

A CULTURA EM PAULICÉIA DESVAIRADA

Raniere Marques¹

RESUMO: Este trabalho tem como corpus os poemas *Paisagem nº 1, 2*, presentes no livro “Paulicéia Desvairada” de Mário de Andrade, estes descrevem a cidade de São Paulo sob o ponto de vista do eu lírico, transeunte crítico que presencia o cosmopolitismo por que passa a capital paulista. Sendo nossa categoria analítica principal a “Cultura”. Através da análise dos poemas tentaremos observar como o “flaneur”, observado por Walter Benjamin na figura de Charles Baudelaire da Paris do século XIX, sendo este um praticante da flanerie, atividade de passear e olhar, e que ganhou fundamental importância no estudo da modernidade, aos poucos se mistura com a figura do Arlequin, personagem da Commedia dell’Arte que foi disseminado no Brasil principalmente através dos blocos carnavalescos de rua. Observaremos os movimentos do eu lírico em direção a uma crítica disfarçada de ironia direcionada as transformações violentas que passa São Paulo, nunha espécie de “tática”, de micro e multifacetados modos de negação, no sentido exposto por Michel de Certeau em seu livro “A invenção do Cotidiano 1– Artes de fazer”. Nossas análises situarão o seu corpus no movimento modernista e na busca de uma identidade nacional, no cosmopolitismo estético e no cosmopolitismo social, que levava São Paulo a ser “muitas”, assim como as culturas pós-coloniais estudadas por Homi Bhabha em seu livro: “O Local da cultura”. Nossos questionamentos passarão então pela reconstrução poética da cidade de São de Paulo, feita por este flaneur-arlequin, e procuraremos mostrar, sempre que possível, como certos elementos internos que estruturam os poema revelariam os aspectos sociais e culturais proposto por este trabalho, como a técnica da mímica e da alegoria.

PALAVRAS-CHAVE: Cultura, Paulicéia desvairada, identidade.

¹ Aluno de Mestrado do PPGL-UFPB – Universidade Federal da Paraíba



INTRODUÇÃO

Este trabalho tem como *corpus* os poemas *Paisagem nº1* e *Paisagem nº2*, presentes no livro “Paulicéia Desvairada” de Mário de Andrade, observaremos como a voz poética recria a imagem da cidade de São Paulo, a partir dos olhos de um transeunte crítico que presencia o cosmopolitismo por que passa a capital paulista. Tentaremos observar o modo como este flaneur descreve uma São Paulo na qual o último censo do século XIX registrou um período de crescimento vertiginoso e que então se transformara numa cidade de 240.000 habitantes, segundo o histórico demográfico da prefeitura de São Paulo.

É neste contexto, que o flaneur de Mário de Andrade observa a convulsão que São Paulo, uma cidade recém e intensamente cosmopolita, passava. Como este poeta “arlequinal”, figura cômica e da rua, constantemente, citado, monta em nossos olhos e ouvidos, tamanho o tom declamatório de certos poemas do livro, a mistura de costumes e de comportamentos vividos nesta metrópole, numa espécie de recuperação da imagem poética, a partir da presentificação enunciativa das imagens; passando da crítica panfletária de *Ode ao burguês* à ironia refinada dos poemas *Paisagem's*. Para tal discussão, será fundamental o estudo da ironia instrumental, como ferramenta do poeta para expor os paradoxos, de modo que o leitor perceba e construa a ironia partir de uma descrença no que é dito literalmente, para então reconhecer um sentido transliteral.

As perspectivas antagônicas, conflituosas, as vezes, paradoxais que o eu lírico manifesta sobre a cidade, parece um diagnóstico confuso, de uma São Paulo cuja identidade se fragmentara e o poeta encontra na ironia e no paradoxo uma forma de observar criticamente tal cidade, para velar e revelar suas impressões.

Para discutirmos as formas de resistência, levaremos em consideração duas categorias discutidas pelo filósofo Michel de Certeau em *A invenção do cotidiano*, são elas: “estratégia” e “tática”. Sendo a estratégia, uma forma de dividir os sujeitos em blocos, a noção antiga de identidade e de nacionalidade são desta natureza. Já as táticas são minúsculas resistências, fragmentadas e





assistemáticas, a qual o sujeito, consciente ou não, utiliza-se para escapar da estrutura da estratégia. Este eu lírico observa de longe as multidões, sempre com um tom de nostalgia, de coisa perdida, enfim, sobre a perspectiva de um sujeito deslocado no tempo-espaço, que ainda busca reagir, embora vítima de uma melancolia produto de uma sociedade fundamentada na mercadoria, assim como o Baudelaire estudado por Benjamin, e como este, a voz poética de Mário de Andrade, utilizar-se-á também da alegoria como procedimento técnico para reforçar sua nostalgia.

