

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO**  
**PUC-SP**

**Camilla Wootton Villela**

**O lirismo e as anotações líricas em *Losango cáqui*, de Mário de  
Andrade**

**MESTRADO EM LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA**

**São Paulo**

**2016**

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO**  
**PUC-SP**

**Camilla Wootton Villela**

**O lirismo e as anotações líricas em *Losango cáqui*, de Mário de  
Andrade**

**MESTRADO EM LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA**

Dissertação apresentada à Banca  
Examinadora da Pontifícia  
Universidade Católica de São Paulo,  
como exigência parcial para obtenção  
do título de Mestre em Literatura e  
Crítica Literária, sob a orientação da  
Profa. Dra. Maria Rosa Duarte de  
Oliveira

**São Paulo**

**2016**

**Banca examinadora**

---

---

---

*À Pauliceia desvairada*

À Capes pela bolsa concedida

À FUNDASP pelo apoio

## AGRADECIMENTOS

À professora Maria Rosa, com admiração e um abraço afetuoso, pela paciência, disponibilidade, generosidade, parceria, vasta sabedoria e amor pela Literatura. Suas orientações foram essenciais para juntas flanarmos pelas ruas da poesia moderna da São Paulo de Mário de Andrade.

À minha família, especialmente aos meus pais, por sempre me incentivarem a estudar e a seguir meus sonhos. Também às minhas primas queridas, Nina e Priscila, puquianas e grandes pesquisadoras que são um exemplo para mim.

Ao Thomás, pelo apoio, amor e companhia que só nos fazem crescer, cada dia mais, e por transparecer em seu olhar que minhas conquistas também são conquistas dele.

Às amigas e aos amigos, de sempre e para sempre, irmãs e irmãos que a vida me presenteou, com muito amor e gratidão por sempre estarem ao meu lado na calma e no caos, e pelo respeito e amparo serem uma reciprocidade em nossa amizade.

Aos amigos puquianos da Letras e aos companheiros de profissão, especialmente à Susanna, com muita admiração pela grande mestra que é e por depositar em mim extrema confiança.

Às professoras da banca examinadora, Dra. Maria José Palo e Dra. Simone Goh, pela gentileza ao aceitarem nosso convite e pela atenção que tiveram com a avaliação desta pesquisa, trazendo contribuições que enriqueceram e lapidaram nossos estudos sobre Mário de Andrade.

Às professoras, professores e colegas do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária pelas discussões motivadoras e por acreditarem que a arte possui papel transformador na vida das pessoas. Também agradeço à Ana por toda paciência e por sempre estar disposta a me ajudar.

VILLELA, Camilla Wootton. **O lirismo e as anotações líricas em *Losango cáqui*, de Mário de Andrade**. Dissertação de Mestrado. Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, SP, Brasil, 2016, 94p.

## RESUMO

Esta dissertação estuda o lirismo presente na obra *Losango cáqui* (1926), de Mário de Andrade, a partir daquilo que o autor nomeou de “anotações líricas”. Questionávamos em que consistiriam tais “anotações líricas” ao longo das quarenta e cinco cenas-poemas da obra, à semelhança de um mosaico da cidade de São Paulo pelo qual o poeta-*flâneur* transita por meio do bonde ou durante as marchas de poeta-soldado. Como fundamentos teóricos nos valem dos estudos de Walter Benjamin (1994) sobre a lírica de Baudelaire, o *flâneur* e o poeta trapeiro, assim como os de Collot (2004) sobre o eu fora de si, na modernidade. Dos poucos estudos críticos sobre *Losango cáqui*, selecionamos os de Lafetá (2004), Souza (2006) e Guarnieri (1928), além de bibliografia sobre as vanguardas europeias e seus vínculos com o Modernismo brasileiro, especialmente com a poética de Mário de Andrade e sua concepção sobre o lírico em “Prefácio interessantíssimo” (1922) e “A escrava que não é Isaura” (1925). A análise do *corpus* nos levou à conclusão de que *Losango cáqui* reconstrói um novo lirismo a partir da alteridade de um eu “fora de si”, em seu percurso pela cidade de São Paulo. As anotações líricas, espécie de diário-crônica-poema, materializam, por meio de uma sintaxe fragmentária entre os ritmos da marcha do soldado-cáqui e do maxixe do dançarino arlequim, o jogo de alteridade de um eu que se condensa no contraste entre duas metáforas: a do losango-arlequinal e a do cáqui-militar.

**Palavras-chave:** Losango cáqui; Mário de Andrade; lirismo; alteridade.

VILLELA, Camilla Wootton. **O lirismo e as anotações líricas em *Losango cáqui*, de Mário de Andrade**. Master dissertation. Postgraduate Studies Program in Literature and Literary Criticism. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, SP, Brazil, 2016, 94p.

## ABSTRACT

This dissertation studies the lyricism found in Mário de Andrade's work *Losango cáqui* (1926), from what the author himself named "lyrical notes". We questioned in what those "lyrical notes" consist along the forty-five scenes-poems of his work, in similarity with the mosaic of the São Paulo city in which the poet-*flâneur* transits through the tram or in the poet-soldier marches. Our theoretical foundations are based on Walter Benjamin's studies (1994) about the lyrics of Baudelaire, the *flâneur* and the rag-picker poet, as well as Collot (2004) about the self out of yourself in the modernity. From those few critical studies on *Losango cáqui*, we have selected Lafetá (2004), Souza (2006) and Guarnieri (1928), as well as the literature on the European vanguards and its relations with the Brazilian Modernism, especially on the Mário de Andrade poetics and his conception of the lyric in "Prefácio interessantíssimo" (1922) and "A Escrava que não é Isaura" (1925). The *corpus* analysis led us to the conclusion that *Losango cáqui* reconstructs a new lyricism from the alterity of self "outside himself" in his tour throughout São Paulo. The lyrical notes, which could be seen as a diary-chronic-poem, materialize – through a fragmented syntax between the "soldado cáqui" march and the dancer harlequin rhythms – an otherness play of a self that is condensed in the contrast between two metaphors: lozenge-harlequin ("losango-arlequina") and khaki-military ("cáqui-militar").

**Keywords:** Losango cáqui; Mário de Andrade; lyricism; alterity.



## SUMÁRIO

|                                                                                                                                 |              |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------|
| <b>Introdução .....</b>                                                                                                         | <b>p. 10</b> |
| <b>1. O conceito de lírico na modernidade: transformações .....</b>                                                             | <b>p. 15</b> |
| 1.1 O <i>flâneur</i> , o poeta-esgrimista e o trapeiro .....                                                                    | p. 18        |
| 1.2 Lirismo e modernidade .....                                                                                                 | p. 27        |
| <b>2. O Modernismo brasileiro e a proposta de uma nova poética .....</b>                                                        | <b>p. 31</b> |
| 2.1 O Modernismo brasileiro .....                                                                                               | p. 40        |
| 2.2 A poética de Mário de Andrade em “Prefácio interessantíssimo” e “A<br>escrava que não é Isaura”: o lugar do eu lírico ..... | p. 42        |
| <b>3. As anotações líricas em <i>Losango cáqui</i> .....</b>                                                                    | <b>p. 51</b> |
| 3.1 Capa .....                                                                                                                  | p. 54        |
| 3.2 “Advertência” .....                                                                                                         | p. 58        |
| 3.3 A recolha dos resíduos da cidade nas anotações líricas do poeta-trapeiro<br>.....                                           | p. 61        |
| 3.4 O losango e o cáqui como metáforas em cruzamento nesse percurso<br>.....                                                    | p. 78        |
| <b>Considerações finais .....</b>                                                                                               | <b>p. 90</b> |
| <b>Referências .....</b>                                                                                                        | <b>p. 92</b> |

## INTRODUÇÃO

A cidade de São Paulo, grande fonte inspiradora para a poesia de Mário de Andrade (1893-1945), já nas primeiras décadas do século XX era um centro urbano, econômico e industrial importante para o Brasil. Palco multicultural receptor de movimentos artísticos de destaque de todo o mundo, transformava-se rapidamente, tanto em termos geográficos quanto culturais, o que fez com que toda essa mudança não passasse despercebida aos olhos de Mário de Andrade, que dedicou boa parte de sua produção artística à cidade onde nasceu. O escritor, que também foi crítico literário, musicólogo, folclorista e ensaísta, inspirou-se nas vanguardas europeias e participou ativamente da Semana de Arte Moderna, em 1922.

Em uma de suas obras mais importantes – *Pauliceia desvairada*, escrita em 1921 e publicada em 1922 –, Mário inaugura o Modernismo brasileiro e elege São Paulo como motivo fundamental de seus poemas. Em seu “Prefácio interessantíssimo” apresenta a proposta de uma poética modernista, com um tom muito próximo ao de manifesto, no qual defende uma expressão nova para o momento modernista, desprendida do passado, conforme mencionou neste prefácio: “O passado é lição para se meditar, não para reproduzir” (ANDRADE, 2013, p. 74).

É em “Prefácio interessantíssimo” que Mário de Andrade expõe suas ideias sobre a poesia moderna a partir da utilização de versos livres, do não uso de rimas e da proposta de uma língua brasileira, premissas fundantes daquilo que denomina *Desvairismo*. Essa obra incorpora diversas visões de São Paulo sob um ponto de vista arlequinal, ideia-síntese ligada ao caos e à desordem da cidade percebida pelo poeta-andarilho.

Em *Losango cáqui*, reunião de quarenta e cinco poemas escritos em 1922, mas publicados apenas em 1926, a cidade de São Paulo é, mais uma vez, imagem a ser configurada por um eu lírico que se desloca pelos mais variados pontos de vista e de discursos, ora em prosa, ora em verso, em meio a reflexões colhidas nas andanças pelas ruas e viagens de bonde, exercitando certa poética do olhar e da contemplação da paisagem urbana. No entanto, diferentemente de outras obras de

Mário, *Losango cáqui* tem passado à margem da crítica, o que instigou a nossa pesquisa que a elegeu como *corpus* de análise.

Desde o título e subtítulo – *Losango cáqui – ou afetos militares de mistura com os porquês de eu saber alemão* –, a obra guarda uma tensão interna entre o “losango”, parte da roupa do arlequim e capa de *Pauliceia desvairada*, e o “cáqui”, que remete à cor dos uniformes dos soldados do exército. Além disso, na “Advertência” de *Losango cáqui*, Mário menciona que não teve a intenção de escrever poemas, mas sim de elaborar “anotações líricas”:

[...] É um diário de três meses a que me juntei uns poucos trechos de outras épocas que o completam e esclarecem. Sensações, ideias, alucinações, brincadeiras, líricamente anotadas. Raro tive a intenção de poema quando escrevi os versos sem título desde livro [...] Vivo parafusando, repensando e hesito em chamar estas poesias de poesias. Prefiro antes apresenta-las como anotações líricas de momentos de vida e movimentos subconscientes aonde vai com gosto o meu sentimento possivelmente pau-brasil e romântico. (ANDRADE, 2013, p. 133)

Dessa forma, estudar o lirismo em *Losango cáqui* a partir dessa hibridização de gêneros perpassados por uma “corrente subjacente de sentido” que Mário nomeia de “anotações líricas” traçou-se, a partir daqui, como o objetivo geral desta pesquisa.

Delineou-se, a partir daí, um problema que desafiava a investigação: em que consistiriam essas “anotações líricas” de que fala o poeta, tendo por pressuposto esse confronto de gêneros – desde poemas até pequenos diálogos, narrativas e fragmentos de crônicas – nesses quarenta e cinco “quadros-cenas” de *Losango cáqui*, à semelhança de um mosaico da cidade de São Paulo, pelo qual o eu lírico transita, sensível à complexidade das ruas, em trajetos por meio do bonde ou durante as marchas do soldado-poeta “fardado de losango cáqui”?

Por hipótese, traçamos duas linhas capazes de sustentar a resposta a esse questionamento: a) a de que *Losango cáqui* reconstrói esse novo lirismo a partir da alteridade de um eu “fora de si”, em seu percurso pela cidade de São Paulo, inscrito nos fragmentos das anotações líricas; b) a de que tal jogo de alteridade se condensa no contraste entre duas metáforas: a do losango-arlequinal e a do cáqui-militar.

Para a análise crítica do *corpus*, serão necessários três instrumentais que vão da teoria sobre o lírico no século XIX e, especialmente, as vanguardas às quais Mário de Andrade estava vinculado, além de estudos da história e da crítica literária. Como chaves teóricas de nosso trabalho, serão fundamentais os estudos de Walter Benjamin sobre a lírica de Baudelaire em *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo* (1994) e *Sobre a modernidade: o pintor da vida moderna* (1996), além de Michel Collot em *O sujeito lírico fora de si* (2004).

No que se refere aos estudos de história literária sobre o Modernismo brasileiro, o Futurismo e as vanguardas, serão de extrema importância os trabalhos de Gilberto Mendonça Teles em *Vanguarda europeia e Modernismo brasileiro: apresentação dos principais poemas metalinguísticos, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas* (2012); Mário da Silva Brito em *História do Modernismo brasileiro: antecedentes da Semana de Arte Moderna* (1997); Annataresa Fabris em *O futurismo paulista: hipóteses para o estudo da chegada da vanguarda ao Brasil* (1994); e Ruy Espinheira Filho em *Tumulto de amor e outros tumultos: criação e arte em Mário de Andrade* (2001).

Restaria, ainda, a referência aos estudos críticos sobre *Losango cáqui*, que são bastante restritos; selecionamos aqueles que trazem alguma reflexão sobre a obra em *A literatura brasileira; origens e unidade (1500-1960)*, de José Aderaldo Castello (1999), *A dimensão da noite e outros ensaios* (2004), de João Luiz Lafetá e *Clã do Jabuti: uma partitura de palavras* (2006), de Cristiane Rodrigues de Souza, além de um estudo mais recente – *Traços do expressionismo alemão em Mário de Andrade* (dissertação de Mestrado, USP, 2013), de Vivian Caroline F. Lopes. Ademais, as correspondências de Mário de Andrade trocadas com Manuel Bandeira, no período entre 1922 e 1926, foram essenciais para o entendimento do processo de realização do livro. Serão, ainda, importantes fontes para o conhecimento das novas concepções sobre o lirismo no nosso Modernismo os textos ensaísticos de Mário de Andrade: “Prefácio interessantíssimo” (1922) e “A escrava que não é Isaura” (1925).

A dissertação está dividida em três capítulos. No primeiro – “O conceito de lírico na modernidade: transformações” –, serão discutidos estudos que focalizam o sentido do lírico no final do século XIX e início do século XX, na Europa. Para isso,

serão essenciais os estudos de Walter Benjamin sobre o lirismo de Baudelaire, especialmente a concepção do *flâneur* e do poeta-trapeiro em suas andanças pela cidade de Paris, bem como a do poeta-esgrimista, em luta com a expressão de um novo lirismo em seus versos. Importante, também, será a exposição de outra concepção sobre o lirismo moderno a partir da reflexão de Collot “O sujeito lírico fora de si”. Serão esses os fundamentos teóricos essenciais para interpretarmos o lirismo de *Losango cáqui* de Mário de Andrade sob outra perspectiva crítica.

No segundo capítulo – “O Modernismo brasileiro e a proposta de uma nova poética” –, focalizaremos o caminho da poética modernista de Mário de Andrade, desde a publicação de *Pauliceia desvairada*, em 1922, e toda a polêmica que envolve a denominação “futurista”, dada por Oswald de Andrade, e à qual Mário se oporá, num primeiro momento. Outrossim, analisaremos a concepção de lirismo presente no “Prefácio interessantíssimo” e em “A escrava que não é Isaura”, para construirmos as bases teóricas para o entendimento de *Losango cáqui*.

No terceiro capítulo – “As anotações líricas em *Losango cáqui*” –, faremos a análise do *corpus* a partir de uma metodologia em cruzamento com as concepções de lirismo na modernidade. Capa, título e “Advertência” serão aspectos significativos para a análise que, ao adentrar no texto propriamente dito, fará uma recolha daqueles fragmentos que poderão demonstrar o sentido dessas “anotações líricas” a partir da relação de alteridade e deslocamento do eu lírico pela cidade de São Paulo, que percorre numa atitude bastante próxima à do *flâneur* baudelairiano, recolhendo pedaços do cotidiano de uma cidade num painel multifacetado de anotações de um eu estilhaçado e em atitude experimental naquilo que denomina de “poesia científica”, isto é, aquela na qual o eu se desloca para fora de si.

Serão importantes, ainda, a análise sobre a fragmentação e a multiplicação do eu na relação de alteridade com a cidade de São Paulo e com as duas figurações-metáforas: a do losango-arlequinal e a do cáqui-soldado, bem como os diferentes modos de expressão do lirismo em fragmentos de prosa e de poesia, no limiar entre diário, crônica, pedaços de diálogos e poemas, colocando os gêneros literários sob suspeita.

Sem dúvida, a fortuna crítica do autor é extensa e quase impossível de ser compilada, afinal, Mário era trezentos<sup>1</sup>. No entanto, *Losango cáqui* está ainda à espera de novos estudos críticos, tal qual aquele que objetivamos realizar nesta pesquisa, à luz do novo lugar que o autor projeta para o eu lírico no contexto urbano da modernidade.

---

<sup>1</sup> “Eu sou trezentos, sou trezentos-e-cinquenta”, primeiro verso de “Eu sou trezentos...”, da obra *Remate de Males* (1930).

## CAPÍTULO 1 – O conceito de lírico na modernidade: transformações

*É bela a rua*

(Diderot)

Os poetas modernos encontravam nas cidades os assuntos para suas poesias, pois viam no dia a dia das ruas, nos restos, nos cantos e na multidão inspiração para suas obras. Charles Baudelaire e Mário de Andrade são exemplos de poetas que foram capazes de extrair poesia a partir da paisagem urbana e, a partir daí, transformaram a lírica moderna de seus países. São, sem dúvida, poetas da cidade.

Mário era leitor de Baudelaire e de diversos escritores franceses, conforme indica sua biblioteca. Musset, Mallarmé, Apollinaire, Rimbaud, Voltaire, Flaubert, Balzac, entre outros, são autores que conviveram nas estantes de Mário e o auxiliaram na formação de seu pensamento moderno. Extremamente culto, possuía um acervo impressionante, com exemplares recheados de grifos e anotações nas margens.

Em 1919, Mário ganha de presente *O spleen de Paris*, no qual, entretanto, não realiza nenhuma anotação: diz a pesquisadora Telê Ancona Lopes que “em seu exemplar na bela coleção miniatura de Payot & Cie, sem data, a dedicatória parece aludir ao poeta *flâneur*. Ao mais bizarro/ e encantador espírito/ dos moços que eu conheço./ Natal de 1919./ Damy” (LOPEZ, 2010). E, mais tarde, em *As flores do mal*,

[...] calca o lápis para destacar títulos, trechos e versos; e para corrigir falhas na impressão. Essas marcas efetivam o regresso de Mário de Andrade, como escritor, aos dois livros de Baudelaire, possivelmente em 1921. Em *Pauliceia desvairada*, além de recriar flagrantes e personagens dos “Tableaux parisiens”, como as costureirinhas, o poeta funde e transfigura, no poema “Noturno”, duas visões de “*Le crépuscule du soir*”. Sinaliza a grafite o título nos “Tableaux” (p. 273-274), e não deixa rastro no livro miniatura (poema às p.55-58) (LOPEZ, 2010).

Vale observar que em “Tableaux parisiens”, a cidade e o recorte do instante seguido de reflexões de Baudelaire são aspectos fundamentais presentes em *Pauliceia desvairada* e em *Losango cáqui*, como veremos mais adiante.

A cidade é a grande fonte de inspiração para Baudelaire e Mário de Andrade. É da multidão presente nos centros urbanos que vem o material para seus poemas, em meio ao caminhar de ambos, como o *flâneur*, sem destino, pela cidade. O próprio *flâneur*, aliás, surge a partir do processo de modernização de centros urbanos como aquele que percebe as transformações de um ponto de vista mais distanciado e marginal, com uma atenção intermitente ao modo do andar distraído daquele que, segundo Benjamin<sup>2</sup>, utiliza-se da “distração” como método de apreensão poética ou de contemplação desinteressada, talvez, de uma passante, na multidão:

A uma passante

A rua em torno era um frenético alarido.  
Toda de luto, alta e sutil, dor majestosa,  
Uma mulher passou, com sua mão suntuosa  
Erguendo e sacudindo a barra do vestido.

Pernas de estátua, era-lhe a imagem nobre e fina.  
Qual bizarro basbaque, afoito eu lhe bebia  
No olhar, céu lívido onde aflora a ventania,  
A doçura que envolve e o prazer que assassina.

Que luz... e a noite após! – Efêmera beldade  
Cujos olhos me fazem nascer outra vez,  
Não mais hei de te ver senão na eternidade?

Longe daqui! tarde demais! “nunca” talvez!  
Pois de ti já me fui, de mim tu já fugiste,  
Tu que eu teria amado, ó tu que bem o viste!<sup>3</sup>

Benjamin, em seu estudo sobre Baudelaire, destaca o modo como o poeta concebe o sentido de “modernidade” ao contemplar a cidade e seus habitantes:

<sup>2</sup> A distração como método de percepção do *flâneur* o distingue do observador, pois “[...] No *flâneur* o desejo de ver festeja o seu triunfo [...] As descrições reveladoras da cidade grande [...] procedem daqueles que, por assim dizer, atravessaram a cidade distraídos, perdidos em pensamentos ou preocupações” (BENJAMIN, 1994, p.69).

<sup>3</sup> BAUDELAIRE, Charles. *As Flores do mal*. Edição bilíngue. Tradução de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985, p. 361.



[...] “É impossível não ficar emocionado com o espetáculo dessa multidão doentia, que traga a poeira das fábricas, inspira partículas de algodão, que se deixa penetrar pelo alvaiade, pelo mercúrio e todos os venenos usados na fabricação de obras-primas... Essa multidão se consome pelas maravilhas, as quais, não obstante, a Terra lhe deve. Sente borbulhar em suas veias em sangue púrpura e lança um olhar demorado e carregado de tristeza à luz do Sol e às sombras dos grandes parques”. Essa população é o pano de fundo do qual se destaca o perfil do herói. *A imagem que assim se apresenta foi rotulada por Baudelaire à sua maneira: abaixo dela escreveu “A modernidade”* (BAUDELAIRE, apud BENJAMIN, 1994, p. 73; destaque nosso).

A multidão é algo comum nas grandes cidades da atualidade, mas em meados do século XIX ela ainda estava começando a surgir na Europa e era de difícil compreensão. Nesta época, com o crescimento acelerado das metrópoles europeias e a conseqüente explosão demográfica, a aglomeração de pessoas nas ruas era algo impactante, com destaque, na Europa, às capitais Londres e Paris. No fim do século XIX e início do século XX, portanto, a multidão já era algo próprio da Europa.

A massa é para o herói moderno um refúgio. O herói moderno, aliás, não é idealizado e está bem mais próximo do homem comum, do proletário, e transita pela multidão, com qualidades e defeitos. Trata-se, afinal, de um anti-herói, “pois o herói moderno não é herói – apenas representa o papel do herói. A modernidade heroica se revela como uma tragédia onde o papel do herói está disponível” (BENJAMIN, 1994, p. 94).

Fruto da industrialização, o proletário, segundo Baudelaire, era um lutador escravizado, um trabalhador assalariado vítima da modernidade, definida pelo poeta francês como “o transitório, o efêmero, o contingente, é a metade da arte, sendo a outra metade o eterno e imutável” (BAUDELAIRE, 1996, p. 25). O trabalhador, assim, embora maravilhado pela modernidade de um homem-máquina, começa a perder sua identidade e se torna mais um na multidão, em meio a um espetáculo de uma “multidão doentia” dependente das fábricas e da ideia de progresso.

