

Uma poética do sonho ao sono em Mário de Andrade

Cristiano de Sales

Universidade Tecnológica Federal do Paraná
• cristianosales@utfpr.edu.br

Tiago Hermano Breunig

Universidade Federal de Pernambuco
• tiago.breunig@ufpe.br

DOI [https://doi.org/10.34913/
journals/lingualugar.2022.e974](https://doi.org/10.34913/journals/lingualugar.2022.e974)

Pretendemos demonstrar neste ensaio que a poética de Mário de Andrade parte de uma elaboração eloquente, com *Paulicéia Desvairada* (1922) – cujos poemas, segundo o próprio “Prefácio Interessantíssimo”, devem ser lidos por quem sabe “cantar”, “urrar”, “rezar” – livro que anuncia um possível sonho de modernização ética e estética para a cidade de São Paulo em tons que não sucumbissem à precarização capitalista do início do século XX, e chega, com *Lira Paulistana* (1945), à constatação de que o desejo não se realiza. Percebemos nessa trajetória que o poeta não descuida da boa elaboração artística, estabelecendo, no derradeiro livro, uma dialética moderna com a tradição lírica das cantigas medievais.

Palavras-chave: *Paulicéia Desvairada*; *Lira Paulistana*; Cantigas; Poesia Moderna; Tradição Lírica.



Nous avons l'intention de démontrer, dans cet essai, que la poétique de Mário de Andrade commence par une élaboration éloquent, avec Paulicéia Desvairada (1922) - dont les poèmes, selon sa propre "Préface intéressante", devraient être lus par ceux qui savent « chanter », « rugir », « prier » - un livre qui annonce un rêve possible de modernisation éthique et esthétique pour la ville de São Paulo, dans des tons qui ne succumbraient pas à la précarité capitaliste du début du XX^{ème} siècle, et qui arrive, avec Lira Paulistana (1945), à la constatation que le désir ne se réalise pas. Dans cette trajectoire, nous pouvons voir que le poète ne néglige pas la bonne élaboration artistique, établissant, dans le dernier livre, une dialectique moderne avec la tradition lyrique des chants médiévaux.

Mots clés : *Paulicéia Desvairada ; Lira Paulistana ; Cantigas ; Poésie moderne ; Tradition lyrique.*

Mário de Andrade insinua em seu “Prefácio interessantíssimo”, publicado em 1922, haver em *Paulicéia Desvairada* uma maior importância do lirismo se comparado à técnica (como se esta pudesse consistir em “cerças” e “arames” (Andrade, 2013, p. 63), nas palavras dele mesmo). Para o poeta, a liberdade, o lirismo e a loucura parecem estar amalgamadas na composição do livro: “Lirismo: estado afetivo sublime – vizinho da sublime loucura”, escreve Mário de Andrade (2013, p. 71) em defesa da “naturalidade livre do lirismo objetivado”.

Motivo primeiro de inspiração, a musa (São Paulo) está, portanto, submetida aos impulsos do inconsciente e do subconsciente, conforme o Desvairismo que fundamenta o livro:

São Paulo! Comoção de minha vida...
Os meus amores são flores feitas de original!...
Arlequinal!... Traje de losangos... Cinza e ouro...
Luz e bruma... Forno e inverno morno...
(Andrade, 2013, p. 77)

O poema “Inspiração” abre o livro oferecendo ao leitor, numa chave baudelairiana, os poemas como “flores feitas de original”. E revela, antiteticamente, os conflitos e contradições que constituem tanto sua sensibilidade de poeta quanto a cidade e os valores de uma elite que, formada por uma educação europeia, deseja reescrever Paris sobre São Paulo ao modo de um “palimpsesto sem valor” (Andrade, 2013, p. 93): “São Paulo! Comoção de minha vida... / Galicismo a berrar nos desertos da América!”

O Desvairismo, entretanto, exige, posteriormente aos impulsos do inconsciente e do subconsciente, o pensamento consciente, o “mondar mais tarde o poema” (Andrade, 2013, p. 63), que define a arte para o poeta. Tudo numa concepção claramente baudelairiana do belo, caracterizado pela arbitrariedade, convencionalidade e transitoriedade: “questão de moda” (Andrade, 2013, p. 64), resume o poeta que não mimetiza, portanto, a segunda natureza da cidade, ainda que “tirando os seus temas do mundo objetivo”. Afinal, para ele, a arte “tem o poder de nos conduzir a essa idealização livre, musical”, em que a subjetividade do poeta ressoa harmonicamente e intersubjetivamente no encontro com o outro. Para tanto, o poeta se vale de técnicas sofisticadas, como a que forja a partir de um conceito musical: a harmonia.

Para Mário de Andrade, as palavras podem vibrar dentro de um verso, ou mesmo, versos dentro de estrofes, para que, em vez de evocar melodia (estética corrente), os poemas possam evocar outras paisagens sonoras. Adotamos esta expressão no sentido que propõe Murray Shafer no livro *A afinação do mundo*. Para o estudioso canadense, os sons que compõem um ambiente afetam o comportamento de grupos sociais. Os sons das diferentes formas de vida, das plantas e dos bichos, da vida cultural mais ligada ao campo, com seus instrumentos e, às vezes, maquinarias, bem como a inflação de sons em ambientes mais urbanos, enfim, todos esses estímulos que nos chegam pelos ouvidos interferem no comportamento de grupos humanos e permitem, em alguma medida, compreender transformações históricas importantes. Segundo ele, o mundo moderno ocidental não se dá conta disso porque se organiza objetiva e subjetivamente (ritos e mitos) por meio da visão.

