dos leitores cujo gosto ainda refuga com razão a certas ousadias das sínteses poéticas atuais, já superadas como vimos em outras literaturas — forçará muitas vezes a nota com o simples intuito de espantar os burgueses [...] —, terá por vezes condescendências excessivas com o seu subconsciente lírico. Será tudo isso exato, sem dúvida, mas representa

o livro uma corajosa clarificação de tendências, uma visão poderosa da vida atual e de todos os contrastes da civilização moderna, uma reação necessária contra a asfixiante rotina das formas consagradas e bem gramaticadas, e, sobretudo, uma tentativa de originalidade literária brasileira — ainda presa demais ao urbanismo, talvez, para poder alcançar uma realidade mais vasta —, mas cheia de força, de possibilidades, de inteligência conquistadora. A poesia não é só isto, é certo. Nem há fórmulas de arte; o necessário é que cada artista se procure a si mesmo. E o encanto da vida literária é justamente a diversidade das tendências e o jogo das personalidades. O sr. Mário de Andrade é um homem de muito espírito para não compreender tudo isso, assim como viu que em seu livro a “blague” se entrelaçava à seriedade. Seja como for, vale por toda uma vanguarda³.

O trecho é longo, mas pela sua importância merece a transcrição integral. Tristão de Ataíde desconfiou sempre dos “exageros” jacobinos dos modernistas, e não deixaria de assinalá-los aqui; mas isso não o impede de reconhecer que o livro tem “uma visão poderosa da vida atual e de todos os contrastes da civilização moderna”. Este sentimento de verem-se retratados foi, talvez, o que entusiasmou os contemporâneos.

Interessante, também, é o fato de que o próprio Mário de Andrade, embora admitindo os defeitos do livro, timbrasse em ver neles, ao mesmo tempo, qualidades. Posição paradoxal, que ele exprimiu na época (1924) com uma intuição fulgurante:

Foi nesse delírio de profunda raiva que Paulicea [sic] desvairada se escreveu, no final de 1920. Paulicea [sic] manifesta um estado de espírito eminentemente transitório: cólera cega que se vinga, revolta que não se esconde, confiança infantil no senso comum dos homens. Estes sentimentos duram

pouco. A cólera esfria. A revolta perde sua razão de ser. A confiança desilude-se num segundo. Comigo duraram pouco mais que um defluxo. Passaram. Deveria corrigir o livro e apagar-lhe estes aspectos? Não. Os poemas foram muito corrigidos. Muita coisa deles se tirou. Alguma se ajuntou, mas os exageros, tudo quanto era representativo do estado da alma, e não desfalecimentos naturais em toda criação artística, aí se conservou. Uma obra de arte não é expressiva só pelas belezas que contém. Ou o Sr. Alberto de Oliveira seria superior a Castro Alves. Muitas vezes os defeitos são mais interessantes e comoventes que as belezas. Direi mais: muitas vezes o defeito é uma circunstância de beleza.

Esta idéia final, de que “o defeito é uma circunstância de beleza”, parece-me de grande importância para entendermos o alcance e a repercussão inicial da *Paulicéia*. Não pelo sentido comum, bem banal, de que uma obra possa ser comovente pela grandeza que nela foi tentada, embora não tenha sido conseguida. Isto talvez seja o que Mário de Andrade, em parte, quis dizer, e também não deixa de ser verdadeiro: de fato, há obras cujo grande intuito — apesar de não alcançado — nos emociona. Além de Castro Alves, lembrado por Mário, poderíamos pensar em Álvares de Azevedo ou Lima Barreto. Mas vejo o problema também por outro lado. Quero lembrar uma frase de Adorno, cujo alcance parece-me pertinente para a questão que discutimos aqui.

Quase se poderia medir a grandeza da arte de vanguarda [escreve Adorno] com o critério de saber se os momentos históricos, como tais, fizeram-se nela essenciais, ou, pelo contrário, afundaram-se na intemporalidade⁴.

Ora, justamente o “momento histórico” fez-se essencial na

Paulicéia desvairada. Aqueles que depreciam uma obra por ser ela datada, querendo dizer com isso que ela não supera sua circunstância — e portanto não se universaliza —, deveriam refletir melhor sobre esta frase de Adorno. Ela indica que o momento histórico moderno — a coisificação, a prepotência do mundo, o esmagamento da subjetividade, a negação do humano (vario os nomes do mesmo fenômeno básico) — tornou-se essencial na arte moderna porque incorporou-se à sua língua, virou procedimento artístico, foi integrado no coração da forma de tal modo que fez-se “representativo”. No caso da *Paulicéia*, como bem viu Mário de Andrade, era preciso manter os “exageros”, pois eles eram bem “representativos” do “estado da alma” — mais que documento condescendente do subconsciente lírico, como pensava Tristão, eles eram marcas negativas (quase no mesmo sentido em que se fala de negativo fotográfico) do momento histórico. Era através destas marcas-exageros que o mundo da negação ficava representado nos poemas, formas negativas bem dignas da grandeza da arte de vanguarda.

