
**NAS ESQUINAS, A SOMBRA DA UNIDADE PERDIDA: SUBLIME
E MODERNIDADE EM *PAULICEIA DESVAIRADA*, DE MÁRIO DE
ANDRADE E “TABLEAUX PARISIENS”, DE CHARLES
BAUDELAIRE**

The shadow of the lost ideal on the street corners: sublime and modernity in
Pauliceia desvairada of Mário de Andrade and *Tableaux Parisiens* of
Charles Baudelaire.

Fabiano Rodrigo da Silva Santos¹

RESUMO: Este ensaio analisa as manifestações do sublime em Mário de Andrade e Charles Baudelaire, presentes em suas alegorias que colhem aspectos transcendentais do mito e das lendas nas impressões emanadas pelo fenômeno urbano. O resultado da busca empreendida por Baudelaire e Mário de Andrade é a revitalização da dicção do sublime, que, em sua poesia, encontra pontos de transcendência no turbilhão da rua, visando, por um lado, operar a crítica das forças de alienação do espaço e dos indivíduos e, por outro, elevar o fenômeno da vida comum à dignidade da arte que aspira a eternidade.

PALAVRAS-CHAVE: Modernidade; alegoria; *flânerie*; poética do mito.

ABSTRACT: This essay analyzes the manifestations of the sublime in Mário de Andrade and Charles Baudelaire, present in their allegories that collect transcendent aspects of myth and legend in impressions issued by the urban phenomenon. The result of the search done by Baudelaire and Mário de Andrade is the revitalization of sublime diction, which, in his poetry, finds transcendence points in the street vortex, aiming to operate the critique of alienation forces of the space and the individuals and raise the phenomenon of ordinary life to the dignity of the art that aspires to eternity.

KEY-WORDS: Modernity; allegory; *flânerie*; poetic of myth.

Se submetida a um olhar superficial e contaminado pela atmosfera de neofilia que envolveu as primeiras produções do modernismo paulista, a obra *Pauliceia Desvairada* (1922), de Mário de Andrade, poderia figurar como um simples panegírico do progresso da cidade de São Paulo (e conseqüentemente do Brasil), tão singularizado por suas condições históricas, em que as marcas de uma sociedade “pré-capitalista” — rural, provinciana e (por que não?) primitiva — convive, de modo curioso, com os influxos do progresso, materializando na paisagem urbana aquele princípio de hibridação

¹ Docente da Faculdade de Ciências e Letras de Assis/UNESP.

que se inscreve na noção de brasilidade desde as origens mestiças de nosso povo.

Com efeito, a junção de elementos contrários e a convivência entre realidades opostas parecem ter sugerido a nossos modernistas os nexos entre o ideal de identidade do país e a linguagem de vanguarda. Assim é, por exemplo, com a matéria da poesia de Oswald de Andrade que, segundo Roberto Schwarz, “se obtém mediante duas operações: a justaposição de elementos próprios ao Brasil-Colônia e ao Brasil burguês, e a elevação do produto — desconjuntado por definição — à dignidade de alegoria do país” (1987, p. 12). Provavelmente, Oswald encontra a linguagem adequada à “desconjunção” característica de nossas culturas no fragmento e na articulação de instâncias apartadas, tratados como meios para a composição de um mosaico pitoresco que, sob técnica cubista, apresenta as diversas facetas do Brasil desdobradas em planos simultâneos. Nos poemas que constituem a série “Postes da Light”, de *Pau Brasil* (1925), esse recurso de justaposição de contrários, utilizado em outros momentos da obra (“História do Brasil”, “Poemas da colonização”, etc.) para revisar a cultura brasileira, incide sobre a cidade, de modo a retratar seus múltiplos matizes. Vejamos “Aperitivo”:

A felicidade anda a pé
Na Praça Antônio Prado
São 10 horas azuis
O café vai alto como a manhã de arranha-céus
Cigarros Tietê
Automóveis
A cidade sem mitos (ANDRADE, 2003, p. 169).

Amparada por procedimentos metonímicos e sensibilidade *ready-made*, a perspectiva de Oswald de Andrade colhe fragmentos da realidade contingente e compõem, em síntese, o retrato de uma cidade que não demanda uma unidade. A identidade de São Paulo constrói-se precisamente nas zonas de intersecção dos fragmentos: a abstrata “felicidade” convive com o trânsito dos pedestres; o azul do céu diurno tinge as horas do relógio; o aroma do café alcança as alturas dos edifícios; os “Cigarros Tietê” compõem, aprioristicamente, a síntese entre a paisagem natural (o rio) e a urbanidade (representada pelo hábito de fumar); os automóveis cruzam de polo a polo essas oposições e a cidade, em toda a sua rica imanência, dispensa qualquer artifício e discurso transcendente para manifestar sua beleza: ela se permite, pois, figurar na poesia destituída de mitos.