Edgar Allan Poe foi, provavelmente, um dos primeiros escritores a dar atenção à temática da multidão, o que gerou seu célebre conto “O homem da multidão” (1840). Apesar de escrito nos Estados Unidos, onde as cidades não eram, nesta época, tão desenvolvidas, o texto é ambientado em Londres, e seu narrador

está sentado em um café observando, por meio de um vidro, a cidade. Benjamin recolhe estas imagens do texto de Poe, especialmente o modo como descreve a multidão:

Muitos dos passantes tinham um aspecto prazerosamente comercial e pareciam pensar apenas em abrir caminho através da turba. Traziam as sobranceiras vincadas e seus olhos moviam-se rapidamente; quando davam algum encontrão em outro passante, não mostravam sinais de impaciência; recompunham-se e continuavam, apressados, seu caminho. Outros, formando numerosa classe, eram de movimentos irrequietos; tinham o rosto enrubescido e resmungavam e gesticulavam consigo mesmos, como se se sentissem solitários sem razão da própria densidade da multidão que os rodeava. Quando obstados em seu avanço, interrompiam subitamente o resmungo, mas redobravam a gesticulação e esperavam, com um sorriso vago e contrafeito, que as pessoas que o haviam detido passassem adiante. Se alguém os acotovelava, curvavam-se cheios de desculpas, como que aflitos pela confusão. Nada mais havia de distintivo sobre essas duas classes além do que já observei. Seus trajes pertenciam àquela espécie adequadamente rotulada de decente. Eram, sem dúvida, fidalgos, comerciantes, procuradores, negociantes, agiotas – os eupátridas e os lugares-comuns da sociedade –, homens ociosos e homens atarefados com assuntos particulares, dirigindo negócios de sua própria responsabilidade. Não excitaram muito minha atenção (POE, 2008, p. 259).

O narrador de Poe possui uma mudança na percepção do outro por meio de um olhar interessado. Trata-se de um “eu” que seleciona um na multidão, mas com o papel de observador. Por este motivo, vale distinguir que a personagem de Poe não é exatamente um *flâneur*, senão uma espécie de detetive cujo “comportamento tranquilo cedeu lugar ao maníaco” (BENJAMIN, 1994, p. 121).

Já no poema em prosa de Baudelaire “As multidões”, multidão e solidão são termos equiparados – “termos iguais e conversíveis para o poeta diligente e fecundo. Quem não sabe povoar a sua solidão também não sabe estar só em meio a uma multidão atarefada” (BAUDELAIRE, 1976, p. 39) – e o desfrutar das massas populares é uma arte que poucos são capazes de realizar; ou seja, um privilégio exclusivo do poeta, do artista moderno, que pode estar só em meio à multidão, e que Baudelaire aproxima do *flâneur*.

### 1.1. O *flâneur*, o poeta-esgrimista e o trapeiro

O *flâneur* baudelairiano seria, conforme o poeta:

Para o perfeito *flâneur*, para o observador apaixonado, é um imenso júbilo fixar residência no numeroso, no ondulante, no movimento, no fugidio e no infinito. Estar fora de casa, e contudo sentir-se em casa onde quer que se encontre; ver o mundo, estar no centro do mundo e permanecer oculto ao mundo, eis alguns dos pequenos prazeres desses espíritos independentes, apaixonados, imparciais, que a linguagem não pode definir senão toscamente. O observador é um príncipe que frui por toda parte do fato de estar incógnito. O amador da vida faz do mundo a sua família, tal como o amador de quadros vive numa sociedade encantada de sonhos pintados (BAUDELAIRE, 1996, p. 21).

O conceito do *flâneur*, que em francês tem significado amplo que circula entre o “vagabundo” e o “vadio”, é um termo não apenas muito associado a Baudelaire, como também a Mário de Andrade. *Flâneur* é aquele que anda pela cidade, vivenciando-a, experimentando-a. Entender esta definição é compreender fenômenos urbanos da modernidade, entre o fim do século XIX e início do XX, por ser ele um produto da vida moderna, período de fortes transformações socioculturais.

Atraído pela multidão e pelo incógnito, o poeta *flâneur* e, em extensão, Baudelaire, não queriam ser reconhecidos: “Por detrás das máscaras que usava o poeta em Baudelaire guardava o incógnito” (BENJAMIN, 1994, p. 95). Esse desejo de conservar-se oculto na multidão fez com que o “eu” permanecesse incógnito, exposto somente ao choque sensorial ao qual a cidade o submetia, algo peculiar na poesia moderna, implicando um outro lugar para o sujeito lírico:

*O incógnito é a lei de sua poesia. Sua versificação é comparável à planta de uma grande cidade, na qual alguém pode movimentar-se despercebido, encoberto por quarteirões de casas, portais, cocheiras e pátios. Nessa planta indicam-se às palavras seu lugar exato, como aos conspiradores antes da eclosão da revolta. Baudelaire conspira com a própria língua, calcula os seus efeitos passo a passo. Que sempre tenha evitado descobrir-se frente ao leitor atraiu os mais capazes (BENJAMIN, 1994, p. 95; destaques nossos).*

Este deslocamento do eu para o outro, inscrito nesse movimento da *flânerie* nos embates com a multidão urbana, leva o poeta para dentro dessa lei do “incógnito”, do eu ausente em seu poema, e para isso concorre a metáfora do “esgrimista” da estrofe inicial do poema “O Sol”, que talvez seja, como observa

Benjamin, o único trecho de *As Flores do Mal* no qual Baudelaire inscreve poeticamente uma reflexão sobre o seu próprio trabalho de poeta-esgrimista:

Ao longo dos subúrbios, onde nos pardieiros  
 Persianas acobertam beijos sorrateiros  
 Quando o impiedoso Sol arroja seus punhais  
 Sobre a cidade e o campo, os tetos e os trigais,  
*Exercerei a sós a minha estranha esgrima,*  
*Buscando em cada canto o ocaso da rima,*  
*Tropeçando em palavras como nas calçadas,*  
*Topando imagens desde há muito já sonhadas.*  
 [...]

(BAUDELAIRE, 1985, p. 319; destaque nosso)

A imagem do esgrimista-poeta combatendo com seus versos, que primam pela estranheza, irregularidade e tropeços rítmicos, converge para a experiência de choque representada por meio do duelo: “Este duelo é o próprio processo de criação. Assim, Baudelaire inseriu a experiência do choque no âmago de seu trabalho artístico” (BENJAMIN, 1994, p. 111).

Este choque se vincula, também, à experiência do poeta moderno frente ao confronto com a multidão, na qual se sente só e desamparado. O poeta-esgrimista está sozinho e busca rimas, junto ao acaso entre o tropeçar por palavras e o topar com imagens, muito semelhante ao poeta-trapeiro, cuja poesia se faz a partir de ruínas do universo urbano, ou ao *flâneur*, que se entranha na multidão.

Benjamin aponta que está nos restos, no lixo da sociedade, o material heroico dos poetas; esse é o poeta trapeiro que Baudelaire conhecia bem como aquele que saía pelas ruas à cata de rimas, no momento em que os burgueses estariam dormindo. A imagem de um poeta que recolhe versos junto à imagem do trapeiro que recolhe trapos ou papéis velhos para vender é bastante significativa para a modernidade e para aquele poeta que, desprovido de “aura”, flana pelas ruas da cidade, questionando a relação entre ócio e trabalho e, mais ainda, a inutilidade do poeta e do poema para o mundo capitalista.

Sobre o poeta trapeiro, Benjamin ressalta:

Os poetas encontram o lixo da sociedade nas ruas e no próprio lixo seu assunto heroico. Com isso, no tipo ilustre do poeta aparece a cópia de um tipo vulgar. [...] Trapeiro ou poeta – a escória diz

respeito a ambos; solitários, ambos realizam seu negócio nas horas em que os burgueses se entregam ao sono; o próprio gesto é o mesmo em ambos. Nadar fala do andar abrupto de Baudelaire; é o passo do poeta que erra pela cidade à cata de rimas; deve ser também o passo do trapeiro que, a todo instante, se detém no caminho para recolher o lixo em que tropeça. (BENJAMIN, 1994, p.78-79).

Baudelaire acabou associando sua própria imagem à figura do trapeiro e do decadente, como o poeta moderno que recolhe fragmentos degradados da sociedade, colecionando tudo o que a cidade rejeitou. Assim, no poema “O Vinho dos Trapeiros”, o trapeiro é comparado a um poeta: “Vê-se um trapeiro cambaleante, a fronte inquieta/ Rente às paredes *a esgueirar-se como um poeta,*/ E, alheio aos guardas e alcaguetes mais abjetos,/ Abrir seu coração em gloriosos projetos.” (BAUDELAIRE, 1985, p. 379; destaque nosso).

Ao poeta-trapeiro, Baudelaire dedica, ainda, estas palavras significativas:

Aqui temos um homem – ele tem de recolher na capital o lixo do dia que passou. Tudo o que a cidade grande jogou fora, tudo o que ela perdeu, tudo o que desprezou, tudo o que destruiu, é reunido e registrado por ele. Compila os anais da devassidão, o *cafarnaum* da escória; separa as coisas, faz uma seleção inteligente; procede como um avaro com seu tesouro e se detém no entulho que, entre as maxilas da deusa indústria, vai adotar a forma de objetos úteis ou agradáveis (BAUDELAIRE, 1931/1932, p. 415, apud BENJAMIN, 1994, p. 78).

Colocado à margem da sociedade, excluído economicamente e também culturalmente, o trapeiro, assim como o artista, recriam o mundo à sua volta, atribuindo valor para aquilo ignorado pela sociedade. O trapeiro é um sujeito próprio da cidade. A rua é íntima para ele, seu local de trabalho e sua fonte de sustento, o que o vincula ao *flâneur*, pois ambos têm na cidade o seu habitat e o seu duelo por meio da “esgrima poética”:

[...] desde o literato até o conspirador profissional, cada um que pertencesse à boemia podia reencontrar no trapeiro um pedaço de si mesmo. *Cada um deles se encontrava, num protesto mais ou menos surdo contra a sociedade, diante de um amanhã mais ou menos precário* (BENJAMIN, 1994, p. 17; destaque nosso).

Para exercer a *flânerie*, porém, na Paris do século XIX, era necessário ainda uma outra figura: a das galerias, espécie de caminho protegido por vidros e revestimento de mármore povoado por estabelecimentos comerciais luxuosos. O

poeta-*flâneur* andava por essas galerias como uma espécie de “botânico do asfalto”, conforme definiu Benjamin:

A calma dessas descrições combina com o jeito do *flâneur*, a fazer botânica no asfalto. Mas, já naquela época, não se podia andar a passeio por todos os pontos da cidade. Calçadas largas eram raridade antes de Haussmann; as estreitas ofereciam pouca proteção contra os veículos. A *flânerie* dificilmente poderia ter-se desenvolvido em toda a plenitude sem as galerias (BENJAMIN, 1994, p. 34-5).

A população das cidades começa a adquirir novos hábitos de consumo devido ao desenvolvimento urbano e industrial e é no conforto das galerias que esses consumidores se veem protegidos de intempéries e problemas com higiene e saneamento básico, uma vez que a cidade de Paris antes de Haussmann, prefeito do antigo departamento do Sena, possuía características medievais, com ruas estreitas, sujas, escuras e inseguras. As galerias, assim, representam uma espécie de porto seguro e reduto do consumo, cercado por vitrines luxuosas e arquitetura deslumbrante.

As ruas e as galerias se tornam a casa do *flâneur*, enquanto o burguês estava aconchegado entre quatro paredes. A crítica ao burguês e a comparação do estilo de vida entre ambos é inevitável, já que o *flâneur* é contrário à divisão de trabalho e sua ociosidade é exatamente a forma de duelar contra tal lema da indústria e do capital.

Para eles [*flâneurs*], os letreiros esmaltados e brilhantes das firmas são um adorno de parede tão bom ou melhor que a pintura a óleo no salão do burguês; muros são a escrivania onde apoia o bloco de apontamentos; bancas de jornais são suas bibliotecas, e os terraços dos cafés, as sacadas de onde, após o trabalho, observa o ambiente. Que a vida em toda a sua diversidade, em toda a sua inesgotável riqueza de variações, só se desenvolva entre os paralelepípedos cinzentos e ante o cinzento pano de fundo do despotismo: eis o pensamento político secreto da escritura de que faziam parte as fisiologias (BENJAMIN, 1994, p. 35).

Assim, as ruas para o *flâneur* são a moradia do coletivo, “um ser eternamente inquieto, eternamente agitado, que, entre os muros dos prédios, vive, experimenta, reconhece e inventa tanto quanto os indivíduos ao abrigo de suas quatro paredes” (BENJAMIN, 1994, p. 194). Esse ser coletivo admira a arquitetura dos lugares mais característicos do século XIX, ou seja, locais voltados para o interesse comunitário,

como estações de trem e grandes lojas. Então, todos os elementos da rua eram como objetos que faziam parte de sua casa:

[...] os muros com “*défense d’afficher*” (proibido colar cartazes) são sua escrivaninha, as bancas de jornal, os bancos, seus móveis do quarto de dormir, e o terraço do café, a sacada de onde observa o ambiente. O gradil, onde os operários do asfalto penduram a jaqueta, isso é o vestíbulo, e o portão que, da linha dos pátios, leva ao ar livre o longo corredor, que assusta o burguês, é para ele o acesso aos aposentos da cidade. *A galeria é o seu salão. Nela, mais do que em qualquer outro lugar, a rua se dá a conhecer como o interior mobiliado e habitado pelas massas* (BENJAMIN, 1994, p. 195; destaque nosso).

O próprio fato de Baudelaire ser um devedor é um dado interessante da biografia do poeta para se compreender ainda mais a sua *flânerie*. Tendo que constantemente fugir de seus credores, percorreu a cidade de Paris como um fugitivo entre 1842 e 1858, possuindo diversos endereços e convivendo com a insegurança e o risco. É um prazer para o *flâneur* não ter sua residência fixa, estando fora de casa, mas se sentindo como se estivesse.

Embora o *flâneur* e a multidão fizessem parte da modernidade, seus tempos eram diferentes. O *flâneur* representava, afinal, uma reclamação contra o tempo da multidão moderna, contra a era de produção. Graças a ele recuperava-se, afinal, uma maneira de se deter em meio a um aglomerado sufocante que tinha pressa e não parava um só minuto para a contemplação da cidade. Curioso que, segundo Benjamin, “em 1839, era elegante levar consigo uma tartaruga ao passear. Isso [dava] uma noção do ritmo do flunar nas galerias” (BENJAMIN, 1994, p. 193). O contraste da rapidez da multidão com a lentidão da tartaruga, portanto, apresenta bem o que seria o trabalho do *flâneur* nas metrópoles.

A natureza não era o foco dos poetas modernos, nem motivo de comoção. Com a iluminação a gás nas galerias e nas ruas, o espaço público ficou ainda mais difícil de ser separado do interior. A cidade ganhou a sensação de estar mais segura à noite, quando a multidão podia se sentir como se estivesse dentro de casa. Assim, a Lua e as estrelas já não eram dignas de menção (BENJAMIN, 1994, p. 47).

A noite, inclusive, tem importância para o poeta moderno, pois é a partir do entardecer que a multidão aumenta. O trapeiro e o *flâneur* costumavam operar no

momento em que os burgueses estão dormindo e no célebre conto de Poe, o homem da multidão é perseguido durante a noite. Os proletários, aliás, tinham descanso no período noturno, e finalmente podiam realizar atividades que não fossem relacionadas ao trabalho; figuras como prostitutas e outros tipos marginalizados da cidade também ganham destaque nas ambientações noturnas dos poemas.

A cidade industrializada desperta, ainda, certa selvageria nos homens. Com o ritmo de vida marcado pela velocidade e pelo progresso, o convívio social é esquecido, sendo substituído pela concorrência e pelas pressões do trabalho. Baudelaire ressalta que

O homem... está sempre... em estado selvagem! O que são os perigos da floresta e da pradaria comparados aos choques e conflitos diários do mundo civilizado? Enlace sua vítima no bulevar ou trespasse sua presa em florestas desconhecidas, não é ele... o mais perfeito predador?<sup>4</sup>

A comunicação com o outro e a relação de alteridade entre homens sociais, na modernidade, são enfraquecidas. Engels resume de maneira lúcida o comportamento do homem moderno na multidão:

O próprio tumulto das ruas tem algo de repugnante, algo que revolta a natureza humana. Essas centenas de milhares de pessoas de todas as classes e situações, que se empurram umas às outras, não são todos seres humanos com as mesmas qualidades e aptidões e com o mesmo interesse em serem felizes?... E, no entanto, passam correndo uns pelos outros, como se não tivessem absolutamente nada em comum, nada a ver uns com os outros; e, no entanto, o único acordo tácito entre eles é o de que cada um conserve o lado da calçada à sua direita, para que ambas as correntes da multidão, de sentidos opostos, não se detenham mutuamente; e, no entanto, não ocorre a ninguém conceder ao outro um olhar sequer. Essa indiferença brutal, esse isolamento insensível de cada indivíduo em seus interesses privados, avultam tanto mais repugnantes e ofensivos quanto mais esses indivíduos se comprimem num espaço exíguo (ENGELS, 1948, p. 36-7, apud BENJAMIN, 1994, p. 54).

A multidão era algo de difícil compreensão e completamente assustadora para quem a via pela primeira vez. Selvagem, bárbara e desregrada, acompanhava o crescimento turbulento das cidades, contraposta à ordem presente dentro das

---

<sup>4</sup> Benjamin menciona que esta citação faz parte de *Les Fusées* (Os Foguetes), de Baudelaire (BENJAMIN, 1994, p. 218).



fábricas onde os proletários trabalhavam. Com disciplina muitas vezes militar, horários rígidos e cansativos, fora do ambiente de trabalho, ou seja, nas ruas, a população podia finalmente mostrar toda sua selvageria e certa desobediência frente a tantas regras.

Os poetas da modernidade encontram nas ruas dos grandes centros urbanos a inspiração necessária para suas obras. Dessa forma, Baudelaire e Mário retiram de suas vivências cotidianas impressões para a criação literária. Por isso, se Paris era a terra do *flâneur* para Baudelaire, Mário atesta que São Paulo também poderia ser o universo do *flâneur* brasileiro.

Mário e Baudelaire apreciam o efêmero, diante de tempos de industrialização que começam a valorizar a velocidade e criar uma consciência de que a tecnologia é passageira e descartável. Por isso, apreciam o presente, conforme Mário mencionou no “Prefácio interessantíssimo”: “Não se esqueça, porém, que outro virá destruir tudo isto que construí” (ANDRADE, 2013, p. 69).

No poema “Inspiração”, que inaugura *Pauliceia desvairada* (1922), Mário começa a apresentar os primeiros passos do *flâneur* tropical. São Paulo, seu grande motivo de emoção, é exaltada de maneira que o poeta a aprecia e expõe toda a sua sensibilidade: “São Paulo! comoção de minha vida...” (ANDRADE, 2013, p. 77). Mário, então, contempla a cidade e aborda o cotidiano das ruas e pessoas que fazem parte dela, transitando por paisagens urbanas que compõem a capital paulista, como, por exemplo, nos poemas “Ruas de São Bento”, “Anhangabaú” e “Noturno”, de *Pauliceia desvairada*, e “X – Tabatinguera” e “XIII” de *Losango cáqui*, entre outros. Especialmente no fragmento XIII, o poeta-*flâneur* percorre São Paulo pela madrugada, descrevendo a presença dos lampiões, o universo religioso perfilado pelo Mosteiro de São Bento e o bonde, o qual também atua como uma espécie de *flâneur* que cruza o centro de São Paulo em meio à multidão ao mesmo tempo em que busca por um refúgio (“casernas sinistras cor-de-chumbo”):

Seis horas lá em S. Bento.  
Os lampiões fecham os olhos de repente  
À voz de comando do sino.  
A madrugada imensamente escura  
Abafa as arquiteturas da praça.  
E a estátua de Verdi também, graças a Deus!

Mãos nos bolsos  
 Grupinhos estanguidos  
 Encafuados nas socavas dos andaimes  
 Os reservistas que nem malfeitores.  
 [...]  
 A gente se encosta nos outros, pedindo  
 Uma esmolinha de calor.  
 E o bonde abala sapateando nos trilhos  
 Em busca de casernas sinistras cor-de-chumbo.

(ANDRADE, 2013, p. 152-3).

Mário, o *flâneur* brasileiro, também inscreve sua *flânerie* na prosa, como em seu romance inacabado *Café*. Nesta obra, o protagonista Chico Antônio é um norte-rio-grandense que migra do Nordeste à capital paulista. Chega a São Paulo de trem, desembarcando na estação da Luz, e realiza impressionante trajeto pela cidade durante a noite. Seu percurso se faz por importantes pontos da cidade, em meio à multidão noturna, de maneira completamente natural e familiar. É como se Chico Antônio, embora não conhecesse São Paulo, sempre fizesse parte daquele cenário, e, assim, transitava pelas ruas da capital tal qual um *flâneur*.

No entanto, o *flâneur*, embora presente na massa, também precisava de espaços livres. Felizmente, isso ainda era possível na Paris de Baudelaire, quando a industrialização e o progresso ainda estavam começando a tomar a cidade. As galerias eram lugares de certo refúgio, longe do fervor dos automóveis, e o rio Sena até então possuía balsas que o cruzavam. O mesmo vale para a São Paulo de Mário, que também não era a cidade industrializada que se tornaria anos mais tarde. Por isso, mesmo sabendo que o lugar da *flânerie* era no abandono das multidões das ruas e no recolhimento de “restos” da cidade, também existia a privacidade. Assim, o *flâneur* caminha ocioso e contrário à ideia de divisão do trabalho, que transforma as pessoas em especialistas (BENJAMIN, 1994, p. 51).

Baudelaire gostava da solidão, mas seu desejo era de consegui-la na multidão. O *flâneur*, inclusive, apesar de abandonado na multidão, pertencia a ela:

[...] o apaixonado pela vida universal entra na multidão como se isso lhe aparecesse como um reservatório de eletricidade. Pode-se igualmente compará-lo a um espelho tão imenso quanto esta multidão; a um caleidoscópio dotado de consciência, que, a cada um de seus movimentos, representa a vida múltipla e o encanto cambiante de todos os elementos da vida. É um eu insaciável do

*não-eu, que a cada instante o revela e o exprime em imagens mais vivas do que a própria vida, sempre instável e fugidia* (BAUDELAIRE, 1996, p. 20-1; destaques nossos).

Este “eu insaciável do não eu” ao qual Baudelaire se refere segue sua caminhada sem itinerário prévio. Trata-se de um “eu” contaminado pela alteridade daqueles outros “eus” que se interceptam no seu caminho no espaço urbano, postulando um outro lugar para o lirismo que se descentraliza.

## 1.2. Lirismo e modernidade

A lírica moderna, produzida no final do século XIX e início do século XX, traça uma linhagem em torno de alguns poetas-chave como: Baudelaire, Rimbaud e Mallarmé.

Considerada enigmática, obscura e de difícil acesso, a lírica europeia do século XX é uma junção de incompreensibilidade e de fascinação porque “gera uma tensão que tende mais à inquietude que à serenidade” (FRIEDRICH, 1991, p. 15), tendo por linhas de força:

Interioridade neutra em vez de sentimento, fantasia em vez de realidade, fragmentos do mundo em vez de unidade do mundo, mistura daquilo que é heterogêneo, caos, fascinação por meio da obscuridade e da magia linguística, mas também um operar frio análogo ao regulado pela matemática, que alheia o habitual (FRIEDRICH, 1991, p. 29).

Para a lírica moderna, portanto, é importante a concepção de caos e fragmentação, diante da ideia do progresso e da máquina, no contexto da Revolução Industrial e das massas urbanas.

