

Alberto Pucheu e Eduardo Guerreiro ORG.

O CARNAVAL CARIOCA DE MÁRIO DE ANDRADE



**O CARNAVAL CARIOCA
DE MÁRIO DE ANDRADE**

**O CARNAVAL CARIOCA
DE MÁRIO DE ANDRADE**

Alberto Pucheu
Eduardo Guerreiro
ORGANIZAÇÃO



Coordenação editorial e capa
Sergio Cohn

Foto da capa
Renato Rezende

Projeto gráfico
Tiago Gonçalves

Revisão
Barbara Ribeiro e Evelyn Rocha

Equipe Azogue
**Anita Ayres, Barbara Ribeiro, Evelyn Rocha, Filipe Gonçalves,
Giselle de Andrade, Larissa Ribeiro, Marta Lozano e Tiago Gonçalves**

CIP-BRASIL. CATALOGAÇÃO-NA-FONTE
SINDICATO NACIONAL DOS EDITORES DE LIVROS, RJ

C286 O carnaval carioca de Mário de Andrade / Alberto Pucheu,
Eduardo Guerreiro organização. - Rio de Janeiro : Beco do
Azogue, 2011.
192p.

Inclui bibliografia
ISBN 978-85-7920-064-9

1. Andrade, Mário de, 1893-1945 - Crítica e interpretação.
2. Poesia brasileira - História e crítica. I. Pucheu, Alberto,
1966-. II. Guerreiro, Eduardo.

11-6006. CDD: 869.91
CDU: 821.134.3(81)-1
13.09.11 14.09.11
029502

[2011]
Beco do Azogue Editorial Ltda.
Rua Jardim Botânico, 674 sala 605
CEP 22461-000 - Rio de Janeiro - RJ
Tel/fax 55_21_2259-7712

www.azogue.com.br
azogue - mais que uma editora, um pacto com a cultura

INTRODUÇÃO

19

O “CARNAVAL CARIOCA (1923)”, DE MÁRIO DE ANDRADE

Alberto Pucheu

27

NILISMO E EXPERIÊNCIA DIONISÍACA EM MÁRIO DE ANDRADE

Eduardo Guerreiro Brito Losso

63

A FORMA ESTRANHADA

(ALGUNS DISPARATES EM TORNO DO *LOSANGO CÁQUI* DE MÁRIO DE ANDRADE)

Maurício Chamarelli Gutierrez

101

UM TURISTA APRENDIZ NA TERRA DO CARNAVAL

OU SOBRE UM COLECIONADOR DE IMAGINÁRIOS

Claudicélio Rodrigues da Silva

135

DESENHO NO MAPA: ERNANI ROSAS

(MÁRIO DE ANDRADE E A LEITURA DA POESIA MODERNA)

Luiz Guilherme Ribeiro Barbosa

157

MÁRIO DE ANDRADE BARROCO-MODERNO:

SOBREPOSIÇÃO DE TEMPORALIDADES

Susana Scramim

167

SOBRE OS AUTORES

189

CARNAVAL CARIOCA
(1923)

a Manuel Bandeira

A fornalha estala em mascarados cheiros silvos
Bulhas de cor bruta aos trambolhões
Setins sedas cassas fundidas no riso febril...
Brasil!
Rio de Janeiro!
Queimadas de verão!
E ao longe, do tição do Corcovado a fumarada das nuvens pelo céu.

Carnaval...
Minha frieza de paulista
Policiamentos interiores,
Temores da exceção...
E o excesso goitacá pardo selvagem!
Cafrarias desabaladas
Ruínas de linhas puras
Um negro dois brancos três mulatos, despudores...
O animal desembesta aos botes pinotes desengonços
No heroísmo do prazer sem máscaras supremo natural.

Tremi de frio nos meus preconceitos eruditos
Ante o sangue ardendo do povo chiba frêmito e clangor
Risadas e danças
Batuques maxixes
Jeitos de micos piricicas
Ditos pesados, graça popular...
Ris? Todos riem...

O indivíduo é caixeiro de armarinho na Gamboa.
Cama de ferro curta por demais,
Espelho mentiroso de mascate

E no cabide roupas lustrosas demais...
Dança uma joça repinizada
De gestos pinchando ridículos no ar.
Corpo gordo que nem matrona
Rebolando embolado nas saias baianas,
Braço de fora, pelanca pulando no espaço
E no decote cabeludo cascavéis sacoteando
Desritmando a forçura dos músculos viris.
Fantasiou-se de baiana,
A Baía é boa terra...
Está feliz.

Entoa atoa a toada safada
E no escuro da boca banguela
O halo dos beijos de carmim.
Vibrações em redor.
Pinhos gargalhadas assobios
Mulatos remeleixos e buduns.
Palmas. Pandeiros – Aí, baiana!

Baiana do coração!

Serpentinas que saltam dos autos em monóculos curiosos,
Este cachorro espavorido
Guarda-civil indiferente,
Fiscalizemos as piruetas...
Então só eu que vi?
Risos. Tudo aplaude. Tudo canta:
– Aí, baiana faceira,
Baiana do coração!

Ele tinha os beijos sonoros beijando se rindo
Uma ruga esquecida uma ruga longínqua
Como esgar duma angústia indistinta ignorante...
Só eu pude gozá-la.
E talvez a cama de ferro curta por demais...

Carnaval...
A baiana se foi na religião do Carnaval

Como quem cumpre uma promessa.
Todos cumprem suas promessas de gozar.
Explodem rancos roucos trilos tchique-tchiques
E o falsete enguia esguia rebejando pelo aquário multicolor
Cordões de machos mulherizados,
Ingleses evadidos de pruderie,
Argentinos mascarando a admiração com desdêns superiores

Desgringolando em lenga-lenga de milonga,
Polacas de indiscutível índole nagô,
Yankees fantasiados de norteamericanos...
Coiozada emproada se aturdindo turtuveando
Entre os carnavalescos de verdade
Que pererecam pararacas em derengues meneios cantigas,
[chinfrim de gozar!

Tem outra raça ainda.
O mocinho vai fuçando o manacá naturalizado espanhola.
Ela se deixa bolinar na multidão compacta.

Por engano.

Quando aproximam dos policiais
Como ela é pura conversando com as amigas!
Pobre do solitário com chapéu caicai nos olhos!
Naturalmente é um poeta...

Eu mesmo... Eu mesmo, Carnaval...
Eu te levava uns olhos novos
Para serem lapidados em mil sensações bonitas,
Meus lábios murmurejando de comoção assustada
Haviam de ter puríssimo destino...
É que sou poeta
E na banalidade larga dos meus cantos
Fundir-se-ão de mãos dadas alegrias e tristuras, bens e males,
Todas as coisas finitas
Em rondas aladas sobrenaturais.

Ânsia heróica dos meus sentidos
Pra acordar o segredo de seres e coisas.
Eu colho nos dedos as rédeas que param o infrene das vidas,
Sou o compasso que une todos os compassos
E com a magia dos meus versos
Criando ambientes longínquos e piedosos
Transporto em realidades superiores
A mesquinhez da realidade.
Eu bailo em poemas, multicolorido!
Palhaço! Mago! Louco! Juiz! Crianinha!
Sou dançarino brasileiro!
Sou dançarino e danço! E nos meus passos conscientes
Glorifico a verdade das coisas existentes
Fixando os ecos e as miragens.
Sou um tupi tangendo um alaúde
E a trágica mixórdia dos fenômenos terrestres
Eu celestizo em eurtimias soberanas,
Ôh encantamento da Poesia imortal!...

Onde que andou minha missão de poeta, Carnaval?
Puxou-me a ventania,
Segundo círculo do Inferno,
Rajadas de confetes
Hálitos diabólicos perfumes
Fazendo relar pelo corpo da gente
Semíramis Marília Helena Cleópatra e Francesca.
Milhares de Julietas!
Domitilas fantasiadas de cow-girls,
Isoldas de pijamas bem franceses,
Alsacianas portuguesas holandesas...

Geografia!

Êh liberdade! Pagodeira grossa! É bom gozar!
Levou a breca o destino do poeta,
Barreei meus lábios com o carmim doce dos dela...

Teu amor provinha de desejos irritados,
Irritados como os morros do nascente nas primeiras horas da manhã
Teu beijo era como o grito da araponga.
Me alumeava atordoava com o golpe estridente viril.
Teu abraço era como a noite dormida na rede
Que traz o dia de membros moles mornos de torpor.
Te possuindo, eu me alimentei com o mel dos guapurús,
Mel ácido, mel que não sacia,
Mel que dá sede quando as fontes estão muitas léguas além,
Quando a soalheira é mais desoladora
E o corpo mais exausto.

Carnaval...
Porém nunca tive intenção de escrever sobre ti...
Morreu o poeta e um gramofone escravo
Arranhou discos de sensações...

I

Em baixo do Hotel Avenida em 1923
Na mais pujante civilização do Brasil
Os negros sambando em cadência.
Tão sublime, tão África!
A mais moça bulcão polido ondulações lentas lentamente
Com as arrecadas chispando raios glaucos ouro na luz peluda de pó.
Só as ancas ventre dissolvendo-se em vaivens de ondas em cio.
Termina se benzendo religiosa talqualmente num ritual.

E o bombo gargalhante de tostões.
Sincopa a graça da danada.

II

Na capota franjada com xale chinês
Amor curumim abre as asas de ruim papelão.
Amor abandonou as setas sem prestígio

E se agarra na cinta fecunda da mãe.
Vênus Vitoriosa emerge de ondas crespas serpentinas,
De ondas encapeladas por mexicanos e marqueses cavalgando auto perseguidores.
– Quero ir para casa, mamãe!

Amor com medo dos desejos...

III

O casal jovem rompendo a multidão.
O bando de mascarados de supetão em bofetadas de confetes na mulher.
– Olhe só a boquinha dela!
– Ria um pouco, beleza!
– Come do meu!
O marido esperou (com paciência) que a esposa se desvencilhasse do bando de máscaras
E lá foram rompendo a multidão.
Ela apertava femininamente contra o seio o braço protetor do Esposo.
Do esposo recebido ante a imponência catedrática da Lei
E as bênçãos invisíveis – extraviadas? – do Senhor...

Meu Deus...
Onde que jazem suas atrações?
Pra que lados de fora da Terra
Fugiu a paz das naves religiosas
E a calma boa de rezar ao pé da cruz?
Reboa o batuque.
São priscos risadas
São almas farristas
Aos pinchos e guinchos
Cambateando na noite estival.
Pierrots-fêmeas em calções mais estreitos que as pernas,
Gambiarra iluminadas!
Oblatas de confetes no ar,

Incenso e mirra marca Rodo nacional
Açulam raivas de gozar.

O cabra enverga fraque de cetim verde no esqueleto.
Magro magro asceta de longos jejuns difíclimos.
Jantou gafanhotos.
E gesticula fala canta.
Prédicas de meu Senhor..
Será que vai enumerar teus pecados e anátemas justos?
A boca dele vai florir de bênçãos e perdões...
Porém de que lados de fora da Terra
Falam agora as tuas prédicas?
Quedê teus padres?
Quedê teus acerbispos purpurinos?
Quedele o tempo em que Felipe Neri
Sem fraque de cetim verde no esqueleto
Agarrava a contar as parábolas lindas
De que os padres não se lembram mais?
Por onde pregam os Sumés de meu Senhor?
Aqueles a quem deixaste a tua Escola
Fingem ignorar que gostamos de parábolas lindas,
E todos nos pusemos sapateando histórias de pecado
Porque não tinha mais histórias pra escutar...

Senhor! Deus bom, Deus grande sobre a terra e sobre o mar.
Grande sobre a alegria e o esquecimento humano.
Vem de novo em nosso rancho, Senhor!
Tu que inventaste as asas alvinhas dos anjos
E a figura batuta de Satanás;
Tu, tão humilde e imaginoso
Que permitiste Isis guampuda nos templos do Nilo,
Que indicaste a bandeira triunfal de Dionísio pros gregos
E empinaste Tupã sobre os Andes da América...

Aleluia!

Louvemos o Criador com os sons dos saxofones arrastados,

Louvemo-Lo com os salpicos dos xilofones nítidos!
Louvemos o Senhor com os riscos dos recorrecos e os estouros
[do tantã,
Louvemo-Lo com a instrumentarada crespa do jazz-band!
Louvemo-Lo com os violões de cordas de tripa e as cordeonas
[imigrantes,
Louvemo-Lo com as flautas dos choros mulatos e os
[cavaquinhos de serestas ambulantes!
Louvemos O que permanece através das festanças virtuosas e dos gozos
ilegítimos!
Louvemo-Lo sempre e sobre tudo! Louvemo-Lo com todos os
[instrumentos e todos os ritmos!...

