

BRUNA ARAUJO CUNHA

**RUAS DO MEU SÃO PAULO: NOTAÇÕES SENSORIAIS E VISÕES
CRÍTICAS NA POÉTICA DE MÁRIO DE ANDRADE**

**Dissertação apresentada à Universidade
Federal de Viçosa, como parte das
exigências do Programa de Pós-
Graduação em Letras, para obtenção do
título de *Magister Scientiae*.**

**VIÇOSA
MINAS GERAIS – BRASIL
2014**

**Ficha catalográfica preparada pela Seção de Catalogação e
Classificação da Biblioteca Central da UFV**

T

C972r
2014
Cunha, Bruna Araujo, 1988-
Ruas do meu São Paulo : notações sensoriais e visões
críticas na poética de Mário de Andrade / Bruna Araujo Cunha. –
Viçosa, MG, 2014.
vi, 105f. ; 29 cm.

Orientador: Joelma Santana Siqueira.
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Viçosa.
Referências bibliográficas: f.100-105.

1. Poesia lírica. 2. Sociedade. 3. Mário de Andrade.
4. Poesia moderna. I. Universidade Federal de Viçosa.
Departamento de Letras. Programa de Pós-graduação em Letras.
II. Título.

CDD 22. ed. 808.14

BRUNA ARAUJO CUNHA

**RUAS DO MEU SÃO PAULO: NOTAÇÕES SENSORIAIS E VISÕES
CRÍTICAS NA POÉTICA DE MÁRIO DE ANDRADE**

Dissertação apresentada à Universidade Federal de Viçosa, como parte das exigências do Programa de Pós-Graduação em Letras, para obtenção do título de *Magister Scientiae*.

APROVADA: 28 de abril de 2014.

Márcia Regina Jaschke Machado

Marcos Aparecido Lopes

Joelma Santana Siqueira
(Orientadora)

“As cidades, como os sonhos, são construídas por desejo e medo”

Italo Calvino

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, gostaria de agradecer a Deus, por me garantir saúde e força na busca da concretização de meus sonhos. A CAPES pela bolsa concedida para a realização da presente dissertação e a Prof^a. Dr^a. Joelma Santana Siqueira, que desde a graduação, e até agora no mestrado, orientou-me e acreditou em minhas pesquisas me incentivando a seguir os caminhos acadêmicos. Agradeço pela paciência e pelos sábios ensinamentos que fizeram me apaixonar ainda mais pelos estudos literários, me levando a estudar com prazer cada dia mais.

Agradeço também a professora Márcia Machado que muito gentilmente colaborou para ampliar meus conhecimentos sobre a primeira fase do Modernismo no Brasil e a Semana de Arte Moderna. Agradeço ainda por me proporcionar tantas informações preciosas sobre o grande poeta e estudioso Mário de Andrade e por estar sempre disposta a tirar dúvidas e esclarecer informações.

Com muito carinho, gostaria também de agradecer minha família pelo apoio incondicional, em especial a minha mãe Lindalva e ao meu pai José Maria que sempre me auxiliaram e me apoiaram durante todos os momentos de minha vida.

Por fim, expresso minha gratidão aos colegas de mestrado, especialmente a Super Vívi e a Fran, pessoas especiais que marcaram minha trajetória em Viçosa. Aos professores e funcionários do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFV, em especial a Adriana, pelo carinho e atenção na prestação de serviços. Agradeço também aos amigos da graduação: Rodrigo Machado que muito me ajudou e me motivou para me empenhar na vida acadêmica, Maikely Colombini e Maíra Sant'anna, companheiras de estudo e de vida pessoal.

RESUMO

CUNHA, Bruna Araujo, M.Sc., Universidade Federal de Viçosa, abril de 2014.
Ruas do meu São Paulo: notações sensoriais e visões críticas na poética de Mário de Andrade. Orientadora: Joelma Santana Siqueira.

O presente trabalho detém-se na análise de alguns poemas de *Paulicéia Desvairada* (1922) e *Lira Paulistana* (1945) com o intuito de observar a rua enquanto local de sociabilidade do sujeito moderno. *Paulicéia Desvairada* foi o primeiro livro de poesia modernista publicado no Brasil. A obra marca o início do rompimento com as estruturas poéticas tradicionais, apresentando linguagem e recursos estilísticos inovadores, tais como versos livres, versos polifônicos e dissonâncias. Já em *Lira Paulistana*, as inovações cedem lugar a versos mais regulares, com rimas e refrãos. Nessas duas obras poéticas, distanciadas por mais de vinte anos, a cidade de São Paulo, poetizada de formas distintas, é o grande tema dos poemas. Em *Paulicéia Desvairada*, a cidade paulistana apresenta ainda resquícios de um passado provinciano, o eu-lírico encontra-se em meio à multidão e diante de ruas que estão passando por um processo de modernização. Na *Lira Paulistana*, a cidade de São Paulo já é uma metrópole, o eu-lírico sente-se ainda mais no anonimato das ruas prontamente modernas. Nesse sentido, nos propomos a analisar alguns poemas das obras *Paulicéia Desvairada* (1922) e *Lira Paulistana* (1945), observando a tensão entre o “eu” e a “cidade”, já bastante identificada pela crítica, atentos ao conceito de espaço polissensorial, espaço semantizado e aspectos históricos e sociais da cidade de São Paulo nos anos 1920 e 1940. Ao aproximarmos essas duas obras do escritor, foi possível perceber que ele problematiza as mudanças ocorridas na cidade e as consequências causadas por essas mudanças, que, para ele, dilaceram, aos poucos, as relações humanas.

ABSTRACT

CUNHA, Bruna Araujo, M.Sc., Universidade Federal de Viçosa, April, 2014.
Streets of my São Paulo: sensory notations and criticals views on poetic's Mário de Andrade. Adviser: Joelma Santana Siqueira.

This work focuses on the analysis of some poems of *Paulicéia Desvairada* (1922) and *Lira Paulistana* (1945) in order to observe the street as a place of sociability of the modern man. *Paulicéia Desvairada* was the first book of modern poetry published in Brazil. The work marks the beginning of the break up with traditional poetic structures with innovative language and stylistic features, such as free and polyphonic verses and dissonances. In *Lira Paulistana*, innovations are giving way to more regular verses with rhymes and choruses. These two poetic works, apart for over twenty years, poeticized the city of São Paulo in different ways, this place is the great theme of the poems. In *Paulicéia Desvairada*, the São Paulo city still has remnants of a provincial past, the self-lyrical lies in the crowd and on the streets who are going through a process of modernization. In *Lira Paulistana*, the city of São Paulo is now a metropolis, the self-lyrical feel even more in the anonymity of this modern streets. In this case, we propose to analyze some poems of *Paulicéia Desvairada* (1922) and *Lira Paulistana* (1945), in order to focus our attention between the "I" and the "city", already well identified by criticals, who are aware to the concept of polissensorial and semanticized space and historical and social aspects of the city of São Paulo in the 1920s and 1940s. As we approached these two works of the writer, we realized that he sees some problems about the changes in the city and the consequences caused by these changes, which, for him, it fades the human relationship away.

SUMÁRIO

Apresentação	01
1. O modernismo, São Paulo e a lírica marioandradiana	08
1.1 Reflexões sobre o modernismo brasileiro na cidade de São Paulo	08
1.2 Vicissitudes históricas na cidade modernista	16
1.3 A sociabilidade do sujeito moderno nas ruas da cidade paulistana	27
1.4 São Paulo e a trajetória lírica marioandradiana.....	38
2. As ruas da cidade paulistana na poesia de Mário de Andrade	51
2.1 Notações sensoriais das ruas de São Paulo	51
2.2 Visões críticas das ruas de São Paulo	71
Considerações Finais	95
Referências Bibliográficas	98

1. APRESENTAÇÃO

A cidade tem sido um tema constantemente estudado não apenas na política, economia e nos projetos de arquitetura e urbanismo, mas também nos estudos literários. No ensaio *A cidade, a literatura e os estudos culturais: do tema ao problema*, Renato Cordeiro Gomes (1999) ressaltou que a relação entre Literatura e experiência urbana intensificou-se na modernidade, pois a cidade tornou-se uma paisagem inevitável, e mesmo quando não incorporada nos textos, faz-se presente pela sua ausência que deixa marcas como a violência, a solidão, entre outros.

O cenário da cidade é um “espaço privilegiado para as identificações culturais emergentes, para a articulação das diversas representações sociais, ou para usar um termo em alta, para a ‘etnificação da cultura’” (GOMES, p.23). Capaz de ser observada pelo viés do imaginário, ou seja, pela literatura, “que pode desempenhar um papel significativo nos estudos culturais”, a cidade, espaço que tem a rua como traço forte de sua cultura, “passa a ser não só cenário, mas grande personagem de muitas narrativas, ou a presença incorporada em muitos poemas”.

Elemento da paisagem urbana, espaço físico dinâmico destinado ao fluxo de pessoas e meios de transporte, a rua não é apenas mero cenário da urbe. Neste espaço público onde é concretizado as transformações urbanas da cidade, acontece também o encontro entre as pessoas, as manifestações sociais e muitas realizações pessoais do sujeito. Desse modo, esse elemento que dá forma à cidade é passível de revelar, como afirmou Fraya Freshe (2011, p.22), o tipo de realidade produzida em uma sociedade.

Inicialmente, as vias públicas das cidades coloniais eram apenas pequenos becos que davam acesso às casas vizinhas e às igrejas. Sem qualquer tipo de nivelamento do solo, as ruas eram, somente, destinadas à circulação de pedestres. Todavia, em virtude das transformações urbanas ao longo do tempo, as ruas começaram a ser nomeadas, iluminadas, asfaltadas, ampliadas e embelezadas.

As ruas paulistanas passaram por este processo. A cidade que cresceu sem uma organização cuidadosa do espaço, possuía ruas estreitas,

desprovidas de calçamento e iluminação, que sofreram transformações significativas a partir do século XIX, como a iluminação à gás, a circulação de meios de transportes de grande porte, como os bondes, e a ampliação das ruas inspirada na urbanização da capital europeia que era símbolo da modernidade no século XIX: Paris.

Essas ruas que vinham sofrendo transformações físicas modificavam também a postura dos pedestres que por elas circulavam. Resgatando a experiência da diversidade, como pontuou José Guilherme Cantor Magnani, a rua é, por excelência, o palco da desigualdade social e cultural, além de ser o local onde acontece o encontro entre desconhecidos. Esse espaço público – a rua,

rígida na função tradicional e dominante – espaço destinado ao fluxo – às vezes se transforma e vira outras coisas: vira casa, vira trajeto devoto em dia de procissão, local de protesto em dia de passeata, de fruição em dia de festa, etc. Às vezes é vitrine, outras é palco, outras ainda lugar de trabalho ou ponto de encontro. (MAGNANI, 1993, p. 46).

Por meio dessas palavras podemos dizer que a rua representa, portanto, muito mais que um espaço público, pois ela é também o local de sociabilidade do homem. Na presente pesquisa, estudamos a experiência da rua, e não a sua materialidade, uma vez que nos poemas marioandradianos, as ruas da cidade de São Paulo, às vezes, não são sequer mencionadas, pois o que importa são as suas implicações no relacionamento humano.

Nos poemas de *Paulicéia Desvairada* e *Lira Paulistana* o poeta faz alusão às ruas paulistanas no início da modernização da cidade até o período no qual São Paulo já era uma metrópole. Nesse sentido, estaremos diante de ruas que sofreram o processo da modernização, que não foi igual ao da Europa, embora tenha relações com este.

O poeta Charles Baudelaire, em 1859, usou o termo “modernidade” para fazer alusão à realidade social em que vivia a Paris do século XIX, pois a cidade estava tomada pela fugacidade do atual. Fazendo analogia entre os termos atual e moda, Baudelaire referia-se a transitividade do conceito, pois a “modernidade”, assim como a moda, é moderna hoje, mas estará envelhecida ou fora de moda amanhã.

Paralelamente, é difícil chegarmos a um conceito objetivo do que foi o Modernismo, devido à sua pluralidade e variedade de aspectos, e, ainda, como

ressaltou Peter Gay (2009, p.17), “desde a metade do século XIX utilizou-se o termo ‘modernismo’ para todo e qualquer tipo de inovação, todo e qualquer objeto que mostrasse alguma dose de originalidade”. Por isso, o autor considera ser mais fácil exemplificar do que definir o modernismo.

Com o advento da modernidade originaram-se uma pluralidade de tendências filosóficas, científicas, sociais e literárias, isto é, os “ismos”, que de acordo com Gilberto Mendonça Telles foram movimentos

por um lado, decorrentes do culto à modernidade, resultado das transformações científicas por que passava a humanidade; e, por outro, consequência da repetição e da automatização de técnicas e teorias estéticas que já não correspondiam a realidade do novo mundo que começava a desvendar-se. (TELLES, 2009, p.55).

Esses movimentos de vanguarda, como ressaltou Ivan Marques (2011, p.9), desenvolveram “expressões particulares em cada realidade histórica aonde aportaram”. No Brasil, por exemplo, o modernismo assumiu características próprias com o intuito de romper com o passado e valorizar a cultura nacional. Além disso, o termo “modernismo”, de acordo com Joaquim Inojosa (1975, p.249), foi também utilizado para substituir o de “futurismo”, de Marinetti, “e com ele se proclamara a independência cultural do Brasil”. Neste contexto de mudança cultural, algumas cidades brasileiras, como o Rio de Janeiro, já transformavam o cenário citadino colonial em prol da modernização das grandes cidades, baseado nos modelos europeus. São Paulo, por sua vez, apresentava avanços citadinos no início do século XX que se desenvolveram de forma muito veloz. A indústria prosperava, a imigração intensificava-se cada vez mais e a elite paulistana investia no crescimento da cidade com o intuito de alcançar visibilidade no cenário nacional e transformar a urbe paulistana em exemplo de modernização para o país.

Essa civilização industrial refletir-se-á, conseqüentemente, nas produções artísticas do período, tal como em *Paulicéia Desvairada* e *Lira Paulistana*, obras que abordam a modernização da cidade e suas implicações nos relacionamentos humanos.

O *flâneur*, aquele que é o observador da cidade, um sujeito que caminha livremente sem preocupação com o destino, o qual tem a rua enquanto morada e que “entre as fachadas dos prédios sente-se em casa tanto quanto o burguês

entre suas quatro paredes” (BENJAMIN, 2000, p.35) é identificado por Walter Benjamin na poesia de Charles Baudelaire.

Walter Benjamin (2000, p. 122) faz uma distinção entre transeunte e flâneur. De acordo com ele, esse “precisa de espaço livre e não quer perder sua privacidade” enquanto aquele “se enfia na multidão”. O transeunte é conceituado por Fraya Freshe enquanto um pedestre qualquer da rua, um sujeito inserido no anonimato da multidão, e pensamos que é deste que mais se aproxima o eu-lírico marioandradiano.

Vale ressaltar ainda que o foco de nosso trabalho não consiste em definir com precisão esse eu-lírico, pois o que pretendemos é estudar a rua enquanto local de sociabilidade do homem moderno na poesia, ou seja, iremos analisar a rua enquanto espaço semantizado devido à observação da constante imbricação entre sujeito e espaço percebido. Para melhor compreender a interação do espaço na poesia, observamos com o estudioso Antonio Candido que

O poeta não é um resultante, nem mesmo um simples foco refletor; possui o seu próprio espelho, a sua mônada individual e única. Tem o seu núcleo e o seu órgão, através do qual tudo o que passa se transforma, porque ele combina e cria ao devolver à realidade (CANDIDO, 1985, p.18).

Neste sentido, ao estudarmos o espaço urbano moderno nos poemas de *Paulicéia Desvairada* e *Lira Paulistana* como espaços relacionados às formas de sociabilidade do homem moderno, constatamos que apesar de estarmos nos referindo a um espaço público – a rua, não encontramos uma configuração cartesiana do eu e do mundo, pois estamos diante de um eu-lírico que imbrica objetividade e subjetividade dentro de um espaço citadino visto com olhos que estão relacionados aos demais órgãos dos sentidos do corpo. Logo, teremos a cautela de não entender a São Paulo real como a São Paulo criada, espaço urbano construído por meio da linguagem.

Contudo, é possível relacionar imagens da cidade marioandradiana com a São Paulo real. Mesmo que essas imagens sejam produtos do imaginário, como afirmou Octavio Paz (2012), encontramos nos poemas de *Paulicéia Desvairada* e *Lira Paulistana* alusão à modernização das ruas paulistanas e aos elementos modernos do mundo real.

Mário de Andrade constrói o eu-lírico em consonância com a condição do homem moderno, e a respeito da relação entre vida e obra do escritor, Alfredo Bosi escreveu:

Todos que conhecemos o poeta Mário de Andrade sabemos o quanto os altos e baixos da sua vida pessoal, as suas paixões e angústias e aquela “estragosa sensibilidade”, com que ele próprio se diagnosticava, penetraram no seu texto, projetaram-se nas suas imagens, moldaram os seus ritmos, ditaram o seu universo de motivos e temas. (BOSI, 2003, p.228).

Como bem salientou o crítico literário no excerto acima, a poética de Mário de Andrade é permeada de altos e baixos como sua vida pessoal. No corpus desta pesquisa é possível identificar, de acordo com João Luiz Lafetá, que *Paulicéia Desvairada* e *Lira Paulistana* problematizam a cidade de São Paulo por meio de um tom otimista e pessimista que estão em consonância com o momento político e econômico do país e com a vida do poeta.

Retomando a relação entre sujeito e sociedade, vale ressaltar as considerações feitas por Theodor Adorno (2003) no ensaio “Palestra sobre lírica e sociedade”, no qual o crítico considera que toda experiência individual poetizada torna-se universal, pelo fato de uma expressão própria representar um sentimento coletivo no qual “a composição lírica tem esperança de extrair, da mais irrestrita individuação, o universal” (ADORNO, 2003, p.66). Isso será observado nos poemas analisados nesta pesquisa, nos quais o eu-lírico evidencia o dilaceramento do convívio humano na cidade moderna através de um olhar subjetivo que não está desvinculado da sociedade, pois conforme Adorno

um poema não é mera expressão de emoções e experiências individuais. Pelo contrário, estas só se tornam artísticas quando, justamente em virtude da especificação que adquirem ao ganhar forma estética, conquistam sua participação no universal. Não que aquilo que o poema lírico exprime tenha que ser imediatamente aquilo que todos vivenciam. Sua universalidade não é uma vontade de tous, não é a mera comunicação daquilo que os outros simplesmente não são capazes de comunicar. Ao contrário o mergulho no individuado eleva o poema lírico ao universal por tornar manifesto algo de não distorcido, de não captado, de ainda não subsumado, anunciando desse modo, por antecipação, algo de um estado em que nenhum universal ruim, ou seja, no fundo algo particular, acorrente o outro, o universal humano. (ADORNO, 2003, p.)

Essa experiência individual transcende o particular tendo em vista a existência de uma comunicação entre sociedade e autor, uma vez que este

está inserido em um espaço do qual emana o social presente em sua poesia. Consequentemente, estamos diante de uma visão do eu sobre o mundo.

Corroborando com esta relação, Antonio Candido, em *Literatura e Sociedade* (1985), realiza um estudo entre a imbricação das ciências sociais e dos estudos literários, certificando-se que os fatores sociais manifestam-se de alguma forma na produção literária devido à relação existente entre artista, obra e público. Todavia, Candido observa a importância da crítica para com os estudos literários, ressaltando que a abordagem de uma obra não se restringe a meros apontamentos de elementos sociais nela presente, uma vez que devemos considerar o mundo interno da obra, que se encontra em harmonia com a autonomia criadora do artista.

Dessa forma, gostaríamos de ponderar que o intuito dessa pesquisa não é interpretar a poesia apenas em seu aspecto social tampouco somente em seu aspecto estrutural, pois como ressaltou Antonio Candido “o externo (no caso, o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando -se assim, interno” (CANDIDO, 1985, p.14).

Nesse sentido, uma das contribuições dessa pesquisa consiste em propor o estudo da poesia moderna brasileira e sua relação com o social, ou seja, o estudo da literatura observando as conjunções entre forma e conteúdo, estética e história, arte e pensamento.

A presente pesquisa teve por objetivo estudar alguns poemas de dois livros de Mário de Andrade, *Paulicéia Desvairada* (1922) e *Lira Paulistana* (1945), investigando a figurativização da cidade e o espaço público das ruas paulistanas presentes nos poemas, buscando o diálogo com o espaço urbano no contexto da modernidade brasileira, que passava por grandes mudanças no início do século XX.

O primeiro capítulo está subdividido em quatro tópicos, cujos temas são as relações entre modernismo, a cidade de São Paulo e a lírica marioandradiana.

O segundo capítulo é destinado à análise do corpus tendo como base o desenvolvimento teórico dos capítulos anteriores. As escolhas do poema foram feitas a partir de um apreço pessoal, mas observando os poemas no quais a

rua e a sociabilidade do sujeito moderno destacam-se. No primeiro subcapítulo serão analisados quatro poemas de *Paulicéia Desvairada*:

1. Inspiração
2. O Domador
3. Os Cortejos
4. Rua de São Bento

Na sequência foram analisados quatro poemas de *Lira Paulistana*:

1. Ruas do meu São Paulo
2. Garoa do meu São Paulo
3. O bonde abre viagem
4. Eu nem sei se vale a pena

Nosso foco principal na análise dos poemas é avaliar a sociabilidade do eu-lírico diante do espaço público da rua que sofria transformações em virtude da modernização da cidade. Para tanto, faremos menção aos estudos de Georg Simmel, Zygmunt Bauman, Roberto Damatta e Raymond Williams. Como estamos analisando poemas modernistas, não iremos realizar uma análise estrutural minuciosa dos poemas, todavia refletiremos juntamente com Antonio Candido, Käte Hamburger, Norma Goldstein e Massaud Moisés a respeito de alguns recursos poéticos nos poemas marioandradianos, no intuito de não desvincular a forma do conteúdo.

Por fim, gostaríamos de ressaltar que o autor que nos interessa na presente pesquisa é o autor modernista, mais especificamente o Mário de 1922 e 1945 que faz da cidade de São Paulo o tema de sua poesia. Contudo, abordada em duas obras distanciadas por mais de vinte anos, muito provavelmente o leitor não se surpreenderá ao encontrar a mesma cidade poetizada de formas distintas em *Paulicéia Desvairada* e *Lira Paulistana*. Cabe observar que a mudança pode ser notada não só na realidade de São Paulo, mas também na consciência e no pensamento do autor, um dos motivos pelos quais Mário foi considerado autor multifacetado pela crítica literária. Dessa forma, nos poemas selecionados encontramos um eu-lírico que ora encontra-se eufórico e otimista com a modernização das ruas paulistanas, ora encontra-se desiludido e pessimista com tal modernização do espaço urbano.

1. O MODERNISMO, SÃO PAULO E A LÍRICA MARIOANDRADIANA

1.1 Reflexões sobre o modernismo brasileiro na cidade de São Paulo

Quando se ouve a palavra “moderno” pensa-se inicialmente em algo novo, inserido em um tempo presente - a “modernidade” - , que se diferencia das demais temporalidades por apresentar aspectos típicos da atualidade, os quais a fazem ser diferente do passado em virtude de um processo de “modernização”, isto é, um desenvolvimento.

Ao evidenciar tais aspectos no Brasil, percebe-se que a modernização não se deu exatamente como um processo de um desenvolvimento lento e gradual como nos países europeus. Aqui, a modernização aconteceu por meio de rupturas e mudanças econômicas abruptas, como sucedeu em algumas cidades a exemplo de São Paulo.

Isso se torna mais claro depois de tomarmos conhecimento do estudo da modernidade feito por Marshall Berman, em *Tudo que é sólido desmancha no ar*, no qual a modernidade na Europa é dividida em três etapas. A primeira se inicia no século XVI com a expansão marítima; a segunda é suscitada com a Revolução Industrial, através da industrialização que começa a remodelar a vida das pessoas; e por fim, a terceira etapa acontece na virada do século XIX para o XX, realizando-se também por meio das indústrias, mas com um impacto diferente, tendo em vista que a primeira e segunda etapas atingiam uma pequena parcela da população, mas a terceira chega a todos, pois as pessoas tornam-se dependentes das novas tecnologias, como telefone, automóvel, luz elétrica, entre outros, além de ser acessível a um número maior de pessoas.

No entanto, essas etapas da modernidade defendidas por Berman não se aplicam ao Brasil tendo em vista que a modernização brasileira não acontece de modo lento e gradual como na Europa. Aqui tudo surgiu de uma só vez, em uma só etapa que começou com total vigor na cidade de São Paulo, tal como ressaltou Nicolau Sevcenko (1992, p.162) ao afirmar que nessa cidade “as inovações tecnológicas invadiam o cotidiano num surto inédito, multiplicando-se mais rapidamente do que as pessoas pudessem se adaptar a elas”.

Conseqüentemente, a intensa urbanização e industrialização de São Paulo modificavam a fisionomia da cidade, não sendo, por isso, possível que a mesma se expressasse em termos literários simbolista ou parnasiano, pois a rapidez, o tumulto e a agitação da vida nas cidades grandes não mais poderiam ser representados pelo verso tradicional. Ademais, “havia, em São Paulo, uma pequena elite culta, que ia e vinha todos os anos da Europa” (BOPP, 2012, p.29), trazendo para a cidade fundamentos das novas manifestações artísticas europeias que ajudariam a fomentar uma renovação literária no Brasil.

A respeito desse vínculo entre contexto histórico e vida literária, Mário de Andrade, um dos principais idealizadores da Semana de Arte Moderna, considerado também como o papa do modernismo, ressalta que:

A transformação do mundo com o enfraquecimento gradativo dos grandes impérios, com a prática européia de novos ideais políticos, a rapidez dos transportes e mil e umas outras coisas internacionais, bem como o desenvolvimento da consciência americana e brasileira, os progressos internacionais da técnica e da educação, impunha a criação de um espírito novo e exigiam a reavaliação e mesmo a remodelação da inteligência nacional. (ANDRADE, 1974, p.253).

Estas palavras justificam a revolução, tanto da linguagem como de conteúdo, proporcionada pelos jovens modernistas de 1922 que buscavam uma forma de representar a cultura do país. Ditas em 1942, vinte anos após a Semana de Arte Moderna, com a conferência “O Movimento Modernista”, Mário de Andrade fez um balanço pessoal, permeado de detalhes dos bastidores da semana de 22, salientando também os antecedentes do modernismo no Brasil, por ele considerado como “o prenunciador, o preparador e por muitas partes o criador de um estado de espírito nacional” (ANDRADE, p.253).

No Brasil, o início do Modernismo foi oficializado com a Semana de Arte Moderna que aconteceu no ano de 1922, no Teatro Municipal em São Paulo, mas é essencial lembrarmos dos anos que antecederam essa data, uma vez que neles houve acontecimentos primordiais para que a Semana fosse realizada. Foi o que destacou Mário de Andrade (1974) ao dizer que a Semana foi um marco, porém, uma arte nova estava se definindo desde pelo menos seis anos antes no sentimento de um grupinho de intelectuais paulistas.

Já no ano de 1912, é possível destacar o retorno de Oswald de Andrade ao Brasil com conhecimentos do Futurismo que começaram a circular nos

jornais brasileiros a partir de 1914. Em 1913, aconteceu a primeira exposição de Lasar Segall, com mostra de telas expressionistas. Em 1915, o jornal *O Pirralho* foi fundado por Oswald de Andrade. No ano de 1917, aconteceu a segunda Exposição das pinturas de Anita Malfatti, a qual foi alvo de críticas, expressas, por exemplo, no artigo *Paranóia ou Mistificação*, de autoria de Monteiro Lobato, que foi ao mesmo tempo, fator crucial para a realização da Semana de Arte Moderna.

No ano de 1919, Brecheret chegou ao Brasil trazendo inovações europeias, que um ano mais tarde foram conhecidas por Oswald de Andrade, Di Cavalcanti, Menotti de Picchia e Hélios Seelinger. Além disso, foi publicado em 1921 no *Jornal do Comércio* o reconhecido artigo “Meu poeta futurista”, de autoria de Oswald de Andrade, a respeito da poesia de Mário de Andrade.

Importantes, também, para a culminação do Modernismo em São Paulo foram os salões paulistanos, uma espécie de ponto de encontro onde políticos, escritores, artistas e membros da oligarquia paulistana se reuniam. Iniciados na *Belle Époque* pela elite paulistana, os salões, inspirados nos salões franceses, representavam espaços propícios para a divulgação de textos inéditos, conferências sobre a arte moderna, recitais e exposições. A respeito da constituição desses espaços, Márcia Regina Jaschke Machado salienta que

Esses eventos, que começaram a ser promovidos no Brasil no período do Império, consagraram-se na Belle Époque e foram aos poucos se extinguindo no final da década de 20. Os salões, em seu apogeu, principalmente no Rio de Janeiro e em São Paulo, eram promovidos por membros da alta burguesia, que disponibilizavam a própria residência para a recepção de um seleto grupo de convidados formado por nomes influentes da alta sociedade, políticos e intelectuais. Era uma oportunidade para ostentar luxo e poder, por parte daquele que recebia, e uma maneira de confirmação de *status* para os escolhidos para freqüentar essas reuniões. (MACHADO, 2012, p.22).

Um salão que se enquadra perfeitamente nesta descrição é o Villa Kyrial, consolidado durante a *Belle Époque* no Brasil e que perdurou até o ano de 1924. Propriedade de José de Freitas Vale¹, localizava-se na Rua Domingos de Moraes, nº 10, no final da Avenida Paulista. O primeiro Ciclo de Conferências desse salão aconteceu no ano de 1914 e foi subitamente

¹ De acordo com Márcia Camargos (2001), José de Freitas Vale foi poeta simbolista, professor de francês e auxiliava alguns jovens talentosos, como Anita Malfatti e Victor Brecheret, por meio de bolsas patrocinadas pelo governo. Na política assumiu cargos como deputado estadual e senador estadual.

interrompido pela primeira Guerra Mundial, porém nos anos de 1921 a 1924 foi dada continuidade a outras conferências. Dessa forma, este ambiente engajado com a arte moderna auxiliava sua concretização, pois como ressaltou Márcia Camargos

Funcionando como centro de convívio e tomada de decisões – verdadeiro sistema de poder informal gerido por uma elite restrita e entrelaçada –, esse salão contribuiu para configurar o campo intelectual do período. E, num movimento dialético, também abrigou tensões que não se fecharam no horizonte do seu espaço, dando ensejo à eclosão de movimentos de vanguarda, como a Semana de 22. (CAMARGOS, 2001, p.16).