Mostrar como isso se dá na *Paulicéia desvairada* é difícil e complexo. Parte da demonstração, entretanto, é o que tentarei fazer aqui, buscando focalizar o problema da representação do sujeito lírico, como se sabe central na arte moderna desde Baudelaire, e que as vanguardas do começo do século tentaram resolver em duas direções principais: ora equacionando a relação sujeito/objeto em formas construtivas e objetivas (na linha do futurismo, do cubismo e do abstracionismo), ora invertendo a ênfase através da elaboração de formas destrutivas e subjetivas (na linha do expressionismo, do dadaísmo e do surrealismo)⁵.

Essa distinção, feita assim em traços tão largos, serve apenas para nos mostrar como a oscilação entre uma arte extremamente impregnada de subjetividade e outra marcada, ao contrário, pela objetividade das formas acompanhou de modo profundo o de-

envolvimento das vanguardas históricas. No caso da *Paulicéia desvairada*, como em tantos outros, a separação das linhas não se dá inteiramente: baseada no “moto lírico”, na liberação dos impulsos do que Mário chamava de “subconsciente”, a linguagem tende para a linha destrutiva, de forte influência expressionista; contrabalançando isso, entretanto, é visível também todo um esforço (explicitado na teoria do verso harmônico) de caráter construtivo, a tendência “pronunciadamente intelectualista” do livro, à qual o poeta se refere no “Prefácio interessantíssimo”.

A crítica atual assinalou esta tensão na obra de Mário, mostrando como ela é constitutiva de seu estilo. Roberto Schwarz, por exemplo, no seu ensaio “O psicologismo na poética de Mário de Andrade”, referiu-se a “polaridades irreduzíveis”, que dilacerariam o pensamento estético do autor⁶. Luís Costa Lima, em “Permanência e mudança na poesia de Mário de Andrade”, partiu desta observação de Schwarz sobre o “traço psicologizante” para desenvolver a tese de que a poesia mário-andradina deixa escapar aquilo que, desde Baudelaire, fora fundamental “ao sentimento da poesia moderna: o impacto da grande cidade”. Isso se daria na medida em que Mário, levado pelo desejo de “continuar a exploração de seu eu”, resquício de um subjetivismo romântico, é incapaz de representar a cidade, pois toma-a apenas para logo mergulhá-la “no anonimato da subjetividade poética”⁷.

Adiante voltarei a este ponto, e veremos que talvez não seja isto exatamente o que ocorre. Por enquanto, observemos que a tensa oscilação entre subjetividade e objetividade foi assinalada pelos contemporâneos da *Paulicéia desvairada*. Já Ronald de Carvalho, escrevendo sobre o livro em 1922, anotava: “Seu impressionismo é ao mesmo tempo deformador e expressionista”⁸. E Carlos Alberto de Araújo, em artigo de *Klaxon*, desenvolvia a mesma idéia:

Dissemos que Mário é um objetivo. Mas é um objetivo paradoxal, isto é, que toma à cidade em que vive aquilo apenas que lhe pode servir. É portanto um objetivo na sensação (recebe tudo, embora só guarde alguma coisa), mas é um subjetivo, se assim podemos nos explicar, na expressão. [E prossegue:] Este subjetivismo, aliás, como é natural num livro de separação, de rompimento entre o eu que possuía artificialmente e o eu que afinal reconheceu em si mesmo, é um subjetivismo exagerado⁹.

Estas observações são do maior interesse, pois mostram como os próprios contemporâneos sentiam a tensão significativa que há no livro, entre a representação do eu e a representação da cidade. Impressionismo e expressionismo, nas palavras de Ronald de Carvalho, ou objetivismo e subjetivismo, na formulação de Carlos Alberto de Araújo, o movimento tenso aponta para as duas grandes linhas que dividiram as vanguardas. No meu entendimento, este ponto de irresolução — que traz conseqüências graves para o acabamento formal dos poemas — é de muita relevância para se discutirem os modos de representação do sujeito lírico na poesia da modernidade. Quando Carlos Alberto de Araújo sugere que Mário é objetivo na sensação, embora subjetivo na expressão, sua maneira de formular o problema lembra-me a análise feita por Auerbach dos procedimentos narrativos de escritores contemporâneos da *Paulicéia*: Virginia Woolf e Proust. Auerbach mostra, em “A meia marrom”, que neles os recursos do foco narrativo visam a objetivar, ao máximo possível, a reprodução dos movimentos da consciência, mas o resultado final é paradoxalmente o máximo de subjetivação da narrativa. O eu que nos fala escapa em meio a meandros de pensamentos, sensações, desejos, percepções incompletas etc. Ou seja: o eu artificial e uno do século XIX dá lugar a um eu múltiplo e desagregado,

de um “subjetivismo exagerado” — como diria Carlos Alberto de Araújo.