Em *Paulicéia Desvairada*, a paisagem é a da cidade de São Paulo se modernizando, ou seja, um ambiente que confronta e sobrepõe sons, ruídos, imagens acústicas as mais diversas. No poema “Tietê”, Mário de Andrade se esforça na lapidação dessa técnica: “Arroubos... Lutas... Setas... Cantigas... Povoar”. Notemos que, nesse caso, ocorre o verso harmônico, pois os substantivos e o verbo não se ligam por meio de sintaxe ou de campos semânticos, o que, na proposição de Mário, faria as palavras vibrarem, conotando mais sobreposição do que melodia (esta, via de regra, dependeria de uma ligação sintática e/ou semântica). Seria como se cada palavra evocasse uma imagem e um som próprios ao invés de trabalharem juntas na composição de uma única imagem ou música.

Os versos harmônicos, segundo a poética marioandradina, prestar-se-iam melhor na artificialização¹ da paisagem sonora de São Paulo, uma cidade que assistia aos conflitos entre o localismo e o cosmopolitismo, acentuados pela internacionalização da economia impulsionada pelo processo de industrialização que transforma a paisagem da cidade. Ora, ajustar o compasso com a modernidade em São Paulo, como em todo o Brasil, implica uma reurbanização violenta e, não raro, excludente, o que explica que, ao fazer da cidade o palco, Mário de Andrade invista, no que toca a arquitetura de imagens do livro, numa personagem “antagônica”: o Arlequim.

¹ Respeitando a própria concepção de arte poética de Mário de Andrade; trabalhar o poema depois da liberdade lírica.

O Arlequim, personificando a ambiguidade de uma figura carnavalesca fugidia e colorida, representa uma sorte de lirismo e liberdade contrastante com o tom da cidade se desenvolvendo nos moldes do

capitalismo industrial. Nos moldes do urbanismo como disciplina para reordenar a cidade e sua população, conforme os preceitos da modernidade, em que o poeta identifica novas formas de colonização:

Os cinismos plantando o estandarte;
enviando para todo o universo
novas cartas-de-Vaz-Caminha!...
(Andrade, 2013, p. 94)

E os riscos de naufragar com seus “navios de vela” (Andrade, 2013, p. 82) contra “as monções da ambição...” (Andrade, 2013, p. 85) das passadas e presentes bandeiras paulistanas com sua “santificação da morte!”: “As embarcações singravam rumo do abismal Descaminho...” (Andrade, 2013, p. 85) – alerta o poeta, perdido no “formigueiro onde todos se mordem e devoram...”. A cidade se torna, assim, palco não apenas de “bailados russos” mas de “Vaidades e mais vaidades...” (Andrade, 2013, p. 79), de desigualdades entre os “homens de São Paulo, todos iguais e desiguais” (Andrade, 2013, p. 79), de “ambições” metaforizadas em escaladas a tronos e novas formas de escravidão que abafam o “clamor dos cofres abarrotados de vidas...” (Andrade, 2013, p. 105) reificadas na “feira de carnes brancas” (Andrade, 2013, p. 82). Palco, enfim, em que “a ambição, as invejas, os crimes”, bem como “as apoteoses da ilusão” se configuram como epidemias modernas incapazes de afetar a sensibilidade dos homens que “passam sonambulando...”:

Quá, quá, quá! Vamos dançar o fox-trot da desesperança,
a rir, a rir dos nossos desiguais!
(Andrade, 2013, p. 101)

Na paisagem marioandradina da disciplinada e policiada cidade moderna brasileira emerge a imagem recorrente do poeta exilado que busca um lugar na cidade hostil para a poesia, imagem que remonta a Baudelaire:²

Perdidos os poetas, os moços, os loucos!
Nada de asas! Nada de poesia! Nada de alegria!
A bruma neva... Arlequinal!
(Andrade, 2013, p. 95)

A cidade se configura como uma tecnocracia: “Nada de asas! Nada de poesia! Nada de alegria!” (Andrade, 2013, p. 79). Lugar de disciplinarização: “Dois a dois! Primeira posição! Marcha!” (Andrade, 2013, p. 88). Na paradoxal solidão da cidade, busca o poeta a simpatia de um outro, em que ressoe, harmonicamente, os sons de sua lira: “Com o vário alaúde

² Referimo-nos a uma imagem recorrente em *Les fleurs du mal* (1997), a exemplo dos poemas “Le cygne” e “L’Albatros”.

que construí, me parto por essa selva selvagem da cidade” (Andrade, 2013, p. 74). Em contraposição, o Arlequim escapa da racionalidade disciplinada. Proveniente da *Commedia dell’arte*, o Arlequim se dissemina nos blocos de carnaval de rua do Brasil e integra o folclore brasileiro como uma figura fugidia que não gosta de autoridades policiais.

Apesar, portanto, da insinuação de que o lirismo e o desvairismo devem gozar de uma primazia em relação à técnica,³ a solução formal elaborada para evocar a paisagem sonora da cidade é tão estrutural na arquitetura do livro quanto seu grito de liberdade. Permeado de criticismo contra a burguesia brasileira, Mário de Andrade parece projetar o sonho de uma outra sociedade, um desvio aos rumos perversos da modernização. O sonho de uma cidade, sua musa, que se modernizaria em outra tonalidade, plural, que garantisse voz para a liberdade do lirismo. Uma via de afeto e de fuga da frieza da modernidade, recorrendo, para tanto, ao personagem controverso do Arlequim, cuja oposição com a disciplina e a unidade da cidade estrutura os conflitos e contradições do poeta.

Ora adjetivando o poeta, ora a cidade, o Arlequim se revela como um ponto de desestabilização no desenvolvimento de São Paulo e, portanto, na transformação da paisagem da cidade. Vejamos a “Paisagem nº 1”:

O vento é como uma navalha
nas mãos dum espanhol. Arlequina!...
Há duas horas queimou sol.
Daqui a duas horas queima sol.