Muito distinta é a sensibilidade de Mário de Andrade; o que explica suas reservas em relação às opções estéticas de Oswald, como

reconhece Haroldo de Campos, ao tratar da incompreensão de Mário diante da poética de efeito e síntese que dá o tom a *Pau Brasil*. Produto de uma proposta “radical” que, segundo Haroldo de Campos, bane o subjetivismo e o encantamento da lírica para colocar em evidência a concretude dos fenômenos, depurada pela ironia, a poesia de Oswald de Andrade localiza-se em polo oposto à de Mário de Andrade, poeta altamente subjetivo:

Nesse nivelamento de tudo pela rasoura subjetiva, as diferenças se abolem e todas as interpretações ficam lícitas, pois desprezam o suporte material e se fiam no vago vislumbrar de improvadas e (improváveis) intenções ocultas. Foi o erro de Mário, erro típico de seu psicologismo. Mário queria o inefável, o “mistério”. E censurava, de fundo, na poesia oswaldiana, a ausência desse “mistério”, o emprego irônico do sentimental (CAMPOS, 2003, p 33).

Ora, ao proclamar “a cidade sem mitos”, Oswald de Andrade parece ferir um princípio basilar da estética de Mário de Andrade, inerente a sua concepção de poesia moderna a serviço da nacionalidade: o mito e a unidade por ele prometida são justamente os elementos que o poeta de *Pauliceia desvairada* vai buscar nas ruas de São Paulo, deparando-se muitas vezes com a insuficiência do fenômeno urbano em lhe conferir essa beleza transcendente tão necessária a sua síntese ideal do caráter de nossa gente.² Daí, frequentemente, envolver os cantos de Mário a São Paulo uma nota melancólica, completamente estranha à celebração carnalizada do progresso ambivalente que se entrevê em “Postes da Light”. Eis o que se lê em “Os cortejos”, de Mário de Andrade:

2 Em muitos de seus ensaios críticos, Mário de Andrade manifesta sua inclinação por pensar a nacionalidade como uma entidade ideal e unificadora. Embora reconheça as especificidades de nossas culturas, caracterizadas por hibridações, Mário entende a brasilidade como uma unidade absoluta, que se desdobra nos múltiplos aspectos de nossa história e realidade social. Daí seu empreendimento de buscar nas culturas matrizes do Brasil e no nosso folclore uma referência arquetípica do caráter nacional, sendo *Macunaíma*, ao mesmo tempo, fruto e exercício dessas investigações. O pendor para a unidade, inclusive, envolve os juízos de Mário sobre a realização artística de sua geração. No balanço crítico que faz do modernismo, em sua conferência intitulada “O movimento modernista” (1942), Mário de Andrade manifesta claramente seu ressentimento diante do fato de o movimento não ter logrado construir uma identidade unificadora: “Ora, o nosso individualismo entorpecente se desperdiçou no mais desprezível dos lemas: “Não há escolas!” e isso terá por certo prejudicado muito a eficiência criadora do movimento modernista. E se não prejudicou a sua ação espiritual sobre o País, foi porque o espírito paira sempre acima dos preceitos como das próprias ideias...” (ANDRADE, 1978, p. 243).

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

Horríveis as cidades!
Vaidades e mais vaidades...
Nada de asas! Nada de poesia! Nada de alegria!
Oh! os tumultuários das ausências!
Pauliceia - a grande boca de mil dentes;
e os jorros dentre a língua trissulca
de pus e de mais pus de distinção...
Giram homens fracos, baixos, magros...
Serpentinas de entes frementes a se desenrolar...

Estes homens de São Paulo,
todos iguais e desiguais,
quando vivem dentro dos meus olhos tão ricos,
parecem-me uns macacos, uns macacos.
(ANDRADE, 1987, p. 84).

Como um cortejo de fantasmagorias, as massas urbanas desfilam diante dos olhos do eu lírico, expressando a insuficiência da realidade contingente diante do ideal: “Nada de asas! Nada de poesia! Nada de alegria” e a cidade converte-se em uma espécie de monstruosa entidade devoradora, face vertiginosa da vaidade, entrevista no trânsito de homens vazios que não alcançam a dignidade do olhar poético: “Estes homens de São Paulo/, todos iguais e desiguais,/quando vivem dentro dos meus olhos tão ricos/parecem-me uns macacos, uns macacos”. Ora, as “vaidades” que desfilam pelas ruas canalizam a transitoriedade e obstruem o encantamento do olhar, despertando no eu lírico de Mário uma espécie de *Spleen* — provável efeito colateral de uma aspiração frustrada pela beleza transcendente.

Mário de Andrade não se contenta com os fragmentos e com a composição de um mosaico pitoresco a partir deles, mas busca o encantamento perdido, deitando seus olhos sobre a *Pauliceia* com a mesma perplexidade que permitiu a seu *Macunaíma*, por meio da linguagem performática da poesia, metamorfosear as manifestações do progresso em animais, monstros, vegetais e divindades dos trópicos:

Os tamanduás os boitatás as inajás de curuatás de fumo, em vez
eram caminhões bondes autobondes anúncios luminosos
relógios faróis rádios motocicletas telefones gorjetas postes
chaminés... Eram máquinas e tudo na cidade era só máquina!