Além do Villa Kyrial, havia também o salão da avenida Higienópolis, propriedade de Paulo Prado; o salão da rua Duque de Caxias, sob os cuidados de Dona Olívia Guedes Penteado; e o salão na alameda Barão de Piracicaba, promovido por Tarsila do Amaral. Desse modo, foi com a “proteção desses salões que se alastrou pelo Brasil o espírito destruidor do movimento modernista. Isto é, o seu sentido verdadeiro específico” (ANDRADE, 1974, p.263) de romper com as regras impostas pelas escolas literárias do passado e construir um movimento capaz de representar a cultura brasileira.

Além das reuniões realizadas nesses salões, é importante destacar também as reuniões que aconteciam em outros lugares que não eram exatamente espécies de salões, mas que apresentavam similar importância para a efetivação do modernismo no Brasil. Na própria casa do Mário de Andrade, situada na rua Lopes Chaves, aconteciam reuniões semanais, onde agrupavam-se um seleto número de artistas que discutiam, obrigatoriamente, assuntos relacionados à arte moderna. Ainda neste espaço mais reservado, os artistas sentiam-se mais à vontade para expor ideias, além de dedicarem-se exclusivamente aos assuntos de cunho literários, não se dispersando, portanto, para outras abordagens e atividades corriqueiras ou até mesmo banais².

Nesse contexto de encontros assíduos entre artistas e intelectuais, na maioria das vezes financiados pela aristocracia paulistana, os jovens modernistas viveram durante “uns oito anos, até perto de 1930, na maior orgia intelectual que a história artística do país registra” (ANDRADE, 1974, p.238).

² Estas informações foram retiradas do depoimento do próprio Mário de Andrade em “O Movimento Modernista”.

Vale ressaltar também que além dos salões havia o Pensionato Artístico que investia na formação intelectual dos jovens artistas, oferecendo-lhes bolsas de estudos no exterior; e o espaço da imprensa, um meio de propagação primordial para dar voz aos modernistas. Alguns jornais como *O Pirralho*, o *Jornal do Comércio*, *Correio Paulistano*, *A Gazeta*, foram significativos para o acontecimento da Semana, tendo em vista que em algumas colunas desses jornais, que circulavam antes de 1922, continham artigos que propagavam o movimento modernista. Isso era mais um privilégio dos artistas de 22, que tinham, além dos salões da alta burguesia, voz no *Correio Paulistano* e apoio do Governo de São Paulo.

No meio deste ambiente de excitação de ideias modernistas, surgia nas reuniões, almoços e encontros, a iniciativa de expor em São Paulo a nova arte que se firmava no Brasil. Consequentemente, encontramos na história da literatura brasileira múltiplas informações que intercalam fatos pessoais da vida de alguns artistas empenhados com a arte moderna e o surgimento da ideia de realizar uma Semana de Arte Moderna na cidade de São Paulo. Dessa forma, destacamos que, de acordo com Menotti Del Picchia (1992), tudo se tornou possível graças às conspirações feitas por Oswald e Mário; já Raul Bopp afirma o seguinte:

...reuniam-se, num salão do Automóvel Clube, Paulo Prado que ficou sendo o personagem central dessa iniciativa, Oswald de Andrade, Menotti, Di Cavalcanti e Brecheret, para planejarem, concretamente, a Semana de Arte Moderna em São Paulo. Em vez da campanha modernista ficar centralizada numa livraria, decidiu-se conduzi-la em ambiente de maior amplitude, para alcançar uma repercussão adequada. (BOPP, 2012, p.31)

Ainda sobre esse mesmo assunto, Mário de Andrade afirmou que não se sabe de quem partiu a ideia de realizar o evento, afirmou que dele não foi, mas certifica que Paulo Prado foi o grande financiador, desembolsando 847 mil-réis pelo aluguel de três diárias no Teatro Municipal. Mas ainda, segundo Márcia Camargos

... há quem diga que a semana de 22 só aconteceu devido a um simples acaso do destino, a um feliz encontro entre dois opostos que se atraem e se completam. Sem guardar o menor parentesco, os dois Andrades, Mário e Oswald, numa fusão química de impacto, teriam funcionado como catalisadores de uma tendência que se esboçava no cenário do pós-guerra. Dotados de estilo, personalidade, extração social e atitude em tudo inversos, os Andrades conheceram-se em 1917, quando Oswald foi a um recital no Conservatório Dramático e Musical, na avenida São João, 269, do qual Mário era professor.

Juntos dinamizaram e deram vida à constelação que se formou em redor deles (CAMARGOS, 2002, p.68).

Por fim, é chegado o ano de 1922. No mês de fevereiro, entre os dias 13 a 17, aconteceu a Semana de Arte Moderna, com manifestações inovadoras que tinham como propósito renovar o campo artístico e literário. A programação da Semana contava com exposições (por volta de 100 obras) e sessões literário-musicais que aconteciam à noite.

No dia 13 de fevereiro de 1922, data da abertura da Semana de Arte Moderna, a programação contou com as conferências *A emoção estética na arte moderna*, de Graça Aranha e *A pintura e a escultura moderna no Brasil*, de Ronald de Carvalho. Além disso, houve a apresentação de Villa Lobos e Ernani Braga. Houve também participação de artistas do Rio de Janeiro: Renato Almeida, Ribeiro Couto, Agenor Barbosa, Álvaro Moreyra, Heitor Villa-Lobos, Di Cavalcanti, Rubens Borba de Moraes e Ronald Carvalho. Apesar de não comparecer no evento, Manuel Bandeira se fez presente através de seu poema *Os Sapos*, e Vicente do Rego Monteiro e Brecheret estavam em Paris, mas suas obras também foram expostas (CAMARGOS, 2002, p.78).

Menotti del Picchia abriu o segundo dia do Festival, dia 15 de fevereiro. Sua palestra foi acompanhada por trechos de prosa e poesia de Oswald de Andrade, Luis Aranha, Mário de Andrade, entre outros. Guiomar Novaes, Renato Almeida, Frederico Nascimento Filho e Lúcia Villa-Lobos também contribuíram com o evento. Durante o intervalo das apresentações, do turno diurno para o noturno, Mário de Andrade explicava através de sua palestra, no saguão do Teatro Municipal as tendências artísticas modernistas, e

Nesse instante, sem que talvez tivesse plena consciência disso, aquele rapaz iniciava um destino: o de esclarecer, durante anos a fio, através de seus escritos, o sentido e os caminhos atuais das várias artes. Seu nome, o leitor já sabe: Mário de Andrade, um dos principais organizadores daquele festival tumultuado que passaria à história da literatura brasileira como acontecimento de maior importância (LAFETÁ, 2004, p. 214).

Mesmo depois das vaias e insultos, os jovens modernistas não se privaram de continuar com o evento, e no terceiro dia da Semana de Arte Moderna, dia 17 de fevereiro, houve novamente apresentações de Villa Lobos, Ronald de Carvalho, Paulina d'Ambrosio, Ernani Braga, Antão Soares, entre outros artistas.

Foi no meio desses dias turbulentos que, segundo Joaquim Inojosa, nascia o termo modernismo:

Criara-se na Semana o termo *modernismo*, para substituir o de *futurismo*, de Marinetti, e com ele se proclamara a independência cultural do Brasil. Ia iniciar-se o grande torneio dos renascentistas brasileiros – poetas, romancistas, críticos, pintores, músicos, escultores, misturados no caldeirão renovador, confirmando o pensamento de Tristão de Athayde de que “não é na uniformidade mas na variedade que se faz a riqueza de uma literatura” (INOJOSA, 1975, p.249).

Assim, após a afirmação de artistas modernistas e das três noites da Semana de Arte Moderna somente a negação do passado não era suficiente, vinha à tona a necessidade do reconhecimento do evento. “O ideário modernista precisava adquirir uma fase reconhecível, ditar princípios, erigir as bases de uma estratégia cultural” (CAMARGOS, 2002, p. 135) e isso foi possível através das diversas revistas modernistas, como a *Klaxon*, que surgiu no dia 15 de maio de 1922.

Esse primeiro periódico modernista se apresentava como “mensário de arte moderna”. A revista era composta por Antônio Carlos Couto de Barros, Tácito de Almeida, Guilherme de Almeida, Mário de Andrade, Sérgio Milliet, Oswald de Andrade, Rubens Borba de Moraes e Luis Aranha, e destacava-se desde sua capa, com um aspecto gráfico incomum, até o conteúdo que se apresentava em formato de poemas, artigos, piadas, comentários, entre outros, condizentes com o ideal dos jovens modernistas. Além disso, a revista contou com colaborações estrangeiras.

Outras revistas também surgiram após a Semana de Arte Moderna. Entre elas podemos citar *Estética* (Rio de Janeiro), *Terra Roxa e Outras Terras* (São Paulo), *Verde* (Cataguazes), *Revista de Antropofagia* (São Paulo), *Festa* (Rio de Janeiro), *A Revista* (Belo Horizonte), *Maracajá* (Fortaleza), *Arco e Flecha* (Salvador)³. Essas revistas originárias de outros estados além de São Paulo, deixam evidente que o modernismo estava presente em diversas regiões brasileiras, isto é, apesar de toda a agitação e da realização da Semana de Arte Moderna na cidade de São Paulo, em outros lugares do Brasil também havia manifestações modernistas.

³ Conferir o trabalho de Ivan Marques: *Modernismo em revista: estética e ideologia nos periódicos de 1920*.

Se havia também em outros estados brasileiros manifestações modernistas, o que levou o estado de São Paulo a ser o palco do acontecimento? O Rio de Janeiro, por exemplo, era a capital federal do país, além de contar com a Academia Brasileira de Letras, a Biblioteca Nacional, o Instituto Histórico e Geográfico, a Escola Nacional de Música, o Gabinete Português de Leitura e a Escola Nacional de Belas-Artes, ou seja, o Rio era uma cidade expressiva pelo seu papel de centro de poder, no qual o exercício político e administrativo eram predominantes (CAMARGOS, 2002, p. 48). Por outro lado, a capital federal não recebia inúmeros imigrantes por dia, criando uma pluralidade étnica, nem possuía o crescimento industrial de São Paulo, cidade que no início dos anos 1920 destacava-se pelo seu dinamismo oriundo do surgimento das fábricas e da incorporação das tecnologias na sociedade.

Dessa forma, São Paulo estava mais preparada para se inserir na modernidade do século XX. Berço do bandeirantismo, a cidade mantinha resquícios da vida rural, provinciana, podendo melhor representar, portanto, os valores culturais de seu país em consonância com a modernidade.

Destarte, Mário de Andrade na sua conferência “O Movimento Modernista” afirma que

São Paulo estava muito mais “a par” que Rio de Janeiro. E, socialmente falando, o modernismo só podia mesmo ser importado por São Paulo e arrebentar na província. Havia uma diferença grande, já agora menos sensível, entre Rio e São Paulo. O Rio era muito mais internacional, como norma de vida exterior. Está claro: porto de mar e capital do país, o Rio possui um internacionalismo ingênito. São Paulo era espiritualmente muito mais moderna porém, fruto necessário da economia do café e do industrialismo consequente. Caipira de serra-acima, conservando até agora um espírito provinciano servil, bem denunciado pela sua política, São Paulo estava ao mesmo tempo, pela sua atualidade comercial e sua industrialização em contato mais espiritual e mais técnico com a atualidade do mundo. (ANDRADE, 1974, p.258).

Em conformidade com as palavras do autor de *Paulicéia Desvairada* e *Lira Paulistana* é possível perceber que a cidade de São Paulo estava mais desenvolvida culturalmente do que o Rio de Janeiro. Financiada pela aristocracia, na urbe paulistana aconteciam exposições de arte moderna, como a de Anita Malfatti, que rendiam reações publicitárias que “modificavam uma vida”, tal como pontuou Mário de Andrade. Já no Rio, onde existia apenas alta burguesia riquíssima, se sucedessem manifestações públicas referentes à arte moderna, certamente, passariam despercebidas pela população. Mesmo

porque como consta no livro de Ivan Marques, *Cenas de um modernismo de província*, no Rio de Janeiro, já nos anos 20, predominava a arte acadêmica, “o convencionalismo da sede do governo, o passadismo da Academia Brasileira de Letras e da Escola Nacional de Belas-Artes” (MARQUES, 2011, p.25) e a pintura moderna que se restringia às telas de Ismael Nery.

Sendo assim, o cenário paulistano era, então, mais propício para a assimilação das ideias modernistas, pois como bem observou Alfredo Bosi:

No Brasil, a área em que o conflito *provinciano/ciadino* se fazia sentir com mais agudeza era São Paulo. Aqui a ruptura foi possível, porque só aqui o processo social e econômico gerava uma sede de contemporaneidade junto à qual o resto da Nação parecia ainda uma vasta província do Parnaso (BOSI, 2003, p.209).

São Paulo vivia em meio da tradição e da vanguarda, buscando incessantemente o novo e a velocidade. A cidade estava em contato com a atualidade do mundo, importando da Europa o espírito destruidor do modernismo e era, portanto, espaço cidadão propício para ser o berço do modernismo no Brasil, que surtiria efeitos significativos na vida cultural brasileira, pois como observou Antonio Candido (1985, p. 167) “há uma história da literatura que se projeta na cidade de S. Paulo; e há uma história da cidade de S. Paulo que se projeta na Literatura”.

1.2 Vicissitudes históricas na cidade modernista

O homem não vive sozinho. Ele sempre esteve em constante envolvimento e relacionamento humano por motivos vitais, afetivos, disputa de posse e espaço, e até mesmo por sobrevivência. A partir das relações humanas as cidades foram construídas, pois essas existem quando existe vida social e, conseqüentemente, quando subsiste civilização. Mesmo vivendo de forma primitiva, uma vez que “antes da cidade, houve a pequena povoação, o santuário e a aldeia; antes da aldeia o acampamento, o esconderijo, a caverna, o montão de pedras; e antes de tudo isso houve certa disposição para a vida social que o homem compartilha” (MUMFORD, 1998, p.11), foi necessário criar regras de condutas, dividir tarefas e estabelecer determinadas hierarquias que se intensificaram com o advento e dinamicidade da vida em sociedade.

São Paulo, a cidade com maior número de habitantes no Brasil, vivenciou essa transmutação. Fundada em 1554, o pequeno arraial de São Paulo do Campo de Piratininga tornou-se vila em 1560 e cidade em 1711, sofrendo no decorrer dos séculos inúmeras transformações até transformar-se na grande metrópole de hoje.

Candido Malta Campos (2002), um dos autores que realizou estudos a respeito da evolução da cidade paulistana, destaca que as pesquisas feitas sobre as fases da cidade de São Paulo até o período de grande urbanização e industrialização da urbe são vastas e enfatizam diferentes aspectos devido à intensa transformação do espaço urbano. Assim, em seu livro intitulado *Os rumos da cidade: urbanismo e modernização em São Paulo*, Candido Malta Campos ressalta que

Benedito Lima de Toledo distingue três momentos na evolução urbana paulistana: a cidade colonial, a metrópole do café e a cidade atual. Nestor Goulart identifica quatro fisionomias sucessivas: a cidade de taipa (até 1888), a cidade européia (1889 a 1930), a cidade modernista (1930 a 1960) e a metrópole centralizada e congestionada atual. Adotando ótica semelhante, o prefeito e urbanista Preste Maia identificou quatro “surto urbanísticos” que teriam alterado a estrutura da capital: as administrações João Teodoro (1872-1875), Antônio Prado (1899-1910), Raimundo Duprat (1911-1914) e a sua própria (1938-1945). (CAMPOS, 2002, p.17-18).

Todas essas fases identificadas pelos autores citados foram significativas para a modernização da cidade paulistana, pois permitiram que a mesma se tornasse palco do movimento modernista e modelo de cidade moderna para o restante do país. A fase paulistana que nos interessa pertence ao século XX, período no qual São Paulo passou por mudanças dinâmicas e que está presente na cidade da qual nos fala Mário de Andrade em seus poemas *Paulicéia Desvairada* (1922) e *Lira Paulistana* (1945).

A respeito do surgimento da cidade de São Paulo, Caio Prado Júnior (1989, p.8) explica que esta cidade, “uma das mais primitivas e miseráveis do Estado”, não apresentava nenhum atrativo físico e geográfico visível para um possível desenvolvimento urbano e expansão demográfica. Todavia, a colonização do estado de São Paulo, iniciada no litoral, foi se expandindo para o planalto devido a fatores específicos como: localizar-se no meio do percurso Serra do Mar/planalto; a existência de uma clareira natural (Campos do Piratininga); ocupar o alto de uma colina acessível por um lado e protegida por escarpas abruptas pelo outro; estar próxima das águas do Anhangabaú e do

Tamanduateí; apresentar fácil acesso para o norte (por Campinas e Moji Mirim) e para o oeste e sul (por Sorocaba e Itapetininga).

Percebe-se, então, que um dos fatores primordiais para a ocupação de São Paulo foi sua localização, isto é, a falta de mata, pois a floresta, particularmente a floresta tropical, já havia sido um entrave para o povoamento das terras. Além disso, São Paulo era o centro natural do sistema hidrográfico da região, possuindo, assim, maior fertilidade das terras, abundância de água, alimento (peixe) e o principal meio de comunicação da época – as vias aquáticas – que se tornaram o centro de comunicação do planalto na era colonial.

São Paulo caracterizava-se pelo relevo acidentado, pela natureza agreste e pela falta de combustíveis, podendo fazer uso apenas da energia hidráulica, que por sua vez era abundante. Ao mesmo tempo, a vila era compensada pelas culturas de hortensens, que se frutificou através da agricultura japonesa, ocupando a região da Cotia; pelo cultivo das hortaliças, frutos, e flores, por cidadãos de outras nacionalidades: portugueses e espanhóis e, sobretudo, pela plantação de café.

Quanto à agricultura, data do século XVII um pequeno avanço: exportava-se farinha de trigo, carne salgada e marmelada. Os trigais prosperavam. Aumentava a produção de cereais, algodão, lã, e açúcar. Mas ainda assim, a vila

Como indústria só oferecia rústicos panos de algodão, grosseiros tecidos de lã, chapéus de feltro, rudimentar cerâmica. A pecuária ainda não estava muito desenvolvida, os rebanhos bovinos, as manadas eqüinas, os plantéis de ovinos não apresentam proporções avantajadas. A criação de bois, esta era incomparavelmente menos importante do que a do Norte e Nordeste. Em meados do século XVII um rebanho de cem cabeças era coisa vultosa. (TAUNAY, 2004, p. 95).

Consta também deste período a criação das primeiras medidas civilizatórias na vila, registradas em atas da câmara local, para amenizar os primeiros problemas de ordem econômica e pública, como irregularidades no comércio e degradação das vias públicas, que começavam a surgir na era colonial. A violência também já era existente desde o século XVI e deu início a novos procedimentos civilizadores, como a substituição das coberturas de palha pelas telhas, para diminuir o conflito entre brancos e gentios.

As primeiras inquietações a respeito do urbanismo são, do mesmo modo, oriundas desde o início do século XVII. Preocupados com a aparência das vias públicas ordenava a câmara que os moradores cuidassem da limpeza dos quintais e ruas, originando, conseqüentemente, o desflorestamento da urbe, visto que “na sessão de 20 de janeiro de 1620 foram diversos moradores multados por não derrubarem o mato atrás de suas casas” (TAUNAY, 2004, p. 136).

Apesar da existência de tais registros municipais, a calma da vida coletiva da cidade no final do século XVII e início do século XVIII ainda era preponderante se considerarmos os movimentos das bandeiras, que despovoou o estado de Minas Gerais, Mato Grosso e Goiás. Saíam de São Paulo expedições como as de Fernão Dias e Raposo Tavares explorando o interior do Brasil, mas, ao mesmo tempo, destruindo aldeias da Companhia de Jesus e maltratando os índios.

Intensifica-se ainda nesta ocasião a presença de profissionais da área da saúde como dentistas, boticários, médicos e cirurgiões; a vida forense se desenvolve, e na cultura a existência dos livros aumenta. Porém, ainda neste período, como ressaltou Antonio Candido (1985), era raro a existência dos homens de letras na cidade. Estabelecendo relações entre a produção literária e a vida social, o crítico considera que havia em São Paulo indivíduos dispostos a expressar os valores locais, mas ainda não estavam intelectualmente preparados.

Neste sentido, Candido estabelece que só houve literatura em São Paulo no século XIX depois da criação da Faculdade de Direito (1827), ou seja, depois da “evolução das formas de sociabilidade” (CÂNDIDO, 1985, p.166); o que nos faz lembrar Henri Lefebvre quando este afirma que

A cidade sempre teve relações com a sociedade no seu conjunto, com sua composição e seu funcionamento, com seus elementos constituintes (campo e agricultura, poder ofensivo e defensivo, poderes políticos, Estados etc.), com sua história. Portanto, ela muda quando muda a sociedade no seu conjunto. (LEFEBVRE, 2001, p.51).

Logo, a mudança significativa que se pode perceber na cidade de São Paulo, ainda em conformidade com Antonio Candido, é, por excelência, o século XX, período no qual a cidade se projeta na literatura e apresenta avanços significativos, modificando o quadro econômico da capital, uma vez

que no século XVIII São Paulo vivenciava um surto econômico, devido à estagnação da economia desde a descoberta do ouro em Minas Gerais, que seria amenizado nos séculos seguintes.

A partir do ano de 1870 a capital paulistana, fazendo uso das palavras de Márcia Camargos (2004), “nascia” novamente. O surgimento do café; a exportação desse produto e também do açúcar, tabaco e algodão; a construção de novas ferrovias e a imigração modificavam a cidade e, conseqüentemente, a sociedade nela inserida, causando “profundíssimas mudanças de costumes derrocadoras das velhas usanças coloniais e imperiais”. (TAUNAY, 2004, p. 313).

As construções das estradas de ferro, por exemplo, construídas nos mesmos caminhos feitos pelas Capitânicas, ou seja, construídas na região de mais fácil penetração, possibilitou a São Paulo a mais nova via de comunicação da época. Essas estradas, além de tornarem a exportação e a comunicação mais ágil, atraíram os fazendeiros que procuravam uma vida mais confortável. Segundo Peter Gay (2009, p.12), que se refere ao tráfego europeu, mas que pode ser também aplicável ao contexto brasileiro, as estradas “criaram uma maneira fantástica de transportar cargas e passageiros, e transformaram em definitivo os padrões populacionais e as oportunidades comerciais”.

Com esse avanço econômico, o estado começou a atrair algumas indústrias que se estabeleceram, principalmente, na capital; pois essa estava próxima de Santos (litoral) e, ao mesmo tempo, ficava localizada no ponto intermediário do Estado, comandando por isso as demais cidades. Neste sentido, a capital conseguia realizar com maior facilidade a exportação de mercadorias e mão de obra, expandindo-as para demais regiões.

Outro fator imprescindível para o crescimento e modernização da urbe paulistana foi a imigração, originando, por sua vez, uma nova forma de sociabilidade para o sujeito paulistano, que passaria a relacionar-se com pessoas, línguas e culturas diversas, pois “só entre 1870 e 1907 chegaram ao Brasil mais de dois milhões e trezentos estrangeiros” de mais de sessenta nacionalidade diferente (CAMARGOS, 2004, p.92).

De fato, com a chegada dos imigrantes na cidade, a cultura local foi alterada e a convivência dos paulistanos com os estrangeiros suscitaria novas

manifestações sociais. A cultura francesa, por exemplo, dominava os costumes brasileiros no início do século XX, o comércio Sírio e Libanês predominava na 25 de março, a vida letrada, que se intensificou com a criação da Faculdade de Direito, ganhando forças com o surgimento da imprensa periódica, recebeu interferências diretas dos imigrantes que, de acordo com Heloísa de Faria Cruz (2000, p.121), se expressaram por meio de vários idiomas em mais de quarenta periódicos. O exemplo mais notório é o jornal *Fanfulla*, criado no ano de 1893, que se encontra em circulação até nos dias atuais, sendo destinado à comunidade Ítalo-Brasileira.

Com a criação da Faculdade de Direito, no ano de 1828 no largo de São Francisco, a vida, até então, pacata da cidade começava a ser agitada com “os debates estudantis, com as noitadas boêmias dos jovens acadêmicos e com as conspirações políticas dos republicanos” (CAVALCANTI e DELION, 2004, p.89).

Outro acontecimento importante que modificou a vida na cidade paulistana foi a iluminação a gás que chegou na cidade no ano de 1870, proporcionada pelo Gasômetro na Várzea do Carmo e intensificada em 1899 com a chegada da empresa canadense “The São Paulo Tramway Light and Power Company Limited”⁴. Assim, substituiu-se a energia a vapor e a gás pela energia elétrica, contribuindo para um novo hábito na sociedade de então: o passeio noturno.

Além disso, a Light ficou responsável pelo serviço de transporte da cidade, mais especificamente pelos bondes elétricos que substituíram os bondes tracionados por animais. Em 1900 chegou em São Paulo o primeiro bonde elétrico, mais uma tecnologia moderna que fazia a capital romper, cada vez mais, com o modelo de vida provinciano.

Por volta deste período, início dos anos 1890, era inaugurada a fase industrial paulistana e, após esta data, São Paulo passou a presenciar o crescimento demográfico em virtude da demanda de mão de obra barata e especializada, originando um alto índice de imigração estrangeira. Com o crescimento industrial surgiu também os bairros operários, como o Brás, Bom

⁴ Essas informações foram retiradas do livro *São Paulo: a juventude do centro*, de Luciano Delion e Pedro Cavalcanti.

Retiro e Barra Funda⁵. Já o centro comercial fixou-se na colina, onde nasceu a cidade (PRADO JR., 1989).

Em virtude de tantas transformações e da pluralidade étnica que vivia a cidade paulistana, Nicolau Sevcenko pontua que São Paulo

não era uma cidade nem de negros, nem de brancos e nem de mestiços, nem de estrangeiros, nem de brasileiros, nem americana, nem européia, nem nativa, nem era industrial, apesar do volume crescente das fábricas, nem entreposto agrícola, nem subtropical; não era ainda moderna, mas já não tinha mais passado. Essa cidade que brotou súbita e inexplicavelmente, como um colossal cogumelo depois da chuva, era um enigma para seus próprios habitantes, perplexos, tentando entendê-lo como podiam, enquanto lutavam para não serem devorados (SEVCENKO, 2003, p.31).

Essa identidade plural foi um dos aspectos necessários para a construção da cidade moderna, pois a modernização no Brasil seguia os modelos ocidentais. Logo, procurou-se reconfigurar o espaço urbano, inserindo nele elementos europeus.

A exemplo, o centro da cidade passou por um replanejamento urbanístico durante a administração de Raimundo Duprat (1911-1914), que contratou o arquiteto Bouvard⁶ para remodelar os jardins paulistanos conforme os da Europa. Inspirado no cenário europeu e exibindo uma variedade de plantas dos quatro continentes, alguns dos estrangeiros que visitavam o parque do Anhangabaú, por exemplo, sentiam estar nas ruas da Itália, Londres ou Paris.

A Estação da Luz também “foi totalmente importada da Inglaterra, até os últimos tijolos e os menores parafusos” (SEVCENKO, 2003, p.116). Ainda, segundo Nicolau Sevcenko

o efeito cenográfico do conjunto atingiu uma notável eficácia espacial e plástica. O testemunho dos estrangeiros que vieram por essa época visitar a cidade fenomenal revelava um misto de estupefação e familiaridade. Já pouco antes da Guerra, o ex-presidente do Conselho francês, Georges Clemenceau, registraria em sua crônica de viagem: “A cidade de São Paulo é tão curiosamente francesa em certos

⁵ Alcântara Machado em seu livro *Brás, Bexiga e Barra Funda*, faz uma reflexão sobre bairros operários. No livro, o “imigrante” é a figura de destaque, através do qual Alcântara Machado ressalta o processo de adaptação econômica e cultural desse grupo, o qual foi fruto de esforços e dificuldades. Além disso, o autor aborda aspectos da vida urbana paulista do século XX, e os comportamentos modernos dessa população.

⁶ Joseph Antoine Bouvard foi um arquiteto francês que dirigiu o serviço de arquitetura de Paris e assessorou a prefeitura de Buenos Aires. Em 1911, Bouvard foi convidado pelo prefeito Raimundo Duprat para planejar a urbanização da cidade de São Paulo, como o Vale do Anhangabaú. Sobre o assunto, conferir o livro *São Paulo, a juventude do centro*, de Pedro Cavalcanti e Luciano Delion.

aspectos, que ao longo de toda uma semana, eu não me recordo de ter tido a sensação de que eu estava no exterior”. Pouco mais tarde, nas suas notas, o escritor Paul Andam fixaria uma impressão diferente... “Existe em São Paulo, nos altos e baixos de suas colinas, uma cidade luminosa, com telhados vermelhos sobrepostos, nas encostas amontoadas ao fundo. Pelas cores do mesmo sol e pelo traçado das ruas, nos vêm lembranças de Verona e de outras cidades italianas”. Já no triângulo sua percepção foi outra. “O centro da cidade e suas ruas estreitas, que os bondes e automóveis atravancam, e suas pequenas casas, as lojas abertas, os claros armazéns, sugerem certos aspectos de Londres” (SEVCENKO, 2003, p.117).

Dessa forma, a cidade paulistana dava passos cada vez maiores rumo à modernização, transformando o espaço urbano e seguindo referências da urbanização europeia, destruindo por isso os resquícios da arquitetura colonial como consta nos decretos da Câmara referentes a esse período. Os artigos municipais eram destinados ao uso do solo, à proibição da circulação de animais pelas ruas e praças, à pavimentação das vias públicas e às construções, que deveriam ter no mínimo três andares (em certos locais da cidade); evidenciando o grande desejo paulistano de modernizar a cidade com moldes europeus⁷.

Por esse motivo, Candido Malta Campos (2002, p.27) deixa claro que no Brasil a modernização relaciona-se com o seu oposto, isto é, com o seu “atraso”, por haver uma necessidade de destruição do espaço urbano colonial do passado em virtude da construção de uma cidade, praticamente, nova.

Tentando reverter esse quadro provinciano, o governo da cidade de São Paulo investiu na importação dos mais modernos artefatos europeus para compor o cenário brasileiro: o Viaduto do Chá e o Teatro Municipal foram sustentados com aços de origem alemã, os arcos do Viaduto Santa Ifigênia foram importados da Bélgica, e para concluir o cenário francês do Vale do Anhangabaú importaram da Inglaterra a estrutura de ferro para finalizar a construção de três palacetes da rua Líbero Badaró (CAVALCANTI e DELION, 2004, p.51).