Passa um São Bobo, cantando, sob os plátanos,
um tralalá... A guarda-cívica! Prisão!
Necessidade a prisão
para que haja civilização?
(Andrade, 2013, p. 86)

O personagem cantante do São Bobo contrasta com a noção de progresso da cidade, mas entra em harmonia com os gestos cortantes ou dançantes do vento. A imagem do espanhol para definir o vento pode ser aproximada ao que propõe João Cabral de Melo Neto ao criar a analogia do poeta com o toureiro no poema “Alguns toureiros”.⁴ Se colocarmos navalhas na mão desse espanhol que faz movimentos precisos e arriscados, veremos

³ Na Advertência de *Losango cáqui ou afetos militares de mistura com os porquês de eu saber alemão*, redigida em 1924, para poemas datados de 1922, Mário de Andrade (2013, p. 133) problematiza sua concepção de lirismo: “o que 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”. E conclui: “Hoje estou convencido que a Poesia não pode ficar nisso”.

⁴ “como domar a explosão / com mão serena e contida, / sem deixar que se derrame / a flor que traz escondida, / e como, então, trabalhá-la / com mão certa, pouca e extrema: / sem perfumar sua flor, / sem poetizar seu poema” (Neto, 1999, pp. 157-158)

que o gesto desenhado pelo vento na cidade de São Paulo pode também conotar uma dança. Logo, temos como efeito da cena descrita no poema o vento dançando ao som do tralalá cantado pelo Bobo, o que instaura uma imagem de harmonia que se contrapõe ao ritmo da cidade.

O vento, ao dançar o tralalá do São Bobo, manifesta um diferente ritmo que não atende às demandas da cidade, cujos ritmos já são os da disciplina e do progresso criticado no livro. Essa insubordinação que resulta em prisão pode ser lida como uma parte da paisagem que ainda resiste. O poeta compõe a cidade disciplinada dando indicações que transbordam o visual e o semântico. Ao nos inscrever em acordes dessa paisagem sobreposta, porém cooptada para o trabalho e consumo (veremos isso melhor adiante), faz ver e ouvir também que, em meio às imagens acústicas que não se completam, mas que vibram elípticamente, há igualmente o registro dissonante da expressão lírica.

A esta, porém, está reservado o peso da anulação. O São Bobo é preso para que se preserve a cadência da metrópole; uma cadência determinada pelas repetições mais previsíveis dos movimentos e gestos dos corpos, muito embora estes não se harmonizem em versos melódicos. Tendo em vista que o ritmo da cidade contrasta com a imprevisibilidade do espanhol e do Bobo, não resta outra saída para a preservação do progresso civilizatório moderno da cidade do que tirar de circulação quem ousou cantar. O poema segue:

[...] Meu coração sente-se muito triste...
Enquanto o cinzento das ruas arrepiadas
dialoga um lamento com o vento...

Meu coração sente-se muito alegre!
Este friozinho arrebitado
dá uma vontade de sorrir!
E sigo. E vou sentindo,
à inquieta alacridade da invernia,
como um gosto de lágrimas na boca...
(Andrade, 2013, p. 86)

O vento lamenta a prisão do São Bobo que cantava o tralalá e isso depõe a favor da harmonia (empatia) do poeta com o cantor aprisionado em nome da civilização. O sujeito do poema, por sua vez, revela-se um tanto hesitante entre a tristeza e a alegria depois de testemunhar a prisão. Essa inconstância nos temperamentos é o que predomina em todo o poema, seja por meio da instabilidade climática: “Pleno verão” e “invernia”; seja pelo “coração”, que ora sente-se “muito alegre”, ora, “muito triste”.

Esse parece ser o ruído, ou melhor, a poética harmônica da paisagem de São Paulo em modernização. Esse é o tom da invenção de Mário de Andrade para anunciar o sonho de uma vida moderna que não sucumba aos efeitos tão criticados por uma tradição poética que remonta a Baudelaire. A reivindicação do poeta francês, no emblemático “O pintor da vida moderna”, era a de que a experiência subjetiva não fosse limitada pela força bruta do trabalho e da massificação do indivíduo que se revelavam molas propulsoras na sedimentação do capitalismo.

O sujeito do poema de Mário de Andrade testemunha o imbróglio como uma espécie de *flâneur* hesitante. Ele se identifica com o São Bobo – que também carrega traços da *flânerie*, à medida que transgride o movimento das massas – mas já apresenta índices da cooptação que o indivíduo sofre perante o progresso modernizador e capitalista, ou seja, ele, o sujeito do poema, não reage perante o silenciamento da expressão lírica e livre na cidade. Essa falta de reação nos remete à crítica que Walter Benjamin fez ao ler Baudelaire, o “lírico no auge do capitalismo”.

O pensador alemão foi quem nos ajudou a entender a ingenuidade do poeta francês. Este não se deu conta, segundo aquele, de que o próprio *flâneur* seria transformado em mercadoria na feira. Não se deu conta de que ele próprio, como poeta ou *flâneur*, não escaparia à reificação de um capitalismo que já contava com a contribuição da burguesia de onde ele, como crítico (autor de “O pintor da vida moderna”), não conseguiu desvencilhar seu dândi criativo: “O *flâneur* é um abandonado na multidão. Com isso, partilha a situação da mercadoria. Não está consciente dessa situação particular, mas nem por isso ela age menos sobre ele” (Benjamin, 1989, p. 51).

Benjamin nos mostra no ensaio “Paris do Segundo império”, ao ler o poema em prosa “As multidões”, de Baudelaire, sob uma perspectiva marxista, que o que escapa ao poeta francês é justamente a fetichização da qual o *flâneur* também é vítima, junto à mercadoria. Gozando de uma empatia com o inorgânico, por meio da ebriedade com que se abandona à multidão, o *flâneur* também estaria exposto na vitrine, ou na feira, segundo o filósofo alemão: “Quando Baudelaire fala de uma ‘ebriedade religiosa da cidade grande’, o sujeito, que permanece anônimo, bem poderia ser a mercadoria” (Benjamin, 1989, p. 53).