Talvez seja este o grande problema de linguagem da *Paulicéia desvairada*: equilibrar a notação objetiva dos aspectos da cidade moderna com o tumulto de sensações do homem moderno, no meio da multidão. Este jogo arriscado, do qual Proust e Virginia Woolf se saíram tão bem, nem sempre — e para dizer a verdade: muito raramente — resolveu-se a favor de Mário neste primeiro livro. A delicada cristalização do lirismo, que segundo Hegel consiste na passagem de toda a objetividade à subjetividade, é perturbada pelo movimento incessante entre a Paulicéia e o desvairado trovador arlequinal. Mas o fato de ter tentado isso, de ter tentado forjar essa modernidade da representação, foi o lance feliz de Mário de Andrade: nesse instante, e retomando agora a frase de Adorno, um momento histórico fez-se essencial na sua obra.

Ou por outras palavras: o mesmo movimento que perturba a cristalização do lirismo cria nos poemas uma dissonância que é índice das dissonâncias da vida moderna. O lirismo difícil e incompleto representa as dificuldades e incompletudes do sujeito lírico na modernidade incipiente. Neste caso, estaria bem justificada a intuição de Mário, ao dizer que muitas vezes os defeitos são uma circunstância de beleza, e ao recusar-se a limpar o livro dos exageros apontados. A tensão transparece porque está no fundo-de-origem da forma, nas relações entretidas pelo sujeito lírico com a realidade que o circunda, e que por isso mesmo o artista não consegue resolver (com prejuízo, é claro, do equilíbrio formal dos poemas, coisa que uma estética classicizante vê naturalmente como defeito e mau-gosto).

Se essa hipótese for verdadeira, estudar a representação do sujeito lírico na *Paulicéia desvairada* é algo como estudar suas “vicissitudes”. Talvez não seja apenas, como pensa Roberto Schwarz,

que o psicologismo leve a poética de Mário de Andrade a um dilaceramento entre “polaridades irreduzíveis”. E talvez não seja também, como acha Luís Costa Lima, que o poema-caleidoscópio representativo da cidade moderna seja prejudicado por uma conclusão subjetiva do assunto. Há tudo isso, sem dúvida, mas a mobilidade do sopro poético na *Paulicéia* é muito maior do que essas formulações parciais possibilitam entrever. De fato, a subjetividade está ali submetida a grande pressão que estoura tudo — o eu, a cidade, a linguagem —, tudo submetendo à fragmentação. Como no caso das pulsões, analisadas por Freud, nunca se pode apreender diretamente o sujeito lírico, que desliza de metamorfose em metamorfose, manifestando-se móvel, arlequinal, ora numa, ora noutra forma. Suas vicissitudes deixam marcas na linguagem dos poemas, cicatrizes que testemunham a complexidade das forças libertadoras e repressivas em jogo.

Vejamos agora como se dá esse processo em alguns dos poemas.

Antes, o título do livro: há nele um cruzamento curioso, talvez reminiscência (voluntária ou não) de Émile Verhaeren. Uma das obras do poeta belga intitula-se *Les villes tentaculaires précédées des Campagnes hallucinées*¹⁰, o que sugere a possível junção, no título *Paulicéia desvairada*, do substantivo *villes* (antes adjetivado como *tentaculaires*) e do adjetivo *hallucinées* (antes qualificando as *campagnes*). A transposição realizada por Mário de Andrade cria efeitos novos. Em primeiro lugar, *villes* é substituído por “*Paulicéia*”, o plural abrangente e universalizante cede passo à limitação precisa do objeto. Isso parece ser o primeiro indício de uma tendência à individualização concretizadora do material temático. Mas a operação seguinte, a troca dos adjetivos, é ainda mais sugestiva. A aplicação do adjetivo “tentaculares” às cidades modernas decorre de um modo de vê-las, como seres vivos e monstruosos, cujas ruas e praças se estendem de maneira animal,

enleando e apreendendo os homens: “*Leurs doigts volontaires, qui se compliquent/ De mille doigts précis et métalliques*”¹¹.

Sentimos diante das “idades tentaculares” uma mistura de fascinação e repulsa; fascinação pelo movimento poderoso que elas contêm, repulsa pela parte monstruosa e envolvente desse mesmo movimento:

*La plaine est morne et morte — et la ville la mange [...]
Telle une bête énorme et taciturne
Qui bourdonne derrière un mur,
Le ronflement s'entend, rythmique et dur,
Des chaudières et des meules nocturnes [...]*¹²

Os “mil dedos precisos e metálicos” desaparecem no título de Mário, substituídos por “desvairada”, assim se atenuando uma das conotações. E embora seja mantida a idéia de movimento anormal, desatinado, sentimos desaparecer a repulsa e aumentar a aproximação. A dupla substituição tem como efeito principal um sentimento de proximidade. Nomeando e individualizando seu primeiro motivo temático, a cidade-Paulicéia, o poeta se faz mais ligado a ela; atribuindo-lhe a seguir seu próprio estado de ânimo, cria uma identidade entre os dois. Pois quem é que se encontra desvairado, o eu ou a cidade?