(...)Tomou-o um respeito cheio de inveja por essa deusa deusas forçada. Tupã famando que os filhos da mandioca chamavam de Máquina (ANDRADE, 2008, p. 42).

A busca por encantar a cidade mediante a perspectiva poética parece ser o itinerário da *flânerie* do eu lírico de *Pauliceia desvairada*, que trilha, em ambiente modernista, uma senda já sulcada por Baudelaire e, por isso, não implica, a rigor, uma novidade, tampouco, um procedimento de vanguarda. Entre nós, outros antes de Mário já perceberam o apelo miraculoso do fenômeno urbano e tentaram encantar a rua com linguagem poética; é o que João do Rio faz com a então capital da república na prosa ornamental de *A alma encantadora das ruas* (1995). De fato, não falta a alguns poemas de *Pauliceia desvairada* a elegância galante, mundana e *art nouveau* que o cronista carioca imprime ao Rio de Janeiro. Contudo, o que há de particular na São Paulo plasmada por Mário de Andrade é sua conexão com o ambicioso projeto de conferir forma literária a uma concepção revisada, crítica e unificada de nacionalidade. Mário de Andrade é consciente do lugar de entreposto entre passado e presente, primitivismo e vanguarda, ruralidade e urbanidade, mito e história, que uma cidade em pleno desenvolvimento industrial localizada no Brasil representa: o país moderno parece surgir exatamente da colisão entre fenômenos contrastantes entre si, como os que convivem nas ruas de São Paulo. *Grosso modo*, pode-se dizer que, se a *flânerie* andradiana toma alguma distância dos modismos de vanguarda, o faz justamente para se conectar à ressonância de um fenômeno mais profundo — a modernidade em si, com seus paradoxos (COMPAGNON, 1996), e identidade problemática, extraída não de uma celebração utópica do novo, mas de uma consciência crítica do presente. Nesse sentido, a lição de Baudelaire é preciosa para Mário de Andrade.

Para Mário, a cidade de São Paulo se oferece como *fata morgana*, fantasmagoria, esboço mal delineado, que demanda um olhar poético unificador, que decifre a realidade contingente e encante o transitório, extraindo dele, no melhor sentido baudelariano, as notas de uma permanência ideal. Por isso, a cidade para Mário de Andrade não surge como tema a serviço de uma poesia que apenas celebre o novo ou retrate de maneira pitoresca e brincalhona (embora a *blague* não seja estranha a sua dicção) as contradições culturais do Brasil — a cidade é, antes, um motivo sublime.

Para se entender o tratamento particular que Mário de Andrade confere ao sublime entrevisto nas ruas de São Paulo, fazem-se necessárias, antes, algumas considerações sobre operação semelhante efetuada por Baudelaire em sua Paris.

A descoberta da cidade como matéria poética está entre os motivos estéticos mais característicos da poesia moderna. O fenômeno, plasmado de

forma madura pela lírica baudelairiana, traduz uma das pedras de toque da poética do lírico das *Flores do mal*: a tentativa de coleta do eterno no transitório (BAUDELAIRE, 1995). A partir desse processo enunciado em *Le peintre de la vie moderne* (1863) como tentativa de conferir à arte moderna a dignidade já lograda pela antiga, Baudelaire problematiza a *aura* (BENJAMIN, 1989), testemunhando seu declínio e propondo uma nova forma de beleza autêntica, em que o elevado confina com o baixo, revelando os contornos de mistério e encantamento que habitam o cotidiano. Em Baudelaire, o tempo presente fulgura com intensidade nova, no entanto, projeta sombras – em sua poesia, por um lado, o contemporâneo sofre um processo de reencantamento, por outro, esse reencantamento traz a marca nostálgica da distância em relação à aura, a cisão entre história e mito, e evidencia a arquitetura da alegoria como ruína (BENJAMIN, 2013).

Com efeito, essa tensão entre o transcendente e o imanente e a dificuldade de conferir aura ao fenômeno contemporâneo, do qual o poeta moderno só pode abrir mão arriscando seu vínculo com a história, permeia boa parte da tradição da poética das cidades e se desdobra em motivos como o do turbilhão da rua; da força devoradora do progresso que agride o caráter hierático da eternidade; do declínio do mito e da aura; etc., motivos esses que demonstram que a construção da cidade como alegoria para questões eternas se delinea na senda da impossibilidade, das lacunas e da presença de mitos enunciados negativamente nos espaços vazios deixados por eles no imaginário moderno. Desse modo, a poética da cidade articula dois polos dominantes — o da grandeza (inevitavelmente perdida) e o da ausência, encontrando, assim, sustentáculo em uma forma de expressão e numa experiência de fruição estética pautada na evidência do caráter inexprimível do ideal, que assume forma, a saber, na poética do sublime.