Além dessa aproximação ao que fica exposto na vitrine, Benjamin ainda relê passagens do mesmo poema em prosa de Baudelaire para demonstrar que a empatia procurada, ora pela mercadoria, ora pelo *flâneur*, é

a mesma reivindicada pela prostituta. “Elas [as prostitutas] provaram os prazeres do livre mercado; a mercadoria não leva nenhuma vantagem sobre elas” (Benjamin, 1989, p. 53). “Só a massa de habitantes”, conclui Benjamin (1989, p. 53), “permite à prostituição estender-se sobre vários setores da cidade. E só a massa permite ao objeto sexual inebriar-se com a centena de efeitos excitantes que exerce ao mesmo tempo”.

Notemos que o autor de *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo* ensaia essas percepções todas dos limites da *flânerie* já na terceira década do século XX. Antes disso, porém, em *Paulicéia Desvairada*, Mário de Andrade sinalizava artisticamente para esse embuste ao qual nem mesmo um possível *flâneur* escaparia na modernização do Brasil, a saber, o de ser cooptado pelo capitalismo.

O sujeito do poema em “Paisagem nº 1” é ainda capaz de se sensibilizar com a prisão do São Bobo e isso nos sugere um resquício do *flâneur* baudelairiano, que não se move feito as massas e consegue ver a vida em volta. Porém, ao não reagir diante da injustiça que pesou sobre o São Bobo, o sujeito do poema de Mário de Andrade se aproxima, conforme dirá Walter Benjamin, de tantos outros passantes já cooptados pelo ritmo da cidade, ou ainda, de tantos outros poetas inconscientes de suas situações.

Do sono

Passados pouco mais de vinte anos, em 1945, vem a público, postumamente, um livro de Mário de Andrade que traz no título mais uma vez a cidade de São Paulo. Desta vez como adjetivo e não como substantivo. Trata-se de *Lira Paulistana*. Anuncia-se com esse título uma poesia ao modo ou a respeito da cidade de São Paulo, e que se trata de uma conversa com a tradição, pois a lira nos remete aos mais antigos modos de produzir poesia registrados na tradição ocidental.

Do lirismo teorizado para explicar a poesia do primeiro livro de poemas proposto a capturar a simultaneidade desvairada da cidade de São Paulo e o sonho de uma cidade pluritonal, arlequinal, para a lira do livro derradeiro, podemos constatar, justamente na instabilidade de sentimentos e nas contradições constitutivas do sujeito do poema, os pontos em comum entre o lirismo dos anos 1920 e a lira dos anos 1940. Vejamos, por exemplo, o famoso poema “O trovador”:

Sentimentos em mim do asperamente
dos homens das primeiras eras...

As primaveras de sarcasmo
intermitentemente no meu coração arlequinal...
Intermitentemente...
Outras vezes é um doente, um frio
na minha alma doente como um longo som redondo...
Cantabona! Cantabona!
Dlorom...

Sou um tupi tangendo um alaúde!
(Andrade, 2013, p. 78)

e o comparemos com o primeiro poema do livro derradeiro. Ambos, apesar dos versos medidos do segundo, são formal e simetricamente cindidos, consoante a instabilidade de sentimentos e as contradições constitutivas do sujeito do poema. No segundo poema, o sujeito se dirige ao seu instrumento, a viola, que substitui o instrumento tangido, no poema anterior, pelo poeta tupi:

Minha viola bonita,
Bonita viola minha,
Cresci, crescestes comigo
Nas Arábias.

Minha viola namorada,
Namorada viola minha,
Cantei, cantaste comigo
Em Granada.

Minha viola ferida,
Ferida viola minha,
O amor fugiu para leste
Na borrasca.

Minha viola quebrada,
Raiva, anseios, lutas, vida,
Miséria, tudo passou-se
Em São Paulo.
(Andrade, 2013, p. 491)

Os versos medidos remetem, de certa forma, ao conceito marioandrino de artesanato, enquanto subordinação do artista ao material da arte e aos conhecimentos tecnicamente aprendidos e, conseqüentemente, enquanto comunicabilidade (Andrade, 1963). O poema se constitui de quatro quadras, formadas, por sua vez, por versos da chamada medida velha, muito cultuada no passado, sobretudo ibericista, e presente na poesia de tradição popular, a redondilha maior. Verso empregado, inclusive, em sua canção aludida na quarta estrofe, “Viola quebrada”,

cuja letra tematiza justamente o conflito entre o amor e o trabalho, que espelha, ao mesmo tempo, o trabalho do poeta em sua relação artesanal com a poesia tradicional e a cultura popular.

Com efeito, encontramos nesse livro metros fixos bastante conhecidos em nossa tradição. São redondilhas maiores, sextilhas (ou heroicos-quebrados), alexandrinos, decassílabos e octossílabos, além de um tom de cantigas galego-portuguesas. Em carta a Álvaro Lins, Mário de Andrade fala sobre o desejo de trabalhar formalmente a *Lira Paulistana* à maneira de cantigas que ele recém teria visto em poemas galego-portugueses. O modernista escreveu sobre a vontade de imprimir esse tom específico da poesia antiga portuguesa de modo a apresentar também algo de novo a partir das velhas formas.

A história da invenção desses poemas é engraçada, embora seja mesmo um feito muito meu. Em 1936 lendo um livro de Paul Radin, *Primitive Man as a Philosopher*, fiquei impressionado com uns cantos maioris que achei nele. Dias depois dia [sic] na Revista Lusitana umas poesias do jogral Martim Codax, galego, não me lembro mais se do sec. XII ou XIII, achei lindo, veio a ideia (sempre falsa mas acatável em poesia) de fazer uns poemas naquele espírito e renovando aquelas técnicas (Andrade, 1983 *apud* Freitas, 2016, p. 92).⁵

⁵ Agradecemos a Eduardo Sterzi por ter nos ajudado a recuperar esta fonte.