Este flaneur (observador das ruas) parece-nos um poeta melancólico e sarcástico, que ainda não compreendeu o “entre” (BHABHA; 2010) vivido por uma sociedade que por exemplo: ora se apresenta londrina (*Minha Londres das neblinas finas*), ora brasileira em seus versos, tanto em sua natureza quanto em seu clima. O que seria então este entre-lugar? Seria o espaço da cultura, caracterizado por constantes rupturas e continuidades; fragmentado, disperso, cuja identidade parece ter se pintado de múltiplas cores e que vive um conflito temporal entre passado, presente e o pós, o que parece entristecer o eu lírico dos poemas, intensificando o tom nostálgico com que ele descreve a cidade. Ainda, como a voz poética se utilizará da mímica como forma de suspender, questionar, ridicularizar a imagem das metrópoles europeias, que até então se espalhava por São Paulo.

Observaremos como São Paulo, que pretendia simbolizar o centro de um movimento em direção a uma identidade nacional, estava longe de ser um exemplo desta identidade, tal a fragmentação identitária que passava a cidade. Tal fragmentação ora é referida com ironia, ora com a alegoria, no sentido estudado por Walter Benjamin, alegoria emblemática de um movimento artístico (o modernismo) baseado na lógica da construção/destruição e intensamente inserido na modernidade.

Todos estes elementos parecem fundamentais para que possamos entender as contradições aparentes nos poemas Paisagem^(s) de Mário de Andrade e de como, de certa maneira, tais contradições serão inerentes ao próprio movimento vanguardista e ao momento de produção da obra “Paulicéia desvairada” (1921). Importante observar como as contradições, típico de uma



cultura pós-moderna, internaliza-se na obra para ajudar a estruturar a ironia instrumental.

Como operacionalizaremos os conceitos citados acima? Vamos fazer uma proposição: O “flanêur”, sendo este um modelo do eu lírico, utilizar-se-á da “ironia instrumental”, da mímica e da alegoria como espécies de “tática”s para suportar, inscrever-se doloridamente, negar e afirmar o “entre-lugar” ao qual ele está condenado.

1- ENTRE A IRONIA E AS TÁTICAS

Vejamos o poema *Paisagem nº1*:

“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 uma navalha

nas mãos dum espanhol. Arlequina!...

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 como vento...

Meu coração sente-se muito alegre!





*Este friozinho arrebitado
Dá uma vontade de sorrir!*

*E sigo e vou sentido,
à inquieta alacridade da invernia,
como um gosto de lágrima na boca.*

(Andrade; 1921;p.43)

O poema começa com o pronome possessivo “minha”, que remete aos afetos que circundaram o momento de fixação da imagem poética, esse momento é presentificado enunciativamente com o uso dos tempos verbais no presente. O “minha” estabelece uma relação de afeto entre o eu lírico e a cidade. Na análise de Walter Benjamin sobre a figura do flâneur, ele observa que a flânerie se desenvolve a partir do surgimento das galerias e da reforma urbana executada em Paris pelo barão Georges-Eugène Haussmann. Baudelaire estaria, portanto, no centro de uma transformação, que levaria Paris a urbanização e a morte de outra Paris, necessariamente, Baudelaire canta e lamenta essa morte (“Paris mudou/Porém minha melancolia é sempre igual” – Table Pariciense, 2011; pg.50), e qual a relação com Mario de Andrade? O deslocamento do eu lírico. O afeto pela cidade é hiperbolizado para enfatizar o sentimento de nostalgia gerado pelo deslocamento espaço-temporal destes flâneur’s. Seja na Paris urbanizada, seja na São Paulo “invadida” pelos imigrantes.