Inquietação estética frequente no pensamento romântico (WEISKEL, 1994), o sublime, conforme postula Kant em *Crítica do Juízo* (1790), corresponde a um modo de fruição que se experimenta diante da manifestação da grandeza; grandeza essa que excede os limites do entendimento, revelando-se opressiva à imaginação e cuja plasmação convoca as abstrações (KANT, 1995). Inicialmente, os românticos deparam-se com o sublime na contemplação dos nexos da natureza com uma realidade transcendente que se desdobra em potências superiores, tais como a natureza divinizada, Deus, os deuses, o diabo e as forças que manifestam o sobre-humano (WEISKEL, 1994).

Conforme se delinea a sociedade moderna, as imagens do sublime decantam em convenções gastas, de modo que a busca das entidades sublimes se reveste de um lastro meramente ornamental — o declínio da aura, então, passa a barrar a vereda para a sublimidade. Daí a novidade do projeto estético de Baudelaire: sua dimensão do sublime reside precisamente

no reagrupamento dos fragmentos do contingente em torno de uma unidade que sugere uma nova forma de expressão que rebaixa o ideal ao solo (AUERBACH, 2012). Ao valer-se da força gravitacional da história, o sublime baudelairiano permite que as impressões da cidade abram-se em alegorias da eternidade, o que gera uma forma de expressão sublime honesta diante das condições da sociedade moderna, por encerrar a mitificação da experiência contemporânea.

Assim é com seu famoso poema “Le Cygne”, constituinte de “Tableaux Parisiens”, em que, diante da metamorfose da paisagem urbana, vítima do progresso feroz, o eu lírico sente-se alheado em meio ao espaço comum e, em um movimento de desesperada busca por uma unidade, apela à memória emocional e à memória coletiva do mito, gerando a empatia entre o sentimento individual de deslocamento no espaço urbano e a ideia universal do exílio: os cativos, os náufragos, a mulher negra que divisa, entre as névoas da cidade, os contornos incertos da África e os demais degredados tornam-se os semelhantes e irmãos desse poeta imerso em um espaço, outrora familiar, que se converte em degredo, sob a pressão da força alienante da aceleração histórica representada pelo progresso.

“Le Cygne” enuncia o seguinte movimento de correspondência: as ideias de degredo e luto, que têm sua perfeita síntese em Andrômaca, a humilhada esposa de Heitor, reduzida a espólio de guerra com o fim da guerra de Tróia, materializam-se no espaço urbano alterado pelo progresso:

Andromaque, je pense à vous! — Ce petit fleuve,
Pauvre et triste miroir où jadis resplendit
L’immense majesté de vos douleurs de veuve,
Ce Simoïs manteur qui par vos pleurs grandit,

A fécondé soudain ma mémoire fertile,
Comme je traversais le nouveau Carrousel.
— Le vieux Paris n’est plus (la forme d’une ville
Change plus vite! Hélas! Que le coeur d’un mortel)
(BAUDELAIRE, 1942, p. 183).

[Andrômaca, eu penso em ti! — Este pequeno rio,
Pobre e triste espelho onde outrora resplandeceu
A imensa majestade de tuas dores de viúva,
Este Simeão ilusório que cresceu de teus prantos

Fecundou de súbito minha memória fértil,
Como se eu atravessasse o novo Carrossel.
— A velha Paris não é a mesma (a forma de uma cidade

Muda mais rápido que o coração de um mortal!)]³

Entre o polo do mito rememorado e o da paisagem urbana que oprime a sensibilidade, o eu lírico estabelece um ponto axial — a evocação de um cisne (visto, outrora, em um aviário que não mais existe), que, fugindo de sua gaiola, busca no chão seco o resto de umidade de seu “lago natal”:

Baignait nerveusement ses ailes dans la poudre,
Et disait, le Coeur plein de son beau lac natal:
“Eau, quand donc pleuvras-tu? Quand tonneras-tu foudre?”
Je vois ce malheureux mythe étrange et fatal,

Vers le ciel quelquefois, comme l’homme d’Ovide,
Vers le ciel ironique et cruellement bleu,
Sur son cou convulsif tendant sa tête avide,
Comme s’il adressait des reproches à Dieu! (BAUDELAIRE,
1942, p. 183).

[Banhando nervosamente suas asas no pó,
E diria, com o coração pleno de seu lago natal:
“Água, quando choverás, quando trovejarás, raio?”
Eu vejo esse pobre mito estranho e fatal,

Voltando-se ao céu, às vezes, como o homem de Ovídio,
Votando-se ao céu irônico e cruelmente azul
Sobre seu colo convulsivo, estende sua cabeça ávida
Como se endereçasse reprovações a Deus!]