Mais adiante, veremos com maior cuidado como o poeta se aplicou nessas composições.

Se, em *Paulicéia Desvairada*, Mário de Andrade anuncia a possibilidade de um sonho, em *Lira Paulistana*, o poeta parece anunciar o sono profundo a que se viram submetidos seus projetos. Como quem anuncia que o sonho não se realizou, contradizendo, curiosamente, as projeções idealizadas nos anos 1920 para o futuro em vinte anos, quando, em “As enfi-braturas do Ipiranga”, “Minha Loucura” repete “Chorai! Chorai! Depois dormi!” para “As Juventudes Auriverdes”, prevendo:

Mas em vinte anos se abrirão as searas!
Virão os setembros das floradas virginais!
Virão os fevereiros do café-cereja!
Virão os marços das maturações!
Virão os abris dos preparativos festivais!
E nos vinte anos se abrirão as searas!
(Andrade, 2013, p. 126)

Vinte anos depois, na edição da antologia de poemas de 1941, o poeta suprimiria justamente os versos acima, o que comprova sua frustração com os desdobramentos do passado no presente.

Sabemos que na obra de Mário de Andrade a presença de ritmos e metros tradicionais remonta a livros como *Clã do Jabuti* (1927) e *Remate de Males* (1930), que se aproximam do cancionero popular e do folclore brasileiros. Mas ao tematizar novamente a cidade de São Paulo, agora com ritmos e metros tradicionais, o poeta parece anunciar a não realização de um sonho. As soluções formais indicam uma significação sugerida pelo verso medido, disciplinado, relacionada com a monotonia de uma rotina sem liberdade das cidades cujo desenvolvimento segue o passo da tecnificação capitalista, e o capital assume valor soberano.

De forma geral, os poemas são caracterizados por construções antitetivamente arquitetadas, relacionadas tanto com a cidade de São Paulo, quanto com o sujeito do poema, como sintetiza o fragmento do poema abaixo:

São Paulo noite e dia...

A forma do futuro
Define as alvoradas:
Sou bom. E tudo é glória.

O crime do presente
Enoitece o arvoredos:
Sou bom. E tudo é cólera.
(Andrade, 2013, p. 492)

Tais figuras de linguagem, que consistem na aproximação de oposições, estão igualmente presentes no primeiro livro, do qual o poeta recolhe, inclusive, versos como o proveniente de “Paisagem nº 1”, reproduzido no fragmento do poema abaixo:

Meu São Paulo da garoa,
- Londres das neblinas finas -
(Andrade, 2013, p. 493)

O poema sugere que a cidade chora, turvando a visão do poeta: “Garoa, sai dos meus olhos” (Andrade, 2013, p. 493), conclui o poeta que inicia o poema que trata das contradições sociais da cidade com o verso “Garoa do meu São Paulo”. O livro captura ainda a transformação, de forma consentida, da ação em inação: “Toda forma de ação se esvai numa atonia, / Há desamparo e aceitação do desamparo” (Andrade, 2013, p. 494).

A ação, conceito fundamental da compreensão marioandradina de artesanato, que encerra em si a utilidade da arte e a transformação do artista,

artesão de si mesmo e do homem, pela arte – “a palavra se inutiliza em brisas calmas”, afirma outro verso do mesmo poema –, encontra sua oposição na insensibilidade do homem, em sua “aceitação do desamparo”, que, tratado no primeiro livro, culmina agora no recorrente “insofrido”, relacionado com a standardização, a padronização ou a mercantilização de todas as dimensões da vida humana: “Pois nada vale a verdade, / Ela mesma está vendida” (Andrade, 2013, p. 501).

Ora, era pela “verdade” (Andrade, 2013, p. 125) que cantavam as “Juvenilidades Auriverdes” e a “Minha Loucura” nos anos 1920. Agora, na cidade “sem paz, sem amor, sem glória”, que “se diz terra progredida” (Andrade, 2013, p. 501), resta ao poeta, no meio da multidão, questionar o propalado progresso de São Paulo.

No poema “Ruas do meu São Paulo”, o emprego do verso heroico-quebrado parece anunciar que a musa e os elementos que tradicionalmente são evocados com ela se revelam insuficientes para cantar a cidade:

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

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

(Andrade, 2013, p. 495)

Não apenas a viola e o verso, mas o poeta mesmo se encontra quebrado, uma vez que a musa, a cidade de São Paulo, não inspira mais o entusiasmo, o sonho de uma outra sociedade que animava o poeta que flanava pelos caminhos da cidade, pelas ruas do seu São Paulo.

Assim, se a musa não inspira mais os sonhos de uma modernização que não sucumbisse ao progresso do capitalismo, com a “integralização da vida no Universal” e as “estradas correndo todas para o mesmo final” (Andrade, 2013, p. 120), a musicalidade dos versos que disputavam, no citado “As enfibraturas do Ipiranga”, a aurora de um “novo dia” (Andrade, 2013, p. 112), contrariando imposições – “Submetei-vos à metrificacão! / A verdadeira luz está nas corporações!” (Andrade, 2013, p. 121) – volta a ter um ritmo e um metro preestabelecidos, regulares e – por que não dizer? – arregimentados pela monotonia dos versos tradicionais.

