
UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM LITERATURA E CULTURA

RANIERE DE ARAÚJO MARQUES

MODERNIZAÇÃO ESTÉTICA E SUJEITOS PERIFÉRICOS EM *PAULICÉIA*
DESVAIRADA DE MÁRIO DE ANDRADE

João Pessoa

2014

RANIERE DE ARAÚJO MARQUES

**MODERNIZAÇÃO ESTÉTICA E SUJEITOS PERIFÉRICOS EM
PAULICÉIA DESVAIRADA DE MÁRIO DE ANDRADE**

Dissertação apresentada à Universidade Federal da Paraíba como requisito para obtenção do título de Mestre em Literatura e Cultura.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Zélia Monteiro Bora

João Pessoa

2014

M357m Marques, Raniere de Araújo.

*Modernização estética e sujeitos periféricos em
Paulicéia Desvairada de Mário de Andrade / Raniere de
Araújo Marques.-- João Pessoa, 2014.*

104f.

Orientadora: Zélia Monteiro Bora

Dissertação (Mestrado) - UFPB/CCHL

**MODERNIZAÇÃO ESTÉTICA E SUJEITOS PERIFÉRICOS EM
PAULICÉIA DESVAIRADA DE MÁRIO DE ANDRADE**

BANCA EXAMINADORA

Zélia Monteiro Bora

Orientadora - UFPB

Fabício Possebon

Membro – UFPB

Sueli Meira Liebig

Membro - UEPB

João Pessoa – PB

2014

Agradecimentos

Gostaria de agradecer a minha família, pelo apoio e pela estrutura social que me proporcionou.

Agradecer a minha namorada, Marcela, pelo brilho de seus olhos e pela paciência nos momentos de ausência.

Agradecer a minha orientadora Zélia Bora, pela atenção, simpatia e competência que sempre me tratou, aliviando assim os momentos de tensão.

À professora Beliza Áurea pelos ensinamentos e pela inserção no mundo da pesquisa acadêmica e ao professor Wellington Pereira pelos ensinamentos valiosos.

Aos funcionários do PPGL, em especial, Rosilene Marafon pela enorme competência e seriedade que sempre desempenhou seu trabalho.

Aos colegas da pós-graduação, sobretudo, Paulo Alves e Camila Burgardt pela amizade e troca de vivências acadêmicas e pessoais.

Aos outros amigos, que não ousaria nomeá-los sob pena de esquecer vários e que bem sabem da importância que possuem neste trabalho.

Modernização e sujeitos periféricos em *Paulicéia Desvairada* de Mário de Andrade

Resumo

Esta dissertação tem como objetivo estudar a representação poética de sujeitos periféricos na obra *Paulicéia Desvairada* (1921) de Mário de Andrade. Elegemos os negros, operários, imigrantes pobres e mulheres como figuras representativas de um processo de modernização excludente que ocorreu em São Paulo, no início do século XX, e como figuras centrais na recriação poética no livro estudado. Objetivando contextualizar os aspectos históricos e sociológicos sob o qual a obra encontra-se indiretamente relacionada. Tais perspectivas ajudar-nos-ão a entender a relação entre os processos sociais e a emergência simbólica destes sujeitos no espaço literário. Para tanto, utilizamos, sobretudo, os estudos de Nicolau Sevcenko (1992) e Sérgio Miceli (2012) para debater sobre o processo histórico de crescimento urbano da cidade de São Paulo, no início do século passado, e para refletir sobre os determinantes sociais que possivelmente permearam a formação discursiva do intelectual, Mário de Andrade, e sua relação estreita com a aristocracia decadente daquele período. Usaremos ainda o conceito de “metáfora viva” desenvolvido por Paul Ricouer (2000) para nos ajudar nas análises da reconstrução poética da realidade social, pensando a metáfora como forma de reescrita do real que possibilitaria a apreensão de outros aspectos simbólicos. Em suma, este trabalho busca a entender a forma como o flâneur de *Paulicéia Desvairada* posiciona-se diante das injustiças sociais e das mudanças nas formas de sociabilidade por que passou a cidade São Paulo no início do século XX.

Palavras-chaves: Mário de Andrade; São Paulo; modernidade; metáfora; sujeitos periféricos.

Abstract:

ABSTRACT

This dissertation aims to study the poetic representation of peripheral subjects in Mário de Andrade's work *Paulicéia Desvairada* (1921). Black people, workers, poor immigrants and women are selected as representative figures of an exclusionary modernization process that occurred in São Paulo at the beginning of the 20th century and also as main figures in the poetic attempt to recreate the city in the mentioned literary work. For such purpose, the studies of Nicolau Sevcenko (1992) and Sérgio Miceli (2012) are used to discuss the historical process of urban growth in São Paulo at the beginning of last century. These studies also promote a reflection on social determinants which permeated all the discursive formation of Mário's intellectuality and its close relation with the decadent aristocratic ruling class of that age. The concept of "living metaphor" developed by Paul Ricoeur (2000) (The rule of metaphor) is utilized in order to help in the analysis of the poetic reconstruction of social reality, thinking metaphor as a way of rewriting the reality which would make possible an apprehension of another aspects of the latter. In short, this academic work proposes a discussion on the way of *Paulicéia Desvairada's* *flâneur* will give its viewpoint on social injustices and changes on the types of sociability experienced by São Paulo city in the early 20th century.

Key Words: Mário de Andrade; São Paulo; modernity; metaphor; peripheral subjects.

SUMÁRIO

Introdução	8
1 – Realidade e representação poética: São Paulo e a modernidade em “Paulicéia Desvairada”.....	15
1.1 – A modernidade e o flâneur.....	16
1.2 – Processo histórico de construção da metrópole: São Paulo	25
1.3 – A chegada dos imigrantes	26
1.4 – Mário de Andrade e o grupo modernista.....	30
1.5– A <i>Paulicéia Desvairada</i>	35
2 – Fortuna crítica.....	38
2.1 - Paulicéia Desvairada e as vanguardas europeias.....	38
2.2 – Paulicéia Desvairada e o Arlequim.....	41
2.3 - A crítica da modernidade e Paulicéia Desvairada.....	45
3 – Metáforas da modernização em Paulicéia Desvairada	51
3.1 – A Metáfora e Realidade	51
3.2 – A representação da cidade (<i>Inspiração</i>)	56
3.3 - A representação das multidões: (<i>Os cortejos</i>)	61
3.4 - A representação da voz poética (<i>O trovador</i>)	64
3.5 – A “Paulicéia Desvairada” e os negros.....	67
3.6 - Os imigrantes pobres e os operários em “Paulicéia Desvairada”	71
3.7 - As mulheres e a Paulicéia Desvairada.....	82
Conclusões.....	94
Referências bibliográficas.....	9

INTRODUÇÃO

Este trabalho analisará a representação de sujeitos periféricos¹ na obra *Paulicéia Desvairada*, de Mário Andrade. Utilizaremos estes sujeitos como elementos simbólicos do processo de modernização paulista do início da década de 20. Priorizaremos a construção poética enquanto tentativa de recriação de um espaço urbano contraditório, marcado por conflitos alimentados por sujeitos que a modernidade colocou às margens através de um processo de modernização excludente. Este espaço será “filtrado” por uma voz poética influenciada por processos políticos e sociais que serão devidamente discutidos neste trabalho.

Considerada o primeiro livro de poesia moderna escrita no Brasil. Esta obra interessa, particularmente, por representar uma voz poética diante da modernidade avassaladora pela qual passava São Paulo, surgida em um movimento cultural que buscou ressignificar a noção de identidade nacional (o modernismo), esta obra ainda mostrará um Brasil sem exotismos e urbano (BOLLE, 1989, pg.24). A identidade nacional, naquele momento histórico, estava passando por um intenso processo de reflexão, que estava sendo retomado pelo movimento modernista paulista, pois sendo São Paulo um centro econômico, nada mais natural que irradiasse de lá muitas das propostas sobre ela, mas o que faz Mário de Andrade? Constrói uma imagem agonística e fragmentada da cidade, não como proposta de encontro, mas como sintoma de perda. A obra, de acordo com Mário de Andrade em sua palestra sobre *O Movimento Modernista (1942)*, surgira de leituras de Émile Verhaeren², do desejo de escrever um livro de poesias sobre São Paulo, e de um sentimento muito íntimo relacionado a um momento de conflito com a família e de problemas financeiros. Tudo isto intensificara um sentimento de revolta e de desorientação diante daquela São Paulo de “mil dentes”. Sua escrita começara em uma noite de 1920, após uma discussão com a família, causada pela compra da escultura *Cristo de Trancinhas*, de Victor Brecheret, o que poderá ter ajudado a aumentar ainda mais o tom de revolta que permeia os poemas de *Paulicéia Desvairada*. Não é o objetivo de esta pesquisa lidar com dados biográficos, os citamos aqui como forma de localizar a obra no tempo e no espaço.

¹ Chamamos de sujeitos periféricos (negros, operários, imigrantes pobres e mulheres) aqueles que foram colocados à margem (periferia) das benefícios do processo de desenvolvimento e urbanização paulistas no início do século XX. Advertimos, desde já, que a figura da mulher, especificamente, é colocada neste grupo, por considerarmos sua condição histórica de formação identitária, mas que esta possui carácter muito complexo e multifacetado no processo de urbanização paulista.

² Poeta belga que cantou sua cidade em plena primeira guerra mundial (Les villes tentaculaires). Verhaeren é citado também por Mário em seu “Prefácio Interessantíssimo”.

Dentre as várias máscaras adotadas por Mário de Andrade em sua poética, a do Arlequim, como nos apontam os estudos de João Luiz Lafetá (1986), é uma marca essencial deste livro de poemas que estudaremos. A metrópole urbana, recém-surgida no Brasil, será palco, em São Paulo, de uma “reorientação” deste Arlequim perante uma experiência de choque: a experimentação de uma São Paulo cujas identidades se fragmentaram e houve uma explosão de estímulos sensoriais. Daí a linguagem dos poemas ser, ela mesma, fragmentada, ou seja, marcada por períodos incompletos e frases nominais, como veremos nas análises.

Nosso trabalho ainda demonstrará como se deu as diversas temporalidades³ em um período de extrema transição, gostaríamos de nos concentrar também nos efeitos diversos dos deslocamentos culturais, para isto, nada melhor do que a cidade de São Paulo em vias de industrialização e invadida por imigrantes e que terá uma população enorme de operários, mulheres e negros, vivendo à margem do desenvolvimento.

No início do século XX, São Paulo era uma cidade atravessada por diversas temporalidades e que faziam conviver passado, presente e futuro não só nos espaços físicos, mas nas próprias construções discursivas e na forma de vida de seus habitantes. Muitas vezes, o livro remete a diversos momentos históricos, como marca de uma cidade em transição, que passara de uma cidade rural para o maior centro urbano do Brasil.

Utilizaremos a imagem do *flâneur*, no sentido estudado por Walter Benjamim, como uma figura simbólica marcada pelo caminhar nas ruas em busca do “transitório”, essa figura é de fundamental importância no estudo da modernidade e de suas implicações relacionadas ao imaginário social. Ele será importante para analisar a prática de caminhar e descrever fragmentariamente o que se vê, exercida pela voz poética. Assim como Walter Benjamim observou tal atitude em Baudelaire, de modo parecido, observaremos, na voz poética do livro estudado, a partir de suas especificidades, sua reação à modernidade, aliás, este conceito (modernidade) será devidamente analisado.

Mário de Andrade foi um dos primeiros intelectuais de seu tempo a discutir esteticamente os efeitos da modernidade brasileira. De acordo com Alain Touraine: “a afirmação de que o progresso é o caminho para a abundância, a liberdade e a felicidade e que estes três objetivos

³ Entendemos “temporalidades” como formas diversas de experimentar os acontecimentos a partir, inclusive de relações espaço-temporais distintas e ao mesmo tempo idênticas, ou seja, na São Paulo do início do século 20, não podemos falar em uma temporalidade homogênea, pois aquela cidade convivia com o passado, o presente e o futuro ao mesmo tempo. Resultado, dentre outras coisas, das rápidas transformações que passou e das intensas desigualdades sociais que marcavam seus sujeitos. Em resumo, podemos dizer que pensar em diversas temporalidades é: “Descontruir o evolucionismo social significa aceitar que história não pode ser vista como uma unidade, ou como refletindo certos princípios unificadores de organização e transformação.” (Antony Giddens – As Consequências da Modernidade).

estão fortemente ligados entre si, nada mais é que uma ideologia constantemente desmentida pela história” (TOURAINÉ, 1999, p.10). Naquela São Paulo não era diferente, a promessa de abundância produzida pelo crescimento urbano e pelo surto industrial, na verdade, ajudou a construir uma sociedade profundamente desigual, na qual os negros, imigrantes pobres, operários e em parte as mulheres foram excluídos dos benefícios trazidos com o desenvolvimento industrial e a expansão urbana.

No início do século XX, a cidade de São Paulo sofrera a explosão dos mercados imobiliários e o crescimento dos bairros operários, que se tornaram subprodutos do capitalismo. Empurrados para a periferia, os operários (imigrantes ou não) tiveram um ambiente propício para as suas reivindicações, no que se referem à moradia, melhores salários e condições de trabalho. Tais fatores contribuíram para um nível desigual de desenvolvimento. Somado a isto, a prefeitura intensificou, no início na década de 20, uma política de repressão à violência sobre as classes mais pobres. Daí o tom de insatisfação que pode se entrever em poemas como: “Noturno” e “Paisagem Nº 1”. Diante desta agitação, o clima artístico não era menos tumultuado: as exposições de Anita Malfati em 1917, e a obra de Victor Brecheret darão o tom a um movimento de valorização das vanguardas europeias que terá forte influência na poesia paulista dos anos 20, especialmente no livro estudado. Apesar de várias críticas e vaias que partiam da elite financeira de São Paulo, tal elite, por outro lado, também financiará o movimento (especialmente a Semana de 22) que criticava o espírito burguês conservador e era em parte financiado por burgueses e aristocráticos, como veremos no estudo de Sérgio Miceli (2012).

Tivemos ainda uma intensa mobilização de pessoas nas ruas, devido ao crescimento urbano e aos atrativos (cinemas, praças, esportes...) que tal espaço oferecia e que naturalmente favorecia aos mais abastados. A cidade de São Paulo oferecia-se então aos olhos, como um grande “palco iluminado” que concentrava nas ruas as pessoas. Este espaço tornou-se simbolicamente propício ao surgimento do *flâneur*⁴. Sobre a movimentação nas ruas, Nicolau Sevcenko dirá:

O antigo hábito de repousar nos fins de semana se tornou um despropósito ridículo. Todos para a rua: é lá que a ação está. Não é que repousar não seja mais viável, é que se tornou uma obsolescência, uma caduquice. Não descansando que alguém se prepara para a semana vindoura, é recarregando as energias, tonificando os nervos, exercitando os músculos, estimulando os

⁴ O *flâneur* seria de acordo com Walter Benjamim uma figura simbólica que sai pelas ruas em busca do passageiro, marcada pela conquista parcial do efêmero, esse sujeito caracteriza-se por ser em geral deslocado de tempo e espaço e por conviver com o passado, o presente e o futuro de modo agonístico. Ver melhor em: BENJAMIM, Walter; Obras escolhidas III – Charles Baudelaire – Um lírico no auge do capitalismo, São Paulo: Brasiliense, 1995.

sentidos, excitando o espírito. Sob o epíteto genérico de “diversões”, toda uma nova série de hábitos, físicos, sensoriais e mentais, são arduamente exercitados, concentradamente nos fins de semana, mas a rigor incorporados em doses metódicas como práticas indispensáveis da rotina cotidiana: esportes, danças, bebedeiras(...).

(SEVCENKO, 2009, p.33)

A presente citação expressa à ideia de que as pessoas modernizaram-se através da mudança de atitude em relação ao que o próprio ambiente urbano passou a oferecer. A rua tornara-se um espetáculo a parte, sedutora e devoradora, espaço em que o *flâneur* encontrará toda uma gama de temáticas artísticas, sobretudo, literárias.

Nesse contexto, encontra-se inserida a poesia urbana de Mário de Andrade, este intelectual sempre esteve profundamente envolvido com as questões de seu tempo. De acordo com Sérgio Miceli, a postura tomada por Mário de Andrade diante dos impasses e conflitos da época, transitou entre a transgressão estética e o conservadorismo classista (MICELI, 2012). Esta contradição será usada como recurso estético para expressar tal conflito em sua poética. Boa parte da intelectualidade latino-americana estava sob estas condições. Embora Mário não pertencesse necessariamente à aristocracia, seu discurso, por mais que ele não tivesse consciência total disso, estava vinculado a certa nostalgia representada estilo de vida aristocrático. Além disso, os intelectuais, da primeira geração modernista, estavam presos à aristocracia que financiava e incentivava seus eventos. De um lado, um desejo de revolução das técnicas de escrita e de redefinição da cultura nacional; de outro, uma relação de dependência diante daqueles que representavam o que havia de mais arcaico do ponto de vista político serão duas ideias complementares que ajudaram a caracterizar o movimento modernista em São Paulo.

A reconstrução poética, desta cidade turbulenta, será marcada estilisticamente pelo uso do recurso da metáfora. Serão fundamentais as discussões feitas por Paul Ricoeur e o seu conceito de “metáfora viva”, no que diz respeito as noções de “denotação generalizada” e “referência duplicada”. Com isto objetivamos demonstrar as implicações do uso desta na reconstrução do espaço urbano e de seus problemas e contradições, tomados como elementos estéticos e recriados artisticamente para apontar, através da obra analisada, as contradições no processo de modernização paulista, no período estudado, e a exclusão social de sujeitos periféricos.

Partiremos, portanto, da seguinte proposição: a reação da voz poética diante da modernidade será contraditória devido às várias temporalidades⁵ presentes naquela São Paulo,

⁵ Retomando o conceito de Antony Giddens (1991), pensamos “temporalidades” no plural, como característica de sociedades cujo desenvolvimento não se deu de maneira igual entre os seus sujeitos e espaços. Sendo

ao próprio contexto ambivalente que aglutinava o novo e o velho; o desenvolvimento e o atraso; a liberdade e a exclusão, formando assim uma série de sujeitos à margem do processo de desenvolvimento; à velocidade que marcou o processo de transição econômico e social e à formação discursiva de Mário de Andrade, aliada à questões de ordem prática relacionadas à produção artística da época.

Este trabalho partirá do mais universal, que será o conceito de modernidade, para aos poucos ir se aproximando da obra analisada. Dos debates sobre modernidade, partiremos para a realidade específica de São Paulo, observando as transformações passadas por esta cidade no início do século XX. Depois chegaremos a Mário de Andrade e sua postura de intelectual em uma sociedade marcada por conflitos sociais. E por último, concentrar-nos-emos na obra *Paulicéia Desvairada*, guiados pelo conceito de metáfora de Paul Ricouer, faremos as análises, propriamente ditas dos poemas e uma explanação sobre a fortuna crítica da obra.

Sendo assim, o trabalho será dividido em três capítulos. No primeiro, denominado: **Realidade e representação estética**; partiremos de um debate sobre as características da modernidade e sua crítica, em seguida faremos uma contextualização histórica, referente aos temas presentes na referida obra. Mostraremos como no início do século XX, a economia brasileira se centralizou no Rio de Janeiro e, sobretudo, em São Paulo e quais motivos levaram esta cidade a um crescimento vertiginoso no período que se estende até o início da década de 20. Somada a isto e como consequência de todas essas transformações, teremos a presença maciça de imigrantes vindos da Europa em busca de riqueza, ou simplesmente de uma vida melhor, juntar-se-á a estes sujeitos, ora ricos, ora periféricos, a figura dos trabalhadores (em boa parte negros) oprimidos e direcionados para os bairros operários, além das mulheres ocupando espaços públicos e dos negros recém-libertos que sofrerão diretamente as consequências de uma política de embranquecimento da população paulista. Para tais discussões traremos ao debate os apontamentos feitos por Nicolau Sevcenko, em seu livro: “Orfeu Estático na Metrópole: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20”.

Observaremos, no livro *Paulicéia Desvairada*, várias alusões aos acontecimentos ocorridos por conta das revoltas operárias e o direcionamento de uma crítica lancinante contra o enriquecimento dos imigrantes e a exploração dos sujeitos periféricos. Tal crítica voltar-se-á contra a Burguesia, não simplesmente como uma classe dominante no sentido marxista, mas,

assim, podemos observar, em *Paulicéia Desvairada*, discrepâncias sociais que definirão o modo de vida das pessoas. Além disto, o espaço físico será marcado pela presença do antigo sob o novo, de modo que ainda poder-se-á observar as marcas do passado, misturadas com a imponente presença do novo. Não à toa, em seu poema *Anhangabaú*, a voz poética definirá este espaço como: “*Meu querido palimpsesto sem valor*” (ANDRADE, p.50).

sobretudo, a um chamado “espírito burguês”, marcado pela ambição e pelo culto a mercadoria. Para tanto, serão fundamentais as discussões feitas por Sérgio Miceli (2012), a respeito das formações discursivas em que Mário de Andrade estava enredado, e Zélia Monteiro Bora (2002), sobre a função do intelectual de falar em nome dos silenciados, em uma sociedade recém-industrializada, com classes dominantes conservadoras.

No segundo capítulo, chamado: **Revisão crítica**; faremos um apanhado crítico, sobre o que se produziu de significativo sobre *Paulicéia Desvairada*, prioritariamente, relacionado à temática estudada, como por exemplo, os artigos: Telê Porto Âncora Lopez; (1976); Anatol Rosenfeld (1996); Monica Raissa Schpum (2003); Aparecida Maria Nunes (2005); Adna Cândida de Paula (2006); Volker Jaeckel (2009); Claudia Ribeiro (2011).

No terceiro capítulo: “**Metáforas da Modernização**”; faremos um breve mapeamento de temáticas que envolvem o livro, pensando sobre o local e o universal, que serão tão caros a obra estudada. Refletiremos sobre as relações espaço-temporais representadas metaforicamente nos poemas. Para tanto, priorizaremos as representações de três elementos fundamentais à obra: a cidade, o poeta e as multidões. Nossa análise priorizará a relação entre a voz poética, e a cidade como fontes de inspiração e leitmotiv para entendimento dos poemas. Relacionaremos este capítulo com o primeiro, na medida em que procuraremos observar as marcas da voz poética que se declarará pessimista perante as transformações pelas quais passava São Paulo (daí o estudo inicial das razões históricas que levaram a este pessimismo e sua representação estética) e as rápidas mudanças que fizeram da capital paulista uma miscelânea de diversos falares e culturas que terão na figura das multidões seu símbolo novo e emblemático.

Utilizaremos os estudos feitos por Paul Ricoeur, sobretudo, a noção que dá nome ao livro que servirá de base teórica para este trabalho: “Metáfora Viva” e as noções de “denotação generalizada” e “referência duplicada”. Ricoeur parte da noção de Aristóteles de metáfora enquanto comparação abreviada e depois retoma a ideia de Northrop Frye, quando diz que esta se refere a “um estado de alma” e que, portanto, seria centrípeta, ou seja, partiria do real para o figurado, que por sua vez recriaria poeticamente este real. Esta perspectiva teórica aborda a metáfora como uma figura de linguagem que não se restringe apenas a palavra e nem a frase, mas que progressivamente partiria destas para o discurso, que teria como função redescrever a realidade, relacionando, com isto, função poética e referencial e duplicando a referencialidade (RICOEUR, 2000). Como seria isto? O sentido literal é posto em cheque pelo figurado, forçando o leitor a recriá-lo. Seria função de o crítico reconstruir este sentido, trazendo de volta a referencialidade aparentemente perdida. Daí a vivacidade da metáfora, que

teria a capacidade de jogar com a “realidade” a partir de uma relação de semelhança e dessemelhança. No caso específico de *Paulicéia Desvairada*, observa-se, em muitas passagens, uma tentativa de reconstrução metafórica dos sujeitos e da própria cidade mista. Quando a voz poética relaciona São Paulo com a Europa (no poema *Inspiração*), a partir do clima contraditório (*forno e inverno morno*) e do comportamento dos habitantes (*Perfumes de Paris*), na verdade, seu objetivo é mostrar metaforicamente, a tentativa de imitação da Europa, modelo de modernidade, que soava ridículo na *Paulicéia* e que no poema aparece com uma representação confusa e contraditória. A forma como a voz poética vai utilizar este recurso em todo o livro, será devidamente analisada.

Faremos comentários críticos para concluir nossa explanação e apontar possíveis caminhos de prosseguimento. Este momento será importante para inserir este trabalho no contexto crítico da obra e deixar claro suas contribuições para o debate, além de procurar deixar brechas por onde outros trabalhos possam percorrer.

CAPÍTULO 1

Realidade e representação estética: São Paulo e a modernidade em *Paulicéia Desvairada*

A noção de modernidade envolve um longo debate. Procuraremos pensá-la para além da historiografia positivista que a encerra com a Revolução Francesa. Pensaremos modernidade a partir da crítica desta e da obra de Alain Touraine em “Crítica da Modernidade”, Antony Giddens em “As consequências da modernidade” e Walter Benjamin nos estudo sobre Baudelaire. Observaremos como esta modernidade, contraditória em si mesma, deu-se em um país periférico, com seus aspectos de exclusão agravados e sua aparência de coisa má acabada. Para pensarmos os agravamentos das contradições, será fundamental observarmos os processos que levaram São Paulo a tornar-se a grande metrópole que se tornou. Sua industrialização avassaladora, seus imigrantes ricos e pobres tomados como modelo de desenvolvimento e embranquecimento da população, suas mulheres “rebeldes”, seus operários subversivos e seus negros discriminados e postos drasticamente à margem do desenvolvimento, inclusive, como política pública do Estado.

A cidade de São Paulo, desde a época dos Jesuítas, possuía uma geografia privilegiada com relação às possibilidades de expansão territorial, pois tinha rios que a ligavam ao interior do país. Por isto, a expansão Jesuíta via com bons olhos a capital paulista. Entretanto, o terreno montanhoso revelou-se um “inferno para um assentamento urbano” (SEVCENKO, 2009, p. 107). Somada a estes aspectos geográficos, o contexto externo, envolvendo a crise na Europa, que culminará com a Primeira Guerra Mundial; ainda o intenso crescimento populacional da cidade, as mudanças na ordem dos modelos econômicos predominantes, todas essas, acompanhadas de uma enorme desigualdade social, muitas vezes, com a contribuição do estado, levará a cidade de São Paulo a enfrentar um verdadeiro caos durante o processo de transição que a levou de uma cidade provinciana a ser o grande centro urbano que se tornou. Este caos caracterizar-se-á por uma população e uma arquitetura que terá nos modelos europeus sua referência (SEVCENKO, 2009). Também será marcado por uma intensa mobilização social nas ruas, que irá desde os passeios (e as paqueras) às agitações operárias. Resultante do crescimento industrial desenfreado e da crescente repressão policial ocorrerá à marginalização dos movimentos operários, estes embalados pelas palavras de ordem vindas dos movimentos operários europeus, trazidos pelos imigrantes, que trariam também os desejos e as lutas por liberdades individuais típicos de uma sociedade pós-

industrial⁶ para a São Paulo recém-industrializada, gerando incongruências e discrepâncias que a voz poética de *Paulicéia Desvairada* observará com intenso senso crítico.

Neste contexto, o *flâneur* será representado por um poeta andarilho, que para se distanciar da multidão forjará máscaras (arlequim, tupi, Nijinski) que o ajudarão a recriar poeticamente a cidade. Porém, este sujeito não será apenas um *flâneur*, o mundo referencial será fundamental para entendermos as alusões feitas nos poemas e a postura que assumirá a voz poética diante desta cidade em intensa transformação.

– A modernidade e o *Flâneur*

O *flâneur*, de acordo com Walter Benjamin, é uma figura marcada pela ambiguidade e pelo deslocamento. Enquanto ser ambíguo, ele se sente ora melancólico, ora parece encantar-se com a modernidade. Sobre esta capacidade de ainda se encantar, Benjamin observa que esta seria uma necessidade de sobrevivência; o *flâneur*, mesmo “desconfiado”, sai às ruas em busca de prazer, mesmo que ele não se confunda com a multidão, esta é seu reduto e sua “paisagem”, é daí que ele busca inspiração, beleza e diversão; com isto ele compartilha do fascínio despertado pela mercadoria (BENAJMIN; 1995).

Como sujeito deslocado, não poderia acontecer deste fascínio tornar-se cegueira; e aí, ele, o *flâneur*, lança seu olhar crítico sobre o processo de massificação das pessoas e as exclusões sociais decorrentes da modernidade. Em Baudelaire (como aponta Benjamin), são as prostitutas e os operários sujeitos símbolos do processo que transforma a tudo e a todos em mercadoria, este vendendo sua força de trabalho, e aquela seu corpo. Esses dois sujeitos tomados como símbolos por Walter Benjamin na obra de Baudelaire, serão modelos de como a modernidade tratou (trata) os sujeitos que nela conviviam. O *flâneur* não se identifica totalmente com esta sociedade, pois é um “recém-chegado de fora”, ou seja, alguém cujo momento histórico o colocou em espaço-tempo de transição, e esta condição é essencial para sua constituição enquanto sujeito extremamente crítico do processo de modernização (SIMMEL; 2005).

Outra característica do *flâneur* é a sua ociosidade⁷. Esta era tida como um privilégio, nas sociedades feudais e aristocráticas (ócio), reservada aos mais abastados em detrimento de uma

⁶ Utilizamos este termo no sentido proposto por Alain Touraine, como característica de sociedades europeias da segunda metade do século XIX, em que a economia industrial passava a ser gradualmente substituída por uma economia de mercado e por uma sociedade marcada pela troca constante de informações, o que geraria reivindicações que iriam além das questões econômicas, ligadas a desejos de liberdade que sustentarão grupos como: parte do movimento feminista, movimento homossexual, estudantil, movimentos culturais e ecológicos etc. Ver melhor em: “A sociedade pós-industrial” (TOURAINÉ; 1970). Este termo é muitas vezes associado às sociedades atuais, movidas pelo acúmulo de informações e pela tecnologia. Este trabalho indicará que a gênese desta sociedade já se encontrava naquela São Paulo.

legião de trabalhadores braçais considerados inferiores. Na era burguesa, a ociosidade ganha um tom pejorativo reservado ao vagabundo⁸, pois nesta sociedade o trabalho é tido como algo edificante⁹, e o *flâneur* é aquele que teima em vagabundear. E é esta característica que o torna um sujeito parcialmente alheio à lógica do mercado/produtividade célere, que predomina na sociedade burguesa. Além do que, ainda liga este sujeito a um modelo de vida (neste aspecto) aristocrático. Durante este trabalho, demonstraremos ainda outras ligações de Mário de Andrade, assim como Baudelaire, com o estilo de vida aristocrático ou como diria Sérgio Miceli, alguns intelectuais, dentre eles Mário de Andrade, durante o início do século XX na América latina: “entoaram com garbo e talento incomparável a cantilena do adeus aos privilégios do antigo regime” (Miceli, 2012, p.122). Sendo o *flâneur* um símbolo de uma aristocracia decadente, Benjamin observa a partir de análises de textos de Baudelaire, como ele lutava para sobreviver sem se entregar, a princípio, a lógica do mercado, e como isto lhe custou um estilo de vida maltrapilho e pobre.