Assim, o cisne, fantasmagoria da memória subjetiva, vincula-se à alegoria do mito de Andrômaca. Também o cisne, como o poeta e Andrômaca, reage ao sentimento do exílio com ímpeto desesperado. Ao conectar-se, por meio da ave, ao mito de Andrômaca, a sensibilidade do poeta é projetada ao sublime, representado por uma ideia de exílio plena de dignidade, oriunda de uma equação entre memória e mito. Após essa elevação, a aura do mito declina: a memória de Andrômaca faz pensar nos demais exilados — os cativos, os estrangeiros pobres, os órfãos — criando

³ Esta tradução e as subsequentes são de nossa autoria.

uma fraternidade entre o poeta que não acompanha a vertigem do progresso e a miséria humana.

Em via de mão dupla, “Le Cygne” testemunha, por um lado, o rebaixamento do mito e de sua aura à esfera da miséria cotidiana das cidades e, por outro, atesta a elevação do espaço urbano à dignidade do eterno — é a cidade que permite a universalização do sentimento de exílio que enfeixa o pobre cisne, os miseráveis “deslocados” modernos, o eu lírico e o mito de Andrômaca, compondo uma forma de unidade reativa ao progresso. A cidade é, pois, uma força irradiadora de alegorias transcendentais, como demonstra o fragmento do poema reproduzido abaixo:

Paris change, mais rien dans ma mélancolie
N’a bougé! palais neufs, échafaudages, blocs,
Vieux faubourgs, tout pour moi devient allégorie,
Et mes chers souvenirs sont plus lourds que des rocs
(BAUDELAIRE, 1942, p. 184).

[Paris muda, mas nada na minha melancolia
se move! palácios novos, andaimes, blocos,
Velhos subúrbios, tudo para mim converte-se em alegoria,
E minhas caras lembranças são mais pesadas que as rochas].

O poema “Le Cygne” ilustra a ambição do projeto estético de Charles Baudelaire de recuperar, no seio da modernidade, a dignidade do ideal, em nome de uma visão transcendente da arte que volta os olhos para o espaço da história contemporânea e reconhece no progresso os ventos da transitoriedade que apartam a beleza possível na modernidade do eterno. Para tanto, sua poesia conclama a potência da poética da grandeza como oposição às forças de alheamento da sociedade burguesa, encontrando no sublime o arrimo para uma poética de resistência. Algo sugerido já em seu poema programático “L’Idéal”, em que o poeta se recente da insuficiência da beleza própria da arte de seu tempo, definida como “chloroses”, “beautés d’hôpital” e “pâles roses” e busca uma expressão artística dotada da potência do passado:

[...]
Car je ne puis trouver parmi ces pâles roses
Une fleur qui ressemble à mon rouge idéal.

Ce qu’il faut à ce coeur profond comme un abîme,
C’est vous, Lady Macbeth, âme puissante au crime,
Rêve d’Eschyle éclos au climat des autans;

Ou bien toi, grande Nuit, fille de Michel-ange,
Qui tors paisiblement dans une pose étrange
Tes appas façonnés aux bouches des Titans!
(BAUDELAIRE, 1942, p. 98)

[Pois nunca pude encontrar entre essas pálidas rosas
Uma flor semelhante ao meu vermelho ideal.

O que falta a este coração profundo como um abismo,
Sois vós, lady Macbeth, alma possuída pelo crime,
Sonho de Ésquilo surgido do clima de autans;

Ou bem, tu, grande Noite, filha de Michelangelo,
Que te contorces pacatamente numa pose estranha
Teus atrativos feitos para as bocas dos Titãs!]

Ésquilo, Shakespeare, Michelangelo, e os mitos por eles plasmados, a Noite, a potência da ambição e do crime encarnada em Lady Macbeth e os titãs, são os faróis apagados pelos ventos do progresso que a lírica de Baudelaire busca reacender. Os poemas de *As flores do mal* sugerem que Baudelaire não apenas visa recuperar esses mitos antigos, mas também acrescenta ao panteão dessas alegorias da grandeza uma nova divindade, ambígua, contraditória, eminentemente moderna e resistente – a cidade, cujos espaços são palco de mistérios intransponíveis e milagres cotidianos, como as visões intraduzíveis em palavras que os cegos, em “Les aveugles”, contemplam, com seus olhos vazios, nos céus noturnos de Paris, sobrepondo a escuridão sobre a escuridão, de maneira a evidenciar o caráter opaco do ideal:

Ils traversent ainsi le noir illimité
Ce frère du silence éternel. Ô cité!
Pendant qu’ autour ce nous tu chantes, ris et beugles,
Éprise du plaisir jusqu’ à l’ atrocité,
Vois, je me traîne aussi! Mais, plus qu’ eux hébété,
Je dis: que cherchent ils au Ciel, tous ces aveugles!
(BAUDELAIRE, 1942, p 190-191).