Baudelaire é conhecido mundialmente como o grande fundador da tradição moderna na poesia europeia e um grande exemplo da poesia moderna em diversas línguas. O poeta da modernidade, como Baudelaire é conhecido, leva esta denominação porque foi um dos criadores da palavra “modernidade”. Usou-a pela primeira vez em 1859, pois necessitava do termo para “expressar o particular do artista moderno: a capacidade de ver no deserto da metrópole não só a decadência

do homem, mas também de pressentir uma beleza misteriosa, não descoberta até então” (FRIEDRICH, 1991, p. 35).

Vale ressaltar que a obra *As flores do mal*, de Baudelaire, é considerada um marco significativo para a lírica moderna. Publicada em 1857, foi violentamente criticada pelo jornal *Le Figaro* e saiu de circulação poucos dias depois, acusada de imoral de acordo com as leis e costumes franceses da época. Segundo Benjamin (1994, p. 96), é esse “o primeiro livro a usar na lírica palavras não só de proveniência prosaica, mas também urbana”.

Em *As flores do mal*, a despersonalização invade a lírica moderna e o eu lírico se desloca para fora de si. Separa-se coração e mente, privilegiando a razão e a fantasia. Assim, a despersonalização da poesia moderna é evidenciada pelo distanciamento do sujeito lírico, sem deixar a inspiração e a subjetividade, embora não mais se sustente de puras emoções individuais.

A tradição de um poeta lírico fechado em si mesmo, no qual as circunstâncias exteriores serviriam apenas de impulso para o elemento subjetivo se expressar, começa a ser questionada, pois tais estados de alma estão, para Collot (2004, p. 165), “tão profundamente escondidos na intimidade do sujeito que, paradoxalmente, não podem se revelar senão projetando para fora”.

Dessa forma, Collot coloca em discussão o contraste entre a poesia subjetiva e a poesia objetiva, expondo uma hipótese que irá questionar o conhecimento tradicional que associa o lirismo confessional, fechado em um “eu” absoluto, a um antilirismo: “minha hipótese é que uma tal saída de si não é uma simples exceção, mas, pelo menos para a modernidade, a regra” (COLLOT, 2004, p. 165).

Dois poetas são escolhidos por Collot para elucidar sua hipótese: Francis Ponge e Rimbaud, sendo este último um escritor muito admirado por Mário de Andrade. Ambos renunciam à presença explícita do “eu” em seus poemas, porém, sem negar a subjetividade e sem que o sujeito seja apagado:

[...] partilham entre si uma recusa violenta do lirismo entendido como expressão de um *eu*, da subjetividade pessoal, e a tentativa de promover uma “poesia objetiva” que valorize a materialidade das palavras e das coisas. Para eles, esse privilégio concedido ao objeto

da sensação e da linguagem não implica a pura e simples desaparecimento do sujeito em benefício de uma improvável objetividade, mas, antes, sua transformação. Através dos objetos que convoca e constrói, o sujeito não expressa mais o *foro* íntimo e anterior: ele se inventa desde fora e do futuro, no movimento de uma emoção que o faz sair para se reencontrar e se reunir com os outros no horizonte do poema (COLLOT, 2004, p. 168).

A partir deste conceito, portanto, existe uma transformação, ou seja, a recriação da ideia de sujeito como aquele que não nega o “eu” e que permite uma relação entre ele e o mundo. Este sujeito necessita do outro para construir sua própria identidade e, conforme apontou Baudelaire (1976, p. 39), o poeta possui o privilégio de ser, quando e como quiser, ele mesmo e outro. Dessa forma, este sujeito reinventado assimila, a partir do fora, seu pensamento mais interior e inatingível, por meio de uma nova linguagem:

Para dar palavra a esse outro em si que procede do desregramento de todos os sentidos, o poeta deve recarregar a linguagem de sensorialidade, “encontrar uma língua” “resumindo tudo, perfume, sons, cores”. Mobilizando toda uma física da palavra, ele conseguirá dar corpo ao pensamento (COLLOT, 2004, p. 169).

Em extensão, portanto, este deslocamento do eu lírico para fora de si, para um outro, na poesia moderna é também para a cidade, para a multidão e para a língua, formando-se uma pluralidade de “eus”. A língua, aliás, é o nosso primeiro outro-mundo que tivemos contato; ela possui corporeidade e materialidade: “o sujeito não pode se exprimir senão através dessa carne sutil que é a linguagem, doadora de corpo a seu pensamento, mas que permanece um corpo estrangeiro” (COLLOT, 2004, p. 167).

Por isso, a sensação de “não ser mais ninguém”, reflexo de um indivíduo que se sente estranho a si mesmo, é uma marca da despersonalização na poesia moderna. Com um eu fora do lugar, então, a despersonalização do sujeito lírico acarreta outros elementos para a lírica moderna, como o fim da utopia, a solidão e a fragmentação.

De volta a Baudelaire, em carta, o poeta francês fala da intencionada impessoalidade de suas poesias (FRIEDRICH, 1991, p. 37), o que significa que elas são capazes de expressar qualquer estado de consciência do homem, inclusive os mais extremos. O poeta acreditava que as lágrimas não vinham do coração, já que

para ele a poesia possuía a capacidade de neutralizar a personalidade. A fantasia, por outro lado, é para Baudelaire “a rainha das capacidades humanas” por sua capacidade imaginativa que é fundamental para a criação poética:

A fantasia decompõe (*décompose*) toda a criação; segundo leis que provêm do mais profundo interior da alma, recolhe e articula as partes (daí resultantes) e cria um mundo novo [...] constitui como princípio fundamental da estética moderna, embora prefigurado em teorias desde o século XVI (FRIEDRICH, 1991, p. 55).

Por fim, Baudelaire transforma a realidade da lírica dos poetas da modernidade, criando um “Romantismo desromantizado” herdado pelos poetas que viriam logo em seguida, conforme afirma Friedrich:

Beleza dissonante, afastamento do coração do objeto da poesia, estados de consciência anormais, idealidade vazia, desconcretização, sentido de mistério, gerados nas forças mágicas da linguagem e da fantasia absoluta, aproximados às abstrações da matemática e às curvas melódicas da música: com estes elementos, Baudelaire preparou as possibilidades que se tornariam realidade na lírica dos poetas vindouros (FRIEDRICH, 1991, p. 58).

Tal desromantização dos poetas que viriam a seguir de Baudelaire se daria principalmente pelas ideias marginais que trouxe e pela relação de alteridade, um certo privilégio do poeta, conforme aponta Baudelaire:

O poeta goza do incomparável privilégio de ser, à sua vontade, ele mesmo e outrem. Como essas almas errantes que procuram corpo, ele entra, quando lhe apraz, na personalidade de cada um. Para ele, e só para ele, tudo está vago; e, se alguns lugares parecem vedados ao poeta, é que a seus olhos tais lugares não valem a pena de uma visita (BAUDELAIRE, 1976, p. 39).

## CAPÍTULO 2 – O Modernismo brasileiro e a proposta de uma nova poética

Prefácio: rojão do meu eu superior. Versos:  
paisagem do meu eu profundo.

(“Prefácio interessantíssimo”)

Na década de 1920, São Paulo já era a capital industrial do Brasil. Mantinha relações comerciais com Santos devido à exportação do café e era referência para as outras capitais do país. Segundo Brito,

É nesse São Paulo petulante, agressivo, com pretensões a metrópole à altura das principais do globo, de progresso indiscutível e decantado, misturado de raças, agitado de lutas políticas, em crise de crescimento material e espiritual, que se reúnem os futuristas brasileiros, filhos da inquietação do mundo moderno (BRITO, 1997, p. 155).

É em 1921 que Oswald de Andrade revela Mário de Andrade como poeta em um polêmico artigo publicado no *Jornal do Commercio* – “O Meu Poeta Futurista”. O episódio acontece logo após Oswald ler *Pauliceia desvairada* ainda no original, um ano antes de sua publicação, obra que já era fruto da atual situação precursora de grande metrópole que era a cidade de São Paulo. O nome “futurista”, porém, deixou Mário completamente revoltado, levando-o a escrever um artigo-resposta sob o título “Futurista?!”.

Neste artigo, publicado no *Jornal do Commercio* (São Paulo, junho de 1921), Mário de Andrade confessa ter passado por muitas escolas literárias, mas que, no fundo, não tinha a preocupação de fazer parte de nenhuma. Mário se considerava inclassificável e na realidade era um poeta que sempre estava “à procura”, conforme aponta Filho:

Em suma, Mário de Andrade [...] buscava seu próprio caminho, recusando-se a submeter-se a quaisquer palavras de ordem, a alistar-se em qualquer corporação, digamos assim, estética. Os males causados por escolas já eram mais do que evidentes no parnasianismo. Todas as leituras, todas as experimentações, todas as influências, toda a liberdade – e o direito de errar: eis o que queria. *E pedia que não o classificassem, que ele mesmo se sentia inclassificável em si. Era um ser em movimento, em convulsões,*

*angustiadamente à procura de si mesmo* (FILHO, 2001, p. 106; destaque nosso):

Mário se defende no artigo dizendo não ser futurista e mostra como tal característica, vista como acusação, o faz sofrer:

Muito já tem escrito: já se influenciou em todas as escolas poéticas e debateu-se nas grandes de ouro do parnasianismo como se afogou no gás asfixiante do simbolismo; largou o verso, odiou a estrofe; usou a prosa escrevendo histórias de caipiras e novelas fantásticas... Mais tarde voltou ao verso; e lia, e estudava, longe do tango da corte, longe do canção dos bailes prostituídos, longe de passeios, longe da alegria... Muito pensou, muito sofreu... E uma noite, numa época de grande dor, em contraste com o meio que o rodeava, hostilizado pela tradição remansosa da família, pelo desrespeito dos ateus da arte e até por dificuldades materiais, começou a “Pauliceia Desvairada”. Não tinha e não tem ainda nenhuma intenção de a publicar. “*Pauliceia Desvairada*” é um livro íntimo, um livro de vida, um poema absolutamente lírico (quase musical, direi), úmido de lágrimas, áspero de insulto, luminoso de alma, gargalhante de ironia – versos, serão mesmo versos? de sofrimento e de revolta, expressão de um eu solitário, incompreensível e sem importância alguma para a humanidade grossa. *Uma obra enfim livre (ao menos no sentido estético), mais romântica do que clássica, mais gótica do que argiva, mas onde uma alma se chora sem preocupação de escola e até sem preocupação de arte* (destaques nossos).<sup>5</sup>

A reação negativa com a recepção de *Pauliceia* não veio apenas do público conservador, mas também da família de Mário. O autor escreve esses poemas em um momento difícil de sua vida, de grande dor e negação vinda de sua própria casa, conforme conta em seu artigo. “Tal foi o escândalo, que desejei a morte do mundo” (ANDRADE, 2013, p. 62), escreveria no “Prefácio interessantíssimo” sobre o acontecimento. Tanta crítica negativa na publicação de sua primeira obra modernista, seguramente, surte efeito mais tarde, com a publicação de *Losango cáqui*, em 1926.

A associação que Oswald faz entre os ideais modernistas de Mário e as propostas de Filippo Tommaso Marinetti, poeta italiano iniciador do movimento futurista na Europa, é, dessa forma, bastante polêmica. Oswald volta da Europa em 1912 trazendo ao Brasil a inspiração do Futurismo do Manifesto de Marinetti e do poeta francês Paul Fort. Ele almeja a disseminação dessa nova proposta na literatura e nas artes a fim de combater o academicismo que reinava na arte

<sup>5</sup> ANDRADE, Mário. *Futurista?!*. Jornal do Comércio (edição de São Paulo), 06/06/1921, apud BRITO, 1997, p. 231.



brasileira, abrindo-se à velocidade e aos avanços da técnica da nova civilização industrial.

Oswald era incapaz de metrificar e, portanto, “o verso livre vinha abrir-lhe, pessoalmente, possibilidades que até então lhe eram inalcançáveis” (BRITO, 1997, p. 26). Paul Fort foi, então, grande influenciador da poesia de Oswald, embora Marinetti também tivesse papel importante para a notável “revolução” que Oswald pretende realizar na literatura brasileira.

Neste período, o Brasil e, especialmente São Paulo, viviam importante progresso econômico e novas oportunidades começavam a surgir, com destaque para a economia cafeeira. São Paulo era, sem dúvida, o berço do Modernismo que começava a surgir na cidade tentacular e futurista, palco da multiétnia. Conforme aponta Fabris,

Se Rio de Janeiro era a capital política, São Paulo configura-se nitidamente como a cidade líder da nação, como a capital moral do país novo em construção, avessa aos velhos cenários e aos velhos costumes do Brasil oitocentista e rural. É por isso que a cidade encontra expressão em imagens fortemente conotadas com a modernidade, com seus ritmos, com sua efervescência, constituindo um painel em que não há lugar para dúvidas e hesitações e sim tão-somente para a visão prospectiva, para a “vocalização futurista” (FABRIS, 1994, p. 3).

Antes que uma mudança realmente acontecesse, São Paulo, embora pioneira de avanços materiais, culturalmente ainda estava bastante presa ao passado e à tradição. Por esse motivo, o respeito metódico à forma e às regras de versificação do Parnasianismo imperava no país: “Éramos parnasianos na prosa e no verso. Criaturas helênicas, de monóculo e fraque, bebendo chope e cachaça na parisiense Rua do Ouvidor e declamando Leconte e Heredia” (BRITO, 1997, p. 28).

Mário sempre esteve à frente na luta por mudanças na literatura brasileira da época e, por isso, condena o Parnasianismo, ainda que embora os modernistas reprovassem a poesia parnasiana, focalizada demais na técnica aos seus olhos, Mário ainda assim era capaz de assimilar beleza em seus “mestres do passado”, apontando criticamente o que estava em desacordo com o que acreditava, mas também elogiando aquilo que apreciava. A ideia não era de simplesmente rejeitar, portanto, os parnasianos, conforme aponta Filho:

Ele não quer destruir os parnasianos – quer *revelá-los*. Mais: quer revelar o próprio parnasianismo – como escola fria, sufocante, entre cujas grades (de ouro, talvez, como ele disse, mas sempre grades) torna-se impossível o desenvolvimento do espírito artístico – que requer liberdade sem quaisquer horizontes (FILHO, 2001, p. 108).

Mas o Futurismo brasileiro tinha pouco destaque. Alguns nomes como os paulistas Menotti del Picchia, Plínio Salgado e Agenor Barbosa foram importantes para a época, responsáveis pelas primeiras produções “futuristas” no Brasil – os jovens escritores de São Paulo, na realidade, não queriam ser inseridos na escola de Marinetti e, embora seus poemas tenham causado reações polêmicas, ainda não eram exatamente caracterizados como futuristas. Ser futurista, naquela ocasião, trazia conotações extremamente negativas, de completa destruição da tradição.

Conseqüentemente, ao analisar os versos produzidos por esses poetas “futuristas”, observamos produções muito acanhadas e até mais acadêmicas do que revolucionárias, mas que, na época, já eram objetos de polêmica. No entanto, vale destacar que no início dos anos 1920 o Futurismo italiano já não possui a força de antes: de 1909, quando de sua eclosão, até 1914, a maior parte dos manifestos é produzida e, a partir de 1919, o Futurismo se degrada e torna-se porta-voz do fascismo.

Isso significa que no início da década de 1920, quando o Futurismo ganhou mais destaque no Brasil, o movimento de Marinetti, que era mais constituído por manifestos do que por obras, já não tinha a efervescência literária de antes. Cronologicamente considerado o primeiro movimento vanguardista da Europa, defende, na literatura, o verso livre e ainda “exaltou a vida moderna, procurou estabelecer o culto da máquina e da velocidade, pregando ao mesmo tempo a destruição do passado e dos meios tradicionais da expressão literária, no caso, a sintaxe” (TELES, 2012, p. 111).

Assim, diante das produções mais acanhadas dos poetas paulistas, os poemas de Mário provocam grande ruído, justamente pelas características surpreendentes para o meio literário da época. Oswald considera os versos de *Pauliceia desvairada* chocantes, revolucionários e do mais abençoado Futurismo, destacando alguns como “onde nas noites do Cambuci os bondes sapateiam nos

trilhos” e “projetam um orifício de luz na treva cor de cal”, provavelmente<sup>6</sup> do poema “Noturno”, e isso foi suficiente para considerar Mário um poeta futurista.

Devido ao artigo escrito por Oswald, Mário, de repente, tem seu nome muito citado e ganha popularidade na mídia por meio de comentários pejorativos, sendo chamado inclusive de “louco” ao ser considerado futurista. Sofreu vexames semelhantes aos sofridos por Anita Malfatti, que foi atacada por preconceitos à época de sua famosa exposição de 1917, aliás, um momento muito importante e motivo de entusiasmo para Mário de Andrade, conforme relata Brito (1997, p. 57): “Mário de Andrade, que iniciara então sua amizade com Anita, interessou-se profundamente pela mostra de arte e visitou-a várias vezes. Seu nome aparece na lista de visitantes, fornecida diariamente pela imprensa, pelo menos em sete oportunidades [...]”.

Sobre o Mário futurista, há relatos, inclusive, de pais de alunos do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo que retiraram seus filhos das aulas das quais Mário ministrava, pois não consideravam correto ter um professor “futurista”, uma afronta à sociedade paulistana da época. Em se tratando de São Paulo, a situação ganha ainda mais saliência devido à grande população italiana que vivia na capital naquela época; assim, provavelmente as ideias de Marinetti ganhavam ainda mais repercussão. No “Prefácio interessantíssimo”, Mário diz:

Não sou futurista (de Marinetti). Disse e repito-o. Tenho pontos de contato com o futurismo. Oswald de Andrade, chamando-me 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. Era vaidoso. Quis sair da obscuridade. Hoje tenho orgulho. Não me pesaria reentrar na obscuridade. Pensei que discutiriam minhas ideias (que nem são minhas): discutiriam minhas intenções. Agora já não me calo (ANDRADE, 2013, p. 62)

Diversos ideais defendidos pelos futuristas europeus entram em divergência com a poética produzida por Mário de Andrade. A começar que Mário se considerava filho do presente – e *Pauliceia* era uma obra atual, que pensava o presente – e por isso, não pedia nenhum futuro, tal qual propunham os futuristas. Ele repudia o banimento completo da lembrança de Deus – Mário era católico –, o

---

<sup>6</sup> Estes versos são provavelmente desse poema porque seus versos foram modificados quando a obra foi publicada, em 1922.

desrespeito absoluto pelo português, chamado de “meigo idioma” por ele (ele era amante da língua portuguesa) e o abandono das noções de pátria e, principalmente, de tradição (FILHO, 2001, p. 93). Assim, a denominação futurista, tal qual os ideais europeus, era contraditória. Por isso, resiste à ideia de pertencer ao Futurismo – tanto o brasileiro, considerado vago por ele, quanto o europeu de Marinetti. Mas, mesmo assim, não abandona os poetas paulistas futuristas e se alia a eles no combate ao Parnasianismo, participando mais tarde da Semana de Arte Moderna de 1922.

Oswald pode ter se precipitado ao chamar Mário de futurista. Talvez tenha considerado o autor de *Pauliceia* futurista devido ao caráter de liberdade da obra, pelo estranhamento das imagens e a ausência de rimas. Mário menciona em seu artigo “Futurista?!” inclusive, que *Pauliceia* “[...] refoge à vulgaridade cheia de lazer da rima, inútil numa língua vibrante, vária e sonora, como a nossa”.<sup>7</sup>

Claro que Mário estava informado sobre o Futurismo europeu. Junto ao grupo modernista paulista que começava a se formar, lia produções futuristas de seus autores principais e, mesmo que muitos integrantes do grupo não estivessem de acordo com o Futurismo, estavam com certeza muito bem informados. Os intelectuais paulistas de vanguardas desejam fugir dos padrões do que estava sendo produzido no Brasil naquela época, afinal, o modernismo “foi uma ruptura, foi um abandono de princípios e técnicas consequentes, foi uma revolta contra o que era a Inteligência nacional”<sup>8</sup>. Afinal, era chegada a hora de uma mudança na literatura brasileira, porque a pintura e a escultura conservadoras já estavam com os dias contados, com as contribuições de Anita Malfatti e Victor Brecheret, principalmente.

O *Manifesto futurista* de Marinetti, publicado em 1909, exalta o progresso científico-tecnológico, a energia, a velocidade; também, o perigo, a coragem, a audácia como elementos poéticos. Diz que nenhuma obra que não tivesse caráter agressivo poderia ser uma obra prima e que nunca poderia olhar para trás, apenas para o futuro. Mário, porém, era presente e não negava a tradição, uma vez que

---

<sup>7</sup> ANDRADE, Mário. *Futurista?!*. Jornal do Comércio (edição de São Paulo), 06/06/1921, apud BRITO, 1997, p. 232.

<sup>8</sup> ANDRADE, Mário. *O Movimento Modernista*. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1942, p. 25, apud BRITO, 1997, p. 162.

conceituava o passado como lição de meditação, mesmo fazendo parte de um grupo de vanguarda que desejava a mudança. Por isso, nem todos os ideais futuristas se aplicavam ao modernista brasileiro.

No entanto, sobre o militarismo, os futuristas glorificavam a guerra. Neste ponto, é possível realizarmos algumas inferências; *Há uma gota de sangue em cada poema*, o tímido livro de estreia de Mário, publicado pelo pseudônimo Mário Sobral em 1917, foi feito sob o impacto da Primeira Guerra Mundial e, embora pacifista, faz referência à guerra e inspira-se nela. Já em *Losango cáqui*, existe a presença marcante do exército, fruto da experiência do autor como reservista do Exército Brasileiro. Embora ele não louve a guerra nem sequer faça conflagrações bélicas, a obra aborda a vida de um soldado na cidade de São Paulo e faz referência às paradas do dia da independência e a relação entre soldados, cabos e capitães do exército.

Por outro lado, Fabris menciona que o grupo modernista que estava se formando no início da década de 1920 era cada vez mais agressivo e:

A metáfora militar começa a tomar corpo com algumas surtidas em 1920, quando o grupo modernista já está basicamente constituído com os dois Andrades, Menotti Del Picchi, Agenor Barbosa, Cândido Motta Filho, Antônio Carlos Couto de Barros, Guilherme de Almeida, Rubens Borba de Moraes, Sérgio Milliet, Anita Malfatti e Brecheret. Personalidade díspares, sem dúvida, unidas pelo desejo comum de modificar a cultura nacional e de adequá-la aos tempos modernos. Termos militares, ou pelo menos agressivos, começam a pontilhar os artigos de Oswald de Andrade e Menotti Del Picchia. Se o primeiro anuncia a existência de “um pugilo pequeno, mas forte” que se prepara “para fazer valer o nosso Centenário”, posto que a independência é, antes de mais nada, mental e moral, o segundo promete que os “camelotes” do verso e da prosa vão ser corridos a pedrada” para dar lugar aos “Júpiteres de paletó cintado”, borbulhantes de obras e ideias com as quais assombrariam o país (FABRIS, 1994, p. 70)

No ousado *Manifesto Técnico da Literatura Futurista*, de 1912, Marinetti propõe a destruição do “eu” e a sua substituição pela matéria. Diz que “o calor de um pedaço de ferro ou de madeira é já mais apaixonante, para nós, do que o sorriso

ou as lágrimas de uma mulher”<sup>9</sup>. Mário não aceitaria a substituição do homem, na literatura, pela matéria, nem concordaria com a citação destacada.