Vem de novo em nosso rancho, Senhor!
Descobrirei no colo dengoso da Serra do Mar
Um derrame no verde mais claro do vale,
Arrebanharei os cordões do carnaval
E pros carlitos marinheiros gigoletes e arlequins
Tu contarás de novo com tua voz que é ver o leite
Essas histórias passadas cheias de bons samaritanos,
Dessas histórias cotubas em que Madalena atapetava com os
[cabelos o teu chão...

...pacapacacapão!... pacapão! pão! pão!...

Pão e circo!
Roma imperial se escarrapacha no anfiteatro da Avenida.
Os bandos passam coloridos,
Gesticulam virgens,
Semivirgens,
Virgens em todas as frações
Num desespero de gozar.

Homens soltos
Mulheres soltas
Mais duas virgens fuxicando o almofadinha

Maridos camaradas

Mães urbanas

Meninos

Meninas

Meninos

O de dois anos dormindo no colo da mãe...

– Não me aperte!

– Desculpe, madama!

Falsetes em desarmonia

Coros luzes serpentina serpentina

Matusalém cirandas Breughel

– Diacho!

Sambas bumbos guizos serpentina serpentina...

E a multidão compacta se aglomera aglutina mastiga em

[aproveitamento brincadeiras asfixias desejadas delírios

[sardinhas desmaios

Serpentinas serpentina coros luzes sons

E sons!

YAYÁ, FRUTA-DO-CONDE

CASTANHA-DO-PARÁ!...

Yayá, fruta-do-conde,

Castanha-do-Pará!...

O préstito passando.

Bandos de clarins em cavalos fogosos.

Utiaritis aritis assoprando cornetas sagradas.

Fanfarras fanfarrans

fenrerrens

finfirrins...

Forrobodó de cuia!

Vitória sobre a civilização! Que civilização?... É Baco

Você também se foi rindo pros outros,
Senhora dona ingrata
Coberta de ouro e prata...

Esfuzios de risos...
Arrancos de metais...
O schlschlsch monótono das serpentinas...

Monótono das serpentinas...

E a surpresa do fim: Fadiga de gozar.

Claros em torno da gente.
Bolas de fitas de papel rolando pelo chão.
Manchas de asfalto.
Os corpos adquirem de novo as sombras deles.
Tem lugares no bar.
As árvores pousam de novo no chão graciosas ordenadas,
Os palácios começam de novo subindo no céu...

Quatro horas da manhã.
Nos clubes nas cavernas
Inda se ondula vagamente no maxixe.
Os corpos se unem mais.
Tem cinzas na escuriza indecisa da arraiada.
Já é quarta-feira no Passeio Público.
Numa sanha final
Os varredores carnavalizam as brisas da manhã
Com poeiras perfumadas e cromáticas.
Peri triste sentou na beira da calçada.
O carro-chefe dos Democráticos
Sem a falação do estandarte
Sem vida, sem mulheres
Senil buscando o barracão.
Democraticamente...

Aurora... Tchim! Um farfalhar de plumas áureas no ar.
E as montanhas que nem tribos de guaianás em rapinas
[de luz.

Com seus cocares de penas de tucano.

O poeta se debruça no parapeito de granito.
A rodelinha de confeti cai do chapéu dele,
Vai saracotear ainda no samba mole das ondas.

Então o poeta vai deitar.

Lentamente se acalma no país das lembranças
A invasão furiosa das sensações.
O poeta sente-se mais seu.
É puro pelo contato de si mesmo
Descansa o rosto sobre a mão que escreverá.

Lhe embala o sono
A barulhada matinal de Guanabara..
Sinos buzinas clácsons campainhas
Apitos de oficinas
Motores bondes pregões no ar,
Carroças da rua, transatlânticos no mar..
É a cantiga-de-berço.
E o poeta dorme.

O poeta dorme sem necessidade de sonhar.

INTRODUÇÃO

Em carta a Drummond de 10 de novembro de 1924, a que, mencionando pela primeira vez o poema “Carnaval carioca (1923)”, abre *A lição do amigo*, Mário de Andrade lhe diz:

Nós temos que dar ao Brasil o que ele não tem e que por isso até agora não viveu, nós temos que dar uma alma ao Brasil e para isso todo sacrifício é grandioso, é sublime. E nos dá felicidade. Eu me sacrifiquei inteiramente e quando eu penso em mim nas horas de consciência, eu mal posso respirar, quase gemo na plethora da minha felicidade. Toda a minha obra é transitória e caduca, eu sei. E eu quero que ela seja transitória. Com a inteligência não pequena que Deus me deu e com os meus estudos, tenho a certeza de que eu poderia fazer uma obra mais ou menos duradoura. Mas que me importam a eternidade entre os homens da Terra e a celebridade? Mando-as à merda. Eu não amo o Brasil espiritualmente mais que a França ou a Cochinchina. Mas é no Brasil que me acontece viver e agora só no Brasil eu penso e por ele tudo sacrifiquei. A língua que escrevo, as ilusões que prezo, os modernismos que faço são pro Brasil. E isso nem sei se tem mérito porque me dá felicidade, que é a minha razão de ser da vida. Foi preciso coragem, confesso, porque as vaidades são muitas. Mas a gente tem a propriedade de substituir uma vaidade por outra. Foi o que fiz. A minha vaidade hoje é de ser transitório. Estrçalho a minha obra. Escrevo língua imbecil, penso ingênuo, só pra chamar a atenção dos mais fortes do que eu pra este monstro mole e indeciso ainda que é o Brasil. Os gênios nacionais não são de geração espontânea. Eles nascem porque um amontoado de sacrifícios humanos anteriores lhes preparou a altitude necessária de onde podem descortinar e revelar uma nação. Que me importa que a minha obra não fique? É uma vaidade idiota pensar em ficar,

principalmente quando não se sente dentro do corpo aquela fatalidade inelutável que move a mão dos gênios.¹

Em tal passagem, uma coisa é certa: em nome de propor uma transformação do Brasil, Mário afirma ter sacrificado, além de a si mesmo, a eternidade de sua obra, tornando-a provisória. Para dar uma alma ao seu país, é preciso perder a eternidade da obra. Nesse sentido, há três atividades a serviço do “monstro mole” do Brasil: poética, política e teórica, porém a distinção entre elas não é inteiramente definida, antes Mário beneficia-se de certa indistinção para desprezar sua produção poética e “revelar uma nação”. A modéstia diante da obra procura abafar a ambição de ser o profeta de nada mais nada menos que uma nova cultura. Contudo, ele demonstra ciência da complexidade psicológica e ética de sua atitude, ao confessar “substituir uma vaidade por outra”. Seguindo uma estrutura ascética², é preciso sacrificar a si mesmo para realizar algo maior em prol do coletivo. Ainda assim, o próprio ato de sacrificar-se leva a um êxtase místico de realização, cujas características lembram o gozo feminino lacaniano: “quase gemo na pleitora da minha felicidade”. O sacrifício em nome do Brasil é duro, mas também extasiante; o paradoxo é contrário ao ideal ascético da doutrina cristã, mas bem característico da ascese dos místicos.

O que mais salta à vista nesse trecho não é, primeiramente, um escritor dar o peso maior de seu trabalho à realização estética, mas à realização do que Peter Bürger chama de “práxis vital” ao diminuir a importância, em suas aspirações, da autonomia da obra de arte³, ainda que Mário não seja o tipo de vanguardista que despreze o trabalho formal e tenha se tornado, com o passar do tempo, cada vez mais preocupado com a realização estética. Mário não abando-

1 ANDRADE, Mário de. *A lição do amigo: cartas de Mário de Andrade a Carlos Drummond de Andrade*. Rio de Janeiro: Editora Record, 1988. Segunda edição revista. p.23.

2 HARPHAM, Geoffrey Galt. *Ascetic imperative in culture and criticism*. Chicago: The University of Chicago Press, 1993, p. 31. Usa-se aqui o termo no sentido mais extenso que Harpham propõe de modo a observar como a categoria é profícua para pensar configurações éticas e psicológicas do artista moderno.

3 BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. São Paulo: Cosac Naify, 2008, p. 104-105.

na a labuta da obra, mas despreza os seus louros⁴ em prol da construção de condições de possibilidade da vinda de um gênio futuro. Quem pode fazer isso é o crítico vanguardista engajado. Sua modestia estratégica está precisamente em direcionar o investimento sacrificial na teorização do Brasil, porém, o mais curioso é que tal atividade teórica, feita poeticamente (cujo caso exemplar é o “Prefácio interessantíssimo”), leva a gozos dionisíacos, possíveis justamente por causa da pulsão destruidora da obra. Que se trata do estraçalhamento lúcido e paulatino de seus poemas em nome do privilégio de um pensamento teórico capaz da alteração necessária de nosso país, outra carta, de 18 de fevereiro de 1925, confirma:

Um dia, Drummond, quando eu tinha 20 anos mais ou menos eu comecei a ser artista. Lia versos e gostava. Depois comecei a escrevê-los e etc. Fiquei artista de verdade. Esse meu *artistismo* afinal deu num estouro de boiada: *Pauliceia desvairada*. Mas *Pauliceia* já não é inteiro arte. As “Enfibraturas do Ipiranga” não são arte. É polêmica e é teoria. Realmente continua o “Prefácio”. Daí uma diferença essencial entre vocês, artistas legítimos, e eu que na realidade verdadeira não sou mais artista. Isto parece blague como outra qualquer mas não é.⁵

Se, na medida em que submete sua arte à teoria, Mário de Andrade não é mais exclusiva ou verdadeiramente artista é porque, ajudando a forjar uma tradição que se tornará das mais fortes no Brasil, ele se coloca como artista-teórico. Contrariando-o em algum grau, talvez seja justamente também em seus mais instigantes poemas teóricos que, pela grandeza manifestada, encontramos a possibilidade de permanência de sua obra. Entre eles, destaca-se

4 ANDRADE, Mário de. *Poesia completa*. São Paulo: Círculo do Livro, 1982. A associação de Mário da palavra *eternidade* à vaidade literária, ao desejo de celebridade, se confirma na sua poesia, p.257: “É a outra coisa que baila, que baila, que baila, / Livre de mim! gratuita enfim! fútil de eternidade!”, p. 362 “Tu és enquanto tudo é eternidade e malvasia: / Demagogia”.

5 ANDRADE, Mário. *A lição do amigo: cartas de Mário de Andrade a Carlos Drummond de Andrade*. p.39.

“Carnaval carioca (1923)”, que, apesar de ser dos mais importantes e reflexivos poemas de nossa tradição, até onde conhecemos, ainda não recebeu a devida atenção da crítica especializada.

Em “O poeta itinerante”, Antonio Candido não lhe oferece mais do que uma frase ao dizer que ele “descreve o movimento colorido dos grupos e da multidão”⁶. Mesmo trabalhando o conceito de “carnavalização”, de Bakhtin, para ajudá-la em sua leitura de *Macunaíma*, Gilda de Mello e Souza não faz referência ao poema em *O tupi e o alaúde*, mas duas breves passagens de *A ideia e o figurado* o contemplam: na primeira, “Carnaval carioca (1923)” surge apenas para ser colocado como poema “nacionalista”; em seguida, destaca seu “virtuosismo quase pitoresco”. Em *Figurações da intimidade; imagens na poesia de Mário de Andrade*, depois de lembrar que Mário contou a Augusto Meyer que pretendia durante certo tempo escrever uma “Meditação sobre o Amazonas” para fazer *pendant* com o “Noturno de Belo Horizonte” e o “Carnaval carioca”, João Luiz Lafetá ressalta que esses dois últimos poemas “são textos cheios de alegria de viver, de encantos e espantos com a descoberta da cultura brasileira. No tom adotado por eles há mais do que um ‘reflexo de vida’: há o otimismo da primeira fase modernista, que se compraz nos ‘assombros e anedotas’ mineiros e nos ritmos sensuais da comemoração carioca”⁷.

Nos anais do seminário “*Um desejo quase enraivecido*”; *Mário de Andrade e o Rio de Janeiro*, organizado por Gilda Salem Szklo e publicado em 1996 pelas Edições Casa de Rui Barbosa, onde o evento foi realizado, Beatriz Resende, em seu *Carnaval carioca: Mário de Andrade e o Rio de Janeiro*, debruça-se mais sobre o poema do que os críticos anteriormente mencionados. Como seu interesse é o geral da questão e não explicitamente o poema homônimo de seu título, além dele, ela se utiliza da correspondência do poeta, de um de seus ensaios, de outros de seus poemas e do *Itinerário de*

6 CANDIDO, Antonio. O poeta itinerante. IN: *O discurso e a cidade*. São Paulo/Rio de Janeiro: Duas Cidades, Ouro sobre Azul, 2004. 3ª edição.

7 LAFETÁ, João Luiz. *Figuração da intimidade; imagens na poesia de Mário de Andrade*. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora, 1986. p. 207-208.