Para nosso trabalho, os estudos sobre Baudelaire feitos por Walter Benjamin, serão importantíssimos, pois assim como Baudelaire presenciou a transição de uma Paris marcada por pequenas ruas e provinciana para a Paris dos bulevares pós reforma de Haussmann¹⁰; Mário de Andrade encontra-se na transição de uma São Paulo rural, para uma cidade intensamente industrializada. E quais posições que este *flâneur* de *Paulicéia Desvairada* tomará?

A voz poética de *Paulicéia Desvairada* mostrará constantemente certo encantamento com a metrópole que nascia e ao mesmo tempo, sua ironia e crítica lancinante serão voltadas contra as opressões sociais decorrentes do processo de modernização de São Paulo no início do século, que favorecerá a burguesia industrial e comercial em detrimento de uma porção de miseráveis oprimidos por diversas manobras de, entre outras coisas, especulação imobiliária e repressão policial. Estes sujeitos estarão presentes pelos os poemas do livro, como recriação poética plasmada pelo olhar do *flâneur* e serão elementos essenciais para as análises dos poemas.

⁷ Ver melhor em “Fisiognomia da metrópole moderna” Willi Bole (pag. 373 e 374).

⁸ Vem do Latim *vagativum*, “aquele que perambula sem destino”, de *vagare*, “andar sem destino”.

⁹ Parece que Mário de Andrade pensa nesta perspectiva quando em “Ode ao burguês” a voz poética diz: “Fora os que algarismam os amanhãs” (p.44), ou seja, uma crítica à burguesia e sua noção de tempo enquanto produção constante de dinheiro.

¹⁰ A Reforma urbana de [Paris](#) foi realizada por [Georges-Eugène Haussmann](#) entre 1852 e 1870. Haussmann foi, naquele período, prefeito do departamento do [Sena](#), concentrou os esforços na reforma urbana no sentido de facilitar as manobras militares, assim como a circulação e higienização da capital da [França](#). Para tal fim, demoliu inúmeras vias pequenas e estreitas de carácter residencial do período medieval, e criou imensos boulevards modificadores do espaço urbano, assim como jardins e parques.

Walter Benjamin diz:

Quanto mais consciente se faz do modo de existir que lhe impõe a ordem produtiva, isto é, quanto mais se proletariza, tanto mais é transpassado pelo frio sopro da economia mercantil, tanto menos se sente atraído a empatizar com a mercadoria. Contudo, a classe dos pequenos burgueses a qual pertencia Baudelaire não chegara tão longe. Na escala de que tratamos agora, ela se encontrava no início do declínio. Inevitavelmente muitos deles, um dia, teriam que se defrontar com a natureza mercantil de sua força de trabalho. Esse dia, porém, ainda não chegara. Até então, se assim se pode dizer, podiam ir passando o tempo. Como na melhor das hipóteses, o seu quinhão podia ser temporariamente o prazer, jamais o poder, o prazo de espera que lhes concedera a História, se transformava num objeto de passatempo. Quem sai em busca de passatempo, procura o prazer. Era evidente, contudo, que o prazer desta classe se deparava com limites tanto mais estreitos quanto mais se quisesse entregar a ele dentro dessa sociedade. Se, nesta maneira de sentir prazer, pretendesse chegar ao virtuosismo, não podia desdenhar a identificação com a mercadoria. Tinha que saborear esta identificação com o gozo e receio que lhe advinham do pressentimento de seu próprio destino como classe. Por fim, tinha que prover esta identificação com uma sensibilidade que ainda percebesse encanto nas coisas danificadas e corrompidas.

(BENJAMIN, 1989, p.55)

Esta longa citação é ilustrativa do comentário que fizemos anteriormente, ela mostra-nos ainda que o fato do *flâneur* encantar-se com a modernidade era questão de “sobrevivência” em uma sociedade atravessada inexoravelmente pelas transformações decorrentes desta. Porém, este encantar-se era o “último suspiro” de uma aristocracia em decadência e que precisaria, mais cedo ou mais tarde, participar da lógica da produtividade burguesa. Vale ressaltar que, no caso do autor de nosso objeto de estudo, não se trata de dizer que Mário de Andrade era de família aristocrática, mas sim, que compartilhava dos ideais de tal aristocracia, e esta influência será decisiva em sua produção poética do início do século XX.

Com isto, aproximamos Mário de Andrade a Baudelaire na constituição de suas *flênerie's*; porém aproximá-los demais pode ser perigoso. Pois, por mais que Baudelaire tenha vivido em uma Paris, na época, parcialmente atrasada industrialmente em relação à Londres; o atraso brasileiro era muito maior na época de *Paulicéia Desvairada*, sobretudo se pensarmos nos desníveis sociais e regionais que marcaram a modernização brasileira. Se por um lado, Walter Benjamin opta por elementos como as galerias, o dândi e o trapeiro para ilustrar a representação poética feita por Baudelaire, nós optamos por determinados sujeitos periféricos por considerar que estes eram extremamente sintomáticos das contradições que marcaram nosso processo de modernização. Mário de Andrade, em seu “passatempo” pelas ruas paulistas, “flagrou” estes sujeitos e os transformou em primordial “matéria prima” para sua elaboração poética.

Para falarmos de modernidade, utilizaremos, além de Walter Benjamin, basicamente a noção de dois autores, Anthony Giddens e Alain Touraine.

Giddens em seu livro “As consequências da modernidade” (1991) aponta como característica deste momento a constante transformação da sociedade, que se dá de maneira dispersa no tempo e no espaço, a isto o autor chama de “descontinuidades”:

Como devemos identificar as descontinuidades que separam as instituições sociais modernas das ordens sociais tradicionais? Diversas características estão envolvidas. Uma é o *ritmo de mudança* nítido que a era da modernidade põe em movimento (...). Se isto é talvez mais óbvio no que toca a tecnologia, permeia também todas as outras esferas. Uma segunda descontinuidade é o *escopo da mudança*. Conforme diferentes áreas do globo são postas em interconexão. Ondas de transformação social penetram através de virtualmente toda a superfície da terra. Uma terceira característica diz respeito à *natureza intrínseca das instituições modernas* (...). - tais como o sistema político de estado-nação, a dependência por atacado da produção de energia inanimadas, ou a completa transformação em mercadoria de produtos e trabalho assalariado.

(GIDDENS, 1991, p.12)

O ritmo de mudança, o escopo da mudança e a natureza intrínseca das instituições modernas estão intimamente ligados às estratégias de *desencaixe*¹¹ que diferenciam as sociedades modernas das demais. As relações passam a dar-se em configurações espaço-tempo distintas das culturas pré-modernas. Agora, as fronteiras de tempo e espaço ganham outras conotações e estabelecem, por assim dizer, outras relações entre si. Por exemplo: se antes a mercadoria possuía um valor de troca no qual a relação espaço-tempo era, mais ou menos, homogênea, ou seja, trocava-se mercadoria por mercadoria no mesmo tempo e espaço, na modernidade, o surgimento do dinheiro (e sua configuração atual) permite que haja trocas em espaço e tempo distantes e heterodoxos. A mercadoria, neste sentido, está presente fantasmagoricamente¹². Outro exemplo reside no fato de termos de confiar em “especialistas” que estão longe no tempo e no espaço; como quando dirigimos um carro e temos que confiar que este carro foi bem montado e este fenômeno nos transmite, assim, confiança, mesmo que a relação espaço-tempo com o “especialista” responsável por tal montagem seja dada de

¹¹ Relaciona-se ao fato de haver uma separação constante, na modernidade, entre as relações homogêneas de espaço-tempo. Giddens destaca duas formas principais de *desencaixe* na modernidade: fichas simbólicas (o dinheiro) e sistemas peritos (os especialistas).

¹² O termo é usado por Giddens na página 29: “Em condições de modernidade, o lugar se torna cada vez *fantasmagórico*: isto é, os locais são completamente penetrados e moldados em termos de influências sociais bem distantes deles” (1991). Mas é usado também por Walter Benjamin(1989) de maneira mais desenvolvido e remete aos valores que envolvem a mercadoria, que não estão presentes visualmente na mesma, como se ao redor da mercadoria tivéssemos valores invisíveis como fantasmas. Parece ser também neste sentido que usa Giddens, o termo, para se relacionar aos fatores fora do espaço-tempo que cercam a mercadoria, rompendo fronteiras temporais e espaciais.

maneira “desencaixada”, ou seja, distante uma da outra. Esta perspectiva parece convergir com o disse Georg Simmel em seu texto “A metrópole e a vida mental”:

A característica mais significativa da metrópole é a extensão funcional para além de suas fronteiras físicas. A esta eficácia reagem por seu turno e dá peso, importância e responsabilidade à vida metropolitana. O homem não termina com os limites de seu corpo ou a área que compreende sua atividade imediata. O âmbito da pessoa é antes constituído pela soma de efeitos que emana dela, temporal e espacialmente.

(SIMMEL, 1967, p.23)

Sendo assim, a metrópole moderna é um espaço onde as relações espaço-tempo são profundamente alteradas. Simmel observava ainda outras consequências desta alteração. Com a expansão do espaço e do tempo, o homem passou a ser bombardeado por informações ou, como diria Simmel, por “estímulos”. Daí, uma intensa dificuldade de guardar a tradição na memória surgirá. Mais adiante, trataremos melhor desta temática, quando formos falar da “reflexividade” em Giddens e da “experiência de choque” em Walter Benjamin, ambos leitores de Simmel.

Para Giddens (1991), são três características centrais, que geram as discontinuidades na modernidade. A primeira refere-se ao fato do processo de mudança ser contínuo, incessante e intenso. O segundo, ao fato desta modernidade, ter como meta (*escopo*), a redução das fronteiras e a constante troca entre culturas distintas (isto é importante, por exemplo, para percebermos, as influências dos movimentos sindicais europeus, sobre o operário paulista no início do século XX). E por último, Giddens refere-se à estrutura das instituições modernas; como o estado-nação, e com ele a noção de nacionalismo; e a transformação de práticas produtivas e sociais em mercadoria, ou seja, relação de valor de uso e valor trocas simbólica entre os produtos e os seres humanos.

Para o sociólogo Alain Touraine (1999), a modernidade em sua fase inicial (período renascentista) está marcada por uma constante tendência à racionalização em detrimento do pensamento religioso, que procuraria suprimir a subjetivação em prol do bem coletivo, é a época do Iluminismo e da crença do ser autônomo capaz de, com sua racionalidade, conduzir à humanidade a felicidade. Este ser teria, portanto, de se libertar de vontades pessoais, anulando-se enquanto sujeito (no sentido psicanalítico, ou seja, como ser desejante) para submeter-se às leis estruturais maiores que o levariam ao progresso. A problemática desta visão está, evidentemente, no fato deste homem ideal, pensado no Iluminismo, ter em sua gênese a marca da exclusão, forjando uma universalidade que a crítica da modernidade denunciará: “e não é em nome da razão e de sua universalidade que se estendeu a dominação

do macho ocidental, adulto e educado no mundo inteiro, sobre trabalhadores e colonizados e sobre mulheres e crianças?” (TOURAINÉ, 1999, p.10).

Portanto, a modernidade pós-industrial europeia fez implodir as contradições que sustentavam a ideia de racionalização, ligada a um ser dominado e submisso às estruturais sociais, e que precisava submeter-se a elas em prol do bem coletivo.

Ainda neste primeiro momento da modernidade, como propõe Touraine, a exclusão da religião da esfera pública, será acompanhada de sua substituição por leis supostamente impessoais que regerão as vidas em suas dimensões social e política. Vale ressaltar que este apelo ao bem coletivo se intensificará como instrumento de combate aos estados absolutistas e sua noção de direito natural. Por isto a renascença valorizou tanto a cultura greco-romana: “porque esta exaltou a moral cívica e reconheceu a cidadania em uma cidade livre como um bem supremo” (TOURAINÉ, 1999, p24). Portanto, este modelo de liberdade estará na gênese da noção de modernidade.

Mais uma vez, trazemos Simmel para o debate, relacionando-o a este pensamento de Touraine. Simmel diz:

O século XVIII encontrou o indivíduo preso a vínculos opressivos que se haviam tornado destituídos de significação – vínculos de caráter político, agrário, corporativo e religioso. Eram restrições que impunham ao homem, por assim dizer, uma forma antinatural e desigualdades superadas, injustas. Nessa situação, ergueu-se o grito por liberdade e igualdade, a crença na plena liberdade de movimento dos indivíduos em todos os relacionamentos sociais e intelectuais. A liberdade permitiria de imediato que a substância nobre comum a todos viessem à tona, uma substância que a natureza depositara em todo homem e que a sociedade e a história não tinham feito mais do que deformar.

(SIMMEL, 1967, p.27)

Sob esta ideologia, a da liberdade, a modernidade se sustentou até o momento que o homem resolveu libertar-se, agora, desta noção de “humanidade geral” e buscou, a partir de sua individualidade, uma forma de distinguir-se uns dos outros. Para Simmel, estes dois aspectos da sociedade (geral e particular) vão guiar os conflitos que terão como palco a metrópole moderna, e como temática as questões da desigualdade social e identitárias (SIMMEL, 1967). A metrópole torna-se palco destes conflitos, pelo fato de favorecer a troca constante de informações e de estímulos, além de tornar mais visíveis as desigualdades sociais.

A modernidade renascentista defendia uma sociedade autorregulada, na qual a regra principal era o predomínio da razão e do bem coletivo. Esta concepção afastava-se cada vez mais da ideia de Sujeito, enquanto ser único e desejante. Este não interessa para tal sociedade, pior, significava uma ameaça para ela, uma ameaça de desconstrução de um projeto evolutivo.

Segundo Touraine, esta concepção criou nela mesma, as bases de sua ruína. Primeiramente por que se baseava em uma crença ingênua na razão e na sua capacidade de harmonizar o social em um bloco sólido e harmônico. Segundo, porque ao priorizar o ser humano e sua liberdade, ela expôs as fissuras e contradições de sua proposta, ou seja, defender a liberdade excluindo, logo, parecia que era questão de tempo, para esta perspectiva implodir:

Esta tentativa para conceber uma sociedade racionalizada não vingou. Antes de mais nada, porque a idéia de uma administração racional das coisas que substituiria o governo dos homens é dramaticamente falsa e porque a vida social que se imaginava transparente e governada por escolhas racionais revelou-se repleta de poderes e conflitos, enquanto que a modernização aparecia cada vez menos endógena, cada vez mais estimulada por vontade nacional ou por revoluções sociais. A sociedade civil separou-se do Estado: mas se o nascimento da sociedade industrial marcou o triunfo da primeira, foi o Estado que, no século XIX, revelou-se o cavaleiro armado da modernização nacional. A distância que desta forma foi cavada entre modernidade e modernização, entre capitalismo e nacionalismo, levou o sonho de uma sociedade moderna a ruína, definida pelo triunfo da razão. Ela preparou a invasão da ordem clássica da modernidade pela violência do poder e pela diversidade das necessidades.

(TOURAINÉ, 1999, p.39)

Touraine demonstra que a modernidade impõe-se de forma violenta e sua grande arma de destruição seria a razão, marcada por uma concepção capitalista e elitista:

não existe modernidade a não ser pela interação constante entre o sujeito e a razão, entre a consciência e a ciência, por isto quiseram nos impor a ideia de que era preciso renunciar a ideia de sujeito para que a ciência triunfasse, que era preciso sufocar o sentimento e a imaginação para libertar a razão e que era necessário esmagar as categorias sociais identificadas com as paixões, mulheres, crianças, trabalhadores e colonizados, sob o jugo da elite capitalista identificada com a racionalidade.

(TOURAINÉ, 1999, p.219).

A modernidade, portanto, surge e se difunde como princípio unificador que a história incumbira de desconstruir.

A unificação dos conflitos é impossível, uma vez que o próprio sujeito é dividido entre as forças externas e os desejos pessoais (id). A nova modernidade trouxe à tona essa imagem do sujeito, ao mesmo tempo ligado à ordem social e aos desejos (TOURAINÉ, 1999). Podemos dizer, portanto, que essa nova etapa da modernidade liberou, sob a subjetivação, este outro aspecto da sociedade.

A sociedade moderna encontra-se dividida entre a razão instrumental, ligada à noção de sociedade de produção de massa e a ideia de consumo, e as buscas de identidades esfaceladas:

de uma lado, a nossa sociedade de produção e de consumo de massa, de empresas e de mercados, é animada pela razão instrumental. Ela é um fluxo de informação e um conjunto de estratégias de adaptação e iniciativa num meio-ambiente instável e francamente controlado. De outro lado, nossa

sociedade está ocupada de desejo individual e pela memória coletiva e pelas pulsões de vida e de morte e pela defesa da identidade coletiva.
(TOURAINE, 1999, p.231)

Porém a obsessão pela racionalidade gerou como contrapartida, uma divisão da sociedade em dois princípios: a racionalização e a subjetivação. Esse processo foi resultado da sociedade pós-industrial e da exaustão de racionalidade que passou a oprimir a ideia de liberdade e ressurgir a noção de sujeito. Por subjetivação, Touraine entende:

a penetração do Sujeito no indivíduo e, portanto, a transformação – parcial – do indivíduo em sujeito. O que era ordem do mundo torna-se princípio de orientação das condutas. A subjetivação é o contrário da submissão do indivíduo a valores transcendentais: o homem se projetava em Deus; doravante no mundo moderno, é ele que se torna os fundamentos dos valores, já que o princípio central da moralidade se torna a liberdade, uma criatividade que é seu próprio fim e se opõe a todas as formas de dependência.

(TOURAINE, 1999, p.222)

Para Touraine, essa “moralidade” possuiria três etapas, uma inicial, marcada por valores religiosos, outra fundada no racionalismo exacerbado e outra relacionada ao renascimento do sujeito e a busca de identidades (TOURAINE, 1999). Esse terceiro momento nos interessa em particular, porque é ele que permite a crítica da modernidade, nos termos propostos para entender-se como ele se dá simbolicamente através dos poemas a serem estudados neste trabalho.

“Desaparecimento” e “reaparecimento” do sujeito são os pilares do livro de Touraine. Sua crítica à modernidade consiste na sua observação do fracasso do projeto da razão instrumental que tentou suprimir a subjetivação em prol da ideia de progresso universalizante. O reaparecimento do sujeito, posto dividido, exporá as fissuras deste projeto excludente:

Este livro é a história do desaparecimento e reaparecimento do sujeito. A filosofia do Iluminismo eliminou o dualismo cristão do mundo e o mundo da alma em nome da racionalização e da secularização. Os filósofos da história quiseram superar esta oposição entre o espiritualismo e o materialismo construindo a imagem de uma história que se elevava para o Espírito, para a satisfação das necessidades ou para o triunfo da razão. Visão monista que acompanhou transformações econômicas formidáveis e o triunfo do historicismo, a esperança que o progresso da produção trariam consigo o da liberdade e a realização e felicidade de todos. Até que descobríssemos que esse poder da sociedade sobre ela mesma poderia ser tão repressivo quanto libertador e que a crença no progresso não oferecia mais qualquer proteção contra os ‘estragos do progresso’.

(TOURAINE, 1999, p.240)

Portanto, aquela modernidade racional, que prometia a felicidade e o bem comum como metas do desenvolvimento, não pôde conter os movimentos do sujeito, que buscou libertar-se da opressão, ao mesmo tempo causa e produto da modernidade. As lutas sociais passam a

dar-se em diversos *fronts* e as reivindicações passam ao plano do micro, sem, contudo, haver uma busca de ruptura na estrutura maior. Mário de Andrade terá parcial consciência destes “estragos” e trará à sua obra os sujeitos que o “progresso” oprimirá. É assim que as mulheres indo ao trabalho, os operários rebelados em seus bairros periféricos, produto dentre outras coisas da especulação imobiliária e os negros ainda mais discriminados aparecerão no livro. Este trabalho busca privilegiar estes sujeitos, pondo-os em destaque na obra analisada.

Como vimos, à ideologia da modernidade está vinculada à noção de sociedade como um bloco mais ou menos homogêneo. E é esta noção que a crítica da modernidade vai atacar. Pensando no caso específico de São Paulo, podemos deduzir que o processo de industrialização e modernização¹³ foi ainda mais excludente e mal realizado do que nos países Europeus. Primeiro, São Paulo vivia um período de transição entre uma política econômica de base rural, para uma de base industrial, transformação que se deu muito rápido e sem o devido preparo. Segundo, porque as feridas da escravidão ainda estavam abertas e com elas toda uma mentalidade que punha a população negra como seres aquém do processo de modernização. Por último, por conta de políticas públicas, voltadas para o embranquecimento da população e pelo incentivo a vinda de imigrantes, somada à marginalização da figura do negro, refletida na política de segurança pública, como veremos mais adiante. Com estes imigrantes virão também uma mentalidade de luta por direitos e liberdades individuais típicos das sociedades pós-industriais. A todas essas, tentou-se criar um ambiente harmônico e festivo, que procurava pensar todos estes conflitos, na figura das multidões, retomando a ideia de massa, tão caro a modernidade racionalizada. É nesta perspectiva, que Nicolau Sevcenko dirá:

A multiplicação ciclópica das escalas do ambiente urbano tinha como contrapartida o encolhimento da figura humana e a projeção da coletividade como um personagem em si mesmo. O que era um choque, tanto para orgulhos individuais malferidos, quanto para liames comunitários esgarçados por escalas de padronização que não que não respeitavam quaisquer níveis de vínculos consanguíneos, grupais, compatrióticos ou culturais, impondo uma produção avassaladora de mercadorias, mensagens, normas, símbolos e rotinas, cujo limiar de alcance pretendia abranger não menos que a extensão da superfície do globo terrestre. Diante da magnitude deste panorama, as próprias opções para os artistas, oscilavam entre limites extremos do desvario, da afluência, da náusea, da desmistificação.

(SEVCENKO, 2009, p.19)

Veremos adiante, como esta proposta de padronização não vingou e como as constantes “revoltas operárias” e a condição da população negra mostravam que era a hora da própria

¹³ Entendemos “modernização” como um processo, ligado á mudanças estruturais relacionadas à industrialização, urbanização e outros aspectos na sociedade, cujo, objetivo seria chegar ao “moderno”, mas que ainda não é necessariamente o “moderno” e muitas vezes, apresenta-se como aparência de moderno. Ver melhor em: História e modernismo, de Mônica Pimenta Veloso.

modernidade voltar-se contra si. Pois os sujeitos excluídos do desenvolvimento começavam a reivindicar o seu quinhão de felicidade, tão prometido pela modernidade, isto deixará suas marcas na obra estudada, como veremos claramente mais adiante.

1.2 - Processo histórico de construção da metrópole: São Paulo

O final do século XIX foi marcado pelo início de uma grande transformação econômica que ocorreu na cidade de São Paulo, especialmente no que se refere à explosão das exportações de café, antes centralizadas no Rio de Janeiro e depois transferidas para São Paulo. Além do favorecimento geográfico, que facilitavam o transporte do café até a cidade de São Paulo, outros fatores contribuíram para o desenvolvimento da cidade, Nicolau Sevcenko diz:

Quando a cultura do café, iniciada em bases exportadoras no Rio de Janeiro nos princípios do século XIX, encontrasse sua base ecológica ideal nas terras paulistas, primeiro no Vale do Paraíba e depois, por volta de 1870, decisivamente nos vastos sertões do oeste, as condições do mercado internacional reformulariam o papel estratégico de São Paulo em novos termos. Os engenheiros, financistas e negociantes estrangeiros, basicamente ingleses, que de comum acordo com os fazendeiros paulistas projetaram a infraestrutura ferroviária indispensável para a exportação da nova mercadoria, compreenderam logo as vantagens operacionais de fazer toda a produção convergir para um centro articulador – técnico, financeiro e mercantil -, a cidade de São Paulo, e um único porto exportador, Santos.
(SEVCENKO, 2009, p. 108)

E como aponta o arquivo do Estado de São Paulo:

Como o café necessitava de uma série de condições especiais de clima e solo, a cultura encontraria no Rio de Janeiro uma séria limitação de terras para a sua expansão e rendimento econômico. Isto provocou o paulatino deslocamento do plantio, inicialmente para o Vale do Paraíba e posteriormente para o oeste paulista. A produção paulista, que correspondia a 16% do total nacional por volta de 1870, já em fins do século atingia a cifra de 40%.

(ARQUIVO DO ESTADO, p.18 a 20, 2001)

Portanto, houve toda uma estrutura criada para centralizar o fluxo de exportação em São Paulo. Esta cidade, agora, teria toda uma estrutura ferroviária que a ligava ao Porto de Santos. Daí o café sairia para o mundo e São Paulo abriria as portas para vultosas rendas e atrairia com isto o interesse de grandes empresas e de mão de obra. Mais ainda, toda essa aparelhagem interferirá não só na forma física da cidade, mas na mentalidade de sua população, pois “não só o vetor dos fluxos de itinerância que mudou, mas, sobretudo, a magnitude da visão que mudou de perspectiva” (SEVCENKO, 2009, p.108). Ou seja, criara-se na capital paulista uma mentalidade megalomaníaca. São Paulo tornara-se então uma das

cidades que mais crescia na América Latina, mas este crescimento rápido teve seu preço: as ruas da cidade cresciam de forma desordenada, as casas e os estabelecimentos amontoavam-se. As ruas tornaram-se constantemente povoadas e o “espetáculo” da urbanização começava.

A mudança no comportamento das mulheres, a reconfiguração de certas relações amorosas, o flerte moderno eram exemplos de como as ruas eram usadas como palco onde se representava a cultura “moderna”, de forte tendência europeia, como se tentássemos “copiar” os processos de urbanização e mudanças comportamentais que ocorreram na Europa no século anterior. O incentivo à prática de esportes, os corpos atléticos, tudo isto simbolizava a chegada da urbanização burguesa em uma sociedade ainda marcada pelas oligarquias, isto, entre outras coisas, devido ao surto de exportação de café e, sobretudo, ao crescimento industrial, somado ao fim da escravidão e ao surgimento de uma classe assalariada e consumidora nova, constituída pelos negros livres:

A economia brasileira assalariada passou a apresentar um novo perfil distributivo da renda obtido pelo setor. A parcela que constituía a renda dos assalariados, que a época escravista era praticamente nula, começou a adquirir importância crescente. Essa nova camada da população ampliou as margens de gastos e consumo incentivando a renda de pequenos produtores e comerciantes, que por sua vez, utilizavam seus rendimentos para novos gastos de consumo, gerando, portanto, um efeito multiplicador interno na economia – fenômeno que inexistia anteriormente.

(ARQUIVO DO ESTADO, p.21, 2001)

A população negra ajudaria ao crescimento da cidade, entre outras coisas, como mercado consumidor. O mesmo pode-se dizer das mulheres que trabalhavam nas indústrias, nas escolas etc. E devido também aos imigrantes. Agora, a cidade experimentará um aumento de sua população nas ruas paulistas, sem precedentes, o que tornava a cidade um grande palco de agitações e de movimentação.

É neste contexto que se intensificará a presença de uma figura muito presente em *Paulicéia Desvairada*: o imigrante.

1.3 - A chegada dos imigrantes

Na primeira década do século XX, com a crise dos mercados europeus, que terá seu ápice na primeira grande guerra, a cidade de São Paulo precisou reconfigurar sua estrutura econômica (SEVCENKO, 1992). Ou seja, com a falência do mercado consumidor europeu, a capital paulista passou a encontrar dificuldades de possuir mercado consumidor para o café. É assim, que, por exemplo, no penúltimo poema de *Paulicéia Desvairada* (*Paisagem nº4*) a voz poética escreverá: “as bandeiras e os clarins dos armazéns abarrotados” (ANDRADE, p.64).

Além disto, o mercado paulista reduzia drasticamente as importações, o que forçou a cidade a intensificar sua produção interna através da indústria para suprir a demanda de uma população interna que crescia e da nova classe consumidora constituída pelos sujeitos, agora, livres. Sevcenko diz:

Essa polifonia arquitetônica e urbanística, que fazia de São Paulo uma cidade mirífica, meio exótica meio íntima, híbrida do convencional com o inusitado, do impostado com o imprevisto, fora antes o produto de múltiplas iniciativas incongruentes que de alguma ação orgânica ou sequer mediadora. Desde a abolição da escravidão em 1888, simultaneamente arruinando inúmeras fazendas em regiões de agricultura mais antiga e liberando vultosos capitais associados ao tráfico, criou-se um fluxo consistente de proprietários e trabalhadores procurando fixar residência na capital paulista. As graves convulsões econômicas que marcaram o início do regime republicano, de par com a crise aguda de preços externos e internos do café de 1897 a 1911, forçaram no sentido de paralisação do plantio e diversificação dos investimentos. O índice demográfico da cidade em 1908 atinge a taxa de 415,8% de crescimento em relação a 1890, ou seja, equivalente a 23% ao ano, contra a média de 11% nos dezoito anos anteriores.

(SEVCENKO, 2009, p.118)

A capital paulista vive este contexto de crise pós-abolição da escravidão, de crise na Europa (o que se agravará com a Primeira Guerra Mundial), de redefinição da estrutura econômica devido à mudança das exportações de café para a indústria, pois:

Suas estatísticas e números revelam uma pujança industrial surpreendente, até então malconhecida, e que indicava como inevitável o que de fato se tornaria realidade após 20: o valor da produção industrial em São Paulo passava a ser superior a do total de sacas de café vendidas.