A relação de Mário com Marinetti, por sinal, não era das mais amigáveis. Mário não poupou esforços em demonstrar, inclusive pessoalmente, sua rejeição ao italiano. Recusou-se a apresentá-lo ao público de uma conferência em São Paulo, em 1926, conforme disse em uma carta a Manuel Bandeira, e também não foi ao Rio de Janeiro receber o poeta italiano. Em 1933, Mário declarou a uma editora de Nova York que:

[...] conheci pessoalmente F. T. Marinetti, o fundador do Futurismo. Como nos chamassem aqui, aos escritores modernistas brasileiros, de futuristas, um amigo meu e eu, por brincadeira, escrevíamos cartas de ridículo louvor a Marinetti, e lhe enviávamos livros com dedicatórias bombásticas. Marinetti, em resposta, mandava o retrato, livros, cartas e nos incluiu entre os “futuristas” do mundo, ao lado dos maiores nomes universais. Quando ele passou por S. Paulo fazendo as conferências fui visitar o homem, curioso. Achei-o bastante insignificante, repisando ideias fixas, que já sabia de-cor. Quando ele me perguntou se iria à conferência dele, respondi que não, por não concordar com os processos de propaganda (Marinetti, ou alguém por ele, provocava sempre escândalos preliminares, que abrissem a curiosidade pública) que ele usava. Marinetti ficou bastante atrapalhado com a minha resposta, que no entanto era tão vaga, e acabou respondendo que a culpa não era dele, mas no manager<sup>10</sup>.

Portanto, Mário não era necessariamente um poeta futurista conforme a proposta europeia, mas do “Futurismo” paulista, que mais queria romper com o padrão da época do que necessariamente seguir os ideais de Marinetti. Mário mesmo confessou que tinha “pontos de contato com o Futurismo”, como os versos livres e a proposta de uma literatura inovadora, conforme vimos.

Parte da proposta futurista era sim encantadora aos poetas paulistas da época e sintonizava com a mentalidade urbana de São Paulo. A própria questão da beleza da velocidade e, principalmente, das “grandes multidões agitadas pelo trabalho, pelo prazer ou pela revolta” (TELES, 2012, p. 112) vinculam-se ao conceito

---

<sup>9</sup> MARINETTI, Felippo Tommaso. Manifesto Técnico da Literatura Futurista, 11/05/1912, apud FERREIRA, José Mendes, 1979, p. 114.

<sup>10</sup> Inquérito da Editora Macaulay. Nova Iorque – São Paulo, 1933. (Arquivo Mário de Andrade do Instituto de Estudos Brasileiros, IEB, USP), apud BRITO, 1997, p. 101.

dos modernistas de privilegiar a poesia das ruas, em diálogo com a lírica de Baudelaire e o *flâneur*, que vaga pelas ruas citadinas.

*Pauliceia desvairada* foi aplaudida com admiração pelos colegas modernistas de Mário, fruto de uma inquietação que tomava a todos os poetas do grupo. E São Paulo era o cenário ideal para tais acontecimentos, visto que o Modernismo se tratava de um movimento da cidade, estritamente paulista, pois “o modernismo começa por ser um movimento de São Paulo não contra o Brasil, mas acima do Brasil” (BRITO, 1997, p. 174).

Desde 1917, aliás, desencadeiam-se mudanças e estreias nas letras brasileiras em São Paulo, cidade marcada no início do século XX não apenas pelo progresso econômico, mas pelo cultural. No ano da volta de Anita Malfatti ao Brasil, quatro livros de poemas são publicados: *Nós*, de Guilherme de Almeida; *Cinzas das horas*, de Manuel Bandeira; *Juca Mulato*, de Menotti del Picchia; e *Há uma gota de sangue em cada poema*, de Mário de Andrade. A herança parnasiana ou até mesmo simbolista e romântica nesses títulos ainda é forte, mas já se pode perceber a presença de um grande desejo de mudança e de rompimento, mesmo que não radical, com o passado.

O Parnasianismo e o Simbolismo estavam, sim, com os dias contados. Em 1920, o momento de tensão era evidente e uma disputa entre o velho e o novo, inevitável. Segundo Brito,

Os campos estão claramente divididos, já em 1920: de um lado, as forças do futuro, a defesa dos anseios dos tempos novos e, de outro, os conservadores, os saudosistas de uma época ultrapassada. Estão em conflito, enfim, o velho e o novo. À inércia opõe-se o dinamismo, ao passado o porvir, à tradição a renovação (ou talvez a revolução), ao ontem o hoje. É, numa palavra, a ruptura (BRITO, 1997, p. 132).

O ano de 1920 também está marcado pelo nacionalismo, afinal, dali a dois anos se comemoraria o centenário da independência – aliás, a escolha pelo ano em que se realizaria a Semana de 22 não foi à toa, conforme aponta Brito:

A Semana de Arte Moderna pode ter sido idealizada às vésperas de 1922. Alguém pode ter sugerido a sua organização como um espetáculo marcante. Mas o desejo de concretizar, nesse ano, qualquer coisa de culturalmente significativo, vinha de longe. Os

modernistas de S. Paulo desde 1920 estavam preparados para romperem as amarras (BRITO, 1997, p. 171).

Assim, depois de quase cem anos da independência, o Brasil ainda se sentia muito atrelado a Portugal, especialmente no campo das artes. Por isso, o nacionalismo desta década foi tão importante e a Semana marcaria a emancipação da herança lusitana, especialmente, em se tratando de literatura, da revolução na gramática: “A deformação do idioma, a tentativa de sistematizar a fala brasileira numa língua própria, o desejo de tornar válida a dicção nacional, decorrem também de motivos políticos e sociais e não apenas de razões estéticas ou de mera doutrina literária” (BRITO, 1997, p. 136).

Este é, então, um momento singular para os modernistas buscarem outras culturas e estéticas, sem deixar de lado a brasilidade, fazendo eco à proposta do *Manifesto Antropófago* de 1928, de Oswald de Andrade: “Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago” (ANDRADE, 1928, p. 3). Tal afirmação diz muito sobre a cidade de São Paulo, a capital nacional do dinheiro, dos negócios corajosos, com tamanho progresso e multiplicidade étnica, que se inscreve no próprio arlequim marioandrado, cuja roupa marcada por losangos coloridos projeta um caleidoscópio multicultural.

## 2.1 O Modernismo brasileiro

Até a Semana de fato ocorrer e os modernistas, enfim, consolidarem o chamado Modernismo brasileiro, os escritores que faziam parte do movimento eram simplesmente nomeados futuristas; um futurismo polêmico, conforme apontamos, mas o suficiente para a oposição julgá-los destruidores da tradição.

O Modernismo se opôs basicamente ao Romantismo, considerado ultrapassado pelos modernistas, e designou o grande herói romântico Peri, personagem do romance *O guarani*, de José de Alencar, como símbolo do passadismo. Criticou, ainda, o excesso de sentimentalismo desta escola literária. Questionou o cientificismo do Realismo, bem como o culto à forma e ao verso metrificado do Parnasianismo. Mário de Andrade, aliás, publicou uma série de



artigos críticos aos parnasianos brasileiros, considerados por ele “mestres do passado” que nada teriam a acrescentar. Os modernistas reprovavam até o regionalismo, pois “o intelectual deslumbrado com a metrópole cosmopolita não encontra justificativa para a literatura de iaiás e ioiôs, para as letras caipiras” (BRITO, 1997, p. 198).

Já o Simbolismo, porém, foi considerado inspirador aos modernistas, sendo esta escola literária poupada das críticas por buscar uma arte livre de regras e meios de expressão desamarrados do passado. Para os modernistas, a reação dos simbolistas ao Parnasianismo já representava um importante passo de transição da literatura brasileira rumo à mudança, o que os levaria, afinal, em direção ao Futurismo paulista e, finalmente, à Semana de 1922.

1921 foi o ano que fermentou ideias entre os jovens escritores paulistas para a consolidação da Semana de 1922, conforme relembra Brito:

O ano inicia-se com a declaração pública de ruptura com a conjuntura intelectual da época, através do discurso de Oswald de Andrade no banquete a Menotti del Picchia; a seguir, Menotti del Picchia, por intermédio do artigo “Na Maré das Reformas”, fixa os pontos básicos do programa de ação renovadora a ser desenvolvido; em prosseguimento, assiste-se, durante todo o ano, aos embates polêmicos e revisionistas promovidos pelos escritores novos em sua oposição ao passadismo, romantismo, parnasianismo e demais correntes antiquadas; mais adiante, é feita a divulgação das produções da nova escola por meio da publicação pela imprensa de poemas e trechos de prosa escritos por autores nacionais e estrangeiros; fixa-se, ainda em 1921, a posição dos jovens frente à doutrina futurista, o que decorre, principalmente, do lançamento da poesia de Mário de Andrade por Oswald de Andrade (BRITO, 1997, p. 249)

Também foi o ano em que Graça Aranha retorna ao Brasil, sendo que “em novembro, já estava programando, para o início do ano seguinte, centenário da independência do Brasil, a realização da Semana de Arte Moderna no Teatro Municipal de São Paulo” (TELES, 2012, p. 403). Aliás, o nome da Semana provavelmente foi escolhido pelo próprio Graça, que se colocou à frente do movimento e “devia saber da programação do Congresso do Espírito Moderno para março de 1922, tanto que a nossa Semana foi marcada antecipadamente para fevereiro” (TELES, 2012, p. 404).

## 2.2 A poética de Mário de Andrade em “Prefácio interessantíssimo” e “A escrava que não é Isaura”: o lugar do eu lírico

Mário escreve diversos textos teóricos especialmente sobre o Modernismo, nos quais aborda questões sobre sua poética. Destes textos, selecionamos dois: “Prefácio interessantíssimo”, o qual introduz a obra *Pauliceia desvairada* (1922), e o ensaio “A escrava que não é Isaura” (1925), dois textos complementares, sendo o segundo uma ampliação do primeiro. Nos dois textos, Mário expõe assuntos que nos interessam para estudar o lugar do eu lírico.

O “Prefácio interessantíssimo” pode ser considerado uma espécie de manifesto no qual Mário anuncia a sua proposta poética e nela já observamos a forte influência que recebe das vanguardas europeias, apesar de toda a polêmica sobre a questão de ser ou não futurista. A revista *L’Esprit nouveau*, por exemplo, foi importantíssima para o processo criativo de Mário, conforme Teles aponta:

[...] só depois que [Mário] teve conhecimento das teorias expostas na revista *L’Esprit nouveau*, fundada em 1920, foi que se animou a escrever o prefácio. Daí certa defasagem entre a teoria e a prática, entre o prefácio e os poemas, apesar de estarem ambos sob o signo da ambiguidade destruição/construção, ambiguidade que sempre caracterizou a obra de Mário de Andrade, dividido entre o passado e a consciência do presente (TELES, 2012, p. 430).

Mário era assinante de *L’ Esprit nouveau* e organizou seus volumes em sua extensa biblioteca, da rua Lopes Chaves, no período de publicação da revista, entre 1920 e 1925, espaço de tempo no qual se dedicava a pesquisas sobre uma nova poética vinculada ao modernismo brasileiro.

“Prefácio interessantíssimo” foi escrito em fins de 1921, depois que os poemas de *Pauliceia* já estavam finalizados – e só publicado no ano seguinte; nele, Mário se assume passadista, dizendo que não se pode libertar de uma vez de teorias antigas (ANDRADE, 2013, p. 60).

Como paratexto<sup>11</sup> que é, este “Prefácio” fica numa zona de limiar<sup>12</sup> e de soleira, entre o fora e o dentro da obra para a qual aponta brevemente sem, no entanto, revelá-la inteiramente. E por que “interessantíssimo”? Mário justifica o título com um paradoxo: “Este prefácio, apesar de interessante, inútil” (ANDRADE, 2013, p. 59). Uma aparente contradição, mas que pode ser justificada pela abertura do prefácio: “Leitor: está fundado o Desvairismo”, que contraria os preceitos rígidos que delineariam uma “escola”, pois a sua base e o seu (anti-) método se fundam sobre o inconsciente e a livre associação de ideias, como preconizava o Surrealismo: “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. Daí a razão deste Prefácio interessantíssimo” (ANDRADE, 2013, p. 59).

Dupla direção – para o inconsciente e para o planejamento construtivo – o que aponta para a tensão entre duas dimensões do eu, como diz Collot (2004) – aquele cujo impulso se projeta de dentro para fora e o seu inverso, de fora para dentro –, aliás, o que revela este movimento reflexivo do Prefácio na zona de passagem em que se encontra em relação aos poemas de *Pauliceia*: fora e dentro deles, simultaneamente.

Esse sentido do lírico no “Prefácio Interessantíssimo” pode ser vislumbrado, ainda, a partir da apropriação da fórmula de Paul Dermée, poeta que fazia parte da *L’Esprit nouveau*, ao dizer que: “Lirismo + Arte = Poesia”. Mas o que seria essa “arte” senão o trabalho artístico para fazer do impulso lírico, nascido das camadas profundas do subconsciente, material para a elaboração da forma poética? Diz o autor:

Acredito que o lirismo, nascido no subconsciente, acrisolado num pensamento claro ou confuso, cria frases que são versos inteiros, sem prejuízo de medir tantas sílabas, com acentuação determinada. [...] A inspiração é fugaz, violenta. Qualquer empecilho a perturba e mesmo emudece. Arte, que, somada a Lirismo, dá Poesia, não

<sup>11</sup> Gerárd Genette inclui “prefácio” na categoria de paratexto, por estar nas margens do texto propriamente dito, e nessa categoria inclui prefácio, posfácio, nome do autor, títulos, epígrafes, dedicatórias etc. A obra original de Genette, cuja primeira edição em francês é de 1987, teve tradução para o português, da Ateliê editorial, sob o título de *Paratextos editoriais*.

<sup>12</sup> Este é um conceito de Walter Benjamin (2006), em sua obra *Passagens*, na qual distingue limiar de fronteira justamente por implicar a não demarcação de um território, mas sim uma zona de fluxo, transição e passagem, tal qual a soleira de entrada de uma casa, que está entre o “estar fora” e o “estar dentro” da morada.

consiste em prejudicar a doida carreira do estado lírico para avisá-los das pedras e cercas de arame no caminho. Deixe que tropece, caia, se fira. *Arte é mondar mais tarde o poema de repetições fastiantas, de sentimentalidades românticas, de pormenores inúteis ou inexpressivos* (ANDRADE, 2013, p. 63; destaque nosso).

Mário aprofunda, aí, a tensão entre o impulso lírico, livre de regras construtivas, e a forma escritural ao “limpar” o poema de todo “excesso de repetições, sentimentalidades românticas e pormenores inúteis”, operando, assim, na direção do “poeta esgrimista” de Baudelaire. O trabalho de construção, portanto, é colocado em contraste tensional com o Desvairismo. Mais tarde, em “A escrava que não é Isaura” – ensaio escrito entre 1922 e 1924, mas só publicado em 1925 –, Mário irá atualizar a equação de Dermée, redefinindo-a por meio de uma outra proporção: máximo de lirismo + máximo de crítica = máximo de expressão:

Quem conhece os estudos de Paul Dermée sabe que no fundo ele tem razão. Mas *errou a fórmula*. 1º: Lirismo, estado activo proveniente da comoção, produz toda e qualquer arte. Da Vinci criando Il Cavallo, Greco pintando o Conde de Orgaz, Dostoievsky escrevendo “O Duplicata” obedeceram a uma impulsão lírica, tanto como Camões escrevendo Adamastor. 2º; Dermée foi leviano. Diz *arte por crítica e por leis estéticas provindas da observação ou mesmo apriorísticas*. 3º: *E esqueceu o meio utilizado para a expressão. Lirismo + Arte (no sentido de crítica, esteticismo, trabalho) soma belas-artes... Corrigida a receita, eis o marrom-glacé: Lirismo puro + Crítica + Palavra = Poesia* (ANDRADE, 1980, p. 205).

Essa complexa textura poética, fruto de um amálgama contrastante entre o “estado poético” –, seja ele nomeado de impulso subconsciente, intuição ou mesmo inspiração, como quer Valéry<sup>13</sup> –, e o poema, como operação poética de linguagem, deve ser considerada para a definição do sentido de lirismo neste “Prefácio”. Dupla direção, portanto, de dentro do impulso lírico, fundado sobre o eu subconsciente, e o fora, o distanciamento de um trabalho crítico – construtivo por meio de um deslocamento para fora de si, para o seu outro: a escrita poética, o verso com o qual é preciso esgrimir, burilar, desbastar. Da mesma forma, o movimento do eu para a cidade de São Paulo, que percorre tal qual um *flâneur*, recolhendo pedaços, restos, como o “poeta trapeiro” de Baudelaire, evidencia a direção do eu para fora de si,

<sup>13</sup> É o que diz Valéry no ensaio “Poesia e pensamento abstrato”, no livro *Varietades* organizado pelo renomado crítico literário João Alexandre Barbosa: “[...] Observei, portanto, em mim mesmo, esses estados que posso denominar *Poéticos*, já que alguns dentre eles finalmente acabaram em poemas. Produziram-se sem causa aparente, a partir de um acidente qualquer [...]” (1991, p.204; destaque do autor).

marca expressiva do eu lírico na modernidade, conforme Collot, nesse diálogo de alteridade com o universo urbano da cidade, e isso tanto em *Pauliceia* quanto em *Losango cáqui*, como veremos mais adiante.

Ao definir lirismo, porém, Mário menciona: “Lirismo: estado afetivo sublime – vizinho da *sublime loucura*. Preocupação de métrica e de rima prejudica a naturalidade livre do *lirismo objetivado*. Por isso poetas sinceros confessam nunca ter escrito seus melhores versos” (ANDRADE, 2013, p. 71; destaques nossos). Tal “sublime loucura” seria um reflexo do Desvairismo, uma “pseudo escola poética” no limiar entre a sistematização e a desorganização.

A busca por uma palavra em liberdade, então, facilmente se relaciona com o Futurismo que ele próprio havia negado com veemência. Neste tópico, chega até a concordar com Marinetti, ao afirmar que o poeta italiano havia sido grande “quando redescobriu o poder sugestivo, associativo, simbólico, universal, musical da palavra em liberdade” (ANDRADE, 2013, p. 67). Mas voltou a discordar do futurista em “A escrava que não é Isaura”, afirmando que Marinetti havia criado a palavra em liberdade, mas “[...] descobriu o que sempre existira e errou profundamente tomando por um fim o que era apenas um meio passageiro de expressão. Seus trechos de palavras em liberdade são intoleráveis de hermeticismo, de falsidade e monotonia” (ANDRADE, 1980, p. 239).

Ainda ao mencionar Marinetti e a descoberta da palavra em liberdade, no “Prefácio interessantíssimo”, Mário arremata: “[...] Aliás: velha como Adão. Marinetti errou: fez dela sistema. É apenas auxiliar poderosíssimo. Uso palavras em liberdade. *Sinto que meu copo é grande demais para mim, e inda bebo no copo dos outros*” (ANDRADE, 2013, p. 67; destaque nosso). Neste trecho, percebemos o movimento de alteridade do eu para o outro e certa contradição quando Mário critica Marinetti por sistematizar o uso da palavra em liberdade. Afinal, o Desvairismo, por meio do “Prefácio”, também representa uma busca por sistematização, pois coloca “leis”, mesmo que relativas, no impulso lírico.

Mário critica a poesia tradicional que leva em conta as sílabas poéticas e o número convencional de sílabas e rimas. Em produções poéticas anteriores, o autor faz uso da estrutura mais rígida de rimas, mas logo se esquivava deste recurso e

defende versos livres, a palavra em liberdade, como fez finalmente em *Pauliceia desvairada*, conforme elucidou no “Prefácio”:

Não acho mais graça nisso da gente submeter comoções a um leito de Procusto para que obtenham, em ritmo convencional, número convencional de sílabas. Já, primeiro livro, usei indiferentemente, sem obrigação de retorno periódico, os diversos metros pares. Agora liberto-me também desse preconceito. [...] *Mas não desdenho balouços dançarinos de redondilhas e decassílabos. Acontece a comoção caber neles. Entram pois às vezes no cabaré rítmico dos meus versos.* Nesta questão de metros não sou aliado; sou como a Argentina: enriqueço-me (ANDRADE, 2013, p. 65-6; destaque nosso).

No entanto, uma dualidade está bastante clara: o velho e o novo conciliados. O respeito e o desrespeito à tradição das rimas, em especial em *Pauliceia desvairada*, é inegável; existe, sim, certa submissão rítmica nos poemas de *Pauliceia*, inclusive que foi sistematizada pelo prefácio-manifesto. Então, o Desvairismo, as palavras em liberdade, o impulso lírico sem regras, se debatem com seu oposto: o impulso e a construção; a inspiração em liberdade e o trabalho regrado e racional.

Pode ser ainda mais difícil escrever um poema sem a obrigação da forma, dos ritmos e medidas prefixados, embora “escrever sem métrica e rima não faz caminho livre para o trânsito da pureza lírica” (FILHO, 2001, p. 186). Mário não irá repudiar completamente a ordem na poesia, embora a ideia de ordem esteja em desalinho com a lírica do subconsciente. Mário explica que:

Quem leciona História do Brasil obedecerá a uma ordem que, certo, não consiste em estudar a guerra do Paraguai antes do ilustre acaso de Pedro Álvares. Quem canta seu subconsciente seguirá a ordem imprevista das comoções, das associações de imagens, dos *contatos exteriores*. Acontece que o tema às vezes descaminha (ANDRADE, 2013, p. 66; destaque nosso).

Mário, então, defende a liberdade de expressão – “Minhas reivindicações? Liberdade. Uso dela; não abuso” (ANDRADE, 2013, p. 67). Acredita em uma poesia que não se prenda completamente na obrigação da rima e das gramáticas, mas também não a rejeita, aceitando-a esporadicamente e respeitando-a (“não abuso”). Esta forma livre é que fará ainda mais sentido em *Losango cáqui*, afinal, sua forma livre é refletida nas anotações poéticas, conforme veremos no terceiro capítulo.

Uma possível escola poética fundada por Mário neste prefácio metalinguístico, baseada na desordem e naquilo que não tem regras, coloca então o eu lírico em um lugar ébrio e exaltado. Lançado nas primeiras linhas do prefácio e aprisionado em seu momento final, Mário acaba com a escola poética que acabara de criar: “E está acabada a escola poética “Desvairismo”” (ANDRADE, 2013, p. 75). Notoriamente imbuído pelo jogo entre a construção e a destruição, Mário, fundando e desprezando o Desvairismo, coloca o próprio prefácio numa zona intermediária, entre a definição e a indefinição, a afirmação e a negação, o que nada mais é do que um exercício de sistematização da poética de *Pauliceia desvairada* e de meditação sobre o livro.

Muitas das ideias aqui desenvolvidas serão retomadas e muitas alteradas em “A escrava que não é Isaura”, em cujo posfácio Mário confessa que a demora entre o fim de sua redação e a publicação, só em 1925, deveu-se à falta de dinheiro para publicar o ensaio imediatamente; diz ele que: “Este livro, rapazes, já não representa a Minha Verdade inteira da cabeça aos pés. Não se esqueçam de que é uma fotografia tirada em Abril de 1922” (ANDRADE, 1980, p. 297). Já afastado da euforia do Modernismo, o posfácio possui um tom de autocrítica e de abatimento misturado com revolta e desencanto, no qual Mário chega até a comparar os poetas modernistas aos parnasianos.

O ensaio, porém, é um texto de grande importância para se entender a primeira fase do Modernismo brasileiro. Dedicado a Oswald de Andrade, tem como subtítulo “Discurso sobre algumas tendências da poesia modernista” e representa uma paródia do romance *A escrava Isaura*, de Bernardo Guimarães, conforme explica Teles:

Através de uma parábola, Mário apresenta a Poesia como uma mulher nua que os homens, com o passar dos tempos, foram cobrindo de roupas e joias, até que um vagabundo genial (Rimbaud) deu um pontapé naquele monte de roupas e deixou outra vez a mulher nua – a poesia moderna. E a partir daí desenvolve os fundamentos de sua poética. São as mesmas teorias do ‘Prefácio interessantíssimo’, somente que retocadas, ampliadas, submetidas a uma comprovação mais rigorosamente científica (TELES, 2012, p. 435).