Em contrapartida, os bairros operários cresciam e se formavam ao redor das indústrias, porém não recebiam acompanhamento público governamental adequado no que tange aos princípios básicos de saneamento, como rede de

⁷ Sobre o assunto consultar: ATAS DA CÂMARA DE SÃO PAULO. Publicação da Divisão do Arquivo Histórico do Departamento de Cultura da Prefeitura do Município de São Paulo. 2 ed. 1967. V. 1-66.

esgoto, construções de casa em áreas de riscos, entre outros. Pode-se dizer que esses bairros faziam parte de uma cidade distinta de seu centro, uma vez que eles estavam à margem do planejamento de São Paulo e não recebiam a metade dos planejamentos urbanísticos que eram elaborados para o centro da cidade.

Essa realidade não era exclusiva da capital paulistana, pois, como bem observou Maura Pardini Bicudo Verás (1992, p.84), a maioria das metrópoles brasileiras desenvolveu-se sobre tais condições, pois “o capitalismo transformou as cidades para o capital” e, por isso, enquanto o centro era renovado e “decorado” para a elite, a força de trabalho se aglomerava nas periferias. Dessa forma, “frutos da urbanização capitalista, nossas cidades foram marcadas pela segregação social e diferenciação hierarquizada dos espaços, correspondendo à participação desigual dos grupos – classes sociais – no espaço” (VERÁS, 1992, p.83).

Logo, em São Paulo os bairros operários, como Brás, Moóca, Bexiga e Barra Funda representavam a pobreza urbana. Esses espaços periféricos, originários desde os primórdios da industrialização, eram habitados pela classe mais pobre da cidade, sendo que alguns deles tornaram-se, até mesmo, núcleos negros, pois com a abolição da escravidão muitos ex-escravos deslocaram-se para suprir a mão de obra paulistana, fixando-se em bairros como o Bexiga, originário do quilombo do Saracura. Todavia, vale destacar que o trabalho negro foi perdendo espaço com a continuidade da chegada dos imigrantes que passaram a dominar as ocupações mecânicas. Dessa forma, como constatou Raquel Ronilk (1989, p.6), à grande maioria dos negros e pardos restava apenas o serviço doméstico e as atividades manufatureiras e artesanais.

Além desse crescente problema de descaso com os escravos alforriados e de segregação social, havia outros que eram, por sua vez, muito preocupantes, como o trabalho infantil, as greves e as tragédias que marcaram os anos de 1917 a 1920. Neste período, a capital vivenciava a enchente e a gripe espanhola, suportando ainda os prejuízos da primeira Guerra Mundial que trouxeram graves consequências, como a interferência no comércio cafeeiro e o bloqueio da imigração.

Todavia, passando esse período conhecido como flagelo dos “5 gês” (a gripe espanhola, a geada, os gafanhotos, as greves e a Primeira Guerra Mundial), São Paulo iria viver o auge de seu processo de modernização.

No ano de 1924, ergueu-se em São Paulo o edifício Sampaio Moreira, com quatorze andares, que representava uma das novas sensações da época: os arranha-céus. Logo, a busca pela reprodução do cenário francês cederia lugar às tecnologias norte-americanas como o foxtrote, o automóvel e o cinema.

Vale destacar também, a construção do edifício Martinelli em 1929 que se destacou por ser o mais alto da cidade e por ser “o mais alto edifício do mundo construído em concreto armado” (CAVALCANTI e DELION, 2004, p.80).

Com essa mudança desenfreada, surgia na urbe novos cultos característicos das cidades modernas, como o motor a diesel, a eletricidade, as novas fontes de energia (óleo e petróleo), o telefone, a máquina de escrever, o gravador, o ônibus motorizado e o automóvel.

O esporte ganhou maior importância diante deste contexto, pois o corpo humano poderia também desempenhar algumas funções da máquina, uma vez que com a prática esportiva seria possível acompanhar o ritmo acelerado e veloz da modernidade. O automobilismo, a aviação e o Tiro de Guerra surgiram, também, nesse período.

De par com as últimas descobertas tecnológicas, de fato como um desdobramento delas, se destacou a noção de que o corpo humano em particular e a sociedade como um todo são também máquinas, autênticos dinamos geradores de energia. Quanto mais se aperfeiçoassem, regulassem, coordenassem esses maquinismos, tanto mais efetivo seria seu desempenho e mais concentrada sua energia potencial (SEVCENKO, 2003, p.45).

O culto à velocidade alcançava seu ápice, promovendo novos hábitos na urbe como o alargamento das ruas em prol dos novos meios de transporte, daí o surgimento da Avenida Paulista, a primeira via asfaltada da cidade, a qual “se transformou em pista de corrida e palco de exibição de automóveis” (CAMPOS, 2002, p.247).

A cidade provinciana que se modernizava cedia lugar à cidade prontamente moderna, e, a partir da década de 1930, foram construídos em

São Paulo inúmeros empreendimentos-símbolos⁸, reconfigurando, novamente, a cidade que tinha sido construída à moda francesa.

Após 1934, Fábio Padro assumia o poder local. Pautado em ideais ideológicos, o mandato do prefeito, membro da família de maior prestígio da elite paulista, destacou-se pela tentativa de superar os conflitos das classes trabalhistas, investimento na educação infantil, gestão vinculada ao taylorismo, transformação de diretorias em departamentos, dentre as quais ressaltamos a criação do Departamento de Cultura, e algumas construções como a Avenida Nove de Julho, a Biblioteca Municipal, o Estádio do Pacaembu e o novo Viaduto do Chá que seguiam os caminhos arquitetônicos das obras do período anterior (CAMPOS, 2002, p.499).

Muitas dessas obras foram concluídas em 1938 por Preste Maia, como a Biblioteca Municipal e os túneis da avenida Nove de Julho. Conhecido como “prefeito demolidor”, Preste Maia alterou as verbas destinadas ao Departamento de Cultura e demitiu Mário de Andrade; aumentou de 30 para 40 metros a largura das ruas estabelecidas desde o ano 1925 e demoliu vestígios coloniais construídos na gestão de Pires do Rio⁹.

Promovendo e incentivando o crescimento vertical, Prestes Maia também estabeleceu padrões para as construções de edifícios na avenida Ipiranga (CAMPOS, 2002, p.585), e, ainda na década de 1940, remodelou o vale do Anhangabaú, substituindo o parque criado por Bouvard em 1910 por asfalto e pistas viárias para agilizar a locomoção dos automóveis e ônibus, concretizando o seu “Plano de Avenidas”:

Foi assim que em menos de cinquenta anos, o centro de São Paulo viu surgir e desaparecer um punhado de obras que os homens daquela época e de épocas anteriores certamente acreditavam que seriam perenes. Foi-se abaixo a estrutura de aço que Jules Martin levou 15 anos para construir. Asfaltaram os jardins desenhados por Bouvard para o Anhangabaú, abrindo espaço para o novo senhor das ruas, o automóvel. (CAVALCANTI e DELION, 2004. p.86).

⁸ Termo utilizado por Candido Malta Campos.

⁹ A respeito desse assunto consultar: CAMPOS, Candido Malta. *Os rumos da cidade: urbanismo e modernização em São Paulo*. São Paulo: SENAC, 2002.

Foi nesta época que o sistema de transporte coletivo se intensificou, pois os bondes da Light já estavam precários e a prefeitura investia no transporte sobre rodas para atingir com maior facilidade os bairros distantes sem a necessidade da existência de trilhos que eram, também, um obstáculo para a circulação de automóveis.

Dessa forma, São Paulo crescia freneticamente não apenas em número de habitantes, mas também no número de construções que foram motivos para a criação das máximas dos anos 1940: na “cidade que mais cresce no mundo” constrói-se “cinco edifícios por hora” (CAMPOS, 2002, p.595).

Percebe-se, então, que a cidade paulistana sofreu transformações intensas que influenciaram, ao mesmo tempo, a cultura, os hábitos e o comportamento da população. Essas mudanças sociais são indispensáveis para converter uma aldeia em uma cidade, visto que o crescimento populacional por si só não é capaz de causar uma evolução em um povoado qualquer, pois em conformidade com Lewis Mumford (1998, p.37-39) “uma revolução implica uma reviravolta”, ou seja, a evolução só acontece quando produz uma “transformação geral, uma nova configuração, que altera suas propriedades”.

Aracy Amaral, em “A imagem da cidade moderna: o cenário e seu avesso”, considera que o desejo de alcançar o progresso fez com que o governo de cidades como São Paulo destruíssem o passado em virtude da construção dos novos espaços públicos modernos. Essa “destruição/construção e reconstrução” das ruas paulistanas estão, de acordo com a autora, manifestadas em textos literários, como na obra de Antonio de Alcântara Machado, Blaise Cendrars, Luiz Aranha, Oswald de Andrade e Mário de Andrade, nas quais encontramos não somente alusões aos espaços modernos de São Paulo, mas, também, ao avesso da urbe, isto é, a multidão e a periferia.

1.3 A sociabilidade do sujeito moderno nas ruas da cidade paulistana

A cidade de São Paulo passou por um processo intenso de urbanização e industrialização durante o século XX, que modificou o espaço urbano e,

consequentemente, suscitou novos comportamentos e sensações no homem que habitava esse espaço.

Mário Raul de Moraes Andrade, escritor atento à sua cidade e, ao mesmo, tempo um habitante desse espaço urbano, nasceu em 9 de outubro de 1893, na urbe paulistana, onde passou sua infância, adolescência e maturidade, presenciando a mudança de uma cidade caracteristicamente agrícola para uma cidade grande e moderna, fonte de inspiração de sua poética modernista. Dessa forma, inserido nesse espaço específico, Mário de Andrade foi um dos indivíduos que viveu, sentiu, expressou e relatou a modernização do espaço urbano, atribuindo-lhe sentidos e significações que estão presentes em muitas de suas obras literárias.

Nas crônicas do escritor, reunidas em uma seleção organizada por Telê Ancona Lopez (2004) intitulada *De São Paulo*, a cidade paulistana aparece como tema central. As cinco crônicas, escritas entre os anos de 1920 a 1921, foram publicadas em cinco números da revista mensal *Ilustração Brasileira* com duas finalidades: “mostrar o movimento artístico e literário da gente paulista e explicar a enigmática cidade” (LOPEZ, 2004, p.5). Nestes textos encontramos as impressões das ruas paulistanas captadas por Mário de Andrade:

Dizem-na fria... Dizem-na tristonha, escura... Mas no momento em que escrevo, novembro anda lá fora, desvairado de odores e colorações [...] Eu sei de coisas lindas, singulares, que Paulicéia mostra só a mim, que dela sou o amoroso incorrigível e lhe admiro o temperamento hermafrodita. Procurarei desvendar-lhe aspectos, gestos, para que a observem e entendam. Talvez não muito consiga. Ponho-me a pensar que a minha terra é como as estrelas de Olavo... difícil de entender... (ANDRADE, 2004, p.73)

Apesar de mostrar-se disposto a proclamar a cidade modernista, o cronista não esconde que a propaganda a ser feita da urbe paulistana está influenciada pelas suas sensações enquanto sujeito e morador da Paulicéia. Por isso, a partir deste excerto é possível perceber a forte relação existente entre Mário de Andrade e a sua cidade, pois como escreveu Telê Ancona Lopez (2004, p.27), o escritor das crônicas possui um olhar carregado de sentimentos e impressões, tratando, portanto, a “Paulicéia como um ser vivo”, aspecto esse que também está presente nos poemas que serão analisados na presente pesquisa, nos quais observamos uma tensão entre o “eu” e a “cidade”.

Na tentativa de produzir uma espécie de biografia do escritor paulistano, estudiosos como Paulo Duarte e Telê Ancona Lopez, introduziram em suas obras (*Mário de Andrade por ele mesmo* e *A imagem de Mário: fotobiografia de Mário de Andrade*, respectivamente) trechos de cartas que Mário trocou ao longo de sua vida com vários correspondentes. Abordando inúmeros assuntos, o poeta modernista não deixou de mencionar a sua cidade que, em consonância com sua vida pessoal, estava constantemente presente em suas cartas:

Agora aqui está fazendo uma delícia de dias claros, mornos, sem chuva e noites quase frias, gostosas da gente dormir. Vai chegar a grande época de S. Paulo, abril, maio, com tardes que a gente chega a pensar que vai arrebentar de tanta gostosura. É o tempo aliás em que levo um pouco flauteadamente a vida porque não há meio, para um gozador que nem eu, de ficar encerrado dentro de casa, com um tempo assim lá fora. Viro passarinho, viro flor, não sei o que viro sei é que me esqueço de ser Mário, nestas tardes sublimes. (ANDRADE, 1995, p.47 e 48).

Nesta correspondência, escrita em 1935 e remetida a Cândido Portinari, Mário declara como vivia em harmonia com a sua cidade. Envolvido pelo seu clima, o autor, fascinado pelo encantamento das inúmeras facetas da cidade de São Paulo, assume sofrer transmutações, submetendo-se a viver em conformidade com a urbe arlequinada.

O poeta que escreveu: “Eu sou trezentos, sou trezentos-e-cincoenta”¹⁰ (ANDRADE, 1993, p.211) além de cronista, contista, crítico literário, professor de piano, dentre outras facetas desse grande artista, destaca-se, também, pela produção epistolar que manteve ao longo de sua vida com poetas, amigos, políticos, artistas plásticos etc. Abordando questões literárias, econômicas e políticas, encontramos nas missivas assuntos pessoais, uma vez que “o seu caráter, a princípio privado, permitia a exposição mais confortável de ideias e opiniões” (MACHADO, 2012, p.10).

Dentre os assuntos das missivas, destacamos trechos nos quais Mário de Andrade relata sua sociabilidade nas ruas da cidade paulistana que passavam por um processo de modernização acelerado. Tal fato provocou, conseqüentemente, transformações na relação entre sujeito e espaço urbano.

¹⁰ Verso do poema *Eu sou trezentos...*, publicado em *Remate de Males*.

Fraya Freshe, em seu trabalho intitulado *Ô da rua!: o transeunte e o advento da modernidade em São Paulo* (2011), estuda a relação entre espaço urbano e o transeunte referente aos anos de 1808 à 1917. Com o intuito de conhecer a sociedade que desponta desse período histórico, uma cidade eminentemente provinciana engolfada pela modernidade, Fraya Freshe analisa a figura do transeunte nas ruas paulistanas, recorrendo a documentos fotográficos e textuais (relatos de viagem, cartas, diários, jornais). Para a estudiosa, a rua, que não é só espaço físico, mas também social, é como uma espécie de mediação reveladora das mudanças sociais que levaram São Paulo até à modernidade. Portanto, a socióloga considera esse espaço público como elemento central da modernidade e observa, embasada nas considerações de Henri Lefebvre, que o espaço da rua nos revela o vivido.

Nesse cenário, entra em cena o pedestre, o qual presenciou as vicissitudes da urbe paulistana e, portanto, é capaz de exprimir a cidade que a rua revela. Porém, vale ressaltar que a identidade desse transeunte se anulava diante da multidão, ou seja, diante da rua moderna que é “morada do coletivo” (ROUANET, 2011, p. 50) e iguala as condições dos pedestres que ali se encontram. Por esse motivo, Fraya Freshe (2011, p.45) ressalta que o transeunte, tipo específico de pedestre, “é a personagem na qual qualquer indivíduo – homem, mulher, ou criança – se transforma nos momentos mais ou menos fugidos em que pela rua passa, entre um lugar e outro, com regularidade”.

Neste sentido, empregaremos o termo “transeunte” para fazer referência ao passante, isto é, a qualquer pedestre da rua que, uma vez inserido na cidade moderna, torna-se “mero e anônimo transeunte” (FRESHE, 2011, p.259).

Sendo assim, pensamos sobre a vivência corporal de Mário de Andrade, que além de transeunte foi também morador da cidade, passando toda a vida em São Paulo, salvo o período que viveu no Rio de Janeiro (1938 a 1941). O escritor nasceu em 1893 na Rua Aurora, 320 e em 1895 sua família mudou-se para o Largo do Paissandu, 26, (ambos os endereços localizados na região central de São Paulo). Em 1921, Mário e seus familiares deslocaram-se para a Rua Lopes Chaves, 108/546, na Barra Funda, e habitando nesses bairros, o

autor vivenciou os diferentes espaços urbanos, registrando em algumas de suas correspondências a cidade paulistana que as ruas lhe revelavam.

Em uma carta endereçada a Manuel Bandeira, Mário de Andrade narra suas andanças pelas ruas paulistanas:

Manu,
 [...] No Anhangabaú não se via nada de nada. Só os anúncios e o farol da Light circulando. Fui no cinema, vi umas besteiras, saí no meio e fui andando. Quando vi estava no Brás. Então voltei procurando caminhos mais misteriosos, cheguei a ter medo no meio do parque Pedro II, completamente sem iluminação e com ruídos nas moitas. Depois atravessei o bairro turco e só quando esbarrei na estrada-de-ferro, vim me encostando nela até esta rua Lopes Chaves. Muito apito de trem, várias propostas de aventuras, uma calma interior sem comparação, o espírito vivinho gozando em colher. (ANDRADE, 2011, p.427).

Esse morador e transeunte percebe a disparidade existente entre o centro e os bairros operários de São Paulo. O Anhangabaú, apesar de descrito em um momento tranquilo, apresenta-se iluminado pela Light. Já o parque Pedro II assustava o transeunte devido à escuridão, pois inicialmente a luz artificial restringia-se a poucos bairros e parques da cidade.

Mário de Andrade morou na Barra Funda entre os anos de 1921 a 1945 e de acordo com o depoimento de Jaime Kon, comerciante vizinho de Mário, “naquele tempo a rua Lopes Chaves era iluminada por lampião a gás” (LOPEZ, 2008, p.75), evidenciando, ainda mais, a modernização limitada e excludente de São Paulo. Nessa urbe havia vias públicas que exibiam a mais moderna iluminação elétrica da época, enquanto a maioria das ruas ainda recebia o precário serviço de lampiões, ou simplesmente, eram ocultadas pelo anoitecer do dia.

Essa cidade ambivalente, moderna e arcaica em um mesmo período de tempo, exibia o triunfo do comércio, o cenário urbano europeu e o cinema, estabelecidos na região central paulistana. Todavia, a estrada de ferro, oriunda da produção e exportação de café, que reconfigurou o espaço urbano atraindo ainda mais investimento para São Paulo, foi fixada nos bairros operários (Brás, Bom Retiro, Ipiranga, Barra Funda, etc). Nestes espaços instalavam-se indústrias e mão de obra imigrante, haja vista que como ressaltou o repórter P., mencionado por Nicolau Sevckenko (1992, p. 130) em *Orfeu extático na metrópole*, podia-se dizer que “São Paulo e o Brás [eram] duas cidades perfeitamente distintas”.

Tal realidade torna-se mais perceptível quando Mário, em alguma de suas correspondências, enquanto morador da Barra Funda, refere-se ao centro paulistano como “cidade”, deixando transparecer que o bairro no qual morava não fazia parte de São Paulo. É possível compreender ainda a ida do morador à cidade, ou seja, ao centro, pelo motivo de compras, como na carta que Mário de Andrade escreve para seu tio Pio Lourenço Corrêa comunicando-o sobre a realização da tarefa remetida ao poeta: “Ontem fui na cidade com o fito especial de realizar as suas encomendas e espero que elas lhe cheguem aí com inteira satisfação sua” (ANDRADE, 2009, p.276).

Referente a esse assunto, o antropólogo Roberto Damatta (1997, p.27) explica que se tratando do Brasil “a demarcação espacial (e social) se faz sempre no sentido de uma gradação ou hierarquia entre centro e periferia, dentro e fora”. Logo, o centro, além de representar um local de superioridade social para quem nele habita, concentra as principais atividades comerciais, funcionando, assim, como centro comercial, originário, de acordo com Henri Lefebvre (2001, p.61), da cidade medieval cuja função baseava-se em trocas locais.

Novamente, em carta escrita para Henriqueta Lisboa, Mário confessa a necessidade de ir ao centro da cidade comprar papel para escrever suas correspondências: “amanhã mesmo vou de manhã na cidade e compro uma batelada do melhor papel de bloco que exista na cidade, parece que não há mais do bom, não sei como vai ser, mas sempre melhor que este hei de comprar”. (ANDRADE, 1994, p.256). O mais instigante é existir ainda na carta remetida a Henriqueta Lisboa a diferenciação entre o centro paulistano e os bairros periféricos, pois tal correspondência data do ano de 1944, período no qual a cidade recebia investimento urbano e econômico em lugares além do centro.

Concernente a essa questão, Mário de Andrade, no ano de 1945, aproxima a relação entre o campo e a cidade:

Esta minha rua tem pra mim alguma coisa de você, estou reparando. É bairro bom, bairro de gente do meio. Mas Deus fez um ricaço plantar umas árvores grandes bem na frente da minha casa, de maneira que a passarinhada enche as nossas manhãs e tardes, pondo uma lembrança de frutas furtadas no nariz da gente. Os bondes passam um quarteirão longe, não chega a atrapalhar. Mas lembra a cidade enorme e sua “forma humana corrupta da vida”. (ANDRADE, 2010, p.302).

Henriqueta Lisboa, destinatária da correspondência acima, natural de Lambari, interior de Minas Gerais, lembra ao poeta a tranquilidade das cidades pequenas que é, concomitantemente, associada ao seu bairro devido à presença de árvores, passarinhos e frutas, ou seja, elementos característicos do cenário rural. Todavia, essa possibilidade torna-se improvável quando Mário de Andrade menciona a existência dos bondes, um dos elementos simbólicos da modernidade que, apesar de distante da Barra Funda, conduzem até esse bairro as consequências da modernização paulistana. Essas decorrências, algumas vezes foram vistas por esse transeunte como prejudiciais à vida humana e, também, como responsáveis pela destruição do espaço idílico idealizado pelo morador desse bairro operário.

Dentre esses resultados nocivos do capitalismo, Mário de Andrade questiona a dependência e necessidade estabelecida entre o sujeito moderno e as novas tecnologias restritas ao público de classe média alta. Confessando viver em situação financeira precária, Mário escreve aos amigos desculpando-se de suas dívidas, “Querida Anita, devo-te ainda os trezentos mil-réis!!! Perdoa e espera mais um pouco” (ANDRADE, 1989, p. 74) e também refletindo acerca do pragmatismo moderno:

Nada me seria mais fácil do que viver com 500\$000 desde que levasse vida de 500\$000. Mas na situação em que me acho ganho dois contos e fico levando vida de quem ganha quatro contos, é absurdo. E não posso conciliar as coisas, porque a conciliação não depende de mim! É estupidíssimo, me fatiga, me irrita, me encoleriza. E ainda o funcionalismo entra com exigências novas que eu não estou disposto a aceitar... Enfim uma vida de bravura, cheia de malabarismos e falsificações. E o pior é que tenho consciência de que tudo se arranjava fácil, se não fosse o “pudor do mundo”, as obrigações sociais, o compromisso de não fazer uma Mãe sofrer. (ANDRADE, 2010, p. 128).

Mário se apresentou como sujeito preso nas malhas das incorporações sociais e novamente em diálogo com Henriqueta Lisboa, no ano de 1940, Mário de Andrade declara a dificuldade em viver conforme a cadência do mundo moderno, uma vez que esse meio capitalista requer do sujeito novas posturas. Esse ambiente exige, conseqüentemente, um consumismo mínimo que seja capaz de deixá-lo a par com os novos elementos oriundos do advento da modernidade, tais como: “pontualidade, calculabilidade, exatidão” (SIMMEL, 1979, p.15).

Esses elementos existem na vida do sujeito moderno devido à complexidade da metrópole que juntamente com o dinheiro representam, de acordo com Georg Simmel, os principais símbolos da modernidade. O dinheiro, meio de troca universal, acentua a individualidade do sujeito e das relações humanas ao mesmo tempo que lhe oferece autonomia e independência, ou seja, seu surgimento proliferou malefícios e benefícios na vida moderna, como explicou Simmel (1998) em *O dinheiro na cultura moderna*. Assim, o dinheiro é o motivador do homem moderno, pois, além de ser indispensável para sua sobrevivência, possibilita realizar seus mais variados desejos, proporcionando-lhe uma gama de sentimentos como satisfação pessoal e felicidade. Por outro lado, o dinheiro é o causador das inúmeras intrigas sociais, citadas diversas vezes nas epístolas mariondradianas, pelo fato de ser “o mais assustador dos niveladores” (SIMMEL, 1979, p.16).

Em uma carta remetida a Oneyda de Alvarenga, na qual o assunto dizia respeito à possibilidade da poetisa ocupar um cargo no Departamento de Cultura em São Paulo, Mário de Andrade esclarece as vantagens e desvantagens de viver em uma grande cidade:

Sei que ordenado é pequeno e o trabalho bastante, principalmente no começo. Mas é S. Paulo. Você terá que viver economicamente. Mas é S. Paulo. É a cidade grande, de muitas possibilidades, onde você pode se desenvolver. (...) Mas por outro lado você terá que mexer-se, andar, lidar com muita gente, será sempre uma moça numa multidão sem piedade. (ANDRADE, 1983, p.104/105)

Percebe-se pelo trecho acima que a metrópole possibilita ao sujeito um desenvolvimento profissional pouco provável de acontecer nas cidades pequenas como Varginha, interior de Minas Gerais, onde morava Oneyda de Alvarenga. Por outro lado, a metrópole intensifica a competitividade e anula a individualidade do sujeito que, de acordo com Simmel, é um dos piores problemas da vida moderna por originar-se justamente da “reivindicação que faz o indivíduo de preservar a autonomia e individualidade de sua existência em face das esmagadoras forças sociais, da herança histórica, da cultura externa e da técnica de vida” (SIMMEL, 1979, p.11). Logo, em *A metrópole e a vida mental*, na tentativa de compreender como o sujeito se adapta às forças externas da cidade moderna, Georg Simmel estuda a vida do homem metropolitano, conceituando alguns de seus comportamentos tais como a

reserva, a atitude blasé, a especialização, a dependência e a exatidão calculista.

Inserida nessa cidade grande, Oneyda de Alvarenga seria apenas mais uma no meio da multidão, isto é, perderia sua individualidade no meio do anonimato. Dessa forma, quando Mário de Andrade afirma que a multidão é sem piedade, pensamos não na desvalorização humana do sujeito da metrópole, mas também na exatidão e rapidez da vida nas grandes cidades.

Escritor e poeta de muitos atributos artísticos, Mário de Andrade, um sujeito moderno inserido na metrópole paulistana, por meio de suas correspondências nos permitiu perceber uma necessidade de conciliação entre a vida e os novos elementos apontados por Georg Simmel. Em correspondência endereçada a Manuel Bandeira, de 1925, por exemplo, o autor de *Macunaíma* noticia o seu mais novo investimento:

comunico que comprei esta máquina. Se você estivesse aqui era um abraço pela certa, tanto que estou contente. Já se sabe: pelo processo amável das prestações. Engraçado, por enquanto me sinto todo atrapalhado de escrever diretamente por ela. A ideia foge com o barulhinho, me assusto, perdi o contacto com ela. Não apalpo ela. Mas isso passa logo, tenho a certeza e agora é que você vai receber cartas bonitas de mim. (ANDRADE, 2011, p.200).

Manuela, a máquina de escrever de Mário, marca uma nova fase na vida do poeta. Ele admite estar no primeiro momento atrapalhado com a nova experiência, que substitui a caligrafia pela datilografia, trazendo consigo novos efeitos, como o ruído emitido ao bater as teclas e a velocidade. Inicia-se, assim, a dependência do sujeito moderno com esse objeto tecnológico, pois, além de artista, Mário era um assíduo escritor de cartas e precisava agilizar o processo de manuscruver. Vale ainda ressaltar a capacidade de aperfeiçoamento estético proporcionado pela máquina, um dos motivos de deslumbramento para o sujeito habituado com a escrita à mão, geralmente, de aparência precária e com possibilidades de ser incompreensível para o leitor.

Retomando as considerações de Georg Simmel (1979), vale destacar que, de acordo com o sociólogo, a mente do sujeito moderno tornou-se cada vez mais calculista e com isso o homem metropolitano passou a relacionar-se com o cotidiano de forma matemática, ou seja, calculando a exatidão do tempo a fim de cumprir todos os seus afazeres. Este, possivelmente, foi um dos intuitos de Mário de Andrade ao adquirir a manuela, pois como demais

elementos da modernidade criados com o intuito de reduzir o tempo gasto para realizar determinadas tarefas, a máquina de escrever podia acelerar o processo de escrita. Com este mesmo intuito, destacamos também o papel dos meios de transporte no início do século XX, principalmente o bonde que, além de possibilitar rapidez na locomoção, iniciava novas práticas na metrópole e, conseqüentemente, surtia novos hábitos nos sujeitos.

No ano de 1924, Mário escrevia uma carta endereçada a Anita Malfatti e no meio da conversa literária intercalava assuntos pessoais, fato recorrente em muitas de suas correspondências, narrando sua experiência ao andar de bonde:

Antes-de-ontem caí do bonde. Um Horror! Assim:
De bunda no trilho. Felizmente há um anjo-da-guarda pros malucos que tomam o bonde andando. O caradura me pegou com as pernas no ar e me atirou longe. Rolei no asfalto que nem uma bolinha de papel, disse um que me viu. Felizmente não aconteceu nada. Escangalhei roupa, chapéu e botina. No corpo umas arranhaduras. Só que tudo me dói, pescoço, braços, joelhos, costas, tudo. Está sarando, não te assuste. (ANDRADE, 1989, p.94,95).

Os bondes elétricos incorporavam novos costumes na sociedade. Um deles, “pegar ou saltar do bonde andando, extremamente popular entre os paulistanos, apesar dos riscos evidentes” (CAVALCANTI e DELION, 2004, p.45), é descrito por Mário de Andrade que confessa também subir e descer do bonde em movimento. Além disso, é possível perceber a intensidade propiciada pelo progresso em São Paulo que, muitas vezes, “atropelava” o sujeito inserido nesse contexto ambivalente, no qual elementos antigos e modernos ainda se chocavam.

A chegada desse meio de transporte moderno nas ruas de São Paulo no início do século XX suscitava inúmeros questionamentos na sociedade. Muitos descreditavam na possibilidade dos bondes serem movimentados pela energia contida na fiação de postes de madeiras edificadas nas ruas. Havia ainda a crença de choques oriundo dos trilhos, e a possibilidade de graves acidentes. Todavia, motivo de grande fascínio na população pelo fato de ser um símbolo da modernidade, os bondes elétricos, comportando um número maior de passageiros e praticamente duplicando a velocidade do bonde-a-

burro, levou às ruas centenas de pessoas eufóricas para conhecer e ver a primeira partida do bonde elétrico no dia sete de maio de 1900¹¹.