(SEVCENKO, 2009, p.245)

Junto a esta intensa transformação, tivemos uma modificação com relação às especificidades da mão de obra exigida. E isto abriria espaço para a chegada de imigrantes mais familiarizados com a indústria, em detrimento dos negros recém-libertos que serão transformados em mão de obra secundária.

Em resumo, podemos dizer:

Com a abolição da escravidão criou-se no mercado um contingente humano que rapidamente se transformou em numerosa clientela de artigos antes não consumidos.

Ao mesmo tempo teve lugar a intensificação da imigração estrangeira, que contribuiu com mão-de-obra qualificada para o estabelecimento de atividades industriais diversificadas, em face dos hábitos e padrões de vida mais elevados trazidos dos países de origem. (...)

O conflito mundial de 1914/18 reduziu bruscamente nossa capacidade de importar e atuou como uma verdadeira barreira alfandegária protecionista, forçando, assim, a produção local de artigos manufaturados que não mais podiam ser adquiridos do estrangeiro.

(ARQUIVO DO ESTADO, 2001, p.54)

Isto atrairá ainda mais para a cidade de São Paulo populações que migrarão para ela em busca de trabalho nas indústrias, muitas destas pessoas, influenciadas por uma construção discursiva que forjava esta cidade como um grande centro econômico que poderia efetivamente melhorar suas vidas. Entretanto, a realidade para muitos foi bem diferente. Esse contexto fez com que muitos estrangeiros viessem para São Paulo sob a promessa de crescimento financeiro, alguns enriqueceram ainda mais, porém boa parte destes imigrantes viria trabalhar como operários e viver em condições precárias, esse convívio com os operários locais será de fundamental importância para a construção de uma mentalidade operária. Para agravar a situação, o governo paulista, durante muito tempo, facilitou o monopólio da empresa *Light and Power*, que dominou o mercado imobiliário e:

O mais danoso agente especulador, que comprometeu definitivamente o futuro da cidade, forçando seu desenvolvimento em bolsões desconexos, espaços discriminados, fluxos saturados e um pavoroso cemitério de postes e feixes de fio pendurados como varais por toda a área urbana, foi o monopólio de fornecimento de gás, eletricidade, transportes urbanos, telefone e mais tarde água, obtido pela *Light and Power*, uma empresa de capital misto canadense-anglo-americano. Esse monopólio simultâneo dos serviços mais essenciais dotara a empresa do poder de manipular o mercado de valorização do solo urbano, de forçar associações com particulares em manobras especulativas e eventualmente de corromper autoridades e instituições (...).

(SEVCENKO, 2009, p.122)

Assim, a especulação imobiliária empurrou os operários para bairros periféricos e de condições de vida ainda piores que na desorganização do centro e a súbita reorganização das classes sociais criou novos bairros. Esses bairros estarão presentes por toda a obra estudada, e simbolizarão parte dos motivos, que levaram a voz poética do livro, a um desencanto perante o “desenvolvimento” da cidade de São Paulo. Mário de Andrade, na figura do eu-lírico dos poemas, perceberá as discrepâncias que atravessarão a cidade e os discursos desenvolvimentistas, que tentaram forjar esta, como um pequeno pedaço da Europa desenvolvida. É assim que o bairro do Cambuci e o centro da cidade serão reconstruídos poeticamente em poemas como *Noturno e Paisagem n.º 2*, em que poderemos observar a forte presença negra naquele (*Um mulato cor de oiro – p.53*) em contraste com os brancos do centro financeiro (*Todos os estiolados são muito brancos – p.55*).

Os imigrantes trariam para o Brasil além de uma mão-de-obra barata, uma consciência operária advinda dos movimentos marxistas europeus, isto, somada às péssimas condições de trabalho na capital paulista, favoreceu as mobilizações, violentamente reprimidas pela polícia.

Ao mesmo tempo em que investia em uma política de embranquecimento da população e construção de uma mão-de-obra europeia, o governo brasileiro via, por outro lado, na figura do imigrante uma ameaça ao mercado local:

A presença maciça de contingentes imigrantes em São Paulo se constituía por si só, com sua turbulência ameaçadora, num primeiro “*front* interno”. De um lado havia a ascensão irrefreável de membros das colônias estrangeiras, envolvidos principalmente com indústrias e comércio de gêneros básicos, cuja solidez, confiabilidade e tendência ao predomínio eram monitoradas pelo consulado inglês na cidade, aconselhando as autoridades e súditos da coroa britânica a orientarem para esses elementos seus capitais, sociedades e interesses. Do outro lado havia a massa dos proletários, eternamente inconformados com as extensas jornadas de trabalho, a insuficiência dos salários e a precariedade de suas condições de vida, excitados por pregações radicais, em estado de guerra ingente.

(SEVCENKO, 2009, p.138)

A presença imigrante significou uma constante ameaça à estabilidade do governo paulista, a nova consciência operária por um lado e o enriquecimento por outro, eram aspectos antitéticos que marcaram a presença destes sujeitos no país (SEVCENKO, 2009). No caso específico do estado de São Paulo, em 1890, a população de imigrantes era de cerca 5,4% da população total, o que representava 75,030 estrangeiros, em 1900 esse percentual foi para 21%, representando 478,417 estrangeiros, nos anos 20, mesmo com a dificuldade de imigração imposta pela Primeira Guerra, e apesar deste número percentualmente ter caído, assim como a população paulista como um todo, a quantidade de imigrantes também cresceu vertiginosamente, calcula-se que 829,851 imigrantes residiam em São Paulo, o que representava 18,1% da população. Essas informações estão contidas no site do governo de São Paulo¹⁴. Esses números são fundamentais para entendermos a magnitude do crescimento populacional paulista, que se concentrará na capital e as repercussões desta radical transformação no imaginário de nosso poeta andarilho.

Além disto, estes sujeitos traziam para a capital paulista uma miscelânea de falares estrangeiros, de comportamentos europeus, que adicionados à cultura local, foi tomado como símbolo do crescimento paulista, marcado pelo intenso cosmopolitismo. Por essas e outras que parece tão pertinente a expressão utilizada por Nicolau Sevcenko: “Babel invertida”. As diversas línguas representavam, ao contrário da Babel bíblica, um sintoma e um elemento entendido como grande responsável pelo crescimento astronômico da cidade (SEVCENKO, 2009). Mas já observamos a problemática existente neste discurso exaltante, Mário de Andrade parecia também ter consciência desta ambivalência. Vale ressaltar que a presença dos imigrantes trará não apenas a consciência operária, mas virá acompanhada também de

¹⁴ <http://www.arquivoestado.sp.gov.br/imigracao>.

atitudes e comportamentos diferentes do habitual na São Paulo provinciana. Nesta relação de trocas culturais, a Paulicéia precisará conviver com sujeitos advindos de culturais pós-industriais, carregados de valores relacionados à liberdade dos desejos, as novas configurações de gêneros, aos desejos de usufruir das seduções expostas ao ar livre na cidade urbanizada, a isto será adicionado costumes ainda provincianos que são representados nos poemas de modo a soarem como contradição. A voz poética irá, através da metáfora, simbolizar as “contradições” entre uma cidade moderna (no sentido de valores pós-industriais) e provinciana. Como se aqueles três aspectos da história da moral, citados por Touraine, convivessem ao mesmo tempo na cidade paulistana.

1.4 - Mário de Andrade e o grupo modernista

Em seu livro: “Vanguardas em retrocesso”, o sociólogo Sergio Miceli põe como título da obra um oxímoro para demonstrar as ambivalências que cercaram as propostas dos modernistas na década de 20 e 30 na América latina, sobretudo no Brasil e na Argentina. Miceli priorizará os autores Jorge Luís Borges e Mário de Andrade. Concentrar-nos-emos nas observações feitas sobre Mário de Andrade e seus colegas de movimento.

Primeiramente, é importante observar que dos jovens envolvidos com os chamados “modernistas paulistas”, Mário de Andrade assumirá postura de liderança, embora diferentemente de outros colegas como Oswald de Andrade e Guilherme de Almeida, não viesse de família rica, entretanto, Mário de Andrade sempre demonstrou uma grande capacidade de mover-se entre diversos círculos sociais, além de ser engajado com movimentos culturais da época, isto talvez herança da família de políticos da qual ele fez parte. Em posição de liderança, Mário de Andrade não escapara aos diversos matizes que constituíam a formação discursiva dos sujeitos envolvidos diretamente com as propostas “revolucionárias” do grupo paulista de artistas que reivindicaram novas direções na arte nacional. Tais propostas envolviam noções de estética, diretamente importadas da Europa e perspectiva identitária que buscava ressignificar a noção de identidade nacional sob novos prismas. Essas propostas envolviam a ideia de uma Literatura nacional desvinculada, o máximo possível (salve a estreita relação com as vanguardas), da europeia:

(...) junto à inteligência brasileira, a primeira geração modernista firmou uma postura decididamente antilusitana, rechaçando o estilo idiomático praticado na antiga metrópole, em favor de uma dicção autóctone, do vocabulário ao ritmo, da entonação à sintaxe, na busca voluntariosa de uma língua portuguesa abasileirada.

(MICELI, 2012, p.20)

Importante observar que essa proposta de uma “língua abasileirada” aparece sutilmente na obra analisada, mas tem papel importante nas propostas modernistas como um todo. Porém, tais propostas, estarão fortemente carregadas de interesses de outros sujeitos, que não eram diretamente ligados às artes, mas sabiam da importância desta na construção ideológica das mentalidades, sobretudo, em países subdesenvolvidos e (ou) em desenvolvimento:

Nesses países, os praticantes da atividade literária ou artística jamais conseguiram se desvencilhar do domínio estrutural, exercidos pelos grupos políticos dominantes, ora agasalhados pelos dispositivos oligárquicos estaduais ou pelo Estado central, como no Brasil, ora abrigados sob a chancela de proprietários de empreendimentos privados ou custeados pelo patrimônio familiar (...). A rigor, a diferença consistiu nos tipos de mediadores políticos que se mostraram propensos a dar sustentação material e institucional à vida cultural: os mandachuvas e próceres partidários do Brasil, operando como chefes de redes burocráticas no interior dos poderes constituídos (...).

(MICELI, 2012, p.23)

Ou seja, no Brasil, a produção de arte estava vinculada a capacidade de divulgação desta arte, não fazia sentido construir uma bandeira da arte, ou vice-versa, sem que existisse mercado consumidor que fosse levado a crer nesta bandeira. Portanto, eram esses “próceres” que financiavam o mercado editorial, que bancavam as grandes exposições, direta ou indiretamente, e consumiam boa parte das obras, além de ajudarem a determinar o que se deveria fazer de arte no Brasil. A relação entre artistas e a classe dominante era ideologicamente estreita, sem que houvesse necessariamente uma imposição. Os modernistas que ajudaram a criar a semana de 22 compartilhavam de sentimentos ambíguos com relação às grandes oligarquias nacionais. De um lado, a consciência operária (muito mais forte em Oswald de Andrade que em Mário de Andrade) e o fascínio pelo moderno e consequentemente a obsessão pelo novo, de outro uma postura agressiva contra a burguesia, inimiga não do proletariado, mas, na mentalidade de muitos modernistas, rival das oligarquias e dos privilégios desta. O poder de mecenato exercido pelas classes mais altas na capital paulista é comentado assim por Sergio Miceli:

No Brasil, a continuidade desta tradição acadêmica se firmou por uma linhagem de mestres que acabaram atuando como modelos de excelência e líderes de venda numa praça acanhada como era então o Rio de Janeiro e, logo adiante, também em São Paulo. O mecenato exercido pelo poder público e pelas famílias da elite fez as vezes de arremedo de um mercado de arte.

(MICELI, 2012, p.25)

Foi este mercado que possibilitou às classes dominantes exercerem influência sob a produção artística da época, portanto, os próprios artistas já estavam submetidos à lógica do mercado e tinham dois caminhos possíveis: ou eram da própria classe dominante e tinham

relação direta com as elites financiadoras, ou eram submetidos à força do mercado e empurrados pela ideologia dominante, que no início do século XX, em São Paulo, estava dividida entre uma oligarquia em crise e nostálgica de seus privilégios e uma burguesia ascendente que enriquecia cada vez mais rápido, além dos diversos conflitos políticos:

No Brasil, a arrancada criativa na primeira geração do modernismo literário se deveu, sobretudo, no começo, às rivalidades e enfrentamentos entre as forças políticas representativas das elites regionais. Em São Paulo, em Minas Gerais e no Rio Grande do Sul, a crise aguda do poder oligárquico, na década 20, a braços com facções dissidentes, com rebeliões de oficiais militares descontentes, alterou de modo drástico as modalidades de colaboração da nova geração de intelectuais com os detentores do poder político. Nesses estados, a história social dos jovens letrados se explica por inteiro pela inserção na divisão regional do trabalho de dominação. Os escritores modernistas iniciaram suas carreiras como quadros dos partidos republicanos estaduais e dos respectivos órgãos de imprensa. Eis porque se tornaram caudatários das palavras de ordem em que foram socializados, com sensibilidade aguçada as oscilações de prestígio de mentores que pudessem afetar seu destino temporal. Nenhuma artimanha estetizante será capaz de despistar tal gênese.

(MICELI, 2012, p.27)

Os jovens intelectuais que ajudaram a formar o movimento modernista de 1922 teriam, portanto, na origem de suas formações discursivas as marcas dos interesses políticos já citados neste trabalho. A produção artística destes sujeitos estava vinculada a estas condições históricas e, no entanto, estes interesses, estavam camuflados por uma onda de inovações formais, trazidas diretamente da Europa e adaptadas ao contexto local e “tal lenda modernizadora engendrou o relato triunfalista da historiografia literária.” (MICELI, 2012, p.37). Falando mais especificamente da obra *Paulicéia Desvairada*, podemos deduzir que Mário de Andrade fazia parte do grupo que, embora não fosse aristocrático, como Oswald de Andrade, era diretamente relacionado e, em parte, financiado por tais elites. Além disto, Mário de Andrade vinha de uma família de políticos e de uma classe média culta. Os poemas do livro estudado carregam um tom de revolta diante da burguesia e dos imigrantes enriquecidos: “(...) os demais integrantes pertenciam a famílias com sobrenomes ilustres, em estágios variados de declínio econômico e social, as quais se viram engolfadas pelas mudanças desencadeadas pelo arrastão imigratório” (MICELI, 2012, p.33). E esta visão não era resultado de uma luta marxista, pois Mário de Andrade nunca foi, o que se poderia chamar, de “marxista”, era sim, caudatário de uma classe de privilegiados ligados às oligarquias e que era forçada a dividir seus privilégios com a crescente burguesia e com os imigrantes. Mas é importante salientar que Mário de Andrade nunca foi um membro da oligarquia, porém:

Numa fórmula algo brutal, poder-se-ia dizer que os vanguardistas brasileiros e argentinos eram caudatários, ainda que disso não tivessem plena consciência, de um movimento pujante de reação oligárquica que lhes permitiu empalmar, em sintonia com os móveis de luta cultural desses grupos ameaçados, uma postura estética renovadora como fachada produtiva de uma política regressiva.

(MICELI, 2012, p.37).

O que este trabalho propõe não é acusar os modernistas paulistas de forjarem um movimento inovador para esconder as marcas do conservadorismo classistas dos quais eram herdeiros, mas sim, mostrar que, naquele momento histórico específico, em um país subdesenvolvido e com as artes intimamente ligadas ao mercado de bens de consumo, talvez não fosse possível escapar aos determinantes citados, ou seja, construir um discurso diferente era se não impossível, naquela São Paulo, um grande desafio. Porém veremos que através da poesia, a voz poética dos poemas fará um jogo duplo: de um lado, voltar-se-á contra a burguesia, atacando seu “conservadorismo”, suas “futilidades”, sua falsa aparência, declarando seu “Ode ao burguês” de forma intensa. Por outro lado, indicará os intensos conflitos, por trás do clima de exaltação diante da urbanização paulista, mostrando que vários sujeitos foram, digamos assim, postos do lado de fora da festa da modernização, sujeitos estes, resultado de intensas manobras políticas de exclusão social e vítimas da ineficiência do poder público. Evidente que este poder público não estava ligado apenas à burguesia, portanto, a crítica de Mário de Andrade tocará também nas oligarquias e em toda estrutura social que ajudou a produzir tal realidade, embora fique mais evidente a crítica à burguesia, pois foi assim que ele “negociou” simbolicamente seu espaço no mercado editorial.

Mário de Andrade era um militante cultural assíduo, seu autodidatismo lhe possibilitou construir caminhos paralelos aos de seus familiares. Miceli dirá sobre ele:

Era o exemplo acabado de um jovem postulante a carreira intelectual, cuja ascensão dependeu muito mais da inserção e iniciativas culturais do que das prerrogativas inerentes aos herdeiros que continuavam se valendo da gambiarra classista. (...) Sua trajetória foi se viabilizando em meio às transformações conducentes ao surto da renovação cultural em São Paulo das décadas de 1920 e 1930, num contexto de *débâcle* econômico, social, política e ideológica do antigo regime republicano.

(MICELI, 2012, p.108)

Portanto, uma diferença clara entre Mário de Andrade e muitos de seus colegas estava na relação que ele matinha com políticas públicas relacionadas à cultura. No entanto, para poder por em prática suas propostas de difusão da cultura popular, por exemplo, ele tinha que negociar espaços com o antigo regime republicano e este seria mais um condicionante discursivo que influenciará sua obra. O poeta de *Paulicéia Desvairada* fez parte de um surto de crescimento dos mercados editoriais, iniciado em 1920, como consequência da crise das

importações e do enfraquecimento do mercado europeu (SEVCENKO, 2009), o que fez com que a arte, em São Paulo, tornasse-se um mercado lucrativo¹⁵.

Com a reconfiguração da noção de Nação, ocorrido, sobretudo, em meados do século XIX, países que possuíam um passado, cuja preservação era precária, precisariam abandonar este e concentrar-se na perspectiva desenvolvimentista, em direção ao futuro, para que assim, pudessem construir (forjar) certa identidade (BORA, 2000). A partir desta perspectiva desenvolvimentista, São Paulo, que pelos motivos já citados, além do fato de ser a “menina dos olhos” do governo federal, o que possibilitou vultosos empréstimos para capital paulista se desenvolver, tornar-se-ia um centro discurso irradiador do que se convencionou chamar de identidade nacional. E Mário de Andrade assumiu um papel de liderança neste processo de redefinição de “nossa” identidade. Como aconteceu em outros países latino-americanos, foi responsabilidade de intelectuais, saídos diretamente dos centros econômicos hegemônicos de seus países, falar em nome das vozes silenciadas:

Embora a representação do outro em termos pós-modernos, venha sendo profundamente criticada como uma atitude arrogante e ilegítima, recorremos a importantes aspectos da própria história latino-americana e ao papel político ideológico de suas elites, quando definem a alteridade. Como em outros países do terceiro mundo, cuja maioria da população permanece às margens do saber burguês, as primeiras elites latino-americanas entenderam que os sujeitos periféricos fossem incapazes de representar a si mesmos cabendo, portanto, ao intelectual o direito de fazê-lo.

(BORA, 2000, p.911)

Zélia Bora, em seu texto, “Política Cultural e Imaginação em *Macunaíma* e *Los Rios Profundos*”, faz uma análise da atitude de Mário de Andrade em seu livro “*Macunaíma*”, responsável por trazer textualmente na obra, as vozes de sujeitos silenciados, internalizados na própria linguagem, o que problematizaria a noção de uma identidade nacional única e fixa. Portanto, Mário traria a voz do “outro” para dentro de seu texto, através dos falares e das lendas populares. A obra estudada é anterior a *Macunaíma* (1928), o que nos faz deduzir que Mário de Andrade ainda estava preso aos condicionantes históricos que o colocavam como porta-voz dos operários, dos negros e das mulheres que tinham sua condição profundamente modificada com a modernidade, porém um arauto vinculado a uma classe social pouco comprometida com as desigualdades de classe e nostálgica dos benefícios do passado:

¹⁵ Mas vale salientar que, no caso específico de “Paulicéia Desvairada”, a tiragem foi bancada pelo próprio Mário de Andrade e que, portanto, ele podia exercer certa independência com relação ao conteúdo da obra. Por mais contraditório que pareça, esta parcial independência o ligava ainda mais as oligarquias decadentes, pois o fazia mergulhar em crise financeira e criar ainda mais rancor perante os que enriqueciam com a modernidade paulista, este sentimento, o faria ainda mais próximo ideologicamente da visão das elites que entravam em decadência com a crise do café e o crescimento das indústrias.

Borges e Mário são os heróis lendários da crise do poder oligárquico, os verdadeiros porta-vozes de um mundo em desmonte, nutridos por um estilo de vida e pensamentos golpeado de morte. Tanto assim que tiveram de enfrentar uma penca de vicissitudes pessoais e profissionais nos governos autoritários implantados em 30. Não obstante, entoaram com garbo e talento incomparável a cantilena do adeus aos privilégios do antigo regime.

(MICELI, 2012, p.122)

Essa *cantilena* de que fala Miceli estará presente no tom nostálgico de muitos poemas de *Paulicéia Desvairada*. Mas insistimos no fato de que a obra é descontínua, no sentido de que possui perspectivas ideológicas conflitantes e temporalidades diversas. Podendo ser encontrada nela, como veremos nos capítulos seguintes, a perspectiva de uma classe social que se via em decadência e travava um duelo contra a burguesia emergente e estrangeira. Podemos também encontrar na obra, uma espécie de palimpsesto escrito nas ruas paulista, nas quais a chegada rápida da modernidade não apagara por completo as marcas do passado, marcas estas presentes não só fisicamente, mas também no imaginário de nosso *flâneur* e que aparecerão com lampejos na memória da voz poética, lampejos típicos de um sujeito extremamente ligado ao passado e que buscava agarrar-se em seus lugares de memória¹⁶.

1.5 - A *Paulicéia Desvairada*

Mário de Andrade e sua revolta também eram símbolo de determinado retrocesso, como já mostramos, a partir das discussões de Sergio Miceli. É neste momento turbulento, marcado por transformações profundas, em termos sociais e econômicos, que será escrito *Paulicéia Desvairada*. Naquele momento, a produção cultural dos escritores da primeira geração estava diretamente vinculada a uma postura política, ora renovadora, ora tradicional, embora usassem como bandeira, muitas vezes, fatores estéticos. Portanto, a renovação estética era questão que tinha suas raízes muito além da obra de arte fechada em si mesma, era uma atitude social, que visava repensar comportamentos, posturas, gostos, em suma, identidades. É nesta obra, inicialmente, escrita em 1920, que temos marcas da gênese deste processo. Sobre o livro Sergio Miceli dirá:

¹⁶ Entendemos esta expressão no sentido pensado por Pierre Nora, em seu texto “Entre memória e história: o problema dos lugares”, como sendo construções simbólicas responsáveis por recuperar o passado no presente, paralisando-o, a partir de um marco físico. No caso específico de “Paulicéia Desvairada”, estes lugares farão parte, da junção de diversas temporalidades presentes nos poemas. No caso da São Paulo dos anos 20, fará parte de uma postura estatal e de comunidades, preocupadas em inscrever na cidade suas marcas, através de monumentos que remetessem as suas respectivas comunidade (italianas, japonesas, inglesas, etc). Sobre estes monumentos ver melhor em: “Orfeu Estático na Metrópole: São Paulo nos frementes anos 20”, de Nicolau Sevcenko.

A cidade de São Paulo recriada por Mário de Andrade faz ressoar a presença avassaladora do imigrante italiano e elege como sítio privilegiado a região do centro histórico, na qual se concentram os escritórios dos grandes bancos e empresas industriais, o prédio da Bolsa de Valores, o Clube Comercial, os viadutos, evocando assim os pilares das transformações em curso(...). As comunidades das etnias “comerciais” – judeus, sírios, libaneses, armênios – se espalham num cinturão alargado em torno do vértice financeiro – o Brás e a Mooca dos italianos, o Bom Retiro dos judeus – em contraste com os recém-fincados redutos residenciais da aristocracia agrária e dos atirados capitães de indústrias, a nata emergente com mansões edificadas nos bairros de Higienópolis e avenida Paulista.

(MICELI, 2012, p.39 e 40)

Há também a referência aos bairros periféricos, que se concentravam nos arredores do centro financeiro e que eram locais de intensa movimentação fabril e a representação dos diversos falares resultado da forte presença imigrante (MICELI, 2012). E:

A brasilidade andradina amplifica o vozerio dos personagens recém-chegados, empresários, operários, costureiras, alude às formas nascentes de sociabilidade, como o futebol, os cursos de automóveis, as sessões de cinema, e àqueles gêneros étnicos de entretenimento, como ópera italiana, a que o poeta parece resistir e debicar.

(MICELI, 2012, p.40 e 41)

É este cenário descrito por Miceli (2012) que será recriado poeticamente, porém a recriação trará consigo os indícios dos acontecimentos históricos, mais que isto, usará estes como fragmentos para compor os poemas, muitas vezes, construídos com pedaços da visão do *flâneur*.

Nicolau Sevcenko (2009) também fala de *Paulicéia Desvairada*, referindo-se à obra no momento da semana de 22, ele dirá:

Mário de Andrade já tinha aquela altura o seu *Paulicéia Desvairada* pronto para a publicação naquele mesmo ano¹⁷. Seus poemas primavam pela ironia, ora fina, ora beirando o sarcasmo, com a qual fustigava algumas das mais torpes fontes do mal-estar na cidade. Travestido de arlequim, o poeta musicava seu verso, agitava o ritmo e, num clima de agitação eufórica, evocava as vítimas e indigitava os malfazentes. O tom de canto e dança vária, com alguns versos sublimes, imagens soltas, notas plangentes, cortes bruscos, recorrências, cristações, risos e cutiladas, o poeta referendava, para melhor desancar, a própria mobilização aceleradora e artificial da sociedade paulista.

(SEVCENKO, 2009, p.271)

Podemos observar que Sevcenko prioriza em sua observação a relação entre a voz poética e a sociedade que até então emergia. Ele parece ver nos poemas uma postura de crítica social

¹⁷ Vale lembrar que no ano de 1922, *Paulicéia Desvairada*, já havia sido lido constantemente pelo grupo modernista, exemplo disto são os artigos de Menotti Del Picchia e Oswald de Andrade sobre o livro. Ver melhor em: *História do Modernismo Brasileiro: antecedentes da semana de arte moderna*. De Sérgio da Silva Brito. Também é importante dizer que a dedicatória do livro está datada de Dezembro de 1921, assim como a assinatura do *Prefácio Interessantíssimo*.

afiada e voltada contra aqueles considerados opressores pela voz poética e contra a artificialidade e futilidade que marcavam aquela sociedade na visão desta. Estamos em acordo com Sevcenko e parte de nossa proposta neste trabalho é mostrar a representação de acontecimentos gerais que ajudaram a engendrar tal revolta.

Dentre as várias temáticas presentes no livro, temos a presença maciça das multidões¹⁸, que aparecem em movimento como nos poemas *Rua de São Bento* e *Os Cortejos* e *A Escalada*. Aparecem também carregadas de imigrantes e línguas estrangeiras, como em *O domador*, *Paisagem N°2* e *Noturno*, muitas vezes aparecem carregadas de contradições, como em: *Domingo*. Outras vezes a ela é direcionada uma crítica por seu suposto comportamento hipócrita, como em *Ode ao Burguês* e *Colloque Sentimental*. A cidade também é metaforizada e transformada em um ente que lembra uma mulher sedutora e assustadora, como ocorre em *Inspiração*, *Tu* e *Tristura*. Em outros momentos a cidade aparece atravessada por temporalidades distintas como ocorre claramente em *Tietê* e em *Anhangabaú*. E ainda há momentos em que a classe política é ironizada, como em *O rebanho* e *Paisagem N°4*. Por último, temos os poemas mais “líricos”, nos quais a voz poética se coloca de forma incisiva, como em: *Trovador* (como descrição do flâneur), *Paisagem N°1* (eu lírico melancólico e desencantado) e *Paisagem N°3*.

No próximo capítulo citaremos a fortuna crítica que será explorada com detalhes.

¹⁸ Walter Benjamin (1989) observa, em seu livro sobre Baudelaire, que a multidão possui , para o *flâneur*, importância tão grande que chega a ser o elemento central da descrição/representação poética. Ver melhor nas páginas 45 e 46.

CAPÍTULO II

2 - Fortuna Crítica

2.1 - *Paulicéia Desvairada* e as vanguardas europeias

Paulicéia Desvairada possui forte influência das vanguardas europeias, entre estas influências, duas são especialmente importantes, de acordo com a crítica pesquisada, são elas: o expressionismo e o futurismo. Para Telê Afonso Ancona Lopez:

A essas leituras, soma-se seu importante encontro com o expressionismo, que contribuirá para a idéia de uma nova lógica, aquela que aceita a visão do chamado primitivo e que concorrerá particularmente para seu mergulho no “pathos” do homem. As posições que advém destes autores e dessa estética dariam a chamada ética a *Paulicéia Desvairada*, isto é, a orientação que supõe a liberdade vendo-a como forma de conhecimento como indivíduo, diretamente ligada às necessidades dos homens.

(LOPEZ, 1979, p.10)

Esse carácter expressionista da obra é resultado de uma visão de mundo pessimista típica da realidade pós-guerra e, no caso do *flâneur* de PD¹⁹, da ascensão da burguesia. Neste período, a investigação sobre o “pathos” do homem” aparecia como necessária para a compreensão da violência da guerra. Contra esta, começava a se estabelecer a ideia de liberdade, no caso da poesia, liberdade conteudística e formal. O que Lopez chama de “ética” é, entre outras coisas, esta necessidade de liberdade, intrínseca ao homem.

Desse modo, a ligação da obra estudada com o expressionismo dá-se, de acordo com Lopez, basicamente por dois elementos: o submundo e a loucura.

O submundo é o espaço dos bairros operários e está muito representado em poemas como *Caçada* e *Noturno* (LOPEZ, 1979). As imagens poéticas, construídas destes espaços, remetem a cenas de degradação humana, Lopez dirá: “A deformação conduzirá o “pathos” social em sua apreensão da marginalidade, da mercantilização do sexo, da fome e da miséria” (LOPEZ, 1979, p.12).

Este espaço de submundo ainda é o resultado de uma política de exclusão das classes pobres, típicas do processo de urbanização de São Paulo, mais, é resultado, dentre outras coisas, de uma política de especulação imobiliária ensejada por parte do Estado, que levará a viver na miséria, parte da população, em contraposição a uma visão exaltante do “desenvolvimento” construída pelo próprio governo.