Pasárgada e de poemas de Manuel Bandeira para salientar a ambiguidade de sentimentos de Mário de Andrade pelo Rio de Janeiro, que o faz se sentir, a um só tempo, atraído e repellido pela cidade. Do poema “Carnaval carioca (1923)” propriamente dito, ressalta, com perspicácia, mas também com brevidade, algumas facetas tipicamente andradianas que vão aparecendo nele: a do músico, a do etnógrafo, a do jornalista, a do almofadinha, a do modernista arlequinal, bem como o conflito que o leva a se conter ou entregar-se à metrópole. Fragmentos do poema são citados para evidenciar tais aspectos, que, pela estratégia do texto, não chegam a ser desenvolvidos mais detidamente.

O que buscamos evidenciar com tais alusões é a lacuna crítica existente acerca de um dos mais significativos poemas de nossa tradição, em que, com forte carga teórica e intertextual, há uma densa reflexão sobre a cidade do Rio de Janeiro a partir da heterotopia do carnaval, mas também sobre o Brasil, sobre a relação do Brasil consigo e com a Europa, sobre a música, sobre a dança, sobre o misticismo, sobre a história, sobre a modernidade, sobre o poeta, sobre o sujeito, sobre a dessubjetivação, sobre o erotismo, sobre o erudito, sobre o popular, sobre a festa, sobre a poesia e sobre tantas outras questões de fundamental importância.

O livro *O carnaval carioca de Mário de Andrade* é decorrente do primeiro ano de trabalho do Grupo de Pesquisa Poesia Brasileira Contemporânea, liderado por nós, e constituído por professores, pesquisadores e estudantes de diferentes lugares do Brasil. Se, ao longo do ano, estudamos autores contemporâneos, sentimos necessidade de estabelecer um ponto de partida no modernismo brasileiro, criador de um corte fundamental em nossa história e precursor do que veio a seguir. Pelos motivos anteriormente apontados, manter o foco em “Carnaval carioca (1923)” foi decisivo, possibilitando um diálogo interdisciplinar entre poesia, crítica, teoria literária, filosofia, história, mística secularizada moderna e comparatismo. A pluralidade de leituras em torno de um mesmo poema não evoca uma tentativa de seu esgotamento, mas a apresentação de pensamentos que, para além da exclusividade de desconstrução e reconstrução do que é abordado, abertos ao estímulo

das palavras poéticas, sabem da inapropriabilidade radical de seu objeto de pesquisa.

O livro conta com a participação de três professores universitários, um recém-doutor, um doutorando e um mestrando. Em *O carnaval carioca de Mário de Andrade*, partindo do espaço e do tempo determinados pelo poema, Alberto Pucheu pensa o carnaval como uma heterotopia e uma heterocronia que, enquanto ponto de intensificação, flagram uma zona de reversibilidade entre a festa e o cotidiano, o ordinário e o extraordinário, a exceção e a regra, ajudando a compor, pela “desgeograficação” e pela “invasão furiosa das sensações”, a “mais pujante civilização do Brasil”. Com “Niilismo e experiência dionisíaca em Mário de Andrade”, Eduardo Guerreiro Brito Losso parte do conceito de niilismo para pensar o mal-estar da cultura brasileira a partir de *Pauliceia desvairada* e, atravessando o “Carnaval carioca (1923)” como uma experiência dionisíaca afirmativa, conclui que o dionisíaco contém traços do “niilismo extático”, tal como Nietzsche o pensou. Maurício Chamarelli Gutierrez, em “A forma estranhada (Alguns disparates em torno do *Losango cáqui* de Mário de Andrade)”, propõe problemas de leitura e escrita da obra de Mário de Andrade a partir de dois momentos distintos: a forma insistente e instigante de um antes da escrita – marcada pelo “Prefácio Interessantíssimo” e pela advertência que precede *Losango cáqui* – e a incidência de um depois – o balanço da Semana de Arte Moderna feito na conferência de 1942. Claudicélio Rodrigues da Silva, em “Um turista aprendiz na terra do carnaval”, faz uma viagem diacrônica junto com Mário de Andrade ao carnaval carioca de 1923 e ao de 2008, quando, semelhante ao “turista aprendiz”, o pesquisador afirma ter acompanhado o desfile da Escola Mocidade Independente de Padre Miguel cujo enredo, o sebastianismo no Maranhão, era então tema de sua pesquisa de doutorado. As tradições orais, a palavra cantada e o espírito religioso de uma vida profana perpassam esse transcurso literário-antropológico. Com “Desenho no mapa: Ernani Rosas (Mário de Andrade e a leitura da poesia moderna), Luiz Guilherme Ribeiro Barbosa propõe a consideração de alguns aspectos técnicos do poema “Carnaval carioca (1923)” como um mecanismo de releitura da poesia simbolista de Ernani

Rosas, colocando em questão a relação entre o poema e a história ao mapear uma releitura do simbolismo atravessada pelo poema de Mário de Andrade e tendo as cidades do Rio de Janeiro (para os poemas) e de Nova Iguaçu (para a obra de Ernani) como espaços de recepção remodeladores das interpretações canônicas. Por fim, no ensaio “Mário de Andrade barroco-moderno: sobreposição de temporalidades”, Susana Scramim se propõe a analisar as relações do trabalho poético de Mário de Andrade com o fazer da poesia moderna, tomando-a como uma posição que o poema assume em seu “querer artístico” e não apenas como um fazer artístico acabado. Esse inacabamento que se percebe na poesia de Mário de Andrade retorna no trabalho do escritor como sintoma das profundas relações com a poesia moderna. Para essa abordagem, na comparação com “Carnaval carioca (1923)”, são analisados os textos do escritor paulista sobre a obra do Aleijadinho e seu poema “Vitória-régia”.

O que se patenteia em todos os artigos é, além de interpretar um poema ainda pouco trabalhado pela crítica – esse é o nosso serviço específico para a bibliografia sobre Mário de Andrade –, o fato de haver aqui um desejo de aproveitamento do caráter exuberante, rico, plural do poema para propor uma perspectiva de leitura da poesia brasileira teoricamente aberta. Se a crítica literária brasileira conseguiu, ao longo do século XX, estabelecer conquistas metodológicas válidas e compreensão de nossa situação social canonicamente periférica, ela, por outro, tendeu a se ater demais ao contexto local como base da interpretação textual, limitando horizontes teóricos de reflexão e inclusive selecionando obras que correspondem melhor a tal abordagem. Tendências mais fracas ignoram tal necessidade e, exagerando no outro extremo, usam teorias importadas para uma leitura que as reproduz sem dar atenção à singularidade do objeto literário.

Procuramos aqui, de maneira diferente, uma atenção ao contexto (e o poema, necessariamente, o exige: o carnaval da cidade do Rio de Janeiro) aberta às possibilidades de teorização interdisciplinar e a abordagem de temáticas geralmente estranhas – porém igualmente pertinentes – à discussão da crítica brasileira até o

momento, como por exemplo: o jogo de interações entre filosofia e poesia, o papel do barroco e do simbolismo no modernismo de Mário, introdução da categoria do niilismo e do dionisíaco para pensar o mal-estar da cultura brasileira, a chance de pensar um poeta quase esquecido (Ernani Rosas) a partir de Mário sem relações de influência etc.

É raro encontrar um livro inteiro com diferentes pesquisadores que se propõe, como ponto de partida, abordar somente um poema, principalmente se este não é conhecidíssimo e consagrado, como seria o caso se escolhêssemos “Acalanto do seringueiro”, do mesmo autor, ou “Máquina do mundo”, “A educação pela pedra”, “Vou-me embora pra Pasárgada” etc. Mais raro ainda, no Brasil, é usar um pretexto de especificação para justificar uma proposta de exploração diversa de caminhos interpretativos. É a restrição mesma, nesse caso, que se torna ponto de partida para uma constelação em expansão: delimitar para melhor experimentar a densidade e o excesso ao qual a poesia nos impele. A pontualidade e a raridade do poema justificam, então, um procedimento que desejamos não ser mais escasso: assumir uma perspectiva teórica irrestrita, descobrindo a pertinência sem medo do estranhamento.

Assim, não esperamos apontar um modo de interpretação melhor do que os outros, mas contribuir de forma a arejar o potencial da teoria literária para a interpretação textual na crítica brasileira.

ALBERTO PUCHEU

EDUARDO GUERREIRO BRITO LOSSO

O “CARNAVAL CARIOCA (1923)”, DE MÁRIO DE ANDRADE

Alberto Pucheu

Em “Carnaval carioca”, tem-se a fotografia do lugar da cena, do aqui do poema: a avenida Rio Branco – enquanto o espaço público urbano favorecedor do acontecimento. Como, em carta a Manuel Bandeira, o poeta afirmou que, tendo perdido quase tudo no carnaval, não perdeu, entretanto, a “máquina fotográfica, antes cinematográfica do meu subconsciente”, com a qual fez o poema, pode-se entrever, nas linhas escritas, um *zoom* vagaroso de uma câmera cinematográfica: Terra, Brasil, Serra do Mar, Serra dos Órgãos, Rio de Janeiro, avenida Rio Branco, Hotel Avenida e o asfalto da avenida em frente ao hotel, por onde a cena se desenrola. Quando a imagem chega ao asfalto, com o intuito de mostrar o novo ritmo demandado pelo acontecimento filmado, é preciso ir da quase total verticalidade do *zoom* anterior para um *travelling* horizontal que acompanha o carnaval pelo Centro da cidade desde antes do Hotel Avenida, passando por ele, até o Passeio Público, tendo o Morro do Corcovado, ainda sem a estátua do Cristo Redentor (inaugurada em 1931), como paisagem distante, e a Baía de Guanabara adiante, a embelezarem o cenário. A atualidade do tempo é igualmente demarcada com precisão: de terça-feira, 13 de fevereiro, até um pouco mais das quatro horas da manhã do dia 14 de fevereiro, na quarta-feira de cinzas do carnaval de 1923.¹

¹ Pela correspondência entre Mário de Andrade e Manuel Bandeira, na primeira carta do poeta paulista em que menciona o poema, de fevereiro de 1923, somos informados de que ele chegou ao Rio com a intenção de ir para a avenida Rio Branco brincar o carnaval no sábado e no domingo de carnaval, deixando a segunda-feira para visitar Manuel Bandeira em Petrópolis, voltando à noite para os ranchos, e os dias seguintes para visitar alguns parentes na rua Dona Mariana, em Botafogo. Chegando às 13:00 do sábado de carnaval na avenida, o poeta acabou deixando amigo e familiares de lado, caindo no samba dos cordões durante os quatro dias de carnaval. A respectiva carta, de grande importância para o poema, é a desculpa pedida por Mário a Manuel pela ausência e sua justificativa desta. O poema é uma condensação criadora e, portanto, poeticamente transfigurada do que ocorreu nesses 4 dias e não apenas na virada da terça para quarta-feira de cinzas, tempo em que se passa o “Carnaval carioca”.

Nesse espaço e nesse tempo exatamente determinados, na atualidade do que se passa no poema, o carnaval carioca é um ponto de intensificação, um ponto de exceção que, com suas “alegorias, críticas [e] paródias”, no lugar de flagrar apenas a banalidade, a ordinariiedade, a mesquinhez e a mixórdia da vida cotidiana nas quais uma parcela significativa da população se encontra em violento estado de exclusão econômica e cultural (“Eu enxerguei com estes meus olhos que inda a Terra há-de comer/ Anteontem as duas mulheres se fantasiando de lágrimas/ A mais nova amamentava o esquelequinho./ Quatro barrigudinhos sem infância,/ Os trastes sem aconchego/ No lar-de-todos da rua...”), permite a cidade do Rio de Janeiro se mostrar também como a que, com sua tão gritante multiplicidade e mistura de cores e tipos de um povo mestiço sincrético em constante processo de multiculturalizações, desculturizações e transculturizações, abriga, inclusivamente, na complexidade cosmopolita de seu “aquário multicolor”, “a mais pujante civilização do Brasil”: negros, brancos, mulatos, índios e mestiços de modo geral, como a “morena boa” que, provocando eroticamente o desejo do poeta, tem nos olhos “[...] o verde das florestas,/ Todo um Brasil de escravos banzo sensualismos,/ Índio nus balanceando na terra das tabas,/ Cauim curare cachiri/ Cajás... Ariticuns... Pele de Sol!”, misturam-se com cafres, ingleses, argentinos, polacas, ianques, alsacianas, portuguesas, holandesas... Eis a triangulação primeiramente formadora do Brasil, o que é chamado de migrações secundárias e o que assinalaria para um completo fora, todos acatados na heterogeneidade misturada do dentro, no espaço público em que ocorre a festa popular. Pode ser lembrado o verso de “Noturno de Belo Horizonte”, do mesmo *Clã do Jabuti*: “Meus brasileiros lindamente misturados”. Se a cidade exclui, ela também inclui; se ela é partida, ela tem, sobretudo, suas fronteiras desguarnecidas. É esta a sua força, a de, como o Brasil, juntar “este assombro de misérias e grandezas” (ao fim de “Noturno de Belo Horizonte”, Mário escreve que “Juntos formamos este assombro de misérias e grandezas,/ Brasil”). O poema de Mário de Andrade oferece sua voz a tais diversidades culturais cujo espaço público de convívio, na reta de convergência ou na zona de copertencimento do acontecimento

propiciador, acaba por gerar possibilidades hibridizantes reveladoras da pujança que quer manifestar.