O bonde elétrico, com o passar dos anos, tornou-se um recurso indispensável na vida do sujeito moderno que precisava, muitas vezes, recorrer a esse meio de transporte para deslocar-se de sua casa para o trabalho, outrossim para demais finalidades, mas com o mesmo intuito: realizar trajetos longos em um curto período de tempo. Conseqüentemente, iniciava-se um certo nível de dependência com esse veículo que ainda não estava ao alcance de todos, devido ao alto valor da passagem¹².

Por meio da troca epistolar de Mário de Andrade foi possível perceber um certo fascínio e estranhamento em um sujeito que se encontrava em um ambiente urbano transformado, assim como o efeito da modernidade da cidade no corpo do sujeito que usava chapéu. Do mesmo modo, foi através dessa experiência corporal urbana que surgiram os poemas de *Paulicéia Desvairada* (1922) e *Lira Paulistana* (1945), nos quais encontramos alusões a vários aspectos da cidade de São Paulo.

Charles Baudelaire, o grande poeta da modernidade, também encontrou poesia nas ruas parisienses no período em que elas passavam por intensas transformações devido à modernidade, à industrialização e à urbanização que transformaram a capital francesa em uma cidade-modelo¹³. Esse poeta vivenciou o novo espaço urbano que surgia em Paris no século XIX, expressando-o nos poemas pertencentes *As Flores do mal* (1857), nos quais encontramos, tal como nos poemas de *Paulicéia Desvairada* (1922) e *Lira Paulistana* (1945), fatores positivos e negativos da modernidade.

¹¹ Sobre este assunto conferir: CAVALCANTI, Pedro. DELION, Luciano. *São Paulo: a juventude do centro*. São Paulo: Grifo Projetos Históricos e Editoriais, 2004.

¹² De acordo com Maria Odila Leite da Silva Dias (1995) a passagem de bonde tinha um custo relativamente alto para a época - 200 reis, tanto para os bondes elétricos ou aqueles tracionados por burros. A autora faz uma comparação para que tenhamos noção do valor de 200 reis no fim do século XIX: os vendedores ambulantes recebiam entre 280 a 350 reis, e os artesãos, alfaiates e carpinteiros recebiam 600 reis.

¹³ Neste período, Paris era governada por Napoleão III e planejada pelo arquiteto Haussmann, modelo que foi fonte de inspiração para a urbanização das demais cidades modernas .

Marshall Berman no capítulo “Baudelaire: o modernismo nas ruas”¹⁴ realiza um estudo centrado na produção literária de Charles Baudelaire relacionando-o com a modernidade e os demais conceitos que a cercam, como: modernização e modernismo. Para Berman (2000, p.158), na vida moderna existe uma “interdependência entre o indivíduo e o ambiente moderno” compreendida por escritores e pensadores que refletiram acerca da modernidade, a exemplo de Stendhal e Baudelaire, Hegel e Marx. Berman destaca que Baudelaire foi, ao mesmo tempo, espectador, participante e protagonista da modernização pela qual passava Paris e, por isso, viu “o que nenhum escritor pode ver com tanta clareza: como a modernização da cidade simultaneamente inspira e força a modernização da alma de seus cidadãos” (BERMAN, 2000, p.177).

Walter Benjamin (2000) considerou a rua enquanto morada do coletivo, mas na presente pesquisa queremos ressaltar também a rua enquanto espaço de sociabilidade, a respeito do qual os poetas como Baudelaire e Mário, perceberam a cidade moderna enquanto uma experiência paradoxal por meio da vivência em espaços públicos. Neste lugares, encontramos indivíduos de diferentes classes sociais, etnias, culturas, credos, enfim, nos deparamos com o sujeito múltiplo, que habita a metrópole, a cidade de múltiplas faces. Além de que, a presença de um cidadão em um espaço público é anônima, principalmente, se estamos tratando das grandes cidades.

Entretanto, o eu-lírico marioandradiano faz menção a essa realidade não apenas por meio de referências aos espaços físicos da cidade de São Paulo, mas também através das impressões do sujeito, suas frustrações e medos, sentimentos expressos no e a partir de uma figuração do espaço que podemos chamar de polissensorial, como o fez Pierre Francastel (1990), ao observar o surgimento de um novo espaço na pintura moderna, diferente daquele espaço pictórico fundado no século XV com a Renascença.

Segundo Pierre Francastel (1990), no livro *Pintura e Sociedade*, publicado em 1951, a primeira tentativa de renovar o espaço na pintura aconteceu por meio do Cubismo com a introdução da quarta dimensão do espaço. Para o estudioso das artes, a pintura moderna apresenta uma “nova

¹⁴ Capítulo do livro *Tudo que é sólido desmancha no ar*.

ordem de figuração” que diz respeito às sensações captadas pelos seres humanos no plano da visão interior e não somente às sensações registradas pela visão óptica, “daí em diante dirigimo-nos para um espaço afetado pelas dimensões polissensoriais de nossas experiências íntimas” (1990, p.229), reconhecendo o mundo não apenas pela visão, mas, sobretudo, pela imaginação.

Ao estudarmos o espaço na literatura tomamos conhecimento da vida do sujeito, de suas emoções e de seus temores, pois, conforme Antonio Dimas (1998), o espaço revela a nossa experiência do mundo, isto é, a experiência humana. Entretanto, o espaço na literatura, seja ele físico, geográfico, social ou urbano, pode manifestar-se de diversas maneiras, desde o descritivismo minucioso encontrado em muitos romances românticos, configurando na maioria das vezes o espaço como cenário, até um envolvimento psicológico entre o sujeito e o espaço, presente na narrativa moderna na qual “a noção de espaço físico como espaço dado a priori coexisti ou é totalmente substituída pela noção de um espaço perceptivo, vivido, experimentado, fenomenológico” (SIQUIERA e GOMES, 2010, p. 37).

Em *Paulicéia Desvairada* muitas vezes, o eu-lírico configura suas sensações do espaço urbano, daí falamos em espaço polissensorial. Em *Lira Paulistana*, as sensações cedem lugar a uma figuração menos sensitiva. Em ambas as obras observamos o espaço semantizado, que, como destacou Coelho Neto (2002, p.118) “recebe referências através e a partir do corpo humano”.

1.4 São Paulo e a trajetória lírica marioandradiana

Com o desenvolvimento do capitalismo industrial no Ocidente, a temática da cidade grande vem sendo abordada na literatura desde o final do século XVIII com o Romantismo. No Brasil, os processos de industrialização e urbanização intensificaram mais tarde, final do século XIX, com o crescimento urbano-industrial de capitais como São Paulo e Rio de Janeiro. Essa nova realidade modificou, por sua vez, a criação artística, pois a linguagem deveria adequar-se à era da máquina. Dessa forma, procedimentos como descontinuidade, estilo telegráfico, fragmentação e simultaneidade,

começavam a se manifestar na arte moderna, associados à convivência do sujeito com a sociedade industrial.

Na conferência “O Movimento Modernista” proferida por Mário de Andrade em 1942, o autor ressaltou que o caráter destruidor da geração de 22 era necessário para o surgimento de um espírito novo. Os modernistas tinham como intuito romper com os rígidos padrões de composição artística parnasiana e principalmente repensar o Brasil, buscando, assim, uma literatura nacional, valorizando a linguagem popular e a figura do índio em busca de uma identidade própria.

As vanguardas europeias tal como Cubismo, Expressionismo, Dadaísmo, Futurismo, Surrealismo, apresentavam novas propostas artísticas, exercendo influências no pensamento dos artistas brasileiros, haja vista que alguns deles que vieram da Europa, como Anita Malfatti e Brecheret, entraram em contato com as novas correntes, tomando conhecimento desses movimentos de rupturas originários dos países europeus, pois como afirmou Mário de Andrade, o espírito modernista foi diretamente importado de lá (ANDRADE, 1974).

Corroborando com esta assertiva, Gilberto Mendonça Telles considera que não há como negar a influência francesa em nossa concepção estética, “principalmente na preocupação com o espírito moderno”, ideia popularizada pelo futurismo e desenvolvida no discurso de Apollinaire em *L’Esprit nouveau et les poètes*, publicado no ano de 1918, que motivou a fundação da revista *L’Esprit nouveau*, em 1920, a qual exerceu significativa influência na poética de Mário de Andrade” (TELLES, 2009, p.275). Fundada em Paris, a revista francesa era dirigida pelo poeta belga Paul Dermée, pelo arquiteto suíço Le Corbusier e pelo pintor francês Ozenfant. Lilian Escorel, em sua tese de doutorado *L’Esprit Nouveau nas estantes de Mário de Andrade*, afirmou que tanto O “Prefácio Interessantíssimo” quanto *A escrava que não é Isaura* foram escritos à luz das leituras da revista francesa *L’Esprit nouveau*. Em conformidade com a estudiosa, Mário de Andrade possuía a coleção completa da revista francesa¹⁵, a qual “contribuiu para a formação das ideias estéticas e da poética do autor entre os anos 1920 e 1925” (ESCOREL, 2011, p.62).

¹⁵ Esse fato é mencionado pelo próprio autor em suas correspondências.

O “Prefácio Interessantíssimo”, publicado em 1922 juntamente com a *Paulicéia Desvairada*, contém 66 itens, pequenos blocos de textos, nos quais Mário de Andrade propõe uma discussão sobre o fazer literário modernista, o qual se faz e desfaz a todo o momento tendo em vista que seu intuito não era criar outra “escola literária”, por isso ele propõe a fundação do “desvairismo”. Escrito a pedido de Monteiro Lobato para a publicação de *Paulicéia Desvairada* em sua casa editorial, Monteiro Lobato & Cia, o “Prefácio Interessantíssimo” foi elaborado sem pretensão por Mário de Andrade que confessa ter sido “forçado” a criar uma explicação para sua poesia (GOÉS, 1946). Dessa forma, é fácil entendermos porque o poeta fazia blagues no Prefácio, ao dizer, por exemplo, que poesia não se explica, sente-se:

Mas todo êste prefácio, com todo o disparate das teorias que contém, não vale coisíssima nenhuma. Quando escrevi *Paulicéia Desvairada* não pensei em nada disto. Garanto porém que chorei, que cantei, que ri, que berrei... Eu vivo! (ANDRADE, 1993, p. 76).

No “Prefácio Interessantíssimo”, Mário de Andrade faz uso de um discurso irônico em prol da tentativa de explicar sua poética, e acaba rompendo com a ideia do gênero textual condizente com um prefácio, tendo em vista que, geralmente, esse tipo de texto apenas introduz o assunto a ser abordado na obra. No “Prefácio Interessantíssimo” não encontramos essa característica, uma vez que com esse texto o autor, praticamente, cria uma nova obra, uma espécie de manifesto que se tornou referência nos estudos da poesia modernista brasileira, pois como disse Gilberto Mendonça Telles (1989, p.6) “há casos em que os prefácios se tornam até mais importantes que as obras, tornando-se famosos... como o Prefácio Interessantíssimo, de Mário de Andrade”. Esse texto que trata de diferentes assuntos, funcionando, até mesmo, como local para defesa das titulações que os artistas de 22 estavam recebendo, tais como futuristas e loucos, não foi escrito apenas com a finalidade de apresentar a poética de *Paulicéia Desvairada*, muito menos explicar “os recursos de linguagem utilizados na feitura do poema”, o objetivo maior do poeta era “demonstrar que tais recursos têm sua razão de ser e não brotam da loucura ou da ignorância” (LAFETÁ, 2000, p.158).

Mário de Andrade, autor modernista de formação parnasiana, passadista, aceita a modernidade e clama por ela de forma mais melancólica,

contestando-a, preocupando-se com as consequências da modernização, não defendendo incondicionalmente o mundo das máquinas e da velocidade. Por isso, inconformado em ser taxado de futurista, além de ter escrito uma resposta¹⁶ ao artigo de Oswald de Andrade, reforça sua justificativa no “Prefácio Interessantíssimo”:

Não sou futurista (de Marinetti). Disse e repito-o. Tenho pontos de contato como o futurismo. Oswald de Andrade, chamando-me de futurista, errou. A culpa é minha. Sabia da existência do artigo e deixei que saísse. Tal foi o escândalo, que desejei a morte do mundo.
(ANDRADE, 1993, p.61)

Mário de Andrade não nega ter sido influenciado pelas correntes que estavam em voga na Europa como o Futurismo, todavia deixa claro que não é um seguidor de Marinetti, que não faz parte dessa vanguarda anti-humanitária e de nenhuma outra vanguarda europeia, defendendo-se assim da denominação que recebeu de Oswald de Andrade por motivo do artigo *Meu poeta futurista*, publicado no *Correio Paulistano*.

Mário de Andrade possuía formação parnasiana, isto é, estava ligado a uma tradição poética e por isso entendia o passado como um convite à reflexão, à meditação, não sendo necessário esquecê-lo, sequer negar o conhecimento adquirido nessas gerações. Por isso, o autor reforça novamente não ser um seguidor do futurismo europeu, o qual propunha a destruição do passado, o qual é para ele:

... lição para se meditar, não para reproduzir.
(ANDRADE, 1993, p.75)

A poética de Mário de Andrade redescobre o passado e “bebe no copo” alheio, não se exime de ler autores passadistas para construir o moderno, iniciando um novo período artístico e cultural no país. Porém, ao mesmo tempo, o autor tem consciência de que para traçar os novos rumos da arte, necessita redescobrir e romper com a tradição. Dessa forma, estabelecendo uma relação entre passado e presente em sua obra, o essencial para o autor modernista não é a negação do passado, mas sim o direito à expressão:

Minhas reivindicações? Liberdade. Uso dela;
não abuso. Sei embridá-la nas minhas verdades

¹⁶ Com a publicação do artigo *Futurista?!*, Mário de Andrade fala sobre sua poesia, apresentando suas considerações a respeito do Futurismo.

(ANDRADE, 1993, p.67)

Os modernistas queriam liberdade de expressão, direito exercido pelo autor em toda a *Paulicéia Desvairada*, por meio da elaboração de uma nova poética, do uso de uma nova sintaxe e de uma linguagem próxima da oral.

A respeito da poesia lírica, Hugo Friedrich (1978) considera que, assim como as demais manifestações artísticas, a lírica apresentou uma renovação significativa a partir da segunda metade do século XIX por intermédio de poetas como Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé, Valéry, Verlaine e Edgar Allan Poe. Com a poesia moderna, a possibilidade de tratar de temas das mais variadas espécies tornou-se possível, pois a nova lírica “extrai o nunca percebido das coisas mais imponentes como das mais triviais” (FRIEDRICH, 1978, p.148). Friedrich ressalta que, no século XX, a poesia lírica não apresentava renovação, mas sim aperfeiçoamento das novas abordagens surgidas no final do século passado.

No Brasil presenciávamos um cenário diferente. Os parnasianos prezavam as estruturas fixas como o soneto, as regras de metrficação, com rimas ricas, chave de ouro e a cesura. Oswald de Andrade, no “Manifesto da poesia pau-brasil” (1924) chegou a comparar o poeta parnasiano com uma máquina de fazer versos, tendo em vista que a poesia do período era reduzida a rígidos processos que perduraram até o início do século XX. Por isso, era necessário um espírito novo para romper com os padrões parnasianos, motivo pelo qual o modernismo da década de 20 caracterizou-se, principalmente, pelo aspecto destrutivo, pois o combate era necessário para a imposição de um novo período literário no Brasil.

Diante de tal circunstância publicavam-se manifestos, artigos e textos teóricos com intuito de expor a nova estética modernista. Mário de Andrade, um dos principais autores do período, conseguiu difundir ideias desse novo momento literário por meio de textos reflexivos, poéticos e cartas.

Com tal finalidade, o autor apresenta ainda no “Prefácio Interessantíssimo” explicação sobre alguns recursos poéticos por ele denominados de “teoria engenhosa”, propondo novos elementos poéticos modernos que serão utilizados em sua lírica, tal como verso melódico, verso harmônico e polifonia poética; desenvolvidos a partir dos conhecimentos musicais do autor.

O verso melódico é apresentado como recurso tradicional, possibilitando uma interpretação lógica de sentido, constituindo uma legibilidade semântica e sintática que de acordo com Alfredo Bosi (2009, p.348) vigorou até o Parnaso. Mário de Andrade explica:

Chamo de verso
Melódico o mesmo que melodia musical:
arabesco horizontal de vozes (sons) consecutivas,
contendo pensamento inteligível.
(ANDRADE, 1993, p.69)

Era com elementos como esses, característicos da poesia tradicional, que os autores do modernismo queriam renovar, e o fizeram por meio de novas propostas, como o verso harmônico, conceituado por Mário de Andrade. Nesse tipo de verso, encontramos um significado que se opõe ao verso melódico, tendo em vista que o verso harmônico é um recurso não tradicional. Dito de outra forma, ele é a “combinação de sons simultâneos, palavras que não se ligam, reduzido ao mínimo telegráfico” (ANDRADE, 1993, p.68), e formados por períodos e vocábulos dispostos sem ligação aparente de sentido.

Exemplo:
Arroubos.. Lutas... Seta... Cantigas...
Povoar!...
Essas palavras não se ligam. Não formam
enumeração. Cada uma é frase, período elíptico,
reduzido ao mínimo telegráfico.
(ANDRADE, 1993, p.68)

Ainda no “Prefácio Interessantíssimo”, encontramos o conceito de polifonia poética, definido como “uso das frases soltas, sensação de superposição de frases” (ANDRADE, 1993, p.69), originária da harmonia e não da melodia, possui uma aproximação com a musicalidade. Esse recurso parece desnortear a compreensão do leitor e interromper a linearidade do poema, todavia é responsável pela livre associação dos versos. E ainda em conformidade com as palavras de Mário de Andrade, pelo fato de haver palavras que precisam de outra para construir um significado, os versos ficam soando aos ouvidos do leitor durante a leitura do poema. Isso fica mais perceptível na continuação do excerto acima:

Si pronuncio “Arroubos”, como não faz parte de frase (melodia), a palavra chama a atenção para seu isolamento e fica vibrando, à espera duma frase que lhe faça adquirir significado e QUE NÃO VEM. “Lutas” não dá conclusão alguma a “Arroubos”; e, nas mesmas condições, não fazem esquecer a primeira palavra, fica

vibrando com ela.
(ANDRADE, 1993, p.69)

Reiterando o conceito, em *A escrava que não é Isaura*, Mário de Andrade ressalta que “polifonismo e simultaneidade são a mesma coisa” (ANDRADE, 2009, p.292), acrescentando que o termo refere-se às sensações simultâneas captadas por alguns poetas modernistas.

Por fim, vale ressaltar no “Prefácio Interessantíssimo” as considerações a cerca do fazer artístico defendido por Mário de Andrade, assim como por alguns artistas modernistas que acreditavam no impulso lírico enquanto transposição direta do subconsciente para o poema. Com este intuito, Mário adota a fórmula poética criada por Paul Dermée: Lirismo + Arte = Poesia¹⁷, a qual estabelece que o poema é criado pelo impulso lírico, isto é, pelo “estado de poesia” e pela sua elaboração, “estado de arte”. Sendo assim, pelo fato do poema nascer do subconsciente, o impulso criativo não deve estar preso a nenhuma regra de metrificação, principalmente às parnasianas, pois:

Arte, que, somada a
Lirismo, dá Poesia, não consiste em prejudicar a
doida correria do estado lírico para avisá-lo das pedras
e cercas de arame do caminho.
(ANDRADE, 1993, p.63).

Essas “pedras” e “cercas de arame” referem-se às regras em arte, vistas pelos modernistas como uma coerção humana tão rigorosa que leva o autor do prefácio a enfatizar o lirismo em detrimento da técnica:

Lirismo: estado efetivo sublime – vizinho da
sublime loucura. Preocupação de métrica e de
rima prejudica a naturalidade livre do lirismo
objetivado.
(ANDRADE, 1993, p.72).

Todavia, devemos observar juntamente com Lafetá (2000, p.162) que as considerações feitas por Mário de Andrade no “Prefácio Interessantíssimo” a respeito do lirismo “aparentemente, nos levam a concluir que a poética marioandradiana baseia-se na predominância da inspiração sobre a técnica” pelo fato do autor enfatizar a importância do impulso lírico. Porém, é possível perceber nas considerações de Mário de Andrade que a técnica na elaboração do poema ainda existe:

¹⁷ Essa fórmula proposta por Paul Dermée foi apresentada no número 3 da revista francesa *L’Esprit Nouveau*.

Quando sinto a impulsão lírica escrevo sem pensar tudo
 O que meu inconsciente me grita. Penso depois: não só
 Para corrigir, como para justificar o que escrevi.
 (ANDRADE, 1993, p.59).

Com isso é possível perceber que apesar da técnica parecer anular-se em virtude da ênfase que o autor paulistano dá ao momento lírico, o autor o faz com o intuito de romper a compreensão da técnica enquanto fórmula fixa para se fazer poesia. Assim,

o surpreendente, quando lemos o “Prefácio”, é descobrir que a ênfase inicial sobre a inspiração serve apenas, no fim, para defender uma nova concepção de técnica, que não é o artifício parnasiano nem a liberdade romântica, mas é o equilíbrio entre os dois termos da fórmula definidora da Poesia, proposta por Dermée. (LAFETÁ, 2000, p.162).

Essa fórmula, defendida por Mário no *Prefácio Interessantíssimo* é reelaborada n’*A Escrava que não é Isaura*, texto no qual o autor apresenta-nos uma nova concepção de poesia: “Lirismo puro + Crítica + Palavra = Poesia”. Essa consideração não exclui a proposta inicial formulada por Dermée, mas acentua a relação entre subconsciente e consciente no fazer artístico, pois a técnica passa a ser vista como complementação do lirismo.

Roberto Schwarz no ensaio “O psicologismo na poética de Mário de Andrade” faz um estudo a respeito do posicionamento estético do autor quanto ao subconsciente. Segundo Schwarz, Mário de Andrade defende, ao longo de sua produção poética, dois posicionamentos contrastantes, ora defende a liberdade de manifestação do subconsciente, como consta no “Prefácio Interessantíssimo”, ora defende um controle da manifestação do subconsciente.

Para melhor explicar essas oscilações do poeta, Roberto Schwarz propõe três momentos na poética marioandradiana com intuito de demonstrar “algumas posições psicologistas que foram suas, cuja consequência última seria a exigência de *viver* o poema em lugar de *escrevê-lo*” (SCHWARZ, 1965, p.5). O primeiro momento é caracterizado por Roberto Schwarz como individualista e refere-se ao estado da poesia enquanto “grafia do subconsciente (lirismo), com um mínimo de interferência técnica” (SCHWARZ, 1965, p.3), isto é, a composição do poema, vista enquanto momento subjetivo deveria ser feita com a transposição do subconsciente para o texto sobre interferência mínima da técnica.

O segundo momento da poética marioandradiana, apontado por Roberto Schwarz, é considerado como antiindividualista em virtude da elaboração poética que passa a ser vista como “grafia do subconsciente transformado em arte e tornado socialmente significativo pela interferência técnica” (SCHWARZ, 1965, p.3). Nessa etapa a compreensão do lirismo passa de individualizante para anti-individualizante, e inicia-se uma reelaboração da poesia “pela técnica com a finalidade de a poesia tornar-se mais aprazível ao leitor” (MACHADO, 2012, p.116).

Por fim, o terceiro momento, visto por Roberto Schwarz como momento de superação referente aos últimos trabalhos de Mário de Andrade, caracteriza-se pela “superação dos momentos anteriores” no qual há “conceito de *técnica pessoal*, em que *um* lirismo específico (subconsciente individual) encontra *uma técnica* (nível consciente) capaz de realizá-lo no plano do significado geral” (SCHWARZ, 1965, p.3). Atento à consciência social, encontrada, segundo Mário de Andrade, na própria subjetividade de cada artista, neste período proposto por Roberto Schwarz o autor modernista considera a técnica como condição para a realização do lirismo. Esse fato gerou críticas por parte de alguns modernistas que consideraram a postura de Mário como uma espécie de volta ao Parnasianismo.

Luiz Costa Lima concorda com Roberto Schwarz quanto à identificação de um traço psicologizante na poética de Mário de Andrade. Segundo Costa Lima (1995, p.51) o elogio do subconsciente como fonte de lirismo vai além, ultrapassa o intuito inicial de romper com o “verso certinho, de contagem e rimas obrigatórias” e a racionalização do fazer poético, “não ultrapassará os termos psicológicos”, realçando, com isso, a subjetividade criadora. Por esse motivo, ainda em conformidade com Costa Lima, Mário de Andrade deixa escapar, “o que fora fundamental, desde Baudelaire, ao sentimento da poesia moderna: o impacto da grande cidade” (LIMA, 1995, p.51).

Para exemplificar esse posicionamento, Costa Lima faz referências a alguns poemas de *Paulicéia Desvairada* afirmando haver neles sempre um tom lírico e prosaico que recaí no simples prosaísmo, salvo em poucos versos nos quais o autor transgride sua estética psicologizante em prol da técnica do choque.

A crítica feita por Luiz Costa Lima à poética de Mário de Andrade, na obra *Lira e Antilira*, de um subjetivismo exacerbado, do uso superficial do Surrealismo, além de ser uma avaliação feita baseada em critérios da poesia baudelariana, não corrobora com as ideias defendidas na presente pesquisa, uma vez que atentando para a noção de espaço polissensorial de Pierre Francastel, observou-se em *Paulicéia Desvairada* o eu-lírico enquanto um sujeito que capta impressões momentâneas e fragmentárias vivenciadas na grande cidade.

A reelaboração do pensamento lírico de Mário de Andrade, que se inicia com a escrita de *A Escrava que não é Isaura*, publicada no ano de 1925, foi produzida desde o ano de 1922. Encontrando considerações a respeito da poesia moderna, nesta obra o autor inicia o texto fazendo uma espécie de parábola com a Bíblia, ressaltando que sua teoria é a sua verdade, “humana, estética e transitória” (ANDRADE, 2009, p.231), assim como os demais artistas dessa geração, pois cada um deles “é o deus de sua própria religião” (ANDRADE, 2009, p.231). Novamente empregando a ironia e o humor, o autor nos apresenta a poesia como uma mulher, a qual ia aos poucos sendo escravizada:

E a cada nova geração e as raças sem tirar as vestes já existentes sobre a escrava do Ararat sobre ela depunham os novos refinamentos do trajar. Os gregos enfim deram-lhe o coturno. Os romanos o peplo. Qual lhe dava um colar, qual uma axorca. Os indianos pérolas; os persas, rosas; os chins, ventarolas (ANDRADE, 2009, p.232).

Percebe-se que a poesia estava, em cada geração, aprisionada a uma vestimenta, ou seja, estava aprisionada a uma escola literária que ditava normas de composição, tratando o poema como mero objeto de admiração até ser encontrado por Artur Rimbaud, o qual deu um pontapé na poesia, retirando-lhe todos os ornamentos que lhe foram inseridos, acabando com a sua escravidão e ao mesmo tempo levando-a ao seu estado natural: a nudez, representada pelo verso livre. É o que nos conta Mário de Andrade na seguinte passagem:

o vagabundo quis ver o monte e deu um chute de 20 anos naquela heterogênea rouparia. Tudo desapareceu por encanto. E o menino descobriu a mulher nua, angustiada, ignara, falando por sons musicais, desconhecendo as novas línguas, selvagem, áspera, livre, ingênua, sincera.
A escrava do Ararat chamava-se Poesia.
O vagabundo genial era Artur Rimbaud.

De acordo com Hugo Friedrich (1978, p.141) “o estilo lírico que até hoje domina o século XX, nasceu na França, na segunda metade do século XIX” originando-se em Baudelaire. Friedrich destaca que “Rimbaud e Mallarmé haviam indicado os limites extremos aos quais a poesia pode ousar lançar-se”. Arthur Rimbaud libertou o ato criador das amarras postas na escrava do Ararat por meio da recusa da poética passada, pois queria chegar ao desconhecido e expressar o inaudito, ambos irrealizáveis com o discurso lógico e fechado da poesia tradicional. Rimbaud, assim como Baudelaire, Mallarmé e os poetas hodiernos, apresentam uma teoria poética voltada para a

interioridade neutra em vez de sentimento, fragmento do mundo em vez de unidade do mundo, mistura daquilo que é heterogêneo, caos, fascinação por meio da obscuridade e da magia lingüística, mas também um operar frio análogo ao regulado pela matemática, que alheia o habitual. (FRIEDRICH, 1978, p.29).

Essas características justificam-se pelo momento de ruptura e negação no qual se encontravam tais poetas. Período marcado, pelo processo de individualização do sujeito moderno refletido no eu-lírico que vinha sendo manifestado na poesia de então, a inspiração poética não estava mais vinculada à esquemas métricos, rítmicos e estróficos, tão pouco à temas pré-estabelecidos. Essa revolução estética foi alcançada no Brasil com o Modernismo, movimento que além de renovar a poesia lírica do período resgatou elementos da cultura brasileira. Os modernistas, atentos também à realidade do país, traziam para a arte as mazelas brasileiras tais como desemprego, corrupção, crescimento urbano e econômico, industrialização e outros elementos sociais que eram ao mesmo tempo locais e universais.

Inserido neste contexto, Mário de Andrade foi um escritor que conciliou a renovação poética e a busca pela identidade nacional. Em sua obra é possível identificar o “*projeto estético* do Modernismo (renovação dos meios, ruptura da linguagem tradicional) e o *projeto ideológico* (consciência do país, desejo e busca de uma expressão artística nacional, caráter de classe de suas atitudes e produções)” (LAFETÁ, 2000, p.21). Segundo Lafetá,

o esforço maior e mais bem sucedido, em grande parte vitorioso, para ajustar numa posição única e coerente os dois projetos do Modernismo, compondo na mesma linha a revolução estética e a revolução ideológica, a renovação dos procedimentos literários e redescoberta do país, a linguagem da vanguarda e a formação de uma literatura nacional. (LAFETÁ, 2000, p.153).

Tais aspectos comprovar-se-ão durante a análise feita na presente pesquisa através da abordagem de poemas escritos por Mário de Andrade na década de 20, período no qual encontramos uma preocupação maior com linguagem, e na década de 40, época em que os poetas brasileiros passam a escrever uma literatura engajada com os problemas sociais do país. Esta última fase intensifica-se na produção marioandradiana com a publicação de *O carro da miséria* (1945).