A vida moderna desvaira o poeta, e este transfere seu desvairismo para a vida moderna. A cidade não surge apenas como o “correlato objetivo” (Eliot) dos sentimentos do eu, pois tais sentimentos existem em função da cidade, de modo que a auto-descrição tem de ser também a descrição da cidade. Quero dizer que no caso de Mário de Andrade não se trata simplesmente de buscar fora da subjetividade a imagem objetiva que a represente (como nos maus poetas), mas que este sujeito da poesia é, ele mesmo, formado pela realidade que canta, e está tão ligado a ela quanto o título geral dos poemas procura sugerir.

Insisto nesses pormenores apenas para destacar o procedimento que é básico na *Paulicéia desvairada*: diante da paisagem citadina o poeta não registra simplesmente a face externa que seus olhos enxergam, mas procura em suas sensações, nas impressões que a cidade deixa dentro dele, as marcas que revelem a imagem única e dúplice de ambos. Já no primeiro poema, “Inspiração”, percebe-se que São Paulo vai servir-lhe menos como objeto de descrição e mais como uma espécie de musa concreta e moderna, cuja proximidade desperta o canto. No verso “São Paulo! comoção de minha vida...” é possível notar com clareza esta fusão: a comoção do poeta se identifica com a realidade urbana, a exclamação (função do eu) é o mesmo vocativo (função do tu) que a São Paulo é dirigido, como se apelasse à vinda da musa.

A identificação entre o espaço externo e a interioridade é perceptível desde a epígrafe (“Onde até na força do verão havia tempestades de ventos e frios de crudelíssimo inverno”), que sugere, por meio da linguagem antitética e hiperbólica, um espaço metafórico, mítico e primordial, lugar onde se defrontam elementos contrários. No corpo do poema esta contradição, digamos, meteorológica e elementar, é retomada, passando para o traje arlequinal do poeta e daí, de novo, para a caracterização da cidade:

Arlequinal!... Traje de losangos... Cinza e ouro...
Luz e bruma... Forno e inverno morno...

Assim se fundem os dois, o arlequim (cuja roupa dourada e cinzenta reflete luz e bruma, calor e frio) e a cidade, lugar contraditório onde se desenvolve um confronto de forças¹³. A dualidade das cores que lutam no traje de losangos é a dualidade dos elementos que lutam na Paulicéia, e ambos encontram a mesma representação simbólica: arlequinal!

Krystyna Pomorska, utilizando os conceitos de similari-

dade e contigüidade tais como definidos por Jakobson, e aplicando-os à relação mensagem/emissor, conclui que a poesia metafórica poderia “ser compreendida como uma espécie de poesia na qual a mensagem está intimamente ligada ao emissor”, e este se torna “uma espécie de filtro em que todas as coisas se fundem através de sua própria personalidade”. Criada pelo Romantismo, levada ao extremo pelo Simbolismo, a poesia do “ego lírico” foi ainda adotada pelos acmeístas, que, embora insurgindo-se contra a “predominância do espiritual sobre o concreto”, mantiveram intacto o “princípio metafórico de transformação”¹⁴.

Estas duas características do acmeísmo russo, tais como descritas por Pomorska, servem para grande parte da dicção poética da *Paulicéia desvairada*. Trata-se de uma poesia do “eu lírico”, muito marcada pela função emotiva, mas trata-se também de uma poesia muito concreta, no sentido de que a paisagem, embora filtrada pelo emissor, deformada mesmo por ele, tem não apenas uma enorme presença nos poemas, mas também uma paradoxal autonomia. A imagem (arlequinal é o poeta e é a cidade) que une e concilia os dois pólos, identificando-os, não apaga entretanto as diferenças entre eles. “Os elementos da imagem”, como diria Octavio Paz, “não perdem seu caráter concreto e singular”¹⁵. Assim como não se compreende a cidade sem as deformações do eu, também não se compreende o eu sem as deformações nele provocadas pela cidade. Vejamos, como exemplo desta inter-relação, o segundo poema do livro:

O trovador

Sentimentos em mim do asperamente
dos homens das primeiras eras...
As primaveras de sarcasmo
intermitentemente no meu coração arlequinal...
Intermitentemente...

Outras vezes é um doente, um frio
na minha alma doente como um longo som redondo...
Cantabona! Cantabona!
Dlorom...

Sou um tupi tangendo um alaúde!