O “aquário multicolor” (até então jamais ouvido com tal força em nossa poesia), que, em sua força plasmadora, torna o Brasil o maior e mais representativo *melting pot* do mundo,² e o que dele é pensado e experimentado podem ser tomados como o ponto de partida a determinar o carnaval como um motivo preponderante pelo qual o Rio de Janeiro passa a ser apreendido como “a mais pujante civilização do Brasil”, a partir da qual será construída uma imagem do país em busca de uma heterogeneidade mestiça, simultaneamente harmônica e tensiva, coincidente e não coincidente, homogênea e heterogênea, excludente e includente, a ser valorizada desde a importância do cosmopolitismo popular carioca, abarcadora das diferenças e das misturas possíveis entre elas³. Mário não deixa dúvidas de que o Rio de Janeiro pensado pelo poema em sua dimensão altamente cosmopolita e porosa, em seus arranjos abertos de combinações que não cessam de ocorrer, supera qualquer possibilidade de dicotomização. Partindo do carnaval, é bom salientar que tal imagem, pela qual a cidade se mostra na invenção de uma pujança não só de si, mas também, a partir dela, do país, não se estabelece apenas enquanto uma exceção que diga respeito exclusivamente aos dias de festa: trata-se, antes, de, na alegoria do carnaval, poder flagrar a

2 Em *A Utopia Brasileira e Os Movimentos Negros* (p. 73), Antonio Risério fala belamente do “carnaval racial brasileiro”. E, em *Brasil Feito Brasa*, Antonio Cicero afirma: “e dizemos que o Brasil é o verdadeiro *melting pot*, o crisol, que os Estados Unidos não chegaram a ser, em que se dão tanto a promiscuidade quanto a miscigenação das mais diversas culturas e raças – americanas, europeias, africanas, asiáticas – que modificam, relativizam, instrumentalizam e fecundam umas as outras. O crisol, ao contrário da árvore, consiste no âmbito da mudança, no lugar de fusão e separação, expansão e contração, composição e decomposição, condensação e rarefação, onde nada jamais permanece o mesmo. Obviamente, mesmo a imagem do crisol não é inteiramente adequada pois, neste, diferentes metais se fundem em uma única liga enquanto, no Brasil, o intercuro das diversas raças e culturas resulta na multiplicação combinatória de códigos genéticos e culturais. Talvez devêssemos, por isso, ter preferido a imagem de um laboratório”.

3 Hemanó Vianna, em *O mistério do samba* (p.70), afirma: “Porém, durante as primeiras décadas do século XX, os mulatos e o urbano passam a ocupar, cada vez mais, o centro das atenções nos debates sobre as raízes da identidade brasileira. No campo da música, o samba vira símbolo nacional, ao passo que as canções ‘caipiras’ paulistas e os ritmos nordestinos começam a ser vistos como fenômenos regionais”.

zona de indiscernibilidade entre ele e a banalidade do cotidiano, o campo de transferência entre o extraordinário e o ordinário e entre este e aquele, o ponto de reversibilidade entre a exceção e a regra e entre esta e aquela. Do mesmo modo que as fantasias e máscaras se tornam reais no carnaval, as mulheres de rua citadas dentro dos parênteses do parágrafo acima, tristes realidades da cidade do Rio de Janeiro, estão “se fantasiando de lágrimas”, mantendo a realidade e a “fantasia”, a exclusão e a inclusão, como indistintas.

Configurando os despudores das maximizações eróticas desse povo heterogeneamente mestiço em festa, “cordões de machos mulherizados”, um rapaz “naturalizado de espanhola” que se deixa bolinar pela multidão e um homem habitualmente singelo travestido de baiana são encontrados pelo poeta em seu caminho: um caixeiro de armarinho na Gamboa, que dorme diariamente em uma cama de ferro menor que seu corpo,

Dança uma joça repinicada
De gestos pinchando ridículos no ar.
Corpo gordo que nem matrona
Rebolando embolado nas saias baianas,
Braço de fora, pelanca pulando no espaço
E no decote cabeludo cascavéis sacoteando
Desritmando a força dos músculos viris.
Fantasiou-se de baiana,
A Baía é boa terra...
Está feliz.

Entoa atoa a toada safada
E no escuro da boca banguela
O halo dos beiços de carmim.
Vibrações em redor.
Pinhos gargalhadas assobios
Mulatos remeleixos e buduns.
Palmas. Pandeiros. – Aí, baiana!
Baiana do coração!

[...]

Ele tinha nos beijos sonoros beijando se rindo
Uma ruga esquecida uma ruga longínqua
Como esgar duma angústia indistinta ignorante...
Só eu pude gozá-la.
E talvez a cama de ferro curta por demais...

Não apenas os homens travestidos e a morena de olhos verdes fazem o desejo do poeta serpentinar, mas, em meio à alegre confusão libertária, em meio à passagem de diversos ranchos carnavalescos como “Flor de Abacate”, “Miséria e Fome” e “Ameno Rosedá”, seu corpo é roçado por deusas babilônicas, latinas (herdeiras das gregas), rainhas egípcias, amantes históricas, personagens lendárias e musas poéticas tais quais “Semíramis Marília Helena Cleópatra e Francesca./ Milhares de Julietas!/ Domitilas fantasiadas de cow-girls,/ Isoldas de pijamas bem franceses” [...] “Vênus Vitoriosa emerge de ondas crespas serpentinadas”. Destas, cinco se encontram no segundo círculo do *Inferno*, de Dante, mencionado explicitamente pelo poeta, como será visto mais adiante. Privado de toda luz e com uma borrasca que mantém as almas que ali habitam em correria sem esperança de parar ou mesmo de ver suas penas abrandadas, o segundo círculo, lar “[d]os réus carnavais, aqueles que a razão/ ao apetite andaram submetendo”, morada definitiva das incestuosas, das libidinosas e das traidoras, lança-as contra as rochas. Nessa ambiência onde se encontram os luxuriosos, “A primeira das que na fila vão,/ da qual indagas’, disse, ‘foi rainha/ de povos de múltíplice nação.// Ao vício da luxúria tanto tinha/ que em lei franqueou a todos a libido,/ legitimando o incesto que mantinha.// É Semíramis, pois, de quem foi lido que sucedeu a Nino, e o desposou:/ dela é o país pelo Sultão regido”. Em seguida, “mais Cleópatra, que ao vício se entregou”; na sequência, a causadora mítica da guerra de Troia, “Helena vês, que fez correr nefando/ e longo tempo”. Se Tristão é visto por ali simultaneamente a Páris, não é difícil de imaginar que Isolda se encontra por perto. Por fim, Francesca de Rímimi, que se apaixonou por seu cunhado, Paulo Malatesta, tendo sido ambos assassinados pelo marido e irmão traído, Gianciotto Malatesta:

'Não existe', falou-me, 'maior dor
que recordar, no mal, a hora feliz;
e bem o sabe, creio, esse doutor.

Mas já que o nosso amor desde a raiz
ansiosamente queres conhecer,
narrá-lo vou, como quem chora e diz.

Estávamos um dia por lazer
de Lancelote a bela história lendo,
sós e tranquilos, nada por temer.

Às vezes um para o outro o olhar erguendo,
nossa vista tremia, perturbada;
e a um ponto fomos, que nos foi vencendo.

Ao ler que, perto, a boca desejada
sorria, e foi beijada pelo amante
este, de quem não fui mais apartada,

os lábios me beijou, trêmulo, arfante.
Galeoto achamos nós no livro e autor:
e nunca mais foi a leitura adiante.

Toda essa dinâmica de estrondosa sensualidade, de completa luxúria permissiva, faz com que o mundo alegórico (sem a punição infernal aos “réus carnavais” e sem nem mesmo os “réus carnavais”) explicita a realidade. De um casal ironicamente mencionado enquanto casados “ante a imponência catedrática da Lei/ E as bênçãos invisíveis – extraviadas? – do Senhor”, é dito que, enquanto a mulher apertava o braço protetor do “Esposo” (com maiúscula mesmo) contra o seu seio, um bando de mascarados a seduzia escancaradamente, certamente com “ditos pesados, graça popular” como é afirmado em outra parte do poema, e, de supetão, dava “bofetadas de confetes na mulher”; ao marido, restava a espera paciente até que a esposa “se desvencilhasse do bando de mascarados”. Carlitos, ma-

rinheiros, gigoletes, arlequins e Pierrots-fêmeas em “calções mais estreitos que as pernas” se fazem presentes por todos os cantos. O vínculo de nossa cidade com outros tempos e espaços justapostos, que seriam, *a priori*, incompatíveis com ela e entre si, também é apresentado ao longo do poema, estabelecendo, pela fenda de uma atopia e de um anacronismo inerentes ao carnavalesco e à própria cidade, uma heterotopia e uma heterocronia. Na segunda parte do poema, em uma criança fantasiada que se agarra à mãe por medo dos desejos que sente, o deus amoroso grego Eros ou o latino Cupido se encontra com o mundo indígena na concretude da língua portuguesa (“Amor curumim abre as asas de ruim papelão./ Amor abandonou as setas sem prestígio”). Enquanto isso, na terceira, Roma se materializa na avenida Rio Branco, “Roma imperial se escarrapacha no anfiteatro da Avenida”. O anfiteatro romano se torna carioca. A avenida se torna romana. Um outro espaço é criado. Havendo no poema uma exclamação por uma “Geografia!”, extremamente peculiar, na medida em que tal verso de uma só palavra seguida da exclamação vem imediatamente após a menção do segundo círculo do *Inferno* dantesco, que, além do mais, acata mulheres das mais diversas regiões e tempos, e outras espalhadas pelo mundo, como “Al-sacianas portuguesas holandesas”, há nele o que, futuramente, nos prefácios a *Macunaíma*, Mário conceitualizará como “desgeograficação”, um processo pelo qual “a gente não escuta as proibições da ciência ou da realidade”, um procedimento pelo qual se “desrespeita a geografia” em nome de uma “embrulhada geográfica proposital”.⁴ Se tanto a “desgeograficação” e a consequente descronificação quanto a heterotopia e a consequente heterocronia cosmopolitas abertas pelo carnaval lidam com o espaço e o tempo da percepção sensível misturados aos imaginativos, às nossas resistências e primeiras inclinações, é para que sua dimensão exterior, suspendendo o que diz respeito à interioridade individual para então reconfigurá-la, nos

4 Mesmo os prefácios tendo sido escritos três ou cinco anos após o poema, vale lembrar que em um deles, Mário esclarece: “ando sentindo ja uma certa precisão de mostrar que minhas mudanças de pesquisa de livro pra livro, nem são tanta mudança assim, antes é transformação concatenada [...] da mesma pesquisa inicial”. Nas citações dos prefácios, utilizei a grafia de Mário.

arraste, como diz Foucault, para “fora de nós mesmos, em cujo espaço decorre precisamente a erosão de nossa vida, de nosso tempo, de nossa história, esse espaço que nos corrói e nos sulca é também um espaço heterogêneo”.⁵ Juntando o real e o mítico no ponto de partida da avenida Rio Branco, instaurando uma ruptura decisiva com o espaço e o tempo convencionais, infringindo tanto a lógica, em nome de uma “alógica sistemática” (como dirá num dos prefácios a *Macunaíma*), quanto o excesso naturalizante da literatura brasileira,⁶ o carnaval carioca é um acontecimento heterotópico e heterocrônico por excelência que se dá na heteroglossia do poema.

Ajudando a sensualidade erótica a compor “a invasão furiosa das sensações”, enquanto incensos, mirras, hálitos, perfumes, lança-perfumes e outros cheiros inebriantes se impõem ao poeta, os sons, inteiramente polifônicos como o arranjo dos próprios versos e do poema como um todo, envolvendo excessivamente a personagem e o leitor que a eles se rendem, atingem o pico de sua intensidade: guinchos, berros, risos, frêmitos, clangores, batuques, roncoss, triloss, tchiques-tchiques, saxofones, xilofones, reco-recos, tantãs, violões, acordeões, flautas, cavaquinhos, pandeiros, clarins, cornetas, fanfarras, coros, bumbos, falsetes em desarmonia, enfim, “sons e sons”, sons e mais sons. Essa “enorme misturada” de sons, como em outro texto a chama Mário, compõe e decompõe os sambas, forrós, maxixes, serestas, cirandas, cantigas e jazz em uma apresentação praticamente simultânea de todos os ritmos

5 No ensaio “Outros Espaços”, Foucault conceitualiza a “heterotopia” da seguinte maneira: “Há, igualmente, e isso provavelmente em qualquer cultura, em qualquer civilização, lugares reais, lugares efetivos, lugares que são delineados na própria instituição da sociedade, e que são espécies de contrapositionamentos, espécies de utopias efetivamente realizadas nas quais os posicionamentos reais, todos os outros posicionamentos reais que se podem encontrar no interior da cultura estão ao mesmo tempo representados, contestados e invertidos, espécies de lugares que estão fora de todos os lugares, embora eles sejam efetivamente localizáveis. Esses lugares, por serem absolutamente diferentes de todos os posicionamentos que eles refletem e dos quais eles falam, eu os chamarei, em oposição às utopias, de heterotopias”.