A revista francesa *L'Esprit nouveau* novamente teve papel importante para a redação de “A escrava que não é Isaura”, pois Mário se inspirou em um artigo publicado em 1921, nesta revista. Segundo Teles:

Parece que Mário deu a seu novo estudo a mesma teoria que, segundo nos revela Maria Helena Grembecki, ele extraiu de um artigo de Halina Izdebska, intitulado “Lettres étrangères – La poésie russe des journées bolscheviks”, publicado no n. 11/12, de novembro de 1921, da revista *L'Esprit nouveau*. À margem deste artigo, Mário comentou em francês: “Eis nosso primitivismo: trata-se de desembaraçar o mecanismo da poesia e as leis exatas do lirismo para começar a nova e verdadeira poética” [...]. O estudo de Mário reflete exatamente essa polaridade (TELES, 2012, p. 435).

Dividido em duas partes, o ensaio destina a primeira divisão basicamente à poética e a segunda, à retórica. Na introdução, dedicada à parábola, apresenta ao leitor aquele que Mário chamou de “vagabundo genial”, referindo-se ao poeta Rimbaud. Ao comparar a escrava de Ararat à poesia e ao exemplificar metaforicamente que aquela mulher que nasceu nua ia ganhando novos trajes ao passar de cada geração, Rimbaud teria retirado toda aquela rouparia que foi colocada nela ao passar dos séculos, e “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” (ANDRADE, 1980, p. 202).

Tal mulher nua, portanto, era o que interessava aos modernistas, “pois não há de causar estranheza tanta pele exposta ao vento à sociedade educadíssima, vestida e policiada da época atual?” (ANDRADE, 1980, p. 202). A própria escrava do Ararat era, então, a poesia na sua essência mais radical e primitiva, no sentido de estar despida de ornamentos retóricos, tal qual já esboçara no “Prefácio Interessantíssimo”, fiel ao trabalho de desbastar o supérfluo na expressão poética.

Quanto ao lirismo, mais uma vez, o vinculará ao impulso subconsciente e livre de regras, de modo que a consciência seria, nessa concepção, a sua maior inimiga, conforme afirma em carta a Oneyda Alvarenga:

A consciência é a maior inimiga do lirismo, e jamais que a gente o poderá registrar na sua pureza original, porque pra reconhecê-lo apenas, *ele já passou dentro de nós pelo processo de regis*



*consciência e está designado por palavras, coisa artificial, pura criação do homem (destaque nosso).*<sup>14</sup>

Esta é, portanto, a maior dualidade que perpassa ambos os textos – desde o “Prefácio interessantíssimo” até “A escrava que não é Isaura”: o impulso eivado de subjetividade lírica, as palavras em liberdade, o instinto inconsciente, em oposição à construção, ao respeito à tradição, ao trabalho, à razão formalizadora, ao consciente. Tal operação se dá, segundo ele, por meio da tradução linguística e imagética do eu profundo e “essa tradução se efetua na inteligência por um juízo, pelo que é na realidade em psicologia ‘associação de ideias’” (ANDRADE, 1980, p. 243):

Vivem a dizer que tudo queremos destruir... É mentira. Esse período revolucionário já passou.  
A cada destruição do fim do século passado opomos um novo princípio:  
À destruição do verso pelo poema em prosa, preferimos, escolhemos o já existente Verso Livre.  
À destruição da sintaxe, a Vitória do Dicionário.  
À destruição da ordem intelectual, a Ordem do Subconsciente.  
(ANDRADE, 1980, p. 246)

Essa nova ordem não é outra senão a *analógica*, conforme Valéry já enunciara em seu ensaio “Introdução ao método de Leonardo da Vinci”<sup>15</sup>, que implica a afinidade entre ideias distantes, mas que se unem seja pela metáfora, seja pelo som ou ainda pela imagem. Tais condensações determinam a necessidade de uma linguagem mais sintética: “Geralmente os poetas modernistas escrevem poemas curtos. Falta de inspiração? De força para ‘Colombos’ imanes? Não. O que existe é uma necessidade de rapidez sintética que abandona pormenores inúteis [...] Nossa poesia é resumo, essência, substrato” (ANDRADE, 1980, p. 250).

Finalmente, no posfácio de “A escrava”, desta vez com mais serenidade e certo cansaço, porém com sentimento de liberdade, Mário revê, assim, no final de 1924, boa parte do que conceituou em 1922:

<sup>14</sup> Cartas – Mário de Andrade/Oneyda Alvarenga. São Paulo: Duas Cidades, 1983, apud FILHO, 2001, p. 180.

<sup>15</sup> Diz Valéry que “[...] a analogia é precisamente apenas a faculdade de variar as imagens, combiná-las, fazer coexistir a parte de uma com a parte da outra e perceber, voluntariamente ou não, a ligação de suas estruturas. [...] O segredo, tanto o de Leonardo quanto de Bonaparte, quanto o que o que a inteligência mais elevada possui uma vez, está e só pode estar nas relações que eles encontraram – que foram forçados a encontrar -, *entre coisas cuja lei da continuidade nos escapa*” (VALÉRY, 1991, p. 141; destaque do autor).

É que também muita gente começa a reconhecer que a louca não era tão louca assim e que certos exageros são naturais nas revoltas. Mas eu não pretendo ficar um revoltado toda a vida, pinhões! *A gente se revolta, diz muito desafôro, abre caminho e se liberta. Está livre. E agora? Ora essa!* retoma o caminho descendente da vida. As revoltas passaram, estouros de pneu, cortes de cobertão, naturais em todos os caminhos que têm a coragem de ser calvários. Calvários pelo que há de mais nobre no espírito humano, a fé (ANDRADE, 1980, p. 298; destaque nosso).

E, então, conclui a questão do diálogo entre subconsciente e inteligência, o que marcará a passagem para o *Losango cáqui*, sua obra seguinte. Mencionando que haverá uma transformação profunda e que a poesia basicamente intuitiva já não é o suficiente, o Mário de 1924, é aquele que faz a reavaliação da poesia brasileira, das primeiras décadas do século XX, sob outra perspectiva:

*O paisagismo sentimental* (sentimental não é pejorativo aqui) a que tenderam quasi todas as manifestações modernistas deste primeiro quartel do sec. XX, paisagismo cuja característica principal foi uma desleixada interpenetração do eu e do não-eu e confusão deles, o *paisagismo sentimental já vai aos poucos terminando porquê a inteligência é orgulhosa de si e manda que cada coisa conheça o seu lugar* (ANDRADE, 1980, p. 299; destaque nosso).

Nesta renovação de seus preceitos, Mário coloca a inteligência em posição de destaque, já que a ela cabe importante função na tradução do impulso lírico, inconsciente e livre, numa forma de expressão poética.

### CAPÍTULO 3 – As anotações líricas em *Losango cáqui*

*Eis o que é, o que imagino será toda a minha obra: uma curiosidade em via de satisfação.*

(“Advertência”)

É sempre um desafio estudar Mário de Andrade, especialmente no que se refere a *Losango cáqui – ou afetos militares de mistura com os porquês de eu saber alemão*, escrito em 1922 e fruto dos três meses nos quais Mário se dedicou aos exercícios militares, aos 29 anos. Em 1916, Mário havia tido sua primeira experiência no exército, quando realizou manobras no Rio de Janeiro como voluntário no serviço militar<sup>16</sup>; em 1922, retorna ao exército e realiza manobras militares para reservistas, em São Paulo, conforme registros fotográficos<sup>17</sup>:



Figura 1 – Mário de Andrade (à direita) no serviço militar, em 1916, no Rio de Janeiro

<sup>16</sup> Conforme cronograma da trajetória de Mário de Andrade disponível na edição número 36, ano 1994, da Revista do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB), USP.

<sup>17</sup> Disponíveis em: Arquivo IEB – USP, Coleção Mário de Andrade, códigos dos documentos: MA-F-0014 (figura 1) e MA-F-0053 (figura 2).



Figura 2 – Mário de Andrade (em pé, terceiro da esquerda para direita) com grupo de reservistas em São Paulo, em 1922

*Losango cáqui* nasceu da experiência militar, mas, em carta ao amigo Manuel Bandeira, comenta sobre a incerteza que tinha sobre a sua publicação:

[...] Fiz uma espécie de diário em verso do meu tempo de serviço militar. Está engraçado. É possível que o publique. São pequenos momentos de minha vida. Dirão que é romantismo. Mas não há poeta nenhum verdadeiro que não tenha em seus versos pequenos momentos de vida. Serão demasiado pessoais. São como os livros da vida (ANDRADE, Mário, apud MORAES, Marcos Antonio de, 2001, p. 72-3)<sup>18</sup>.

A publicação de *Losango*, no entanto, só aconteceu quatro anos depois, em 1926, financiada pelo próprio autor. O livro, dedicado à Anita Malfatti, é composto por quarenta e cinco quadros-cenas, a maioria sem título e numerados por algarismos romanos, que transitam entre a poesia e a prosa, sem outra continuidade que não seja a justaposição de pedaços que vão, no entanto, reconstituindo um outro tipo de unidade na multiplicidade, como um “mosaico arlequinal” da cidade de São Paulo, lugar onde os “quadros” se desenrolam.

Comparado a *Pauliceia desvairada*, *Losango cáqui* é uma obra já sem o transbordamento e excessos que Mário reconhece naquele que foi um dos primeiros frutos do Modernismo brasileiro, como admite na mesma carta a Bandeira:

*Pauliceia* é a cristalização de 20 meses de dúvidas, de sofrimentos, de cóleras. É uma bomba. Arrebentou. [...] Ora: toda bomba arrebenta com estrépitos e excessos de liberdade. Meu mal, se mal houver nisso, foi não corrigir-lhe o que tinha de excessivo barulho e

<sup>18</sup> Trata-se do livro *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira*. Organização, introdução e notas de Marcos Antonio de Moraes pela EDUSP, 2001.

excessiva liberdade construtiva. Mas é que, assim como está, *Pauliceia* me é excessivamente cara. (ANDRADE, Mário, apud MORAES, Marcos Antonio de, 2001, p. 72).

Dessa forma, mesmo escrito pouquíssimo tempo depois de *Pauliceia*, *Losango* apresenta-se como uma obra mais madura e distanciada da euforia anterior, mas, principalmente, mais condizente com as reflexões feitas no “Prefácio interessantíssimo”, como a crítica aponta:

[...] acentua-se o senso de humor, a jovialidade, além da euforia à “primeiro amor”. Sob os recursos do associacionismo livre, é igualmente interpenetrante com a condição de recruta “em exercícios militares”. Conte-se a mais a visão da cidade, a presença de amigos e até de objetos auxiliares de seu trabalho intelectual. Mas talvez em *Losango Cáqui* se exemplifique mais do que em *Pauliceia Desvairada* a poética do “Prefácio Interessantíssimo”, destacadamente a recuperação do valor intrínseco da palavra, no caso favorecida pela disposição gráfica no quadro da composição, solta, jogada no espaço branco do “espelho” (CASTELLO, 1999, p. 123).

Lafetá vai ainda além e considera *Losango* uma continuação natural de *Pauliceia*. Para o crítico, “o princípio de composição era o mesmo que comandava a feitura dos poemas “desvairistas”: o poeta obedece ao fluxo do lirismo e anota, sem censura, os movimentos do subconsciente, as imagens que lhe ocorrem, fazendo associações livres sobre temas do cotidiano” (LAFETÁ, 2004, p. 220-1). Assim, considera o resultado de *Losango* melhor do que o de *Pauliceia*, pois a retórica se reduz e a linguagem se torna mais natural e espontânea.

Apesar disso, a recepção da crítica, à época da publicação de *Losango cáqui*, foi extremamente negativa e é sobre isso que Mário, em carta ao amigo Manuel Bandeira<sup>19</sup>, se refere ao dizer que alguns jornais da capital paulista, como a *Folha da Noite* e o *Correio Paulistano*, ficaram escandalizados com o livro, que foi recebido com insultos pela crítica de Menotti del Picchia, aliás, uma das mais cruéis. O autor de *Juca Mulato* considerava *Losango cáqui* irritante e um verdadeiro absurdo, dentre outras acusações.

Manuel Bandeira, porém, era simpatizante da obra, embora tivesse realizado críticas pertinentes aos poemas, afinal, ele teve acesso a trechos de *Losango cáqui* antes mesmo da sua publicação, por meio da correspondência com Mário de

<sup>19</sup> ANDRADE, Mário, apud MORAES, Marcos Antonio de, 2001, p.274.

Andrade. Para Bandeira, “*Losango cáqui* é um título lindo” (ANDRADE, Mário, apud MORAES, Marcos Antonio de, 2001, p.106) e, ainda: “O teu *Losango cáqui* tem sido nestes últimos tempos o espanador de minha melancolia. Já li e reli de cabo a rabo mais de 5 vezes” (idem, p. 108)

A obra se ressent, no entanto, de estudos críticos mais atualizados, e um dos mais recentes com o qual me deparei é a dissertação de mestrado *Traços do expressionismo alemão em Mário de Andrade* (2013, Universidade de São Paulo), de Vivian Caroline Fernandes Lopes, cujo foco é a investigação do expressionismo alemão a partir de duas obras de Mário: *Losango cáqui* e *Amar, verbo intransitivo*. Nela, consideram-se aspectos referentes ao primitivismo, à deformação e à preocupação social, mas nenhuma referência se faz sobre a temática do lirismo e da hibridização de gêneros naquilo que o autor, na “Advertência” do livro, chama de “anotações líricas de momentos de vida”, e que será o núcleo de investigação desta pesquisa.

### 3.1 Capa

A capa de *Losango cáqui* é de autoria do pintor Di Cavalcanti; em preto e branco, difere completamente da capa de *Pauliceia desvairada*, a qual representa uma rebentação de cores em referência mais direta ao traje do arlequim. Vale destacar que Di Cavalcanti também foi o ilustrador do cartaz oficial da Semana de Arte Moderna de 22 e idealizador do projeto de capa de *Pauliceia desvairada*<sup>20</sup>, embora a capa oficial tenha sido de autoria de Guilherme de Almeida. Naquela época, era uma prática comum convidar pintores modernos para realizar este tipo de trabalho, especialmente as capas dos livros do período modernista, como *Pau-brasil*, de Oswald de Andrade, por exemplo, iluminado, como ele diz, pelas gravuras de Tarsila do Amaral.

---

<sup>20</sup> Projeto de capa de 1921, por Di Cavalcanti; desenho a nanquim e guache sobre papel (25 x 16,2 cm; Coleção de Artes Visuais, IEB-USP).



Figura 3 – Capa de *Losango cáqui*, de Di Cavalcanti

Na capa de Di Cavalcanti (Figura 3), um soldado em posição de descanso é o destaque, em meio a uma paisagem com elementos rurais. O soldado de quepe fuma um cachimbo e porta uma arma que, no entanto, está em repouso, e o soldado em atitude meditativa, a olhar para dentro, como se contemplasse a si próprio, contrastando com a expectativa que o nome – soldado – traz. No topo, centralizado, o nome do autor em paralelo ao título, logo abaixo, cujo artigo “o”, aliás, desaparece da capa oficial da primeira edição. Além da tensão trazida pela representação desse soldado, há ainda a do ambiente bucólico, contrariando o lugar em que os “quadros de anotações líricas” do enunciador vão se desenvolver, isto é, a cidade de São Paulo.

Outro, no entanto, é o projeto que antecedeu ao traçado da capa oficial (Figura 4). Nele, o esboço do soldado é muito mais rígido e artificial e, além do mais, o seu olhar volta-se para fora, alterações significativas que a elaboração final da capa processou: em lugar da dureza e do distanciamento, o relaxamento e a flexibilidade; em lugar do olhar para fora do eu, o seu inverso. É como se esse



soldado do esboço ostentasse uma pose para uma fotografia “oficial” em oposição ao outro, colhido num momento de alheamento e distração.

Além disso, o acréscimo do cachimbo é um elemento que causa estranheza, afinal, diferentemente de um simples cigarro, implica requinte e certa cerimônia e, inclusive, um distanciamento de hábitos do povo brasileiro, constituindo-se numa marca que aponta para influências europeias, notadamente a típica atitude de um *flâneur*, na ociosidade contemplativa avessa ao trabalho produtivo.



Figura 4 – Projeto para a capa de *Losango cáqui*, de Di Cavalcanti

Temos aí, portanto, a interpretação de Di Cavalcanti sobre a obra, a título de um paratexto, como vimos ao tratar do “Prefácio interessantíssimo”, que margeia as bordas do texto, nem fora nem dentro dele, e que, em certa medida, conflui e diverge das “anotações líricas” que irão se desenvolver mais adiante. Manuel Bandeira, inclusive, criticou a capa, conforme carta que enviou ao amigo Mário de Andrade:



Não gostei da capa do *Losango cáqui*. Aquele desenho do Di estava bom para ilustrar um livro de poemas ingleses, não os teus. Tudo o mais materialmente bom. [...] De outras coisas porém gostei; por exemplo as tupanarocas sagradas. O abasileiramento todo está bom (ANDRADE, Mário, apud MORAES, Marcos Antonio de, 2001, p. 271).

O soldado de Di, assim, é um brasileiro típico, miscigenado, que utiliza o cachimbo para meditar, como se estivesse tendo devaneios. A posição meditativa de contemplação, no entanto, dá a entender, pela visão de Di, que somente é possível de acontecer em ambientes bucólicos e naturais, como na ilustração. Dessa forma, sua interpretação é aquém, demonstrando, mais uma vez, como Mário era um homem a frente de seu tempo por trazer à literatura brasileira um poeta-soldado-*flâneur* que contempla o ambiente urbano da cidade de São Paulo. Por outro lado, é grandioso o paradoxo percebido por Di do soldado em descanso, com um olhar refletivo que muito lembra a escultura em bronze *O pensador* (1904), de Auguste Rodin, e com traços marcantes dos pés e da posição sentada do soldado, que poderiam corresponder à importantíssima obra antropofágica que viria alguns anos mais tarde, *Abaporu* (1928), de Tarsila do Amaral.

Outra estranheza é observada a respeito do subtítulo da obra, *Ou afetos militares de mistura com os porquês de eu saber alemão* – a qual, aliás, não está na capa de Di: cria-se uma tensão de sentido entre afeto e militar, refratários um ao outro, como uma espécie de metonímia da própria metáfora existente entre o losango e o cáqui; ao mesmo tempo em que atenta contra os vínculos lógicos entre afeto-militar e a interrogação sobre os motivos “insondáveis” do autor saber alemão. Poder-se-ia até dar algumas razões a partir da biografia do autor, como a relação de Mário com a língua e o expressionismo alemão que, inclusive, já vinha desde *Há uma gota de sangue em cada poema*, além de ter tido uma provável paixão pela professora de alemão, “de cabelos fogaréus”, como se expressará, por exemplo, no fragmento XVII de *Losango cáqui*. Também, o “eu” desse subtítulo, que está tão marcado – “os porquês de eu saber alemão” –, que se confunde entre o eu biográfico e o eu lírico. No entanto, são razões questionáveis, evasivas e imersas na incerteza. São, no entanto, justificáveis por uma outra lógica, que vem desde o “Prefácio Interessantíssimo”, e cujo fundamento é o “impulso subconsciente”, desvairista, que comanda as palavras em liberdade e as sintonias mais imprevistas.

Há nesse subtítulo, portanto, uma “mistura” que beira ao *nonsense* e põe em causa aquilo que a “Advertência” vai anunciar no campo da experimentação e da procura por um novo sentido de lirismo questionador da própria tradição.

### 3.2. “Advertência”

*Losango cáqui* é iniciado por outro paratexto – “Advertência” –, que é um tipo de prefácio, escrito em 1924, e cuja assinatura – M. de A. – nos remete não ao autor biográfico, mas a uma assinatura que, também ela, está no limiar, nem fora nem dentro do livro, entre o ficcional e o real. Nesta advertência, o autor confessa que os poemas do livro foram escritos em 1922 e que configuram uma espécie de diário, escrito durante três meses, ao qual juntou poucos trechos de outras épocas. São, assim, “sensações, ideias, alucinações, brincadeiras, liricamente anotadas” (ANDRADE, 2013, p. 133).

Segundo o autor, sua finalidade principal não era a de escrever poemas – “raro tive a intenção de poemas” (ANDRADE, 2013, p. 133) –, mas, sim, o de elaborar “anotações líricas”, “poesia-de-circunstância”, que seriam retratos de fatos banais, acontecimentos variados, que emergem da vida. Tal “poesia-de-circunstância” em *Losango cáqui*, portanto, retrataria a vida citadina em São Paulo e os acontecimentos que circundaram os três meses de exercícios militares do autor. Evita, assim, denominar essas “anotações” de poemas por lhes faltar, segundo ele, o caráter de universalidade, que deve fundamentar uma verdadeira obra de arte.

Vale resgatar que Mário considera que o lirismo nasce do eu profundo e a inspiração, a impulsão lírica, é livre e pode surgir desde elementos os mais banais até os sentimentos mais profundos, pois “todos os assuntos são vitais. Não há temas poéticos. Não há épocas poéticas [...]. O que realmente existe é o subconsciente enviando à inteligência telegramas e mais telegramas” (ANDRADE, 1980, 208-9). Assim, tudo pode ser matéria para a poesia, conforme aponta Filho:

No fim da primeira parte de *A escrava...*, diz Mário que “a modernizante concepção de Poesia” nos leva a dois resultados. Um deles, o primeiro, é “respeito à liberdade do subconsciente. Como consequência: destruição do assunto poético”. Mas isso não significa

que a poesia ficará sem assunto, pelo contrário: tudo passa a ser assunto poético, não há o chamado assunto poético (no sentido até então empregado). As únicas temáticas indesejáveis são as artificiais, divorciadas da geografia, do tempo e da vida próximos, como vimos na crítica de Mário aos mestres parnasianos. E todos os assuntos possuem o mesmo valor, não há grandes nem pequenos – tudo depende do tratamento poético. Se nos primeiros tempos da poesia moderna isto era uma novidade, uma revolução, uma insolência, hoje é, felizmente, algo compreendido – e desejado – por todo leitor de poesia (FILHO, 2001, p. 187; destaque nosso).

No “diário” de recolhidas do cotidiano em *Losango cáqui*, no entanto, o lirismo se encontra sob questionamento e experimentação de um novo lugar possível:

Aliás o que mais me perturba nesta feição artística a que me levaram minhas opiniões estéticas é que *todo lirismo realizado conforme tal orientação se torna poesia-de-circunstância. E se restringe por isso a uma existência pessoal por demais*. Lhe falta aquela característica de universalidade que deve ser um dos principais aspectos da obra de arte. *Vivo parafusando, repensando e hesito em chamar estas poesias de poesias. Prefiro antes apresenta-las como anotações líricas de momentos de vida e movimentos subconscientes aonde vai com gosto o meu sentimento possivelmente pau-brasil e romântico.* (LC, p.121; destaques nossos)<sup>21</sup>

Interessante é destacar aí a dúvida de Mário sobre o sentido de um lirismo que, embora ainda sob o impulso do subconsciente, tal qual enunciara no “Prefácio interessantíssimo”, agora se acha envolvido pelo circunstancial e pela alteração inevitável de seu sentido original. Ao invés do movimento para dentro, agora, o que perturba é o olhar voltado para aquilo que está nas cercanias do eu e o pressiona desde fora numa relação com o banal e com as vivências do cotidiano que passa a ser material, daqui para frente, do lirismo do Modernismo brasileiro.