O poema está de novo estruturado sobre um jogo de oposições, desta vez entre o “primitivo” e o “civilizado”. Os “homens das primeiras eras” aproximam-se, até sonoramente, das “primaveras de sarcasmo”, e ambos opõem-se ao “frio” e à “alma doente”. A onomatopéia dos sinos duplica a oposição, contrastando o repique festivo de “Cantabona! Cantabona!” à plangência melancólica de “Dlorom...”. Bem observada, a construção do poema obedece ao mesmo princípio antitético estruturador de “Inspiração”: as primaveras daqui equivalem à força do verão, à luz e ao calor de lá, assim como o frio e a doença equivalem à bruma e aos frios de cruelíssimo inverno. De novo, São Paulo e o trovador se identificam, e de tal maneira que os últimos versos dos dois poemas são perfeitamente simétricos: São Paulo é “Galicismo a berrar nos desertos da América”, isto é, civilização e barbárie, enquanto o trovador é “tupi tangendo um alaúde”, isto é, primitivo e civilizado.

Estamos aqui em meio ao mais completo subjetivismo, e de tal modo que a cidade nem é referida nos versos. Sua presença, no entanto, é determinante. Aliás, entre todas as composições do livro, “O trovador” (*et pour cause...*) parece ser o caso extremo de expulsão dos elementos descritivos e de pura expansão do sujeito. Apesar disso, note-se que um certo tom analítico permanece presente no poema, que o eu toma-se como objeto e fala diretamente sobre si mesmo. Daí o procedimento, nada simbolista, da “referência direta ao objeto ao invés de alusões indiretas

ao mesmo”, como diz Pomorska sobre o acmeísmo; daí, também, o fato de uma poesia tão carregada de subjetividade permanecer, no entanto, muito pouco introspectiva.

Quanto a esse último ponto, seria bom insistir um pouco mais. O terceiro poema da *Paulicéia desvairada*, mantendo ainda o procedimento básico da transformação metafórica, deixa entrever com nitidez as esferas distintas de sujeito e objeto, forçando a parte de oposição entre ambos, mas mantendo ainda a identidade.

Os cortejos

Monotonias das minhas retinas...

Serpentinas de entes frementes a se desenrolar...

Todos os sempre das minhas visões! “Bon giorno, caro.”

Horríveis as cidades!

Vaidades e mais vaidades...

Nada de asas! Nada de poesia! Nada de alegria!

Oh! os tumultuários das ausências!

Paulicéia — a grande boca de mil dentes;

e os jorros dentro a língua trissulca

de pus e de mais pus de distinção...

Giram homens fracos, baixos, magros...

Serpentinas de entes frementes a se desenrolar...

Estes homens de São Paulo,

todos iguais e desiguais,

quando vivem dentro dos meus olhos tão ricos,

parecem-me uns macacos, uns macacos.

A identidade (e a fusão sujeito/objeto) é criada no primeiro verso, quando a monotonia da multidão é deslocada e atribuída às retinas do poeta — uma metonímia. Depois vem a transposição metafórica: os cortejos são “serpentinas de entes frementes”. A seguir o terceiro verso repete o primeiro: a multidão é vista de

novo como monotonias (metaforizadas em “Todos os sempre”) das retinas (também metaforizadas em “minhas visões”).

Todas estas transformações permitem-nos afirmar que o princípio construtivo da linguagem, nesta primeira estrofe, é a expansão do discurso, por meio da qual o poeta, insistindo sempre na mesma significação central, amplia o número de signos e busca precisar com maior força expressiva aquilo que deseja dizer. O primeiro verso já contém, implícitos, os dois versos seguintes, que vão apenas expandi-lo, defini-lo discursivamente: monotonias das minhas retinas = serpentinas de entes frementes = todos os sempre das minhas visões.

Esta tendência à definição discursiva é uma das características formais da poesia de Mário. A redundância do significado, compensada pela multiplicação dos significantes, revela uma inclinação à explicitação progressiva do sentido; daí um afastamento do modo alusivo de dizer e uma aproximação ao modo direto, que aliás surge plenamente nos versos quatro e cinco: “Horríveis as cidades!/ Vaidades e mais vaidades...”.

A nomeação direta elimina a possibilidade de hermetismo subjetivista e concretiza a realidade que se quer descrever. Entretanto, embora a metáfora esteja traduzida, a linguagem continua a ser metafórica, a ótica do emitente continua a afetar a mensagem e a tingir o real representado. A Paulicéia se transforma em “grande boca de mil dentes” (eis como se transfiguraram os “*mille doigts précis et métalliques*”, de Verhaeren), e as multidões são “pus de distinção”. Na última estrofe a metáfora desaparece de novo, para dar lugar à explicação quase prosaica: “Estes homens de São Paulo,/ todos iguais e desiguais,/ quando vivem dentro dos meus olhos tão ricos,/ parecem-me uns macacos, uns macacos”.

Parece, portanto, que há dois procedimentos chocando-se: a metáfora, presa à postura subjetiva, à poesia do “ego lírico”, e a definição discursiva, presa à postura objetiva e intelectualista.