Em 1922 Mário de Andrade publicava seu primeiro livro de poesia modernista, participara ativamente da Semana de Arte Moderna e apesar de viver com dificuldades financeiras não se queixava da vida. Neste ano, representativo na literatura brasileira, a euforia e otimismo dominavam não apenas os jovens modernistas, mas também grande parte da população que possuía uma “consciência eufórica de país novo” (CANDIDO, 1989, p.159). Consequentemente, em *Paulicéia Desvairada* encontramos o deslumbramento do eu-lírico pela cidade e, apesar de identificarmos críticas feitas aos aspectos da cidade grande, “o tom geral da *Paulicéia* é de euforia, de otimismo” (LAFETÁ, 1997, p.89).

Já por volta de 1945, Mário de Andrade encontrava-se em um momento maduro de sua poética, era um autor reconhecido, havia publicado obras significativas, tais como *Macunaíma* e *Contos Novos*, e tinha sido o diretor do Departamento de Cultura da Prefeitura Municipal de São Paulo, fato marcante em sua vida que refletiu em sua obra, pois “sua expulsão do Departamento de Cultura foi uma sentença de morte. Mário suicidou aos poucos, matou-se de dor, revolta e angústia” (DUARTE, 1997, p.3). Nesse mesmo tempo, vivenciava momentos delicados na vida pessoal e enfrentava um cenário desconfortável no país. O otimismo dos anos 1920 ia sendo destruído pelos resquícios da Segunda Guerra Mundial, pela ditadura do Estado Novo e por uma crise econômica, provocando uma consciência pessimista para com a nação, que de acordo com João Luiz Lafetá (1997, p.90) refletir-se-á nos poemas de *Lira paulistana*. Dessa forma, ainda em consonância com Lafetá (1997, p.90) “pode-se dizer que a *Lira paulistana* inverte, de alguma maneira, o ponto de vista da *Paulicéia desvairada*. Então a euforia desaparece e os poemas vão ser bem mais sombrios”.

A respeito da pluralidade de aspectos temáticos na obra marioandradiana, João Luiz Lafetá destaca um ensaio apresentado por Antonio Candido no qual o crítico aponta os vários aspectos encontrados na produção literária de Mário de Andrade:

o poeta folclórico, no *Clã do Jabuti*; o poeta do cotidiano, na *Paulicéia Desvairada*; no *Losango Cáqui* e em parte do *Remate dos Males*; o poeta de si mesmo, ao lado do qual, e sempre agarrado a ele, está o poeta *eu mais o mundo*, no *Remate dos Males*, n' *A Costela do Grão Cão* e no *Livro azul*; e, por fim, o criador da poética. Entre as várias maneiras, o crítico nota sobretudo três: a maneira de guerra do período inicial do Modernismo; a fase de encantamento rítmico, cheia de virtuosismos saborosos; e a maneira despojada que baixa o tom, esquece o brilho e busca o essencial. (LAFETÁ, 2004, p.303).

Sobre essa classificação proposta por Antonio Candido, Lafetá ressalta a dificuldade de enquadrar temas à diversa obra poética de Mário de Andrade, mas assume o desafio de destacar um aspecto, uma maneira e um tema, que segundo ele, não poderiam ser identificadas por Candido pelo fato de ainda não serem públicos na época na qual o crítico apontava-os. São eles: “o poeta político, a maneira de combate engajada e o tema do choque social, presentes em *O Carro da Miséria*, *Lira Paulistana* e *Café*” (LAFETÁ, 2004, p.303). Com essas obras

o poeta compunha também uma poesia extremamente política, revoltada contra a miséria e a exploração. São os poemas de *Lira Paulistana* e de *O carro da miséria*, escrito durante o estado Novo e publicados em 1946, logo após a morte de Mário. Aí, a linguagem se torna contundente, a intimidade é exibida pelo avesso, a doçura desaparece e fica apenas o grito doido de protesto contra as injustiças sociais. (LAFETÁ, 2004, p. 224).

Vale ainda ressaltar que tais preocupações sociais presentes na poética marioandradiana fazia parte do projeto modernista no Brasil, o qual tinha também como fundamento atualizar o pensamento ideológico e cultural existente no país. Incorporando, em vista disso, a forte imigração, a industrialização, a urbanização, o comércio, a multidão, o encantamento com o novo e a fragmentação das relações humanas, o “poeta político do cotidiano” mostra-se engajado em contestar a realidade brasileira, apresentado ao leitor a importância da função social do artista e da literatura.

2. AS RUAS DA CIDADE PAULISTANA NA POESIA DE MÁRIO

2.1 Notações sensoriais das ruas de São Paulo

O ano de 1920 foi marcante na vida de Mário de Andrade. Desiludido pelo fato de não escrever poesia, o autor ressalta na conferência “O Movimento Modernista” que conhecia alguns autores que iniciavam uma produção futurista tal como Verhaeren¹⁸, e que estava motivado a escrever “um livro de poesias “modernas”, em verso-livre, sobre a minha cidade” (ANDRADE, 1974, p. 255), mas não conseguia materializar sua inspiração. Somada às dificuldades morais e financeiras, o autor, angustiado pela ausência da poesia moderna, adquire, com ajuda do irmão, a escultura “Cabeça de Cristo” de Brecheret que foi, de acordo com Mário de Andrade, o estouro para a escrita de *Paulicéia Desvairada*. A escultura de gesso provocou tamanho alvoroço na família do escritor paulistano que, chocada em ver a imagem de Cristo com trancinhas, discutia aos gritos sobre a obra de arte adquirida por Mário, o qual ficou

alucinado, palavra de honra. Minha vontade era bater. Jantei por dentro, num estado inimaginável de estraçalho. Depois subi para o meu quarto, era noitinha, na intenção de me arranjar, sair, espairecer um bocado, botar uma bomba no centro do mundo. Me lembro que cheguei à sacada, olhando sem ver o meu largo. Ruídos, luzes, falas abertas subindo dos choferes de aluguel. Eu estava aparentemente calmo, como que indestinado. Não sei o que me deu. Fui até a escrivania, abri um caderno, escrevi o título em que jamais pensara “*Paulicéia Desvairada*”. O estouro chegara afinal, depois de quase anos de angústia interrogativas. (ANDRADE, 1974, p.256).

Nesse momento, nasciam os poemas de *Paulicéia Desvairada* que foram escritos em pouco mais de uma semana e publicados em 1922. A obra foi custeada por Mário de Andrade que, mesmo tendo escrito o “Prefácio Interessantíssimo”, condição para que o livro fosse publicado na casa editorial de Monteiro Lobato, teve a primeira edição publicada na Casa Mayença.

Considerada como a bandeira do movimento modernista segundo João Luiz Lafetá, a publicação de *Paulicéia Desvairada* inicia na literatura brasileira a abordagem da cidade grande e o rompimento com a poética parnasiana, principalmente pelo uso do verso-livre. Problematizando a cidade grande

¹⁸ Emile Verhaeren foi um poeta que viveu entre o fim do Simbolismo e o advento das Vanguardas Europeias.

moderna, com presença significativa de um subjetivismo representante da tensão entre o “eu” e a “cidade”, a *Paulicéia Desvairada*, a São Paulo marioandradiana dos anos 1920, reúne poemas que fazem alusão a várias transformações urbano-industriais da cidade de São Paulo. Para tanto “o poeta do cotidiano” recorre às ruas, praças, rios, parques, fazendo-nos lembrar Zygmunt Bauman (2009, p.21) quando o mesmo sustenta o princípio de que “não se pode pensar em compartilhar uma experiência sem partilhar o espaço”. Por isso, o eu-lírico faz menção aos espaços públicos, ao cotidiano urbano para abordar a imigração, industrialização e modernização desenfreada da cidade, que é acompanhada de uma reflexão do eu-lírico que vivência esse contexto.

Nesta obra modernista, carregada de objetos representativos da cidade grande, não são os elementos modernos que o eu-lírico irá cantar, mas sim a relação do sujeito com a cidade e, conseqüentemente, com os elementos modernos presentes na poesia, os quais são responsáveis pelo sentimento de repulsa e fascinação do eu-lírico pela cidade paulistana. Em virtude disso, no “Prefácio Interessantíssimo”, Mário adverte que:

Escrever arte moderna não significa jamais
para mim representar a vida actual no que se tem
de exterior: automóveis, cinema, asfalto. Si
estas palavras freqüentam-me o livro não é porquê pense com
elas escrever moderno, mas
porque sendo meu livro moderno, elas têm nele
sua razão de ser.
(ANDRADE, 1993, p. 74)

Esses elementos pertencentes às grandes cidades, presente na lírica marioandradiana, são responsáveis pela dissonância encontrada em muitos poemas de *Paulicéia Desvairada*, nos quais se pode observar oscilações entre aceitação e negação da modernização da cidade. Esta “dissonância” instaurada no poema de Mário de Andrade aproxima-se da visão de Hugo Friedrich sobre a lírica moderna quando este considera que os aspectos negativos da linguagem acabam, em alguns momentos, transformando-se em algo deslumbrante. Por isso, o eu-lírico de *Paulicéia* é oscilante, ora vê a modernização da cidade como fator positivo ora questiona essa modernização com uma certa nostalgia.

Com o intuito de representar este sentimento dicotômico, Mário de Andrade traz para sua obra a figura do Arlequim, pois como esclareceu Telê

Ancona Lopez (2004), a *Paulicéia Desvairada* nasceu sob o signo dessa personagem da Commedia dell'Arte que juntamente com o Pierró e a Colombina compunham as peças principais do teatro italiano, muito praticada no Renascimento. As personagens, que utilizavam diferentes máscaras, viajavam de cidade em cidade da região da Itália para apresentar as peças. O Arlequim era o palhaço alegre e audacioso, já Pierró era o palhaço triste, acanhado. Ambos os personagens, disputavam o amor da Colombina, a qual se apaixona pelo Arlequim.

Por meio dessa figura da Commedia dell'Arte, personagem ambígua e contraditória, Mário de Andrade consegue expressar em sua poética a subjetividade do eu-lírico. É também dessa personagem que surge o neologismo “arlequinal” para caracterizar a cidade de São Paulo do século XX. Ademais, a edição original da *Paulicéia Desvairada* tem a capa inspirada, novamente, no Arlequim, o qual usava roupas coloridas e em formato de losango com cores contrastantes que nos fazem lembrar a dialética da Paulicéia.

O primeiro significado que a palavra “arlequim” sugeriu a Mário de Andrade, como ressaltou Telê Ancona Lopez, encontra-se na crônica “De São Paulo IV”¹⁹, na qual Mário de Andrade narra que se dirigia para um almoço com Menotti Del Picchia e Oswald de Andrade no Trianon, para uma homenagem à edição de *As Máscaras*. Observamos a associação entre a cidade, seus habitantes e a Commedia dell'Arte que finaliza com estas considerações:

Ficando para trás, no recinto já nu, eu vi que nos lábios sensuais da máscara brônzea de Hélios entreparava uma lágrima verde, vertida pelos olhos semi-abertos... E senti que pelos tempos ainda o artífice continuará a desparzir uma leve tristura do Pierrô sobre a audácia vertical dos arlequins (ANDRADE, 2004, p.106).

Hélios, pseudônimo de Menotti Del Picchia, apresentou em um momento específico para Mário de Andrade uma sensação de angústia e inquietação convertida em esperança, representada pela lágrima verde (referência ao nacionalismo) que corria sob sua máscara. Em contrapartida, Mário presenciou também um momento de ousadia, de audácia, tornando a situação mais

¹⁹ Crônica extraída do livro organizado por Telê Ancona Lopez *De São Paulo. Cinco crônicas de Mário de Andrade 1920-1921*.

amena. Dessa forma, nascia o primeiro significado do arlequim – a audácia vertical – que representará a cidade “arlequinal” (irreverente, audaciosa) e “desvairada” (incerta, desnorteada).

A respeito da significância do arlequim, Telê Ancona Lopes ainda salienta:

é também o “clow”, ou do adjetivo “arlequinal”, neologismo que expressa dialeticamente os aspectos múltiplos ou antinomias. “Arlequinal” é a palavra com que o poeta conota a realidade que apreende e a expressão que, sob o ângulo da crítica, pode qualificar a obra, acusada a presença de elementos de várias estéticas, compondo diferentes camadas de significação (LOPEZ, 1996. P.19).

A audácia vertical, própria do arlequim, está presente em muitos poemas de *Paulicéia Desvairada*, que incita o eu lírico a proclamar a modernização da cidade. Isso acontece em alguns poemas da obra, nos quais percebemos que o atrevimento ousado do Arlequim quebra a tristeza e melancolia causadas pela industrialização da cidade.

Essa dissonância fica mais perceptível por meio das sensações descritas pelo sujeito moderno nostálgico, o poeta arlequim, que se sente encantado pela audácia vertical da cidade desvairada/arlequinal, a qual é declarada como a grande inspiração do livro:

INSPIRAÇÃO

“Onde até na força do verão havia
tempestades de ventos e frios de
crudelíssimo inverno”
Fr. Luís de Sousa

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... Arys!
Bofetadas líricas no Trianon... Algodão!...

São Paulo! comoção de minha vida...
Galicismo a berrar nos desertos da América!
(ANDRADE, 1993, p.83)

Neste poema de abertura da obra encontramos uma citação em versos do poeta português, Fr. Luis de Souza, que está em consonância com as antíteses recorrentes nos demais poemas de *Paulicéia Desvairada*, principalmente quando o eu-lírico refere-se ao clima da cidade paulistana. Esse jogo de ideias contrárias, verão e inverno, frio e calor, já se manifestam,

portanto, no primeiro poema no qual aparece o neologismo “arlequinal”, justamente, para evidenciar os sentimentos do eu-lírico que vive diante de experiências opostas: “Cinza e ouro.../ Luz e bruma... Forno e inverno morno...”.

Quanto ao título do poema, é possível afirmar ser ele, por si só, uma expressão do eu que se mostra admirado pela sua cidade, a Paulicéia, a qual não aparece apenas como cenário citadino, pois o espaço urbano exterior passa por uma subjetivação, adquirindo sentimentos e sensações de um sujeito que o reconstrói. Com isso, percebemos que o eu-lírico se refere à cidade de São Paulo por meio de uma descrição filtrada pelo “eu”, ou seja, o sujeito descreve a cidade através de suas sensações interiores e não somente por sua visão óptica. Assim, é possível afirmar que estamos diante de um espaço polissensorial, um espaço vivido, uma vez que foi através da presença de um corpo humano na cidade que o eu-lírico construiu uma imagem do que é a São Paulo arlequinal.

O sujeito poético nos apresenta suas sensações sobre a São Paulo que se modernizava: a temperatura, a cor, o cheiro; captados não apenas pela visão óptica, mas também pela visão interior do poeta, permitindo-lhe subjetivar a urbe paulistana. O próprio título do poema “Inspiração” evidência uma imaginação criadora por parte do poeta que molda a cidade de acordo com suas sensações, evidenciando um mundo criado, pois como afirmou Pierre Francastel (1990, p.41) “o mundo é muito mais reconhecido pela imaginação do que pela visão”.

O poema faz alusão à cidade de São Paulo no início de seu processo de modernização, interiorizada pelo eu-lírico. E como visto até agora na presente pesquisa, essa cidade sofria mudanças bruscas, exigindo do sujeito que habitava esse espaço uma nova vivência, uma nova postura na forma de ver e descrever o mundo. Isso ocasionava, por sua vez, uma nova técnica que estivesse a par com a fragmentação e a simultaneidade visual e auditiva presente nesse espaço urbano. Daí, o excesso de reticências e exclamações presentes no poema, recurso que além de expressar um subjetivismo por parte do eu-lírico, sugere um aspecto disforme, similar à vida do sujeito moderno, pois como observou José Paulo Paes (1990, p.93) Mário de Andrade abusava dessas notações gráficas em virtude da comoção proporcionada pela

simultaneidade e “do tumulto interior por ela engendrado”. Sendo assim, “as reticências visavam a dar força de ressonância à palavra em si, liberta das sujeições sintáticas, enquanto o ponto de exclamação era a imagem icônica de uma subjetividade teatral a admirar-se de suas próprias visões e introvisões”.

Destacamos também, no presente poema, a quebra na linearidade feita por meio da sobreposição de ideias e imagens que não mantém entre si uma relação lógica aparente, como acontece na primeira estrofe do poema: “Arlequinal!... Traje de losangos... Cinza e ouro.../ Luz e bruma... Forno e inverno morno...”. Estes versos se isolam um do outro por não estabelecerem um sentido semântico, representando o que Mário de Andrade denominou de construção harmônica, conforme discutido no “Prefácio Interessantíssimo”, apontando o sentimento de simultaneidade vivido pelo sujeito moderno. Mas podem ser também considerados como versos polifônicos pelo fato de tais imagens e conceitos expressarem uma sensação de simultaneidade referente ao clima paulistano e referente, também, à sonoridade do poema.

Encontramos ainda no primeiro e segundo versos do poema, “São Paulo! comoção de minha vida.../ Os meus amores são flores feitas de original...”, o uso do recurso tradicional, denominado por Mário de Andrade de verso melódico, o qual apresenta um sentido mais lógico no que diz respeito à compreensão da relação semântica entre as palavras do verso, e possui um tema inovador: o canto à cidade. A última estrofe de “Inspiração”, também composta por versos melódicos, faz alusão à importação da cultura de outros países para a cidade de São Paulo que buscava viver em conformidade com a moda europeia. Com este intuito, o poeta faz uso da palavra “galicismos”, sinônimo de francesismo, para evidenciar as palavras, expressões, e até mesmo a cultura francesa que predominavam no Brasil no início do século XX: “Galicismo a berrar nos desertos da América!”.

Esse poema escrito em versos livres permite “apresentar a agitação e o tumulto da vida nas grandes cidades” (LAFETÁ, 2004, 348), possui poucas rimas internas (São/comoção), (amores, flores), (forno, inverno, morno), (Paris, Arys), produzindo, conseqüentemente, um ritmo que não segue nenhuma regra pré-estabelecida, mas que corresponde às pausas autônomas do poeta. Escrito sobre o viés da palavra em liberdade discutida no “Prefácio Interessantíssimo”, o poema não está submetido a nenhuma métrica

tradicional, mas nos convida a apreciá-lo de forma auditiva como um canto lírico moderno à cidade de São Paulo, a qual é declarada desde o primeiro verso da obra como a grande inspiração do eu poético.

A cidade sobre a qual Mário de Andrade faz alusão é abordada nos poemas de *Paulicéia Desvairada* por meio de uma oscilação entre subjetividade e objetividade, fator identificado por Lafetá (2004, p.357) como o grande problema da obra: “equilibrar a notação subjetiva dos aspectos da cidade moderna com o tumulto de sensações do homem moderno, no meio da multidão”.

Um dos motivos dos poemas de *Paulicéia Desvairada* apresentar uma subjetividade mais intensa está relacionado ao fato do eu-lírico não fazer alusão apenas ao que vê, mas também às sensações e impressões causadas pelo espaço urbano. Nesse sentido, é possível entender porque para Roberto da Mata o “espaço é como o ar que se respira, para sentir o ar é preciso situar-se” (DAMATTA, 1997). É assim que o eu-lírico de *Paulicéia Desvairada* sente a cidade de São Paulo, por meio de sua vivência.

A cidade, símbolo da modernidade, consequência da Revolução Industrial e centro do capitalismo, representa um espaço de transformações. Vista, no primeiro momento, como local de progresso e como possibilidade de um mundo mais justo, a imagem da cidade moderna europeia refletia-se no contexto brasileiro ocasionando interpretações artísticas para os que ousavam decifrá-la.

A modernização de São Paulo, como exposto no primeiro capítulo da presente pesquisa, foi feita com molde nos padrões europeus. Iniciando-se em fins do século XIX, o passado colonial paulistano era destruído para ceder lugar aos novos elementos modernos que possibilitariam uma aproximação entre o cenário urbano brasileiro e o europeu. Todavia, o Brasil não apresentava o mesmo quadro econômico das cidades europeias, por isso no início do processo da modernização da urbe paulistana, o homem citadino moderno transitava entre passado e presente, isto é, vivia em um espaço que era ao mesmo tempo moderno e arcaico.

No poema “O Domador”, o eu-lírico faz alusão a elementos do passado que se misturam com elementos do presente, deixando transparecer os resquícios provincianos da cidade que se modernizava:

O DOMADOR

Alturas da Avenida. Bonde 3.
 Asfaltos. Vastos, altos repuxos de poeira
 Sob o arlequinal do céu oiro-rosa-verde...
 As sujidades implexas do urbanismo.
 Filets de manuelino. Calvícies de Pensilvânia.

Gritos de goticismo.
 Na frente o *tram* da irrigação,
 Onde um Sol bruxo se dispersa
 num triunfo persa de esmeraldas, topázios e rubis...
 Lânguidos boticellis a ler Henry Bordeaux
 Nas clausuras sem dragões dos torreões...

Mario, paga os duzentos réis.
 São cinco no banco: um branco,
 Um noite, um oiro,
 Um cinzento de física e Mario...
 Solicitudes! Solicitudes!

Mas... olhai, oh meus olhos saudosos dos ontens
 Esse espetáculo encantado da Avenida!
 Revivei, oh gaúchos paulistas ancestramente!
 E oh cavalos de cólera sanguínea!
 Laranja da China, laranja da China, laranja da China!
 Abacate, cambucá e tangerina!
 Guardate! Ao aplausos do esfusiente clown,
 Heróico sucessor da raça heril dos bandeirantes,
 Passa galhardo um filho de imigrante,
 Loiramente domando um automóvel!

(ANDRADE, 1993, p.92).

Neste poema, o eu-lírico observa, de dentro de um bonde, o espaço urbano em transformação. Mencionando na primeira estrofe os elementos modernos que invadem a cidade, como os prédios (Alturas da Avenida), os bondes e ao asfalto, o eu-lírico, por meio do estilo telegráfico, possibilita que o leitor imagine cenas do cotidiano consideradas por ele como “sujidades implexas do urbanismo”, que dividem o espaço da rua com o céu arlequinal. Nessa estrofe, é possível perceber um caráter de início da modernização, e não a cidade prontamente moderna. Tal fato transparece no segundo verso, pois ao mesmo tempo em que a cidade de São Paulo entra na modernidade, mantém resquício de um passado agrícola, tendo em vista que algumas partes da cidade são asfaltadas, mas ainda existem ruas com estradas de chão, “Vastos, altos repuxos de poeira”, caracterizando a passagem da vida agrícola para a urbana.

Nesses versos percebemos o desenvolvimento acelerado da cidade na qual os novos meios de transporte como o bonde surgem dividindo o espaço

urbano com a estrada de chão, característica da cidade provinciana que predominou até meados de 1920. Este cenário provinciano passou por uma transformação urbana em consequência da cultura do café no século XIX. Nesta época, São Paulo atraiu a imigração para suprir a mão-de-obra e houve a necessidade da ampliação das ferroviárias, pois a cidade passou a ser centro da produção cafeeira.

A produção do cultivo de café foi um dos fatores responsáveis pelo *boom* demográfico da cidade, pois “entre 1870 e 1880, o estado de São Paulo era o terceiro maior produtor de café do Brasil, responsável por 10% do total que o país produzia. Em 1890 já era o primeiro, respondendo por mais de 60% da produção” (FAUSTO, 1989, p.193). A cidade que ainda era provinciana recebeu entre os anos de 1870 e 1907 mais de dois milhões e trezentos estrangeiros²⁰, ocasionando por consequência a instalação de indústrias e a urbanização do local, dando início à transformação do espaço urbano paulistano.

Vale ressaltar ainda que os produtores de café, ou seja, a aristocracia paulistana foi a classe social responsável pelo financiamento da Semana de Arte Moderna e da modernização da cidade. Contudo, quando o progresso tecnológico começou a ser instaurado em São Paulo pelos americanos, os produtores de café assim como os bandeirantes, elementos nacionais, foram anulados pela cidade que almejava, incessantemente, alcançar o reconhecimento de cidade moderna e, em virtude disso, enaltecia os elementos internacionais, como os automóveis, considerados como símbolos de modernidade e do progresso.

A cidade presente no poema “O Domador” se encontrava em um momento de expansão econômica na década de 20, presenciando o aumento populacional, a modernização e a urbanização, assim como a veemente chegada dos imigrantes, de várias partes do mundo. Na medida em que São Paulo iniciava esse processo de modernização, conferia à capital um passo para vir a ser uma grande metrópole. E, em meio a essa mudança desenfreada, encontramos o sujeito que vivenciava o processo de modernização e por isso precisava se adaptar aos novos hábitos de vida.

²⁰ Informações baseadas no livro *Em que ano estamos?*, de Márcia Camargos.

O habitante paulistano encontrava-se em um espaço urbano que ainda não era uma metrópole, mas que já possuía inúmeros elementos modernos de cidades como Paris. Nesse sentido, esse morador da cidade de São Paulo é comparável ao sujeito da metrópole que como escreveu Simmel (1979, p.12) “sofre alteração brusca e interrupta entre os estímulos exteriores e interiores”. Tal afirmação de Georg Simmel se faz presente no sujeito paulistano do século XX que presenciava a passagem de uma cidade com algumas características ainda agrárias para a formação de uma grande metrópole. Essa mudança impõe ao sujeito uma nova postura. O indivíduo moderno é forçado a se adaptar aos novos elementos constituintes da metrópole. Dentre eles, destacam-se a pontualidade, a individualidade, a mercadoria e o dinheiro; fatores que aos olhos do eu-lírico faz com que o sujeito moderno se deixe “domar” pelas novas exigências da cidade, as quais dilaceram, aos poucos, as relações humanas.

Na terceira estrofe, o eu-lírico questiona essas novas exigências da sociedade por meio de um verso irônico, evidenciando que o próprio poeta está sendo domado pela cidade ao ser abordado pelo condutor do bonde: “Mario, paga os duzentos réis”. Essa é uma das inúmeras “Solicitudes!”, palavra mencionada no quinto verso da terceira estrofe de maneira enfática e flexionada no plural, para fazer alusão às diversas obrigações, concernentes aos sujeitos, que vão aparecendo no espaço urbano em consequência das transformações nele ocorridas. Andar de bonde facilitava a locomoção do sujeito moderno, mas, ao mesmo tempo, exigia-lhe uma retribuição simbolizada por uma quantia em dinheiro que não estava ao alcance de grande parcela da população.

Fatores como esse justificam a dicotomia das consequências da modernização encontrada na lírica marioandradiana, na qual ao mesmo tempo em que ela surge como um fator positivo traz à tona a condição do ser humano diante desse espaço moderno. Por isso, na quarta estrofe, o eu-lírico aceita a modernização, mas com um tom de saudosismo do passado: “Mas... olhai, oh meus olhos saudosos dos ontens”. O advérbio usado no plural transmite a ideia de um período de tempo mais longo, e não apenas um dia. Dessa forma, o eu-lírico revela a saudade da visão proporcionada por um espaço urbano passado

que não é a cidade moderna, revelando uma sensação de nostalgia, compreensível nos habitantes de uma cidade em transformação.

Todavia, esse saudosismo do passado é minimizado no verso seguinte, segundo verso da quarta estrofe, quando o eu-lírico faz uso do substantivo “espetáculo” e do adjetivo “encantado” para se referir aos acontecimentos sucedidos nas ruas da cidade moderna. Mas no verso seguinte o sujeito-poético retoma o passado paulistano por meio de uma ordem ao utilizar o verbo reviver no modo imperativo: “Revivei, oh gaúchos paulistas ancestramente!”. Intensificado com a transformação do adjetivo “ancestral” em um advérbio de tempo, “ancestralmente”, o eu-lírico faz alusão a um período longínquo, no qual predominava em São Paulo o movimento das bandeiras e o cultivo da agricultura. Com isso, na última estrofe do poema há uma oscilação entre presente e passado, e em ambas as temporalidades existem virtudes e imperfeições.

O poema é finalizado com a imagem do “filho de imigrante,/Loiramente domando um automóvel!”, que já alcançou status na sociedade paulistana. O imigrante, de diferentes nacionalidades, é outro elemento representante da modernização de São Paulo. Atraídos pelo sucesso e pela riqueza gerados pela produção cafeeira, vinham para a cidade paulistana em busca de um sonho, o da ascensão social, possível de ser realizado no mundo das grandes fábricas e indústrias. No poema, são eles que fazem uso da tecnologia, pois conquistaram uma posição social elevada na sociedade paulistana em virtude da minimização do nativo.

Nessa perspectiva, o eu-lírico enfatiza a dicotomia paulistana por meio da condição social dos imigrantes e dos bandeirantes, que assim como os produtores de café desempenharam importante papel no crescimento de São Paulo. Liderando as bandeiras, expedições organizadas que desbravavam o interior do país, capturando novos índios para realizar trabalho escravo nas terras paulistas, buscando também riquezas minerais, os bandeirantes representam no poema o elemento nacional, enquanto os imigrantes, o elemento internacional, ambos ocupando posições sociais diferentes. Os bandeirantes, que trabalharam em prol do enriquecimento do Estado, foram no passado os grandes “domadores” de São Paulo, mas, no presente, quem doma

a cidade são os imigrantes bem sucedidos que, além de domarem o espaço urbano, domam o automóvel, isto é, a tecnologia.

Discussões como essa nos fazem observar que na obra de Mário de Andrade há preocupações com as questões sociais implicadas com o processo de modernização, dando indícios do estranhamento do indivíduo com a dificuldade de se habituar ao novo. Esse posicionamento reforça a negação do autor em ser tachado de futurista, pelo fato de não ser um seguidor dessa corrente anti-humanitária, uma vez que Mário vivencia com estranhezas a modernidade, mesmo apresentando traços característicos das vanguardas europeias nos poemas de *Paulicéia Desvairada*, o autor não faz apologia à vida moderna, comparando o homem com a máquina, o carro, a velocidade. O que encontramos em seus poemas é uma abordagem do processo de modernização, levando em consideração a condição humana do sujeito diante da nova realidade.

Dessa forma, o eu-lírico da *Paulicéia Desvairada* observa e vivencia o espaço urbano através de uma experiência inovadora, paralisando o sujeito, que passa a ter que viver em consonância com a nova realidade da cidade moderna que se encontrava sob o signo do novo. Por isso, a cidade nos poemas ora está revestida da figura do arlequim audacioso e alegre (representando o progresso da modernização), ora a cidade está representando a dilaceração das relações humanas, a hipocrisia política, a frivolidade, entre outros. Conseqüentemente, o eu-lírico ora está alegre ora está triste, e a cidade ora o satisfaz ora não satisfaz. Sendo assim, vários são os poemas de *Paulicéia Desvairada* que deixam transparecer o lado negativo da modernização do espaço urbano, sustentando a face maléfica da cidade. Entre eles destaca-se:

OS CORTEJOS

Monotonias das minhas retinas...
Serpentinas de entes frementes a se desenrolar...
Todos os sempre das minhas visões! "Bon giorno, caro".