6 Em *Situação de Macunaíma*, Alfredo Bosi assinala que “O chamado ‘romance de 30’, neorrealista e social, não seguiu as pegadas de *Macunaíma* nem se medusou com seus lampejos perdidos no firmamento. Procurou, ao contrário, enraizar fortemente as suas histórias e os seus personagens em espaços e tempos bem circunscritos, excluindo de situações culturais típicas a sua visão do Brasil”.

(de polirritmias), de todas as disritmias e de todas as arritmias aos quais os corpos em dança respondem.⁷ Em superposições e simultaneidades, fazendo com que a sintaxe acolha as disparidades do carnaval, o poema vai compondo os empilhamentos e as enumerações que, com suas frases sintaticamente acolhedoras da bagunça festiva, resultam em um efeito invasivo que ataca as sensações por todos os lados, complexificando-as ao extremo e levando o carnavalesco a uma experiência singular. Como narra sua carta a Carlos Drummond de Andrade de 10 de novembro de 1924, entre os corpos da multidão em dança, um lhe chama mais atenção:

Eu conto no meu 'Carnaval carioca' um fato a que assisti em plena avenida Rio Branco. Uns negros dançando o samba. Mas

7 Na carta mencionada a Manuel Bandeira, Mário diz: "Meu cérebro acanhado, brumoso de paulista, por mais que se iluminasse em desvarios, em prodigalidades de sons, luzes, cores, perfumes, pândegas, alegria, que sei lá!, nunca seria capaz de imaginar um Carnaval carioca, antes de vê-lo". Ou seja, vendo-o, vivendo-o, ainda viu e viveu mais desvarios, mais prodigalidades de sons, luzes, cores, perfumes, pândegas, alegrias... que o ajudaram a compor a "invasão furiosa das sensações". O real do carnaval é muito mais prodígio do que o modo como uma imaginação exterior a ele consegue imaginá-lo.

No que se refere à diversidade musical do carnaval de então, vale citar as palavras de Hermano Vianna, em *O mistério do samba* (p.49): "Devemos considerar o sucesso 'sertanejo' como um dado a mais na variedade musical da época. Os vários ritmos europeus e norte-americanos não deixaram os salões para dar lugar a cateretês e cocos. Pelo contrário: no carnaval de 1900 os grandes sucessos foram "O galo preto", polca de Artur Canongia; "As priminhas da Marocas", polca-habanera de J. S. Avellor; "O senhor padre vigário", polca-lundu de José Soares Barbosa; "Se eu pedir você me dá?", polca-chula de Avellor, e figuravam no repertório da folia 'valsas, quadrilhas, xotes (*schottische*), mazurcas e habaneras. Essa diversidade internacional da música popular carnavalesca continuou a imperar por décadas até o samba se consolidar como o ritmo do carnaval 'por excelência'. Aliás, o repertório do carnaval até os anos 1940 foi ficando cada vez mais eclético, incluindo não só os ritmos 'sertanejos' nacionais mas também as novidades do pop norte-americano, como o jazz e o charleston. Tanto que 'em 1916 o maior sucesso do carnaval carioca foi o one-step *Caraboo*, do jamaicano Sam Marshall, disfarçado de marchinha brasileira". O interesse pelo nacional andava de mãos dadas com o interesse pelos últimos modismos internacionais. E produtos musicais da mistura dos interesses não eram exatamente novidade no Brasil. [...]. As bandas que animavam o carnaval carioca do início deste século tocavam marcha, Fox, maxixe, toada sertaneja". Ou, ainda: "O próprio carnaval [...] não era festa movida apenas por músicas que poderiam ser classificadas como brasileiras. Ao contrário, os maiores sucessos da folia, desde que ela se organizou em bailes (tanto os aristocráticos como os populares), eram polcas, valsas, tangos, mazurcas, schottishes e outras novidades norte-americanas como o charleston e o fox-trot. Do lado nacional, a variedade também imperava: ouviam-se maxixe, modas, marchas, cateretês e desafios sertanejos".

havia uma negra moça que dançava melhor que os outros. Os jeitos eram os mesmos, mesma habilidade, mesma sensualidade mas ela era melhor. Só porque os outros faziam aquilo um pouco decorado, maquinizado, olhando o povo em volta deles, um automóvel que passava. Ela, não. Dançava com religião. Não olhava pra lado nenhum. Vivia a dança. E era sublime. Este é um caso em que tenho pensado muitas vezes. Aquela negra me ensinou o que milhões, milhões é exagero, muitos livros não me ensinaram. Ela me ensinou a felicidade.

No poema, essa jovem negra aparece logo em seguida à introdução, determinando, não à toa e mostrando sua importância decisiva, a primeira parte do escrito. Com o local (a avenida Rio Branco) e o tempo (de 13 para 14 de fevereiro de 1923) de aparecimento delimitados pelo poeta, ela está ali para ensinar ao poeta aquilo de que ele mais precisa: a felicidade do desancoramento de toda e qualquer ancoragem, inclusive e, sobretudo, a do tempo, a do espaço e a da própria identidade. A felicidade é o êxtase ou o gozo de se estar e não se estar em si, de não se estar no tempo e no espaço em que se está, de ser tópico e atópico, eucrônico e anacrônico, de pertencer simultaneamente ao cronológico e ao atemporal, ao tempestivo e ao intempestivo ou extemporâneo. A negra, que “não olhava para lado nenhum”, que não olhava “o povo em volta” dela, que não olhava “um automóvel que passava”, antes de estar na avenida Rio Branco, estava mesmo era na dança que, “dançando com religião”, vivia. Sendo um de seus exemplos prioritários – a ponto de ter sido usado por Mário para dizer a Drummond o assunto de seu poema –, a jovem negra inspira um dos versos que alinhava o que o poema como um todo quer manifestar e defender (o Rio de Janeiro como “a mais pujante civilização do Brasil”):

Em baixo do Hotel Avenida em 1923
Na mais pujante civilização do Brasil
Os negros sambando em cadência.
Tão sublime, tão África!
A mais moça bulcão polido ondulações lentas lentamente

Com as arrecadas chispando raios glaucos ouro na luz peluda
[de pó.

Só as ancas ventre dissolvendo-se em vaivens de ondas em cio.

Termina se benzendo religiosa talquamente num ritual.

E o bombo gargalhante de tostões

Sincopa a graça da danada.

Se o Rio de Janeiro é a “mais pujante civilização do Brasil”, deve-se ao fato de que, em sua mistura de cores e tipos, em sua erotividade, em sua sensualidade, em suas musicalidades e aptidões para as danças manifestadas no Carnaval, o que se deixa experimentar é o sublime, o religioso, o ritualístico, o abençoamento, a graça, a felicidade.

No acolhimento desses termos religiosos, é preciso entender, entretanto, que o Deus cristão da pura transcendência, que teria por consequência uma paz celestial e uma calma de orações ao pé da cruz, para o qual a imanência carnal ou corporal – sofredora – seria plena de pecados, impurezas e moralizações necessárias, precisando, portanto, de jejuns e rezas para purificá-la e perdoá-la por suas misérias, foi definitivamente enviado para “fora da Terra”:

Meu Deus...

Onde que jazem tuas atrações?

Pra que lados de fora da Terra

Fugiu a paz das naves religiosas

E a calma boa de rezar ao pé da cruz?

Ou ainda:

O cabra enverga fraque de setim verde no esqueleto.

Magro magro asceta de longos jejuns difícilimos.

Jantou gafanhotos.

E gesticula fala canta.

Prédicas de meu Senhor...

Será que vai enumerar teus pecados e anátemas justos?

A boca dele vai florir de bênçãos e perdões...

Porém de que lado de fora da Terra
Falam agora as tuas prédicas?
Quedê teus padres?

Para esse povo heterogeneamente mestiço de “jeitos de micos piriricas”, para esses cidadãos que se confundem com “o animal [que] desembesta aos botes pinotes desengonços”, para essas pessoas que carregam “no decote cabeludo cascavéis sacoteando”, para esses seres para quem “teu beijo era como o grito da araponga”, “teu abraço era como a noite dormida na rede” e que “te possuindo, eu me alimentei com o mel dos guapurus”, para tais indivíduos cujos olhos, como já dito, “têm o verde das florestas”, para esses carnavalescos que transformam os símbolos cristãos do incenso e da mirra em lança-perfume (“Incenso e mirra marca Rodo nacional/ Açulam raivas de gozar”), é forçoso uma religião que, de dentro do elogio do corpo e da natureza, acolha a imanência, levando-a ao gozo na vivência do “supremo natural”. No poema, a sensação que realiza a experiência do “supremo natural” se apresenta enquanto “heroísmo do prazer sem máscaras”. Se, no carnaval, tudo é máscara, se, no carnaval, todos estão com suas máscaras e fantasias, é porque fantasias e máscaras são a mediação necessária para se atingir um “prazer sem máscara”. Coloca-se a máscara para, livrando-se dos medos e do imaginário repressor, livrando-se do que em nós diz respeito ao exclusivamente identitário, desmascarar o desejo oferecido a cada um pelo real que, afetando-nos, nos atravessa. Contrariamente ao que poderia parecer, no lugar de um afastamento, a mediação das máscaras realiza uma imediação possível com o real. O alegórico está a favor do real, submetido a ele. A sutileza de Mário de Andrade é grande. Em certo momento, ele escreve: “o mocinho vai fuçando o manacá naturalizado espanhola”; logo na linha seguinte, para que o rapaz chegue ao natural de seu desejo, o poeta faz com que ele receba o pronome feminino: “Ela se deixa bolinar na multidão compacta”. Esse é um dos procedimentos de que o poeta se utiliza para mostrar que as máscaras são vestidas pelo folião para que ele chegue ao “prazer sem máscara” do “supremo natural” no qual se

naturaliza – se realiza – e que, no poema, ganhará repetidamente o nome de “gozo”. “Gozo” é o que “os carnavalescos de verdade” vivem ao encontrar o “supremo natural” dessa “religião do carnaval”, na qual, açulados pelos excessos dos múltiplos sentidos que os levam às “raivas de gozar”, “todos riem” um “riso febril” e “todos cumprem suas promessas de gozar”.

Se o processo histórico ocidental fez com que o Deus cristão saísse da Terra indo para um fora dela e do corpo, para essa religião do carnaval, é preciso que o Deus agora retorne não apenas para a Terra, mas para os próprios ranchos carnavalescos, onde a máscara de cada folião se torna uma das infinitas máscaras desse Deus permissivo que acolhe Dionísio ou Baco, Isis, Tupã e, mesmo, Satanás ou o Diabo, tornando-se um Deus da festa, da música, da dança, do ritmo, do erotismo, da felicidade, do esquecimento de si, da embriaguês e dos excessos supostamente imorais que, pela “invasão furiosa das sensações”, levam a multidão a um “Etna de loucuras e pólvoras”, ao delírio, à felicidade, ao gozo de Sua presença, ao entusiasmo, à vida em sua máxima intensidade. Deus não pode, então, se reduzir a qualquer tentativa dicotômica que oponha o monoteísmo ao politeísmo, mas se amplia na comunhão ou na coexistência, permissiva de ambiguidades, enigmas e paradoxos insolúveis, do uno com os múltiplos. Diante desse Deus, mesmo as virgens e semivirgens, ou seja, as “virgens em todas as frações”, sentem um “desespero de gozar”. Eis a bela passagem ditirâmbica que louva o Deus da “mais pujante civilização brasileira”:

Senhor! Deus bom, Deus grande sobre a terra e sobre o mar.
Grande sobre a alegria e o esquecimento humano,
Vem de novo em nosso rancho, Senhor!
Tu que inventaste as asas alvinhas dos anjos
E a figura batuta de Satanás;
Tu, tão humilde e imaginoso
Que permitiste Isis guampuda nos templos do Nilo,
Que indicaste a bandeira triunfal de Dionísio pros gregos
E empinaste Tupã sobre os Andes da América...

Aleluia!

Louvemos o Criador com os sons dos saxofones arrastados,

Louvemô-Lo com os salpicos dos xilofones nítidos!

Louvemos o Senhor com os riscos dos recorrecos e os estouros

[do tantã,

Louvemô-Lo com a instrumentada crespa do jazz-band!