¹⁹ Esta sigla será usada neste trabalho para designar nosso objeto de estudo: o livro *Paulicéia Desvairada*.

A loucura é outro elemento marcadamente expressionista, ela é símbolo de uma visão de mundo que busca denunciar a “normalidade”, no sentido de naturalização da opressão, sob o ponto de vista que inverteria a lógica das coisas:

A loucura, que Mário viu tão bem explorada pelo expressionismo, pode ter repercutido na iluminação com que caracteriza o delírio em “Noturno”, onde, envolvendo o social, está a libertação da libido (que a partir de então, passará a marcar as horas da noite em sua criação poética). Ou na alucinação em “O Rebanho” onde a ironia “ – Oh! minhas alucinações”, repetida em refrão propõe, sem dúvida, o conhecimento mais profundo da realidade (...). A loucura é a nova força organizadora que foge aos padrões estabelecidos e os denuncia.

(LOPEZ, 1979, p.13)

O elemento da loucura, sendo assim, pressupõe a resistência de um sujeito deslocado que não se identifica com aquela realidade posta como natural. Ela também permite à voz poética colocar-se em oposição à realidade da modernidade perversa e em posição de crítica e de afastamento, típicos da figura do *flâneur*.

Telê Porto Ancona Lopez também fala da influência futurista na obra, para ele:

Embora fique claro que o futurismo tem um papel conformativo no livro de Mário de Andrade, estruturando uma boa parte de sua “arte poética”, a posição dos futuristas mais ortodoxos quanto à ideologia do moderno, aplicada na célula da cidade, seria repudiada por ele, apesar da adesão do tema da metrópole, pois inclina-se para uma visão mais humanista, nada interessada em classificar sentimentos lícitos ou ilícitos do ponto de vista da contemporaneidade.

(LOPEZ, 1979, p.6 e 7)

Neste sentido, o ponto vista de Mário de Andrade e da voz poética de PD é diametralmente oposta, eticamente, ao futurismo. Enquanto este via a metrópole como um espaço de constante encantamento, o *flâneur* só poderia vê-la como espaço de efervescência das contradições, mais que isto, a voz poética de PD, vê-la-ia como um espaço excludente e fábrica de sujeitos marginalizados, de futilidades, de omissão do Estado e de repressão policial às camadas mais pobres. Porém, é inegável a influência futurista na concepção estética da obra. Seja na iconização da simultaneidade intensamente dinâmica da cidade, através dos períodos incompletos, da grande quantidade de frases nominais, das falas soltas dos imigrantes, em fim, de elementos que rementem a caoticidade do espaço urbano. Seja através da representação, em si, de tal espaço em alguns momentos.

O próprio Mário de Andrade incomodara-se com um artigo publicado no *Jornal de Comércio*, por Oswald de Andrade, que o chamava de futurista, após a leitura de alguns poemas de PD. Ainda em 1921, semanas depois da publicação do artigo “Meu poeta futurista” de Oswald de Andrade, Mário de Andrade escreve em resposta ao artigo, no mesmo jornal, intitulada “Futurista?!”. Vejamos o que diz Mário:

Paulicéia Desvairada é um livro íntimo, um livro de vida, um poema absolutamente lírico (quase musical direi), úmido de lágrimas, áspero de insultos, luminoso de alma, gargalhante de ironia – versos, serão mesmo versos? De sofrimento e de revolta, expressão de um eu solitário, incompreensível e sem importância alguma para a humanidade grossa. Uma obra enfim livre (ao menos no sentido estético), mais romântica do que clássica, mais gótica do que argiva, mas onde uma alma se chora sem preocupação de escola e até sem preocupação de arte.

E classificaram-no de futurista, e agrilhoam o meu pobre prometeu, às artimanhas de Marinetti ou de Boccioni!!! Futurista por quê? Será só e unicamente porque o meu amigo admira certos corifeus do futurismo e reconhece, no meio de suas erronias, os benefícios que o grupo nos veio trazer?

(BRITO, 1971, p.324 e 235)

Neste comentário, Mário de Andrade deixa claro que não se identifica com o futurismo e “acusa” Oswald de tentar transferir para ele sua admiração pelo futurismo de Marinetti. Mário de Andrade nega a estética futurista (embora já tenhamos mostrado que, na prática, ele sofre influência desta estética) e sua (do futurismo) defesa apaixonada de seus princípios (corifeu) norteadores. No mais, a citação acima reafirma aquilo que temos dito sobre PD e seus aspectos de pessimismo e revolta, mas nos parece importante observar que as características de vanguarda (no sentido de escolas de vanguarda) estão presentes na estrutura dos poemas, embora, no momento de produção do artigo, Mário de Andrade o negue.

Em outro livro intitulado “De São Paulo: cinco crônicas de Mário de Andrade, 1920-1921”, Telê Ancona Lopez reafirma a presença da influência Futurista na obra:

Em “Tietê” por meio da polifonia poética, veículo da simultaneidade produzida pelo conjunto de versos harmônicos e melódicos, e da sucessão de quatro frases telegráficas (...), o eu lírico se instaura no presente para instituir, na ironia moderna, a visão nostálgica e paradoxalmente desmistificada das bandeiras paulistas. Na esteira do futurismo, a metrópole cosmopolita do início do século XX predomina, e na literatura de circunstância, postulada por Mário de Andrade e por ele descoberta no expressionismo alemão, o rio faz o prazer do esportista e reflete os cartazes do comércio.

(LOPEZ, 2004, p.63)

Analisando o poema Tietê, Lopez aponta para os aspectos futuristas relacionados à poesia de circunstância, ligada a uma realidade atual (com relação ao tempo de enunciação dos poemas). Também por isto, as nossas análises retomarão os aspectos da realidade social da época, procurando estabelecer relação entre o poético e o real recriado poeticamente nos poemas.

Ainda sobre o expressionismo e PD, Volker Jaeckel dirá:

Na *Paulicéia Desvairada* Mário de Andrade buscava um modo diferente de representar o novo, neste caso a cidade grande, e esta tentativa é a ligação com a poesia expressionista da Alemanha e faz as obras dele comparáveis às de Georg Heym, escritas num ambiente totalmente diferente e com uma

década de antecendência. Além disso, é de considerar o fato do latente conflito e a tensão entre o projeto estético de Mário Andrade e o comprometimento com o caráter social da literatura.

(...)

A modernidade é entendida como progresso industrial e as mudanças e transformações condicionadas por este processo provocam a ruptura e a quebra com a tradição e a conseqüente fragmentação de um estado social e cultural existente.

Na poesia modernista de Mário de Andrade encontramos o impacto do urbano sobre o imaginário e também as novas formas de sensibilidade coletiva, especificamente as cidadinas. Andrade exprime um imaginário regionalista que destina São Paulo a ser o cartão de visita do Brasil.

(JAECKEL, 2009, p.5)

Segundo Jaeckel, o expressionismo ajudou a poesia marioandradina a se relacionar com a realidade das intensas transformações por que passavam São Paulo, pois era este movimento que buscava relacionar-se à “realidade” sob seus aspectos mais dantescos. No caso específico de PD, houve um afastamento da tradição e uma poesia escrita sobre os moldes “da liberdade” formal. Há em PD indicações simbólicas sobre o impacto das mudanças na visão do flâneur, sendo que este buscava, segundo Jaeckel, enaltecer a modernidade, tornando a cidade de São Paulo “um cartão de visita do Brasil”.

A citação de Jaeckel é pertinente quando fala do choque provocado na voz poética pelas novas formas de sociabilidade recém-surgidas na São Paulo do início do século XX, mas não concordamos com a conclusão que ele chega. Em PD, Mário de Andrade talvez não exprima o imaginário regionalista que visa a reforçar a ideia de São Paulo como grande cartão-postal do Brasil. Embora este imaginário fosse uma constante na época, Mário de Andrade, e, sobretudo, a voz poética de PD, faz críticas constantes a esta mentalidade, pois a cidade que aparece nos poemas é marcada pela contradição, pela exclusão e pela futilidade. Aliás, esta perspectiva vai permear todo o artigo de Jaeckel, que insiste no fato de que a percepção da grande cidade na obra marioandradina e em PD é edificante e otimista. Lembrando que nosso trabalho irá diametralmente contra esta perspectiva.

2.2 – *Paulicéia Desvairada* e o Arlequim

O Arlequim é um elemento fundamental na obra analisada. Representa uma máscara da voz poética para perambular pelas ruas paulistas. Este, não é apenas um substantivo, mas aparece nos poemas em forma adjetiva e adverbial. E ora, representa o poeta, ora a cidade. Sobre o Arlequim em PD, Telê Porto Ancona Lopez dirá:

O arlequim-audácia, que aplaude e se encarrega de opor o riso à tristeza (postura acintosamente moderna), enquanto atitude dadá, sintetiza e trabalha com o humor. Sua iconoclastia não deixa também de mascarar a descrença em uma ação mais consequente, abrangendo não apenas a arte; isso faz com que o poeta, resguardado pelos limites do fato apenas estético, apupe e vaie o “bom burguês”, encerrando jocosamente sua “Ode ao burguês” (...).

(LOPEZ, 1979, p.5)

O arlequim, assim, intermedia a relação entre o poema (fato apenas estético) e a “realidade” paulista. Ele quem nos transmite sua visão desta realidade, como uma das máscaras da voz poética. Neste sentido, fato estético e realidade social juntam-se, até mesmo porque, o fato estético nunca é “apenas” fato estético, no sentido que este é carregado de historicidade, é também social. Sendo assim, o burguês atacado em *Ode ao burguês* é uma criação poética, mas está muito longe de apenas sê-lo. É uma clara referência a burguesia ascendente que colocava em cheque os privilégios da aristocracia, além de representar, uma ruptura comportamental entre a ociosidade aristocrática e o modo de produção burguês.

E neste sentido que Aparecida Maria Nunes dirá:

São Paulo é o grande cenário para esta Commedia Del’Arte engendrada pela poesia marioandradina, cujo Arlequim perambula pela Av. Paulista (Trianon), pelo Largo do Arouche, pelo Viaduto do Chá, pela Rua São Bento, pela Av. São João e pela Consolação, com o movimento de pessoas (pelas ruas) e dos automóveis, sugestionando os vários palcos onde o artista atuará. É importante notar que esse dinamismo da cidade de alguma forma apresenta certa similitude com o caráter nômade das “companhias” da Commedia Del’Arte. A inquietude da cidade se assemelha à ausência de rotina das trupes: os equipamentos eram transportados em carroções, os roteiros dos intérpretes, dos quais dependia a peça, não se baseavam em textos já definidos. Determinadas personagens se aperfeiçoavam e se tipificavam, mas o ator tinha de criar, improvisar. Arlequinal, portanto, define essa interpretação. Em sentido conotativo, extremamente amplo, o Arlequim é gerado pela cidade, ele é uma necessidade da cidade.

Por isso, suas características de ora estar ausente (apenas observando) ora agindo (interferindo na mutação do meio urbano). É desse desempenho que Arlequim já não se configura como mero habitante, uma personagem anônima tais quais os integrantes da massa populacional das metrópoles.

(NUNES, 2005, p.5)

Como podemos observar, a atitude do *flâneur* se assemelha a do arlequim. O espaço urbano é o lugar privilegiado de suas andanças, seja no arlequim da Commedia Del’Arte, seja no *flâneur*, pois é no espaço urbano que surge o andarilho e o artista de rua. Outra característica do arlequim e do *flâneur* é o fato de ambos manterem certa distância com relação à massa de sujeitos que caminham deslumbrados pelas vitrines e/ou pelas galerias. As observações de Nunes são importantes para entendermos a relação entre estas duas figuras simbólicas presentes em PD. Priorizaremos o *flâneur* em nossas análises, embora consideremos o arlequim figura muito importante nos poemas e na modernidade.

Nunes também analisa os diversos usos da palavra arlequim no livro, vejamos o uso adjetivado:

De substantivo para adjetivo, arlequinal lança-se na vertente entrópica das variantes expressões que tentam ser mantenedoras da tessitura real e em contrapartida dirige-se metonimicamente em amálgama de um mundo introjetado geométrica e abstratamente. Então, cômico e crítico se ligam ao espírito de Mário de Andrade em *Paulicea Desvairada*, ora substantivo, ora adjetivo, mediante a construção-montagem-incorporação do Arlequim. Ele marcha no desenvolvimento das cidades e do homem que reflete e se reflete nesse contexto.

Na dimensão histórica, a poesia marioandradina permite o impacto que cada cidadão sofre ao estar inserido em um universo que a cada dia tem de se adaptar às exigências da tecnologia, da vida selvagem, do consumo. A paródia do ambiente urbano se verifica pela sinestesia de imagem e som, passividade em aceitar o transitório e o descartável, percepção pela simultaneidade.

(NUNES, 2005, p.5)

Nunes nos mostra como Mário de Andrade cria uma paródia da metrópole, às vezes, caricatural. Os elementos metonímicos, citados por Nunes, estão presentes por toda a obra, uma vez que a descrição da cidade é feita por fragmentos. Nesta situação, voz poética e cidade “fundem-se” guiados pelo cômico e pelo crítico. “Fundem-se”, ainda, ao contexto histórico, ao mesmo tempo sujeito e objeto de seu discurso. Com relação ao “impacto” citado por Nunes, mais uma vez, chegamos à experiência de choque (BOLLE; 1989) resultado do excesso de estímulos sofridos pelos homens na cidade grande, mais ainda, resultado de uma postura ideológica diferente da que se difundiu na sociedade burguesa. Somada a todas estas, temos a passividade da população mergulhada na modernidade, cujo senso crítico parecia anestesiado pelas inovações tecnológicas e pela explosão urbana, marcada pela ideia de liberdade e abundância.

Outra perspectiva da crítica estudada é pensar a voz poética de PD expondo uma questão ambígua. De um lado os conflitos da cidade com a modernização, de outro, os conflitos da própria voz poética reverberados no processo de construção linguística dos poemas, estando ambos os conflitos relacionados aos impactos da realidade social na visão de mundo e poesia do *flâneur*. Iumna Maria Simon aponta:

Sem entrar nos detalhes, menciono tais aspectos da teoria poética elaborada por Mário de Andrade, a fim de observar como se realiza a simultaneidade — um dos procedimentos fundamentais da arte de vanguarda no século XX — na construção mesma dos poemas.

(...)

Assim é que nos poemas da *Paulicea*, a multiplicidade não se restringe aos aspectos do mundo exterior (a cidade de São Paulo), mas também ao mundo interior (eu lírico). À "cidade arlequinal" correspondem os "interiores arlequinalis", do que resulta a variabilidade das percepções e sensações do eu lírico que apreende as transformações múltiplas da realidade.

(SIMON, 1980, p.9)

Neste sentido, a simultaneidade nas poesias de PD é marcada pela fragmentação dos espaços, pelas falas dos imigrantes soltas que aparecem, os sons da cidade, as referências sem introdução, em fim, os recursos utilizados pela voz poética para representar a caoticidade da cidade é inerente a esta e também ao próprio eu lírico, marcado pela experiência de choque, como já foi dito. Daí a sensação de tumulto que alguns poemas de PD transmitem, como se a percepção do *flâneur* sobre a cidade fosse internalizado nos poemas, na forma de um conflito com a possibilidade de construção de uma linguagem linear. Mais uma vez, cidade e voz poética fundem-se no mesmo aspecto: a fragmentação identitária e as novas formas de sociabilidades então nascidas.

Sobre a representação poética do arlequim em PD, Monica Raisa Schpun escreveu:

Ainda nesta mesma lógica, Mário insiste nos traços de diferenciação interna da população paulista. A palavra-chave de *Paulicéia Desvairada*, “arlequinal”, presente em 11 dos 22 poemas, já indica a composição múltipla dessa população. Contudo, não se refere a uma eventual síntese que, recolhendo influências esparsas e diversas, crie algo novo, mas homogêneo, uma identidade geral. A fantasia do arlequim compõe-se de losangos justapostos, de um conjunto de elementos que, colocados lado a lado, mantém sua integridade sem fundirem-se uns aos outros (...).

Além das diferenças horizontais, Mário refere-se também as desigualdades. Pois o uso corrente da metáfora em questão visa apagar, ao nível do imaginário, todas estas fronteiras constitutivas da ordem social, no sentido de melhor preservá-las. O poeta, por seu lado, trata-as em conjunto, mostrando que elas possuem nexos profundos umas com as outras e, além disso, que sem vê-las não podemos perceber também as fissuras que a atravessam e constituem.

(SCHPUN, 2003, p.9)

Portanto, o arlequim é também uma metáfora da sociedade contraditória que surgia. O que Schpun defende é o fato de que não há síntese (no sentido de superação) e entre as diferenças internas da população, e que os conflitos são metaforizados nesta figura, sem, contudo serem superados. Ainda para a autora, Mário de Andrade busca em sua poesia, uma criação poética, mas comprometida com a denúncia das desigualdades sociais, expondo as desigualdades entre os sujeitos históricos representados nos poemas, mais ainda, como a riqueza de uns está diretamente relacionada com o estado de miséria de outros e tal perspectiva, de fato, nos parece muito pertinente à obra PD, uma vez que a pobreza se alastra pelas periferias paulistas e dá-se em detrimento da exploração da força de trabalho que ajudou a construir os centros urbanos e ao crescimento vertiginoso das indústrias.

Já João Luiz Lafetá insiste no fato que a obra de Mário de Andrade é uma constante busca de duas identidades: uma pessoal e outra nacional. Em tal busca, o poeta cria máscaras²⁰ que o possibilitam andar pela cidade sem confundir-se empaticamente com as multidões²¹, dentre estas máscaras, Lafetá destaca a do arlequim. Ele diz:

Arrisco algumas (poucas) observações sobre a linguagem das várias máscaras. A primeira é a do *trovador arlequinal*, pesquisa de identidade do poeta e da sua Paulicéia cosmopolita. É da vivência de suas ruas e multidões – vivência de *choc* de que fala Benjamin – que nascem os poemas novos de *Paulicéia Desvairada*, lirismo complexo de um ambiente hostil do qual o poeta tenta extrair a cara, desdenhando-as a golpes de sons chocantes, hipérboles, metáforas duvidosas, identificações muito rápidas, naufrágios, alucinações (...).

A impressão de se ler os versos é contraditória: ao cheiro do novo, que eles ainda têm, junta-se ao sentimento de coisa desarrumada, caótica, quase informe. As reticências, as grandes exclamações, os neologismos preciosos (retórica e amaneiramento que o poeta nunca abandonou de todo) são responsáveis por uma sensação penosa de artificialismo e falsidade.

(LAFETÁ, 1986, p.16 e 17)

Para Lafetá, essa sensação de tumulto e desorientação é a marca da máscara do arlequim, esta seria uma forma do poeta penetrar a cidade em busca de si e da própria cidade sem, no entanto, confundir-se com as outras pessoas que parecem entregues e encantadas com a metrópole. Essa forma de olhar a cidade é representada nos poemas com os elementos estilísticos citados por Lafetá (travessões, neologismos, reticências) que tendem a causar no leitor uma sensação de estranhamento, logo nas primeiras leituras do livro, sentimento comum no sujeito que experimenta a “vivência do choc” e que parece ser internalizada nos poemas e ressignificada pelo leitor.

Lafetá usa o termo “vivência”, pois parece está atento à diferenciação feita por Walter Benjamin entre “experiência” (*erfahrung*) e “vivência” (*erlebnis*)²². Para Benjamin a “experiência” estaria ligada a “grande experiência” ou “experiência significativa”, ou seja, aquela que poderia ser transmitida como aprendizado, já a “vivência” seria um espécie de experiência momentânea e fragmentária, cujo carácter exemplar se perdera por causa do excesso de estímulos que sofre o homem na grande cidade.

2.3 – *Paulicéia Desvairada* e a crítica da modernidade

²⁰ Interessante observar que nas “Flores do Mal” Baudelaire também possui as suas máscaras: o dândi, o apache, o *flâneur*, o tropeiro, etc.

²¹ Walter Benjamin, no livro sobre Baudelaire, chama o sujeito que se confunde com a modernidade de “basbaque”, que seria uma espécie de ser oposto ao *flâneur*.

²² Ver melhor em: “BOLLE, Willi. **Fisiognomia da Metrópole Moderna: representação da história em Walter Benjamin**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000, 2ed.”

A obra PD, como já foi dito, expressa uma constante insatisfação com relação à forma com que a modernidade se deu em São Paulo e com elementos intrínsecos a modernidade de forma geral. Tanto a utilização das vanguardas, quanto a figura do arlequim trabalham nos poemas neste sentido. Lopez dirá:

A cidade não está presente na sua profissão de fé do trovador, que se conserva no despojamento da síntese; é em “Tristura” que ela se impõe como complementação afetiva, tomada como mulher a quem o poeta se une em uma relação de sofrimento e angústia bem expressionista, que abrange sua aflição individual e da humanidade. Aliás, é preciso que se lembre: é exatamente neste poema que o poeta faz questão de demonstrar que sua atitude de arlequim não é descompromisso alienado.

(LOPEZ, 1979, p.15)

Essa postura de sofrimento e crítica vai permear todo o livro²³. Relacionando o arlequim ao expressionismo, como forma representar a tristeza da voz poética envolvida com as questões que permeavam sua realidade social. É criação poética comprometida com e pela realidade social. A partir daí, podemos observar que a presença expressionista é, entre outras coisas, uma reação à experiência de choque vivenciada pelo sujeito na modernidade, sobretudo, na modernidade pós-guerra. A fragmentação do discurso, típico da poesia moderna, é sintoma e iconização de tal experiência. Outra questão tocada por Lopez é o fato de que existe uma intensa tentativa de síntese nos poemas de PD (*Sou um tupi tangendo um alaúde* – p.37). Acrescentamos ao pensamento de Lopez o fato de que tal tentativa não se realiza, aliás, este é mais um motivo de desencanto do poeta. Os opostos são obrigados a conviverem juntos, dialogicamente.

O flanerie da voz poética de PD se aproximará da de Baudelaire, entre outras coisas, pelo tom de crítica social. Neste sentido, Claudia Goncalves Ribeiro dirá:

Charles Baudelaire e Mário de Andrade retratavam, respectivamente, as mudanças sofridas por suas cidades. Além disso, Baudelaire destacava os vários aspectos que permeavam a vida dos indivíduos rejeitados pela nova Paris enquanto Mário de Andrade ressaltava o cotidiano das pessoas na cidade paulistana, colocando-se, muitas vezes, ao lado dos desprotegidos, dos pobres e dos humildes. Com isto, ambos os poetas inseriam-se em suas já citadas obras à medida que descreviam a vida de suas cidades.

(RIBEIRO, 2011, p.10)

Nós falamos em consonância com aquilo que Ribeiro defende, no que diz respeito à postura do *flâneur* de Mário de Andrade com relação aos sujeitos envolvidos com a modernidade. Ele acrescenta ainda, o fato de que postura parecida é tomada por Baudelaire

²³ Embora em certos momentos o poeta mostre certo deslumbramento, como em “Paisagem N2” (*São Paulo é um palco de bailados russos!*).

nas “Flores do Mal”, vendo com extrema lucidez os sujeitos excluídos do processo de “desenvolvimento”. De fato, nas “Flores do Mal” os operários, prostitutas e tropeiros possuem papel de destaque na obra. Benjamin (1989) já observara isto. O que acrescentamos de diferença entre os dois *flâneurs* (Mário e Baudelaire) é a construção da linguagem dos poemas, sobretudo, a forte influência das vanguardas, obviamente, muito mais presente em Mário de Andrade.

Sobre a recepção crítica na época, já em 1922, a obra ganhara grande repercussão. Em um artigo chamado *Paulicéia Desvairada*, publicado por Menotti Del Picchia no Correio Paulistano, o poeta de “Juca Mulato” comenta:

Paulicéia Desvairada! Esse é o livro esperado de Mário de Andrade, sarcástico e lírico, evocador de todas as emoções da grande urbe, o doloroso e irônico condensador emocional da modernidade citadina, onde o *jazz-band* estridula, pondo lascívias nas espinhas descobertas dos demônios divinos, que nos desvairam, e onde a fome ulula em ventres cavados, nas oficinas fumarentas dos acarvoçados bairros obreiros.

Saiu, com sua capa arlequinal, o poema gargalhante, onde lágrimas grandes como punhos fulgem na ponta de ironias agudas como lanças.

(PICCHIA, 1922, p.1 a 2)

O livro era “esperado” pelo fato de que, desde o início de sua produção, poemas de PD circulavam entre os intelectuais que ajudaram na realização da semana de 22. As observações de Menotti Del Picchia são importantes, pois remetem a uma das primeiras impressões sobre a obra. Observamos, já nas primeiras análises sobre a obra, a percepção de que PD é marcada pelo sarcasmo, pela dor e pelo lirismo. Esse tom, insistimos neste ponto, nada exaltante, é a marca flagrante desta obra. Menotti traz também a impressão de que a obra é uma crítica ácida à pobreza que predominava nas periferias da capital paulista e que, tal pobreza, era a realidade social de boa parte dos operários, que afinal de contas, ajudaram a construir a grande metrópole que estava se tornando São Paulo. Outro fator que gostaríamos de destacar é que nem mesmo um poeta envolvido com o clima de euforia e exaltação que envolvia a pretensão paulista de parecer desenvolvida, como Menotti Del Picchia, conseguiu enxergar em PD uma exaltação. O que reforça a ainda mais a ideia, que nos parece evidente, de que a obra é uma denúncia contra os processos de marginalização dos sujeitos pobres e de pessimismo perante as mudanças comportamentais pelas quais passou São Paulo no início do século XX.

Como se pode depreender, PD é o ponto de partida de um projeto de poesia e de país pensado por Mário de Andrade. É em PD que nasce a sua criação poética enquanto denúncia da realidade social de São Paulo. Valentim Facioli comenta sobre tal postura:

Mas o ponto ideológico de chegada de Mário de Andrade é um sintoma do percurso, que durou duas décadas e meia, pelo menos, e talvez um emblema dos numerosos impasses da modernização do atraso e do atraso modernizado que o país viveu nesse mesmo período. Esse ponto de chegada, que parece muito atualizado e na ordem do dia – a revolução proletária, a vida cultural proletária, em fusão com e sucessão das culturas primitiva e popular – evidentemente é ele mesmo um impasse na medida em que tributário de um certo evolucionismo e de um culturalismo, horizonte enérgico do escritor e pesquisador, tudo afinado com propósito de produzir “obra de circunstância”, como ele insistia que era a sua.

(FACIOLI, 2009, p.417)

Facioli sugere uma explicação para algumas contradições presentes na obra marioandradina. Como “poesia de circunstância”, tal obra estaria fadada ao momento presente de sua enunciação, ou seja, estaria sujeita às emotividades do momento. Por isto, para Facioli, a obra de Mário de Andrade seria em si um impasse entre o intelectual evolucionista²⁴ e o brasileiro crítico da modernidade. Não gostaríamos de nos aprofundar nesta concepção defendida por Facioli de “intelectual evolucionista”, mas nos interessa a concepção da poesia marioandradina marcada pela contradição constante. Lembrando que, contradição por contradição já optamos pela nossa: que é pensar PD como uma obra de inovações técnicas e, em certos aspectos vanguardistas e ao mesmo tempo, retrato de um *flâneur* aristocrático em decadência.

Para o crítico Willi Bolle, os poemas de PD são exatamente a representação poética de uma vivência traumática na cidade grande. Ele diz:

A inscrição deixada pela metrópole moderna no inconsciente de seus habitantes foi descrita por Walter Benjamin, em poemas de Baudelaire por da *figura interna*. Com isto, ele se refere do contato do poeta com a multidão urbana, contato que se configura como um choque (...)

Também nos textos do modernismo brasileiro aparece a experiência do poeta com a massa urbana. Como Baudelaire, também Mário de Andrade não visa a representação temática da grande cidade e sim, a expressão de seu ritmo específico.

(BOLLE, 1989, p.15)

Willi Bolle aponta PD como o primeiro livro de poesia do Brasil a trazer a cidade moderna como personagem principal. O crítico ainda observa a influência da experiência de choque²⁵ no inconsciente do *flâneur* a partir da *figura interna* que engendraria a recriação da cidade,

²⁴ Facioli chega a citar o fato de Mário de Andrade acreditar que o nosso atraso seria superado, a partir da cultura letrada revitalizada pelas fontes de “cultura popular” em uma espécie de falsa síntese, pois a chamada “cultura letrada” exercia relação de preponderância nesta perspectiva. Para ilustrar o que diz, ele cita uma frase do primeiro prefácio (não publicado) de Macunaíma que diz: “falta de carácter do brasileiro” em decorrência da carência de uma “entidade psíquica permanente”.

²⁵ No artigo citado, ao traduzir para o alemão o primeiro verso do poema *Inspiração*, Willi Bolle o faz da seguinte maneira: “São Paulo! Choc-Erfahrung meines Lebens!...”. Podemos observar que ele traduz “comoção” como “experiência de choque”.

não como mera descrição, mas como recriação do ritmo da cidade. Para isto, Willi Bolle vai, em seu artigo, utilizar dois conceitos: fragmento e polifonia.

Os dois conceitos estão irremediavelmente relacionados, na medida em que a polifonia constitui a técnica de representação da simultaneidade, cujos elementos principais são: “a estética do fragmento, a sintaxe telegráfica, o instantâneo, a antítese, a superposição” (Bolle, 1989, p.15).

Outro aspecto observado por Willi Bolle é a consciência do subdesenvolvimento em PD. O autor do artigo faz então uma pergunta retórica para o leitor refletir sobre a obra. Ele pergunta:

poder-se-ia perguntar se a obra de Mário – uma vez que se orienta não apenas pelo futurismo, mas também pela tradição – não proporciona por isto mesmo, uma visão mais profunda das contradições, dos problemas e das configurações da crise, dentro do processo de modernização. Não consistiria a intenção básica de Mário de Andrade em aguçar as incongruências entre o crescimento urbano-industrial, sob o signo ideológico da modernização, e as evidências de um subdesenvolvimento social, que a linguagem poética se encarregaria de expressar?