São Paulo passa então a ter ares de Londres e aí entra a ironia instrumental definida assim por D.C. Muecke:

“a Ironia Instrumental é um jogo para dois jogadores (embora isto não seja tudo que ela é). O ironista em seu papel de ingênuo, propõe um texto, mas de tal maneira ou em tal contexto que estimulará o leitor a rejeitar o seu significado literal expresso em favor de uma significação ‘translitera’ , não-expresso de significação contrastante.” (MUECKE, 1982,p.58)

Portanto, o eu lírico do poema nos propõe um aparente paradoxo: “Pleno verão...”/ “Há neves de perfumes no ar. Faz frio, muito frio...” Ao



estabelecer termos contrastantes como Verão/Frio/, Verão/neve “entramos no jogo” de que fala Muecke, o leitor é levado a resignificar a imagem poética, sob pena de perdê-la. E aí Londres passa , num sentido transliteral, a significar uma pretensão nacional de se aproximar da metrópole. Homi Bhabha observa que o desejo do “colonizado” passa pela identificação com o colonizador, no entanto a identificação não se dá de maneira harmônica, mas fragmentada. O sujeito se encontra em um lugar de transição, num “entre” que problematiza e desestabiliza a centralidade do sujeito. A identidade do colonizado passa pela identificação e pelo desejo de ser o colonizador, desejo elaborado discursivamente pelo colonialismo que gera a ambivalência do fetiche. É óbvio que não fomos colonizados politicamente pelos ingleses como os indianos, mas é inegável a influência daqueles em nossa formação cultural. Além do que, Londres também simbolizaria a própria noção de cidade cosmopolita e urbana.

A sequência da estrofe nos mostra de forma fragmentada as várias imagens que constroem a cidade (*a costureirinha, o vento nas mãos dum espanhol*), estratégia tipicamente cubista de decompor o espaço para apreender o todo. Como se a técnica da fragmentação fosse uma forma de internalizar no texto a fragmentação indentitátia que passava São Paulo. É neste contexto multicultural, de Londres, Espanha e costureiras que perderam sua identidade e agora parecem bailarinas (pelo menos ironicamente) que aparecerá a figura do Arlequim, não como substantivo, mas como adjetivo que se referirá, ora a São Paulo, ora ao eu lírico, ora aos dois, como na primeira estrofe do poema. Simbolizará ainda o carnaval, o humor, as peripécias, a malandragem, os desvios espertos, enfim, as táticas, entendidas aqui no sentido certeiriano como:

“pequenos sucessos, artes de dar golpes, astúcia de ‘caçadores’” e que “o que ela ganha, [as táticas] não o guarda. Tem constantemente que jogar com os acontecimentos para os transformar em ‘ocasiões’. Sem cessar, o fraco deve tirar partido de forças que lhe são estranhas” (CERTEAU, 2011;p.47).

São as artimanhas de um eu lírico nada ingênuo, que traça um jogo com o leitor e que brinca nos dois últimos versos com os tempos verbais, para





expor o duelo que consiste em presentificar uma imagem poética perdida na retina.

Na segunda estrofe, a figura dos “plátanos”, parece especialmente importante, pois, plátanos são plantas típicas de regiões subtropicais (América do Norte, sobretudo) que passaram a fazer parte da paisagem de várias ruas paulistas, sendo inclusive nome de uma delas: “Rua dos plátanos”. Uma planta subtropical não é nem de áreas tropicais, nem de áreas temperadas, é de um “entre”. Um exemplo típico de como São Paulo buscou em outros modelos de urbanização a sua identidade. Naquela época, e ainda hoje, se planta e se cultiva plátanos como ornamento nos centros urbanos.

Percebe-se ainda que “*um são bobo*” parece ter tido sua ação interrompida, enquanto cantava, por um “*guarda-cívica*”, aí surge a pergunta: “*Necessidade a prisão/para que haja civilização?*”, tal pergunta é seguida do seguinte verso: “*meu coração sente-se muito triste...*”, outra vez, o eu lírico parece assumir a figura do Arlequim que, de acordo com os blocos carnavalescos de rua, não gosta de autoridades policiais. Porém esse trecho nos remete a outra questão: a urbanização trouxe junto com ela uma política de vigilância dos comportamentos, de ordenação das condutas, não será atoa que Walter Benjamin dirá sobre a Paris do século XIX: “Desde a Revolução Francesa, uma extensa rede de controles, com rigor crescente, fora estrangulando em suas malhas a vida civil” (BENJAMIN; 1995). São Paulo estava passando por um processo de urbanização semelhante ao de Paris. Neste trecho do poema, há uma quebra sonora, as vogais são fechadas e o ritmo fica mais lento, as reticências ditam este ritmo, expressam certa tristeza deste “coração arlequinal”, surgem palavras de teor negativo (lamento, cinzento, triste), o sujeito da oração passa a ser inanimado, a prosopopeia surge com força em “*o cinzento das ruas arrepiadas dialoga um lamento com vento*” como se o próprio sujeito social fosse se apando e dando lugar as coisas. Diante da repressão, o eu lírico segue. Observemos que a imagem do “*São Bobo*”, do guarda, do espanhol lembram a mímica, estudada por Bhabha, como uma forma de resistência dos colonizados, de crítica às autoridades, de rebaixamento dos opressores. Diz Bhabha:



“A mímica é também o signo do inapropriado, porém uma diferença ou recalitrância que ordena a função estratégica dominante do poder colonial, intensifica a vigilância e coloca uma ameaça imanente tanto para os saberes ‘normalizados’ quanto para os poderes disciplinares” (BHABHA, 1998;p.130)

Neste sentido, podemos tomar este aspecto da mímica, como uma tática, no sentido certauriano.