A hipótese de um “sentimento pau brasil” é, por sua vez, mais um lugar de hesitação do autor, de aproximação e de distanciamento em relação a Oswald de Andrade. Aproximação porque o lirismo da *Poesia Pau-Brasil* está alicerçado no circunstancial da cidade de São Paulo. Distanciamento porque o lirismo oswaldiano do *Manifesto* e da *Poesia Pau Brasil* nada tem de romântico, além do que o seu caráter circunstancial se alça a universal por não oferecer resistência ao outro, mas,

<sup>21</sup> Todas as referências a *Losango cáqui* serão, daqui para frente, demarcadas pela sigla LC seguida pelo número do fragmento e página respectiva. Conforme nossa bibliografia, utilizamos o livro *Losango cáqui*, inserido na obra *Mário de Andrade – Poesias completas*, edição de texto apurado, anotada e acrescida de documentos por Tatiana Longo Figueiredo e Telê Ancona Lopez (Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013).

antropofagicamente, apropriar-se “daquilo que não é meu”, do outro, estrangeiro, e inscrevê-lo no interior daquilo que é nosso, nacional, gerando um híbrido a ser ofertado como produto de exportação, uma “poesia de exportação”, como diz no *Manifesto Pau-Brasil*<sup>22</sup>, capaz de circular no contexto da poesia internacional, revertendo o movimento de “cópia” e influência passiva, para o de ativação de uma poética inventiva, experimental e crítica, simultaneamente.

A grande proposição dessa advertência, portanto, é a dúvida e a incerteza que rondam Mário. Ele afirma que a poesia deve “ir além”, embora ainda não esteja certo de qual “além” seja esse e pede que o livro seja tomado como uma pergunta – e não uma solução. Desde o desejo de não ser classificado em nenhuma escola literária, à época de toda polêmica envolvendo o Futurismo, Mário já demonstrava estar “à procura de algo”, talvez inclusive de si mesmo. Tal postura se reflete em *Losango* e nas anotações líricas que o compõem, conforme escreve em carta a Manuel Bandeira:

[...] Abandonei, posso assim dizer, a poesia. *Estou perdido em pesquisas e pesquisas de expressão. Meus poemas atuais, de 1922 para diante, são verdadeiros ensaios, exercícios, estudos. Procuo. Julgo achar. Uma rápida alegria. E a dúvida. A desolação. Terrível. Escrevo muito. Tenho um livro pronto. O Losango cáqui – impressões do mês de exercícios militares que fiz em agosto. Procuo realizar a poesia mais psicológica possível. Verdadeiras demonstrações práticas. Psicologia experimental. É uma poesia, poder-se-á dizer, científica. Não há verso, palavra, pontuação que não se justifique pela psicologia. Creio que estou perdido para a poesia. Paciência! Não posso fugir ao meu destino, isto é, ao meu prazer (tragédia?), propensões, gostos. O público só entenderá a blague. Acreditará nela. E se assobiará. E disfarçarei assim minhas dúvidas e tormentos ao apupo universal (ANDRADE, Mário, apud MORAES, Marcos Antonio de, 2001, p. 78-9; destaques nossos).*

Definir *Losango cáqui* como “ensaios, exercícios, estudos” é uma chave importante que nos aponta para a experimentação na qual o autor está envolvido, entrando numa área de incerteza e de abertura para uma nova atitude frente ao lirismo desta escrita a meio caminho entre o diário, a crônica e o poema. Mas ainda é motivo de espanto o modo como alia as possíveis motivações psicológicas não mais aos movimentos do subconsciente, mas sim a “demonstrações práticas”, próprias de uma poesia que “poder-se-á dizer científica”. Paradoxo que abala o

<sup>22</sup> ANDRADE, Oswald de. *O manifesto antropófago*, apud TELES, 2012.

edifício da tradição lírica, inclusive aquele que o próprio autor construiu no “Prefácio interessantíssimo” e que, de certa forma, “A Escrava que não é Isaura” já anunciava. Alteração de perspectiva que aponta para o deslocamento de foco do eu lírico, agora, de fora para dentro, como diria Collot (2004).

A própria “Advertência”, aliás, já anuncia as novas possibilidades que Mário estava considerando seguir, inclusive a partir da coletividade, conforme pontua Lafetá:

[...] a “Advertência” que procede o livro mostra novos rumos que o poeta estava seguindo: em vez do simples registro individualista de momentos líricos, ele passa a afirmar a necessidade de “socializar” o poema, isto é, de pesquisar formas mais enraizadas na coletividade. Faria isso no livro seguinte, àquela altura quase totalmente escrito – *Clã do Jabuti*, publicado em 1927 (LAFETÁ, 2004, p. 221).

Dessa forma, o livro deve ser tomado como pergunta sobre uma escritura lírica em constante transformação, assim como seu autor. E se o poeta trapeiro era aquele que saía à rua à cata de rimas, Mário era o poeta que saía às ruas de São Paulo à procura de uma escrita poética capaz de expressar o sentido desse novo lirismo.

### **3.3 A recolha dos resíduos da cidade nas anotações líricas do poeta-trapeiro**

*Losango cáqui*, nos seus quarenta e cinco quadros, se constitui pelas andanças do poeta, à semelhança do *flâneur* baudelairiano, pela cidade de São Paulo. Nesse percurso, vai recolhendo restos de impressões sobre o cotidiano urbano que se justapõem sem estabelecerem uma linha de causalidade. Alternam-se, no entanto, algumas constantes nessa caminhada do poeta-soldado-andarilho, entre marchas e disciplina militar – que estão certamente contaminadas pela marca biográfica dos três meses em que Mário serviu o exército –, e a da liberdade e experimentação das “anotações líricas” alimentadas pela recolha dos elementos circunstâncias da vida de uma cidade como São Paulo, sem o compromisso estrito com a rigidez disciplinar de rimas e versos, tanto que chega a se questionar se poderiam ser chamados de “poemas”.

Poderíamos pensar, então, que há ainda certo “desvairismo” nos alicerces da composição de *Losango cáqui*, porém, fundado sobre relações analógicas num cruzamento entre as associações ditadas pelo subconsciente e aquelas do princípio construtivo da forma literária mais adequada para expressar esse novo experimento de “poesia de circunstância”, que imprime valor significativo ao deslocamento para fora do eu lírico, conforme Collot (2004) define como marca do lirismo moderno.

Tais “anotações líricas”, colhidas ao acaso e sem uma deliberação prévia, como, aliás, afirma na “Advertência”, implicariam, assim, um passeio distraído do poeta, como ocorre com o *flâneur* baudelairiano, numa atitude de suspensão do centramento nas paisagens de dentro para perder-se na contemplação da paisagem de fora, do circunstancial, o que dá a essas anotações um caráter próximo da crônica e, até mesmo, do diário, perpassados, porém, por um traço crítico-irônico de um eu no limiar do lirismo, esteja ele manifesto em prosa ou em verso, investindo contra as fronteiras que separam os gêneros em categorias rígidas.

Em aparente caos, assim, existe um eu lírico que se desdobra e percorre a cidade de São Paulo de dentro do bonde e da marcha do exército, contando suas impressões do serviço militar. Em paralelo, o tema do amor pela mulher de “cabelos fogaRéu” é apresentado. Assim, entremeiam-se temáticas que vão surgindo ao longo dos poemas, como, por exemplo: amor (fragmentos I, IV, XV, XX, XXV, XXXVI, XXXVII e XXXIX); impressões do cotidiano (fragmentos II, XIII, XVII, XX, XXII, XXXII e XLIV); exército (fragmentos IV, VI, VIII, IX, XIV, XVI, XIX, XXXI e XXXIX); bonde (fragmentos VII, XII e XXIX); e reflexões sobre o autor e o Modernismo (fragmentos XVII, XXIII, XXV, XXXV, XXXVIII, XL, XLI, XLIII e XLV); são temas recorrentes e que permeiam os fragmentos de *Losango cáqui*, como analisaremos mais adiante. Essas temáticas, entretanto, entrecruzam-se e não há como delimitá-las a este ou àquele fragmento, mas poderemos reuni-las em dois campos intercomunicantes, que implicam, também, dois ritmos diferentes: o marcial e ordenado do poeta-soldado, recolhido pela metonímia cáqui representativa da cor do uniforme militar, e o ritmo dissonante e multifacetado, representativo da pluritonalidade da cidade de São Paulo, que o losango, metonímia da roupa tradicional do arlequim, recupera associado ao *arlequinal* e ao *desvairismo* de *Pauliceia desvairada*.

Logo à entrada de *Losango cáqui*, o primeiro quadro-cena nos oferece uma visão de todo o percurso, sendo iniciado por uma explosão lírica – “Meu coração estrala” –, um coração que se divide e é impulsionado para fora, para ser recolhido, em pedaços, pelas “anotações líricas”, a fim de compor um painel multifacetado do poeta e seu *alter*: a cidade de São Paulo. Se retomarmos o poeta trapeiro, é como se cada estilhaço, que se dissipou, tivesse sido recolhido e reorganizado pelo poeta numa forma literária híbrida, entre o verso e o não verso, a poesia e a prosa, criando um tecido discursivo multitonal; assim, pode-se dizer que cada “quadro” desse percurso constituirá um fragmento de um único “poema-prosa” ou *prosapoema*:

Meu coração estrala.  
*Esse lugar-comum inesperado: Amor.*

Na *trajetória rápida do bonde...*  
 De Sant’Ana à cidade.  
 Da Terra à Lua  
 Júlio Verne  
*Atravessei o núcleo dum cometa?*  
 Me sinto *vestido de luzes estranhas*  
 E da inquietação fulgurante da felicidade.

*Aqueles olhos matinais sem nuvens...*  
 Meu coração estrala.

No entanto dia intenso apertado.  
*Fui buscar minha farda.*  
 Choveu.  
 Visita espanto  
 Discussões estéticas.  
 Automóvel confidencial.  
 Os cariocas perderam o matche.  
 Eta paulistas!

Mas aqueles olhos matinais sem nuvens...  
 Meu refrão!

E penso nela, unicamente penso em mim.  
 Amo todos os amores de S. Paulo... do Brasil.  
 Eu sou a Fama de cem bocas  
 Pra beijar todas as mulheres do mundo!  
 Hoje é Suburra nos meus braços abraços frementes amor!  
 Minha Loucura, acalma-te.  
 ... Muitos dias de exercícios militares...  
 Previsões tenebrosas...  
 Revoluções futuras...  
 Perspectivas de escravo cáqui, pardacento, fardacento...

Meu coração estrala.  
 Amor!...

(LC, I, p.135-6; destaques nossos)

O ponto de partida está nesse espaço do tema amoroso, lugar comum, porém, aqui, inesperado e motivo de espanto. Assim, o eu enamorado que perpassa o poema e atravessa os versos e a cidade “em trajetória rápida do bonde”, já não é o mesmo nem de *Pauliceia desvairada* nem do “Prefácio interessantíssimo”. Conscientiza-se de que está, doravante, misturado ao cotidiano e circunstancial, sem aura, como o trapeiro de Baudelaire na perspectiva de Benjamin, a recolher restos daquilo que a cidade, no seu pragmatismo consumista, desprezou.

A travessia se faz por meio do bonde e até do cometa, em alusão a Júlio Verne e a seu romance *Viagem ao centro da Terra* (1864): “Na trajetória rápida do bonde.../ De Sant’Ana à cidade. / Da Terra à Lua/ Júlio Verne/ Atravessei o núcleo dum cometa?” (LC, I, p.135; destaques nossos). O destaque é para a velocidade que alia o transporte urbano – o bonde – ao cometa, numa contaminação entre o artificial e o natural de sorte a imprimir, por analogia, maior impulso e velocidade a esse percurso do coração estilhaçado do eu lírico.

A viagem de bonde na volta dos exercícios militares para casa, aliás, irá aparecer em outros momentos de *Losango cáqui*, em trajeto de Santana, bairro da capital paulista onde Mário realizou as atividades militares, até sua casa. Este eu está “vestido de luzes estranhas”, inquieto, mas imbuído de felicidade, como um herói moderno que cumpre sua tão desejada saga, como na história de Verne, nessa viagem na velocidade da luz.

O cruzamento entre os dois ritmos – o regular e ordenado e o irregular e fragmentado – já é perceptível aqui. O primeiro se constrói por meio da regularidade do refrão, como a lembrar da intromissão do impulso lírico sentimental em meio a uma trajetória pontilhada pelo banal e corriqueiro da cotidianidade de São Paulo, daquilo que está fora do eu lírico, invadido pelo circunstancial. A repetição da frase-refrão é outro sinal dessa relembração que não abandona nem o poeta nem o poema: “Meu coração estrala. Esse lugar-comum inesperado: Amor/ Aqueles olhos matinais sem nuvens... Meu coração estrala / Mas aqueles olhos matinais sem nuvens... Meu refrão! / Meu coração estrala./ Amor!” (LC, I, p.135-6; destaques nossos).



O refrão, que tradicionalmente aparece em composições líricas e na música, é um verso ou conjunto de versos que se repete em intervalos regulares, recurso muito utilizado, inclusive, para a memorização de poesias populares. Em *Losango cáqui*, o refrão “Meu coração estrala” irá reverberar em outros fragmentos: “Meu coração estrala”, no fragmento XXXV, e, mais adiante, no fragmento XL: “Não deveria falar ‘meu coração estrala’”.

A irregularidade multitonal se marca, por outro lado, desde o desalinhamento gráfico das linhas-versos, e até mesmo no refrão se observarmos que a cada repetição ao “meu coração estrala” se agregam novos qualificadores que modificam o sentido dessa explosão sentimental por meio de sutis deslocamentos que avançam em direção à consciência da construção paralelística do refrão até terminar com um “Amor” que, diferente daquele do início, carrega, agora, no seu interior, todo o percurso feito.

O poeta-soldado aparece, como a inaugurar uma linha narrativa, que é logo interrompida por outra, a do poeta-arlequim-trapeiro no seu traje formado por retalhos-losangos<sup>23</sup>: “No entanto, dia intenso apertado./ *Fui buscar minha farda./ Choveu./ Visita espanto/ Discussões estéticas./ Automóvel confidencial./ Os cariocas perderam o matche./ Eta paulistas!*” (LC, I, p.136; destaques nossos). São anotações da pluralidade de perspectivas de um rápido passeio de bonde-cometa pela cidade e do acúmulo de resíduos que se amontoam numa síntese arlequinal.

Por outro lado, a recolha de pedaços de lembrança da amada de “olhos matinais sem nuvens”, também um tipo de refrão nesse fragmento, vem associada a elementos de alteridade: “E penso nela, unicamente penso em mim” (LC, I, p.136). Este movimento eu-outro é um dos desdobramentos do eu lírico, que também se desloca para dimensões cada vez mais amplas em direção à cidade de São Paulo e ao Brasil: “Amo todos os amores de S. Paulo... do Brasil” (LC, I, p.136), em graus de desvarios que chegam até “Suburra” e toda a associação que traz com o

---

<sup>23</sup> O arlequim é uma personagem da *Commedia dell'arte*, cuja função original era a de divertir o público durante os intervalos dos espetáculos. Sua importância foi se ampliando, gradativamente, e deve-se destacar, ainda, o seu traje, feito de retalhos multicoloridos, geralmente em forma de losango. O fato de ter sua vestimenta feita por retalhos nos leva a associá-lo ao poeta trapeiro de *Losango cáqui* na sua tarefa de produzir as anotações líricas a partir do material residual recolhido nas suas andanças pela cidade.



Além disso, destaca-se o banal e circunstancial como matéria prima da poesia – “Isso também entra na poesia/ Porque ele não tinha dinheiro pra comprar outra” (LC, II, p. 137). Tal cotidianidade diz muito sobre o caráter de diário e de crônica dessas anotações líricas, bem como a coloquialidade de restos de diálogos que trazem o sabor da fala oral: “Trique... Estrago/ [...] fiz “Oh”!/ [...] Sabes que sou muito alegre/ [...] Até quarta, hein” (LC, II, p. 138-9).

Também, nesse fragmento, é possível a recolha de restos de outro gênero como a carta:

[...]  
 "Pêsames".  
  
 "Situação difícil.  
 Querido amigo... (E os 50 milréis.)  
 Subscrovo-me  
 adm<sup>or.</sup> obg<sup>o.</sup>"  
 E a assinatura manuscrita.

(LC, II, p. 138)

Reaparece a comoção, que retorna ao “meu coração estrala” e à memória de *Pauliceia desvairada* (“São Paulo! comoção de minha vida...”<sup>24</sup>), mas já aqui num movimento de tensão entre o extravasamento da emoção e a sua contenção:

[...] Não poder contar meu êxtase  
 Diante de dos teus cabelos fogaréu!  
  
 A interjeição saiu com o ponto fora de lugar!  
 Minha comoção  
 Se esqueceu de bater o retrocesso.  
 Ficou um fio  
 Tal e qual uma lágrima que cai  
 E o ponto final depois da lágrima.  
  
 Porém não tive lágrimas, fiz "Oh!"  
 Diante dos teus cabelos fogaréu.  
 A máquina mentiu!  
 Sabes que sou muito alegre  
 E gosto de beijar teus olhos matinais.  
 Até quarta, heim, II.  
  
 Bato dois LL maiúsculos.  
 E a assinatura manuscrita.

<sup>24</sup> Trata-se do poema “Inspiração”, de *Pauliceia desvairada*. In: ANDRADE, 2013, p. 77.

(LC, II, p. 138-9)

Entremeada à carta, observa-se a luta do eu lírico entre o dentro (a comoção em desvario e desordem) e o fora de si mesmo (a ordem e a razão), questionando-se diante do exagero da comoção ao transitar pelo teclado e “retrocessos” da máquina de escrever, como quem perambula pela cidade. Em constantes interrupções e retornos, a “mulher de cabelos fogaréu” também é uma espécie de refrão deste poeta-soldado-arlequim, em travessia por entre os fragmentos desse percurso da escrita por meio da máquina de escrever do próprio escritor.

Na cena seguinte, novo ritmo traz o retorno da descontinuidade ao conjunto:

– Mário de Andrade!  
– Ah...

Me lembrava daquela cara olhos cabelos,  
Daquelas mãos um dia cheias de amizades pra mim...  
No entanto era um desconhecido.

[...]

– Tive notícias de você... Pelos jornais. Tenho seguido.  
– Ahn...  
– Você mudou bastante.  
– Estou mais forte.  
– Os insultos foram por demais.  
– Um pouco... Mas, você?

[...]

E quis me cercar daqueles braços caídos!...  
Então, falando muito baixo pra mim mesmo,  
Veríamos juntos se estou certo no que sou...  
NO ENTANTO ERA UM DESCONHECIDO.

[...]

(LC, III, p. 140)

Temos aí um diálogo que aponta para questões biográficas do autor a partir da referência ao trauma que sofreu após os insultos recebidos à época da “acusação” de futurista. Mário se vê como outro, desdobrando-se em vários eus, dentro e fora de si: o biográfico, o burocrata em contraste com o subversivo, até o desconhecido, entre morto e vivo. Ao não reconhecer o amigo de antes – um desconhecido –, é como se ele próprio se estranhasse no deslocamento entre passado e presente, de modo a ser, também, um desconhecido para si mesmo.

Me olhou rápido como envergonhado de procurar alguém.  
*Depois* pousou o olhar nos horizontes curtos da rua  
                                                 [Conselheiro Crispiniano.  
*Depois* deixou ele cair nas mãos encardidas pela companhia  
                                                 [das sombras burocráticas.  
*Depois* me fitou. Fixamente.  
 – Não. Vou pra Caçapava. Adeus, Mário de Andrade.  
 – Passe bem.

Que alívio!  
 Detesto os mortos que voltam.  
 São tão mais nossas as imagens!...

(LC, III, p. 140-1)

No quarto e no quinto fragmentos, por sua vez, retorna a faceta “cáqui” e militar do poeta-soldado:

Soldado-raso da República.  
 Quarto Batalhão de Caçadores aquartelado em Sant’Ana.  
                                                 Rogai por nós!  
                                                 Valha-me Deus!  
                         Todo vibro de ignorâncias militares.  
 ... O calcanhar direito se levanta,  
 Corpo inclinado pra frente...

A marcha rompe.

Marcha, soldado,  
 Cabeça de papel,  
 Soldado relaxado  
 Vai preso pro quartel...

(LC, IV, p. 142)

Em IV, com o “soldado-raso”, patente mais baixa na hierarquia militar, no Quarto Batalhão de Caçadores no bairro de Santana, a seriedade é quebrada pela cantiga popular que, embora em ritmo marcial, subverte o automatismo da marcha e de seu princípio de ordenação militar por essa cantiga de roda das brincadeiras infantis. Acrescente-se a essa crítica o atributo “cabeça de papel”, próprio do poeta-soldado “escravo cáqui pardacento, fardacento” em oposição ao “soldado relaxado”, liberto de regras e travestido dos losangos do poeta- arlequim, tal qual a capa de Di Cavalcanti sugere.

No entanto, existe uma mudança no ritmo dessa quadra popular. Antes de iniciá-la, existe a ruptura (“A marcha rompe”), indicador de que o tom regular irá se

transformar. O soldado-raso possui, de fato, a postura que condiz com a sua condição, pois realiza a saudação tradicional (“O calcanhar direito se levanta,/ Corpo inclinado pra frente...”), porém, a própria quadra popular, embora regrada, como a marcha dos soldados, não condiz com a seriedade e rigidez do militar, provocando o riso irônico.

Mário, que foi um grande estudioso da cultura popular, entremeou, assim, por meio da quadra, a presença arlequinada de um soldado relaxado que, se não seguir as ordens, irá preso junto ao metro marcial regular. O poeta “fardado” de losangos inscreve a desarmonia entre o ritmo brasileiro – junto à quadra popular – e o modelo militar, reunindo resíduos de cada um em um único fragmento. É necessário frisar, ainda, que o coloquialismo da linguagem é marcante em *Losango cáqui*, além da presença de outras quadras populares, como ocorre, por exemplo, no fragmento XL: “– Eu peno todas as dores/ Com este amor que Deus me deu,/ Quem achou os seus amores/ A si mesmo se perdeu.” (LC, XL, p. 195).

O quadro seguinte, em continuidade ao anterior, abre com um resto de marcha militar, que, no entanto, logo se desfaz:

“– Escola! Sem...tido!”

E a manhã  
noiva  
invernal  
umidecida,  
Névoas  
Ventos  
Gotas de água,  
Se desenrola que nem novelo de fofa lã.

Que frio!...

(LC, V, p.143)

“– Escola Sen... tido!”. Ao mesmo tempo que reproduz a fala típica de um general aos seus soldados, também demonstra que tamanha rigidez militar é “sem sentido”. Assim, o ritmo militar é rompido, novamente, quando o poeta-soldado abandona o seu uniforme cáqui e veste a roupagem arlequinada que o leva a projetar impressões sensoriais, eivadas em lirismo, e traduzidas em metáforas como: “manhã noiva invernal/ [...] novelo de fofa lã” (LC, V, p. 143).

O poeta se desvia do tema militar e dá atenção afetiva à natureza, que está ao seu redor, por meio da recolha de imagens da manhã, tendo todos os seus sentidos em alerta diante do frio do inverno, até surgir uma nova quebra temática e rítmica, sob o rigor da ordem:

[...] Quatro carreiras de menhires humanos.  
 IMOBILIDADE ABSOLUTA.  
 Porém as almas tremem retranzidas.

“– Cabeças levantadas! Ninguém se mexa!”

E a neblina envereda ver garças batendo asas brancas  
 Pelos alinhamentos de Carnac.

(LC, V, p.143)

Os menhires, uma referência aos monumentos de pedra do período pré-histórico, correspondem ao alinhamento duro e firme dessas “pedras humanas” (os soldados), em “imobilidade absoluta”, mas com as almas tremendo, “retranzidas”, diante da ordem de seu superior (“Ninguém se mexa!”). Essa analogia com a inflexibilidade e rigidez da ordenação militar retorna ao final com a referência a Carnac<sup>25</sup> e suas formações rochosas.