Vejamos a hesitação do sujeito do poema no que diz respeito a cantar a cidade:

Eu nem sei se vale a pena
Cantar São Paulo na lida
Só gente muito iludida.
(Andrade, 2013, p. 500)

A hesitação do poeta se relaciona, evidentemente, com a constatação de que a cidade sucumbiu ao capitalismo do qual ainda podia se esquivar, ao menos idealmente, no livro de 1922:

Mas o pior desta nação
É ter fábrica de gás
Que donos-da-vida faz
lanques e ingleses de ação,
Tudo vem de convulsão
Enquanto se insulta o Eixo,
Lights, Tramas, Corporation,
E a gente de trás pra trás,
Isso é paz?
(Andrade, 2013, p. 501)

Mais adiante, em outro poema, deparamo-nos com a vontade de cantar do sujeito do poema: “Agora eu quero cantar” (Andrade, 2013, p. 513). E o que ele canta, a seguir, condiz com a história de Pedro, um brasileiro comum, filho de pais sem tempo, pois eram muitos os afazeres. Pedro tem uma infância melindrosa, algum talento na escola, mas logo tem de largar tudo para trabalhar. Trabalha bastante, aprimora máquinas, faz família, compra casa, educa os meninos, e morre feito um qualquer.

O que esse poema nos oferece de potência estética é o entrelaçamento de redondilhas que dão tom de cantiga, e também de ritmo fixo, com a história de alguém que vai perdendo o sonho de uma vida melhor e substituindo essa incerteza por um sono pesado.

Ao fim de três estrofes, lemos, repetidamente, que Pedro olhava para uma serra ao fundo da casa, da escola e da fábrica e que vislumbrava com essa paisagem um mundo melhor.

Por trás do quarto alugado
Tinha uma serra muito alta
Que Pedro nunca notou,
Mas num dia desses, não
Se sabe por quê, Pedrinho

Para a serra se voltou:
 – Havia de ter, decerto,
 Uma vida bem mais linda
 Por trás da serra, pensou.
 [...]
 Por trás da escola de Pedro
 Tinha uma serra bem alta
 Que o menino nunca olhou;
 [...]
 E eis que de repente, não
 Se sabe por quê, Pedrinho
 Para a serra se voltou:
 – Havia de ter por certo
 Outra vida bem mais linda
 Por trás da serra! pensou.
 [...]
 Por trás da fábrica havia
 Uma serra bem mais baixa
 Que Pedro nunca enxergou,
 Porém no dia seguinte
 Chegando pra trabalhar
 [...]
 Para a serra se voltou:
 – Havia de ter, decerto,
 Uma vida bem mais linda
 Por trás da serra! Pensou.
 (Andrade, 2013, pp. 514-518)

Essas ocorrências sempre se dão diante de algum infortúnio na trajetória de Pedro. Ora a solidão da infância, a saída da escola, ora a traição da namorada, ou o não reconhecimento no trabalho. Pedro se volta, então, para a montanha, e questiona a possibilidade de uma vida melhor. O tamanho da serra diminui enquanto Pedro cresce, o que sugere que a possibilidade de uma vida melhor se esvai com o tempo, ao mesmo tempo que Pedro se afunda mais e mais em sono profundo. Vejamos...
 Quando criança, sem muita atenção dos pais,

Como única resposta
 Um sono bruto o prostrou.
 (Andrade, 2013, p. 514)

Na adolescência, quando o pai o tira da escola,

Como única resposta
 Um sono bruto o prostrou.
 (Andrade, 2013, p. 515)

Quando a namorada o trai,

O rapaz desiludido
Um sono bruto prostrou.
(Andrade, 2013, p. 517)

Com o passar dos anos e das desilusões, o sono de Pedro se torna ativo, e não mais passivo, como quem decide dormir para não sofrer. Não é mais o sono que o prostra, mas sim ele quem prostra o sono.

Já na última ocorrência do sono, o sujeito do poema nos revela que, cansado de tanto trabalhar sem reconhecimento (de patente de invenção), ou sem desejos, contratempos, devaneios, serras com vidas melhores, Pedro começa a reconhecer na morte um descanso mais definitivo.

– Sono! único bem da vida!...

Foi essa frase sem força,
Sem História Natural,
Sem máquina, sem patente
De invenção, que por derradeiro
Pedro na vida inventou.
(Andrade, 2013, p. 519)

E, enfim, percebe que resta apenas sair de cena: “Um sono bruto anulou” (Andrade, 2013, p. 519).

Depois disso, o sujeito do poema nos revela que já não há mais serra alguma, apenas a planície do cemitério para onde Pedro vai, enfim, como todos os outros Pedros, Josés, Franciscos...

O triste enredo de Pedro nos é contado assim, em cadência popular, em redondilhas. E Mário de Andrade parece fazer desse modo para que entendamos que se trata da história de toda uma população e não de um caso isolado. E que essa população tem ritmo marcado e sonhos transformados em sono. Afinal, tendo-nos transformado em força de trabalho, o que resta depois de um dia puxado, sem devaneios, desejos, arlequins ou tralalá é o sono que chega em ritmo fixo e previsível, qual máquina que coopta os corpos e as subjetividades.

Falamos acima sobre a indicação do próprio poeta de querer trabalhar versos na tradição de cantigas galego-portuguesas, bem como falamos sobre a atenção desse artista maior do modernismo em nunca descuidar da forma na proposição dos conteúdos líricos. Sendo assim, para além

dessa percepção de que a poesia em *Lira Paulistana* se volta ao melódico contestado em *Paulicéia* para indicar a monotonia de um povo que sucumbe ao trabalho e à lógica capital, vale explorar um pouco também o porquê dessa solução técnica que o coloca em contato com tradição tão distante em língua portuguesa.

Nos primórdios da literatura portuguesa estão os cancioneiros. Composições em versos que eram antes de tudo falados, acompanhados de instrumentos musicais e, eventualmente, dançados. Como condição dessa tradição oral, os versos tinham estratégias composicionais que aumentavam a possibilidade de memorização e repetição, bem como de participação de outros compositores, já que em algumas tradições de cantigas os versos davam origem a desafios (como ocorre ainda com repentistas no nordeste brasileiro).