A penúltima estrofe é um salto, uma mudança radical no ponto de vista do eu lírico: “Meu coração sente-se muito alegre!”, e este mais uma vez nos convidando para o jogo irônico, este eu lírico é arlequinal, os “escombros” de uma cidade são vistos, sofridos e criticados “arlequinamente”, com humor e dor. Compreendendo o poema como uma construção discursiva da imagem poética, como uma tentativa de transformar em discurso e de recuperar parcialmente tal imagem, é inevitável retomar a primeira estrofe e o verso “Pleno verão”, para compreendermos a contradição com os versos que encerram a penúltima estrofe. “Este friozinho arrebitado/ dá uma vontade de sorrir!”. São Paulo, agora, aproxima-se novamente da Europa e a última estrofe será emblemática desta contradição, pois a “felicidade” fingida pelo eu lírico pode ser facilmente deduzida como irônica, pois ela é comparada no último verso com “um gosto de lágrima na boca...”, ou seja, o percurso do poeta é encerrado como se ele estivesse chorando a ponto de sentir a lágrima na boca, ou melhor, como se seu percurso lembrasse um sujeito que de tanto chorar a lágrima escorresse para a boca.

Mas este flâneur/arlequim não se entrega, ele sofre com as transformações que passa São Paulo, sente-se deslocado, perdido, testemunha de uma fragmentação brutal na identidade do outro e conseqüentemente na sua, mas ele tem a ironia para escapar, tocar criticamente no “entre”. No poema estudado, acima, percebe-se muito isto, os elementos que identificam a cidade de São Paulo, como já apontamos, remete a outras culturas(inglesa, espanhola, norte-americana),pois então onde haveria espaço para São Paulo? Nem cá, nem lá, mas “entre”, Homi Bhabha dirá:





“A globalização cultural é figurada nos entre-lugares de enquadramento duplo: sua originalidade histórica, marcada por uma obscuridade cognitiva; seu ‘sujeito’ descentrado, significado na temporalidade nervosa do transicional ou na emergente provisoriedade do presente” (BHABHA;1998, p.297).

Essa “temporalidade nervosa”, esse “sujeito descentrado” levará a voz poética a uma mescla de tristeza e “loucura”, como nos mostrará o poema *Paisagem n°2*:

2- UMA ALEGORIA DA MODERNIDADE

Escuridão dum meio-dia de invernia. . .
Marasmos. . . Estremeções. . . Brancos. . .
O céu é toda uma batalha convencional de *confetti* brancos;
e as onças-pardas das montanhas no longe. . .
Oh! para além vivem as primaveras eternas!

As casas adormecidas
parecem teatrais gestos dum explorador do pólo
que o gelo parou no frio. . .

Lá para as bandas do Ipiranga as oficinas tosem. . .
Todos os estiolados são muitos brancos.
Os invernos de Paulicéia são como enterros de virgem. . .
Italianinha, torna al tuo paese!

Lembras-te? As barcarolas dos céus azuis nas águas verdes.
Verde — cor dos olhos dos loucos!
As cascatas das violetas para os lagos. . .
Primaveral — cor dos olhos dos loucos!

Deus recortou a alma de Paulicéia



num cor-de-cinza sem odor. . .
Oh! para além vivem as primaveras eternas! . . .
Mas os homens passam sonambulando. . .
E rodando num bando nefário,
vestidas de eletricidade e gasolina,
as doenças jocotoam em redor. . .

Grande função ao ar livre!
Bailado de Cocteau com os barulhadores de Russolo!
Opus 1921.

São Paulo é um palco de bailados russos.
Sarabandam a física, a ambição, as invejas, os crimes
e também as apoteoses da ilusão. . .
Mas o Nijinsky sou eu!
E vem a Morte, minha Karsavina!
Quá, quá, quá! Vamos dançar o fox-trot da desesperança
a rir, a rir dos nossos desiguais!