(BOLLE, 1989, p.15)

Podemos responder a pergunta de Willi Bolle com a seguinte resposta: ao se manter crítico com relação ao futurismo e preso a certa tradição (na nossa concepção aristocrática) a poesia de Mário de Andrade, sob o signo do *flâneur*, em PD, assume uma distância fundamental com relação à obra, o que o permite olhá-la de fora e com senso crítico aguçado. Seu olhar está voltado para o centro da cidade, mas também para os bairros subdesenvolvidos e seus sujeitos excluídos do processo de modernização. Para tanto, é na própria linguagem dos poemas que se vai representar parte das modificações por que passará a cidade de São Paulo, a metáfora, nesta situação, terá papel primordial na representação dos sujeitos periféricos, ligados à cidade de forma relacional com os ricos burgueses e sua intenção de “copiar” a Europa.

Sobre o carácter aristocrático do movimento, Bolle parece que concordaria com Miceli, pois diz:

Não há motivo para sobreestimar a intenção dos modernistas de “tirar da literatura seu carácter de classe, transformando-a num bem para todos”, pois em retrospecto, Mário caracterizou o movimento como um “movimento nitidamente aristocrático”. As concepções estéticas conflitantes se deram enquanto discussão dentro de uma elite: por um lado, a aristocracia tradicional, apoiada em latifúndios e plantações de café, já abaladas pelas crises econômicas – as “grandes famílias” dos “Prados, Penteados e Amarais”, como mecenas de uma vanguarda rebelde; por outro lado, as oligarquias dos novos-ricos: industriais, grandes comerciantes, banqueiros, muitas vezes imigrantes, que não tiveram nenhuma simpatia para com os modernistas, muito pelo contrário, apoiaram o que havia de mais convencional.

(BOLLE, 1989, p.17)

Como observa Willi Bolle, e como já debatemos a partir das discussões feitas por Sérgio Miceli, a crítica à modernidade endossada pela voz poética em PD está ao mesmo tempo ligada às vanguardas, tendo, portanto, um carácter inovador e estaria proferindo um discurso que partia das aristocracias em decadência. Tal aspecto será determinante para o pessimismo que predomina no livro.

Para concluir, gostaríamos de citar um trecho de Iumna que reflete bem sobre os aspectos da modernidade e sua recriação na poesia moderna:

Muitos outros aspectos poderiam ter sido escolhidos para explicar as relações entre o poeta e a cidade no contexto das contradições modernas. Mas creio que posso terminar estas anotações dizendo que aquilo que Mário de Andrade apreendeu do processo de crescimento de São Paulo, nas primeiras décadas do século XX, viria a ser um dos problemas centrais a ser enfrentado pela produção literária nacional.

A realidade brasileira, contraditória, composta de áreas subdesenvolvidas e centros industriais em acelerado ritmo de progresso, permanece ainda como o principal desafio a ser enfrentado por aqueles que procuram novos meios de expressão e representação artística.

(SIMON, 1980, p.13)

Sem nos aprofundar neste debate, gostaríamos de encerrar este capítulo, comentando que, assim como Simon observa, os debates sobre o processo de modernização nas cidades brasileiras, não se encerrou no século XX e muito menos no início da década de 20. As reflexões que traz a obra de Mário de Andrade ainda são atuais e lançam constantes desafios para a produção artística que olha a modernidade de forma crítica, ainda em nossa época.

CAPÍTULO III

3 – Metáforas da modernização

Depois das considerações feitas no capítulo anterior, chegamos à parte das análises sobre a obra. Mas antes, teremos que definir com mais detalhe o conceito de metáfora que nós utilizaremos.

Para ilustrar nossas proposições sobre o livro, na primeira parte do capítulo, faremos análise de três poemas específicos, cada um, tomado como representação de elementos fundamentais que percorrem todo o livro. São eles: o poeta (*O trovador*), a cidade (*Inspiração*) e as multidões (*Os cortejos*). Em seguida faremos a análise dos demais poemas.

3.1 – Metáfora e Realidade

Antony Giddens observa que a modernidade é marcada por uma intensa necessidade de reflexão teórica, não havendo algo em que não se possa depositar desconfiança. A modernidade seria, então, crítica por natureza. Por isto ela possui dificuldade em conviver com verdades absolutas e, sobretudo, com a tradição (no sentido pré-moderno do termo), ressignificando-a constantemente. Giddens diz:

Nas culturas tradicionais, o passado é honrado e os símbolos valorizados porque contém e perpetuam a experiência de gerações. A tradição é um modo de integrar a monitoração da ação com a organização tempo-espacial da comunidade. Ela é uma maneira de lidar com o tempo e o espaço, que insere qualquer atividade ou experiência particular dentro da continuidade do passado, presente e futuro, sendo estes, por sua vez, estruturados por práticas culturais diferentes.

(GIDDENS, 1991, p.47)

Sendo assim, a tradição pré-moderna é marcada pela continuidade que conserva a importância da experiência²⁶ transmitida e possui um aspecto local imprescindível para as relações internas das comunidades, tendo assim, suas relações espaço-tempo mais harmônicas, uma vez que a tradição estabelecia uma relação do sujeito com sua coletividade naquele espaço-tempo determinado. Porém a velocidade das transformações na modernidade levam os sujeitos a, constantemente, buscarem o “novo”, pois este é um dos principais

²⁶ Experiência aqui estar próximo do conceito benjaminiano de “Erfahrung”. Ou seja, experiência significativa que é passada de geração para geração e contém carácter exemplar. Ver melhor em: “Obras escolhidas - Vol I - Magia, Arte e Técnica” 1987.

elementos que compõe o moderno, mesmo que este novo “contamine” e seja “contaminado” pela tradição.

A sociedade moderna muda de forma determinante este aspecto. O processo de *reflexividade* (1991) faz da tradição algo em constante mudança, por mais paradoxal que isto pareça. Sobre a reflexividade, Giddens diz:

Como advento da modernidade, a reflexividade assume um carácter diferente. Ela é introduzida na própria base da reprodução do sistema, de forma que o pensamento e a ação estão constantemente refratados entre si. A rotina da vida cotidiana não tem nenhuma conexão intrínseca com o passado, exceto na medida em que o que “foi feito antes” por acaso coincide com o que pode ser defendido de uma prova a luz do conhecimento renovado. Não se sanciona uma prática por ela ser tradicional; a tradição pode ser justificada, mas apenas a luz do conhecimento, o qual, por sua vez, não é autenticado pela tradição. Combinado com a inércia do hábito, isto significa que, mesmo na mais modernizada das sociedades, a tradição continua a desempenhar um papel. Mas este papel é geralmente muito menos significativo do que supõe os autores que enfocam a atenção da integração da tradição com a modernidade no mundo contemporâneo. Pois a tradição justificada é tradição falsificada e recebe sua identidade apenas na reflexividade do moderno.

(GIDDENS, 1991, p. 48 e 49)

Assim, a modernidade põe tudo sob o vértice do questionamento científico e/ou teórico, inclusive, a tradição. Pois como mostra a citação acima, a própria construção discursiva da “tradição” é um produto histórico, observado, também, sob o ponto de vista da modernidade, na modernidade. Daí, na arte, este processo vai resultar em uma intensa produção de tratados, manuais, manifestos e coisas do tipo, cuja função será refletir sobre o processo de criação artística. Voltar-nos-emos para o passado de forma reflexiva e guiados pelo moderno. Daí a poesia moderna ser cheia de teorias e propostas estéticas.

Para João Alexandre Barbosa, em seu livro, “As ilusões da modernidade”, a poesia moderna mantém uma relação constante com a realidade na medida em que alimenta uma constante reflexão sobre as formas estéticas desta, ele diz:

O poeta moderno sabe que a pacificação é impossível: a sua realidade – e a da linguagem – está sempre ameaçada pelo deslizamento constante da referencialidade, desde que o referente dos poemas não é mais um dado tranquilo.

É este deslizamento que impede também a afirmação *tout court* do carácter essencial do poema enquanto linguagem: não aquela que se satisfaz com a nomeação unívoca da circunstância nem aquela que se refugia nos páramos distante das percepções individuais. Sabe-se: o poema oscila entre a

comunicação da linguagem e a autonomia da arte e, por isto, a sua forma de designação inclui, substancialmente, a tensão entre dois pólos.

Por outro lado, é precisamente esta tensão, esta oscilação permanente, que confere ao poema seu grau de historicidade: entre a linguagem da comunicação partilhada por todos os homens e a autonomia conquistada por sua organização específica, o poema altera o percurso de suas significações. É esta alteração que instaura o poema na história: o que transmite não é mais o produto de uma escolha individual, mas envolvem as variações que, de ordem semântica, marcam a presença da coletividade no texto.

(BARBOSA, 2005, p.35)

O que chamamos de poesia moderna tem esta característica aguçada, sobretudo, por tratar-se de uma poesia cuja consciência de sua produção é constante, nunca se teorizou tanto sobre o processo de produção consciente da poesia como na modernidade, e esta teorização é histórica. Vale lembrar que *Paulicéia Desvairada*, por exemplo, inicia-se, antes dos poemas propriamente ditos, com um texto teórico sobre poesia, chamado *Prefácio Interessantíssimo*. O que só confirma o fato da poesia moderna ser obcecada por teorias, não podendo, portanto, ser ignorado este fator. João Alexandre Barbosa chama este fenômeno de “consciência de leitura”. Esta “consciência” não implica simplesmente em uma adequação da teoria a poesia, até mesmo porque, muitas vezes, ambas não são homogenias. O que nos interessa, particularmente, é o fato de que, ao contrário do que ainda se pensa, a poesia moderna, ao tomar consciência de si mesma enquanto obra de arte inorgânica²⁷ estará fadada, mais do que nunca, a sua historicidade, pois toda consciência é histórica e remete a certa coletividade. Vejamos outro exemplo pensado, a partir de *Paulicéia Desvairada*:

Durante o capítulo anterior, enfocamos o processo de industrialização na capital paulista e as influências que cercaram o poeta Mário de Andrade na época de produção da obra estudada. É óbvio, portanto, que estes elementos de base sociológicos e históricos influenciaram decisivamente naquilo que Mário de Andrade pensava sobre poesia, e como já dissemos: pensar sobre poesia implica no fazer poesia, sobretudo, para um poeta moderno. Mas a relação entre a realidade e a poesia não implica simplesmente em uma mera transposição ou justaposição de um no outro. A historicidade instaura-se na poesia, a partir de

²⁷ De acordo com Walter Benjamin a obra de arte moderna se oporia a obra romântica e clássica, pois conteria uma constante autoconsciência de sua produção, sua realização conteria as marcas de seu processo produtivo de maneira clara. Daí a noção de que a obra é feita por fragmentos. Sendo assim, a obra inorgânica (moderna) seria aquela que se oporia a obra orgânica (Romântica e Clássica), pois esta tentaria forjar uma unidade que camuflaria sua construção enquanto processo, dando a noção de uma obra harmônica. Já aquela, seria essencialmente fragmentária, o que revelaria seu carácter de construção artística, feita pela junção dos fragmentos. Ver melhor: “Origem do drama barroco alemão” (BENJAMIN, 1984)

uma tensão entre a realidade e sua representação poética. A noção de “metáfora viva”, proposta por Paul Ricoeur representa bem esta noção.

O filósofo Paul Ricoeur, em seu livro “Metáfora Viva”, postula uma teoria da metáfora que coloca esta para além da perspectiva puramente linguística. Para Ricoeur, tal perspectiva limitaria a metáfora a uma relação interna e fechada em si mesma. Ele propõe pensar a metáfora literária como forma de recriação da realidade e de um “estado de alma”. Este pensamento afasta-se também da noção de Aristóteles que pensava a metáfora como uma comparação reduzida e mero recurso ornamental. Utilizaremos especialmente de Ricoeur, as ideias presentes no capítulo intitulado de *Metáfora e Referência*, no qual ele propõe pensarmos a metáfora como forma de recriar a realidade (referência) a partir de um jogo entre o sentido literal e o sentido metafórico.

Sendo assim, a metáfora partiria do nível da palavra e da frase, para o nível do discurso:

A questão da referência não se efetua no nível de cada frase, mas no do “poema”, considerado segundo os três critérios da obra: “disposição”, subordinação a um “gênero”, produção de uma entidade “singular”. Se enunciado metafórico deve ter uma referência, é pela mediação do poema enquanto totalidade ordenada, genérica e singular.

(RICOEUR, 2005, p.339)

Portanto, deveríamos observar a metáfora poética não de maneira isolada, como uma comparação abreviada no nível da frase ou uma simples alteração de sentido no eixo paradigmático, mas pensá-la como uma construção que percorre toda a obra ajudando a construir uma imagem desautomatizada. O que vai determinar a obra é a sua capacidade de relacionar estes três elementos: a forma como as palavras estão ordenadas, o gênero que predomina e a construção de uma imagem poética singular.

A crítica que Ricoeur faz a Crítica Literária de base linguística, particularmente Roman Jakobson é ao fato dele restringir a seis fatores os processos comunicação verbal (emissor, receptor, código, mensagem, contato e contexto). Essa definição pensa a linguagem poética centrada na mensagem em si mesma, pondo-a assim em oposição à função referencial (contexto) que aponta para fatores extra-linguísticos (RICOEUR, 2005)²⁸. A linguagem poética trabalha também com som, significando este também parte do sentido, sendo assim:

Em poesia podemos falar em “uso sequencial de linguagens equivalentes” (papel das cadências rítmicas, da semelhança e das oposições entre sílabas, das equivalências métricas e do retorno periódico de rimas na poesia rimada, das alternâncias de longas e de breves na poesia acentuada). Quanto às

²⁸ Esta perspectiva é relativizada pelo próprio Ricoeur que observa o fato de que as funções da linguagem não existem de maneira estanques, e que, portanto, podem aparecer mistas, embora exista relação hierárquica entre elas, em cada manifestação.

relações de sentido, elas são de alguma maneira induzidas pelas recorrências da forma fônica.

(RICOEUR, 2005, p.342)

Esse jogo sonoro é importante na estrutura da linguagem poética, para Ricoeur, mas ainda não explicaria a referência, pois estaria ligada a estratégia de sentido do poema, ainda preso às estruturas internas da poesia. Citamos aqui, por considerarmos este aspecto importante para elucidação do texto poético, pois ajuda na análise do fenômeno poético e, no caso específico de *Paulicéia Desvairada*, será importante para percebermos, por exemplo, a relação entre as assonâncias, aliterações e onomatopeias com o sentido dos poemas. Mas voltando a ideia de referência, dentre estas observações trazidas por ele e retiradas de Roman Jakobson, Ricoeur destaca: “A equivalência semântica induzida pela equivalência fônica leva a uma ambiguidade que afeta a todas as funções da comunicação” (RICOEUR, 2005, p.342). Para ele, ao contrário de anular a referência, como pensava parte da crítica literária (especialmente a de Northrop Flye), a poesia seria capaz de duplicar esta realidade²⁹. De um lado, teríamos uma referência literal, mais descritiva, que seria suspensa na poesia para dar lugar à outra referência: a metafórica. A ligação com a “realidade” empírica estaria assim preservada, no entanto, manifesta com outra linguagem, a linguagem poética.

É este jogo do “isto é e não é”, de uma referência metafórica, que poria em xeque a referência inicial forçando uma releitura e, portanto, uma forma de ver e manifestar linguisticamente a realidade:

A tese que aqui sustento não nega a precedente, mas apóia-se nela. Ela afirma que a suspensão da referência, no sentido definido pelas normas do discurso descritivo, é a condição negativa para que seja liberado um modo mais fundamental de referência, que é tarefa da interpretação explicar.

(RICOEUR, 2005, p.349-350)

Fica claro então, que Ricoeur, mantém a ideia de uma linguagem poética que suspende a referência. Mas o que ele acrescenta é o fato de que esta linguagem não anula a possibilidade de referência, fechando-se em si mesma; mas antes e ao contrário, recria esta, estabelecendo um conflito entre as duas possibilidades de sentido. Vejamos melhor:

Um primeiro apoio é oferecido pela própria noção de sentido metafórico, pois a maneira pela qual um sentido metafórico se constitui dá a chave da duplicação de referência. Recomeçamos pelo fato de que um sentido de um enunciado metafórico é suscitado pelo fracasso da interpretação literal do enunciado; por uma interpretação literal o sentido se destrói a si mesmo. Ora, esta autodestruição do sentido condiciona, por sua vez, o desmoronamento da referência primária. Toda estratégia do discurso poético se joga neste ponto: ela visa obter a abolição da referência pela autodestruição do sentido dos enunciados metafóricos, autodestruição tornada manifesta por uma

²⁹ “Referência duplicada” é um termo retirado de Roman Jakobson, do livro “Linguística e Comunicação”.

manifestação literal impossível. (...) a autodestruição do sentido, sob a influência da impertinência semântica, é apenas o inverso de uma inovação de sentido do enunciado inteiro, inovação obtida pela “torção” do sentido literal das palavras. Essa inovação de sentido constitui a metáfora viva.

(RICOEUR, 2005, p.351)

Portanto, o que constitui a vivacidade da metáfora é exatamente a sua capacidade de reescrever o real reinventado a linguagem. Por isto ela é viva, pois põe o sentido em constante movimento a partir de um jogo entre o “isto é” e o “isto não é”, entre o sentido literal e o metafórico. Como já vimos anteriormente, é função do crítico entrar neste jogo e tentar recuperar parcialmente o contexto, aparentemente, suspenso. Mas como já vimos também, apenas “aparentemente”, pois a referência foi duplicada e não anulada.

Outro aspecto da metáfora é que ela “cria a semelhança, mais que a encontra ou a exprime.” (RICOEUR, 2005, p.261), ou seja, a semelhança é uma construção estilística e retórica da mensagem, não é algo dado, pronto para ser desvelado, mais sim algo construído, que pode ser estabelecido entre objetos (quase) completamente diferentes, distantes na realidade literal, reaproximá-los significa reinscrevê-los na “realidade”, mais uma vez: duplicando a referência.

Ricoeur pretende refletir sobre uma “verdade metafórica” que seria diferente da “descrição direta”, fazendo com que a inovação semântica ajude a despertar aspectos da realidade antes não observados:

A metáfora é, a serviço da função poética, a estratégia de descrição pela qual linguagem se despoja de sua função de descrição direta para aceder ao nível mítico no qual sua função de descoberta é liberada; pode-se arriscar a falar em verdade metafórica para designar a intenção “realista” que se veicula ao poder de redescrição da linguagem poética.

(RICOEUR, 2005, p.276)

Para a constituição desta “verdade metafórica” é preciso que haja uma relação de tensão entre o enunciado poético e a realidade da descrição direta, tensão que consiste, como já foi dito, na relação entre a interpretação literal e a construção metafórica. Esta tensão gera a impertinência semântica que, por sua vez, força o crítico a reconstruir o sentido que a metáfora aparentemente destruiu. Ao fazê-lo, estabelece-se a relação com a referência (realidade, contexto), acrescentando-se a esta as contribuições trazidas pelo sentido metafórico, sendo assim, a realidade não poderá ser vista mais como antes.

Vamos exemplificar esta teoria da metáfora que nos guiará, ao analisar os poemas de *Paulicéia Desvairada*.

Para começar, vamos partir do primeiro poema: *Inspiração*.

3.2 – A representação da cidade (*Inspiração*)

Inspiração

São Paulo! Comoção de minha vida...
 Os meus amores são flores feitas de original...
 Arlequinal!...Traje de losangos... Cinza e ouro...
 Luz e bruma...Forno e inverno morno...
 Elegâncias sutis sem escândalos, sem ciúmes...
 Perfumes de Paris... Anys!
 Bofetadas líricas no Trianon... Algodoal!...

São Paulo! Comoção de minha vida...
 Galicismo a berrar nos desertos da América!
 (ANDRADE, p.16)

O poeta, portanto, opta por cantar São Paulo, porém ao cantar a cidade, ele parece carregar consigo uma carga de pessimismo e ceticismo. A busca de recuperar São Paulo vem exatamente pelos espaços que remetem a sua lembrança. Este *flâneur* passeia pelo parque Trianon, percebe-se que este espaço é o primeiro do livro a aparecer. O Trianon era um clube localizado onde hoje se encontra o museu de arte de São Paulo, era um clube no qual a elite paulista costumava frequentar. Assim como o Parque de mesmo nome; representou um local de encontro e de troca de ideias entre intelectuais e políticos da época, inclusive, foi lá que se “lançou” o movimento modernista enquanto grupo organizado:

Impõe-se, enfim, a ruptura, que, de fato, já se deu, mas que urge seja agora declarada como atitude de um grupo, proclamada como resolução de uma coletividade de escritores e artistas.
 Isso ocorre a 9 de Janeiro de 1921, por ocasião de um banquete oferecido a Menotti del Picchia no Trianon – local de onde, também em banquetes, eram lançado os candidatos ao governo paulista ou nacional – e cujo pretexto é a publicação de *As máscaras* numa edição luxuosa ilustrada por Paim. Então reunidos nessa homenagem políticos, escritores da velha guarda, gente de finanças e da alta sociedade, e “meia dúzia de artistas moços de São Paulo”.
 (BRITO, 1971, pg.180)

Esse acontecimento ocorre em 1921. As marcas estão também no poema. Talvez por isto, incomodou tanto a Mário a denominação de poeta futurista³⁰, pois seu livro é marcado pelo constante embate entre passado e futuro, o antigo clube Trianon convive na memória do poeta com os “*Perfumes de Paris*” e os “*galicismos*” advindos da cultura imigrante e da Belle Époque, a voz poética choca-se com estes extremos, sua memória é obrigada a conviver com

³⁰ Ver: BRITO, Mário da Silva; Meu poeta futurista; in: História do modernismo brasileiro – antecedentes da semana de arte moderna. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971. Em: BRITO, Mário da Silva; Futurista?, in: História do modernismo brasileiro – antecedentes da semana de arte moderna. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.

o presente da cidade, e ambas são antagônicas, antitéticas, por isso o uso constante de antíteses (*luz e bruma/ forno e inverno morno*).

Como metáfora desta nostalgia, aparece a fantasia do Arlequim, aqui adjetivada. A quem ele se refere? A cidade ou a voz poética? As duas, seus “*trajes de losango*” remetem às calçadas da capital paulista e a roupa do Arlequim, a melancolia deste, ao sentimento de deslocamento da voz poética. O Arlequim é uma metáfora “viva” do poeta e da cidade. Com relação à estrutura sintática, notamos períodos incompletos, citações soltas, reticências que marcam certo ritmo e a ausência de organização de pensamento, a memória do poeta está fragmentada, dispersa pelas ruas paulistas, parece ter perdido a unidade essencial que liga a linguagem à comunicação, e tudo passa a ser alusão, ausência, incompletude. Esta falta é que marca as lembranças do poeta sobre sua São Paulo e que o comove. Entretanto, é preciso atenção, pois os espaços muitas vezes aparecem metaforizados.

Em seu texto, *A cidade sem nenhum carácter (ano)* Willi Bolle observa que a palavra *comoção*, remete a uma experiência de choque, ou melhor, é produto desta experiência, típica de um sujeito deslocado de tempo e espaço. Para Bolle (1989) a fragmentação da linguagem é também produto deste choque. Concordamos com Bolle e acrescentamos que a técnica cubista também é utilizada como forma de apreensão da realidade, porém tal realidade é tão múltipla que sua apreensão total torna-se impossível, sobrando às imagens o perfil do fragmento.

A primeira palavra do livro é exatamente *São Paulo*, não à toa que a última será um advérbio retirado desta palavra: “*paulistanamente*”, reforçando a constante presença da cidade nos poemas. Agora, interessa-nos uma exclamação que segue à palavra, que a intensifica de *Comoção*, o restante do verso será encerrado com reticências que reforçam o tom nostálgico, aliás, estas se repetirão em quase todos os versos do poema, como que remetendo a um lamento. O segundo verso sugere que só restou o amor da voz poética pela cidade de *original*, pois como buscar originalidade em uma cidade que se via muitas, de muitos lugares.

Será em meio a esta obscuridade cognitiva que surgirá no terceiro verso a figura adjetivada do Arlequim: “*Arlequinal!...Traje de losangos... Cinza e ouro..*”. Ocorre também neste verso o que Mario de Andrade chamou em seu *Prefácio Interessantíssimo* de verso harmônico ou: “Explico melhor:/ Harmonia: combinações de sons simultâneos./ Exemplo:/ ‘Arroubos... Lutas... Setas... Cantigas.../ Povoar!...’”³¹ (ANDRADE, pg.27). Ou seja, períodos elípticos formados por sintagmas nominais, que sugerem, remetem e ajudam a construir a

³¹ A citação está transcrita na forma que Mário de Andrade a escreveu.

imagem poética. O quarto verso, outro harmônico, é formado por paradoxos (*Luz e bruma...Forno e inverno morno...*). Neste momento a voz poética parece ironizar a pretensão paulista de parecer europeia, o clima transita entre o tropical e o temperado, como se o próprio aspecto da temperatura fosse tornando-se mais europeu, ou melhor, nem europeu, nem brasileiro, mas “entre”. A imagem do “forno” entra em conflito com a palavra “inverno”; são palavras de campos semânticos opostos que estão juntas na reconstrução poética de São Paulo.

Nos três últimos versos da estrofe, a voz poética descreve a movimentação que ocorre no Parque Trianon. O trânsito no parque é descrito de maneira fragmentada reiterada pela ausência de verbos que indiquem ação, são apenas sintagmas nominais. Temos também as elegâncias suaves de quem passeia pelo parque, os perfumes que também são estrangeiros, remetendo mais uma vez a essa hibridez de culturas; e a brincadeira com a palavra “anys”(erva doce), que pode remeter tanto a cor azul quanto ao pronome “qualquer” no plural em inglês, o que, mais uma vez, sugeriria uma não-singularidade.

A segunda estrofe é formada por dois versos, no primeiro é repetida a mesma estrutura frasal do primeiro verso do poema: “*São Paulo! Comoção de minha vida...*”, porém o sentido já não pode ser o mesmo, pois tal verso já vem carregado de valores que foram construídos no decorrer do poema, a comoção desta vez vem carregada de lamentações por uma São Paulo “afrancesada”.

Por compreendermos a imagem poética como um elemento em construção por todo o poema, a reiteração não pode significar uma mera repetição, pois nela já foram agregados os sentidos que foram ditos anteriormente, e o que se diz muda o que se irá dizer e o que já foi dito. O último verso é emblemático deste processo de mistura social por que passava São Paulo, é também um dos dois versos do poema que não terminam com reticências, é um grito, um desabafo: “*Galicismo a berrar nos desertos da América!*”, há um “berro”, um barulho desagradável que permeia a cidade de São Paulo. Neste poema a voz poética estabelece relações entre São Paulo e Paris (galicismo), não por que São Paulo pareça de fato com Paris, Mário era muito perspicaz para defender tal proposição, mas porque os ambientes paulistas se metamorfoseiam poeticamente para simbolizar um entre-lugar social, cuja identidade de São Paulo e, como compreendia o movimento paulista modernista, do Brasil, já não podia se encontrar consigo mesma. Além do que, Paris também simbolizaria a própria noção de cidade cosmopolita e urbana.

Sobre isto, Volker Jaeckel dirá:

Mário de Andrade alcança transmitir a sensação de simultaneidade e caoticidade do espaço urbano na sua poesia, já que a preocupação é com a

apresentação do cotidiano da cidade de São Paulo, com as belezas, seu colorido, o comportamento de seus habitantes e seu clima, mostrando por meio de imagens metonímicas, as qualidades da capital sempre em comparação com a Europa, especialmente com exemplo de Paris.

(JAECKEL, 2009, p.5)

Neste artigo, Jaeckel observa os elementos que representam a construção da grande cidade na obra *Paulicéia Desvairada*. Este comentário refere-se diretamente ao poema analisado aqui. Importante observar que as “imagens metonímicas” são recursos poéticos utilizados para representar a fragmentação da cidade, ou seja, ela nos é apresentada em pedaços. Paris é uma dentre as tantas referências europeias que aparecem nos poemas e apareciam naquela São Paulo tomada de imigrantes e com uma pretensão em tornar-se um grande centro metropolitano à Europa.

Para a professora Iumna Maria Simon, são vários os recursos utilizados por Mário no poema *Inspiração*, sempre ligados a uma perspectiva de representação poética, seja da cidade, seja da condição interior do poeta:

A versatilidade conotativa do signo “Arlequim” já se apresenta no primeiro poema do livro – *Inspiração* –, onde se referem aos múltiplos aspectos do mundo objetivo e subjetivo(...). Mas a idéia de multiplicidade, fragmentação e simultaneidade contida na palavra não basta, por si só, para a realização de procedimentos modernos no processo de construção do texto. Da mesma forma que a exploração do verso harmônico e polifônico limita-se a rupturas muito tênues com o lógico-discursivo, não chegando, portanto, a conferir ao discurso a modernidade e equilíbrio desejados. O uso excessivo das reticências (para suspender as idéias presentes nas frases nominais) e dos pontos de exclamação são índices claros da impossibilidade em sustentar a simultaneidade do nível da linguagem. Funcionam como verdadeiras muletas para indicações de quebras na linearidade do discurso (...).

(IUMNA, 1980, p.10)

Algo que nos faz refletir a citação acima de Iumna é o fato de não sabermos qual escala ela utiliza para definir o que é uma “ruptura tênue” na estrutura discursiva. Portanto, preferimos trabalhar com a ideia de ruptura sem mensurar seu tamanho ou intensidade. E aí a citação acima é muito pertinente e demasiada simbólica daquela São Paulo representada no poema em pedaços, bem como as propostas cubistas de buscar a imagem do todo pelo fragmento. O uso (não excesso) de travessões e reticências marcam os recortes representados por frases nominais que remetem mais a imagens que a ações.

Para Lafetá, há na obra um constante jogo entre o pessoal e o coletivo, entre o eu lírico e a cidade e uma voz lírica, mas voltada para a realidade social:

Já no primeiro poema *Inspiração*, percebe-se que São Paulo vai servi-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 a vinda da musa.

(LAFETÁ, 2004, p.361)

Separamos as temáticas (cidade, multidão e eu lírico) por questões metodológicas. Porém estes elementos percorrem e se entrelaçam em todo livro. Como observa Lafetá, a linguagem exclamativa sugere uma relação de proximidade entre voz poética e cidade. As construções metafóricas são recursos estilísticos utilizados para recriar poeticamente a cidade, recriando, inclusive a sensação de choque e de tristeza inerentes à voz poética e resultada de diversos determinantes históricos apontados aqui. Portanto, o contexto da obra atua diretamente na sua constituição interna, e esta por sua vez, liberta uma nova forma de enxergá-lo. A “cidade que mais crescia no mundo”, aparece, no poema, como um espaço carregado de contradições e *futilidades*.