[Atravessam assim o negror ilimitado,
Esse irmão do silêncio eterno. Ó cidade!
Enquanto em torno de nós tu cantas, ris e gritas

Enamorada de um prazer às raias da atrocidade,
Vê, arrasto-me também, mas, mais que eles pasmo,
Digo: que procuram no Céu, estes cegos?].

Por constituir um caleidoscópio complexo de visões que parecem traduzir os contornos de um ideal misterioso e fugidio, a São Paulo de Mário de Andrade parece ser uma legítima herdeira da Paris de “Tableaux Parisiens”; também ela, como se pretende mostrar, se inscreve como motivo poético a serviço da reavaliação das forças de mutação do progresso sobre a paisagem urbana, o imaginário coletivo e a identidade histórica — musa e objeto de uma contemplação estética regida por perplexidade, a Pauliceia de Mário de Andrade poderia ser tratada como uma representação da modernidade no Brasil que se manifesta não com os contornos precisos e encantadores de um retrato, mas com os traços incertos e arrebatadores de uma aparição.

Zona de convergência entre a euforia progressista do primeiro modernismo brasileiro, a tentativa de construção de uma identidade nacional (própria da ideologia nativista da literatura brasileira) e a busca por encantar pelo olhar poético o cotidiano — ambição inerente ao projeto estético de Mário de Andrade, São Paulo surge como entidade que desafia os mecanismos de expressão da lírica tradicional; inapreensível em sua totalidade, a cidade desenvolve-se em uma tensão constante entre polos ambivalentes. Assim como a Paris de Baudelaire, a São Paulo de Mário de Andrade apresenta-se como espaço fragmentário, permeado por fantasmagorias que demandam sua recomposição em um todo alegórico que, de acordo com o projeto nacionalista do poeta, remeteria a uma unidade centrada na identidade coletiva do brasileiro. Esmagada entre o progresso, a identidade nacional que escapa à categorização nos moldes de projetos estéticos e as reminiscências do passado anterior à urbanização, surge essa cidade múltipla, contraditória, cuja composição depende do olhar subjetivo de um poeta inspirado por correspondências intuitivas.

Como reconhece Costa Lima (1995), a São Paulo de Mário não logra a organicidade da Paris de Baudelaire, escapando constantemente à mirada do poeta. Isso provavelmente se deva ao fato de a cidade de Mário de Andrade ser construída a partir do choque dialético entre duas forças — de um lado a ideologia progressista que permeia o projeto do modernismo de 1920, do outro, o delineamento ainda difuso de uma metrópole periférica, que apenas no século XX, em meio à contradição entre cosmopolitismo e provincianismo, sofre franca e acelerada urbanização. Essa contradição faz com que a Pauliceia, a despeito surja como um retrato de São Paulo que inevitavelmente problematiza as forças do progresso, também aqui tratadas como obstáculos à unidade mítica (que fundaria, no caso da poesia de Mário, a nossa nacionalidade). Sua poesia, pois, demanda uma dicção, que a

exemplo de Baudelaire, encontra no sublime o meio de elevar a cidade à condição de motivo poético digno de perenidade.

Em Mário de Andrade, com efeito, São Paulo surge, muitas vezes, como tensa alegoria da nacionalidade brasileira, um ideal esfacelado pelas circunstâncias particulares de nossa história. O poema “Anhangabaú” ilustra de modo eficiente o que se diz:

Parques do Anhangabaú nos fogaréis de aurora...
Oh larguezas dos meus itinerários...
Estátuas de bronze nu correndo eternamente,
num parado desdém pelas velocidades...
O carvalho votivo escondido nos orgulhos,
do bicho de mármore parido do salon...
Prurido de estesias perfumado em rosais
o esqueleto trêmulo do morcego...
Nada de poesia, nada de alegrias!...
E o contraste boçal do lavrador
que sem amor afia a foice...
Estes meus parques do Anhangabaú ou de Paris,
onde tuas águas, onde as magoas dos teus sapos?
"Meu pai foi rei! — Foi. — Não foi. — Foi. — Não foi."
Onde as suas bananeiras?
Onde o teu rio frio escarnecido pelos nevoeiros,
contando historias aos sacis?...
Meu querido palimpsesto sem valor!
Crônica em mau latim
cobrindo uma écloga que não seja de Virgílio!...
(ANDRADE, 1987, p. 92-93)

Um vasto arsenal de referências, culturais, geográficas, poéticas e históricas, é apresentado como fragmentos a serem recompostos pela unidade do poema, configurando os parques do Anhangabaú como um espaço híbrido. Espaço esse que evoca, por meio do sublime, o ausente, preenchendo a ausência com as impressões da paisagem urbana. Tem-se, inicialmente, a correspondência entre os parques e a “largueza” dos itinerários do eu lírico, o que configura a imagem do passeio, adequada ao parque, transposta para o universo íntimo. Ora, a *flânerie* pelos parques do Anhangabaú dá-se no espaço da subjetividade, sendo esses os largos itinerários mencionados. A seguir depara-se com uma imagem contrastante: as estátuas do jardim público (“estátuas de bronze nu”), paradoxalmente, correm em estado estático e nesse correr estático há “um desdém por todas as velocidades”; trata-se do primado da arte que oferece desafio constante à transitoriedade. Ora, a perenidade do

bronze das estátuas dialoga com a pretensa perenidade da arte que desafia a transitoriedade característica do progresso. Em linhas gerais, tem-se aqui um retrato da arte que, disposta no espaço público, impõe sua imobilidade solene ao trânsito da rua, do progresso e da própria história.