(ANDRADE, 1921; p.55)

A primeira estrofe deste poema ditará, já no primeiro verso, a temática obscura de parte do poema, a *“escuridão dum meio-dia de invernía”* nos remete ao estado de ânimo do poeta que irá se intensificando no decorrer do texto. Os versos harmônicos, polifônicos, onde cada palavra remete a uma frase no segundo verso, remetem-nos às propostas do próprio Mário de Andrade em seu *“Prefácio interessantíssimo”*, mais que isto, sugerem um estado de alma doentio, de um sujeito doente que está a tremer. De frio? Neste momento, a voz poética parece entrar numa espécie de delírio, estando só e arisco como uma *“onça-parda”*, tendo a solução distante, pois *“para além vivem as primaveras eternas!”*.

A segunda estrofe remete mais uma vez a ideia de frio intenso, percebe-se que a paisagem desta São Paulo está longe da que nós





conhecemos. São Paulo está gelada. Neste momento, o inorgânico parece tomar a direção das ações, “casas adormecidas”.

Essa relação com o inorgânico será retomada na estrofe seguinte; “oficinas tosem”, como numa espécie de fetiche, assim Walter Benjamin dirá sobre Baudelaire e nós nos apropriamos para falar deste trecho de Mário de Andrade: “Com ele [fetiche] a sensibilidade de Baudelaire vibra em tão perfeita ressonância que a empatia com o inorgânico se tornou uma das fontes de sua inspiração” (BENJAMIN, 1984).

O flâneur vive um momento de deslumbramento perante a mercadoria, não são só seres humanos que impressionam o flâneur, mas também a mercadoria, a coisa, o inorgânico, como se este vez por outra, substituísse as ações humanas pela ação do inorgânico. Sendo assim, a escuridão pintada pela voz poética, pode ser compreendida como a própria vitória das coisas sobre a vida, da poluição sobre a natureza. Em estrofes mais adiantes, veremos isto retomado pela voz poética.

A imagem do “*Ipiranga*” retoma uma tônica que estará presente em boa parte do livro (Paulicéia desvairada), a mistura entre o antigo e novo, assim como na Paris de Baudelaire. Observa-se que é no Ipiranga que se encontra um dos maiores museus do Brasil, o Museu do Ipiranga, fundado em 1893 com o objetivo de retratar a história do “Brasil”, evidenciando a pretensão paulista de simbolizar o nacional, logo São Paulo, tão visceralmente transitante do entre-lugar, vejamos o que diz Homi Bhabha:

“Esses entre-lugares fornecem o terreno para a elaboração de estratégias de subjetivação – singular ou coletiva – que dão início a novos signos de identidade e postos inovadores de colaboração e contestação, no ato de definir a própria ideia de sociedade” (BHABHA, 1998; p.20).

Assim, a proposta paulista de simbolizar uma identidade nacional parecia fadada ao fracasso, pois em uma cidade onde havia tanto hibridismo cultural, as estratégias de subjetivação tenderiam a fragmentação da noção de identidade e não a unificação. Evidente que para um espírito crítico como o de Mário de Andrade, não escapou também o fato de o Ipiranga simbolizar o espaço de nosso grito de independência, mas uma vez a voz poética contrasta



a informação dada literalmente, com as características multiculturais de São Paulo, independência e dependência: da máquina, do outro. São Paulo torna-se então uma ameaça fúnebre, causando inanição (*estiolados*) por falta de luz, não há esperança para esta cidade perdida, seus “invernos” são lúgubres e opostos à quentura dos trópicos, como se São Paulo também estivesse deslocada de espaço, o conselho à italianinha (*Torna al tuo paese*) revela a desesperança da voz poética, pois o tempo não volta e a modernização parecia inexorável.

A quarta estrofe começa com uma pergunta (*Lembras-te?*) que aparentemente é feita a *italianinha* citada no último verso da estrofe anterior, se antes a voz poética relacionava ironicamente São Paulo a Europa, pela “semelhança” para causar a sensação de estranheza e forçar uma reconstrução no sentido, como faz a ironia retórica estudada por Muecke; agora ele relaciona São Paulo à Veneza, relação compreendida pela utilização da palavra “*barcarolas*”, que são espécies de cantigas cantadas pelos barqueiros venezianos e utilizadas no poema como metonímia da própria cidade italiana. Nesta comparação, Veneza aparece como uma esperança para italianinha, “*As barcarolas dos céus azuis nas águas verdes*”, a palavra Veneza, de origem incerta, pode ser originária de “*Venetus*”, que significa “mar azul”, o céu azul também tem importância por representar uma oposição às imagens cinzentas que remetem à São Paulo no mesmo poema. O verde, por sua vez, liga-se à esperança, assim como a primavera; este verde irá, no verso seguinte, relacionar-se a loucura, escapar pela loucura seria então uma esperança, no poema, os olhos dos loucos são verdes e *primavera* se adjetiva para também determinar olhos dos loucos, esta repetição serve não apenas para enfatizar a loucura como elemento de esperança, mas também para ampliar a imagem poética.