3.3- A representação das multidões: *Os cortejos*

Os cortejos
Monotonias das minhas retinas...
Serpentina de entes frementes a se desenrolar...
Todos os sempre de 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 dentre 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.

(ANDRADE, p.38)

De cara o título (*Os cortejos*) remete a uma multidão em movimento, ela é marcada pelas “*vaidades e mais vaidades*”, o advérbio no plural “*sempres*” remete a repetição desta multidão na paisagem. Neste poema, a memória está carregada do presente (em relação ao tempo da enunciação), e aí: “*horríveis as cidades!/vaidades e mais vaidades*”. O lirismo é marcante e revela que a posição irônica vem confessadamente na voz poética (*quando vivem dentro dos meus olhos tão ricos*), impossível neste caso separar enunciador de enunciado, pois é nosso *flâneur* quem reclama da atualidade paulista de sua época, daí palavras fortes e

de tom negativo como: *pus, horríveis, fracos, vaidades, macacos*. Estas palavras colocam o poema em um campo semântico negativo e pessimista, não há nele a resistência de um lugar de memória, e esta ausência é significativa e marca o tom do poema.

Diferente do poema *Inspiração*, *Os cortejos* possuem períodos completos e verbos de ação que remetem mais uma vez a ação das multidões que caminhavam por São Paulo. As imagens dão lugar aos movimentos e as multidões aparecem como novo elemento surgido com a modernidade. Vale salientar que as ruas, no início da modernidade, foram construídas para os passeios e para favorecer a permanência das multidões. Estas foram tão importantes na constituição dos poemas em Baudelaire, outro sujeito marcado pela franêrie e pela modernidade lancinante:

Daí a impressão traumática causada por tantos versos deste livro, transposição do *choc* a quem o “eu” se expõe em meio a cidade moderna. Um estudo aprofundado de *Paulicéia Desvairada* deveria forçosamente levar em conta as análises de Walter Benjamin sobre as novas formas assumidas pela experiência da vida nas metrópoles capitalistas, e o modo de Baudelaire apresentá-las em sua poesia. Cf. “Sobre alguns temas em Baudelaire, in *Iluminaciones* – 2. (trad. esp. De Jesus Aguirre). Madri, Taubus, 1972³².

(LAFETÁ, 1986, p.19)

Levamos aqui em consideração, como referencial teórico, os estudos de Walter Benjamin. Estamos diretamente influenciados pela perspectiva de que nosso *flâneur* experimenta uma sensação traumática, entre outras coisas, produto das transformações aceleradas por que passava a “Paulicéia” e da exclusão social resultado de tal transformação.

Assim como em outros poemas do livro, temos em *Os cortejos* uma imagem ridicularizada das pessoas e de seus comportamentos parecidos. Resultado de uma sociedade que vivia uma crise de identidade e buscava na imitação á modelos europeus de cultura uma forma de amenizar a fragmentação, em suma, de se “identificar”. Trazia também as posturas egoístas e blasés³³ carregadas de *vaidades e mais vaidades*, que fazia da cidade um espaço frio e impessoal.

³² “Configuração da intimidade”; João Luiz Lafetá.

³³ Palavra usada aqui no sentido em a empregou Georg Simmel: “Uma vida desmedida de prazeres torna blasé, porque excita os prazeres por muito tempo em suas reações mais fortes, até que por fim, eles não possuem mais nenhuma reação, também as reações inofensivas, mediante a rapidez e antagonismo de sua mudança, forçam os nervos a respostas tão violentas, irrompem de modo tão brutal de lá para cá, que extraem dos nervos sua última reserva de forças e, com eles permanece no mesmo meio, não tem tempo de acumular uma nova. A incapacidade que assim se origina, de reagir aos estímulos com uma energia que lhes seja adequada é precisamente aquele carácter blasé, que na verdade se vê em todo filho da cidade grande(...). “ Portanto, é esta características que nosso poeta aponta e ridiculariza em seu poema, esses sujeitos centrados em si mesmos e parcialmente frios, que estão cada vez mais comuns entre as multidões. Ver melhor em: “As grandes cidades e a vida do espírito” de Georg Simmel.

A cidade, caracterizada na metáfora da *grande boca de mil dentes*, pode ser encarada como a representação desta e sua relação antropofágica que devora as culturas estrangeiras, há uma quebra na isotopia em que São Paulo aparece como uma espécie de monstro, agressiva e de práticas inexoráveis (FERREIRA, 2009). Nossas observações apontam que há no poema um tom agressivo e pessimista. O que estamos tentando apontar neste trabalho é que esse sentimento de revolta é resultado de inúmeros determinantes de ordem coletiva e pessoal, que já foram apontados neste trabalho. Estamos, portanto, nos referindo a uma voz poética extremamente vinculada às transformações sociais, porque passava a cidade de São Paulo, e que procurou fazer de sua poesia um instrumento de denúncia e desabafo.

Para Valentin Facioli:

A pontuação utilizada no poema sofre uma transformação significativa, passando do francamente reticente e/ou exclamativo para uma contenção virgulada. Os sentidos dos versos das duas primeiras estrofes oscilam entre o aberto e o declarado aos gritos. A hostilidade da cidade moderna ao voo livre, à poesia e à alegria parece decorrente de um modo de vida e de relações humanas “imorais”, fundados nas vaidades e na distinção. As imagens, de carnaval, de tumulto e de grande boca devoradora e apodrecida, embora fortes, não chegam a caracterizar a hostilidade específica, visto seu sentido amplo e algo abstrato. Arma-se uma separação e um distanciamento entre o eu poético que jorra na primeira estrofe e a “cidade horrível” da segunda, da qual o eu se ausenta. Na terceira estrofe, e já anunciado pelos dois versos finais da segunda, contudo, firma-se, sem imagens, o conflito do poeta com a cidade.

Os homens sendo iguais são desiguais e estão francamente desumanizados, parecem macacos dentro dos olhos do poeta, o que parece incluí-lo nessa condição desumanizada de bicho-animal. Assim, ressaltam as grandes perguntas que o artista moderno se põe: o que é a poesia nesse mundo? Para quem ela é produzida? A quem serve? Qual sua função? E o poeta mesmo, não será inútil, já que se obriga a dialogar com homens iguais e desiguais, uns macacos apenas? E os homens, que se desumanizam justamente na cidade, privilegiado lugar de encontro entre eles, quando deveriam parecer e ser mais humanos?

(FACIOLI, 2009, p.5)

Destacamos da citação de Facioli o fato de que os homens aparecem no poema de forma desumanizada. Há um jogo entre as palavras “igual” e “desigual” que remete ao comportamento das pessoas nas cidades, ao mesmo tempo, padronizado e ligado a uma profunda desigualdade social. Sobretudo, naquela São Paulo, construída de modo a empurrar os pobres para as periferias.

Sobre relação sujeito-objeto no poema, Lafetá nos diz: “O terceiro poema de *Paulicéia Desvairada*, matendo ainda a transformação básica, deixa entrever com nitidez as esferas distintas de sujeito e objeto, forçando a parte de oposição entre ambos, mas mantendo ainda a

identidade.” (LAFETÁ, 2004; p.364). Concordamos com Lafetá que a relação de identidade é mantida. Por dois motivos:

Primeiro, sabemos que há uma relação de encantamento e desencantamento constante nos poemas. O poeta ama sua “Paulicéia”, mas (e por isto mesmo!) mostra-se inconformado com as mudanças decorrentes da chegada brusca da modernidade e do cosmopolitismo. Essa relação de identidade dá-se de forma conflituosa, agônica.

Segundo, porque a própria representação dos sujeitos animalizados está dentro do poeta (*dentro de meus olhos*), o que revela um carácter bastante lírico, considerado também vítima deste processo de mudança. Entendemos olhos como metonímia do próprio poeta.

O poema estudado (*Os cortejos*) nos mostra exatamente este novo elemento, que a modernidade trouxe para a rua: as multidões. Sobre elas, Sevcenko dirá:

A multiplicação ciclópica das escalas do ambiente urbano tinha como contrapartida a encolhimento da figura humana e a projeção da coletividade como uma figura em si mesmo. O que era um choque tanto para orgulhos malferidos, quanto para liames comunitários esgarçados por escalas de padronização que não respeitavam quaisquer níveis de vínculos consanguíneos, grupais, compatriícios ou culturais, impondo uma produção avassaladora de mercadorias, mensagens, normas, símbolos e rotinas, cujo limiar de alcance pretendia abranger não menos que a extensão de superfície do globo terrestre. Diante da magnitude deste panorama, as próprias opções para os artistas oscilavam entre limites extremos do desvario, da afluência, da náusea, da desmistificação.

(SEVCENKO, 2009, p.19)

Essa coletividade passava a exercer sobre si mesma, uma lógica advinda da relação com a mercadoria. A enxurrada das informações era constante e no meio dela estava a figura humana constituída enquanto uma “massa” *igual e desigual*. Em meio a esta realidade, a atitude de boa parte dos artistas envolvidos com a função social de formar opiniões e questionar modelos reagia com atitudes extremas, como aponta Sevcenko, que revelavam seu desconforto e seu encanto com a metrópole recém-construída. Essa ambivalência, embora tivesse um carácter extensivo, com relação à própria cidade, revelava, no caso dos modernistas de 22, contradições inerentes ao próprio movimento e a sua relação com as oligarquias que controlavam o Partido Republicano e, por conseguinte, boa parte dos veículos de divulgação das ideias do grupo, estando, portanto, o movimento fadado a “rebelião conservadora”.

3.4 – A representação da voz poética (*O trovador*)

O trovador

Sentimentos de 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!
 (ANDRADE, p.37)

O segundo poema fala sobre o eu lírico. O crítico Willi Bolle, em seu texto “A cidade sem nenhum carácter” (1989), observa que há nesta obra de Mário de Andrade, um rompimento com relação à noção de primitivo, não apenas visto como algo local, mas também como algo íntimo e universal. Entendemos, a partir disto, a referência aos “*homens das primeiras eras*”, podemos deduzir destes dois primeiros versos que o poeta busca uma relação de pertencimento em relação a sua cidade, são estes os sentimentos ásperos de que fala, e aí, entendemos que o primitivo refere-se também a uma cultura nacional (entendendo “nacional” na perspectiva paulista do movimento de 22), e a uma identidade que procura negociação para sobreviver, neste sentido, o último verso é emblemático, o tupi refere-se não só a este homem primitivo, mas também ao índio, símbolo discursivo de uma identidade nacional, já o alaúde refere-se à cultura europeia. O “*som redondo*” pode ser entendido como o som dos tambores típicos dos índios, em particular dos tupiniquins. As palavras “*Cantabona!*”, repetidas no antepenúltimo verso e seguidas de exclamação, são referência a um tipo de sino, existente no mosteiro de São Bento, no centro da cidade. Mais uma vez, temporalidades distintas no mesmo espaço discursivo e referência duplicada.

Percebe-se ainda que o poema é construído carregado de aliterações com o fonema [m], estas remetem ao som de tambores, como se pudéssemos ouvir o som destes na leitura em voz alta do poema, como se este som simbolizasse uma espécie de trilha sonora deste. O poeta parece buscar uma conciliação com os elementos europeus, sua memória é fundamental para conservar certa unidade identitária, óbvio que na metrópole paulista raramente se verá um Tupi, mas eles surgem para marcar um determinado lugar de memória que remetem às nossas “origens”, sem estes lugares, a metrópole poderia perder-se completamente na mistura.

A pesquisadora Eliana Maria Azevedo Roda Pessoa Ferreira aponta os seguintes aspectos nesta poesia:

A obra *Paulicéia Desvairada*, publicada em 1922, é o retrato desse momento, apresentando ao leitor a cidade de São Paulo: a garoa, a bruma, a neblina, o centro financeiro, os políticos, o burguês, os bondes, o Tietê, o café, a Avenida São Paulo, o Anhangabaú, os caminhões, as carroças, as

doenças, as ambições... O trovador caracterizado como um Arlequim, trajado de losangos coloridos, orienta para a ideia de diversidade cultural que será acentuada com a expressão-mote para o entendimento de sua obra – *Sou um Tupi tangendo um alaúde!* (...) expressão, podemos dizer, antecipadora da antropofagia, já que funde universos distintos: o do tupi, local, e o do músico que toca o alaúde, cosmopolita.

(FERREIRA, 2009, p.86)

Podemos observar, de acordo com Ferreira, que a São Paulo cosmopolita já aparece aqui. A cidade passara então a conviver com antagonismos que faziam parte da própria constituição da mesma, sendo assim, passado e futuro, novo e velho, europeu e local serão elementos constituintes da grande estrutura montada para formar uma megalópole.

O professor Jayro Luna (2013), em seu artigo “Como ler um poema modernista”, observa e aponta elementos que remetem a produção de uma poesia moderna e esteticamente nova que se produzia no Brasil e era uma bandeira do movimento modernista. Para demonstrar essas transformações formais, ele cita *O trovador* para mostrar elementos internos que remetem a uma poesia extremamente consciente de sua estrutura formal e, no caso específico do poema, que mantém uma relação direta com a música, outra paixão e especialidade de Mário de Andrade:

O poema se abre com um sequencia de palavras em que a extensão (polissílabas) e a escassez de sílabas tônicas criam um efeito musical lânguido, reforçado pelos fonemas nasalizados e pela vogal “e”.

(...) As reticências dão a ideia de continuidade desta nasalização que desaparece no ar, até sumir em silêncio. Numa segunda parte do poema que se inicia com um “O” maiúsculo, fechado e redondo (Outras vezes é um doente, um frio) cujo verso também termina num “o” contínuo que se fecha em “u”, reforçando a percepção sonora desse frio doente (...). O trovador Mário de Andrade é assim este tupi (homem das primeiras eras) que observa a musicalidade da nova língua (a portuguesa) e a transforma em poesia.

(LUNA, p.7)

Mas uma vez podemos observar uma atitude de negociação entre uma “origem” indígena e uma língua de origem europeia (a portuguesa), esta língua é tomada como “matéria prima” para a produção de uma poesia consciente de sua estrutura formal e de sua relação com o mundo. A análise de Luna nos faz observar a poesia e seus elementos formais, o que já demonstra maturidade estilística em Mário de Andrade, já no livro analisado e que tais estruturas ajudarão na reconstrução metafórica da cidade.

Esta parte do capítulo procurou observar a representação da cidade, das multidões e da voz poética nos três poemas analisados. A separação fora meramente didática, pois estes elementos se interpenetram em vários poemas. Quando do verso inicial de *Inspiração*, o poeta coloca-se comovido, esta postura é intensamente lírica, marcada pela utilização dos pronomes possessivos (meus/minha), os *perfumes de Paris* são exalações que partem das multidões

enriquecidas com a industrialização. Já em *O trovador*, por mais que a voz poética volte-se para si mesma, centre-se em seus sentimentos, estas sensações ásperas são resultados de sua relação com a cidade e as multidões também vão determinar estes sentimentos, pois serão símbolo deste palimpsesto em que se tornou a cidade, carregada de temporalidades diversas e aspectos antitéticos. Em *Os cortejos*, mas uma vez os pronomes possessivos (*minhas/meus*) marcam a posição direta da voz poética em relação às multidões, “dentro dos olhos” do eu lírico a cidade se apresenta ridícula, esta aparece com um aposto (*a grande boca de mil dentes*) que a determina como um ambiente devorador e inexorável. Sendo assim, os três elementos se entrelaçam na recriação poética da cidade.

3.5 - A Paulicéia Desvairada e os negros

Outro sujeito reconstruído poeticamente na obra, de maneira muito sutil, mas presente, é o negro. Se a situação dos imigrantes pobres era lastimável, imaginem como se deu a inserção deste sujeito no mercado de trabalho daquela São Paulo. Além de representar um mercado consumidor, o negro terá um papel importante na mão de obra barata daquela São Paulo, embora, muitas vezes, tenham sido relegado aos espaços marginalizados na sociedade, sobre uma reforma urbana ocorrida na cidade, Sevcenko dirá:

Em razão destes projetos, as autoridades não faziam segredo da sua intensão de desapropriar ou excluir destas áreas os núcleos de populações cujo estado extremo de miséria, as forçara a se aglutinar em casebres às margens da Várzea do Carmo e da Baixada dos Piques. Eram núcleos com forte presença de negros, resultantes originalmente de grupos de escravos invadidos nas lavouras e aquilombados naquelas zonas até então insalubres, abandonadas e sem valor.

(SEVCENKO, 2009, p.140 e 141)

Os negros ocupavam uma posição periférica, resultado das condições em que se deu a abolição da escravatura. Com o pretexto da comemoração do centenário da independência, o governo paulista intensificou ações cujo principal objetivo era retirar os negros das proximidades do centro da cidade (SEVCENKO, 2009). Esses sujeitos também foram alvos preferenciais da repressão policial, sofrendo constantes discriminações das autoridades policiais, inclusive, temos o fato de que a cor da pele era um pré-requisito para se entrar na polícia paulista da época, que não aceitava pessoas negras (SEVCENKO, 2009). Em relação aos movimentos operários, em seu livro “Nem tudo era italiano” (1998), Carlos José Ferreira dos Santos dirá:

Aparentemente na urbe paulistana, “nem tudo era mesmo italiano”, até as manifestações sociais da sua população contra as explorações. A presença

dos imigrantes tem sido também bastante ressaltada entre os trabalhadores, em particular nas fábricas, nas organizações sindicais, na agitação anarquista e socialista, na formação dos partidos socialista, na formação dos partidos , nas greves, na imprensa operária e na própria formação da tradição cultural e social dos trabalhadores paulistanos. (...)

No entanto, algumas inquietações, entre tantas possíveis, me acompanharam. Raramente é citada a presença dos não imigrantes nesse processo, especialmente os da parcela pobre da população – os chamados negros, índios, mestiços, pretos, pardos, caboclos, caipiras, mulatos, nativos, brasileiros, os da terra. Ou, quando ocorre de serem considerados, é de forma quase sempre depreciativa em relação a sua participação.

(SANTOS, 1998, p.15)

O que podemos observar é que a figura do negro fora constantemente marginalizada na construção da modernidade paulista. O que faz o professor Carlos José Ferreira dos Santos é mostrar que por trás da “Belle Époque” paulista, havia uma legião de excluídos, cuja presença negra era maciça. Neste contexto, o negro sofria, portanto, uma dupla exclusão, ironicamente, resultado da abolição: era excluído do enriquecimento, pois teriam que recomeçar suas vidas financeiras do zero e excluídos do trabalho assalariado, pois eram considerados inferiores para o trabalho braçal em relação aos imigrantes:

Os negros, sem trabalho pelas novas circunstâncias sociais, converteram-se em vagabundos sistemáticos.

Fernandes³⁴ conclui que a abolição equivalia a condenar o negro à eliminação no mercado competitivo do trabalho, pois estes se condenavam ao ostracismo e à autodestruição como protesto mudo ou efeitos suicidas dos complexos de desilusão social. Em resumo, as oportunidades oferecidas para negros e mulatos após a Abolição estavam longe de oferecer dignidade e oportunidades de ascensão social.

O estrangeiro tornara-se o principal concorrente do negro no contexto do mercado do trabalho livre, (...). as elites demonstravam certo nível de identidade com os estrangeiros.

(SIMÕES, 2005, p.2)

Conforme afirma José Luís Simões, baseado em Florestan Fernandes, a abolição, ao contrário de simbolizar uma melhoria em suas vidas, representou, para a população negra, mais um empecilho em sua inserção na sociedade moderna. A disputa por espaço com os imigrantes no mercado de trabalho era desigual, pois estes representavam trabalhadores mais capacitados, na mentalidade dos empresários. Os negros, assim, foram levados, por esta estrutura social cruel, à marginalidade crescente e aos bairros pobres da cidade. Pois o centro da cidade fora resultado de inúmeras iniciativas cujo objetivo fora o embraquecimento da população. No livro estudado, nosso *flâneur* apresenta, em vários momentos, a figura do

³⁴ FERNANDES, Florestan. **A Integração do negro na sociedade de classes**. São Paulo: Ática, 1978. vol. 1. p. 146.

imigrante relacionada aos bandeirantes; como representante do elemento estrangeiro que traz violência em nome do desenvolvimento.

No poema *Escalada*, a voz poética cita a figura de Chico-Rei (*Principiarás escravo, irás a Chico-Rei*). Sobre esta figura lendária, comum na oralidade de Minas Gerais, Ruben Alves da Silva, em seu texto “Chico Rei Congo do Brasil” comenta:

Esta personagem “lendária” é descrita como um rei tribal congolês que foi trazido para o Brasil como escravo e levado para as Minas Gerais, onde, forçado a trabalhar na lavra de ouro, conseguiu com esforço braçal comprar sua liberdade. Além disto, com astúcia e solidariedade dos “irmão de mesa” da irmandade religiosa da qual se tornou membro, também logrou alforriar tantos outros cativos. Este ato heroico valeu ao ex-escravo a coroação simbólica de Rei Congo do Brasil

(SILVA, 2007, p.45)

A figura do Chico-Rei pode ser tomada como um símbolo que nos ajuda a refletir sob a própria condição do negro, antes e depois da escravidão. Seu carácter heroico remete a necessidade de sobrevivência da população negra (SILVA, 2007). O poema *Escalada* remete ao crescimento industrial que ocorreu em boa parte do estado de São Paulo (*Adeus lírios do Cubatão*³⁵), no qual, os negros, quando muito, de maneira geral, não foram beneficiados com tal processo. A referência a Chico-Rei é uma ironia às possibilidades de ascensão social dos grupos negros. Pois, como já observamos, o fim da escravidão representou o surgimento de outros problemas para estes grupos, que foram inseridos no mercado de trabalho, sem especialização e carregando o estigma de seres vagabundos e preguiçosos, sofrendo assim, com o racismo de boa parte da sociedade paulista.

No poema *Rua de São Bento*, podemos observar, logo no título, uma referência feita à rua que junto com a Rua Direita e 15 de Novembro formavam o famoso Triângulo que, no início do século XX, representou o centro comercial, cultural e intelectual da cidade São Paulo. Com a modernização, este espaço tornou-se um centro, muitíssimo frequentado pela elite paulista³⁶, vejamos um trecho:

Triângulo

Há navios de vela para os meus naufrágios!
E os cantares da uiara rua de São Bento...

Entre estas duas ondas plúmbeas de casas plúmbeas,
As minhas delícias das asfixias da alma!
Há leilão. Há feira de carnes brancas. Pobres arrozais!

³⁵ Microrregião de Santo e grande parque industrial.

³⁶ Podemos observar que os poemas de “Paulicéia Desvairada”, pelo menos na edição que tomamos como base para este trabalho, vai aos poucos partindo do centro para a periferia em suas temáticas.

(...)

(ANDRADE, p.40)

Neste trecho, podemos observar uma construção metafórica que ilustra bem a ambiguidade entre encantamento e pessimismo, tão presentes também no figura do *flâneur* baudelairiano. O centro financeiro é metaforizado e transforma-se em um rio por onde o *flâneur* percorre, assim como Ulisses (ou Odisseu) outrora percorreu na Odisseia, onde a cidade passa a revelar seus encantamentos e perigos. Pelos “navios de vela” o poeta percorre a cidade sendo constantemente seduzido pela “Uiara”³⁷ e ao mesmo tempo observando o clima “Plúmbeo”(melancólico) da cidade, aliás, este vocábulo repete-se como determinante também do substantivo “casas”, possivelmente referindo-se ao período marcado pelo entardecer (considerado pelos indígenas o horário mais perigoso para travessias, por causa dos cantos da Uiara), ao processo de poluição da cidade e ao estado de espírito do *flâneur*, dividido entre os cantos sedutores da Uiara, e ainda ao clima (na perspectiva da voz poética) triste da cidade no final da tarde.

O poema descreve este fim de tarde na cidade de São Paulo, e traz sutilmente a ausência da figura do negro neste espaço supervalorizado, reservado à burguesia ascendente, no verso “Há feira de carnes brancas” podemos deduzir que esta referência é uma clara alusão à ausência do negro no centro financeiro e intelectual da cidade. Veremos, mais adiante, como os negros aparecem transitando os bairros periféricos e como, neste poema, sua ausência é emblemática. Lembrando que, nossa proposta de análise precisa levar em consideração a construção poética imbricada com os fatores históricos e sociais que marcaram aquela São Paulo e sua reconstrução poética. A metáfora, portanto, como processo de duplicação da referencialidade, fazendo surgir outros aspectos não observáveis à primeira vista.

Na segunda metade do livro, temos o poema “Noturno”, e o seguinte trecho:

Um mulato cor de oiro,
com uma cabeleira feita de alianças polidas...
Violão! “Quando eu morrer...” Um cheiro pesado de baunilhas
oscila, tomba e rola no chão...
Ondula no ar a nostalgia das Baías...

(ANDRADE, p.53)

O Cambuci é um bairro criado oficialmente em 1906, por conta do processo de industrialização tornou-se um local de intensa concentração fabril e operária. A especulação imobiliária do centro empurrou a população pobre para bairros operários como Mooca e

³⁷ Também conhecida como lara, é uma figura do folclore brasileiro, que seria uma espécie de sereia que tem olhos verdes e costuma cantar uma melodia tão bela que seduz os navegantes para o fundo das águas. Os índios têm tanto medo da Uiara que evitam os rios e lagos ao entardecer.

Cambuci. O Cambuci também é um bairro de concentração imigrante, sobre isto, falaremos mais adiante, quando formos nos concentrar nos imigrantes e operários. Por hora, citamos este trecho para ilustrar a presença negra, que era constante, nos bairros mais pobres que estavam ao redor do centro.

Podemos observar que a “os cabelos feitos de alianças polidas” faz uma referência aos cachos que marcam o cabelo crespo. Este negro de cabelo crespo canta uma canção e bêbado cai no chão. SIMÕES (2005) comenta que, muitas vezes, a população negra, desempregada e obrigada a viver em situações de extrema pobreza, era levada facilmente ao alcoolismo como forma de alívio às dores diárias. Em “a nostalgia das Baías” a voz poética faz alusão à liberdade e ao contato com a natureza que marcavam a população negra antes da escravidão, com isto, o *flâneur* observa uma continuidade da “escravidão”, agora, na metrópole urbana e pós-abolição.

3.6 - Os imigrantes pobres e os operários em *Paulicéia Desvairada*

Neste período, um grupo de artistas, movidos por um sentimento de nacionalismo e um desejo de renovação formal constante, mobilizavam forças em direção à construção de uma Literatura nacional, desvinculada, na medida do possível, da Literatura portuguesa. Dentre esses artistas destacaram-se: Oswald de Andrade, Menotti Del Picchia, Anita Malfatti, Tarsila do Amaral, Mário de Andrade e vários outros artistas. Havia um forte desejo de redefinir a identidade nacional, valorizando aspectos da cultura local, tais como a religião negra, as danças populares, as lendas locais, em fim, elementos que representassem aquilo que tínhamos de mais “autêntico”. Porém, o contexto estudado neste trabalho, mostrou uma São Paulo carregada de imigrantes e que via a possibilidade de uma identidade uma esvair-se. Lembremos, que por mais que se pensasse em uma identidade nacional descentralizada, a perspectiva do grupo paulista era majoritária e, portanto, parcialmente excludente, lembrando que ocorreram variadas manifestações de arte moderna também no nordeste³⁸, que foram retiradas parcialmente da ordem do discurso. Mas voltando ao grupo paulista, o contexto local ajudou a determinar uma relação ambivalente com relação à construção discursiva da identidade, sobre isto, Sevcenko dirá:

Cortada do passado pelo seu modo de desenvolvimento abrupto, São Paulo, tal como era figurada pelos seus cronistas, aparecia insistentemente refletida num improvável espelho do futuro. Esse espelho espectral espelhava ao longe, como se pode supor, nos confins do ocidente exótico. De modo que,

³⁸ Ver melhor no livro: “História e Modernismo” de Monica Pimenta Velloso.

ou esses observadores o viam daqui refletindo as metrópoles europeias e americanas ou, alternativamente, projetavam a silhueta disforme de São Paulo contra aquelas cidades, procurando encontrar os sinais da sua identidade em cada uma e no conjunto das marcas no contraste.

(SEVCENKO, pg.37, 1992)

Nesta perspectiva, podemos observar que a realidade dos grandes deslocamentos populacionais, fez com que o grupo paulista, ora remetesse a cultura local, ora se aproximasse da cultura europeia. No caso específico de *Paulicéia Desvairada*, podemos observar claramente esse jogo do local e do universal. Em sua poética, Mário de Andrade descreve constantemente a presença imigrante, em geral, ressaltando aqueles que enriqueceram (*passa galhardo um filho de imigrante/douramente domando um automóvel – p.49*) em detrimento dos operários oprimidos, e não escapam também de sua visão os imigrantes que trabalham em pequenos comércios e vendem seus produtos na rua (- *Batat'assat'ô furn – p.54*). Importante observar que a reconstrução poética da cidade, na obra estudada, dar-se-á sempre nas ruas. Os operários oprimidos, pela ostensiva repressão policial, serão outros sujeitos de destaque na obra (*Necessidade a prisão/para que haja civilização – p.43*).

Como já foi dito, esses imigrantes que enriqueciam eram tomados como um problema pelo governo paulista, pois dividiam as riquezas da cidade com estrangeiros, sobre isto Sevcenko dirá:

De um lado havia a ascensão irrefreável de membros das colônias estrangeiras, envolvidos principalmente com indústrias e comércio de gêneros básicos, cuja solidez, confiabilidade e tendência ao predomínio eram monitoradas pelo consulado inglês na cidade, aconselhando as autoridades e súditos da coroa britânica a orientarem para esses elementos seus capitais, sociedades e interesses.

(SEVCENKO, 2009, p.138)

Apesar de alguns estarem em condições privilegiadas, sendo, inclusive, ajudados pelo consulado britânico; estes imigrantes, nem sempre, eram ricos ou enriqueceram na cidade. Muitos deles, sobretudo italianos, foram levados para trabalhar nas indústrias em péssimas situações:

arrancados pela força ou aflição dos seus lares e regiões de origem, transportados como gado através dos mares, negociados por 'agentes de imigração' com preço fixo por cabeça, conforme a idade, sexo, origem e condições físicas, despejados em pontos infectos de endemias tropicais, sem instruções, sem conhecimento da língua, sem recursos, sem condições de retorno, reduzidos à mais drástica privação para que a penúria mesma lhes servisse de acicate ao trabalho e motivo de submissão. Postos a competir com os párias negros, recém-egressos da escravidão, e os 'caipiras', mestiços refugiados na gleba precária do seu 'sítio' apossado, sem direitos de qualquer espécie.