Horríveis as cidades!
Vaidades e mais vaidades...
Nada de asas! Nada de poesia! Nada de alegria!
Oh! os tulmutuários 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, 1993, p. 84)

Este poema, constituído de três estrofes e dezesseis versos, representativo da “polifonia poética”, não possui uma previsibilidade de leitura, tendo em vista que alguns versos podem ser lidos em ordem aleatória, uma vez que o verso anterior não determina a compreensão do verso posterior. Isso acontece em virtude do eu-lírico contestar vários aspectos sociais citadinos, por ele presenciado no espaço polissensorial da rua, de forma simultânea. Assim, o sujeito-poético que declara estar sobre efeito de um olhar enfadonho, inicia a descrição de uma série de impressões do espaço urbano.

Em “Os Cortejos”, o sujeito moderno sofre com as transformações ocorridas na cidade, uma vez que elas também modificam-no. Nessa nova forma de configuração do espaço urbano, o eu-lírico não encontra alegrias nem poesia, pois ambas foram corroídas pelos novos valores sociais que o poeta denomina de vaidades, ou seja, futilidades que corrompem a vivência em sociedade.

A metáfora da cidade: São Paulo - a grande boca de mil dentes - tritura os homens “fracos, baixos, magros” ao mesmo tempo em que anula a identidade e a singularidade do sujeito moderno. Por esse motivo, na última estrofe, o eu-lírico faz referência aos homens paulistanos como seres “iguais e desiguais”, iguais enquanto seres humanos e desiguais quanto à classe social, e esses quando vistos por “olhos ricos”, como os olhos humanos do poeta, parecem animais, pois se deixaram moldar pela geração capitalista, passando a agir por reflexos condicionais, como se fossem pessoas programadas, que agem sem o coração.

Estes homens “iguais e desiguais” não possuem diferenças no espaço público da rua, pois nesse espaço, como afirmou Zygmunt Bauman (2009, p.40), homens e mulheres não são selecionados para transitar, pois

Nenhum passe é exigido, e não se registram entradas e saídas. Por isso a presença num espaço público é anônima. É nos locais públicos que a vida atinge sua mais completa expressão, com alegrias, dores, esperanças e pressentimentos que lhe são característicos (BAUMAN, 2009, p.40).

Tais problemas da cidade, tais como dores e pressentimentos, são expressos pelo eu-lírico ao longo do poema. Indignado com a sociedade burguesa e com o cotidiano dos homens e os negócios, o sujeito-poético considera que essa realidade citadina pode até mesmo destruir a poesia, pois neste espaço tumultuado o poeta não vê “Nada de asas! Nada de poesia! Nada de alegria!”.

Os elementos do mundo moderno, como os automóveis, as luzes, as fábricas, os arranha-céus; ao mesmo tempo em que surgem como inovadores, deslumbrantes, originam a presa, o cansaço, a agitação, a luta pelo dinheiro, a competição, a divisão de trabalho, etc., que são imposições, muitas vezes, cruéis, e se mostram como os motivos das monotonias da retina do poeta. Intensificado pelo advérbio “sempre”, tais desvantagens da cidade grande parecem não ter fim, uma vez que são constantes na visão do eu-lírico que cria o neologismo “sempres” para fazer alusão aos contratempos encontrados na urbe moderna.

Além de apresentados como recorrentes pelo eu-lírico, os novos costumes da vida moderna, estavam sendo aceitos sem contestação pelos moradores da urbe, pois como ressaltou Georg Simmel (1979, p.15), os elementos do mundo moderno “são introduzidos à força na vida pela complexidade e extensão da existência metropolitana”, e possuem relação direta com a economia monetária, sistema sem o qual o sujeito moderno não poderia viver. Desse modo, quando o eu-lírico pronuncia “Todos os sempre das minhas visões!”, recebe como resposta um simples cumprimento: “Bon giorno, caro”, evidenciando que o sujeito moderno europeu já estava habituado a viver de acordo com todas as imperfeições da cidade grande apontadas pelo eu-lírico.

Além de se inserir em seu próprio texto poético, como visto em “O Domador”, Mário de Andrade incorpora novos elementos na elaboração do poema, criando diálogos e usando “pregões ítalo-paulistanos, chegando mesmo a compor textos bilíngues” (BOSI, 2009, p.350) como acontece no poema “Os Cortejos”, para elucidar as diversas nacionalidades que ocupavam as ruas paulistanas.

Outro elemento recorrente nos poemas de *Paulicéia Desvairada*, além dos advérbios criados a partir de adjetivos, como “ancestralmente” e

“loiramente” no poema “O Domador”, para caracterizar tempo e modo, é o emprego de advérbios, classe gramatical invariável, no plural. Em “Os Cortejos”, o poeta utiliza o vocábulo “sempres” para dialogar com acontecimentos recorrentes no presente, enquanto em “O Domador” a palavra “ontens” faz alusão ao cenário urbano de um período pretérito. O emprego de tais advérbios de tempo com flexão em número acrescentam ideia de intensidade e de um período de duração maior, além de estarem em consonância com os versos dos poemas que, quase sempre, utilizam palavras no plural que concordam com a perda da individualidade do sujeito moderno inserido na cidade grande.

Os poemas analisados até agora têm a rua como espaço onde acontece a modernização da cidade. A rua, “morada do coletivo”, espaço urbano que nos revela o vivido, não desempenha somente papel de mero cenário nos poemas marioandradianos. Enquanto elemento central da modernidade, como afirmou Fraya Frehse (2011), a rua é o espaço no qual o eu-lírico vivencia as transformações urbanas, abstraindo desse local público suas impressões que serão materializadas no texto poético. Dito de outra forma, as ruas paulistanas são, por excelência, espaço polissensorial e semantizado, ou seja, um espaço que recebe referências a partir da presença de um corpo humano.

A experiência humana do eu-lírico marioandradiano acontece no espaço da rua. E é, por excelência, por meio dessa experiência corporal urbana que o eu-lírico nos transmite suas impressões da cidade, como no seguinte poema:

RUA DE SÃO BENTO

Triângulo.

Ha 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!
Ha leilão. Há feira de carnes brancas. Pobres arrozais!
Pobre brisas sem pelúcias lisas a alisar!
A cainçalha... A Bolsa... As jogatinas...

Não tenho navios de vela para mais naufrágios!
Faltam-me as forças! Falta-me o ar!
Mas qual! Não ha sequer um porto morto!
“Can you dance the tarantella?” – “Ach! ya.”
São as califónias numa vida milionária
numa cidade arlequinal...

O Clube Comercial... A Padaria Espiritual...
Mas a desilusão dos sombrais amorosos

põe *majoration temporaire*, 100% nt!...

Minha Loucura, acalma-te!
Veste o water-proof dos também!

Nem chegarás tão cedo
à fábrica de tecidos dos teus êxtases;
telefone: Além, 3991...
Entre estas duas ondas plúmbeas de casas plúmbeas,
vê, lá nos muito-ao-longes do horizonte,
a sua chaminé de céu azul!
(ANDRADE, 1993, p.86)

Permeado por um tom descritivo, ainda que subjetivo, neste poema o eu-lírico anda pela Rua de São Bento registrando imagens dos diversos acontecimentos sucedidos nesse espaço urbano, uma das principais ruas comerciais do centro antigo da cidade, comparada pelo eu-lírico com o canto sedutor da uiara que seduz quem por ali passa. Nesse verso, segundo verso da segunda estrofe, há uma analogia feita entre a rua (inanimada) e a uiara (animada), sendo que a mãe-d'água representa a rua que seduz os homens para o centro comercial de São Paulo, podendo levá-los ao naufrágio. Dessa forma, as palavras do campo semântico referentes ao mar, fazem alusão, no referido poema, às tentações do mundo capitalista, como os leilões e as jogatinas.

Ao fazer referência a uiara, o poeta insere no poema um mito cultural do folclore brasileiro. A Uiara, também conhecida como lara ou mãe-d'água, representação da sereia europeia, principalmente as dos contos gregos, é popularmente conhecida no Brasil como uma sereia sedutora que vive no rio Amazonas. Essa figura folclórica destaca-se pelo seu caráter traiçoeiro, pois de acordo com as crenças populares a Uiara seduz os homens por meio do seu canto suave com o intuito de atraí-los e depois matá-los.

Macunaíma, o herói sem nenhum caráter, foi seduzido pela Uiara que o feriu e o fez perder a muiraquitã. Referenciada em outra obra marioandradiana, a figura da Uiara é mencionada pelo poeta de *Paulicéia Desvairada* para fazer alusão às atitudes e objetivos maléficos da mãe-d'água, que podem colocar em risco a vida do sujeito moderno.

A Rua São Bento, a qual intitula o poema, está localizada no distrito da Sé, no Centro de São Paulo. Nesta rua movimentada havia leilão e feiras de carnes brancas, que iam aos poucos minimizando o comércio de produtos

agrícolas. Endereço da Botica Real, do Grande Hotel, do Café Acadêmico, da Leitaria Campo Belo e do Cine Rosário²¹, locais frequentados pela elite paulistana no século XIX e XX, e uma das entradas do edifício Martinelli, a rua de São Bento representa no poema o centro irradiador do capitalismo, metaforizado pela imagem do mar que possui ondas agitadas, tal como na Califórnia, atraindo e ao mesmo tempo ameaçando as aventuras financeiras do sujeito moderno.

Antes de fazer alusão à Rua São Bento, o eu-lírico menciona no primeiro verso O Triângulo Central. Formado pela Rua São Bento, pela Rua Direita e pela Rua 15 de novembro, esses locais representavam o centro da vida comercial paulistana entre os séculos XIX e XX, e se transformaram rapidamente devido ao desenvolvimento desenfreado da cidade que priorizava o centro de São Paulo.

Na Rua Direita, segundo Antônio Rodrigues Porto (1996), concentravam-se as lojas mais famosas da cidade. Habitada por famílias abastadas, a maioria dos pavimentos térreo das casas da Rua Direita eram destinados às lojas, enquanto na Rua XV de Novembro, local onde as senhoras da aristocracia paulistana exibiam suas joias, roupas e chapéus, “era o local dos escritórios, consultórios, comércios, antes de se definir especificamente como zona bancária” (TOLEDO, 2004, p.91).

O chamado Triângulo nos remete para a demarcação espacial brasileira, a qual, segundo Roberto Damatta (1997, p. 27), “se faz no sentido de uma hierarquia”, isto é, a expressão brasileira “centro da cidade” representa uma superioridade social. Dessa forma, no Triângulo “era onde havia o melhor comércio da cidade, como: Mappin Storea, Casa Alemã, Casa Sloper, Casa dos Três Irmãos, Casa Michel, Au bon Marché, Mappin & Weber, Casa Lebre, Casa Henrique e outras” (PORTO, 1996, p 64). Tais espaços demonstram que o sujeito moderno passou a ocupar determinados locais da cidade em função de sua classe social assim como sua capacidade produtiva.

Os comerciantes paulistanos, no início do século XX, deram as suas lojas nomes famosos em Paris, tal como a *Louvre Paulista* e *À Pygmalion*,

²¹ Informações baseadas no livro *História da cidade de São Paulo: através de suas ruas*, de Antônio Rodrigues Porto.

localizadas na rua XV de Novembro, *Grand Bazar Parisiennes* e *Au Rendez-Vous de Dames*, na rua São Bento, *Au Bon Diable* e *À La Capitale*, na rua Direta. Apesar de se encontrarem no Brasil, os comerciantes brasileiros e de outras nacionalidades viviam de acordo com a cultura francesa, fazendo uso principalmente do idioma que dominava as publicidades brasileiras em meados de 1900.

No poema “Rua de São Bento”, o eu-lírico se pronuncia através de outros idiomas que não o português: “*majoration temporaire*”²², para fazer alusão às oscilações do mercado financeiro paulistano, composto por comerciantes de diversas nacionalidades que, além de conquistarem o comércio paulistano, representavam um número significativo dentre os funcionários das fábricas da cidade de São Paulo.

Inserido em uma cidade capitalista, onde o comércio e os jogos introduzem o hábito do consumismo na sociedade moderna, o eu-lírico declara a necessidade de acalmar-se diante desse contexto financeiro que o torna cada vez mais dependente do dinheiro. Mas, nos últimos versos do poema, este eu-lírico nostálgico transmite mensagens de esperança: “Entre estas duas ondas plúmbeas de casas plúmbeas,/ vê, lá nos muito-ao-longes do horizonte,/ a sua chaminé de céu azul!”. Apesar da agitação existente no espaço urbano, ainda existe uma chaminé que não impede a visão do céu azul.

Em “Rua de São Bento”, encontramos novamente o uso de mais um advérbio no plural. O vocábulo “tambéns”, no segundo verso da sexta estrofe, intensifica um fato que acontece mais de uma vez com o sujeito moderno: “Minha Loucura, acalma-te!/Veste o water-proof dos tambéns!”. Nesta estrofe, o eu-lírico faz um pedido a si mesmo, solicitando que se aclame, que se faça impermeável e aceite essa maré de sensações inovadoras suscitadas pela modernização no espaço citadino.

Outro elemento recorrente nos poemas aqui analisados diz respeito à presença de consoantes sonoras em mais de um verso, isto é, a aliteração proporcionada pela consoante surda “s” e pela consoante sonora “r”. Em “Rua de São Bento” em vinte e cinco versos encontramos setenta e três consoantes “s” e trinta e nove consoantes “r”, pois em versos com dez sílabas poéticas

²² Traduzindo para o português: aumento temporário.

existem oito consoantes “s”, por exemplo. A consoante “s” reforça o processo da perda da individualidade, como dito anteriormente, pois a cidade moderna precisa atender a massa, conseqüentemente no espaço público da rua irão existir casas, jogatinas, navios, califórnias, assim como naufrágios, ondas, cantares, delícias, asfixias, brisas, forças e êxtases.

Isso pode ser observado nos demais poemas, nos quais a aliteração das consoantes “s” e “r” também existe. Quanto a consoante “r”, ainda que com menor intensidade, nos fazem lembrar os movimentos incessantes da cidade moderna, como no poema “Os Cortejos”, composto por dezesseis versos, nos quais encontramos sessenta e uma consoantes “s” e vinte e três consoantes “r”. No verso “Serpentinas de entes frementes a se desenrolar...” temos onze sílabas poéticas e quatro consoantes “r” que fazem alusão a uma cidade em constante movimento, o qual é intensificado por meio da utilização do ponto de reticências, transmitindo ideia de continuidade.

Tais apontamentos nos direcionam para as considerações a respeito da construção poética feita por Mário de Andrade no “Prefácio Interessantíssimo”, no qual o escritor defende que o poema deve ser elaborado com o mínimo de técnica possível, pois o poeta deve se entregar ao impulso lírico. Todavia, como abordado no primeiro capítulo, reiteramos que essa técnica que deveria anular-se em prol da liberdade de expressão não deixou de existir.

A dificuldade em abordar esse assunto existe pelo fato de estarmos tratando de conceitos abstratos como inspiração, impulso lírico e técnica. Mário de Andrade disse na conferência “O Movimento Modernista” que no ano de 1920 estava com vontade de escrever um livro de poesia sobre sua cidade, mas que tentava e não conseguia, mesmo estando inspirado pelas leituras de *Villes Tentaculaires*, livro de poesia moderna de Emile Verhaeren. Dessa forma, contestamos se o poeta realmente escrevia sem pensar tudo o que o seu inconsciente gritava.

Além disso, destacamos que a análise de quatro poemas de *Paulicéia Desvairada* nos permitiu encontrar, mesmo que em versos livres e com temas inovadores, elementos poéticos recorrentes, como a aliteração, a criação e flexão em número de advérbios e, até mesmo, o uso de versos polifônicos. Tais recursos poéticos evidenciam que *Paulicéia Desvairada* não nasceu simplesmente de um impulso lírico, isto é, de um momento repentino. O

impulso, como ressaltou Mário de Andrade, foi o estouro que o levou a escrever os poemas, já presentes em seu subconsciente, que vinham sendo constantemente reelaborados através de leituras e estudos. Fato semelhante acontece quando o autor escreve, em menos de uma semana, *Macunaíma*; fruto de muitos anos de pesquisa sobre folclore e cultura no Brasil.

Retomando o poema “Rua de São Bento”, vale destacar as imagens polifônicas que fazem alusão à sensação de simultaneidade, auditiva e visual, característica da cidade moderna. O eu-lírico, ao caminhar pela rua, vivencia, em um único período de tempo, o comércio, os anúncios publicitários, o aglomerado de moradias, o trânsito e o grande número de pessoas transitando no espaço público. Dessa forma, os versos polifônicos do poema fazem alusão ao crescimento econômico de São Paulo que interfere diretamente na percepção e na vida do sujeito, habitante dessa urbe, que se torna dependente da mercadoria, uma vez que nesta cidade moderna tudo passa a ser vendável, inclusive, o espaço.

O espaço polissensorial e semantizado das ruas paulistanas revelou a imagem da cidade por meio de experiências e sensações do eu-lírico, permitindo-o, revestido da figura do arlequim, problematizar as relações humanas na cidade moderna por meio da tensão entre o “eu” e a “cidade”, mas, sobretudo, através da figurativização de São Paulo, a grande personagem de *Paulicéia Desvairada*.

Essa cidade moderna apresenta-se como uma imagem dicotômica nos poemas, uma vez que ao mesmo tempo encanta e desencanta; pois “viver numa cidade é uma experiência ambivalente. Ela atrai e afasta; mas a situação do cidadão torna-se mais complexa porque são exatamente os mesmos aspectos da vida da cidade que atraem, e ao mesmo tempo, ou alternadamente, repelem (BAUMAN, 2009, p. 19)”.

Nesse sentido, a São Paulo que é a comoção da vida do eu-lírico é uma imagem moderna, complexa, ao mesmo tempo cosmopolita e brasileira. “É uma imagem apologética e crítica. Isto é, ao mesmo tempo é um elogio da cidade e uma crítica de seus aspectos. Mas o tom geral da Paulicéia é de euforia, de otimismo”. (LAFETÁ, 1997, p.89).

Essa confiança em que a cidade iria se modernizar com a possibilidade de preservar suas características nacionais é declarada por Mário de Andrade em uma de suas crônicas:

Quero crer que São Paulo será o berço duma fórmula de arte brasileira porque é bom acreditar em alguma coisa. Não sou crítico nem filósofo: sou cronista. Ah! Deixe-me sonhar. Deixem-me crer que embora perturbado pela diversidade das raças que nela avultam, pela facilidade de comunicação com os outros povos, pela vontade de ser atual, europeu e futurista, o meu estado vai dar um estilo arquitetônico ao meu Brasil. Ah!... Deixem-me sonhar!... (ANDRADE, 2001, p.98).

A confiança, ou mesmo, a utopia de que São Paulo preservaria sua história e seu passado provinciano é manifestada também nos poemas de *Paulicéia Desvairada* nos quais a desordem, a confusão, a disputa, a industrialização e o urbanismo são questionados, mas, na maioria das vezes, são contornados pelo encantamento do sujeito-lírico pela modernização. A exemplo, em “O Domador” a cidade que está contaminada pelas sujidades do urbanismo, vive abaixo de um céu arlequinal. Na rua de São Bento, ainda que sufocado pelas ondas de coloração acinzentada pela industrialização (a chaminé) o eu-lírico avista um céu azul.

Versos como esses, que demonstram virtudes e expectativas do eu-lírico para com sua cidade levaram João Luiz Lafeté (1997) a considerar *Paulicéia Desvairada* como uma obra otimista. Dai, embora o panorama urbano de São Paulo fosse muito mais “composto de problemas que se multiplicavam descontroladamente do que de soluções originais” (SEVCENKO, 1992, p.127), São Paulo era a comoção da vida do eu-lírico.

2.2 Visões críticas das ruas de São Paulo

Lira paulistana, assim como *Carro da Miséria*, foi publicada após a morte de Mário de Andrade, em 1945 na Livraria Martins Editora. Conforme o desejo do autor, essas obras poéticas foram publicadas juntas em edição original independente²³. *Lira paulistana* é composta por vinte e nove poemas sem títulos, exceto “A meditação sobre o Tietê”. Novamente a cidade de São Paulo é o grande tema da obra marioandradiana que reapresenta a cidade moderna e

²³ Estas informações estão presentes no livro *Poesias Completas*, de Mário de Andrade, da edição crítica de Diléa Zanotto Manfio.

suas implicações sociais por meio do espaço público da rua, vivenciado pelo eu-lírico.

Durante a escrita de *Lira Paulista*, em carta remetida a Álvaro Lins, Mário de Andrade confessa a dúvida em intitular o novo livro que escrevia:

Assim mesmo, uma semana faz, deu a louca, fiz uma série de poesiazinhas, umas quinze, curtas, que não sei como chamo: Poemas Paulistanos, Cuíca Paulistana, Lira Paulistana, tem de ser um nome assim, porque são poemas de São Paulo. Ou melhor: poemas urbanos. (ANDRADE, apud MANFIO, 1993, p.34)

Indeciso entre os substantivos “poemas”, “cuíca” e “lira”, o autor tinha certeza, apenas, do adjetivo que iria qualificar o título: “paulistanos”, vocábulo que seria empregado para nomear um livro de poemas sobre a cidade de São Paulo. Quanto à escolha do substantivo, observamos que tanto “cuíca” quanto “lira” nos remete para o campo semântico da música. A cuíca é uma espécie de tambor, instrumento afro-brasileiro, representante da tradição popular. Já a lira, como se sabe, é um instrumento de corda, muito utilizado na antiguidade clássica para acompanhar os recitais poéticos acontecidos na Grécia antiga, ilustre representante da tradição erudita. Ambos os elementos, se utilizados no título do livro, estabeleceriam um diálogo entre literatura e música. Optando pelo adjetivo “lira”, Mário de Andrade, acrescenta além dessa relação entre música e poesia, um possível diálogo com a estrutura da poética tradicional, fazendo-nos lembrar dos versos decassílabos, das redondilhas e dos alexandrinos, e da utilização da rima, a qual tem como função principal “criar a recorrência do som de modo marcante, estabelecendo uma sonoridade contínua e nitidamente perceptível no poema” (CANDIDO, 1996, p.40).

Além disso, a musicalidade pode, inclusive, originar-se do próprio título da obra ou poema pela escolha lexical. Portanto, *Lira Paulistana* é um título bem sugestivo que aponta caminhos para uma possível relação entre poesia, música e espaço urbano.

A respeito da estrutura poética de *Lira Paulistana*, novamente, em carta endereçada a Álvaro Lins, Mário de Andrade diz que:

A história da invenção desses poemas é engraçada, embora seja mesmo um feito muito meu. Em 1936, lendo um livro de Paul Radin, *Primitive Man as Philosopher* fiquei impressionado com uns cantos maoris que achei nele. Dias depois lia na *Revista Lusitana* umas poesias de jogral Martim Codax, galego, não me lembro mais se dos séc.XII ou XIII. Achei lindo, veio a ideia (sempre falsa mas acatável em poesia) de fazer uns poemas naquele espírito e renovando aquelas técnicas. (ANDRADE, apud MANFIO, 1993, p.34)

Martin Codax foi um autor da lírica medieval galego-portuguesa e, apesar dos poucos dados existentes sobre ele, é provável que tenha sido um jogral ou segrel de origem galega do século XIII. Um dos principais trovadores da época de Afonso III, Martin Codax “legou 7 cantigas de amigo, as quais tem o mérito de constituir as únicas peças da lírica trovadoresca cuja pauta musical se preservou até hoje” (MOISES, 1990, p.20). As cantigas de amigo, assim como as cantigas de amor, são subdivisões da poesia lírico-amorosa que, juntamente com a poesia satírica, compõe as espécies principais da poesia trovadoresca. Por meio dessas cantigas a poesia voltou a ser cantada “e em lugar da lira, usava-se o alaúde, a guitarra, a flauta, o saltério, a viola e outros instrumentos musicais” (MOISES, 2012, p. 191) de corda, sopro e percussão.

Ao fazer referência a um trovador e ao utilizar a palavra “lira” para intitular seu livro de poesia de 1945, Mário de Andrade dá indícios de que a *Lira Paulistana* apresenta alguns traços característicos da poesia clássica, tradicional. Dessa forma, a construção poética dessa obra possui elementos poéticos bem distintos dos poemas de *Paulicéia Desvairada*, a qual tinha como um dos propósitos romper com as regras de metrificação tradicional, fazendo uso, por isso, de elementos inovadores tais como o verso livre, o verso polifônico, a introdução de diálogo nos versos do poema, a utilização de frases em outros idiomas, o emprego frequente de pontos de exclamação e reticências no final dos versos e a dissonância, intensificando a subjetividade do eu-lírico. Já na *Lira Paulistana*, esses recursos inovadores cedem lugar ao verso mais regular, ao uso de rimas e refrãos, uma vez que Mário utiliza e ao mesmo tempo renova algumas técnicas tradicionais. Destarte,

O que era na Paulicéia extravasamento da emoção moldando e colorindo as imagens de São Paulo, transforma-se em contensão e economia de meios na Lira Paulistana. Não se trata de diminuição do seu amor pela cidade nem de sua capacidade de se emocionar por ela, mas de decantação daqueles aspectos contingentes exteriores. Como consequência, o verso fica mais descarnado, regular, enxuto, sem aquela profusão de frases entrecortadas, de reticências e exclamações derramando emotividade. (BRANDÃO, 1994, p.21 e 22).

Neste sentido, além de encontrarmos em *Lira Paulistana* poemas com versos mais regulares, estaremos diante de uma São Paulo diferente, de uma cidade que não possui mais resquícios de um passado provinciano, dividindo o espaço citadino com elementos modernos e arcaicos. E depois de mais de

vinte anos de modernização a São Paulo de *Lira Paulistana* já é uma urbe moderna como apontamos no primeiro capítulo dessa pesquisa e, além da significativa mudança no espaço urbano, não só a capital paulista, mas todo país enfrentava os danos da Segunda Guerra Mundial e a ditadura do Estado Novo.

Com a implantação de uma nova política em 1936, os responsáveis pela fundação do Departamento de Cultura começaram a ser afastados e suas propostas iam sendo, aos poucos, exterminadas. Exemplo notório foi as apresentações artísticas exibidas gratuitamente pelo Departamento de Cultura que passaram a ser cobradas, e os concertos nos bairros operários que foram suspensos. Mário de Andrade, vítima desse sistema político, além de ser demitido do Departamento, foi repreendido pela ditadura, a qual fiscalizava cartas e crônicas do escritor.

Em uma carta escrita para Alphonsus Guimarães Filho, Mário de Andrade diz que se o *Carro da Miséria* fosse publicado ele, certamente, iria para a cadeia. Do mesmo modo, em correspondências endereçadas a Pio Lourenço, Mário ressalta as intervenções feitas pela ditadura quando ele se referia à cidade de São Paulo de uma maneira melancólica, como em um artigo escrito para ser publicado n' *O Diário de São Paulo*: “falei na “tristeza atual dos paulistas” e a censura cortou. É proibido ser triste”. (ANDRADE, 2009, p.234).

Novamente em carta enviada para Pio Lourenço, no mesmo ano, 1933, Mário de Andrade pontua:

Não lhe falo de política, não vale a pena. Mas quero lhe contar que outro dia, num artigo meu, a Censura cortou um trechinho em que eu falava na “surda tristeza que mancha agora a terra paulista”. Está proibido aos paulistas se dizerem tristes! Isso me faz pensar num filme famoso, *Lírio partido*, em que o sacana do velho dava que dava na menina e depois mandava ela rir, porque senão apanhava mais. (ANDRADE, 2009, p.231).

Diante desse contexto, o autor paulistano passa a produzir uma poesia mais engajada com os problemas sociais do país, evidenciando os traços do “poeta político”, identificados por Lafetá, os quais estão presentes em o *Carro da Miséria, Café e Lira Paulistana*.

A São Paulo da *Lira Paulistana* é uma cidade triste, nela o eu-lírico denuncia as tragédias provocadas pelo homem, as quais foram consequências da transformação do espaço urbano que modificou o cenário citadino e, ao

mesmo tempo, alterou as relações humanas tais como o amor e a amizade, afeições que o eu-lírico procura nas ruas paulistanas:

RUAS DO MEU SÃO PAULO

Ruas do meu São Paulo,
Onde está o amor vivo,
Onde está?

Caminhos da cidade,
Corro em busca do amigo,
Onde está?

Ruas do meu São Paulo,
Amor maior que o cibo,
Onde está?

Caminhos da cidade,
Resposta ao meu pedido,
Onde está?

Ruas do meu São Paulo,
A culpa do insofrido,
Onde está?

Há-de estar no passado,
nos séculos malditos,
Aí está
(ANDRADE, 1993, p.355)

Neste poema, o eu-lírico não faz referência a uma rua específica como no poema “Rua de São Bento”, no qual encontramos o Triângulo, formado pela Rua Direita, Rua 15 de novembro e pela Rua São Bento. Em “Ruas do meu São Paulo”, ao empregar o vocábulo “rua” no plural, o sujeito-poético evoca todas as ruas da cidade paulistana, formada pelas ruas operárias, ruas comerciais, ruas industriais, ruas residenciais, ruas do centro e ruas da periferia.

Outro aspecto que nos chama atenção é o fato de no poema “Ruas do meu São Paulo” não existir adjetivação para caracterizar o espaço urbano paulistano como feito em “Rua de São Bento”. Neste poema pertencente à *Paulicéia Desvairada* o eu-lírico além de especificar a rua sobre a qual faz alusão, utiliza adjetivos e analogias que qualificam o espaço público, “refazendo o mundo pela imagem”, como observou Antonio Candido (1996, 67).

Já no poema de *Lira Paulistana*, as ruas da cidade não são sequer identificadas, uma vez que não estamos mais diante de um espaço polissensorial, experienciado pelas sensações. Em “Ruas do meu São Paulo” o

eu-lírico faz alusão a espaços sem comoção, haja vista que já vivenciou mais de vinte anos de modernização da urbe. Depois de 20 anos de modernização do espaço público, o sujeito poético não mais apresenta impressões da cidade moderna, aspecto mais comum quando um sujeito vivencia um novo espaço. Em “Ruas de meu São Paulo”, o sujeito poético passa a procurar o que houve outrora nas ruas da cidade, como os amigos e a amizade, que ficaram perdidos no passado.

Esse período de tempo pretérito é caracterizado pelo eu-lírico como “maldito”, o que nos possibilita inferir que o século XIX, mas especificamente o fim deste período, seria o responsável pelos problemas identificados pelo eu-lírico nas ruas paulistanas do século XX: a ausência do relacionamento humano no espaço público da rua.