Na quinta estrofe o poeta volta à São Paulo, a alma da Paulicéia é cor-de-cinza e sem odor, a cor verde é substituída pelo cinza e mais uma vez a primavera se afasta, talvez uma volta a “realidade”, o flâneur observa os homens que passam e os julga malvados (nefários) por compartilharem com a morte de uma São Paulo, por ignorarem a tenebrosa cidade que surgira. Nos dois últimos versos, desta estrofe, as doenças tornam-se protagonistas e são personificadas e “*vestidas de eletricidade e gasolina*”, além de se divertirem





com nossa tragédia, para demonstrar isto, a voz poética utiliza um neologismo, “*Jocotoam*”. É mais uma vez a sobreposição das coisas sobre os sujeitos.

Na penúltima e última estrofes, São Paulo alegoricamente é mostrada como palco onde a tradição e a ruptura se enlaçam. Entendemos alegoria no sentido descrito assim por Walter Benjamin: “O alegorista arranca o objeto de seu contexto. Mata-o. E o obriga a significar. Esvaziado de todo brilho próprio, incapaz de irradiar qualquer sentido, ele está pronto para funcionar como alegoria” (BENJAMIN, 1984)

Ou sendo mais claro:

“A escolha do novo contexto depende apenas de condições subjetivas do alegorista, não seguindo necessidades objetivas. Mas a colocação do fragmento em novo contexto acarreta sérias consequências: antes de mais nada, ele retoma uma dimensão sintática, obtém significação tornando-se parte de um todo. Mas esse segundo contexto é, ele próprio, reconstruído pelo acréscimo do fragmento, modificando-se pois.” (JUNKES, 2008; p.8)

Há uma referência ao espetáculo “Parade”, dirigido por Sergei Pavlovich Diaghilev e idealizado por Jean Cocteau (*Bailado de Cocteau...*), tal espetáculo era inovador por associar elementos naturalistas (tradicionalistas) com elementos cubistas (inovadores), o responsável pelo cenário era Pablo Picasso. Outra relação com o poema observada é o fato de este espetáculo ter, trazido por Cocteau, uma sonoridade “estranha”, marcada por instrumentos barulhentos (máquina de escrever, cornetas garrafas), assim, o restante do verso (...*com as barulhadores de Russolo!*) é melhor compreendido neste jogo de referências que faz o eu lírico na tentativa de descrever os sons que rodeavam aquela São Paulo na sua memória poética. Por que Russolo? Luigi Russolo era um músico italiano que acrescentava ruídos a sua música, como nesta estrofe, o eu lírico opta por referências alegóricas a artistas de ruptura, Russolo é considerado o inventor daquilo que mais tarde daria origem a música eletrônica. O terceiro verso é formado apenas por: “*Opus 1921*”, outra referência emblemática de ruptura. “Opus” foi o nome de um filme dirigido por Walter Ruttmann no ano de publicação de “Paulicéia Desvairada”, esta obra



enquadra-se naquilo que se chama de cinema abstrato e é inovadora por ser montada através de desenhos, sendo a precursora do cinema de animação.

O primeiro verso da última estrofe é uma síntese dos outros três (*São Paulo é um palco de bailados russos*). O próximo verso faz referência a uma dança de origem espanhola, que chegou ao Brasil em meados do século XIX, “Sarabanda”, numa dança surreal, realizadas entre elementos de conotação negativa assim: *a tísica (as doenças jocoitoam)*, *a ambição* (como crítica a mercadoria e ao capitalismo), *as invejas, os crimes* e no próximo verso, *as apoteoses da ilusão...*. A ilusão, repetida em outros poemas, representaria a relação de deslumbramento com a modernidade, que esta voz poética assim a qualifica, de fora, na flânerie. Ao falar de Baudelaire, Benjamin mostra como a figura do herói é tratada por Victor Hugo e Baudelaire: “No momento em que Hugo festeja a massa como a heroína numa epopeia moderna, Baudelaire espreita um refúgio para o herói na massa da cidade grande. Como *citoyen*, Hugo se transplanta para a multidão; como herói, Baudelaire se afasta.” (BENJAMIM;1984).