Levando isso em conta, uma característica importante das cantigas era a já mencionada composição em redondilhas bastante melódicas. Porém, outras características dessa poesia medieval aparecem em *Lira Paulistana*. Vamos a elas.

Fiando-nos na *História da Literatura Portuguesa*, de António José Saraiva e Oscar Lopes, algo sofisticado na composição de cancioneiros galego-portugueses, sobretudo nas cantigas de amigo, era o trato com a natureza. Os historiadores destacam que nesses versos se pode notar “uma intimidade afectiva com a natureza que é muito diferente do gosto cenográfico da paisagem” (Saraiva; Lopes, 1955, p. 54).

Voltemos então ao poema em que Mario de Andrade nos conta a história de Pedro. Nele notamos que a serra para a qual o protagonista se volta em momentos específicos do poema vai diminuindo de tamanho, proporcionalmente à diminuição da esperança de dias melhores, até se tornar o terreno plano do cemitério. Essa presença da natureza no poema não se limita ao paisagismo ou ornamento ambiental. Essa geografia natural revela algo da intimidade emocional de Pedro. À medida que a vida adulta avança, com suas decepções e suas monotonias voltadas apenas ao trabalho, sua expectativa de dias felizes vai diminuindo. Isso está figurado diretamente na diminuição da montanha. Quando não há mais esperança por dias melhores, não há igualmente montanha. Resta apenas o cemitério. Não há mais vida e o verbo que vem junto ao “sono” é aquele que indica o fim: “anulou”.

Seguindo o mesmo poema de *Lira Paulistana*, percebemos ainda opções estilísticas que em muito lembram as cantigas galegas mencionadas pelo próprio poeta na correspondência com Álvaro Lins. Exemplo disso são os paralelismos apontados por Saraiva e Lopes (1955, p. 56) como o “lirismo galaico-português mais típico”.

As mesmas estrofes que revelam a “intimidade afectiva com a natureza” podem nos ajudar a ver também o recurso ao paralelismo. Numa tradição mais rígida, o paralelismo consiste em estruturas frasais praticamente fixas (bem como parte do léxico) em que apenas algumas palavras permutam. No caso em questão, o paralelismo não é tão rigoroso, mas também é incontornável sua presença como efeito. Pensemos nos versos já mencionados acima e que se referem à diminuição da serra. Nota-se que a estruturação dos enunciados permanece a mesma nessas estrofes (na verdade são fins de estrofes), e o pouco que varia é suficiente para nos fazer entender o esvaziamento da esperança.

Ainda no mesmo poema verificamos esse recurso ao paralelismo em outras passagens bastante caras ao sentido do texto como unidade. Conforme demonstrado um pouco mais acima, as diferentes relações estabelecidas entre Pedro e o sono são enunciadas por meio de versos muito semelhantes, mudando apenas o verbo ou mesmo um pronome apenas: “um sono bruto o prostrou”, “um sono bruto prostrou” e “um sono bruto anulou”.

Porém, nesse caso em particular, o que faz lembrar o recurso ao paralelismo revela, na verdade, um possível refrão, dado que essas ocorrências não se dão em sequência, mas sim fechando estrofes, depois de dísticos, ou tercetos, ou mesmo estrofes maiores.

O refrão é também uma característica de cantigas galego-portuguesas (Saraiva; Lopes, 1955). E esse recurso ocorre em diferentes poemas de *Lira Paulistana*, porém, como não podia deixar de ocorrer a um poeta moderno, não de maneira a evocar e reproduzir a tradição. Mário de Andrade se vale desses dois procedimentos (paralelismo e refrão) de maneira a misturá-los. O que é da ordem do refrão e o que é da ordem do paralelismo se implicam em versos que não apenas retomam a tradição do início da literatura portuguesa, mas, antes, comprometem anacrônica e modernamente essa tradição medieval na crítica que pretende fazer à modernização da cidade.

Vejamos o refrão do poema “São Paulo pela noite”:

A forma do futuro
Define as alvoradas:
Sou bom. E tudo é glória

O crime do presente
Enoitece o arvoredo:
Sou bom. E tudo é cólera.
(Andrade, 2013, p. 492)

Percebe-se aqui a presença do refrão, porém, permutado no substantivo final, e também o paralelismo na estruturação das duas estrofes, que, apesar de permutarem mais palavras, permanecem enunciando as coisas a partir do mesmo tipo de composição frasal.

Temos também um refrão em forma de pergunta no poema “Ruas do meu São Paulo”: “Onde está?” é repetido ao fim de cinco estrofes. A exceção está apenas na última estrofe, em que lemos uma afirmação “Aí está” (Andrade, 2013, p. 495). Encontramos ainda refrãos permutados nos poemas “Eu nem sei si vale a pena”, “Beijos mais beijos”, “A catedral de São Paulo”, “Vieste dum futuro selvagem” e “Num filme de B. De Mille”. Em todos esses casos, estamos diante de recursos gaélico-portugueses misturados.

Há indícios, ainda segundo Saraiva e Lopes, de que no século XIII as permutações e os paralelismos foram ganhando largueza de experimentação. Ou seja, Mário de Andrade não está modernizando as cantigas. No entanto, ao dialogar com essa forma, o poeta, apesar de insinuar passadismo (performance armada no “Prefácio interessantíssimo”), parece apontar algo que vai além da nostalgia do sonho ou da melancolia do sono profundo. A respeito dessa técnica formal com a qual Mário se articula para cantar novamente São Paulo, Saraiva e Lopes (1955, p. 52) afirmam: “Não se trata, no sentido actual da palavra, de poesia lírica, mas de um gênero sincrético primitivo em que se confundem o lírico, o dramático e o narrativo”.