A rebeldia, porém, se faz na frase seguinte – “E a neblina envereda ver garças batendo asas brancas/Pelos alinhamentos de Carnac” (LC, V, p. 143) – liberta da pontuação e, cujo efeito é a contaminação e perda de limites entre os elementos que se interpenetram num amálgama de “neblina, garças e asas brancas” desconstruindo os “alinhamentos de Carnac”.

No sexto fragmento, as temáticas do exército e do amor entrecruzam-se com referências bíblicas, como ocorre, também, em IV:

Queda pedrenta da ladeira.  
 Calcei botinas de febre.  
 Meus pés são duas sarças ardentes.  
     Queima-se o bruxo!  
     Inquisição!

[...]

(LC, VI, p. 144)

<sup>25</sup> As Rochas de Carnac localizam-se na região oeste da França e são um alinhamento de pedras, chamadas megálitos, erguido por volta de 2000 a.C.

A queda dura, “pedrenta”, como as Rochas de Carnac, principia o fragmento com a rigidez já conhecida, no entanto, o que sobressai é a “queda” aliada às “botinas de febre” (imagem que será retomada no fragmento XXV), metáfora chocante, aliás, bem ao modo do Futurismo, e associada às “duas sarças ardentes”. A febre, que eleva a temperatura corporal e pode causar delírios e desvarios, cria uma correspondência com as “sarças ardentes”<sup>26</sup>, que trazem consigo o significado bíblico do fogo sagrado e libertador. No entanto, o mesmo fogo que liberta, paradoxalmente, aprisiona e condena à “inquisição”. Como se o fogo bíblico da tradição queimasse o bruxo e a subversão e, por correspondência, o poeta libertino e arlequinal de *Losango cáqui*.

Mas o ritmo do exército é retomado logo a seguir, com aliteração (“Topada,/ Turtuveio,”) e aquele que será mais um refrão nesta obra: “... um-dois, um-dois...”, restos da marcha militar que marca o automatismo dos passos. Esse “refrão” aparecerá em mais dois fragmentos, que são os XIV – “O “Alto”” e XX, sendo que em alguns momentos pode ser confundido com o barulho produzido pelo trem ao passar pelos trilhos. Neste fragmento (VI), aparece três vezes, sempre marcando o ritmo do soldado “pedrento”, a temática do exército e o alinhamento militar, como os “menhires”:

[...]  
 ... um-dois, um-dois...  
 Mário, coragem!  
 Tão atrás dos companheiros... Avance!  
 Olhe à direta o alinhamento.  
 E continuo: um-dois, um-dois...  
 [...]

(LC, VI, p.144)

No entanto, a seguir, marcado por uma conjunção adversativa – “mas” –, retoma-se a temática do amor, quebrando a rigidez da rotina marcial. Associando o fogo da sarça ardente aos cabelos fogaaréu, temos um eu dilacerado, dissipado, entre a vida regrada do exército e da paixão pela sua amada, que chega a incendiar seu quepe:

<sup>26</sup> Segundo a Bíblia, seria uma árvore em chamas na qual Deus apareceria para orientar Moisés a acabar com a escravidão do povo de Israel.



[...]  
 Mas como eu marcharia,  
 [...]  
 Se ela fosse soldado!  
 Se ela marchasse a meu lado  
 Com a sarça ardente dos cabelos  
 Labaredando sob o quepe...  
 Que linda então a barulheira dos tacões  
 Batendo macanudos no chão:  
 UM-DOIS,UM-DOIS...  
 [...]

(LC, VI, p.144-5)

Aqui, então, o ritmo marcial do “um-dois” se intensifica com os “tacões”, a batida de pés no chão com o salto alto feminino, como se num delírio de febre e de loucura (“Minha Loucura, acalma-te”, do fragmento I), o ritmo dos passos da mulher amada se misturasse ao da marcha, numa fusão de contrários. Tal desatino é interrompido, a seguir, e o eu dilacerado é trazido de volta ao foco de uma outra paixão: a patriótica:

Mário, cuidado, se alinhe!  
 Tão na frente dos companheiros...  
 Contenha esse ardor patriótico,  
 Essa baita paixão pelo Brasil!

(LC, VI, p. 145)

O “refrão” “um-dois, um-dois” retorna no fragmento XIV, no qual a linguagem cinematográfica se inscreve na composição por meio de tomadas rápidas, em disposição gráfica à semelhança de *closes*. A marcação rítmica “um-dois” se confunde com a marcha do trem cujo apito se confunde, também, com o do general:

um-dois, um-dois, um-  
 ÁRVORE  
 dois,  
 um-dois, um-dois, um-dois, um-dois,  
 um-dois  
 PRIMEIRO APITO  
 um-dois,  
 um-dois  
 um:  
 - prraá.

(LC, XIV, p.154)

No sétimo e último fragmento da seleção que propusemos, o bonde é o grande *flâneur*, que percorre a madrugada de São Paulo e recolhe pedaços de sensações vividas na cidade. Com o olhar sonolento do poeta, a neblina e névoas do fragmento V retornam, como também retornarão nos fragmentos XIII, XXIX e XLIV, em contraste com os “olhos sem nuvens” de sua amada:

Que sono!  
 Todo dia,  
 Quatro e meia,  
 Madrugada...  
     Tácito hoje não veio.  
     Que seria?  
     Inquietação.

A neblina se senta a meu lado no bonde.

Estou doente.

RUA DOS INVOLUNTÁRIOS DA PÁTRIA.

(LC, VII, p.146)

Esse fragmento mostra a rotina do soldado que acorda cedo para ir ao quartel. No entanto, ele está inquieto e doente, sentimentos de insatisfação que já se arrastam dos fragmentos anteriores, por meio do pedido para sua loucura se acalmar (I) e as “botinas de febre” (VI).

O ponto-chave desse fragmento, no entanto, vem ao final, com o trocadilho “Rua dos (In)Voluntários da Pátria”<sup>27</sup>, com o qual o poeta-soldado-arlequim, pela sutil inversão, põe a nu a oposição entre a liberdade da vontade individual e a obrigatória e opressora, ditada pelo poder. A “nova” rua seria a daqueles que se insurgem contra a servidão involuntária da pátria, tema que é retomado no fragmento XVII, quando Mário demonstra sua contrariedade em realizar os exercícios militares:

Mário de Andrade, intransigente pacifista, internacionalista amador, comunica aos camaradas que *bem contra-vontade*, apesar da simpatia dele por todos os homens da Terra, dos seus ideais de confraternização universal, é atualmente soldado da República, defensor interino do Brasil.

(LC, XVII, p.158)

---

<sup>27</sup> A rua Voluntários da Pátria fica no bairro de Santana, na cidade de São Paulo, local em que estava o Batalhão onde Mário serviu o exército.

Dessa forma, a partir da análise desses sete “quadros-cenas” iniciais, é possível uma visão das temáticas recorrentes em *Losango cáqui*, responsáveis pela construção de um novo lirismo a partir do desdobramento de múltiplos eus ao longo do percurso do “poeta-trapeiro” pela cidade de São Paulo. O diagrama abaixo busca traduzir esse percurso paradoxal de uma “marcha arlequinal” a partir dos fragmentos I a VII do livro:

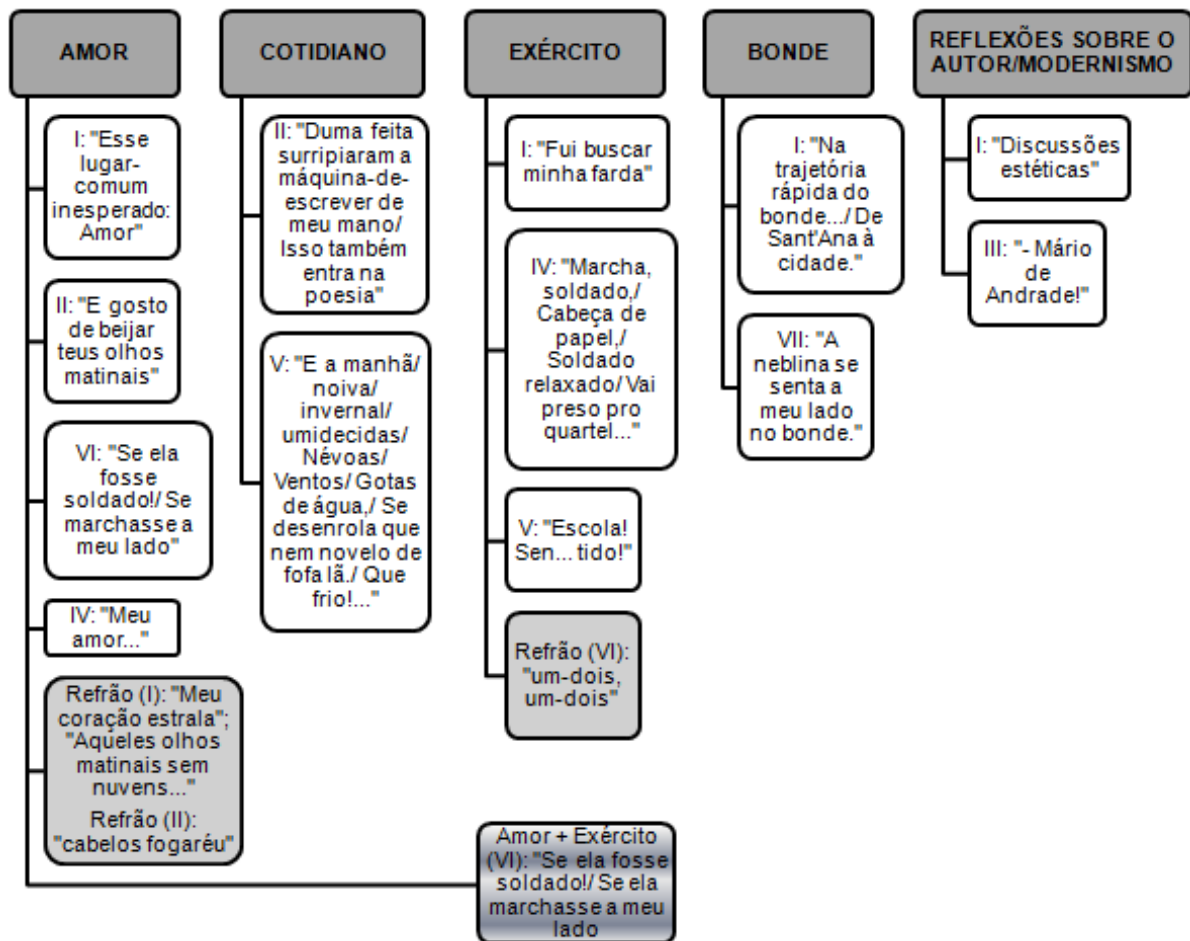


Figura 5 - Diagrama com os temas recorrentes em *Losango cáqui*

Este “mapa”, assim delineado, poderá, agora, se expandir para o todo do livro para que tais recorrências temáticas e rítmicas sejam percebidas à luz de uma perspectiva arlequinal da cidade, que o poeta-*flâneur* percorre, descobrindo as “veias da cidade”, como diz em trecho do fragmento XVII:

Mário de Andrade [...] é atualmente soldado da República, defensor interino do Brasil.

E marcho tempestuoso noturno.

Minha alma cidade das greves sangrentas,  
Inferno fogo INFERNO em meu peito,  
Insolências blasfêmias bocagens na língua.

Meus olhos navalhando a vida detestada.

A vista renasce na manhã bonita.  
Pauliceia lá embaixo epiderme áspera  
Ambarizada pelo sol vigoroso,  
Com o sangue do trabalho correndo nas veias das ruas.

Fumaça bandeirinha.

Torres.

Cheiros.

Barulhos

E fábricas...

Naquela casa mora,

Mora, ponhamos: Guaraciaba...

A dos cabelos fogaréu!...

Os bondes meus amigos íntimos

Que diariamente me acompanham pro  
[trabalho...

Minha casa...

Tudo caiado de novo!

É tão grande a manhã!

É tão bom respirar!

É tão gostoso gostar da vida!...

A própria dor é uma felicidade!

(LC, XVII, p. 158-9)

Se a primeira quadra da marcha é infernal, tempestuosa e noturna, na qual o poeta-soldado se assemelha às blasfêmias da língua do poeta português Bocage, numa visão negativa da cidade (“Meus olhos navalhando a vida detestada”), a segunda quadra cria um significativo contraste ao abrir com: “A vista renasce na manhã bonita” (LC, XVII, p. 158).

Nessa travessia, a visão entrecortada da cidade se faz por meio do movimento do bonde, amigo íntimo do poeta, que se materializa no ritmo do próprio texto, que avança e recua no espaço da página, em “cortes” na paisagem em movimento: “fumaça/torres/cheiros/barulhos/fábricas/casa”. São recortes feitos pelo “olhar-navalha” do poeta-soldado, numa sintaxe descontínua, fragmentária e arlequinal. As indicações ao trabalhador são várias nesse fragmento, o qual tem seu sangue misturado às ruas da capital paulista, que são veias por onde circulam o poeta e o bonde. Além disso, a mulher “dos cabelos fogaréu” retorna, mas desta vez

com uma suposta nomeação: “Naquela casa mora,/ Mora, suponhamos: *Guaraciaba...*/ A dos cabelos fogaréu!” (LC, XVII, p. 159).

A alma do poeta é a cidade, que passa por um momento de intensa transformação, inclusive com graves tumultos sociais como acontece com a referência às greves operárias, que ocorreram entre as décadas de 1910 e 1920, em São Paulo.

Bonde e poeta retornam no fragmento XXII, no qual ambos amalgamados contemplam a cidade, cruzando (“a manhã *roda*”) prédios tradicionais da região central: o teatro Municipal, a Escola Normal da Praça da República e o prédio dos Correios:

*A manhã roda macia a meu lado  
Entre arranha-céus de luz  
Construídos pelo melhor engenheiro da Terra.*

Como ele deixou longe as renascenças do sr. dr. Ramos de  
[Azevedo!  
De que valem a Escola Normal o Théâtre Municipal de l’Opéra  
E o sinuoso edifício dos Correios-e-Telégrafos  
Com aquele relógio-diadema made inexpressively?

*Na Pauliceia desvairada das minhas sensações  
O Sol é o sr. engenheiro oficial.*

(LC, XXII, p. 164; destaques nossos):

O destaque, agora, são os arranha céus e o cenário urbano em contraste com a natureza; o questionamento incide sobre a arquitetura de concreto e a outra que a natureza oferece: “o sol, a luz, a manhã”. Mais importante do que os engenheiros – inclusive com a alusão a Ramos de Azevedo, renomado arquiteto paulista responsável pelas construções citadas no poema –, o sol ganha destaque: “o melhor engenheiro da Terra” e “o sr. engenheiro oficial”. Nesse fragmento, a referência a *Pauliceia desvairada* retorna (“Na Pauliceia desvairada das minhas sensações”), e com ela a lembrança do “desvairismo arlequinal” que retorna também, assim como no fragmento XXXV, no qual o verso de abertura de *Losango cáqui* também regressa, mas assumindo um outro significado:

“Meu coração estrala”...

Que imagem sem verdade.

Porém não tive ideia de mentir...  
 Foram os nervos, a alma?  
 Que quer dizer estralo!  
 Nem ao menos sou padre Vieira...

Oh dicionário pequitito!...

(LC, XXXV, p. 185):

O espanto do primeiro momento é negado, ou ao menos colocado em dúvida, quando o poeta se pergunta o que seria, afinal, o “estralo”. O eu deslocado para fora de si, se revê criticamente, posicionando-se num outro lugar, distanciado de uma imagem que já não corresponde mais à sua visão, como confirma, mais adiante no fragmento XL: “Não devia falar “meu coração estrala”...// Esta preocupação de sentimento que passou...” (LC, XL, p. 195), o que demonstra que a explosão sentimental é temática do passado, em *Pauliceia desvairada*.

Como os estilhaços que se dispersam, o poeta soldado-arlequim sai à cata de suas próprias sensações e palavras que sejam capazes de expressar essas sensações desencontradas entre a ordem-cáqui e a desordem do losango-arlequinal.

### 3.4 O losango e o cáqui como metáforas em cruzamento nesse percurso

É importante reparar que o caos aparente que mencionamos se dá, em *Losango cáqui*, principalmente, pela intenção do poeta, conforme a “Advertência”, de criar um livro de “poemas” em formato de diário para refletir certa espontaneidade das sensações liricamente anotadas. Assim, a unidade nesta obra foi questionada, inclusive, por Manuel Bandeira, e contestada por Mário de Andrade em troca epistolar<sup>28</sup>. A ordem e a desordem, dessa forma, marcam-se desde o título até a disposição dos poemas e, segundo Mário, nesta mesma carta, o livro apresenta evolução psicológico-artística perfeita. Assim, conforme apontou Lopes:

<sup>28</sup> “Essa falta de unidade é muito relativa, Manu, e provém de várias propensões psicológicas, tendências seria melhor falar, que estão fora da unidade artística. Repare que o livro tem evolução psicológico-artística perfeita. Nisso tomei tanto cuidado a ponto de contrariar certas datas em favor da psicologia do autor à medida que ela ia mudando. E até juntei trechos de outras e não referentes à mesma mulher porém acrescentantes de interesse pro caso de amor referido no livro” (ANDRADE, Mário, apud MORAES, Marcos Antonio de, 2001, p. 275).

Ao mesmo tempo em que os poemas nascem com certa espontaneidade – como quis frisar o poeta em sua Advertência –, sua ordem no livro é meditada conforme os interesses do poeta, que, inclusive, acrescenta poemas para fortalecer a “psicologia artística”. [...] Portanto, não é possível realizar o comentário a um ou outro poema de *Losango cáqui* sem mencionar que, embora não sejam “concatenados”, os poemas mantêm uma espécie de intratextualidade, isto é, compõem um complexo de ideias e pesquisas poéticas (LOPES, 2013, p. 45).

Essa intratextualidade sugerida poderá ser analisada a partir do percurso de duas imagens-metáforas pelos quarenta e cinco fragmentos do livro – a do *losango* e a do *cáqui* – que colocam o eu lírico no limiar entre a *desordem* e a *ordem*, criando um jogo de alteridade, conforme expusemos em uma das hipóteses, que se condensa no contraste entre essas duas metáforas.

A *desordem* é plasmada estruturalmente pela multiplicidade caótica do arlequinal, estabelecendo um intertexto com *Pauliceia desvairada*, que sugere a imagem do poeta andarilho travestido com os losangos do traje caracterizador do arlequim. Tal metonímia (o losango) projeta uma equivalência (a metáfora) com a fragmentação do eu materializada pela pluritonalidade de seu discurso, bem como com o contexto urbano de São Paulo. Por outro lado, a *ordem* é simbolizada pelo pardo-cáqui do uniforme de soldado, também ele parte (metonímia) de uma equivalência metafórica com o todo: a rigidez das normas, da disciplina e da racionalidade estrita.

Tais metáforas também dizem muito sobre o tom coloquial, mais próximo do cotidiano, e que é marcante em *Losango cáqui*, contrastando com a rigidez de um outro discurso de “sentido militaresco” regido por regras aprisionadoras do impulso lírico e das experimentações desse novo lugar para o lírico inscrito no formato proposto pelas “anotações líricas”. Conforme aponta Souza, em *Losango cáqui*,

[...] o eu lírico compõe o diário de uma experiência, por meio de poemas que, numerados e, em sua maioria, sem título, formam uma só composição, relevando as sensações de um homem moderno sensível à complexidade lírica das ruas de sua cidade – vista de perto, despreocupadamente, do assento do bonde ou durante a marcha no exército. A coexistência harmônica de diferentes ritmos atrai o poeta que faz anotações líricas do cotidiano da Pauliceia. O contraste entre o ritmo marcado da ordem militar e o ritmo malemolente do soldado que, em ritmo descompassado, dança a marcha brasileira, como podemos ver nos poemas IV, XXXI (“Cabo

Machado”) e XXXVIII, revela uma das dissonâncias harmônicas colhidas pelo poeta na paisagem. A oposição entre primitivo e civilizado cantada nos versos da *Pauliceia* é restrito pelo *lirismo do poeta enamorado que, fardado de losango cáqui, desponta em meio aos exercícios militares, criando em versos a dissonância harmônica do dia a dia prosaico* (SOUZA, 2006, p. 48; destaque nosso).

O poeta-soldado de *Losango cáqui* marcha em verso livre, num momento de suspensão e alheamento da rígida disciplina militar que se traduz, na capa de Di Cavalcanti, pela espingarda esquecida e pelo estado meditativo do soldado. Assim também, é a mistura de gêneros implicada nas “anotações líricas” que dão o tom dominante desse discurso, que se posiciona no limiar entre estar dentro e fora da tradição lírica, inaugurando outra forma de hibridismo.

Camargo Guarnieri, amigo de Mário, compositor e regente brasileiro, também explorou a questão do contraste entre a flexibilidade do ritmo da música brasileira com a rigidez da vida militar, em *Lembranças do Losango cáqui* (1928). Souza aponta que Guarnieri explora

[...] a musicalidade da poesia do Losango, trabalhando sobre a uniformidade marcial do repique ao fundo da canção múltiplos sons e melodias que resgatam a malemolência e a sensualidade que, nos poemas do livro de 1926, quebram a marcha militar. No início da composição musical de Guarnieri, o repique do compasso marcial, ao ritmo popular da quadrinha “Marcha Soldado”, presente no poema IV do livro de 1926. *Intercalando a marchinha popular com o repique militar, retomado após apitos e batidas fortes que invocam a autoridade do exército, a composição musical faz do ritmo militar a base melódica da cantiga popular, com base numa simultaneidade de sons e ritmos.* O descompasso entre o andar dançante do brasileiro e a rigidez militar culmina com as notas iniciais do Hino Nacional (SOUZA, 2006, p. 52; destaque nosso).

O cruzamento de dois ritmos – o marcial e ordenado do soldado-cáqui e o múltiplo e desordenado do losango-arlequim – é apontado lucidamente por Guarnieri, o que demonstra como o compositor foi um excelente leitor de Mário de Andrade, pois soube explorar musicalmente tal contraste e nos trouxe esse jogo que é o ponto-chave para entendimento de *Losango cáqui*. A poesia mariodeandradiana também é muito musical e possui constantes jogos com figuras de sons, como a assonância e a onomatopeia, por exemplo, no fragmento XIX (LC, p. 154), no qual o ruído produzido pelo trem se confunde com a contagem realizada pelos soldados ao marcharem ou correrem (“... um-dois, um-dois, um-dois, um-dois, um-dois,/ um-dois,



um-dois, um-dois”) e no fragmento XIII (LC, p. 152), ao reproduzir o apito do bonde (“Dlem! Dlem!...”).

No fragmento XIX, por exemplo, uma imagem singular condensa a contraposição entre as duas imagens, incorporando o espírito da marcha de soldado à sensação do voo de uma andorinha:

Marchamos certos em reta pra frente.

Asa especula freme vagueia na luz do sol.

Faça do seu espírito uma marcha de soldado,  
Das suas sensações um voo de andorinha.

(LC, XIX, p. 161):

Nesse cenário, a marcha está decidida, inflexível, sempre em frente e sem desvios, enquanto a asa vagueia, flana, na luz do sol. Então, a ordem paradoxal dada pelo poeta-soldado (“faça”, imperativo) é a de que o espírito seja firme e determinado, enquanto as sensações, os sentimentos, sejam maleáveis e flexíveis como o voo da andorinha em correspondência com o sentimento arlequinal de um flunar despreocupado, não em linha reta, mas em curvas pelo espaço.

A ordem em *Losango* cáqui também é marcada por meio da forma dos poemas; alguns fragmentos abandonaram o verso livre e foram construídos a partir de estruturas mais tradicionais, com sílabas poéticas bem marcadas. É o caso, por exemplo, do fragmento XXXIV – “Louvação da Emboada Tordilha” (LC, p. 183), o qual apresenta um trabalho com o paralelismo (“Porque te possuo”, verso repetido em quatro estrofes), e do fragmento XXXIII (bis) – “Platão” (LC, p. 182), o qual possui estrutura de soneto. O fragmento XLI – “Toada sem álcool” – também tem essa característica formal bem marcada com oito sílabas poéticas:

Certeza de ser nesta vida  
Fingimento de alguém nas artes,  
Antes fraco inerme covarde,  
Covarde diante desta vida.