Essa última rompe muitas vezes a cristalização lírica e provoca dissonâncias. Na *Paulicéia desvairada*, aliás, as dissonâncias parecem ser de dois tipos: ou desejadas, procuradas (como as antíteses luz x bruma, forno x inverno morno), e que se integram ao tom do poema, ou involuntárias, que escapam ao domínio do sujeito lírico (como esta estrofe final do poema "Os cortejos"), rompendo a unidade de tom, por causa da dureza prosaica que resulta da explicitação de sentido, e produzindo um efeito penoso de coisa não resolvida.

Penoso para nós, bem entendido. É possível que esteja aí um dos "defeitos" que Mário de Andrade deixou ficar por considerá-los "circunstância de beleza", testemunhas de sua tentativa de representar em linguagem moderna a aventura do homem na grande cidade. A ruptura de tom é uma das vicissitudes do sujeito lírico: desequilíbrio formal, defeito estético (se nos colocamos da perspectiva de uma estética da unidade e do equilíbrio), aponta-nos entretanto, como dissonância que é, para as grandes tensões da vida (e da arte) daquela época. É sinal essencial do momento histórico.

A grande poesia do Modernismo brasileiro só se fará mais tarde. O próprio Mário terá sua fase madura, esplêndida, representada por alguns poemas belíssimos do final dos anos 20 e dos anos 30: "Poemas da amiga", "Poemas da negra", "Girassol da madrugada"... O arranco inicial, porém, guarda o encanto da descoberta e da invenção; suas dissonâncias soam como anúncios de um novo tempo, signos de luta criativa.

Para concluir, gostaria de comentar brevemente ainda dois poemas, duas das quatro paisagens que ele incluiu no livro. Veremos como a representação do sujeito oscila, no primeiro caso, entre a expansão lírica e a interferência prosaica, mas em compensação, no segundo caso, consegue obter grande unidade expressiva.

Paisagem nº 1

Minha Londres das neblinas finas...
Pleno verão. Os dez mil milhões de rosas paulistanas.
Há neves de perfumes no ar.
Faz frio, muito frio...
E a ironia das pernas das costureirinhas
Parecidas com bailarinas...
O vento é como uma navalha
Nas mãos dum espanhol. Arlequinal...
Há duas horas queimou Sol.
Daqui a duas horas queima Sol.

Passa um São Bobo, cantando, sob os plátanos,
Um tralalá... A guarda-cívica! Prisão!
Necessidade a prisão
Para que haja civilização?
Meu coração sente-se muito triste...
Enquanto o cinzento das ruas arrepiadas
Dialoga um lamento com o vento...

Meu coração sente-se muito alegre!
Este friozinho arrebitado
Dá uma vontade de sorrir!

E sigo. E vou sentindo,
A inquieta alacridade da invernia,
Como um gosto de lágrimas na boca...

A primeira estrofe desencadeia uma série de imagens que servem para compor a pretendida paisagem. Na aparência, o sujeito está ausente e só vemos surgir um quadro onde sol e neblina

se confundem. Na verdade, ele se esconde por trás de cada notação, de cada imagem, vestindo a roupa arlequina da cidade. É um processo sensível, concreto, quase epidérmico de descrever: as neblinas opacas, os perfumes que se transformam em neve, o frio, o vento como uma navalha cortante — tudo é sentido na pele, como se a cidade revestisse o homem.

Também a linguagem é, em conseqüência, sensível e opaca. Posso parafrasear a estrofe e reduzi-la a um enunciado como, por exemplo, “no verão da Paulicéia a neblina e o vento frio se alternam com o sol”. Mas a paráfrase assim realizada nos dá apenas o núcleo lógico e perde o que é fundamental: a flama, a subjetividade que transfigura metaforicamente a linguagem, “que soa na linguagem até que a linguagem mesma se faça perceptível”¹⁶.

Neste momento do poema o lirismo encontra-se plenamente realizado, sem prejuízo para a objetividade. Mas, na passagem para as estrofes seguintes, a tensão vai diminuindo, a linguagem afrouxa e perde a qualidade compacta dos primeiros versos. A partir da segunda estrofe o movimento lírico vai sendo refreado aos poucos, e as sensações livremente registradas cedem lugar a um pensamento mais nítido e mais lógico. A linguagem se torna mais explícita, e o teor metafórico diminui na mesma proporção.

Este ponto do poema é importante pela sua intenção de combate estético. O São Bobo que passa em liberdade sob os plátanos, cantarolando o tralalá irracional, é talvez uma boa e irônica alegoria da “loucura” modernista. A guarda-cívica e a prisão parnasianas são parodiadas pelo poeta nos versos “Necessidade a prisão/ Para que haja civilização?”, uma redondilha e um decassílabo rimados em -ão, o “admirabilíssimo ão”. Admitida tal leitura, haveria na passagem uma correspondência entre linguagem e intenção paródica, e o tom irônico predominaria nela. O problema é que o lirismo do poema é rompido pela súbita irrupção da paródia, a coerência interna da composição é abalada e as dis-

sonâncias — antes integradas — produzem agora desagradável efeito de irregularidade formal.