O triunfo da arte, já enunciado nos bronzes que desdenham as velocidades, é chancelado pela próxima imagem — “os animais de mármore paridos do salon”; outras estátuas, portanto, sobrepõem-se à paisagem natural, levando “o carvalho votivo” a se esconder “nos orgulhos”. Aqui, o primado do artifício coloca em choque duas faces da eternidade — a pretendida pela arte e a da natureza. No entanto, esse quadro, permeado pela grandiosidade do sublime e testemunha da colisão entre as forças de trânsito e de permanência, resvala na insuficiência — a unidade escapa e a alegoria, que começava a se delinear, decanta em fantasmagoria quando o poeta constata: “nada de poesia, nada de alegria”.

A frustração provavelmente se deve a outro componente da paisagem urbana: a um contraste mundano representado pelo lavrador que “sem amor afia sua foice”. Seria mais uma escultura que, por ser relacionada ao cotidiano do trabalho, rompe as altas abstrações do movimento paralisado do bronze que desafia ao tempo e dos animais de mármore que sufocam a natureza? Ou seria a marca do elemento humano a contaminar com sua mesquinhez as altas ideias de beleza que povoam o itinerário do *flâneur* imaginativo? Uma alegoria do automatismo do trabalho, do ofício sem alma? Ou ainda uma apologia da realidade concreta mediante o registro do trabalho humilde? Impossível saber, o que se pode dizer com segurança é que o lavrador atrai os voos do sublime à esfera do cotidiano, comprometendo as pretensões do poema de refletir as tensões da eternidade em estado de abstração.

A partir desse ponto, as fronteiras geográficas são implodidas e os parques do Anhangabaú fundem-se aos de Paris em uma espécie de movimento de universalização do local. Grosso modo, pode-se dizer que essa aproximação busca recompor o caráter alegórico dos parques do Anhangabaú — não se trata mais apenas de um parque de São Paulo, mas do “Parque” que instaura na paisagem moderna (de qualquer cidade, São Paulo, Paris, de todas as outras) a marca da contradição, da convergência de oposições e a perplexidade. A primeira dessas perplexidades se dá pela ausência: todo parque é a memória viva da natureza que sucumbe ao progresso, natureza essa que permanece como reminiscência do perdido. Daí o questionamento: “Onde tuas águas, onde as mágoas dos teus sapos?”. A partir desse questionamento acerca da natureza alheada pelo espaço urbano, que caberia a qualquer contexto cultural, o poema é tragado pela nacionalidade, e o “Parque” volta a ser um espaço cativo da paisagem sócio-histórica brasileira — por meio de paródia direta, o poema evoca “Os Sapos”, de Manuel

Bandeira: "Meu pai foi rei!/ — Foi. — Não foi. — Foi. — Não foi"; versos expressivos por conta de sua carga de majestade perdida e incerta, (ter e não ter sido rei), como provavelmente é a majestade natural e incerta da natureza brasileira, glosada à exaustão por nossa tradição lírica desde pelo menos o romantismo. É essa mesma natureza, soberana no nosso imaginário do passado, que declina diante do progresso, que a comprime no espaço tênue de um parque, instalado em meio à cidade.

Os componentes dessa natureza esmagada, porém, viva na memória, conjugam a vegetação ausente (as bananeiras), os fenômenos climáticos (os ventos e nevoeiros) ao encantamento perdido, representado pelas reminiscências do folclore e do mito (as histórias contadas aos sacis). A paisagem urbana, pois, atesta o triunfo do progresso urbano sobre uma visão encantada do Brasil, relacionada à composição de uma poesia em sintonia com as matrizes de nosso imaginário nativo (tão caras, aliás, a Mário de Andrade) — sem águas, sapos, bananeiras e nevoeiros não há quem conte histórias aos sacis, ou seja, não há possibilidade de encantamento e retorno aos fundamentos de uma nacionalidade ideal.