O eu-lírico, enquanto um transeunte a caminhar por estas ruas, revela um sentimento de nostalgia proporcionado pelo espaço urbano. Indignado com a ausência do “amor vivo” e do “amigo”, este transeunte anda pelas ruas de São Paulo, “caminhos da cidade”, a procura de respostas, pois em algum lugar há de estar o amor e a amizade. Essa busca incessante é tão intensa que se corporifica ao longo do poema em forma de refrão: “Onde está?”, verso que se repete nas cinco estrofes do poema.

Como ressaltou Mário de Andrade na carta escrita para Álvaro Lins, em *Lira Paulistana* há poemas que possuem pontos em comum com a forma das cantigas medievais. Um dos elementos frequentes nessas cantigas, principalmente nas cantigas de amigo, é o paralelismo, repetição ou correspondência de conteúdos semânticos ou estrutura rítmica, o qual causa a impressão da progressão dos acontecimentos. Geralmente, as cantigas com paralelismo são formadas por seis estrofes de três versos, contendo um refrão invariável no último verso de cada estrofe e com articulação de alguns versos²⁴.

No poema “Ruas do meu São Paulo” encontramos pontos em comum com os recursos formais das cantigas paralelísticas. Formado também por seis estrofes de três versos, o poema moderno apresenta paralelismo, uma vez que o primeiro verso se repete com o sétimo verso e décimo terceiro, o quarto

²⁴ Um exemplo perfeito desse paralelismo puro é a cantiga de Martin Codax, “Eno sagrado, em Vigo”, que possui pontos em comum, na estrutura formal, com o poema “Ruas do meu São Paulo”.

verso se repete com o décimo verso. Além disso, o poema possui um refrão, “Onde está?”, que se mantém invariável até no quinta estrofe, pois na sexta estrofe é substituído por uma resposta ao próprio refrão: “Aí está”.

Vale ainda ressaltar que na mesma carta enviada a Álvaro Lins, na qual Mário de Andrade dizia ter escrito os poemas de *Lira Paulistana* envolvido pelo encantamento das cantigas medievais, o autor pontua que renovaria as técnicas utilizadas nesses poemas. É o que acontece em “Ruas do meu São Paulo”, no qual encontramos a presença de paralelismo e uso do refrão, recursos típicos das cantigas de amigo, que foram empregados nos poemas marioandradianos com algumas modificações.

Nas cantigas de amigo o refrão repete-se de forma regular no último verso de todas as estrofes e, além de produzir um efeito rítmico, exerce função significativa na estrutura das cantigas, uma vez que, apresentando o tema principal a ser abordado no poema, sua repetição conduz o leitor a voltar constantemente no ponto central da cantiga.

O tema central do poema “Ruas do meu São Paulo” é a busca do eu-lírico pelo relacionamento humano livre de interesses no espaço urbano das ruas paulistanas. Em cada estrofe o sujeito-poético revela o que procura: “amor vivo”, “amigo”, “amor maior que o cibo”, “resposta ao meu pedido” e a “culpa do insofrido”. Intercalados pelo refrão “Onde está?” e pelas paralelísticas “Ruas do meu São Paulo” e “Caminhos da cidade”, versos com o mesmo conteúdo semântico que reforçam a sensação de um transeunte que caminha pelas ruas, o eu-lírico encontra respostas para sua procura na última estrofe do poema: “Há-de estar no passado,/ nos séculos malditos,/ Aí está”.

Esta sexta e última estrofe parece desvincular-se das demais em respeito à forma, pois além de modificar o refrão não dá continuidade aos versos paralelísticos que se alternavam até o décimo quinto verso, último verso da quinta estrofe. Esse recurso seria mais um exemplo de renovação das técnicas utilizadas nas cantigas de amigo, a introdução de uma estrofe que desempenha função de desfecho.

Com esta estrofe final, o eu-lírico, que transita pelas ruas paulistanas e não encontra o que procurava, conclui que no espaço urbano moderno não existe convivência afetuosa, relacionamento humano que ficou perdido no passado. Este posicionamento nostálgico do eu-lírico nos remete,

primeiramente, a pensarmos na urbe paulistana em consonância com as considerações de Lewis Mumford (1998) que entendia a cidade enquanto forma e símbolo das relações sociais, produto do tempo e do espaço. Desse modo, as ruas das quais nos fala o sujeito-poético são resultados de uma cidade industrial e urbanizada que sofreu transformações intensas, modificando a vida em sociedade.

Na imagem criada dessa cidade, o eu-lírico não se restringe a abordar apenas as modificações urbanas no cenário citadino como problemas de infraestrutura, a formação das periferias, as enchentes e demais entraves visíveis na urbe paulistana, uma vez que o olhar apurado do sujeito-poético vai além do visível e passa a criticar a condição de solidão do homem na cidade. Por meio de sua vivência no espaço da rua, ele identifica aspectos mais complexos, como a perda do bom convívio humano, que não é aparente para todos.

Raymond Williams, em *O campo e a cidade na história e na literatura*, realiza um estudo a respeito das representações feitas sobre o campo e cidade na sociedade inglesa pós Revolução Industrial. Nesta obra publicada em 1973, o crítico analisa tais espaços por meio de alguns poemas bucólicos e anti-bucólicos ingleses nos quais a imagem do campo transmite uma ideia de paz e tranquilidade, enquanto a imagem da cidade está associada à mundanidade.

Nos poemas analisados por Williams, o mundo rural é evocado com saudosismo, como um modelo de vida mais benéfico para o ser humano que estava sendo ameaçado pelo advento da modernidade. Em conformidade com o autor, essa concepção surgiu com a cristalização de Roma, momento no qual a cidade tornava-se um organismo independente afastando-se das características da vida rural. Em virtude disso:

Em torno das comunidades existentes, historicamente bastante variadas, cristalizaram-se e generalizaram-se atitudes emocionais poderosas. O campo passou a ser associado a uma forma natural de vida – de paz, inocência e virtudes simples. À cidade associou-se a ideia de centro de realizações – de saber, comunicações, luz. Também constelaram-se poderosas associações negativas: a cidade como lugar de barulho, mundanidade e ambição; o campo como lugar de atraso, ignorância e limitação. (WILLIAMS, 2011, p. 11).

Esse contraste entre a vida no campo e na cidade é constantemente representado nas manifestações artísticas e sociais. Na Inglaterra moderna, por exemplo, a passagem da sociedade rural para a industrial foi vista como

decadência, como “a verdadeira causa e origem dos nossos problemas e convulsões sociais” (WILLIAMS, 2011, p.165). Retomando o contexto brasileiro, nos poemas de Mário de Andrade não encontramos alusões direta à vida do campo, todavia, a cidade, a qual deveria ser símbolo de progresso e solução para muitos problemas sociais, é vista como um tipo de comunidade humana responsável pela anulação da boa convivência em sociedade. Assim, o leitor é conduzido a refletir sobre a vida na metrópole em oposição à vida nas cidades interioranas e no meio rural, uma vez que o eu-lírico deprecia as consequências da modernização do espaço citadino, manifestando, muitas vezes, um saudosismo pelos tempos passados.

Em *Paulicéia Desvairada* esse saudosismo pela São Paulo provinciana já era explícito, assim como a visão da cidade moderna enquanto local de degradação. Exemplo notório é o poema “Os Cortejos”, no qual o eu-poético faz alusão à agitação da cidade grande que destrói a singularidade do sujeito, pois no espaço urbano moderno não há mais local para as celebrações fúnebres, as procissões e o cumprimento entre as pessoas, hábitos presentes nas pequenas cidades. Em virtude disso, o poema recebe um título irônico, pois na cidade moderna o contato afetivo e o ato de cortejar foram substituídos pela disputa e concorrência, transformando os homens em meros animais.

Também em *Lira Paulistana* o eu-lírico faz menção ao sujeito que anda de bonde e que, apesar de estar rodeado por várias pessoas, sente-se sozinho:

O BONDE ABRE VIAGEM

O bonde abre a viagem,
No banco ninguém,
Estou só, stou sem.

Depois sobe um homem,
No banco sentou,
Companheiro vou.

O bonde está cheio,
De novo porém
Não sou mais ninguém
(ANDRADE, 1993, p.359)

No primeiro verso do poema, o bonde aparece como sujeito da ação enquanto o eu-lírico manifesta-se apenas no último verso da estrofe, solitário, dentro do bonde. Apresentando características de uma narrativa linear, o

sujeito poético, que se mostra introspectivo, centrado no eu; relata gradativamente a experiência em andar neste transporte público.

Ao adentrar-se no bonde, o eu lírico, inicialmente só, logo passa a dividir o espaço com os demais passageiros que vão surgindo. O primeiro deles, que senta no banco dividindo-o com o sujeito poético, é mencionado como companheiro, ou seja, alguém que está junto, que faz companhia, um camarada, um colega, e à medida que a viagem segue, outras pessoas, outros companheiros, vão entrando no bonde até ocupá-lo totalmente. Contudo, esse fato não elimina o sentimento de vazio e solidão vivenciado pelo o eu-lírico, pois os sujeitos com quem dividem o espaço não interagem com ele.

Essa experiência já havia sido abordada em *Paulicéia Desvairada*, no poema “O Domador”, no qual o eu-lírico descreve, na terceira estrofe, sua experiência ao andar de bonde: “Mario, paga os duzentos réis./ São cinco no banco: um branco,/ Um noite, um oiro,/ Um cinzento de tísica e Mario.../ Solicitudes! Solicitudes!”.

Neste poema de 1922, o eu-lírico enumera e caracteriza os passageiros que convivem com solitudes, fazendo referência à urbanidade, cortesia entre os passageiros. No poema de 1945, além de não ser mais possível enumerar e particularizar os passageiros, que formam agora uma massa anônima, não há mais comportamentos de boa convivência, pois intensificou-se a perda da identidade do sujeito moderno que, inserido no meio de tantas pessoas, é apenas mais um.

A escolha lexical do poema enfatiza esse anonimato do sujeito moderno no meio de um grande número de pessoas reunidas. O pronome indefinido “ninguém”, o adjetivo “só” e a preposição “sem”, empregados na primeira estrofe do poema, reforçam a condição da perda da individualidade do sujeito, e no terceiro verso “estou só, stou sem”, encontramos o uso do vocábulo “stou” com a ausência da letra “e”, fazendo alusão ao passageiro, o qual parece sentir-se mutilado diante da multidão. Percebe-se, também, que o uso dos verbos “abrir”, “subir” e “sentar”, indicam uma sequência de ações e sugerem um movimento contínuo, isto é, o bonde sempre realizará seu percurso inicialmente vazio e aos poucos será ocupado por passageiros até chegarem ao seu destino final.

Esse acontecimento circular, de cheio e vazio, remete-nos a uma questão importante da condição do homem moderno na cidade grande: a mecanização das ações do transeunte, que segue automaticamente caminhos da cidade. Mesmo estando o eu-lírico acompanhado, o sentimento de solidão permanece, pois o anonimato é uma das características da metrópole moderna que ameaça atitudes de amizade do sujeito, o qual está extremamente individualizado nesse novo mundo.

De acordo com Roberto Damatta (1997), a individualidade é fruto das “sociedades constituídas”, onde tudo é individual. No teatro, no ônibus, no avião e em locais de refeição, por exemplo, as cadeiras são individuais. Todavia em algumas situações sociais, denominada pelo sociólogo de “momento extraordinário”, os sujeitos são obrigados a unirem-se a uma coletividade, o que acontece nas torcidas de futebol, nos partidos, e nas manifestações públicas. Em momentos como esses, os inúmeros sujeitos possuem uma mesma finalidade, como ocorre com os passageiros do bonde. Contudo, isso não significa que poderá acontecer uma aproximação entre eles, mesmo porque existe ainda na metrópole “a competitividade”, isto é, a concorrência que se iniciava entre os indivíduos com o advento do capitalismo, e que continua até hoje, por busca de melhores empregos, salários, condições de vida e, até mesmo, um lugar confortável no transporte público. Dessa forma, são poucos os momentos na metrópole nos quais os sujeitos modernos conseguem desfazer a ideia de que o outro sujeito é somente seu concorrente. Um exemplo mais comum são as torcidas de futebol que impõem às pessoas uma atitude de união, uma ação coletiva, onde todos possuem o mesmo propósito: incentivar o time pelo qual torcem, o que não significa amizade.

Nesse sentido, Georg Simmel (1979, p.11), considera que “os problemas mais graves da vida moderna derivam da reivindicação que faz o indivíduo de preservar a autonomia e individualidade de sua existência em face das esmagadoras forças sociais” existentes nas metrópoles, que submetem o sujeito moderno a novas exigências psíquicas.

O sociólogo ainda pontua que o relacionamento humano na metrópole é o contraste do relacionamento característico da cidade pequena, da vida rural. Nesta existe relações afetivas, o convívio humano não se restringe ao objetivismo de serviços e retribuições, como ressaltou Simmel, e, muitas vezes,

produtores e consumidores se conhecem. Já no espaço urbano da metrópole a produção é destinada ao mercado, ou seja, ao anonimato, excluindo assim a troca direta da mercadoria e, tornando o sujeito moderno cada vez mais calculista. Por isso, Simmel afirma que o homem metropolitano “reage com a cabeça, ao invés de com o coração” (SIMMEL, 1979, p.13), pois ele é visto na sociedade moderna apenas como um número no meio da multidão, assim como o eu-lírico se sente entre outros passageiros do bonde.

Essa impressão manifestada pelo eu poético, de uma atitude mais individualista do sujeito moderno que não interage com os outros homens que vivem ao seu redor, é denominada por Georg Simmel de “reserva” e se define por um comportamento característico do homem metropolitano, o qual não conhece de vista nem mesmo o seu vizinho. Trata-se de uma das formas de socialização do sujeito da metrópole, que possui maior liberdade individual em virtude da impessoalidade. Já para os habitantes das cidades pequenas esse tipo de postura demonstra frieza e insensibilidade.

Ao fazer referência ao espaço do bonde, o eu lírico nos remete, mais uma vez, para o espaço da rua, local de circulação dos transportes públicos e privados, e, sobretudo, local do individualismo como pontuou Maria Stella Martins Bresciani no ensaio “Nas ruas, os caminhos da cidade”, no qual a autora explica que no espaço público as pessoas são igualadas pela moda, pela divisão de trabalho, pela lei, pelo consumo, entre outros fatores responsáveis pela diluição do sujeito na multidão das grandes cidades, assemelhando-o a todos, enquanto “o que mais deseja é expressar sua diferença” (BRESCIANI, 1993, p.27).

A perda da individualidade se intensificou com o crescimento e modernização das metrópoles e, embora aconteça nas suas ruas o encontro dos sujeitos de “mundos separados”²⁵ a vida moderna tende a homogeneizá-los em uma massa uniforme. Esse tema pode ser observado no poema abaixo:

GAROA DO MEU SÃO PAULO

²⁵ A expressão “mundos separados” é utilizada por José Guilherme Cantor Magnani que, em *A rua e a evolução da sociabilidade*, ressalta a metrópole enquanto local revelador das ironias, uma vez que em um mesmo espaço encontramos o sujeito que desfruta do café de um novo bulevar e uma família de pobres que o aprecia. O estudioso observa essa disparidade na Paris do século XIX, uma realidade encontrada, também, na cidade de São Paulo a partir do século XX até os nossos dias.

Garoa do meu São Paulo,
 -Timbre triste de martírios-
 Um negro vem vindo, é branco!
 Só bem perto fica negro,
 Passa e torna a ficar branco.

Meu São Paulo da garoa,
 -Londres das neblinas finas-
 Um pobre vem vindo, é rico!
 Só bem perto fica pobre,
 Passa e torna a ficar rico.

Garoa do meu São Paulo,
 -Costureira de malditos-
 Vem um rico, vem um branco,
 São sempre brancos e ricos...

Garoa, sai dos meus olhos.
 (ANDRADE, 1993, p.353)

Neste poema o eu-lírico, mais uma vez, problematiza a impessoalidade do homem moderno na metrópole, ressaltando que nesse espaço urbano convivem sujeitos de todas as identidades e de todas as classes sociais, carregando consigo histórias e culturas diferentes que se embaçam diante da garoa paulistana.

Construído a partir de antíteses, “negro *versus* branco” e “pobre *versus* rico”, o eu-lírico evidencia que na multidão os sujeitos se confundem, pois no espaço urbano público da rua, como afirmou Zygmunt Bauman, qualquer sujeito tem liberdade para transitar.

Dessa forma, outro par de antíteses, “longe *versus* perto”, permite que o eu lírico faça alusão ora ao anonimato, representado pelo distanciamento, e ora à individualização do sujeito, representado pela aproximação. O anonimato originário da cidade grande promove o apagamento das diferenças entre os sujeitos que perderam sua identidade diante da multidão, mas se vistos de perto, deixam revelar característica pessoais importantes para sua constituição de sujeito.

Um aspecto instigante do poema é o fato de que, de longe, o negro é confundido com o branco, assim como o pobre com o rico. Dito de outra forma, no meio da multidão todos são iguais, pois a massificação do sujeito em uma sociedade excludente o transforma em qualquer um, pelo fato deste ter feito uma escolha inconsciente.

O binômio “distante *versus* próximo” foi identificado por José Emílio Major Neto que, em sua tese de doutorado *A Lira Paulistana de Mário de*

Andrade: a insuficiência fatal do outro, considera que o tema identidade aparece subdividido em três aspectos no poema “Garoa do meu São Paulo”. Na primeira estrofe o eu lírico apresenta a questão das etnias, “negro *versus* branco”, na segunda estrofe ressalta a diferença entre as classes sociais, “pobre *versus* rico”, e na terceira apresenta o conflito entre o elemento nacional e o estrangeiro “Londres *versus* São Paulo”.

A pluralidade paulistana evidenciada pelo sujeito poético está sempre camuflada pela garoa de São Paulo, a qual estava presente em alguns poemas de *Paulicéia Desvairada* representando um aspecto próprio da cidade. Já em *Lira Paulistana* a garoa ganha um sentido negativo, pois ora é “– timbre triste dos martírios –”, ora é a “– Londres das neblinas finas –”, ou é a “– Costureira de malditos –”. Esses versos escritos entre hifens, além de isolarem expressões explicativas, aparecem respectivamente nas três estrofes do poema, intensificando a representatividade da garoa paulistana.

Neste poema composto por quatro estrofes e quinze versos não regulares existe a presença de uma espécie de refrão, “Garoa do meu São Paulo” / “Meu São Paulo da garoa” que, apesar de possuir uma estrutura sintática que se modifica, conserva seu sentido semântico e retoma ao longo do poema o elemento responsável pela ocultação dos contrastes sociais existentes na metrópole – a garoa, a qual embaça a visão do sujeito poético que não consegue ver com clareza as características biológicas e sociais do sujeito moderno.

Dessa forma, o último verso do poema, “Garoa, sai dos meus olhos”, nos permite apontar mais um par de antíteses questionado pelo eu-lírico, a “aparência *versus* essência”, problema constantemente encontrado na cidade moderna, a qual qualifica o sujeito apenas pelo o que ele possui, ou seja, pelo o que consome, descartando qualquer tipo de informação capaz de revelar sua personalidade.

Além do anonimato que esconde as diferenças sociais de São Paulo, a garoa, por sua vez, metaforizada, representa o “engano”, o véu que esconde as injustiças presentes nas ruas paulistanas. O negro, que é sempre pobre, e o branco, que é sempre rico, se igualam diante do anonimato, pois de longe ninguém é maldito, de longe não existe preconceito racial e social.

Vale pontuar ainda que “Garoa do meu São Paulo” destaca-se por seu aspecto subjetivo, pois o eu-lírico constrói uma imagem negativa da cidade de São Paulo a partir de seus próprios olhos, ou seja, a partir do que vê e pensa. O poema nos possibilita fazer tal apontamento por apresentar pronomes pessoais, tais como “meu” e “meus”, que se referem à voz do sujeito poético, singular e subjetiva.

No poema “Garoa do meu São Paulo” há uma crítica voraz à marginalização do negro na sociedade paulistana, uma vez que o eu-lírico denomina de maldito somente os brancos, os quais são sempre ricos: “costureira de malditos” / “são sempre brancos e ricos”.

A negligência para com os negros da cidade de São Paulo, existente desde a abolição da escravidão, não cessou com a modernização das ruas paulistanas. Com o advento da modernidade essa classe social foi, cada vez mais, desprivilegiada. Sua mão de obra, por exemplo, foi substituída pela mão de obra do emigrante, obrigando a população negra a procurar novas formas de sobrevivência.

Para tanto, quase a maioria dos ex-escravos paulistanos deslocaram-se para os trabalhos domésticos e, mesmo assim, continuaram a ser perseguidos, como afirmou Raquel Rolnik (1989) ao esclarecer que

Na cidade que se quer civilizada, europeizada, o quilombo é uma presença africana que não pode ser tolerada. Isso se manifesta desde a formulação de um código de postura municipal de 1886, visando proibir essas práticas presentes nos territórios negros da cidade: as quituteiras devem sair porque “atrapalham o trânsito”; os mercados devem ser transferidos porque “afrontam a cultura e conspurcam a cidade”, os pais de santo não podem mais trabalhar porque são “embusteiros que fingem inspiração por algum ente natural” (ROLNIK, 1989, p.7)

A cidade paulistana moderna não aceitava o negro tampouco sua cultura. Essa segregação social era tão forte que é possível perceber que alguns imigrantes chegavam em São Paulo e conseguiam ascender economicamente, mas os negros fixavam-se nos bairros operários e dali não saíam, comprovando a “desigualdade de acesso à cidade e à moradia, em que os excluídos se alternam na história, mas atestam sempre a existência da exclusão e da segregação, como decorrência inevitável da lógica capitalista da urbanização” (VERÁS, p.108).

Ao abordar esse entrave nos dirigimos, uma vez mais, para as considerações de Georg Simmel a respeito do dinheiro e consumo, considerados pelo sociólogo como elementos centrais das metrópoles. Capaz de unir e afastar os sujeitos, o dinheiro nivela as relações sociais, pois “se refere unicamente ao que é comum a tudo: ele pergunta pelo valor de troca, reduz toda qualidade e individualidade à questão: quanto?” (SIMMEL, 1979, p.13). Por isso, o eu-lírico do poema “Garoa do meu São Paulo” não consegue reconhecer a identidade do sujeito metropolitano, pois diante da multidão, é apenas mais um, mas quando visto de perto, isoladamente, deixa transparecer suas particularidades, muito embora, de modo passageiro, pois, no ritmo da cidade, tornam a “ficar branco”.

Nesse sentido, o sujeito moderno paulistano, dependendo da situação em que se encontra, pode ser ora impessoal e ora individual, como disse o poeta na primeira e segunda estrofe do poema: “Um negro vem vindo, é branco!/Só bem perto fica negro,/Passa e torna a ficar branco”, e “Um pobre vem vindo, é rico!/Só bem perto fica pobre,/Passa e torna a ficar rico”.

Questões como essas, abordadas nos poemas de *Lira Paulistana*, deixam transparecer o lado maléfico da vida nas grandes cidades. Todavia, devemos refletir se tais “problemas” são exclusivos das grandes metrópoles ou se dizem respeito ao relacionamento entre sujeito e sociedade. Para tanto, retomamos os estudos de Raymond Williams com intuito de observar o modo de vida no campo e suas relações sociais.

Em alguns poemas bucólicos mencionados na obra *O campo e a cidade na história e na literatura* a calma da vida campestre é preponderante, assim como as relações mais próximas entre os sujeitos. Contudo, o contraste social já era existente e ativo, e começava a ser manifestado nas produções artísticas como nos poemas de Crabbe, nos quais encontramos a denúncia da realidade da vida campestre que é boa para os donos da terra e traiçoeira para os camponeses, pois a distribuição do que a terra produz é desigual e privilegia, apenas, os homens detentores do poder.

Em virtude disso, Raymond Williams afirma que, na contemporaneidade, a maioria dos estudiosos das Ciências Sociais veem a cidade como representação do capitalismo. Postura com a qual o crítico concorda, com a ressalva de que

possa afirmar também que esse modo de produção teve origem especificamente na economia rural da Inglaterra e lá produziu muito dos efeitos característicos – aumento de produção; reorganização física de um mundo totalmente disponível; deslocamento de comunidades tradicionais; a formação de um resíduo humano que veio a se transformar numa força, o proletariado – que foram posteriormente encontrados, em diversas formas, em cidades e colônias e em todo um sistema internacional. (WILLIAMS, 2011, p.476).

Logo, o surgimento de algumas transformações físicas e sociais abordadas na modernidade são mais antigas, até mesmo, que a ordem capitalista, a qual originou o modo de produção que mais causou modificações no espaço físico e no relacionamento humano. Sendo assim, campo e cidade são espaços sociais que possuem qualidades e defeitos, apesar de estarem associados à significações opostas pré-estabelecidas, tal como o campo enquanto local da natureza e tranquilidade e a cidade como local de desenvolvimento e agitação, como escrito por Mário de Andrade em carta remetida a Anita Malfatti no ano de 1925:

Andei aproveitando as férias pelas fazendas dos primos e lá vivi vida separada do mundo caçando fazendo caminhada a pé comendo e ... lendo um bocadinho os nossos românticos. Tudo isso afasta a gente do universo não acha? Só agora duns quinze dias pra cá recomecei a minha vida civilizada. (ANDRADE, 1989, p.101).

O conceito de civilização empregado por Mário de Andrade parece ser aplicável somente às cidades. Observação que não procede, pois como destacou Raymond Williams no campo também existe obrigações e relações de troca, mediadas por regras. Dessa forma, o poeta, em carta escrita para Anita Malfatti, parece compreender o campo enquanto um lugar mais pacífico, calmo e silenciado.

Essa ideia de que a metrópole é apenas local de problemas sociais está explícita nos poemas de *Lira Paulistana*, nos quais o eu-lírico apresenta um sentimento nostálgico pelo passado, pela São Paulo provinciana. Além disso, em algumas cartas escritas pelo autor é possível perceber algumas considerações que colocam em oposição a vida humana nesses dois tipos de comunidade.

Isso posto, destacamos que fizemos alguns apontamentos entre a vida no campo e a vida na cidade em virtude das próprias considerações feitas por Mário de Andrade que, embora vivesse em um centro urbano, preservava costumes do meio rural, ou seja, vivia em conformidade com a tradição familiar.

Informações como essas podem ser encontradas nas missivas que Mário de Andrade trocou ao longo da vida. Nelas, como já foi dito, existem informações pessoais da vida do poeta, o que permitiu que grande parte dos estudiosos de Mário de Andrade apontassem aproximações em comum entre a vida e a obra desse escritor, o qual intercala a história da cidade de São Paulo com a sua própria, como no poema “Na rua Aurora eu nasci”, no qual o sujeito-poético faz alusão aos endereços paulistanos habitados pelo poeta e, também, no poema “Quando eu morrer quero ficar”, no qual, como ressaltou Paulo Duarte, há além do encontro entre a vida do escritor e a sua lírica, uma espécie de testamento.

Ao tocarmos nesse assunto, não pretendemos entrar aqui nas discussões acerca da relação entre autor e eu lírico, tendo em vista a extensão e complexidade do tema que vem suscitando algumas controvérsias na crítica literária, mas, queremos apenas observar, juntamente com Käte Hamburger, que o eu-lírico é o sujeito da enunciação, autêntico e real. Todavia,

não existe critério exato, nem lógico, nem estético, nem interior, nem exterior, que nos permita a identificação ou não do sujeito-de-enunciação lírico com o poeta. Não temos a possibilidade nem o direito de afirmar que o poeta – independentemente da forma em primeira pessoa do poema – tenha expresso pela enunciação do poema uma experiência própria, ou então que ele não se referiu a “si mesmo”. Isso não pode ser decidido na enunciação lírica como em nenhuma outra enunciação não-lírica. A forma do poema é a enunciação e isso significa que a experimentamos como o campo de experiência do sujeito-de-enunciação – o que justamente a torna apta a ser vivida como enunciado da realidade. (HAMBURGUER, 1975, p.196).

O eu-lírico é capaz de criar enunciados não pertencentes ao campo da realidade, mas não pode eliminar-se como sujeito real da enunciação. Dessa forma, percebemos um diálogo entre realidade e poesia na obra de Mário de Andrade, em virtude da aproximação existente entre o sujeito da enunciação e o autor real. Isso não significa que todo o enunciado do poema coincida com a experiência real do sujeito poeta, mas que possui traços semelhantes com sua experiência pessoal.

Nesse sentido, recorreremos, mais uma vez, a alguns trechos de cartas de Mário de Andrade, nas quais o autor comenta a construção de sua própria obra, permitindo ao leitor conciliar o vivido e o escrito, em virtude do tom confessional e autobiográfico de sua missiva.

Nos excertos das correspondências apresentadas no primeiro capítulo da presente pesquisa, Mário de Andrade já fazia referência a vários pontos abordados em sua lírica, tal como a vida agitada nas grandes cidades, o anonimato e a individualização do sujeito moderno, a competição, a violência, entre outros entraves da vida na cidade grande que são problematizados em muitos de seus poemas.

Lira Paulistana, obra escrita durante um período conturbado para o autor, tanto na vida pessoal quanto na profissional, é carregada de um tom de pessimismo por parte do eu-lírico em relação à modernização da cidade de São Paulo. Nas cartas escritas por Mário de Andrade no final dos anos 1930, o autor já demonstrava uma visão mais amargurada de São Paulo, acentuada pela sua decepção com o Departamento de Cultura, suas doenças, seu exílio no Rio de Janeiro, a ditadura do governo de Getúlio Vargas e as relações humanas na cidade grande, como relatou em carta enviada para Henriqueta Lisboa no ano de 1940:

E tudo o que está se passando aqui e no mundo me horroriza, me estupidifica, me acabrunha, me acorrenta. Não posso gritar! nem insultar! nem ofender! nem castigar! nem mesmo dissentir!... É a unanimidade por uma interrogação. E me acabrunho de desespero. (ANDRADE, 2010, p.82).