(SEVCENKO, 2009, p.38 a 39)

Como podemos observar:

A referência que Sevcenko faz aos imigrantes que vieram para substituir a mão-de-obra escrava nas fazendas de café é ilustrativa da condição social do imigrante pobre no país. Os imigrantes pobres criaram espaços culturais e convivência distantes da sofisticação, opulência e riqueza dos espaços frequentados pelas elites educadas e estabelecidas. Evidentemente, houve casos de imigrantes que chegaram na pobreza e conseguiram construir fortunas, contudo, casos isolados de indivíduos que alcançaram elevados níveis de ascensão social contabilizaram na categoria de “exceção”. Em regra, o imigrante pobre engrossava a massa de trabalhadores de baixa qualificação tanto nas fazendas, quanto nas indústrias emergentes.

(SIMÕES, 2005, p. 6)

Temos então outros sujeitos insatisfeitos com o processo de modernização paulista. Também excluídos das riquezas e da felicidade tão defendida pela ideologia moderna. Esses imigrantes pobres também ajudarão a formar os bolsões de pobreza à margem do centro econômico e financeiro da cidade, são os chamados bairros operários (Mooca, Brás, Cambuci, Bom Retiro) que volte e meia reaparecem nos poemas de *Paulicéia Desvairada*.

Os operários oprimidos simbolizarão o lado contraditório do desenvolvimento, este se revelará excludente e ajudará a produzir uma política de marginalização dos operários e tornará as ruas de São Paulo um palco de conflitos entre trabalhadores e policiais:

Neste curso de afirmação exemplar da autoridade na gestão da cidade, tanto para fins internos quanto externos, não é, pois, nenhuma surpresa que a questão social tenha também sido enquadrada como uma “questão de polícia”, na célebre expressão atribuída a Washington Luís. A conjuntura da guerra contribuiu para intensificar e levar ao paroxismo o confronto entre operários, empresários, e autoridade pública. A escalada sufocante do custo de vida, convergindo com a ampliação dos investimentos industriais e a interrupção do fluxo migratório, reforçou a capacidade de organização reivindicatória e negociação dos operários, levando empresário e autoridades a recorrerem mais aberta e completamente à violência policial como recurso fundamental de contenção.

(SEVCENKO, 2009, p.142)

A essa altura, a indústria paulista tinha sofrido uma queda de mão de obra, resultado da redução drástica da vinda de imigrantes. Por conta da Primeira Guerra Mundial, alguns países europeus proibiam a saída de nativos. Esse estado de mobilização dos operários mal pagos e sobrecarregados teria seu ápice em Julho de 1917, quando um operário foi morto em uma mobilização e vários trabalhadores saíram às ruas e travaram combates diretos e sangrentos com a polícia (SEVCENKO, 2009). Talvez também por todas estas a nossa voz poética perguntará: “*Necessidade a prisão/ para que haja civilização?*”(p.43).

O imigrante, por “vir de fora”, possuía uma posição privilegiada com relação às mobilizações de contestamento das situações de opressão social que eles viviam. Simmel diz:

Pode-se qualificar esta objetividade também como liberdade, na qual nenhum homem objetivo específico se encontra ligado. Conceito que abarca desde a auto-incriminação e compreensão, até o conhecimento,

projetando-lhe poder. Esta liberdade dá ao estrangeiro, também, uma relação próxima da perspectiva da experiência e do deleite do pássaro para com as folhas, e contém certamente uma espécie de potencialidade perigosa.

Indica-se, sempre, por exemplo, por meio de rebeliões de todos os tipos, que a facção atacada teria começado uma agitação a partir do exterior, por mobilização de estrangeiros. Do mesmo jeito que isso pode ser aplicado, não deixa também de ser um exagero referente ao papel específico do estrangeiro. Este, sendo mais livre, prática e teoricamente, lhe seria permitido examinar as relações de perda, medir os ideais mais gerais e mais objetivos envolvidos e, além do mais, por não se encontrar preso na sua ação por costumes, piedade, ou antecedentes de dependência.

(SIMMEL, 2005, p.4)

Sendo assim, por possuir uma relação de pertencimento mais frouxa, o estrangeiro poderia agir com maior distanciamento em relação à sociedade em que estava inserido. Simmel observa ainda que o estrangeiro é marcado pela dialética entre o distante e o próximo, sendo este, aquele que veio de fora e permaneceu. Quando observamos o processo de imigração da capital paulista, observamos como a presença estrangeira é vista por um lado como um atrativo, pois traria trabalhadores “mais capacitados” em relação aos negros recém-libertos, e por outro lado como ameaça ao capital local, pois muitos enriqueceram com a industrialização paulista.

A tensão entre operários e Estado que marcou a cidade de São Paulo no início do século XX está presente em alguns poemas de Paulicéia Desvairada, a princípio escolhemos para análise o poema “A Caçada”:

A bruma neva. . . Clamor de vitórias e dolos. . .
Monte São Bernardo sem cães para os alvíssimos!
Cataclismos de heroísmos... O vento gela. . .
Os cinismos plantando o estandarte;
enviando para todo o universo
novas cartas-de-Vaz-Caminha! . . .
Os Abeis quási todos muito ruins
a escalar, em lama, a glória. . .
Cospe os fardos!

Mas sobre a turba adejam os cartazes de "Papel e Tinta"
como grandes mariposas de sonho queimando-se na luz. . .

E o maxixe do crime puladinho
na eternização dos três dias. . . Tripudiares gaios! . . .
Roubar. . . Vencer. . . Viver os respeitamentos no crepúsculo...

A velhice e a riqueza têm as mesmas câs.
A engrenagem trepida... A bruma neva. . .
Uma síncope: a sereia da polícia
que vai prender um bêbedo no Piques. . .

Não há mais lugares no boa-vista triangular.
Formigueiro onde todos se mordem e devoram. . .
O vento gela. . . Fermentação de ódios egoísmos
para o caninha-do-Ó dos progredires. . .

Viva virgem vaga desamparada. . .
Malfadada! Em breve não será mais virgem
nem desamparada!
Terá o amparo de todos os desamparos!

Tossem: O Diário! A Platéia. . .
Lívidos doze-anos por um tostão
Também quero ler o aniversário dos reis. . .
Honra ao mérito! Os virtuosos hão de sempre ser louvados
e retratificados. . .
Mais um crime na Mooca!
Os jornais estampam as aparências
dos grandes que fazem anos, dos criminosos que fazem danos...

Os quarenta-graus das riquezas! O vento gela. . .
Abandonos! Ideais pálidos!

Perdidos os poetas, os moços, os loucos!
 Nada de asas! nada de poesia! nada de alegria!
 A bruma neva. . . Arlequinal!
 Mas viva o Ideal! God save the poetry!

— Abade Liszt da minha filha monja,
 na Cadillac mansa e glauca da ilusão,
 passa o Oswald de Andrade
 mariscando gênios entre a multidão! . .

(ANDRADE, p.51)

O título do poema remete ao ato de caçar algo ou alguém, nos faz, a partir, desta metáfora, refletir sobre: quem seria a caça e quem o caçador? Observamos na primeira estrofe a possível descrição de uma revolta operária: “Clamor de vitória e dolos” / “Cataclismos de heroísmo”/ “O cinismos plantando o estandarte”; podemos observar nestes versos um vocabulário (estandarte, clamor, vitória, heroísmo) comum às revoltas populares. Um pouco mais adiante, a voz poética cita a carta de descobrimento do Brasil, fazendo alusão aos imigrantes que estavam envolvidos nesta possível revolta. Como *flâneur*, nosso poeta recria metaforicamente aquele espaço tumultuado das ruas de São Paulo em sua volta.

A segunda estrofe, apesar de curta, é muito importante para imagem construída no poema, refere-se às multidões desordenadas (turba³⁹) que carregam cartazes e sonhos. Já a terceira estrofe fala metaforicamente dos crimes que ocorriam no tumulto, relacionando o movimento das pessoas com um passo do samba de gafieira e um estilo de dança popular de origem africana (puladinho), como se a movimentação das pessoas lembrasse esta dança marcada pelos passos calmos e arrastados.

Durante a quarta estrofe, em meio às multidões, um bêbado desmaia (Uma síncope) e é preso pela polícia. Na quinta estrofe, o foco do poeta já é outro (lembrando que estamos lidando com uma perspectiva absolutamente fragmentaria da visão do poeta), agora é na rua boa vista, que na época formava um triângulo⁴⁰ (...boa vista triangular). Nesta estrofe, o poeta observa a “fermentação de ódios e egoísmo”, característico de uma cidade moderna onde as

³⁹ A palavra também pode referir-se a uma multidão em busca de justiça.

⁴⁰ Ver fotos da rua em: <http://cafecombloguitos.blogspot.com.br/2009/11/fotos-rua-boua-vista-sao-paulo.html>

pessoas tendem a se tornarem brasés, somado a isto, temos o excesso de injustiças sociais que compõem o espaço urbano, restando então a embriaguez da “caninha-do-Ó⁴¹”.

Na sexta estrofe, a voz poética observa, agora, os jornais que dissimulam a informação, anunciando um crime na Mooca (bairro operário) e exaltando as figuras ilustres em detrimento dos marginalizados sociais: “Os jornais estampam as aparências/dos grandes que fazem anos/ dos criminosos que fazem danos...”. Neste sentido, a voz poética expõe poeticamente o que Sevcenko diz enquanto historiador, apontando para o fato de que os jornais publicavam constantemente notícias de crimes⁴² (SEVCENKO, 2009). No caso do *flâneur* que escreve os poemas, ele faz uma crítica à forma como os jornais ajudavam a construir heróis e bandidos⁴³ na capital paulistas, claro que tais jornais estavam vinculados a certas elites e em sua maioria, ao partido republicano.

Para se referir ao tumulto desta imagem na visão do *flâneur*, observamos a quase que ausência da pontuação “vírgula” neste poema, exceto seis recorrências. O que predomina, então, no poema, é ausência de vírgulas, o que passa a ideia de caos, tal a realidade paulista nas circunstâncias já comentadas.

Outro poema que usaremos para analisar a representação dos operários e dos imigrantes pobres é “Noturno”:

Luzes do Cambuci pelas noites de crime. . .
 Calor! ... E as nuvens baixas muito grossas,
 feitas de corpos de mariposas,
 rumorejando na epiderme das árvores. . .

⁴¹ Espécie de cachaça produzida no bairro Freguesia do Ó e vendia também no centro de São Paulo no início do século XX. Ver melhor em: <http://www.cefetsp.br/edu/eso/freguesia.html>

⁴² Embora Sevcenko considere que alguns jornais de esquerda, faziam claras denúncias á repressão policial, a voz poética de *Paulicéia Desvairada* parece referir-se a outro tipo de imprensa, mais comprometida com os poderosos.

⁴³ Como texto para nos ajudar na reflexão sobre este aspecto e sobre a repressão policial, citaremos um pequeno trecho do livro “Vigiar e Punir” de Michel Foucault: “Foi sem dúvida sobre o novo regime de propriedade da terra – instaurado pela burguesia que aproveitou a revolução – que se desenvolveu a ilegalidade camponesa que sem dúvida conheceu suas formas mais violentas do Termidor ao consulado, mas não desapareceu então; foi contra o novo regime de exploração legal do trabalho que se desenvolveu as ilegalidades operárias no começo do século XIX: desde os mais violentos, como as quedas de máquinas, ou os mais duráveis, como a constituição de associações, até os mais cotidianos como o absenteísmo, o abandono do serviço, a vadiagem, as fraudes nas matérias-primas, na quantidade e qualidade do trabalho. Um série de ilegalidades surge em lutas onde sabemos que se defrontam a lei e ao mesmo tempo a classe que a impôs” (FOUCAULT; 1999, p.302). Nesta tentativa de marginalizar determinadas classes sociais, a imprensa teve e tem papel primordial neste processo, a voz poética de “A Caçada” parece observar de forma muito crítica o discurso de parte da imprensa com relação ao recorte e ao enfoque que eram dados a determinados sujeitos sociais, ou seja, um constante processo de marginalização das classes pobres (operários e negros, sobretudo) e exaltação da burguesia recém-enriquecida e mesmo da nobreza.

Gingam os bondes como um fogo de artifício,
sapateando nos trilhos,
cuspindo um orifício na treva cor de cal. . .

Num perfume de heliotrópios e de poças
gira uma flor-do-mal. . . Veio do Turquestão;
e traz olheiras que escurecem almas. . .
Fundiu esterlinas entre as unhas roxas
nos oscilantes de Ribeirão Preto. . .

— Batat'assat'ô furnn! . . .

Luzes do Cambuci pelas noites de crime! . . .
Calor. . . E as nuvens baixas muito grossas,
feitas de corpos de mariposas,
rumorejando na epiderme das árvores. . .

Um mulato cor de oiro,
com uma cabeleira feita de alianças polidas. . .
Violão! "Quando eu morrer. . ." Um cheiro pesado de

[baunilhas

oscila, tomba e rola no chão. . .
Ondula no ar a nostalgia das Baías. . .

E os bondes passam como um fogo de artifício,
sapateando nos trilhos,
ferindo um orifício na treva cor de cal. . .

— Batat'assat'ô furnn! . . .

Calor! . . . Os diabos andam no ar
 corpos de nuas carregando. . .
 As lassitudes dos sempre imprevistos!
 e as almas acordando às mãos dos enlaçados!
 Idílios sob os plátanos! . . .
 E o ciúme universal às fanfarras gloriosas
 de saias cor-de-rosa e gravatas cor-de-rosa! . . .

Balcões na cautela latejante, onde florem Iracemas
 para os encontros dos guerreiros brancos. . . Brancos?
 E que os cães latam nos jardins!
 Ninguém, ninguém, ninguém se importa!
 Todos embarcam na Alameda dos Beijos da Aventura!
 Mas eu. . . Estas minhas grades em girândolas de jasmins,
 enquanto as travessas do Cambuci nos livres
 da liberdade dos lábios entreabertos! . . .

Arlequinal! Arlequinal!
 As nuvens baixas muito grossas,
 feitas de corpos de mariposas,
 rumorejando na epiderme das árvores. . .
 Mas sobre estas minhas grades em girândolas de jasmins,
 o estelário delira em carnagens de luz,
 e meu céu é todo um rojão de lágrimas!. . .

E os bondes passam como um fogo de artifício,
 sapateando nos trilhos,
 jorrando um orifício na treva cor de cal. . .

— Batat'assat'ô furnn!...

(ANDRADE, p.53 e 54)

O bairro do Cambuci é considerado o berço do anarquismo na cidade São Paulo. No início do século XX, o bairro foi ocupado por diversas indústrias o que o tornou um bairro operário, dos maiores da cidade de São Paulo⁴⁴. O bairro também era conhecido por conter uma espécie de prisão, onde eram levados presos considerados perigosos, e que, em geral, eram líderes operários⁴⁵. Os altos índices de criminalidade da cidade e a intensa repressão policial estão sugeridos no primeiro verso do poema, que se repete na quinta estrofe como forma de enfatizar a repetição dos próprios crimes na cidade.

O poema possui uma sugestão sonora muito intensa. Por exemplo, nos versos da segunda estrofe, a voz poética compara o barulho do bonde (o Cambuci era passagem de uma linha de bonde que ligava o centro da cidade ao museu do Ipiranga) que passava nas ferrovias a uma dança de sapateados. O bonde passava como um foco de luz na noite (ferindo um orifício na treva cor de cal...), neste caso, temos uma metaforização do trem que existiu na realidade, ao fazê-lo, o poeta recria-o tornando a metáfora em algo “vivo”.

Dentre os vários elementos que despertam na voz poética sua memória voluntária⁴⁶, temos em Paulicéia Desvairada, o recorrente cheiro de baunilha (heliotrópios é outro nome dado à folha da planta da baunilha) que reaparece na terceira estrofe do poema. As “olheiras” parecem ser uma metáfora da cor escura da baunilha que envolve sua flor (no poema chamada de “flor do mal”⁴⁷). As almas escurecidas são referência à noite e ao estado de espírito do *flâneur*.

A partir da décima estrofe, o poema ganha um tom de erotismo (*os diabos andam no ar*), marcado pelo desejo e pelo adultério. No terceiro verso da décima estrofe, o poeta usa a palavra *lassitude* (tédio⁴⁸) para demonstrar seu sentimento perante aquele ambiente, tanto que o advérbio “sempre” aparece no plural para ilustrar a constante repetição de tal sentimento. Mas como pode o *flâneur* sentir-se entediado no meio da multidão? Na décima primeira estrofe, o poeta coloca-se em uma grade formada por girândolas de jasmims, ou seja, o *flâneur* vive a modernidade como observador de fora, cujo senso crítico ainda foi totalmente tomado

⁴⁴ Ver melhor em: http://almanaque.folha.uol.com.br/bairros_cambuci.htm.

⁴⁵ SEVCENKO (2009).

⁴⁶ Concepção retirada de Proust no livro “Em busca do tempo perdido” e muito desenvolvida por Walter Benjamin no capítulo denominado: *Alguns temas sobre Baudelaire* do livro “Charles Baudelaire: um lírico no alge do capitalismo”. A memória involuntária seria aquela que surge na mente a partir de um estímulo voluntário, no caso do caso do nosso *flâneur* o cheiro de baunilha.

⁴⁷ Lembrando “As flores do mal” de Baudelaire.

⁴⁸ Para entender melhor sobre o sentimento do tédio na cidade grande, ver melhor em “Obras escolhida – Vol.1 – Magia, arte e técnica” no capítulo *Experiência e pobreza*.

pela empatia, estando, metaforicamente, preso em uma grade que o mantém a parte da multidão.

Ainda na décima estrofe, a voz poética fala dos romances que aconteciam ao ar livre (*idílios sobre os plátanos*), mostrando como, à noite, o Cambuci era um espaço de encontros furtivos. Na décima primeira estrofe, os dois primeiros versos (*Balcões na cautela latejante onde florem Iracemas/ para o encontro dos guerreiros brancos... Brancos?*) fazem alusão à personagem alencariana Iracema, com o objetivo de mostrar as relações amorosas que se davam entre as mulheres brasileiras e os imigrantes estrangeiros, o termo “encontros” sugere relações amorosas de curta duração, já a interrogação que sucede a recorrência da palavra “branco” (*Brancos?*) remete ao clima soturno e a escuridão da cidade que fizera desta um espaço propício para encontros amorosos reservados e secretos, a interrogação é uma forma irônica de questionar a presença dos imigrantes brancos na escuridão da cidade e para sugerir que estes encontravam-se de forma secreta com suas “*Iracemas*”. O resto da estrofe mantém a descrição do clima de eroticidade que permeia a cidade. Um poema que, volte e meia, retoma o tema do adultério, como a imagem dos cães que latem nos jardins, como que acusando a presença dos amantes que, no entanto, seguem com seus encontros. Diante deste clima erótico, o eu lírico confessa-se completamente a parte em sua grade. Tanto que o antepenúltimo verso começa com uma conjunção adversativa (*mas eu...*) reforçando a posição de distanciamento da voz poética.

A próxima estrofe é a mais lírica, nela o poeta revela toda sua tristeza perante aquela São Paulo que surgia (*O meu céu é todo um rojão de lágrimas*) e o barulho do bonde que passava se repete na memória do poeta misturado ao som da voz de um imigrante italiano que vendia bata assada no forno (*Batat'assat'ô furnn!...*).

A voz dos imigrantes está presente em todo o livro e é representada por uma espécie de discurso direto que rompe em meio aos pensamentos do *flâneur*. Vejamos exemplos disto?

No poema *Rua de São Bento*, na terceira estrofe há uma pergunta em Inglês e uma resposta em alemão: “*Can you dance tarantella?*” – “*ach! ja*”⁴⁹. Em *Tietê*, aparece uma voz em italiano: *Io! Mai!*⁵⁰... (*Mais dez braçadas./ Quina Migone. Hat Estores. Meia de seda.*)/ *Vado a pranzare com la Ruth*⁵¹. Em *Noturno*, aparece três vezes a voz de um italiano vendendo bata assada, como mostramos anteriormente.

⁴⁹ “Você dança tarantella?” – “Ah! Sim”.

⁵⁰ Eu! Nunca!

⁵¹ Vou para o almoço com a Ruth.

Estas vozes são índices da forte presença imigrante na cidade de São Paulo, durante as andanças do *flâneur*, ele depare-se constantemente com estes sujeitos e eles aparecem inusitadamente em meios a sucessões descritivas.

3.7 - As mulheres e a Paulicéia Desvairada

A presença feminina nas ruas passava a se intensificar, muitas mulheres participavam também do mercado de trabalho:

As mulheres definitivamente ganhavam o espaço público. Elas estavam por toda parte a qualquer hora. Tecelãs, costureiras e aprendizes, cedo pela madrugada, em busca das fábricas e oficinas de modas. Balconistas, atendentes e serviçais do comércio logo depois. No início da manhã, colegiais, aias e professoras dirigiam-se às escolas e conservatórios. Daí até o meio dia, o agito indiscriminado das compras trazia mulheres de todas as classes, etnias e idades para o centro.

(SEVCENKO, 2009, p.50e 51)

Estas mulheres eram participativas também da economia paulista, como mão de obra. Talvez esta presença no mercado de trabalho tivesse ajudado algumas mulheres a ocuparem as ruas, ou seja, os espaços públicos, antes reservados para a figura masculina, ocorrendo assim uma mudança na figura feminina do plano privado (o da casa), para o público (a rua), ajudando a construir a imagem das multidões. Muitas delas assemelhavam-se as mulheres europeias, pela forma de vestirem-se, pelo comportamento e pelos perfumes. Essas informações serão importantíssimas para entendermos a presença feminina nos poemas. Porém, esta presença não se restringia ao mercado de trabalho, ela simbolizava uma mudança significativa de comportamento. Assim, a figura feminina passava a ocupar outros espaços sociais que iam além do mercado de trabalho:

O centro da cidade recendia a perfume e o frufu das saias comunicava os fluxos das marés femininas indo e vindo, circunscrevendo o Triângulo⁵² numa aura de desejo. Os corpos sadios, lépidos, expostos ao frescor dos elementos, faziam da cidade uma passarela para a desenvoltura ágil; transformavam o flerte num torneio itinerante, veloz, volátil e as conquistas, em troféus temporários. Nessa nova chave o amor era um jogo rápido.

(SEVCENKO, 2009, p.51)

Nesse sentido, elas passavam a frequentar as ruas como espaço propício para a sedução. Sendo assim, as mulheres ao incorporar valores “modernos”, transformam-se duplamente.

⁵² Acreditamos que o termo “triângulo” refere-se ao centro econômico da cidade, no início do século 20, remetendo ao triângulo formado pelas ruas São Bento, XV de Novembro e Rua Direita. A simbologia do triângulo aparecerá em alguns momentos em *Paulicéia Desvairada* para remeter ao centro histórico de São Paulo, que, na época, representava o processo de desenvolvimento e era muitíssimo movimentado por diversas pessoas.

Touraine fala da importância dos movimentos feministas e de dois caminhos seguidos por este na modernidade pós-industrial:

O movimento das mulheres que, em nome da modernidade, reivindicou o reconhecimento do desejo das mulheres e também de sua identidade biocultural, desafio duplo lançado a uma sociedade de inovações técnico-econômicas.

(TOURAINÉ, 1999, p.235)

E por outro lado:

Existem seguramente fortes correntes feministas que rejeitam este movimento cultural e reclamam somente a igualdade para as mulheres que não mais seriam definidas por seu sexo (gênero) na vida econômica ou administrativa, mas por sua capacidade profissional.

(TOURAINÉ, 1999, p.235)

A mudança da postura feminina na cidade de São Paulo deu-se, portanto, nestes dois *fronts*: mercado de trabalho e parcial liberdade sexual. Evidente que estas mudanças não se deram por completo e nem afetaram a vida de todas as mulheres, mas simbolizaram no mínimo a influência do pensamento Europeu “moderno” na vida das mulheres de São Paulo. Porém, estas mudanças não se deram de maneira harmônica e sem conflitos. Na obra estudada, veremos como a voz poética irá reagir a essa mudança de comportamento, nosso *flâneur*, em alguns momentos da obra, tratará deste tema com ironia e lancinante senso crítico: “*e a ironia das pernas das costureirinhas/parecidas com bailarinas*” (ANDRADE, p.43). Observamos a referência “as pernas”, como se estas passassem a estar mais descobertas como a de bailarinas, outra possibilidade de interpretação remete ao fato de o poeta observar o movimento das ruas como um espetáculo de dança, cujo movimento é planejado e constante. Outro aspecto, que parece relevante, é o fato da palavra “costureiras” aparecer no diminutivo, que ao mesmo tempo remete a uma relação carinhosa e irônica, como se as costureiras estivessem em posição de inferioridade com relação às bailarinas, símbolo da cultura europeia; e que esta posição poderia ser explicada como uma relação entre o modelo e a “cópia”.

Em *Paulicéia Desvairada*, a representação poética da intensa presença feminina nas ruas paulistas acontece em diversos poemas e sob diversas perspectivas. Começemos então com *Paisagem nº1*, poema em que o *flâneur* logo na primeira estrofe faz referência à intensa presença feminina nas ruas paulistas:

Minha Londres das neblinas finas!
Pleno verão. Os dez mil milhões de rosas paulistanas.
Há neve 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 tralálá... 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 arrebicado
dá uma vontade de sorrir!

E sigo. E vou sentindo,
à inquieta alacridade da invernã,
como um gosto de lágrimas na boca.
(ANDRADE, p.43)

O *flâneur* ironiza, neste poema, a pretensão paulista de parecer europeia. 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 uma outra Paris, necessariamente, Baudelaire canta e lamenta essa morte (“Paris mudou/Porém minha melancolia é sempre igual” – Table Pariciense, 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 *flâneurs*. Seja na Paris urbanizada, seja na São Paulo recém-industrializada. A presença feminina neste espaço é intensa (*os dez mil milhões de rosas paulistanas*), revelando como a mudança da cidade também influenciou decisivamente no comportamento feminino, agora as mulheres (até então limitadas ao espaço da casa) ganharam a rua, entre outras coisas, porque foram inseridas no mercado de trabalho e porque a própria rua tornara-se, neste momento, uma extensão do privado, antes limitado a casa.

O eu lírico 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, 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. Além do que, Londres também simbolizaria a própria noção de cidade cosmopolita e urbana, mais uma vez, a figura feminina aparece. Agora são as *costureirinhas parecidas com bailarinas* que ilustram a influência da cultura europeia sobre as mulheres paulistas, além disto, o poeta observa uma aparente contradição entre a fragilidade e a delicadeza da bailarina e o trabalho braçal da costureira, que ainda assim, mantém (procura manter) uma postura física que a assemelha com as bailarinas europeias.

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 identitária por que passava São Paulo. É neste contexto multicultural, de Londres, Espanha e costureiras, estas 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.

O *flâneur* traça um jogo com o leitor e brinca nos dois últimos versos com os tempos verbais (*Há duas horas queimou Sol. Daqui a duas horas queima Sol*), 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”. Um exemplo típico de como São Paulo buscou em outros modelos de urbanização a sua identidade. Naquela época, e ainda hoje, plantam-se e cultivam-se plátanos como ornamento nos centro 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 trouxera junto com ela uma política de vigilância dos comportamentos, de ordenação das condutas. 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, 1989, pg.44). Nas cidades urbanizadas é comum criar-se uma série de aparelhos responsáveis pela vigilância dos comportamentos, entre eles está presente a polícia.

São Paulo estava passando por um processo de urbanização. 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 como vento*” como se o próprio sujeito social fosse se apagando e dando lugar as coisas.

A penúltima estrofe é um salto, uma mudança radical no ponto de vista do eu lírico: “Meu coração sente-se muito alegre!”, 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, duplicando-a (como propõe Ricoeur), 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.

O poema que segue após *Paisagem n1* intensifica o tom de pessimismo: *Ode ao Burguês*.

Este poema faz uma crítica ao comportamento burguês. Já fizemos vários comentários sobre a postura de Mário de Andrade e dos condicionantes históricos e sociais que o fizeram ter uma visão negativa da burguesia em prol de um estilo de vida aristocrático. Neste poema, seu ódio pela burguesia aparece plasmado pelo *flâneur* que não pode ter sua crítica confundida com uma postura marxista de esquerda, postura que por vezes esteve presente em alguns de seus colegas de movimento Pau-brasil, entre eles, Oswald de Andrade. Pois como já dissemos, sua crítica à burguesia era de outra natureza.

Porém o *flâneur* libera sua raiva também contra certa “*aristocracia cautelosa*”, e aí a figura feminina reaparece como um elemento que revela a futilidade de certas elites que buscavam copiar as elites europeias e usavam suas filhas como instrumento para tal. Vejamos:

Eu insulto as aristocracias cautelosas!
 Os barões lampiões! os condes Joões! os duques zurras!
 que vivem dentro de muros sem pulos;
 e gemem sangues de alguns mil-réis fracos
 para dizerem que as filhas da senhora falam o francês
 e tocam os "Printemps" com as unhas!

(ANDRADE, p.44)

Neste momento, o poeta que faz várias críticas ao comportamento burguês, volta-se contra certos aspectos de uma aristocracia que, mesmo decadente, procurava manter as aparências e para tanto, faziam suas filhas estudarem piano para tocarem o “*printemps*”, como forma de demonstrar “elegância” e “erudição”. A figura feminina aparece sendo usada para “manter as aparências” de uma classe decadente e manter a semelhança com as mulheres brancas, ricas europeias.

No poema *Domingo*, há uma sucessão de fatos apresentados de forma fragmentária. No primeiro momento, o poeta relata a manhã de domingo na cidade paulista e a ida das famílias à igreja (*Missas de chegar tarde...*). Porém o *flâneur* recupera esta imagem poeticamente para falar da hipocrisia que existia na sociedade de então. Mesmo durante a missa, as pessoas trocavam olhares e paqueras (*Tantos telégrafos sem fio!*), também por isto, no final de cada estrofe repete-se (como em uma oração) os versos: “– *Futilidade, civilização...*”. Esta espécie de oração litânica⁵³ repete-se no final das estrofes e refere-se ao tipo de comportamento das pessoas que iam a igreja paquerar.