Louvemô-Lo com os violões de cordas de tripa e as cordeonas

[imigrantes,

Louvemô-Lo com as flautas dos choros mulatos e os cavaqui-

[nhos de serestas ambulantes!

Louvemos O que permanece através das festanças virtuosas e

[dos gozos ilegítimos!

Louvemô-Lo sempre e sobre tudo! Louvemô-lo com todos os

[instrumentos e todos os ritmos!...

Vem de novo em nosso rancho, Senhor!

Descobrirei no colo dengoso da Serra do Mar

Um derrame no verde mais claro do vale,

Arrebanharei os cordões do carnaval

E pros carlitos marinheiros gigoletes e arlequins

Tu contarás de novo com tua voz que é ver o leite

Essas histórias passadas cheias de bons samaritanos,

Essas histórias cotubas em que Madalena atapetava com os

[cabelos o teu chão...

... pacapacacapão!... pacapão! pão! pão!...

A última pergunta a ser feita em direção a outra ideia de contemporaneidade é a respeito da figura do poeta no carnaval carioca: qual a experiência do poeta na “religião do carnaval”? Ele descobre, igualmente, sua felicidade, seu gozo? Ele traz em sua experiência alguma ideia de temporalidade? Ele está preso no espaço e no tempo determinados no título e subtítulo do poema? O que significa para ele estar na avenida Rio Branco, entre terça-feira, dia 13 de fevereiro, e a madrugada do dia 14 de fevereiro, quarta-feira de cinzas, do carnaval carioca de 1923? Ele está “Entre os carnavalescos de verdade/ Que pererecam pararas em derengues meneios cantigas chinfrim

de gozar”? Sem deixar de ser pessoal, sua experiência pode igualmente ser tomada como a conquista de uma figuração do Brasil ou, então, como a conquista de uma figuração do brasileiro a partir do carioca e do Rio de Janeiro no carnaval? É preciso focar a lente da câmera nele e segui-lo pelo movimento do rancho festivo.

A respeito do poeta, há referências tanto na introdução do poema quanto ao fim de sua última parte, mas, curiosamente, não é enquanto “poeta” que Mário de Andrade se nos apresenta logo de início: chegando ao carnaval do Rio de Janeiro, ele se autodesigna “paulista” e “erudito”, ou seja, um quase completo estrangeiro na festa popular carioca. Tal sentimento de estrangeirice é marcado pela “frieza” e pelo “preconceito”. Enquanto paulista, ele é frio, enquanto erudito, ele é preconceituoso e, enquanto paulista erudito, ele é repleto de “policiaamentos interiores” e de “temores de exceção” que não lhe permitem fazer a experiência única do “supremo natural”, excepcional e excessivo, do carnaval, na qual se goza.⁸ Suas características de paulista erudito se opõem completamente à liberdade calorosa de uma festa em que, colocando as normas e as identidades, o tempo e o espaço atuais, em completa suspensão, até o guarda-civil está “indiferente” à sua função, quem sabe, reconhecendo sua farda, nesse momento, como mais uma entre inúmeras fantasias. Duas figurações de Brasil ou de brasileiros aqui se inscrevem: tanto a de um Brasil paulista-europeu-frio-erudito-preconceituoso em antagonismo com a heterogênea mestiçagem popular festivamente extática e cosmopolitamente aberta a todas as cores, a todas as nacionalidades, a

8 Na carta a Manuel Bandeira repetidamente citada, referindo-se à sua incapacidade de imaginar o que seria de fato o carnaval carioca, ele fala de seu “cérebro acanhado, brumoso de paulista”, revela que “havia um quê de neblina, de ordem, de aristocracia nesse delírio imaginado por mim”. Confessa, nessa chegada, seu nojo: “fiquei enojado. Foi um choque terrível. Tanta vulgaridade. Tanta gritaria. Tanto, tantíssimo ridículo. Acreditei não suportar um dia a funçanata chula, bunda e tupinambá. Cafraria vilíssima, dissaborida. Última análise: ‘Estupidez!’” Conta ainda: “julguei por dez minutos que não ficaria meia hora na cidade.// Mas, por isso talvez que tanto tenho sofrido dos julgamentos levianos, jurei para mim olhar sempre as coisas com amor e procurar compreendê-las antes de as julgar. Comecei a observar. Comecei a compreender. Uma conversa iluminava-me agora sobre uma ridícula baiana que há pouco vira. A pobreza de uns explicava-me a brincadeira de outros”.

todos os tipos, a todos os lugares e a todos os tempos quanto a deste Brasil carioca, acolhedor daquele (e de muitos outros), que, desguarnecendo todas as fronteiras e identidades previamente demarcadas, leva-o a transformações necessárias⁹. A transformação do primeiro no segundo é a construção que, no poema, Mário realiza de si e da imagem do Brasil que deseja implementar a partir de sua vivência no carnaval do Rio de Janeiro, mostrando que tal pujança brasileira provém antes do povo, que acata o erudito paulista (e todos os outros tipos em suas diferenças), do que de uma elite erudita para a qual o que provém do povo é, a princípio, uma “estupidez” animalesca e natural; se a pujança vem antes do povo, vem, de algum modo, também da elite erudita que busca superar seu julgamento preconceituoso, em decorrência de uma observação, de uma compreensão e de uma admiração que acabam possibilitando a imersão na dinâmica da festa popular e, conseqüentemente, na dinâmica do animalesco e do natural, ou

9 Vale lembrar as palavras de Jota Efegê, em *Figuras e coisas da música popular brasileira*, tais quais citadas por Hermano Vianna em *O mistério do samba* (p.30), evidenciando o dado histórico que pode ter levado Mário, na chegada ao carnaval carioca, a tê-lo achado uma “estupidez!”, a ter se sentido “enjoado” com o “ridículo” que via, como mostrado na nota anterior: “Naqueles idos de 1920 até quase 30, o samba ainda era espúrio. Era tido e havido como próprio de malandros, como cantoria de vagabundos. E a polícia, na sua finalidade precípua de zelar pela observância da boa ordem, perseguia-o, não lhe dava trégua” (Efegê, 1980, vol.2:24). Em outro artigo, vem o outro lado da moeda, a resistência: ‘Era assim a época heroica, valente, não se deixando intimidar. Sua gente espancada mas persistindo sempre’, ignorando ‘o desprezo pela burguesia’. Mas ‘o samba mesmo assim venceu’”.

Em *Feitiço Decente*, mostrando a tensão entre a aceitação do popular no Palácio do Catete (quando a esposa do presidente da República, Nair de Tefé, tocara o “Corta-jaca” de Chiquinha Gonzaga em uma festa) e o preconceito intelectual em relação a ele, Carlos Sandroni, chamando atenção para os “dois paradigmas da história do samba: o da repressão e o da concepção tópica”, cita um famoso discurso de Ruy Barbosa, proferido polemicamente no Senado Federal em 07/11/1914: “Uma das folhas de ontem estampou em *fac-símile* o programa da recepção presidencial em que, diante do corpo diplomático, da mais fina sociedade do Rio de Janeiro, aqueles que deviam dar ao país o exemplo das maneiras mais distintas e dos costumes mais reservados elevaram o ‘Corta-jaca’ à altura de uma instituição social. Mas o ‘Corta-jaca’ de que eu ouvira falar há muito tempo, o que vem a ser ele, Sr. Presidente? A mais baixa, a mais chula, a mais grosseira de todas as danças selvagens, a irmã gêmea do batuque, do cateretê e do samba. Mas nas recepções presidenciais o ‘Corta-jaca’ é executado com todas as honras da música de Wagner, e não se quer que a consciência deste país se revolte, que as nossas faces se enrubescam e que a mocidade se ria!”

melhor, do “supremo natural” do próprio povo, que goza.¹⁰

10 Diante disso, que será desdobrado, não me é possível concordar com Antonio Candido quando, em “O Poeta Itinerante”, pautado na carta de Mário de Andrade para Manuel Bandeira de 12 de dezembro de 1925, afirmando que “Louvação da Tarde” (de outubro de 1925 e, portanto, escrito dois anos após o poema aqui trabalhado) ocupa uma “posição-chave” na totalidade da obra do poeta “porque representa a passagem da poesia mais exterior dos primeiros tempos de luta modernista para a poesia mais interior da última fase”, acrescenta, em seguida, que “Carnaval carioca” é “construído em torno de algo exterior ao poeta”, ou seja, que o poema exclusivamente “descreve o movimento colorido dos grupos e multidão”. Espero deixar claro que o antagonismo entre interior e exterior, sob a suposta inexistência do primeiro termo e o privilégio exclusivo do segundo (“o movimento colorido dos grupos e da multidão”) está longe de ser o que ocorre no poema. Como está sendo mostrado, há, sim, uma presença do interior (do “erudito paulista”), explicitada tanto no poema quanto na carta de fevereiro de 1923 a Manuel Bandeira, cuja metamorfose vivenciada na festa a propiciar o gozo impossibilitará a dicotomia excludente entre dentro e fora. Partindo de uma vivência pessoal do poeta, intensa e transformadora, e dizendo respeito a uma figuração do sujeito e a um movimento de dessubjetivação com uma ressubjetivação singular posterior, a questão é, portanto, muito mais complexa do que a inexistência do interior ou do subjetivo. Não esqueçamos que, em carta a Manuel Bandeira, de 7 de novembro de 1927, o poeta afirma que “a vida não é simples objetividade nem simples subjetividade, mas um complexo em que a sábia união traz a mais comovente e intensa e verdadeira vitalidade” e, no segundo prefácio a *Macunaíma*, depois de salientar que “a arte pode ser aceita dentro da vida”, acrescenta que a “arte e a vida [possuem] um sistema de vasos comunicantes”. Bandeira parece ter percebido imediatamente algo disso quando, em carta de maio de 1923, afirmou que, no poema, “a tua personalidade parece ter alcançado a plenitude de projeção”.

Em *O tupi e o alaúde*, ainda que não mencione “Carnaval carioca”, mas chamando atenção para “as grandes meditações” do poeta (“Louvação da Tarde”, “Louvação matinal”, “A meditação sobre o Tietê” e o “Rito do Irmão Pequeno”), posteriores ao poema de 1923, Gilda de Mello e Souza salienta que elas “representam uma das partes mais importantes de sua obra poética, o destino do Brasil se cruza e confunde com o destino pessoal do escritor”; tratando das “grandes meditações”, especialmente “Meditação sobre o Tietê”, no perfil que traça de Mário de Andrade, publicado em *O Observador Literário*, o próprio Antonio Candido soube ver “o esforço para compor a vida, a equação do Eu com o mundo, – tudo desliza na MEDITAÇÃO, tornando-a um dos pilares da sua obra poética, uma espécie de retomada mais completa da LOUVAÇÃO DA TARDE”, mas aí o elogio é sobre poema posterior a “Carnaval carioca”.

No jogo de oposição diametral que estabelece entre “Carnaval carioca” e “Louvação da Tarde”, Antonio Candido coloca este último como um “caso interessante de poema moderno feito de maneira aparentemente antiga, ele é um momento-chave não apenas na obra de Mário de Andrade, mas na relação entre modernidade e tradição, marcando uma etapa importante no caminho do modernismo”, salientando ainda que “estamos diante de um exemplo de fusão de perspectivas, épocas, processos, justificando o ponto de vista que este poema é um momento de viragem e maturação não apenas na obra de Mário de Andrade, mas do próprio modernismo brasileiro, cuja fase de guerra estava começando a se estabilizar. No caso, pela transposição de práticas literárias cuja origem é em boa parte romântica. / Mas fique claro: não se trata de recuo ou apostasia, e sim uma demonstração de validade do modernismo por meio do seu entroncamento na tradição”. Tendo por estratégia privilegiar “Louvação da Tarde”

Os versos que demarcam a contraposição existencial entre o erudito paulista e “os carnavalescos de verdade” no início do poema são magníficos: “Tremi de frio nos meus preconceitos eruditos/ Ante o sangue ardendo do povo chiba frêmito e clangor”. É preciso escutar a alta tensão dessa contraposição inicial. Perto do povo, o erudito paulista é exangue, desalmado, nada nele arde e, não ardendo, não pode configurar sozinho a brasa do Brasil;¹¹ o temor, o tremor, a frieza, o preconceito e os policiamentos interiores são seus tristes donos. Nada nele cheira a felicidade, a gozo. A transformação de “tremi” (que diz respeito ao frio intelectual paulista) em “frêmito” (que diz respeito ao povo mestiço e ardente), fazendo com que a materialidade da segunda palavra absorva a da primeira, mostra a mestria de Mário de Andrade que começa a indicar que, engolido pelo povo, o intelectual ainda fará a experiência gozosa, mas que, para isso, tem de se dissolver no povo. Aqui, como em outros lugares, na atenção dispensada ao significativo, o poe-

a “Carnaval carioca”, que estaria preso à “fase de guerra” e “aos primeiros tempos de luta” do modernismo querendo, portanto, se isolar da tradição, Candido não vê que, se este último poema não foi “feito de maneira aparentemente antiga”, o “entroncamento na tradição” já está colocado ali de modo decisivo. Mais uma vez, a carta de Bandeira há pouco mencionada é de grande lucidez: “[O “Carnaval carioca”] Tem partes românticas? Sim. E clássicas também. E parnasianas. E simbolistas. E impressionistas. E dadas. E seja lá o que diabo for. Mas tudo isso comido, digerido, assimilado, absorvido e feito vida, a vida pessoalíssima do meu caro Mário de Andrade”.