Grande parte dessa decepção expressa por Mário de Andrade refletir-se-á em sua obra, principalmente, nos poemas de *Lira Paulistana*, nos quais a modernização do espaço urbano é proferida de forma melancólica. Por isso, o poeta que apresenta um certo pessimismo quanto ao crescimento da cidade, começa a comparar a vida que levava antes e depois da modernização do espaço urbano, apresentando um saudosismo pela São Paulo provinciana. Consequentemente, relaciona também o modo de vida na zona rural e na zona urbana, como na carta enviada ao seu Tio Pio Lourenço Corrêa, no ano de 1940:

Ando cada vez mais bicho do mato sem ver ninguém de ninguém. Não que esteja neurastênico, estou pior: misantropo, detestando homens e mundos e com poucas razões de existir. E estas ainda por cima são razões... dos outros, o que torna sumamente impagável esta força. Razões de Deus, de minha Mãe, de amigos, de escândalo social. Eu mesmo, dentro de mim, tiradas de mim não tenho razões que me façam não meter uma bala no ouvido. Bem, desculpe este desabafo, mas este continuado agüentar duro e mais as misérias sociais do nosso tempo, às vezes cansa. Ando de não agüentar mais, com minha vida, minhas lutas, minhas inquietações e dúvidas. Pra mim, urbano interrupto, pensar “na foz bucólica dos campos” é

imaginar um remédio. Não sei se o Sr. dirá o mesmo, que aí vive com as formigas e os formigões. E tudo é a mesma derrota. Bom, vamos aguentar pelas razões dos outros. (ANDRADE, 2009, p.309)

Essas palavras proferidas por Mário de Andrade demonstram que o autor encontrava-se em um estado delicado, vivia com dificuldades financeiras e enfrentava problemas de saúde. Mas, além disso, presenciava as dificuldades pelas quais passava o Brasil, e via ser destruído todas as propostas que criara no Departamento de Cultura com a finalidade de promover a arte e a cultura na cidade de São Paulo.

O Departamento de Cultura permitiu a Mário de Andrade colocar em prática alguns assuntos que vinha estudando e que, até então, existiam no plano teórico. Nesse sentido, ele fez desse organismo político um local capaz de implantar atividades humanistas na cidade, as quais foram demolidas em prol da priorização da urbanização da metrópole, pois governantes como Abraão Ribeiro e Prestes Maia demoliram as faíscas que sobraram do Departamento de Cultura dando ênfase na construção das grandes avenidas paulistanas.

Depois desse período, surge uma nova vertente marioandradiana: a do poeta político, que compunha, também, poesias contra a miséria e exploração, como observou João Luiz Lafetá. Esse poeta político escreveu *O carro da miséria*, *Lira Paulistana* e *Café*, apresentando ao leitor “a denúncia da exploração social, a revisão amarga daquilo que fora cantado de modo eufórico na juventude, a esperança da transformação, a resistência, e a expressão de uma angústia muito pessoal diante dos desmandos do mundo”. (LAFETÁ, 2004, p.334).

O Mário de Andrade político, em carta enviada a Henriqueta Lisboa no ano de 1944, dizia que iria publicar *Lira Paulistana* em livro, até “mesmo os seus poemas mais violentos... sai a sátira a cidade de São Paulo bem *à-la-manière-de* Gregório de Matos”, como no seguinte poema (ANDRADE, 2010, p. 289):

EU NEM SEI SE VALE A PENA

Eu nem sei se vale a pena
Cantar São Paulo na lida,
Só gente muito iludida
Limpa o goto e assopra a avena,
Esta angústia não serena,
Muita fome pouco pão,

Eu só vejo na função
 Miséria, dolo, ferida,
 Isso é vida?

São glórias desta cidade
 Ver a arte contando história,
 A religião sem memória
 de quem foi Cristo em verdade,
 Os chefes nossa amizade,
 Os estudantes sem textos,
 Jornalismo no cabresto,
 Todos cantando vitória,
 Isso é glória?

divórcio pra todo o lado,
 As guampas fazem furor,
 Grã-finos do despudor,
 no gasogênio empestado,
 das moças do operariado
 São os gozosos mistérios,
 Isso de ter filho, néris,
 E se ama seja o que for,
 Isso é amor?

Mas o pior desta nação
 E ter fábrica de gás
 Que donos-da-vida faz
 lanques e ingleses de ação,
 Tudo vem de convulsão
 Enquanto se insulta o Eixo,
 Lights, Tramas, Corporation,
 E a gente de trás pra trás,
 Isso é paz?

Pois nada vale a verdade,
 Ela mesma está vendida,
 A honra é uma suicida,
 nuvem a felicidade,
 E entre rosas a cidade,
 Muito concha e relambória,
 Sem paz, sem amor, sem glória,
 Se diz terra progredida,
 Eu pergunto:
 Isso é vida?
 (ANDRADE, 1993, p.360)

Esse é um dos poemas mais tristes de *Lira Paulistana* e de toda a obra poética de Mário de Andrade. Carregado de pessimismo, João Luiz Lafetá (1997, p.91) observou que nesse poema o eu-lírico declara que “o encanto dessa cidade oculta injustiças e desnivelamento sociais profundos, que estão dentro dela”. Desiludido com o relacionamento humano na metrópole paulistana, o eu-lírico não percebe nenhuma vantagem em cantar os elementos do espaço urbano, pois a existência deles beneficia alguns sujeitos em prol da miséria da maioria. Dessa forma, em cada estrofe do poema o eu-lírico aponta

alguns aspectos da metrópole, mostrando as injustiças sociais presentes nesse espaço.

Já na primeira estrofe o sujeito poético afirma que as únicas pessoas que louvam a cidade de São Paulo são iludidas, pois mesmo diante da fome, da miséria, do dolo e da ferida, tais habitantes tapam os olhos para os problemas sociais angustiantes presentes nas ruas paulistanas, e colocam-se a tocar a avena, antiga flauta pastoril, para louvar a cidade moderna.

Esses sujeitos frustrados pela imagem física da cidade vangloriam a religiosidade superficial, o relacionamento interesseiro entre patrão e empregado, a precariedade no ensino e a visão limitada dos meios de informação. Tais elementos, que também passavam por transformações, eram vistos, pela maioria da população, como motivo para vangloriar a São Paulo moderna, todavia, o eu-lírico, novamente não encontrando motivo para tal glorificação, elenca vários contratempos presentes nas ruas paulistanas para justificar seu sentimento nostálgico.

Não compactuando com a visão de grande parte da população paulistana, o sujeito poético tem um olhar mais apurado e percebe muitas mazelas explícitas e implícitas no espaço citadino que por adquirirem, com o passar dos tempos, aceitabilidade da sociedade, são vistas por sujeitos “iludidos” como normais.

Uma dessas mazelas apontada pelo eu-lírico, na terceira estrofe, é o divórcio, que significava na época apenas a separação de corpos e bens do casal, pois a indissolubilidade do matrimônio era mantida, uma vez que o rompimento legal e definitivo do casamento civil só foi oficializado no Brasil no ano de 1977. Mesmo assim, a prática da separação já era constante na sociedade brasileira desde o final do século XIX e é vista pelo sujeito poético como consequência da infidelidade, do despudor, e do abuso sexual dos patrões para com suas empregadas, que caracterizam atitudes desprovidas de sentimentos, tomadas por sujeitos que “amam seja o que for” e, por isso, destroem o bom relacionamento humano.

Ainda nessa mesma estrofe, o eu-lírico faz alusão a mais uma mazela encontrada nos grandes centros urbanos: o gasogênio localizado nas câmaras de gás nazistas, que tiraram, de forma desmoralizante, a vida de milhões de pessoas.

Na quarta estrofe o eu-lírico problematiza a questão da industrialização da cidade, a qual representa para ele o maior prejuízo encontrado no espaço urbano moderno. Para o sujeito poético, as fábricas, geralmente de origem europeia, exercem um poder tão supremo nas sociedades capitalistas que desempenham papel de proprietário, como possuidor de um objeto que determina o que dele será feito. Sendo assim, as “Lights, Tramas, Corporation” possuem função de donas da cidade de São Paulo, exercendo controle sobre seus habitantes, os quais em uma situação desvantajosa, ficam “de trás para trás”.

Ainda nessa estrofe o sujeito poético faz críticas severas às consequências das Grandes Guerras. Ao utilizar a expressão, “de trás para trás”, o eu-lírico refere-se à condição da nação brasileira que, mesmo não participando das grandes Guerras Mundiais, era indiretamente influenciada por elas, regredindo cada vez mais.

A Primeira Guerra Mundial já havia provocado uma inflação em todo o país. Além disso, a guerra provocou escassez de alimento em várias partes do mundo: “Muita fome pouco pão”. A Segunda Guerra Mundial, também trouxe problemas agravantes para o país, principalmente, depois que o Brasil rompeu relações diplomáticas e comerciais com o Eixo, em janeiro de 1942. Essa atitude intensificou a insegurança na nação, pois o Brasil passou a viver sob ameaças feitas pelos países do Eixo.

Na quinta e última estrofe, o eu-lírico finaliza com amargura sua impressão da metrópole paulistana, conhecida como “terra progredida”, mas que nada mais é do que uma “grande boca de mil dentes”. Essa cidade, que promete melhores condições de vida para os imigrantes e migrantes dos mais variados lugares, inverte os valores humanos. A honra, por exemplo, qualidade que enobrece o homem, não tem mais serventia nesse mundo de mentiras, onde, até mesmo, a verdade é vendável. A felicidade é transformada em nuvem, tornando-se um sentimento passageiro que nem sempre é límpido, pois a nuvem separa duas imagens, e uma delas, dependendo da localização do sujeito, não é visível. Além disso, esta cidade está envolvida por adornos, tais como rosas e conchas, que seduzem olhares incapazes de perceber o que existe além do visível, pois atrás de uma bela paisagem citadina existe uma terra “Sem paz, sem amor, sem glória”.

O poema “Eu nem sei se vale a pena” é finalizado com a pergunta: “Isso é vida?”, que retoma todos os malefícios citadinos apontados pelo eu lírico ao longo do poema. Para essa pergunta não cabe outra resposta além de um “não”, assim como para os demais questionamentos apontados no fim de cada estrofe, pois as críticas feitas à cidade não nos permitem apreciar os elementos e a vida na cidade moderna, a menos que sejamos sujeitos “iludidos”, sujeitos que fazem vistas grossas para as misérias presentes na cidade, para vangloriar uma metrópole moderna, mas desumana.

Os questionamentos que aparecem no final de cada estrofe do poema confrontam a visão pessimista do eu-lírico com a visão otimista dos sujeitos que glorificam a metrópole paulistana. Dessa forma, a pergunta feita pelo sujeito poético retoma os versos que apresentam as mazelas urbanas, fazendo com que o verso interrogativo assuma um caráter de derrota e se transforme em uma falsa pergunta.

Sendo assim, o sétimo verso da última estrofe, “Sem paz, sem amor, sem glória,” retoma os elementos chave dos versos interrogativos da segunda, terceira, e quarta estrofes, “paz, amor e gloria”, finalizando o poema com a conclusão de que em uma sociedade na qual não existem qualidades morais não pode, também, existir vida.

Por outro lado, existe o sujeito metropolitano que já se adaptou a viver com normalidade perante essa situação, pois massacrado pelo excesso de estímulos cotidianos, depois de um certo tempo, passa a reagir sem sentimento aos diversos entraves da metrópole moderna. Essa atitude, denominada por Georg Simmel de atitude *blasé*, é a “incapacidade de reagir a novas sensações com a energia apropriada” (SIMMEL, 1979, p.16), ou seja, o sujeito metropolitano é mais racional que emotivo e, por isso, não se envolve emocionalmente com os acontecimentos humanos tal como os habitantes paulistanos observados pelo eu-lírico.

O poema “Eu nem sei se vale a pena” é composto por cinco estrofes, quatro novenas e uma décima. Apresenta rimas internas e um verso interrogativo no final das cinco estrofes. Carregado de decepção, denunciando as mazelas da cidade paulistana, o poema marioandradiano possui pontos em comum com a poética de Gregório de Matos, pois como afirmou Mário de Andrade na correspondência endereçada a Henriqueta Lisboa, em *Lira*

Paulistana sairia poemas escritos com características semelhantes aos poemas satíricos de Gregório de Matos Guerra, conhecido também como poeta maldito e “Boca do Inferno”, devido às críticas rigorosas que fazia à sociedade do seu tempo.

Este poeta apresentava um vocabulário acessível e popular, não poupava críticas nem mesmo à aristocracia, denunciando a ambição, a imoralidade, a incompetência, entre outros entraves encontrados na cidade baiana do século XVII. Tais problemas são questionados por meio de perguntas respondidas pelo próprio eu-lírico que não se satisfaz com a inversão de valores presentes na sociedade em qual vive.

Mário de Andrade ao escrever o poema “Eu nem sei se vale a pena” aproximou-se de alguns aspectos presentes na obra gregoriana, pois tinha como intuito questionar a metrópole paulistana do século XX, na qual se priorizava o crescimento econômico, a urbanização e a modernização do espaço citadino em prol da sobrecarga de deveres do sujeito moderno e da aniquilação do bom relacionamento humano nas ruas paulistanas.

Com esse poema, um dos mais tristes e melancólicos de todos os poemas de *Lira Paulistana*, encerramos a análise que nos propusemos a realizar na presente pesquisa e ficamos a refletir acerca da vida nas sociedades, sem sentirmo-nos, porém, derrotados, como confessa o eu lírico a dizer que não sabe se vale a pena cantar a cidade na qual mora, pois pensamos que em qualquer aglomerado humano existirá contratempos e sentimentos de saudosismo pelos séculos passados.

Considerações Finais

Mário de Andrade, enquanto escritor de *Paulicéia Desvairada* e *Lira Paulistana*, foi um poeta que fez alusão às transformações ocorridas nas ruas da cidade de São Paulo durante o período em que pôde presenciá-las. Observando a modernização e urbanização de sua cidade no século XX, Mário ressaltou, principalmente, a sociabilidade do sujeito diante das modificações avassaladoras que surtiam efeito direto na vida do indivíduo, habitante desse local de mudanças.

Sem se deter na descrição minuciosa do espaço urbano da cidade, o poeta, por meio da experiência do eu-lírico que vivenciou a cidade moderna, recriou a urbe paulistana através do espaço polissensorial e do espaço semantizado. Pela análise desses espaços foi possível observar no poema do escritor o impacto da cidade, contradizendo o que escreveu Luiz Costa Lima a respeito da poética marioandradiana. A partir desse espaço, local construído, experienciado pelo eu-lírico, o poeta problematizou a cidade moderna e seus aspectos sociais, avaliados ora de forma otimista ora de forma pessimista, como destacou João Luiz Lafetá.

Tanto em *Paulicéia Desvairada* quanto em *Lira Paulistana*, o espaço das ruas de São Paulo não é representado de forma cartesiana, pois há um envolvimento psicológico entre o eu e a cidade. O eu-lírico dos poemas pertencentes a essas obras lê as ruas paulistanas apontando as transformações, os costumes, as relações humanas, por meio da imbricação entre realidade e imaginação. Assim, ao pensar a cidade de forma subjetiva, como produto da experiência humana, o eu-lírico intercala estímulos exteriores e interiores.

Posicionando-se criticamente perante a realidade em que vivia e renovando os limites da forma e conteúdo existentes até o movimento modernista, Mário de Andrade por meio da temática da cidade grande, local de fragmentação, do surgimento das vanguardas, deu forma à urbe paulistana, atribuindo vida e personalidade às ruas da cidade. Isso foi feito por um sujeito que se encontrava em um espaço transformado, deixando transparecer, portanto, seu estranhamento.

Essa realidade nos lembra das considerações feitas por Antonio Candido (1985, p.30), quando o mesmo afirma que a configuração da obra de arte “depende estritamente do artista e das condições sociais que determinam a sua posição”. Isto significa que os valores sociais e as ideologias do autor manifestam-se, de alguma forma, no texto literário. Por esse motivo, analisamos os poemas marioandradianos em consonância com o que Mário de Andrade revelou em algumas de suas correspondências, uma vez que a caracterização da cidade de São Paulo estava, muitas vezes, associada aos momentos da vida pessoal do escritor.

Ressaltamos ainda que por meio do estudo do espaço polissensorial foi possível compreender que a poética do choque, fragmentada e que causa estranhamento no leitor, tais como os poemas de *Paulicéia Desvairada*, não se resume a incompreensão. Os poemas modernos considerados como dissonantes por Hugo Friedrich foram aqui entendidos como impactantes, uma vez que o sujeito que presencia o espaço polissensorial lida com inúmeras sensações captadas em um mesmo período de tempo. Por isso, ao fazer alusão a esse amontoado de impressões sobrepostas, o poema pode parecer, no primeiro momento, incomunicável.

Vale destacar também que temos consciência de que a abordagem feita no presente trabalho poderia ter sido explorada de maneiras diferentes, uma vez que a literatura possibilita ao leitor diversas formas de interpretação. Assim, gostaríamos de ressaltar que, através da realização da análise de alguns poemas marioandradianos na presente pesquisa, foi possível perceber que a obra desse escritor nos ajuda a refletir melhor sobre a sociedade moderna e a pormos em questão a noção de modernidade como algo apenas positivo.

Nesse sentido, por meio da análise da forma e conteúdo das poesias de Mário de Andrade, foi-nos possível identificar uma das maiores questões da produção do escritor: qual o lugar da fantasia no mundo moderno? Como uma das possibilidades de resposta, salientamos que a abordagem feita na obra poética de Mário de Andrade são pertinentes até no momento atual, a contemporaneidade, uma vez que o autor não problematiza apenas as mudanças ocorridas na cidade, mas também as consequências causadas por essas mudanças, que, para ele, dilaceram, aos poucos, as relações humanas.

Isto posto, podemos considerar que pela análise das ruas encontradas nos poemas marioandradianos, identificamos as transformações da urbe paulistana por meio da manifestação de um transeunte inserido na multidão e no anonimato que se inspirou na cidade de São Paulo para fazer poesia, sem abandonar aspectos de sua experiência no espaço citadino.

Por fim, destacamos que a lírica de Mário de Andrade associa sentimentos individuais aos sentimentos universais, relacionando lirismo e folclore

O eu-lírico que transita pelas ruas de São Paulo, tanto se alegra quanto se entristece com a modernidade, além disso, ele critica os resultados dessa modernidade por ele presenciados, sem deixar de ser um tupi tangendo alaúde.

Referências Bibliográficas

ADORNO, Theodor. Discurso sobre lírica e sociedade. In: _____. *Notas de Literatura I*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2003.

AMARAL, Aracy. "A imagem da cidade moderna: o cenário e seu avesso". In: FARIS, Anna Teresa. *Modernidade e Modernismo no Brasil*. São Paulo: Mercado das Letras, 1994.

ANDRADE, Mario de. *Aspectos da Literatura Brasileira*. 5ª ed. São Paulo: Martins, 1974.

_____. *Poesias completas*. Edição crítica de Diléia Zanotto Manfio. Belo Horizonte: Villa Rica, 1993.

_____. "A escrava que não é Isaura". In: *Obra imatura*. Rio de Janeiro: Agir, 2009.

_____. *A imagem de Mário: fotobiografia de Mário de Andrade*. Rio de Janeiro, Edições Alumbramento, Livroarte Editora, 1998.

_____. *De São Paulo: cinco crônicas de Mário de Andrade, 1920-1921*. Organização, introdução e notas de Telê Ancona Lopez. São Paulo, Editora SENAC São Paulo, 2004.

_____. *Portinari, amigo mio: cartas de Mário de Andrade a Portinari*. Organização, introdução e notas de Annateresa Fabris. Campinas: Mercado de Letras, Autores Associados, 1995.

_____. *Mário de Andrade, Cartas a Anita Malfatti*. Organização Marta Rossetti Batista. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 1989.

ANDRADE, Mário e BANDEIRA, Manuel. Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira. Organização, introdução e notas Marcos Antonio de Moraes. 2ª ed. São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 2011.

ANDRADE, Mário e CORRÊA, Pio Lourenço. *Pio e Mário: diálogo da vida inteira. A correspondência entre o fazendeiro Pio Lourenço Corrêa e Mário de Andrade, 1917-1945*. Traços biográficos Antonio Candido; introdução Gilda de Mello e Souza; estabelecimento do texto e notas Denise Guaranha; estabelecimento do texto, das datas e revisão ortográfica Tatiana Longo Figueiredo. Rio de Janeiro, São Paulo, Ouro sobre azul, SESC SP, 2009.

ANDRADE, Mário e LISBOA, Henriqueta. *Correspondência Mário de Andrade & Henriqueta Lisboa. Organização, introdução e notas Eneida Maria de Souza*. São Paulo: EDUSP, 2010.

ANDRADE, Mário de e ALVARENGA, Oneyda. *Cartas*. Organização e notas Oneyda Alvarenga. São Paulo, Duas Cidades, 1983.

ANDRADE, Oswald de. "Manifesto da poesia pau-brasil". In: TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro*. Rio de Janeiro: Vozes, 2009.

BAUDELAIRE, Charles. *Obras estéticas: filosofia da imaginação criadora*. Trad. Edison Darci Heldt. Petrópolis, RJ: Vozes, 1993.

BAUMAN, Zygmunt. *Confiança e medo na cidade*. Trad. Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire - um lírico no auge do capitalismo*. Trad. José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 2010. Obras escolhidas, v. 3.

BERMAN, Marshall. *Tudo o que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. Trad. Carlos Felipe Moisés, Ana Maria Iovialti e Marcelo Macca. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

BOPP, Raul. *Movimentos modernistas no Brasil: 1922-1928*. Apresentação de Gilberto Mendonça Telles. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

BRANDÃO, Roberto de Oliveira. "Imagens de São Paulo na poesia de Mário de Andrade". In: *Revista da Biblioteca Mário de Andrade*. São Paulo, V.52, 216p. jan/dez 1994, p.15-25.

BRESCIANE, Maria Stella Martins. "Nas ruas, os caminhos da cidade". In: *Cadernos de História de São Paulo 2: A cidade e a rua*. São Paulo: Museu Paulista/ USP, 1993, p.26-39.

BOSI, Alfredo. "Moderno e modernista na literatura brasileira" e "Mário de Andrade crítico do Modernismo". In: *Céu, Inferno*. 2ªed. São Paulo: Duas Cidades, Editora 34, 2003, p.209-226, 227-242.

_____. *História Concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix. 2009.

CALVINO, Italo. *As cidades invisíveis*. Trad. Diogo Mainardi. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CAMARGOS, Marcia. *Villa Kyrial: crônica da Belle Époque paulistana*. São Paulo: SENAC, 2001.

_____. *Semana de 22. Entre vaias e aplausos*. São Paulo: Boitempo, 2002.

_____. *Em que ano estamos?* Ilustrações Rodrigo Rosa. São Paulo: Companhia das Letras: 2004.

CAMPOS, Candido Malta. *Os rumos da cidade: urbanismo e modernização em São Paulo*. São Paulo: SENAC, 2002.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. 7.ed. São Paulo: Ed. Nacional, 1985.

_____. Antonio. *A educação pela noite & outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989.

_____. Antonio. *O estudo analítico do poema*. São Paulo: Humanitas Publicações, 1996.

CAVALCANTI, Pedro. DELION, Luciano. *São Paulo: a juventude do centro*. São Paulo: Grifo Projetos Históricos e Editoriais, 2004.

COELHO NETO, J. T.. *A construção do sentido na arquitetura*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

CRUZ, Heloisa de Faria. *São Paulo em papel e tinta: periodismo e vida urbana – 1890-1915*. São Paulo: Educ, Fapesp: 2000.

DAMATTA, Roberto. Espaço: Casa, Rua e outro Mundo: *O Caso do Brasil*. In: *A Casa & a Rua: Espaço, Cidadania, Mulher e Morte no Brasil*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

DEL PICCHIA, Menotti. *A “Semana” revolucionária*. Campinas, SP: Pontes, 1922.

DIMAS, Antonio. *Espaço e Romance*. 2 ed. São Paulo: Editora Ática, 1998.

DUARTE, Paulo. *Mário de Andrade por ele mesmo*. São Paulo: Hucitec, 1997.

ESCOREL, Lilian. *L’Esprit Nouveau nas estantes de Mário de Andrade*. São Paulo: Humanitas/ FAPESP, 2011.

FAUSTO, Bóris. “Expansão do café e política cafeeira”. In: FAUSTO, Bóris (Org.). *História geral da civilização brasileira III*. O Brasil republicano. Rio de Janeiro: Bertand, 1989, p.193-249.

FRANCASTEL, Pierre. *Pintura e sociedade*. Trad. Elcio Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

FREHSE, Fraya. *Ó da rua!:* o transeunte e o advento da modernidade em São Paulo. São Paulo: Edusp, 2011.

FRIEDRICH, Hugo. *A estrutura da lírica moderna*. São Paulo: Duas cidades, 1978.

GAY, Peter. *Modernismo: O fascínio da heresia: De Baudelaire a Beckett e mais um pouco*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

GOÉS, Fernando. "História da *Paulicéia Desvairada*". In: *Revista do Arquivo Municipal*. São Paulo: Departamento de Cultura, 1946, p.89-105.

GOMES, Renato Cordeiro. *A cidade, a literatura e os estudos culturais: do tema ao problema*. Ipotesi - Revista de Estudos Literários. Juiz de Fora, v.3 - n.2, p.17-30, jul./dez. 1999.

GOLDSTEIN, Norma Seltzer. *Versos, sons, ritmos*. São Paulo: Ática, 2007.

HAMBURGUER, Käte. O gênero lírico. In: *A lógica da criação literária*. Trad. Margot P. Malnic. São Paulo: Editora Perspectiva, 1975, p.167-211.

INOJOSA, Joaquim. *Os Andrades e outros aspectos do modernismo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.

LAFETÁ, João Luiz. *A crítica e o modernismo*. São Paulo: Editora 34, 2000.

_____. *A dimensão da noite e outros ensaios*. São Paulo: Duas cidades, 2004.

_____. "A representação da cidade de São Paulo em dois momentos da poesia de Mário de Andrade". In: SILVA, Lúcia Neíza Pereira da. *Mário universal paulista*. São Paulo: SMC: Departamento de Bibliotecas Públicas, 1997, p.85-95.

LEFEBVRE, Henri. *O direito à cidade*. Trad. Rubens Eduardo Frias. São Paulo: Centauro, 2001.

LOPEZ, Telê Porto Ancona (org.). *Eu sou trezentos, eu sou trezentos e cinquenta*. Rio de Janeiro: Agir, 2008.

_____. *Mariodeandradiando*. São Paulo: Hucitec, 1996.

MACHADO, Marcia Regina Jaschke. *O Modernismo dá as cartas: circulação de manuscritos e produção de consensos na correspondência de intelectuais nos anos de 1920*. Tese de Doutorado. São Paulo: USP, 2012. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8149/tde-22102012-122149/pt-br.php>.

MAGNANI, José Guilherme Cantor. "A rua e a evolução da sociedade". In: *Cadernos de História de São Paulo 2: A cidade e a rua*. São Paulo: Museu Paulista/ USP, 1993, p.45-55.

MAJOR NETO, José Emílio. "A 'Lira Paulistana' de Mário de Andrade: a insuficiência fatal do outro". Tese de Doutorado. São Paulo: USP, 2007

MANFIO, Diléa Zanotto. "Descrição das edições". In: ANDRADE, Mário de. *Poesias completas*. Belo Horizonte: Villa Rica, 1993.

MANOEL, Antonio. "A música na primeira poética de Mário de Andrade". In: DAGHLIAN, Carlos. *Poesia e música*. São Paulo: Perspectiva, 1985, p.15-49.

MARQUES, Ivan. "O modernismo em Minas". In: *Cenas de um modernismo de província*. São Paulo: Ed. 34, 2011, p.9-42.

_____. *Modernismo em revista: estética e ideologia nos periódicos de 1920*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2013.

MATTA, Roberto da. Espaço: Casa, Rua e outro Mundo: *O Caso do Brasil*. In: *A Casa & a Rua: Espaço, Cidadania, Mulher e Morte no Brasil*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997, p.24-50.

MOISÉS, Massaud. *A criação literária: prosa e poesia*. São Paulo: Cultrix, 2012.

_____. Trovadorismo. In: *A literatura portuguesa*. São Paulo: Cultrix, 1990.

_____. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 2004.

MUMFORD, Lewis. *A cidade na história: suas origens, transformações e perspectivas*. Trad: Neil R. da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

PAES, José Paulo. "Cinco livros do modernismo brasileiro". In: *A Aventura Literária - Ensaio sobre ficção e ficções*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p.88-106.

PAZ, OCTAVIO. *Signos em rotação*. Trad. Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 2012.

PRADO JR., Caio. *A cidade de São Paulo: geografia e história*. 2.ed. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1989.

PORTO, Antônio Rodrigues. *História da cidade de São Paulo: através de suas ruas*. São Paulo: Carthago Editorial, 1996.

ROLNIK, Raquel. 1989. *Territórios Negros nas Cidades Brasileiras: etnicidade e cidade em SP e RJ*, Rio de Janeiro: Estudos Afro-Asiáticos, n.º 17. Acesso em 10/03/2014.

_____. Porque o moderno envelhece tão rápido? A Concepção da modernidade em Walter Benjamin "Trabalho das Passagens". In: *Revista USP*. N.15, 1992. <http://www.usp.br/revistausp/15/SUMARIO-15.htm>. Acesso em 09/01/2014.

SEVCENKO, Nicolau. *Orfeu extático na metrópole: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

SIMMEL, Georg. A Metrópole e a Vida Mental. In: Velho, Otávio Guilherme (org.), *O Fenômeno Urbano*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979, p.11-25.

_____. O dinheiro na cultura moderna. In: SOUZA, Jessé e ÖELZE, Berthold (orgs.) *Simmel e a Modernidade*. Brasília: Unb, 1998. p. 109-117.

SCHWARZ, Roberto. O psicologismo na poética de Mário de Andrade. In: *A sereia e o desconfiado: ensaios críticos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965, p.1-12.

SIQUEIRA, Joelma Santana, GOMES, Elaine Cavalcante. *Reflexão sobre espaço e romance*. Glauks (UFV), v. 10, p. 31-41, 2010.

TAUNAY, Affonso de Escragnoille. *História da cidade de São Paulo*. Senado Federal, Conselho Editorial: Brasília, 2004.

TELLES, Gilberto Mendonça. *Retórica do silêncio*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.

_____. Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro*. Rio de Janeiro: Vozes, 2009.

TOLEDO, Benedito Lima de. *São Paulo: três cidades em um século*. São Paulo: Cosac & Naif, 2004.

VERÁS, Maura Pardini Bicudo. "Cortiços em São Paulo: velhas e novas formas da pobreza urbana e da segregação social". In: BÓGUS, Lucia e WANDERLEY, L. E. (orgs.). *A luta pela cidade em São Paulo*. São Paulo: Cortez Editora, 1992, p. 81-126.

WILLIAMS, Raymond. *O Campo e a Cidade na história e na literatura*. Trad. por Paulo Henrique de Britto. São Paulo: Cia das Letras, 2011.