E ainda mais: a prisão parnasiana, mesmo combatida, vai acabar por impor algo das suas limitações ao poeta. A estrofe final (“E sigo. E vou sentindo,/ A inquieta alacridade da invernia/ Como um gosto de lágrimas na boca...”) constitui um verdadeiro fecho-de-ouro bem ao gosto parnasiano, seja pela forma decassilábica dos dois últimos versos, seja pela facilidade sentimental da imagem, seja pelo fato de buscar resumir lapidariamente as tensões todas que atravessam o poema.

É importante observar que as rupturas de tom não se devem, nos casos examinados, a um subjetivismo excessivo do poeta. Pelo contrário, é a definição discursiva, a necessidade de explicitação do sentido que interfere na maior parte das vezes e destrói a qualidade lírica. No poema que estamos comentando, a ruptura parece dar-se em decorrência de uma espécie de conflito de linguagens: a grafia do lirismo, responsável na primeira estrofe pelo acúmulo de sensações simultâneas, permite entretanto que aflorem também velhos hábitos de versejar, anteriores ao estouro da *Paulicéia*. “Uso de cachimbo” — anotou Mário no “Prefácio interessantíssimo”. Mas a intromissão do Parnasianismo neste poema bem pode ser considerada, ainda, como um outro sinal do momento histórico.

De outras vezes, entretanto, o dado bem lançado favorece o poeta. É o caso do seguinte poema:

Paisagem nº 3

Chove?

Sorri uma garoa cor de cinza,

Muito triste, como um tristemente longo...

A casa Kosmos não tem impermeáveis em liquidação...

Mas neste largo do Arouche
Posso abrir meu guarda-chuva paradoxal,
Este lírico plátano de rendas mar...

Ali em frente... — Mário, põe a máscara!
— Tens razão, minha Loucura, tens razão.
O rei de Tule jogou a taça ao mar...

Os homens passam encharcados...
Os reflexos dos vultos curtos
Mancham o *petit-pavé*...
As rolas da Normal
Esvoaçam entre os dedos da garoa...
(E si pusesse um verso de Crisfal
No De Profundis?...)

De repente
Um raio de Sol arisco
Risca o chuvisco ao meio.

O procedimento básico é o mesmo que vimos desde o poema “Inspiração”, e que consiste em desenvolver o jogo de oposições entre luz e bruma, chuva e sol. Aqui, porém, os arpejos harmônicos quase desaparecem, e os versos se tornam melódicos — a tensão diminui, sutaliza-se em contrastes apenas esboçados: a garoa sorri triste, o plátano substitui os impermeáveis, a Loucura tem razão, as sombras pesadas dos homens opõem-se aos corpos leves das moças. A imagem final suaviza também as oposições: o raio de sol é arisco e a garoa é chuvisco. Mas este jogo de amortecimentos não leva a qualquer penumbrismo simbolista tardio. Pelo contrário, apesar de marcada pela subjetividade, a linguagem do poema mantém grande concretude, apreende a

paisagem através de referências diretas (a casa Kosmos, o largo do Arouche, a Normal) e aproxima-se ao máximo do registro coloquial, que na fase seguinte do *Losango cáqui* será a mais importante conquista da poesia de Mário de Andrade. Mas já aqui o “*tableau paulistano*”¹⁷ está completo e perfeito: assimilado de maneira total pela subjetividade lírica, o tema do movimento cosmopolita encontra representação na leveza de versos que exprimem o livre movimento dos sentimentos e meditações do poeta.

Notas

- ¹ “Para que a mensagem do analista responda à interrogação profunda do sujeito, é preciso com efeito que o sujeito a ouça como a resposta que lhe é particular, e o privilégio que tinham os pacientes de Freud de receber a boa palavra da boca mesma daquele que era o anunciador, satisfazia neles essa exigência.” Jacques Lacan, *Escritos*, São Paulo, Perspectiva, 1978, pp. 155-6.
- ² Em *Mário de Andrade escreve cartas a Alceu, Meyer e outros*. Coligidas e anotadas por Lygia Fernandes. Rio de Janeiro, Ed. do Autor, 1968, pp. 49-57.
- ³ Tristão de Ataíde, “Vida literária”, *O Jornal*, Rio de Janeiro, 21 jan. 1923. Transcrito em Marta Rossetti Batista, Telê Porto Ancona Lopez, Yone Soares de Lima, *Brasil: 1º tempo modernista — 1917-1929. Documentação*, São Paulo, IEB/USP, 1972, pp. 200-7. A citação seguinte, de Mário de Andrade, está em “Crônicas de Malazarte — VII”, originalmente publicada na *América Brasileira*, Rio de Janeiro, abr. 1924, e republicada neste livro (pp. 71-2).
- ⁴ T. W. Adorno, “Lukács y el equivoco del realismo”, em G. Lukács e outros, *Realismo: mito, doutrina e tendência histórica?*, Buenos Aires, Tempo Contemporâneo, 1969, p. 49.
- ⁵ A distinção entre as linhas “impressionista-cubista-abstracionista” e “primitivista-expressionista-surrealista” está em Alfredo Bosi, *História concisa da literatura brasileira*, São Paulo, Cultrix, 1970, p. 378. O autor observa que “os modernistas da fase heróica baralhavam as duas linhas”.
- ⁶ Roberto Schwarz, *A sercie e o desconfiado*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1965.