Chuçadas e lapos berrantes,  
Klaxon, terror! sem automóvel...  
Antes triste traste covarde  
Diante dos morros desta vida.

Ninguém sabe da solitude  
 Que enche o meu peito sem emprego,  
 O qual comunga todo dia  
 Na missa-baixa do abandono.

Mas, rapazes, não tenho a culpa  
 De ter faltado em minha vida  
 O amigo que me defendesse  
 Aquela que eu defenderia.

(LC, XLI, p. 196),

Esse fragmento está ao final de *Losango cáqui* e ao lado de outros, como os XLII, XLIII, XLIV e XLV, incorpora ao poema termos que vão na contramão da expectativa criada pela composição toada<sup>29</sup>, normalmente melodiosa e sem dissonâncias rítmicas: “Chuçadas e lapsos berrantes,/ [...] triste traste covarde/ [...] morros desta vida/ [...] Ninguém sabe da solitude/ Que enche o meu peito sem emprego,/ [...] missa-baixa do abandono” (LC, XLI, p. 196). Segundo Souza:

Dispostos simetricamente, [os poemas que fecham a obra] compõem uma sequência iniciada por uma toada, “Toada sem álcool”, seguida de um rondó, “Rondó das tardanças”, que, depois do poema XLIII, é finalizada pelo “Rondó do tempo presente” e pelo poema “Toada da esquina”. Seguindo a disposição simétrica dos poemas – toada/ rondó/ poema XLIII/ rondó/ toada –, o tom entusiástico ou triste do poeta percorre as composições: no primeiro poema, a voz lírica, ainda presa a normas, revela-se imensamente triste e desapontada pela sua inércia diante da vida, no segundo, sente-se calma durante a sua “desincorporação do exército”, mostrando-se aliviada e desejosa da liberdade no poema XLIII, ponto central da simetria que a leva à imensa alegria do “Rondó do tempo presente”, em que o sujeito poético sente-se livre da “opressão militar” e pronto para saudar os jovens trabalhadores da cidade, embora a tristeza tome conta do eu em “Toada da esquina”. Assim, a forma simétrica construída com base na disposição dos poemas desenha o movimento circular da forma popularesca do rondó ao fechar o círculo com uma toada melancólica que nos remete à toada dos “tempos militares” (SOUZA, 2006, p. 56-7).

Assim, embora pautados no popular, estes poemas<sup>30</sup> de *Losango cáqui* possuem a forma mais regrada, tom marcial, por não ter a característica dos versos

<sup>29</sup> A toada é uma composição musical que se caracteriza pela simplicidade rítmica e forma estrófica com refrão, própria da música sertaneja, caracterizada pelo tom geralmente melancólico.

<sup>30</sup> Vale considerar esta importante colocação de Souza: “A simetria dos poemas finais remete-nos, ainda, à forma simétrica da figura do losango, formado por quatro traços que se opõem. Como nos ensina o *Dicionário de Símbolos*, é comum encontrar o desenho do losango ornamentando representações da carapaça da tartaruga, levando-nos a pensar, assim, na casca multifacetada do jabuti, personagem constante do lendário brasileiro. Dessa forma, os poemas que fecham *Losango cáqui* revelam, por meio de sua disposição, a transição entre este livro e o *Clã*” (SOUZA, 2006, p. 57).

livres, como ocorre em outros poemas da obra. Os fragmentos X – “Tabatinguera” e XXIV – “A escrivantina” também seriam exemplos da ordem (cáqui) manifestada por meio da composição poética.

O fragmento XXXI – “Cabo Machado” – sintetiza com perfeição esse cruzamento rítmico e metafórico do “losango-cáqui”, conforme evidenciamos até aqui:

*Cabo Machado é cor-de-jambo,*  
Pequenininho que nem todo brasileiro que se preza.  
*Cabo Machado é moço bem bonito.*  
É como se a madrugada andasse na minha frente.  
Entreabre a boca encarnada num sorriso perpétuo  
Adonde alumia o sol de ouro dos dentes  
Obturados com o luxo oriental.

*Cabo Machado marchando*  
É muito pouco marcial.  
*Cabo Machado é dançarino, sincopado,*  
Marcha vem-cá-mulata.  
*Cabo Machado traz a cabeça levantada*  
Olha dengoso pros lados.  
Segue todo rico de joias olhares quebrados  
Que se enrabicharam pelo posto dele  
E pela cor-de-jambo.

*Cabo Machado é delicado, gentil.*  
Educação francesa measureira.  
*Cabo Machado é doce que nem mel*  
E polido que nem manga-rosa.  
*Cabo Machado é bem o representante duma terra*  
Cuja Constituição proíbe as guerras de conquista  
E recomenda cuidadosamente o arbitramento.  
Só não bulam com ele!  
Mais amor menos confiança!  
*Cabo Machado toma um jeito de rasteira...*

Mas traz unhas bem tratadas  
Mãos transparentes frias,  
Não rejeita o bom-tom do pó-de-arroz.  
Se vê bem que prefere o arbitramento.  
E tudo acaba em dança!  
Por isso cabo Machado anda maxixe.

Cabo Machado... bandeira nacional!

(LC, XXXI, p. 176-7; destaques nossos)

Nele, representa-se com maestria o contraste e, ao mesmo tempo, a contaminação e cruzamento entre o losango e o cáqui, a desordem e a ordem. O

soldado mestiço (“cor-de-jambo”, como o soldado de Di Cavalcanti, na capa) condensa o sentido do Brasil e do brasileiro na mistura de etnias, culturas e ritmos, unindo o compasso ordenado da marcha militar ao gingado sensual de um soldado-dançarino.

Desta vez, o soldado é na realidade cabo, patente mais alta do que a do “soldado-raso” e representa uma figura militar de respeito, mas que é apresentada de maneira invertida por meio da dança do maxixe, que foi considerada imprópria à moral e aos bons costumes, entre final do século XIX e início do XX, no Brasil. O “tango brasileiro”, como é chamado o maxixe<sup>31</sup>, possui influência africana e uma coreografia ousada, implicando que os dançarinos tenham os corpos colados e gingados provocantes. No maxixe, as pernas dos parceiros se entrelaçam, embora os pés devam se mexer pouco e permanecerem colados ao chão, ou seja, realizam um entrelaçamento semelhante ao que ocorre entre o losango-arlequim e o cáqui-soldado.

Segundo o *Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira*, para Mário de Andrade, “o maxixe seria a primeira dança genuinamente nacional e que teria nascido a partir da fusão do tango e da havaneira com a rítmica da polca, tendo ainda uma adaptação da sincopa afro-lusitana”<sup>32</sup>. O ritmo do maxixe é rápido e polirrítmico, devido à influência africana e aos instrumentos como a flauta e o violão.

No caso desse fragmento, essa polirritmia do maxixe e seus requebros corporais podem ser percebidos não apenas no ritmo sonoro, mas também no gráfico-visual do espaço da página, na quebra constante do ritmo regular que surge com a repetição do refrão “Cabo Machado”, como se marcasse o compasso de uma marcha, que, no entanto, se desintegra pela justaposição de “pedaços” que criam uma figura disforme e contraditória desse “cabo Machado”: cor de jambo/moço bonito/dente de ouro/dançarino/cabeça levantada/olhar dengoso/olhares quebrados/delicado e gentil/educação francesa/doce que nem

---

<sup>31</sup> O termo maxixe é de origem africana e seu ritmo é rápido, de 2/4, e muito dançante. Assim, enquanto dança, o maxixe está presente nos passos do samba de gafieira, do samba de breque e do samba-choro, bem como da lambada, que mantêm muitas estruturas rítmicas do maxixe.

<sup>32</sup> Disponível em: <http://dicionariompb.com.br/maxixe/dados-artisticos>, acessado em maio de 2016.

mel/polido/representante de uma terra (Brasil)/jeito de rasteira/unhas bem tratadas/bom tom do pó-de-arroz/anda maxixe/ bandeira nacional.

A alegria carnavalesca rememora, inclusive, o arlequim, pois esse cabo fardado de losangos quebra o balanço militar com sua figura bizarra e estranha, marcada pela miscigenação de um homem ora cor-de-jambo, ora cor da madrugada (“Cabo Machado é moço bem bonito./ É como se a madrugada andasse na minha frente”). Lafetá ressalta, aliás, que:

Cabo Machado (que tem tantas características do próprio Mário) é arlequim fantasiando-se de malandro, e essa passagem “naturalizadora” melhora demais a linguagem: a pompa da *Pauliceia desvairada* é corrigida para uma realidade mais moderna, de baixa hierarquia e dentes obturados, mas os versos têm a segurança e o encantamento sonoro que não possuíam antes (LAFETÁ, 2004, p. 322).

Além disso, a própria proximidade entre seu nome, Machado, e a marcha marcam, por meio de aliteração, certa cadência que muito lembra a rigidez da marcha, mas que com o gerúndio de “marchando” também traz certa malemolência à própria marcha: “Cabo Machado marchando/ É muito pouco marçial” (LC, XXXI, p. 176; destaques nossos).

Nesse poema-prosa, temos a presença de dois cabos Machados que se entrelaçam: de um lado, um mulato pequenino, sorriso de dentes de ouro, dançarino, dengoso, jeito de rasteira, de um típico “malandro”; de outro, delicado, polido, cheio de medidas próprias de uma educação francesa de um “bom-tom do pó-de-arroz”. Essa duplicidade se traduz naquele “homem cordial”, que, anos mais tarde, seria tão bem analisado por Sérgio Buarque de Holanda em *Raízes do Brasil* (1936), isto é, um representante do brasileiro e da própria “bandeira nacional”, numa crítica contundente e ácida desse “eu fora de si” do poeta-soldado-arlequim ao dizer que “Cabo Machado é o representante duma terra cuja Constituição proíbe as guerras de conquista e recomenda cuidadosamente o arbitramento” e cujo lema é “mais amor menos confiança!”.

O contraste entre a intransigência militar e a flexibilidade arlequinal aparece ao longo de toda obra, por isso, nenhum poema pode ser considerado totalmente “cáqui” ou totalmente “losango”. O que existe é uma combinação de ritmos que se



Assim, no momento da separação da vida militar, a mistura de vários ritmos invade as ruas paulistanas assim como o traçado gráfico-visual, cada vez mais irregular, que o poema faz na página:

*Noite de music-hall...*  
 Não, faz sol. É meio dia  
 Hora das fábricas estufadas digerindo.  
 A rua elástica estica-se tal qual clown desengonçado  
 Farfalhando neblinas irônicas paulistas.  
 O Sol nem se reconhece mais de empoadado  
 Ver padeiro que a gente encontra manhãzinha  
 Quando das farras vai na padaria comer pão.  
*Noite de music-hall...*

*Cantoras bem pernudas*  
 O olhar pisca-pisca dos homens aplaudindo.  
*Como se canta bem nas ruas de S. Paulo!*  
 O passadista se enganou.  
*Não era desafinação*  
*Era pluritonalidade moderníssima.*

Em seguida o imitador,  
*Tenores bolchevistas,*  
 Tarantelas do Fascio...  
 Ibsen! Ibsen!  
 Peer Gynt vai pro escritório  
 Com o rubim falso na unha legítima.  
 Empregados públicos virginais  
*Deslumbrados com o jazz dos automóveis.*  
 [...]

(LC, XLIV, p. 200-1; destaques nossos):

Os vários ritmos que começam a surgir a partir da quebra da rotina militar apresentam uma cidade plural, musical, boêmia e solar. Nesse cenário, há o surgimento do “clown desengonçado”, como o *flâneur* arlequim que já não anda pelas ruas em posição de marcha, conforme a postura do soldado exige, e parece redescobrir uma cidade onde nem o próprio sol, empoeirado, se reconhecia mais, anunciando a mudança que virá. O cenário moderno desse poema também chama a atenção, principalmente por meio de metáforas futuristas, como o “olhar piscapisca dos homens” e o “jazz dos automóveis”. O “desvairismo” marca a tensão com a vida regrada e marcial, acompanhando o ritmo arlequinal da cidade.

Finalmente, no fragmento XLIII, o poeta-soldado é pontual e anuncia: “O sr. Presidente da República/ Acredita na fidelidade dos seus súditos. E TUDO ACABA EM DANÇA!” (LC, XLIII, p. 198); dessa forma, ainda que com olhar nostálgico e em

tom de brincadeira (“Recordamos esquerdas-volver e meias-voltas.../ Volta e meia vamos dar”), seu sentimento é de libertação:

Desincorporados.  
 Previsões tenebrosas,  
 Outra parada,  
 Revoluções futuras...  
 O sr. presidente da República  
 Acredita na fidelidade dos seus súditos.  
 E TUDO ACABA EM DANÇA!  
 Por isso cabo Machado anda maxixe...

Nem sodade nem prazer.  
 Me inebriei de manhãs e de imprevistos.  
 Bebedeiras sentimentais...  
 Meu vício original.

Recordamos esquerdas-volver e meias-voltas...  
 Volta e meia vamos dar.

É certo que me alegra  
 Não ser obrigado a fingir mais olhar altivo pra frente,  
 Secretamente eu preferia o olhar quebrado do amor.  
 E a gente tem mais coisas que fazer.

Não sou desses pros quais a segunda-feira é igualzinha ao domingo.  
 Trabalho como jeteí  
 Quando é florada na fruteira.  
 Corro minha vida com a velocidade dos elétrons  
 Mas porém sei parar diante das vistas pensativas  
 E nos portais das tupanarocas sagradas.  
 Eis a vida.  
 V'là Paris...  
 Pan-bataclan...  
 - Ordinário, mache,  
 Pros meus vinte-e-nove anos maravilhosos!

Afinal,  
 Este mês de exercícios militares:  
 Losango cáqui em minha vida.

... arlequinal...

(LC, XLIII, p. 198-9):

Observamos que a forma popular musical é posta de lado, mas aparecem diversas outras vozes incorporadas às anotações líricas do poeta-soldado-arlequim, formando um aglomerado de vozes que compõem um coro plurilíngue-arlequinal de liberdade. Novamente, a quadra popular ressurgue em meio ao vozerio (“Volta e meia



vamos dar.”) e a dança, por entre versos livres, é coroada com um brado: “Losango cáqui em minha vida”.

E o livro termina na “Toada da esquina”, melancólica e cheia de lembranças, fazendo o percurso de uma vida – “Por essa picada estranha/ Que viajo desde nascer” (LC, XLV, p. 202) – com imagens carregadas de um eu que aqui, num movimento contrastante com aquele do fragmento analisado anteriormente, volta-se para dentro de si na contemplação das fendas irrealizáveis do desejo refratado na Lua, que passa:

Lá vai a lua passando.  
Há mesmo essa refração  
Que me bota no pescoço  
O cachecol da Via-Láctea  
E a lua na minha mão.

Mas quando quero gozar  
O belo tátil do luar,  
E passo a mão sobre os dedos...  
Tenho de desiludir-me.  
Foi mentira dos sentidos,  
Foi o orvalho. Nada mais.  
Veio. Passou. Foi assim  
Como se a lua...

(LC, XLV, p. 202-3)

A lua, em passagem, vai e vem no refrão – “como se a lua passasse/ [...] Lá vai a lua passando./ [...] E a lua na minha mão/ [...] Foi assim/ Como se a lua...” (LC, VLX, p. 202-3) – até culminar no “suspiro talqual na infância” e na brusca quebra do ritmo, neste resto de diálogo com uma mãe ausente:

– Que queres, Mário? – Mamãe,  
Quero a lua! – Hoje é impossível,  
Já vai longe. Tem paciência,  
Te dou a lua amanhã.

E espero. Esperas... Espera...

– Pinhões!

(LC, XLV, p. 203)

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

*A poesia de Mário é sabidamente inquieta e irregular – nem límpida como a de Bandeira, nem nítida como a de Oswald, nem clara e cortante como a de Cabral, nem densa e reflexiva como a de Drummond.*

(José Miguel Wisnik)<sup>33</sup>

Mário era o poeta da cidade e a cidade lhe pertencia. Sua poesia, conforme explanou Wisnik, é inquieta e irregular, e em *Losango cáqui cáqui* experimentou novos recursos em verso livre, além de realizar associações de imagens e simultaneidade de ritmos da cidade, por meio de um poeta-soldado-arlequim que dança a marcha do exército, como um *flâneur* passante que vivencia e recolhe as sensações em trânsito.

As imagens urbanas apresentadas nos fragmentos de *Losango* têm como base observações e reflexões colhidas pelas andanças pelas ruas e viagens de bonde do poeta que contempla a paisagem urbana da São Paulo da década de 1920. Assim, embora fruto de questionamentos, conforme anunciou Mário na “Advertência”, *Losango cáqui* representou uma importante fase de experimentação do autor sobre uma escrita lírica em constante transformação.

Este estudo crítico que realizamos dedicou-se a buscar respostas para o significado das “anotações líricas” presentes nos quarenta e cinco fragmentos de *Losango cáqui*, dispostos como peças de um mosaico da cidade de São Paulo, a cidade arlequina dos múltiplos ritmos, cujos “estilhaços” são recolhidos pelo poeta-trapeiro. Dos múltiplos eus, em travessia por entre o bonde, a máquina de escrever, o quartel, a dança polirrítmica de marchas e maxixes, o poeta-soldado-arlequim inaugura um outro sentido de lirismo, que se constrói a partir da alteridade de um “eu” moderno e “fora de si”.

---

<sup>33</sup> Trecho do ensaio “O que se pode saber de um homem?”, de Wisnik, publicado na revista Piauí (São Paulo), em outubro de 2015; p. 65.

Essa alteridade, no entanto, se dá por meio do confronto entre os dois ritmos metonimizadas no título: o losango (arlequinal) e o cáqui (soldado); além, é claro, dos fragmentos de prosa e poesia, que se encontram no limiar entre diário, crônica, pedaços de diálogos e poemas. A mistura de gêneros em *Losango cáqui*, resultado das “anotações líricas”, domina o discurso e se inscreve na fronteira entre estar dentro e fora da tradição lírica. Tal hibridização de gêneros deriva da intenção do poeta, anunciada desde a “Advertência”, de criar um livro de poemas em formato de diário, refletindo a espontaneidade das sensações liricamente anotadas.

Assim, a hipótese de que *Losango cáqui* reconstrói esse novo lirismo a partir da alteridade de um eu “fora de si”, condensado no contraste entre as duas metáforas – losango e cáqui – foi confirmada. A análise dos poemas nos revelou como o poeta fardado de losangos transita pelos versos, refrãos e temáticas como quem caminha pelas ruas de São Paulo, realizando constantes retomadas e movimentos de “vai-e-volta” na cidade multitonal. Para isso, a obra de Guarnieiri foi fundamental por iluminar o sentido das quebras rítmicas dessas anotações líricas atravessadas por quadras populares, versos livres, sonetos, narrativas e restos de diálogos.

Com esta pesquisa, esperamos contribuir para a fortuna crítica de uma obra como *Losango cáqui* que se constitui num ponto alto de reflexão sobre esse lirismo travestido de diário-crônica em anotações que instauram um campo de tensão entre a ordem e a desordem, a razão e o desvario de um poeta-soldado-arlequim, autor de um novo sentido de lirismo no âmbito da poética de Mário de Andrade.

## REFERÊNCIAS

ANDRADE, Mário de. "A escrava que não é Isaura". In: *Obra imatura*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1980.

\_\_\_\_\_. *Poesias completas*. Vol. 1. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013.

\_\_\_\_\_. Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira. Organização, introdução e notas Marcos Antonio de Moraes. São Paulo: EDUSP, 2ª ed., 2001.

ANDRADE, Oswald. *Manifesto Antropófago*. Revista de Antropofagia, ano 1, nº 1, maio de 1928.

BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a modernidade: o pintor da vida moderna*. Organizado por Teixeira Coelho. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

\_\_\_\_\_. *Pequenos poemas em prosa*. Tradução de Aurélio Buarque de Holanda Ferreira. 3ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1976.

\_\_\_\_\_. *As flores do mal*. Tradução e notas de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo* (Obras escolhidas: v. III). Traduzido por José Carlos Martins Moreira e Hemerson Alvez Baptista. São Paulo: Brasiliense, 3ª ed., 1994.

\_\_\_\_\_. *Passagens*. Traduzido por Irene Aron e Cleonice Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

BRASILEIRA, Dicionário Cravo Albin da Música Popular. *Maxixe*. Disponível em: <http://dicionariompb.com.br/maxixe/dados-artisticos>, acessado em maio de 2016.

BRITO, Mário da Silva. *História do Modernismo brasileiro: antecedentes da Semana de Arte Moderna*. 6ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997.

CASTELLO, José Aderaldo. *A literatura brasileira: origens e unidade (1500-1960)*. São Paulo: EDUSP, 1999.

COLLOT, Michel. *O sujeito lírico fora de si*. Traduzido por Alberto Pucheu. Rio de Janeiro: Terceira Margem, nº 11, p. 165-177, 2004.

FABRIS, Annateresa. *O futurismo paulista: hipóteses para o estudo da chegada da vanguarda ao Brasil*. São Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.

FERREIRA, José Mendes. *Antologia do Futurismo Italiano: manifestos e poemas*. Lisboa: Editorial Vega, 1979.

FILHO, Ruy Espinheira. *Tumulto de amor e outros tumultos: criação e arte em Mário de Andrade*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX*. Traduzido por Marise M. Curioni. São Paulo: Livraria Duas cidades, 2ª ed. 1991.

GENETTE, Gérard. *Paratextos editoriais*. Traduzido por Álvaro Faleiros. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

GUARNIERI, M. Camargo; ANDRADE, Mário de. *Lembranças do Losango cáqui*. São Paulo: Chiarato, 1928.

LAFETÁ, João Luiz. *A dimensão da noite e outros ensaios*. Antonio Arnoni Prado (org). São Paulo: Editora 34, 2004.

LOPEZ, Telê Ancona. *Mário de Andrade, a biblioteca e Baudelaire*. Marioscriptor – Revista do Projeto Temático FAPESP/ IEB/ FFLCH-USP, São Paulo: 2010.

LOPES, Vivian Caroline Fernandes. *Traços do expressionismo alemão em Mário de Andrade*. Dissertação de Mestrado. Universidade de São Paulo, 2013.

POE, Edgar Allan. *Histórias extraordinárias*. Seleção, apresentação e tradução de José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

SOUZA, Cristiane Rodrigues de. *Clã do Jabuti: uma partitura de palavras*. São Paulo: Annablume, 2006.

TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia e Modernismo brasileiro: apresentação dos principais poemas metalinguísticos, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas*. 20ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. Instituto de Estudos Brasileiros. Revista do Instituto de Estudos Brasileiros. No. 36, 1994.

VALÉRY, Paul. *Introdução ao método de Leonardo da Vinci*. In: BARBOSA, João Alexandre (org). *Variedades*. Tradução de Maiza Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 1991.

WISNIK, José Miguel. *O que se pode saber de um homem?*. São Paulo: Revista Piauí, ed. 109, outubro de 2015, p. 60-6.

## **Imagens**

Fotografia de Mário de Andrade no serviço militar ao lado de um colega. Acervo Mário de Andrade, IEB-USP. São Paulo, 1916, MA-F-0014.

Fotografia de Mário de Andrade e grupo de reservistas, três ajoelhados e outros em pé, mais atrás. Acervo Mário de Andrade, IEB-USP. São Paulo, 1922, MA-F-0053.

Projeto de capa de *Losango cáqui*, de Di Cavalcanti. In: ANDRADE, Mário de. *Poesias completas*. Vol. 2. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013, p. 22.