É este o comportamento da voz poética de Mário de Andrade, afastar-se para julgar, representar, recriar poeticamente a massa que surgira na São Paulo do início do século XX. Este flâneur, no verso seguinte, compara-se a Vaslav Nijinsky, bailarino excepcional, que era famoso por sua personalidade taciturna e retraída, que teve grande repercussão ao interpretar, imaginem: um Arlequim, em 1910, no espetáculo chamado de Harlequinade. A relação entre este bailarino e o eu lírico de Mário de Andrade não para por aí, Nijinsky passou um tempo refugiado na Hungria, por conta da primeira guerra mundial, isto depois de ser expulso da companhia de balé de Diaghilev, por se casar com Romola Pulsky, numa atitude de ciúmes de Diaghilev. Nijinsky teria a esquizofrenia agravada com o tempo. A loucura o aproxima da voz poética de Mário de Andrade, o exílio de sua terra e do grupo de balé, também, pois o eu lírico de “Paulicéia Desvairada” é um exilado em sua própria terra. Bhabha diz sobre as relações pós-coloniais que estas são marcadas pelos deslocamentos que descentralizam o sujeito, mesmo que este sujeito viva de outra forma que não a modernidade, está nela é a condição suficiente para escapar às ambiguidades (eu x outro), ou como dizia Walter Benjamin: “a dialética





paralisada” (BENJAMIN, 1994, P.171). Então tal sujeito deslocado põe-se no entre-lugar. Bahbha diz:

“Isto porque a demografia do novo internacionalismo é a história da migração pós-colonial, as narrativas das diásporas cultural e política, os grandes deslocamentos sociais de comunidades camponesas e aborígenes, as poéticas do exílio, a prosa austera dos refugiados políticos e econômicos” (BHABHA, 1998; P.24).

A “morte”, alegoria tão recorrente em Baudelaire, presente no Barroco, que simboliza naquele a transposição para uma nova Paris e o fim do sujeito transcendental, e em ambos a incerteza e as angústias de um ser fragmentado (BOLLE,pg.130), na voz poética de Mário de Andrade toca nos dois aspectos. Só que em *Paisagem nº2*, o que “morre” são as ilusões e a São Paulo provinciana e de identidade mais ou menos estável. Tal morte é sua “Karsavina”, bailarina que atuara como par de Nijinsky em vários espetáculos, ou seja, a morte é o par do eu-lírico nesta dança macabra de “*desesperança*”, o riso aqui, não irônico, mas sarcástico, diabólico é direcionado aos “basbaques”, termo utilizado por Walter Benjamin para designar os sujeitos que se deslumbram e se encantam perante a mercadoria.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Enfim, se o movimento modernista paulistano da primeira fase, seja na face extremamente nacionalista do grupo verde-amarelismo, seja na ala antropofágica de Oswald e de Mário de Andrade, procurava, de uma maneira ou de outra, uma forma de “encontrar” uma identidade cultural e literária para nosso país, podemos então afirmar que São Paulo era o lugar menos adequado para se buscar fixidez identitária, pois como metrópole, tal cidade não poderia escapar a intensa globalização ilesa. O estudo dos poemas *Paisagens 1 e 2* do livro “Paulicéia Desvairada” mostram-nos como a perspicácia artística (muitas vezes à frente da crítica) de Mário de Andrade, já percebia a impossibilidade de conciliação com uma identidade nacional, ou melhor, de uma conciliação não agonística. Onde e quando estava São Paulo neste momento histórico de deslocamentos nacionais? Nem “aqui”, nem “lá”,



mas “entre”. Não podendo escapar ao hibridismo cultural, a capital paulista, nisto sim os modernistas tinham razão, era um símbolo de nossa modernidade, porém, uma modernidade na periferia do processo de globalização, assim como a Paris de Baudelaire o foi no contexto da Europa. Outras comparações com o poeta francês são pertinentes: o espanto com a modernidade, a flanerie, a melancolia, o recurso alegórico como forma de experimentar artisticamente a fragmentação do sujeito não-orgânico (como defendia a alegoria clássica), a semelhança com a desesperança barroca. Porém, distinções são necessárias, na “tática” marioandradina, são incluídas a ironia retórica e sua alegoria vem de uma desesperança universal: o conturbado período entre-guerras. E pessoal: o declínio de uma aristocracia da qual o próprio Mário de Andrade era originário. A ambivalência na figura do Arlequim, que ora remete a cidade, ora a voz poética, ora aos dois, é outra diferença fundamental com relação a Baudelaire, pois este significante acrescenta valores ao flâneur que o particularizam.