11 Quanto ao uso do verbo “arder” em “ante o sangue ardendo do povo chiba frêmito e clangor”, é significativo lembrar as palavras de Hermano Vianna no livro já citado (p.69): “[...] como Araripe Júnior, defensor, já em 1888, de uma ideia de tropicalidade, contrapondo uma Europa decadente ao realismo ‘quente’ brasileiro, valorizando ‘o meio tropical e a mistura étnica e cultural”.

No ensaio já citado, Antonio Cicero escreve: “Semelhante país [o Brasil] não quer ser descrito pelas metáforas orgânicas e, sobretudo, vegetais, cujo protótipo é o famoso cedro de Herder, de raízes fincadas no solo ancestral. Originalmente uma elipse, a expressão ‘Brasil’ funcionava como metonímia do país que continha pau-brasil. Mas de maneira nenhuma deve o pau-brasil ser tomado como metáfora do Brasil. Quando comparamos uma nação a uma árvore, estamos enfatizando os aspectos concluídos e herdados da sua vida cultural. É nesse sentido que Maurice Barrès, por exemplo, dizia: ‘Preciso que guardem em minha árvore a cultura que lhe permita me sustentar tão alto a mim, fraca folhinha’. A folha brota do galho, que sai do tronco, que se sustenta pela raiz, que se agarra no passado de que se alimenta.// Antes de tudo, ‘Brasil’ remete a ‘brasa’. É evidente que não devemos nem podemos prescindir da linguagem figurada, já que o seu emprego faz parte da *ars inveniendi* e trata-se, aqui, da descoberta do Brasil, isto é, da *inventio Brasilis*”.

ta joga com uma duplicidade deslizando do campo dos sentidos, manifestando o presente e indicando o futuro do que ocorrerá no poema. Como se sabe, chiba, ou xiba, diz respeito ao próprio samba, sendo um dos nomes que ele ganhou no Rio de Janeiro; por extensão, denominando a música e a festa mestiças, xiba acabou se tornando sinônimo de mestiçagem. Xiba significa também cabrita e, por derivação, a jovem mestiça, que saracoteia na dança.

Como, desde a primeira estrofe, em maior ou menor grau, é comum em todo poema, o “frêmito” e o “clangor” do povo já se realizam na musicalidade da língua, estremecendo a frieza melódica do primeiro verso, referente ao erudito paulista, em nome do calor sonoro de sua harmonia intensiva quando, no segundo verso em questão, se refere ao “sangue ardente do povo chiba”. Do modo requerido por Mário de Andrade no “Prefácio Interessantíssimo”, de *Pauliceia desvairada*, a horizontalidade dos sons consecutivos é golpeada pela “combinação de sons simultâneos”, instaurando um intervalo sem ligação entre as palavras. No verso “Ante o sangue ardendo do povo chiba frêmito e clangor”, “frêmito” e “clangor”, quebrando o verso com intervalos inesperados, com rupturas abruptas, “chama[m] atenção para seu[s] insulamento[s] e fica[m] vibrando”. Essas duas palavras se destacam do resto do verso e mesmo da frase, que, lida prosaicamente, sem sua inversão e com alterações na pontuação, poderia ficar assim: “Ante o sangue ardendo do povo chiba, tremi de frio nos meus preconceitos eruditos: frêmito e clangor”. Essa leitura se possibilitaria conjuntamente com outra que manifestaria uma pausa ao fim do primeiro verso e uma vírgula implícita no segundo verso: “Tremi de frio nos meus preconceitos eruditos[.] / Ante o sangue ardendo do povo chiba[,] frêmito e clangor”. A não pontuação de Mário e a ausência da conjunção aditiva acentuam as quebras rítmicas internas ao verso, fazendo comparecer no poema a confusão valorizada nas ruas, no carnaval e no carnaval de rua de uma grande cidade. Mais ou menos violentamente, essa “combinação de sons simultâneos”, que chama atenção para a polifonia dos versos que forma tanto o todo de cada linha quanto leva as palavras insuladas a ficarem vibrando, privilegiando a

complexidade maior do harmônico sobre o melódico, está presente desde o começo do poema.

Logo no primeiro verso, “a fornalha estrala em mascarados cheiros silvos”, a junção das três últimas palavras só pode ser feita se assumirmos simultaneamente uma disjunção estrutural: “mascarados” está atrelado, enquanto adjetivo, a “cheiros silvos” ou se refere, enquanto substantivo, aos foliões ou ainda, enquanto adjetivo, à madeira em brasa da fornalha gritando ao se transformar?; como pode um cheiro ser mascarado?; se “silvo” quer dizer sibilo, assobio, som agudo, a emissão de um som, como podem os cheiros serem silvos, senão por um primor de sinestesia poética? No segundo verso, “Bulhas de cor bruta aos trambolhões”, sendo bulha ruído, gritaria de muitas pessoas, confusão sonora, efeito de sons baralhados, como pode ela ganhar o atributo visual da cor e, além do mais, ir aos trambolhões, senão por um primor de sinestesia poética? Como podem tecidos diversos serem “fundida[o]s no riso febril...”? Simultânea à junção, a disjunção sintática e/ou semântica precisa[m] ser mantida[s]. O uso exclusivo de palavras insuladas, empilhadas, enumeradas livremente, que ficam vibrando sem que a continuidade lógica de uma ordenação sintática lhes organize, se apresenta no poema em versos como “Pinhos gargalhadas assobios/ Mulatos remeleixos e buduns”, “coriscos coroa caras calor braços serpentinas serpentinas”, “Serpentinas serpentinas coros luzes sons/ E sons”, só para dar poucos exemplos do que, em carta de 22 de abril de 1923 para Manuel Bandeira, Mário tenha chamado de “pontilhismo”, segundo ele, o máximo do impressionismo. Tal procedimento polifônico, harmônico, dissonante, acumulativo, simultaneísta e sincrônico, acrescido ainda de onomatopeias (“... pacapacapacapa-pão!... pacapão! pão! pão!...”) e aliteraões (em que, além da repetição sonora de uma ou mais letras que permanecem ecoando nos ouvidos do leitor, onde martelam, uma palavra vai sendo embutida na posterior, como em “Entoa atoa a toada safada”), que leva o poema a uma complexidade de sensações e a uma velocidade única, se estende ao longo de todo texto lhe outorgando uma sintaxe, uma musicalidade, uma imagética, uma significação

e uma existencialidade todas especiais. Ainda pode ser lembrado que, em *A Escrava que não é Isaura*, Mário afirma estar “convencido que a simultaneidade será uma das maiores sinão a maior conquista da poesia modernizante”.

O erudito paulista precisa fazer, então, sua metamorfose no carnaval carioca. E a fará através do poeta, aquele ser, desde sempre, fora de si e entusiasmado. A metamorfose experimentada no poema será, primeiramente, a do erudito paulista em poeta, sendo preciso que o erudito paulista perca tudo o que diga respeito à sua identidade, a si mesmo e a todos os seus preconceitos, até descobrir o fora de si entusiasmado que aponte na direção intencionada pelo poema. Na carta a Manuel Bandeira, falando sobre a experiência do carnaval vivido que fez com que “Carnaval carioca” fosse escrito, ele escreve:

Meu Manuel... Carnaval... Perdi o trem, perdi a vergonha, perdi a energia... Perdi tudo. Menos minha faculdade de gozar, de delirar. Fui ordinariíssimo. Além do mais: uma aventura curiosíssima. Desculpa contar-te toda esta pornografia. Mas... que delícia, Manuel, o carnaval do rio! Que delícia, principalmente o meu carnaval.

Para que o gozo compareça é preciso uma perda, a perda de si e do entorno de si, o mergulho do intelectual paulista no que era tido como o mais ordinário dos mundos, como pornográfico, para que, aí, então, descubra a religiosidade, a felicidade e o gozo do carnaval. Para descobrir a religiosidade do carnaval com sua felicidade e seu gozo é preciso que o erudito paulista frio e preconceituoso, com a inspiração do povo, da música, da dança, dos risos, dos cheiros, das múltiplas etnias mescladas, dos travestimentos eróticos e do erotismo do feminino, se perca completamente na “fornalha”, nas “queimadas de verão” do carnaval carioca e no “sangue ardendo do povo chiba”, descobrindo a religiosidade do carnaval e realizando o movimento que lhe trará o gozo. Primeiro, o gozo da percepção excessiva desse ritual da carne em êxtase. Em algum nível, a própria percepção do gozo já o faz gozar: “Só eu pude gozá-la”, diz ele, após ver o caixeiro da Gamboa, feliz na dança, travestido de baiana. Mas

aí ainda era o intelectual paulista com o mínimo de aceite que o levaria à transformação seguinte.

Então, a primeira transformação realmente radical – o primeiro salto – do erudito paulista frio e preconceituoso. No verso 81, daquele que narra o poema, é afirmado: “Pobre do solitário com chapéu caicai nos olhos!” Até esse momento, não sabemos que se trata dele, já que poderia ser um pobre solitário qualquer que estivesse por ali, no dia assinalado, na avenida Rio Branco, com chapéu caicai nos olhos. O verso seguinte, entretanto, faz a passagem, o salto sobre o abismo que leva à transformação do personagem: “Naturalmente, é um poeta...” Há um poeta ali, solitário, digno de pena, pois não consegue se inserir desde dentro no carnaval carioca, senão como observador do gozo alheio, o que já é alguma coisa, mas muito pouco para o que o carnaval oferece. Nesse ponto, com “Pobre do solitário com chapéu caicai nos olhos!/ Naturalmente é um poeta...”, finda a estrofe. Até o término da estrofe, o poeta parece se irmanar, substituindo-o, ao erudito paulista. Ele o substitui, mas não substitui o *pathos* daquele primeiramente denominado: não se misturando ao carnaval, o poeta é “pobre” (no sentido de digno de pena) e “solitário”. A respiração se faz necessária. A estrofe precisa acabar. É preciso de novo o silêncio da origem do poema, é preciso que algo no poema retroceda ao seu começo, é preciso uma nova interrupção, um novo abismo que instaure uma mudança, um renascimento do poema e de sua personagem. É preciso o salto, que será dado de uma estrofe a outra.

O início da estrofe seguinte nos revela que esse que está ali é “Eu mesmo... Eu mesmo, Carnaval...”. Seguindo a pausa maior entre as estrofes, as pausas intrínsecas a este verso, com suas duas reticências, repetições (“Eu mesmo”) e vírgula, já mostram um novo ritmo: o ritmo de uma nova euforia. Euforia pelo fato de a tristeza fria do erudito paulista preconceituoso poder ser abandonada em nome do poeta, que também descobre poder abandonar sua solidão. Na estrofe anterior, o erudito paulista se identificava ao poeta na repetição do que lhe era próprio desde o começo do poema, mas, após o intervalo estrófico mencionado, o silêncio delongado faz o enunciador do poema perceber um novo sentido

no poeta, em quem o erudito paulista se transforma. Nesse ritmo de uma nova euforia, nessa descoberta de que o erudito paulista é o poeta que é “eu mesmo”, ou seja, o personagem que profere o dito do poema, ele descobre igualmente que o poeta é um passo grande – um salto sobre o abismo – em direção ao carnaval. A euforia faz marca na própria rítmica do verso: o verso de oito sílabas, que poderia ser dividido em dois hemistíquios iguais, cada um com quatro sílabas, pode ter em sua primeira metade uma acentuação tônica em todas as sílabas, como marteladas da euforia. No duplo sentido dado pela continuidade e pela ruptura entre este verso e os seguintes, nesses dois níveis semânticos que o poema vai traçando, duas opções se mostram: 1) a da continuidade, “Eu mesmo... Eu mesmo, Carnaval... Eu te levava uns olhos novos pra serem lapidados em mil sensações bonitas”, fazendo com que, entre as leves pausas respiratórias do primeiro verso e, daí, em direção ao segundo, “Carnaval” seja a quem o poeta está dirigindo sua fala, o que é reforçado pelo pronome pessoal do segundo verso; 2) a da ruptura: através da vírgula e das reticências que pontuam as pausas do primeiro verso desta estrofe dando-lhe grande equilíbrio rítmico, o sentido de “Eu mesmo... Eu mesmo, Carnaval...” pode ser o da identificação do “eu mesmo”, que ganha a força de sua reiteração e das reticências que, desde seu não dito, preparam o suspense do com o quê o “eu mesmo” será igualado, com “Carnaval”: a vírgula entre “Eu mesmo” e “Carnaval...” traria consigo implicitamente o verbo ser, confundindo o primeiro termo (“Eu mesmo”) com o segundo (“Carnaval”). A descoberta do erudito paulista enquanto poeta é a primeira metamorfose que, começando a levar o primeiro à morte, levando o anteriormente citado “tremi” a ser diluído no “frêmito” do povo, tornará possível a segunda metamorfose, a do poeta, que precisará igualmente morrer, em “carnavalesco de verdade”, a do poeta no carnaval. Enquanto poeta, ele se sabe apto a suportar com facilidade a força do carnaval que, fecundando-o, o fará renascer.