Na segunda estrofe, ainda na missa, as pessoas falam dos jogos de futebol que ocorreriam na tarde (*Hoje quem joga? ... O Paulistano/*). A terceira estrofe mantém a crítica a desatenção das pessoas na igreja, que pensavam em várias coisas além da missa, neste momento, temos o pensamento de pessoas contando dinheiro e conversando sobre a possibilidade de ao curso (*Ir ao curso é lei*), lá a sensualidade vibrava (*Automóveis fechados...*). A todas essas, a missa ia acontecendo, sem que as pessoas se concentrassem nela, tamanha a quantidade de estímulos que o sujeito naquela São Paulo recebia, a missa parecia de menor importância e esta era tediosa (*O bocejo do luxo* – p.47) se comparada com as tentações da cidade.

Na última estrofe o poeta refere-se ao cinema e aponta como este influenciava no comportamento da população:

Central. Drama de adultério.

A Bertini arranca os cabelos e morre.

⁵³ Tipo de oração em que se responde com uma invocação breve e repetida. É uma das formas mais populares e antigas de oração, tem, em geral, uma noção de súplica.

Fugas. . . Tiros. . . Tom Mix!
Amanhã fita alemã... de beijos. . .
As meninas mordem os beijos pensando em fita alemã. . .
As romãs de Petrônio. . .
E o leito virginal. . . Tudo azul e branco!
Descansar. . . Os anjos. . . imaculado!
As meninas sonham masculinidades. . .
— Futilidade, civilização. . .

(ANDRADE, p.47)

A parte inicial da estrofe refere-se a gêneros cinematográficos que emergiram na cidade paulista. Esta cultura cinematográfica interferiu decisivamente no comportamento das pessoas e, mais drasticamente, no comportamento das mulheres. Sobre o cinema no poema, João Manoel dos Santos Cunha dirá:

O cinema central possuía dois luxuosos salões – o “verde” e o “vermelho” -, era um dos mais *chics* da Avenida São João, endereço do antigo Cine Bijou, uma das primeiras salas de cinematógrafo de São Paulo e onde Mário teria esquecido o chapéu em 1910. O poeta concentra na última estrofe do poema quatro gêneros que, desde os anos dez, disputavam o interesse do público: os dramas passionais, italianos e franceses; os westerns americanos; as “fortes” fitas realistas alemãs e nórdicas e os filmes históricos italianos.

(CUNHA, 2011, p.159)

Como podemos observar, as referências feitas nos poemas são recriações de espaços e circunstâncias que fizeram parte da vida da voz poética. A imagem da atriz Francesca Bertini, arrancando os cabelos, é uma sátira aos exageros dos dramas passionais. A referência a Tom Mix traz a tona os filmes westerns americanos, que via neste ator, um grande ídolo da época. Estas referências aparecem sem aspas, no poema, e com repetidas reticências que denotam uma ação continua.

O cinema trouxe também, e isto a voz poética nos sugere, toda uma transformação e estimulação da libido, em particular feminina (*as meninas mordem os beijos pensando em fita alemã...*). Neste momento, a missa ainda estava acontecendo (*Os anjos... imaculados!*) e as mulheres pensavam no cinema e nas tentações que este despertava. Para fechar o poema, o *flâneur* sugere o clima de intensa libido dentro da própria igreja e mais uma vez a mulher é tomada como sujeito “privilegiado” na representação de tal sensualidade (*As meninas sonham masculinidades...*). Então uma pergunta surge: Porque as mulheres foram escolhidas para representar este clima de sensualismo? Uma resposta possível seria que “as meninas” foram

os sujeitos cuja prática social fora mais acentuadamente modificada com a chegada do cinema europeu e americano em São Paulo. E isto é significativo e revela a visão do *flâneur* com relação a estas “novas” mulheres, que ganhavam o espaço público, porém esta manifestação feminina ainda dava-se de maneira latente e sob o véu da moralidade cristã, representada pela ida à igreja no domingo pela manhã, tanto que o poeta irá desabafar no último verso em espécie de “discurso direto” marcado pelo travessão.

Essa representação poética parece se equiparar a descrição do historiador Sevcenko, quando ele diz:

A indústria cinematográfica, em prosperidade galopante, sobretudo, os estúdios norte-americanos, beneficiários exclusivos dos transtornos que a guerra impusera aos concorrentes europeus, supera os teatros e adquire um papel proeminente como forma popular de lazer nas grandes cidades. (...) Mas em compensação, criou instantaneamente uma legião de entusiastas ardorosos, que encontravam no dinamismo técnico e temático da forma cinematográfica a arte compatível por excelência com os estímulos voláteis da cidade.

(SEVCENKO, 2009, p.92 e 93)

Sevcenko se refere ao início do século XX, fala como o cinema americano passou a influenciar as pessoas mais que o teatro fazia. Esse cinema era, na maioria das vezes, simples e de interesse comercial, o que fez com que tivesse mais entrada na população do que o cinema europeu, em grande parte, mais experimental. Este fato histórico corrobora com a nossa intenção de mostrar a duplicidade da referência, como diz Ricoeur partindo de Jakobson, que faz da linguagem metafórica um espaço, possivelmente, privilegiado de redescritção do “real”, despertando sentidos que a linguagem referencial não expôs. No caso do poema analisado acima, os fatos históricos são relatados de forma fragmentária, como forma de internalizar na linguagem a realidade que circundava o nosso *flâneur*.

No poema *Tu*, a mulher é a própria cidade de São Paulo (*Mulher feita de asfalto e de lamas de várzea*), torna-se a amante metafórica do *flâneur*. Em meio a esta metáfora, outras mulheres aparecem, estas de carne e osso; são: “as costureirinhas de São Paulo/ ítalo-franco-luso-brasílico-saxônica” (ANDRADE, p. 57). Estas mulheres são modelos de sujeitos marcados pela mistura cultural e estavam pelas ruas paulistas como trabalhadoras braçais e símbolo da própria cidade mista. Para remeter às origens desta mistura cultural das mulheres e da cidade de São Paulo, o poeta cria um advérbio oriundo da palavra “bandeirante”: *bandeirantemente*. Fazendo isto, ilustra a influência estrangeira na cidade e mais uma vez, a mulher é elemento central na representação poética destas influências.

Em *Paisagem n.º3* ocorre uma breve alusão às figuras femininas que passeavam no centro da cidade. Eram as “rolas da Normal⁵⁴” (ANDRADE, p. 59), que “esvoaçam” pelas ruas chuvosas. A palavra “rolas” e “esvoaçam” remetem a leveza feminina e a forma confortável com que as mulheres se comportavam no espaço público recém-habitado e facilitado pelo processo de modernização.

Por último, *Coloque Sentimental* começa com um verso emblemático do *flâneur* no livro: “Tenho os pés chagados nos espinhos das calçadas” (ANDRADE, p.60). Vemos aí, mais uma vez, o tom de desencanto da voz poética diante do processo de urbanização. Vejamos o poema inteiro:

Tenho os pés chagados nos espinhos das calçadas. . .
 Higienópolis! ... As Babilônias dos meus desejos baixos,
 Casas nobres de estilo. . . Enriqueceres em tragédias. . .
 Mas a noite é toda um véu-de-noiva ao luar!

A preamar dos brilhos das mansões. . .
 O jazz-band da cor. . . O arco-íris dos perfumes. . .
 O clamor dos cofres abarrotados de vidas. . .
 Ombros nus, ombros nus, lábios pesados de adultério. . .
 E o rouge — cogumelo das podridões. . .
 Exércitos de casacas eruditamente bem talhadas. . .

Sem crimes, sem roubos o carnaval dos títulos. . .
 Si não fosse o talco adeus sacos de farinha!
 Impiedosamente. . .

- Cavalheiro. . . — Sou conde! — Perdão.
 Sabe que existe um Brás, um Bom Retiro?

- Apre! respiro. . . Pensei que era pedido.
 Só conheço Paris!

⁵⁴ Escola tradicional da São Paulo criada em 1894. Ver melhor em:
http://www.aprenda450anos.com.br/450anos/escola_cidade/2_escola_catedral.asp

- Venha comigo então.

Esqueça um pouco os braços da vizinha. . .

- Percebeu, hein! Dou-lhe gorjeta e cale-se.

O sultão tem dez mil. . . Mas eu sou conde!

- Vê? Estas paragens trevas de silêncio. . .

Nada de asas, nada de alegria. . . A Lua. . .

A rua toda nua. . . As casas sem luzes. . .

E a mirra dos martírios inconscientes...

- Deixe-me pôr o lenço no nariz.

Tenho todos os perfumes de Paris!

- Mas olhe, embaixo das portas, a escorrer. . .

- Para os esgotos! Para os esgotos!

- a escorrer

um fio de lágrimas sem nome!. . .

(ANDRANDE, p.60 e 61)

O poema refere-se ao bairro de Higienópolis, bairro nobre e central da capital paulista. Higienópolis recebe este nome, pois foi criada com a intenção de ser o bairro mais higiênico de São Paulo. Lúcio Gomes Machado em seu artigo “Arquitetura do Século XX no bairro de Higienópolis: Identificação, Tombamento e Proteção Urbanística” diz sobre o bairro:

O Bairro de Higienópolis foi planejado pela empresa de Victor Nothman e Martinho Burchard a partir de 1898, inicialmente com denominado Boulevards Bouchard. Naquela ocasião, tinha o propósito de proporcionar às famílias da classe alta uma alternativa de local de moradia, com melhor qualidade ambiental, longe da várzea e das linhas de estrada de ferro, (daí o nome adotado posteriormente). – Essas famílias eram constituídas por uma segunda geração de fazendeiros do café, comerciantes e pioneiros da industrialização, cujos pais haviam ocupado o Bairro de Campos Elíseos, o primeiro bairro planejado de São Paulo.

(MACHADO, p.2)

Portanto, o bairro era nobre, habitado por fazendeiros e, sobretudo, comerciantes e industriais. A arquitetura da cidade lembra os palacetes franceses, caracterizando mais uma tentativa paulista de “copiar” os modelos europeus de urbanização. Outra vez, a referência feita de forma poética bate com o dado histórico e isto é uma tônica em toda obra. Porém o *flâneur* não é, obviamente, historiador, sua recriação é poética e marcada pela perspectiva de uma aristocracia em decadência, que olhava com ambiguidade para a modernidade. Em *Colloque Sentimental* o *flâneur* é notadamente áspero e dispara sua crítica contra uma elite fútil, adúltera e que enriqueceu as custas de uma sociedade desigual (*casas nobres de estilo... Enriqueceres em tragédias/ as babilônias dos meus desejos baixos*).

Na segunda e terceira estrofes, o poeta descreve as características dos moradores deste bairro (*ombros nus, lábios pesados de adultério*). Mostra ainda a sofisticação superficial destes moradores e, nesta contextualização, a figura feminina é central. A partir da quarta estrofe, inicia-se uma conversa entre dois sujeitos, um possivelmente, o *flâneur* e outro da elite financeira. Primeiramente, o *flâneur* questiona ao conde sobre seu conhecimento (desconhecimento) dos bairros pobres. Com isto, a voz poética enfatiza certas contradições da cidade (de um lado um bairro nobre, de outro uma porção de bairros periféricos e pobres). Na sequência, o conde reconhece não conhecer tal bairro e o *flâneur* observa-o segurando os braços de uma mulher que seria sua vizinha. A resposta do conde revela uma postura machista diante da figura feminina, tomada como objeto de desejo. Já observamos como em outros poemas a mulher aparece como sujeito desejante, mas neste poema, ela é o objeto de desejo e um elemento central na construção do adultério (*O sultão tem dez mil... Mas eu sou conde*) por isto, o conde teme que a voz poética conte de sua relação com a vizinha. A fala sequente deixa subentender que é de fato o *flâneur* quem conversa com o conde, pois nesta fala, o interlocutor revela a mesma perspectiva da voz poética diante das contradições e futilidades daquela São Paulo (*Nada de asas, nada de alegria... A lua*).

Na antepenúltima fala, o conde revela todo seu melindre, típico de uma caricatura do homem europeu de classe alta. Já na penúltima fala, o *flâneur* cria uma imagem irônica em relação à proposta de higiene da cidade, mais uma vez, a referencialidade (cidade real) é duplicada poeticamente (cidade na poesia) para ilustrar as contradições do processo de urbanização da capital paulista. Fala-se dos esgotos que escorrem pela cidade (antes, na segunda estrofe o poeta já falara de podridão) e, obviamente, que o temo “esgotos” denota⁵⁵,

⁵⁵ No sentido de “denotação generalizada”, explicitado por Ricoeur.

não apenas o conceito do temo literal (restos de detritos), mas também outro conceito metafórico ligado à ideia de coisa suja, que por sua vez remete a indiferença do conde e ao clima de superficialidade e de adultério que marcavam o bairro na visão do *flâneur*.

Portanto, podemos observar um jogo constante, que envolve a feminina nos poemas, entre objeto e sujeito do desejo. O jogo é ilustrativo dos valores modernos que começam a surgir na capital paulista.

Considerações finais

No decorrer deste trabalho, buscamos observar a representação de sujeitos periféricos na obra *Paulicéia Desvairada*. Como categoria estética, utilizamos os conceitos de referência duplicada e conotação generalizada, desenvolvidos por Paul Ricouer (2000) em seu livro “Metáfora Viva”. Como tal conceito remete a uma duplicação da referencialidade e como os poemas do livro fazem diversas referências a acontecimentos e espaços muito frequentados na São Paulo do início do século XX, fizemos uma explanação histórica sobre o processo de modernização e industrialização por que passou São Paulo, tomando como base os apontamentos feitos pelo historiador Nicolau Sevcenko em seu livro *Orfeu estático na metrópole: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20*, embora tenhamos recorrido a várias outras referências sobre a realidade de São Paulo nos anos estudados.

Como nossa proposta foi se aproximar aos poucos da obra, durante a divisão dos capítulos, partimos da noção de *flâneur* (na perspectiva defendida por Walter Benjamin), como uma figura produto das cidades modernas, depois buscamos debater sobre o conceito de modernidade e inicialmente sua ideologia de superação dos conflitos e posteriormente sua crítica contra tais princípios e seu processo de “reflexividade”. Para os debates sobre a modernidade, nossa fundamentação teórica básica foi Walter Benjamin, Antony Giddens e Alain Touraine, pensando estes três, na medida do possível, em conformidade com alguns apontamentos feitos por Georg Simmel, basicamente em dois textos deste autor: *A metrópole e a vida mental* e *O estrangeiro*.

Em seguida, fizemos um apanhado sobre a fortuna crítica relacionada à obra *Paulicéia Desvairada*. Para tanto, por questões didáticas, escolhemos três aspectos que foram, em especial, observados na crítica, são eles: a presença das vanguardas europeias; a figura do arlequim e a crítica à modernidade.

Por último, fizemos as análises propriamente ditas dos poemas, tomando os sujeitos periféricos como elementos representativos do processo de modernização e urbanização daquela São Paulo e como “matéria-prima” privilegiada na construção dos poemas, recriados através da metáfora.

Observamos em nossas pesquisas que a visão da cidade, vista pelos olhos do *flâneur* dos poemas de *Paulicéia Desvairada*, será influenciada por diversas variantes de base estética, mas também histórica e social.

A figura do *flâneur*, analisada por Walter Benjamin (1995) a partir do poeta Charles Baudelaire, aproxima-se bastante com a voz poética de *Paulicéia Desvairada*, na medida em

que ambos viveram um período de transição e compartilham, de forma diferente, de um estilo de vida aristocrático que entrava em decadência com ascensão da burguesia. No caso específico de Mário de Andrade, os estudos feitos por Sérgio Miceli (2012), ajudaram-nos a concluir que, na voz poética dos poemas de PD, há a reverberação de um sujeito que cantava as mudanças de sua cidade, com um constante tom de pessimismo e de revolta e que tal perspectiva é a internalização nos poemas dos conflitos por que passava as elites (que financiavam boa parte dos artistas que participarão da semana de 22) diante da industrialização e do crescimento urbano da cidade.

Somado a isto, há um processo de urbanização caótico, na cidade de São Paulo no início do século XX, resultado da crise no plantio do café que forçou um redirecionamento drástico dos investimentos e do fato de São Paulo ser a cidade preferida do governo federal para os empréstimos. Sendo assim, na tentativa de divulgar uma metrópole moderna, o governo paulista incentivou uma política de valorização do centro econômico e financeiro da cidade, empurrando a população pobre para as periferias. Portanto, por trás do clima de euforia que permeava a cidade, existiu uma série de sujeitos excluídos, que nossa voz poética transformará em elemento estético para os seus poemas. Esse trabalho priorizou a representação poética dos: negros, imigrante pobre, operários e mulheres.

A divisão desses sujeitos por grupos constitui uma divisão didática, uma vez que alguém poderia participar em mais de um destes grupos.

Podemos observar que os negros são representados, em alguns poemas, quase sempre presentes em bairros periféricos e ligados à prática de consumo de álcool. Mais uma vez, os poemas estão claramente relacionados ao momento histórico da cidade de São Paulo, naquele período, em que os negros estavam recém-libertos e eram obrigados a conviver com a miséria e com o preconceito que considerava o imigrante mais capaz para o trabalho. O *flâneur* traz estes sujeitos para os poemas, em citações rápidas e em tom de lamento. Quando não aparecem em citações claras e metaforicamente como na citação à figura de Chico-rei. Outras vezes, ocorre uma comparação com a maciça presença branca no centro, em contraposição às comunidades negras que povoavam os bairros operários (Cambuci, Braz, Mooca, etc).

Observamos também que os imigrantes são outros sujeitos de forte presença naquela São Paulo e nos poemas de PD. No entanto, estes sujeitos são multifacetados e transitam em diversas escalas que vai desde a riqueza ao estado de miséria. O *flâneur* de PD vai retratar estes sujeitos em seus diversos aspectos. Este trabalho procurou analisar alguns destes aspectos, de forma relacional, pois a prioridade eram os imigrantes pobres, também vítimas da cidade moderna. Sendo assim, os imigrantes aparecerão como vendedores nas ruas, como

vozes fragmentadas em meio à explosão de estímulos que circundam a memória do *flâneur*, mas também como sujeitos ricos, como o sujeito que conversa com a voz poética no poema “Colloque Sentimental” e demonstra sua futilidade e seu esnobismo com relação à população pobre.

Os operários, em grande parte, negros e imigrantes pobres, são construídos poeticamente em meio a um clima tenso de revolta e de mobilização contra as péssimas condições de trabalho. A figura da polícia aparece como o elemento repressor e como metonímia do próprio estado. A ausência de pontuação regular nos poemas intensifica a impressão de tumulto e as palavras que prevalecem nestes poemas são semanticamente relacionadas a momentos de guerra, lembrando que, naquela época, na Europa, a 1ª grande guerra ainda estava recente.

A figura feminina também é de fundamental importância para ilustrar as mudanças comportamentais porque passava São Paulo e a visão do *flâneur* diante de tais mudanças. A mulher aparece como mão-de-obra, outra mudança trazida pela industrialização e ocupando os espaços públicos. Essa ocupação, podemos concluir, possui dois aspectos: primeiro é sintomático das influências e dos gritos de liberdade advindos da Europa e trazidos pelos imigrantes. Segundo como uma mudança trazida pelo processo de urbanização, que construía a cidade moderna como espaço para grande aglomeração de pessoas, e com isto, a rua, parcialmente, passou de um lugar essencialmente público a exalar a privacidade. Nos poemas, estas mulheres aparecem, ora como objeto de desejo, ora como sujeito “desejante” e são importantíssimas na criação poética de um clima de sensualidade que permeia boa parte dos poemas e remetem a valores modernos, recém-incorporados pela cidade paulista.

A modernidade surgiu como uma alternativa aos governos absolutistas e como um caminho para superar problemas relacionados à liberdade e a qualidade de vida. A urbanização tinha, assim, a função de “organizar” as cidades de modo que as epidemias, violências e fome fossem amenizadas ou mesmo banidas destes espaços. Podemos concluir que a poesia de PD é uma clara alusão ao fracasso de tal proposta, somada a um processo de inovações estéticas que só fizeram radicalizar-se com o tempo. Neste sentido, esta obra é um símbolo de transição estética, enquanto realização artística, e social, enquanto artefato contra os discursos que exaltavam a modernização paulista em detrimento de uma série de sujeitos que foram drasticamente excluídos do tão cobiçado “desenvolvimento” urbano.

Podemos observar ainda, que Mário de Andrade compõe PD sob o impacto das impressões deixadas pela chegada ostensiva da modernidade, impressões estas guiadas pela experiência de *choc* de um sujeito que vivenciou um período de intensa transição e que precisou negociar espaços no mercado editorial, além de ter que transformar em linguagem,

uma experiência ainda difusa. As metáforas aparecem assim nos poemas, como recurso poético imprescindível na reconstrução daquela São Paulo, sem, contudo, deixar de entrever nas suas sugestões, as marcas da São Paulo do início do século XX.

Referências

- ANDRADE, Mário. **Movimento modernista**.
<http://www.estadao.com.br/magazine/especial/modernismo/apresentacao.htm>; Acessado em: 15/10/2011.
- ANDRADE, Mário. **Poesias completas**. Belo Horizonte, Itatiaia, 2005.
- ANDRADE, Mário. **Obra imatura**. São Paulo, Livraria Martins, 1960.
- ANDRADE, Mário. **De Paulicéia desvairada a café (Poesias Completas)**. São Paulo, Círculo do Livro.
- ARQUIVO DO ESTADO (São Paulo, SP); **Memória Urbana – A grande São Paulo até 1940**. Emplasa; 2001.
- BAIRRO DO CAMBUCI; In: Folha de São Paulo Online. Disponível em: <http://almanaque.folha.uol.com.br/bairros_cambuci.htm>, acessado em: 10/11/2013.
- 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.
- BARBOSA, João Alexandre; **As ilusões da modernidade**. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- BENJAMIM, Walter; **Obras escolhidas III – Charles Baudelaire – Um lírico no auge do capitalismo**. São Paulo: Brasiliense, 1995.
- BENJAMIM, Walter; **Obras escolhidas II – Magia, arte e técnica**. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BENJAMIM, Walter; **Origem do drama barroco alemão**. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Minas Gerais, Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998. 395p.

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

BOLLE, Willi. **A cidade sem nenhum caráter**. In Revista Espaço e Debates, vol.27; p.14 a 28. São Paulo: Núcleo de estudos regionais e urbanos, 1989.

BORA, Zélia. **Naciones (Re) Construidas; Política Cultural e Imaginación**. Universitas Castellae Colección "Cultura Iberoamericana" , Valladolid – Espanha, 2002

BRITO, Mário de Silva. **História do modernismo brasileiro: antecedentes dasemana de arte moderna**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1971.

CUNHA, João Manoel do Santos. **A lição aproveitada. Modernismo e cinema em Mário de Andrade**. Cotia - SP: Ateliê Editorial, 2011.

ESCOLA NORMAL. In: Aprenda 450 anos. Disponível em:

<http://www.aprenda450anos.com.br/450anos/escola_cidade/2_escola_catedral.asp>,

acessado em: 12/08/2013.

FACIOLI, Valentim. **São Paulo capital Brasil (Mário de Andrade: literatura e modernização) in. Revista Serrados**, p.413 a 425. São Paulo, 2009.

FERNANDES, Florestan. **A Integração do negro na sociedade de classes**. São Paulo: Ática, vol. 1. 1978.

FERREIRA, Eliana Maria Azevedo Roda Pessoa. **Expressividade e visão de mundo: O léxico de Mário de Andrade na poesia da década de 20**. 2009. P.144. Universidade de São Paulo. Dissertação de Mestrado.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e Punir**. Petrópolis – RJ: Vozes, 1987.

FREGUESIA DO Ó. In: CEFET-SP. Disponível em:

<<http://www.cefetsp.br/edu/eso/freguesia.html>>, acessado em: 15/01/2014.

GIDDENS, Antony. **As consequências da modernidade**. São Paulo: Unesp, 1991.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A 11ª ed; 2006.

HISTÓRIA DOS BAIRROS PAULISTANOS – CAMBUCI -
http://almanaque.folha.uol.com.br/bairros_cambuci.htm

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

HOMEM, M. Cecília N.- **Higienópolis: Grandeza e Decadência de um Bairro Paulistano**. São Paulo:Departamento do Patrimônio Histórico da Secretaria Municipal da Cultura do Município de São Paulo,1980.

IUMNA, Maria Simon. **Linguagem Poética e Crescimento Urbano-industrial**. 1980; Rev. Let., São Paulo. Disponível em: <http://seer.fclar.unesp.br/letras/article/view/44>, Acessado em 10/12/2011.

JAECKEL, Volker. A percepção da grande cidade na obra de Georg Heym e Mário de Andrade. 2009; **Revista Contingentia**. Disponível em:
seer.ufrgs.br/contingentia/article/view/7107> Acessado em: 02/05/2012.

JACOBSON, Roman. **Linguística e comunicação**. 22ª. ed. São Paulo: Cutrix, 2001.

LAFETÁ, João Luiz. **1930: A crítica e o Modernismo**. 34ª. ed. São Paulo: Duas Cidades, 2000.

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

LOPEZ, Telê Porto Ancona. **Arlequim e modernidade**. Disponível em:
<http://200.144.255.123/Imagens/Revista/REV021/Media/REV21-05.pdf>, acessado em 12/09/2012.

LOPEZ, Telê Porto Ancona. **Mário de Andrade: ramais e caminho**. São Paulo: Duas Cidades, 1972.

LOPEZ, Telê Porto Ancona. **De São Paulo: cinco crônicas de Mário de Andrade, 1920-1921**. São Paulo: Senac São Paulo; 2004.

LUNA, Jayro. **Como ler um poema modernista**. Disponível em: <http://www.jayrus.art.br/Apostilas/Academica/Como_ler_um_poema_modernista.pdf>, Acessado em 28/06/2013.

MACHADO, Luís Gomes. **Arquitetura do Século XX no bairro de Higienópolis: Identificação, Tombamento e Proteção Urbanística**. Disponível em: <http://www.docomomo.org.br/seminario%206%20pdfs/Lucio%20Gomes%20Machado.pdf>, acessado em 30/12/2013.

MICELI, Sérgio. **Vanguardas em Retrocesso**. São Paulo: Companhia das Letras; 2012.

MICELI, Sérgio. **Experiência social e imaginário literário nos livro de estreia dos modernistas brasileiros**. Disponível em: <www.scielo.br/pdf/ts/v16n1/v16n1a10.pdf>, acessado em: 27/10/2012.

NORA, Pierre. **Entre história e memória: A problemática dos lugares de memória**. tradução: Yara Aun Khoury, In: **PROJETO HISTÓRIA**, Revista do programa de História de estudos pós-graduados em História e do departamento de História da PUC-SP, (Pontificia Universidade Católica de São Paulo), São Paulo, SP – Brasil, 1981.

NUNES, Aparecida Maria. As andanças do arlequim e suas múltiplas percepções na Paulicéia de Mário de Andrade. **XXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**, disponível em: <www.intercom.org.br/papers/nacionais/2005/resumos/r1994-1.pdf> . Acessado em: 19/05/2012.

NUNES, Benedito. Mário de Andrade; As enfibraturas do modernismo. **Revista IberoAmericana**, disponível em: <revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/.../article/.../4030> Acessado em 11/03/2010.

PICCHIA, Menotti Del; **Paulicéia Desvairada** – in. **Correio Paulistano**, disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/travessia/article/download/.../16268>>. Acessado em 14/08/2013.

PINTO, MARIA Inez Machado Borges; **Urbes industrializada: o modernismo e a paulicéia como ícone da brasilidade** – In. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 21, nº42, p. 435-455. 2001, disponível em <<http://www.scielo.br/pdf/rbh/v21n42/a09v2142.pdf>>. Acessado em 21/12/2012.

RIBEIRO, Claudia Ribeiro; A cidade pelos olhos de Charles Baudelaire e Mário de Andrade. **XV Congresso Nacional de Linguística e Filosofia**, Disponível em: <www.filologia.org.br/xv_cnlf/tomo_2/92.pdf> . Acessado em: 12/04/2012.

RICOEUR, Paul. **A Metáfora Viva**, tradução de Dion Davi Macedo. São Paulo: Edições Loyola, 2000.

ROSENFELD, Anatol. **Mário e o Cabotinismo**, in: **Texto/Contexto**, São Paulo: Perspectiva, 1996.

RUA BOA VISTA. In: Café com bloquitos. Disponível em: <<http://cafecombloguitos.blogspot.com.br/2009/11/fotos-rua-boa-vista-sao-paulo.html>>, acessado em: 01/12/2013.

SANTIAGO, Silviano. **Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural**, São Paulo: Perspectiva, 1978.

SÃO PAULO. Governo do estado de São Paulo 2013. Disponível em:<<http://www.arquivoestado.sp.gov.br/imigracao/>>Acessado em 12/03/2013.

SEVCENKO, Nicolau. **Orfeu Extático na Metrópole: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos XX**, São Paulo: Companhia das letras; 1992.

SCHPUN, Monica Raissa. Luzes e sombras da cidade (São Paulo na obra de Mário de Andrade) in. *Revista brasileira de história*, vol.23, número 046, p.11 a 36, São Paulo: Associação Nacional de História; 2003.

SIMÕES, José Luiz. **Anotações sobre a abolição, imigração e o mercado de trabalho na República Velha**, 2005. Disponível em: <<https://www.zotero.org/nilaus/items/itemKey/62XCS6T5>>, acessado em: 15/12/2013.

SIMMEL, George. A metrópole e a vida mental, In: **O fenômeno urbano**, Rio de Janeiro: Zahar, 1967. P. 7 a 28.

SIMMEL, George. **O Estrangeiro**. 2005. Disponível em:

<<http://www.cchla.ufpb.br/grem/SIMMEL.O%20estrangeiro.Trad.Koury.rbsedez05.pdf>>.

acessado em: 26/11/2013.

TOURAINE, Alain. **La Société Post-Industrielle**. Paris : Denoël/Gonthier 1969.

TOURAINE, Alain. **Crítica da Modernidade**, Petrópolis: Vozes; 6ed; 1999.

VELOSO, Monica Pimenta. **História e Modernismo**, Belo Horizonte – MG: Autêntica, 2010.