Observamos então, no primeiro poema estudado, a prática da ironia retórica e da mímica, e no segundo a prática da alegoria, sempre entendendo esta no sentido benjaminiano: como um recurso barroco e moderno de representar o estado de desesperança com o futuro, a relação com a vivência ou experiência morta, em contraposição a experiência significativa e a rememoração.

A fragmentação também foi observada na técnica cubista de representação da imagem poética utilizada pelo eu lírico, sendo esta, outro elemento que nos ajudou a relacionar os elementos externos (fragmentação identitária) internalizados na obra, uma vez que fora esta atitude metodológica que sempre nos guiou.

PLACE OF CULTURE IN PAULICEIA DESVAIRADA

Abstract

This work is corpus poems Landscape No. 1.2, in the book "Paulicéia Desvairada" Mario de Andrade, they describe the city of São Paulo from the point of view of the lyrical I, passerby who witnesses critical cosmopolitanism





that is the state capital. As our primary analytical category "Culture". By analyzing the poems try to observe how the "flaneur," by Walter Benjamin observed in the figure of Charles Baudelaire's nineteenth-century Paris, this being a practitioner of Flanerie, activity of walking and looking, and won critical importance in the study of modernity gradually mixes with the figure of the Harlequin, the Commedia dell'Arte character that was disseminated in Brazil, mainly through the street carnival. Observe the movements of lyrical self toward a disguised critique of irony directed transformations violent passing Sao Paulo, nunha kind of "tactic", micro, multifaceted modes of denial in the sense expounded by Michel de Certeau in his book "The an invention of the Everyday - Arts to do. "Our analyzes situação your corpus in the modernist movement and busta a national identity, the aesthetic cosmopolitanism and cosmopolitan society, which led St. Paul to be "many", as well as post-colonial cultures studied by Homi Bhabha in his book: "the Location of Culture." Our questions will then poetic reconstruction of the city of São Paulo, made by this flaneur-arlequin, and try to show, wherever possible, as certain elements within that structure the poem reveal the social and cultural aspects proposed by this work, as mime technique and allegory.

Keywords: *Culture, Paulicéia frântica, identity.*

Referências:

ANDRADE, Mário; **Poesias completas**, Belo Horizonte, Itatiaia, 2005.

ANDRADE, Mário; **Obra imatura**, São Paulo, Livraria Martins, 1960.

ANDRADE, Mário; **Carta à Manuel Bandeira**. São Paulo: Ediouro.

ANDRADE, Mário; **De Paulicéia desvairada à café (Poesias Completas)**. São Paulo, Círculo do Livro, 1982.

BAUDELAIRE, Charles; **As flores do mal**. Disponível em: hyogadeaquario@yahoo.com.br
<http://www.4shared.com/dir/589024/56cfa224/sharing.html> Acessado em: 03/05/2011.

BENJAMIM, Walter; **Obras escolhidas III – Charles Baudelaire – Um lírico no auge do capitalismo**, São Paulo: Brasiliense, 1995.



BENJAMIM, Walter; **Origem do drama barroco alemão**. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BHABHA, Homi K; **O local da cultura**; tradução de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. Minas Gerais, Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998. 5ed.2010; 394p.

BOLLE, Willi; **Fisiognomia da Metrópole Moderna: representação da história em Walter Benjamin**; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000, 2ed.

BOSI, Alfredo; **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Cutrix, Ed. Da Universidade de São Paulo, 1977.

BOSI, Alfredo; **Literatura e resistência**. São Paulo: Companhia das letras. 2002.

CÂNDIDO, Antônio; **Literatura e sociedade**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2ª Ed. 1967. 222p.

CERTEAU, Michel de; **A invenção do cotidiano 1 – Artes de fazer**. Tradução de Ephaim Ferreira Alves. Petrópolis, RJ: Vozes, 2ed; 1994.152p.

Histórico demográfico da prefeitura de São Paulo. Disponível em: <http://sempla.prefeitura.sp.gov.br/historico/1900.php>. Acessado em: 10/09/2011.

JUNKES, Lauro; O processo de alegorização em Walter Benjamin. 2008. **Jornal UFSC**, Disponível em: journal.ufsc.br/index.php/literatura/article/download/5361/4758 Acessado em: 12/04/2012.

MUECKE, D.C.; **A ironia e o irônico**. Tradução de Geraldo Gerson de Souza. São Paulo : Perspectiva, 1995.

TELES, Gilberto Mendonça; **Vanguarda européia e modernismo brasileiro: apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 a 1972**. Petrópolis, RJ: Vozes, 18ed; 1997. 456pg.