A volta do poeta de *Paulicéia Desvairada* ao medievo não implica numa volta ao passado estético ou numa desistência ética. Voltar aos tipos de versos que sincretizam os gêneros literários, fazê-los falar em outra prosódia, seja por meio da mistura dos paralelismos que se transformam em refrãos, seja pela melodia redonda, outrora negada e agora retificada sem romantismos formais ou ideais, parece apontar mais para uma maturidade crítica do artista do que para o cansaço de quem já havia cogitado a própria morte em carta a outro poeta.

Diante do sono profundo de Pedro, do triunfo da indústria capitalista que transformou a todos em mercadoria, a sofisticação dos versos do último Mário de Andrade se fez em som de viola e erma de sonhos, sem dever em nada ao compromisso ético do desvario de *Paulicéia Desvairada* e ainda com o mesmo amor à arte poética.

Vejamos o derradeiro poema do livro.

Nunca estará sozinho.
A estação cinquentenária
Abre a paisagem ferroviária,
Graciano vem comigo.

Nunca estará sozinho.
É tanta luz formosa,
Tanto verde, tanto cor-de-rosa,
Anita vem comigo.

Nunca estará sozinho,
Artigas ali na Escola,
Sargentos, Yan? Me pede esmola
O rancor do inimigo.

Todo o nordeste canta,
Zé Bento vem comigo,
Confissões na garganta,
Nunca estará sozinho.

A Ponte das Bandeiras
Indaga das remotas
Zonas, imaturas zonas,
Meu sinal do Amazonas...

Nunca estará sozinho!
Nem há noite que o salve
Da angústia que o dissolve
Em amigos e inimigos.
(Andrade, 2013, pp. 529-530)

Das seis estrofes, quatro iniciam com o verso “Nunca estará sozinho”. O que varia é a pontuação. Nas primeiras duas ocorrências, o verso termina com ponto final. Na terceira, com uma vírgula. E na quarta, com uma exclamação. Além disso, há uma estrofe que termina com esse mesmo verso. Embora não se trate de um refrão, essa estratégia faz lembrar o recurso gaélico-português, sobretudo porque, além desses versos repetidos, as estrofes que os trazem são compostas por mais três versos que rimam entre si.

Mas nesse poema em particular, queremos voltar a atenção a outro recurso das cantigas que, segundo Saraiva e Lopes, aproxima-nos mais dos provençais franceses do que das modulações portuguesas. Isso se deve ao fato de os provençais, segundo os historiadores, avançarem com uma ideia, ao invés de apenas modularem os versos por meio de permutações.

Notemos que, apesar da atmosfera de cantiga, esse poema avança com uma ideia, a de partir acompanhado da arte, da política, da cultura erudita, mas também da popular, representada na figura de seu secretário particular Zé Bento, que, apesar de ter conhecido Mário de Andrade no conservatório de música, vinha de família simples e de cultura popular. As outras referências, Yan, Anita e Graciano, remetem às artes; enquanto Artigas, à política, além da arquitetura.

Esse elenco todo parece figurar no poema para ajudar no avanço da ideia, a saber, a de que o poeta “nunca estará sozinho”. Importante pensar o poeta aqui não como a voz lírica do poema, mas sim num sentido mais próximo do que sugere Baudelaire ao escrever “O pintor da vida moderna”: o poeta como uma categoria, um artista. Entretanto, adensaríamos um pouco mais essa cena final do livro se pensássemos também que neste derradeiro poema aparece a sugestão de que não apenas o poeta não estará sozinho, mas também a cidade.

Voltemos ao poema “Ruas do meu São Paulo”, em que vemos que as contradições da cidade, do amor à culpa, ficam no passado. Notamos que há uma indicação de seguir em frente com as contradições “Da angústia que o dissolve / Em amigos e inimigos”, “Nunca estará sozinho!”. E para além dos sentidos dos dois poemas, há uma solução formal comum a ambos: a composição em versos heroicos-quebrados (seis sílabas). Essa arquitetura formal indica não apenas que não há mais idealismos para com a musa (que já tinha sido posta em xeque em *Paulicéia Desvairada*), mas também que Mário de Andrade está atento aos procedimentos de versificação modernos, mesmo, às vezes, dissimulando-os em cantigas. Sabemos que o auge da produção poética modernista brasileira encontrará em João Cabral de Melo Neto versos semelhantes do ponto de vista formal, sobretudo quando este anuncia seu canto “a palo seco”, ou seja, sem a lira.

O vigor artístico de Mário de Andrade não parece padecer do aparente cansaço que a constatação do sono profundo pode sugerir. A despeito da precariedade dos sonhos e da vida mesma, o artifício dos versos ainda se impõe nesse livro que mistura cantigas medievais portuguesas e poesia moderna brasileira.

Bibliografia

Andrade, M. de. (1963). "O artista e o artesão". In: Andrade, M. de. *O baile das quatro artes*. São Paulo: Martins.

— (2013). *Poesias completas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira (v. 1).

Baudelaire, C. (1997). *Les fleurs du mal*. Paris: La Table Ronde.

Benjamin, W. (1989). *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense (Obras Escolhidas, v. 3).

Duflho, J. e Tadeu, T. (2010). *Charles Baudelaire: O pintor da Vida Moderna*. Belo Horizonte: Autêntica Editora.

Freitas, D. M. (2016). *O poeta é sempre um rapsodo: a presença da música na obra de Mário de Andrade*. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários). Instituto de Letras e Comunicação. Universidade Federal do Pará.

Neto, J. C. de M. (1999). *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar.

Schafer, R. M. (1997). *A afinação do mundo*. São Paulo: Editora da Unesp.

Saraiva, A. J. e Lopes, O. (1985). *História da Literatura Portuguesa*. 13ª. ed. Porto: Porto Editora.