Em suas reflexões sobre história, Walter Benjamin cunha um conceito particular de alegoria, útil à interpretação dos meios de representação da nacionalidade realizados por Mário de Andrade ao conceber sua Pauliceia. Segundo Benjamin, diferentemente do símbolo romântico, a alegoria encerra uma consciência da distância entre o gesto representativo e a matéria representada. A alegoria surge, pois, como cisão e seria uma forma de expressão adequada, sobretudo, à representação da história moderna. Ora, a sucessão de acontecimentos catastróficos que compõem a história delinea-a como paisagem fragmentária de escombros e ruínas, discernível apenas por um olhar sensível à fragmentação — o olhar alegórico:

Enquanto no símbolo, com a transfiguração da decadência, o rosto da natureza se revela fugazmente na luz da redenção, na alegoria o observador tem diante de si *a facies hippocratica* da história, como paisagem final petrificada. A história, com tudo aquilo que de início tem em si de extemporânea, de sofrimento e de malogro, ganha expressão na imagem de um rosto — melhor, de uma caveira. (BENJAMIN, 2013, 176)

A alegoria representada pela cidade de São Paulo, pois, surge como uma ruína que nasce da tentativa de se arquitetar o edifício da identidade brasileira. Contudo, é na ausência que o mito se presentifica; ora, é justamente por não estarem ali, no Anhangabaú, que lagos, sapos, bananeiras, nevoeiros e sacis passam a habitar o espaço urbano — a memória e o pendor do sublime pelas ausências contaminam de encantamento difuso o

espaço da cidade e a Pauliceia surge como palco do reencontro com o mito: ao menos, do reencontro com sua sombra.

Assim, a Paulicéia alcança a dignidade da poesia, uma poesia pobre, é bem verdade, pálida e hermética em relação ao referencial da cultura clássica: os parques do Anhangabaú são “um palimpsesto sem valor”, uma “crônica em mau latim” e suas paisagens assemelham-se às das éclogas, mas não às de Virgílio, pois se trata de uma écloga precária, permeada por ausências e contradições. A écloga possível em tempos de progresso e desaturatização da arte.

A dignificação da cidade de São Paulo como objeto da poesia que aspira à eternidade se dá justamente pelo reconhecimento de sua insuficiência em ser alegoria da eternidade, o que a torna materialização das tensões entre mito e história. É justamente essa tentativa reconhecidamente frustrada de recuperar o mito no cerne da modernidade por meio dos dispositivos do sublime que contribui para a composição, no cerne da poesia moderna, do motivo da cidade como um índice de crítica e discurso de resistência ao progresso. Motivo esse que cria um espaço geográfico em que Paris, São Paulo, e tantas outras cidades, surgem como zonas de convergência entre tradições, discursos e figurações do imaginário conflitantes entre si, que povoam becos, sarjetas, parques e esquinas com a sombra de um ideal perdido e trazem a promessa da eternidade para o amorfo, fragmentário e, sobretudo, transitório turbilhão da rua.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AUERBACH, Erich. “As flores do mal e o sublime”. In: _____. *Ensaio de literatura Ocidental* — Filologia e Crítica. Davi Arrigucci Jr. e Samuel Titan Jr. (Orgs.). Trad. Samuel Titan Jr. e José Marcos Mariani de Macedo. 2 ed. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2012, p. 303-32.

ANDRADE, Mário de. *Macunaíma*: Herói sem nenhum caráter. 6 ed. São Paulo: Agir, 2008.

_____. O movimento modernista. In: _____. *Aspectos da literatura brasileira*. 6 ed. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1978, p. 231-55.

_____. *Poesias completas*. 3 ed. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1987.

ANDRADE, Oswald. *Pau Brasil*. 2 ed. São Paulo: Editora Globo, 2003.

BAUDELAIRE, Charles. *Les Fleurs du Mal* — Édition Définitive. édition [?]. préfaces de André Gide et de Théophile Gautier. Rio de Janeiro: Libraire Victor, 1942.

_____. Poesia e Prosa. Trad. Ivo Barroso. 1 ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Trad. José Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. 1 ed. São Paulo: Brasiliense, 1989.

_____. *Origem do drama trágico alemão*. Trad. João Barrento. 2 ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

CAMPOS, Haroldo de. Uma poética da Radicalidade. In: ANDRADE, Oswald. *Pau Brasil*. 2 ed. São Paulo: Editora Globo, 2003, p. 19-34.

COMPAGNON, Antoine. *Os cinco paradoxos da Modernidade*. Tradução de Cleonice P. B. Mourão, Consuelo F. Santiago e Eunice D. Galéry. 1 ed. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1996.

KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do Juízo*. Trad. Valério Rohden. 1 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.

LIMA, Luiz Costa. *Lira e antilira: Mário, Drummond, Cabral*. 2 ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.

RIO, João do. *A alma encantadora das ruas*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura/ Departamento Geral de Documentação e informação Cultural/Divisão de Educação, 1995.

SCHWARZ, Roberto. A carroça, o bonde e o poeta modernista. In: _____. *Que horas são? – Ensaio*. 1 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p. 11-28.

WEISKEL, Thomas. *O sublime romântico: Estrutura e psicologia da transcendência*. Trad. Patrícia Flores da Cunha. 1 ed. Rio de Janeiro: Imago, 1994.

Data de recebimento: 30/06/2016

Data de aprovação: 30/11/2016