- ⁷ Luiz Costa Lima, *Lira e antilira* (Mário, Drummond, Cabral), Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1958, p. 39.
- ⁸ Ronald de Carvalho, "Os independentes de São Paulo", artigo de 1922, republicado em *Brasil: 1º tempo modernista*, cit., pp. 198-200.
- ⁹ Carlos Alberto de Araújo, *Klaxon*, nº 7, 30 nov. 1922, p. 13. Ed. fac-similar, com introdução de Mário da Silva Brito, São Paulo, Martins/SCET, 1972.
- ¹⁰ Émile Verhaeren, *Les villes tentaculaires précédées des Campagnes hallucinées*. Paris, Mercure de France, 1917. Consultei, no IEB-USP, o exemplar que pertenceu à biblioteca de Mário de Andrade.
- ¹¹ E. Verhaeren, cit., p. 107.
- ¹² Ibidem, pp. 105-6.
- ¹³ "[...] na cidade arlequina, cuja dualidade contém a dualidade do eu, espelhado e revestido por ela como por um traje de losangos". José Miguel Wisnik, *O coro dos contrários*. A música em torno da Semana de 22, São Paulo, Duas Cidades, 1977, p. 122.
- ¹⁴ Krystyna Pomorska, *Formalismo e futurismo*, São Paulo, Perspectiva, 1972, pp. 108-9.
- ¹⁵ Octavio Paz, *Signos em rotação*, São Paulo, Perspectiva, 1972, p. 38.
- ¹⁶ T. W. Adorno, "Discurso sobre lírica y sociedad". In: *Notas de Literatura*, Barcelona, Ariel, s.d., pp. 60-1.
- ¹⁷ A alusão a Baudelaire me foi sugerida por *Tableaux berlinois*, tese de livre-docência de Willi Bolle, a quem agradeço também pela cópia de seu texto "A cidade sem nenhum caráter. Leitura da *Paulicéia desvairada* de Mário de Andrade", análise benjaminiana dos poemas desse livro.

(*) Na ocasião do envio deste texto ao organizador do livro, João Luiz Lafetá escreveu um bilhete para Alfredo Bosi, que transcrevemos a seguir. (N.E.)

SP/06/07/95.

Caro Alfredo Bosi: — A idéia era desenvolver um pouco a análise do último poema, interrompida abruptamente. Pretendia mostrar ali como o problema da expressão da subjetividade ficava melhor resolvido do que antes — através das metáforas, do diálogo com a Minha Loucura, da delicada sonoridade dos "vultos curtos" contrastados com "esvoaçando nas asas da garoa", do *De Profundis* colidindo *cl Cristal* — quer dizer, da dissonância encontrando uma forma ao mesmo tempo tensa e pacificada. Algo como a festa no final de *Mrs. Dalloway*, em que cada qual guarda sua dor e se inunda do prazer de estar ali, no meio de tanta beleza cuidadosamente preparada por uma mulher gentil e amorosa, "De repente/ Um raio de Sol/ arisco/ Risca o chuveiro ao meio".

Mas parece que algumas revelações tardam. Não quero aumentar o meu atraso. Preciso arriscar agora uma leitura de "Meditação sobre o Tietê", e do Drummond de *Alguma poesia* e *Brejo das almas*. Dívidas de bolsista ao CNPq, a serem pagas dentro de duas semanas.

Então, fica do jeito que está. Um dia, quem sabe, corrijo isto. E, depois (segundo aliás uma meia sugestão sua), parto para mostrar como o verso coloquial de Mário de Andrade se forma no *Losango cáqui*, vasta ousadia de abandonar os empolamentos retóricos da *Paulicéia* e procurar a naturalidade rítmica e simbólica que — ai dele! — só Bandeira e Drummond acharam... com a estreita colaboração do próprio Mário, está claro.

Deixo a cópia, pois o texto da revista está todo empastelado.

Um abraço muito agradecido do seu,

João Luiz Lafetá

Então, fica do jeito que está. Um dia, quem sabe, corrijo isto. E, depois (segundo aliás uma meia sugestão sua), parto para mostrar como o verso coloquial de Mário de Andrade se forma no *Losango cáqui*, vasta ousadia de abandonar os empolamentos retóricos da *Paulicéia* e procurar a naturalidade rítmica e simbólica que — ai dele! — só Bandeira e Drummond acharam... com a estreita colaboração do próprio Mário, está claro.

Deixo a cópia, pois o texto da revista está todo empastelado.

Um abraço muito agradecido do seu,

João Luiz Lafetá