O que, no poeta, permite a euforia que o leva a vivenciar o carnaval de uma nova maneira, ou seja, diluindo-se nele, transformar-se, ainda depois, num “carnavalesco de verdade” em pleno gozo?

Aquele que, até então, observava o gozo alheio retirando dele um gozo qualquer, aquele que se descobre, então, como o que levou ao carnaval uns “olhos novos/ pra serem lapidados em mil sensações bonitas”, aquele cujos lábios murmurejam de “comoção assustada” sabe que o fato de ser poeta faz com que o “preconceito” se perca. Ele sabe que o fato de ser poeta faz com que o frio erudito paulista morra, possibilitando que as sensações recebidas durante o carnaval e os lábios proferidores a murmurejarem uma “comoção assustada” o levem ainda, em um novo nascimento, a um “puríssimo” destino que tornará possível a plena identificação do personagem com o carnaval, com o acontecimento do gozo dos “carnavalescos de verdade”. Identificar-se plenamente com o carnaval tal qual os “carnavalescos de verdade” é desidentificar-se de si mesmo enquanto indivíduo, é desidentificar-se do tempo e do espaço em que se está, para vivenciar a “felicidade” do “gozo”. Se ser poeta é estar muito mais próximo de ser um “carnavalesco de verdade”, o que é, então, ser poeta?

Pelo poema, poeta é, primeiramente, aquele que, desde a “ânsia heroica de [seus] sentidos”, canta. O “heroísmo” que interessa ao poema é também logo explicado: “no heroísmo do prazer sem máscaras supremo natural”. Como o carnavalesco, o poeta se utiliza de suas máscaras e de todo o excesso sensível para, heroicamente, chegar à “felicidade” do “gozo” da experiência do “supremo natural”. Mas... Como? O poeta compõe seus cantos. E os canta. Ao juntar o poeta ao canto, Mário de Andrade já o aproxima do carnaval de “todos os ritmos”, de todas as músicas, de todos os cantos. No famoso verso antes publicado em “O Trovador”, de *Pauliceia desvairada*, “sou um tupi tangendo um alaúde”, bem como em um dos sentidos possíveis de um verso da mesma estrofe que diz “Sou o compasso que une todos os compassos”, a música se faz, mais uma vez, presente, sendo que naquele, como o povo que tem por religião o carnaval, ele, um índio tupi tocando um instrumento árabe de fundamental importância para a música medieval e barroca europeia, se mostra culturalmente mestiço e acatando a presença de tempos e locais distintos. Além disso, no poema, o poeta baila:

Eu bailo em poemas, multicolorido!
Palhaço! Mago! Louco! Juiz! Criançinha!
Sou dançarino brasileiro!
Sou dançarino e danço!

Bailando ou dançando em poemas, o poeta faz o mesmo que os foliões no carnaval, sobretudo quando, nessa festa brasileira, nessa festa do “aquário multicolor”, ele, “multicolorido” como o aquário no qual agora de fato está, se diz “dançarino brasileiro”. Dançando, o poeta reconhece mais um vínculo com o carnaval, o fato de ambos, carnaval e poeta-cantor-músico-dançarino, serem multicoloridamente brasileiros e estarem, ambos, “na mais pujante civilização do Brasil”, integrando-a. Sendo o ritmo fundamental tanto à música quanto à dança e ao poema, compondo entre eles uma mesma rede de relações intrínsecas, suas criações de poeta-cantor-músico-dançarino brasileiro são compostas em “euritmias soberanas”. Dizendo-se “multicolorido” como as fantasias de carnaval, como o Rio de Janeiro e como o próprio país, no poema, suas máscaras, como as de carnaval, se mostram: “Palhaço! Mago!// Louco!// Juiz!// Criançinha!” Misturando o dentro e o fora, tais máscaras do poeta – seus *alter egos* – se confundem inteiramente com as máscaras carnavalescas presentes em blocos de carnaval. Elas são “os ecos e as miragens” fixados pelo poeta e pelos foliões. Cantados ou escritos, os poemas fixam “os ecos e as miragens”. “Os ecos e as miragens” de quê?

O fato de o poeta falar da “banalidade larga dos meus cantos” não significa que não há no canto o que escape ao banal, mas que o poeta, para fazer seu poema, para cantar seu canto, parte da banalidade: da banalidade de quaisquer palavras, da banalidade das palavras mais comuns e usadas, da banalidade do cotidiano, da banalidade de um acontecimento popular qualquer como o carnaval que, ficasse o poeta preso em sua máscara de erudito paulista, ou seja, daquele que recusa o banal por entendê-lo preconceituosa e pejorativamente, o poema não teria jamais nascido nem a experiência singular se realizado. Se o poeta parte do banal não é para fixar o real no banal enquanto banal, mas para mostrar que o real é o banal visto em sua complexidade, ou seja, o banal enquanto real.

Em sua complexidade, a banalidade é o real, desde que, nas palavras do poema, “a ânsia heroica dos sentidos” do poeta, “fixando os ecos e as miragens”, esteja disposta “pra acordar o segredo de seres e coisas”, para “glorificar a verdade das coisas existentes”. Essa é a “magia” dita dos versos do poeta: a de, desde o banal, com ele e nele, desde sua banalidade, celebrar o segredo ou a verdade de tudo o que existe na banalidade cotidiana, celebrar, no canto que fixa os “ecos e as miragens”, o real. A tarefa do poeta é tornar o banal real. A tarefa do poeta é tornar o real vital.

Quais são o “segredo” e a “verdade” de tudo que existe tais como manifestados na banalidade do canto pelo poeta que faz aparecer o real ou o vital do banal em sua complexidade? Para manifestar o “segredo” e a “verdade” em “ecos e miragens”, para manifestar o “segredo” e a “verdade” em sons e imagens, o canto banal do poeta permite que nele se realize uma “fusão”, uma “união”, um “transporte”, um “colhimento”, uma “celestização”: uma “fusão” de todos os contrários (“de alegrias e tristuras, bens e males”); uma “fusão” de “todas as coisas finitas em rondas aladas sobrenaturais”; uma “união” “de todos os compassos” (“Sou o compasso que une todos os compassos”); um transporte, “Transporto em realidades superiores/ A mesquinhez da realidade”; um colhimento, “Eu colho nos dedos as rédeas que param o infrene das vidas”; uma “celestização”, “E a trágica mixórdia dos fenômenos terrestres/ Eu celestizo em eurtimias soberanas”. Enquanto manifestação do “segredo” e da “verdade” do banal, o poema é o lugar da fusão dos contrários, da fusão de todos os compassos, da fusão do finito com o sobrenatural ou infinito, da fusão da mesquinhez da realidade com as realidades superiores, da fusão dos fenômenos terrestres com o celestial ou o soberano. Quando o poema diz “Transporto em realidades superiores/ A mesquinhez da realidade”, pode ser observado que nos dois versos, no singular ou no plural, o que se mantém é a “realidade”. É a “realidade” que, na fusão entre sua mesquinhez e suas dimensões superiores, o poeta canta. Poderia também assinalar que o “encantamento da Poesia imortal” (a maiúscula é de Mário de Andrade) se mostra no poder de, a partir da “banalidade do canto”, manifestar o “supremo natural”, a totalidade da natureza ou do

real, proibidora de qualquer tipo de dicotomização. De dentro da totalidade da natureza ou do real, o poema é a garantia da permissividade da vida em pleno movimento sem freios. Quaisquer que sejam os preconceitos reveladores de tais freios que querem fazer a vida parar, eles devem ser removidos, perdidos, para que a imagem da vida em movimento seja colhida. Manifestando o “segredo” e a “verdade” de todas as coisas, o poema (mais uma máscara, mais um som, mais um eco, mais uma dança, mais uma miragem da vida em sua fluência ou do real em sua totalidade...), como o carnaval, provoca o gozo no poeta e o instiga no leitor que adentra sua ambiência. “Na banalidade larga de [seus] cantos” – coisa entre coisas –, o poeta faz aparecer o “encantamento da Poesia imortal”. Na banalidade, o encanto, no poema, a poesia, no passageiro, a imortalidade, no tempo, a atemporalidade, eis a fórmula de Mário de Andrade nessa passagem poético-teórica em que, no “Carnaval carioca”, se pensa o poema e a poesia, ou seja, nessa passagem que estabelece uma poética.

Matando, primeiramente, o erudito paulista que havia em si e descobrindo, depois, que o fato de ser poeta – de ter na poesia “a dona de sua aventura” – o vincula mais intensamente ao carnaval, algo ainda tem de acontecer: a morte do poeta. Para que ele renasça na pura liberdade do gozo do carnaval. Lembrar-se de si enquanto poeta ainda é se lembrar de si enquanto quem escreve poemas. Se, como dito ao fim da parte introdutória, isso o ajuda a mergulhar no carnaval, apesar de o poeta ter sido resgatado para o personagem se identificar (não a si enquanto uma identidade própria mas) ao carnaval, ele mesmo sabe que nunca teve “a intenção de escrever sobre ti...”, carnaval. Se ele está no carnaval sem nunca ter tido a intenção de escrever sobre ele e se, dentro do poema, dentro do tempo do poema, o poema mesmo não será escrito, é preciso que o poeta também morra, já que, nesse momento, tal máscara passa a não ter mais sentido.

A derrocada do poeta é mencionada em três momentos, que vão do verso 111 até o fim da parte introdutória. No penúltimo verso desta abertura, o 139, a declaração é taxativa: “Morreu o poeta”. Antes disso, no 124, a formulação equivalente: “Levou a breca o

destino do poeta”. Em seu destino, o poeta evocado pelo personagem se saiu mal, desapareceu, morreu. O que aconteceu, então, ao personagem? O que ocorreu com ele? Se, anteriormente, o erudito paulista havia se metamorfoseado – havia se mascarado – em poeta, agora, há uma nova metamorfose, já que o poeta morre para que haja um nascimento. Quem nasce? A resposta vem na sequência da formulação do verso 111, cuja pergunta é: “Onde que andou minha missão de poeta, Carnaval?” Como sabemos que o poeta “nunca [teve] a intenção de escrever” sobre o carnaval, e como sabemos que o destino do poeta vai por água abaixo, nesse verso, na própria pergunta, o poeta antecipa o fim de sua missão enquanto poeta: o poeta morrerá para que o que permanecer vivo se entregue imediata e integralmente ao carnaval, sem precisar nem mesmo da mediação do poeta. Quem, então, permanecerá vivo?

Vem logo em seguida a resposta à pergunta “Onde andou minha missão e poeta, Carnaval?”. Os dois versos subsequentes são reveladores: “Puxou-me a ventania,/ Segundo círculo do Inferno”. O segundo círculo do *Inferno* da *Divina Comédia* – já foi dito – é o lugar dos luxuriosos. Nessa ambiência sem luz, a dor “punge fundo”, levando os pecaminosos a “gritos de agonia”. O local é descrito por Dante de modo aterrorizador:

E, pouco a pouco, gritos de agonia
eu fui ouvindo, e tínhamos chegado
aonde o pranto o seu clamor amplia.

Era um lugar de toda luz privado,
bramindo como o mar sob a tormenta,
quando por rudes ventos assaltado.
A borrasca infernal, que nunca assenta,
as almas vai mantendo em correria;
e voltando, e batendo, as atormenta.

Arremessadas contra a penedia,
praguejavam, unidas, num crescendo,
amaldiçoando a divindade pia.

Ouvi que ali gemiam, padecendo,
os réus carnavais, aqueles que a razão
ao apetite andaram submetendo.

E tal como aos zorrais em migração
movem as próprias asas para a frente
– movia aquelas almas o tufão,

daqui, dali, e à volta, acerbamente,
sem lhes dar esperança de parar,
ou de abrandada a pena ver somente.

Utilizando-se ironicamente da passagem, Mário de Andrade se aproveita da “tormenta”, do “tufão”, “dos rudes ventos”, para dizer que, subitamente, o poeta, tendo sua morte decretada, o não poeta, portanto, foi arrastado pela “ventania” do mundo luxurioso. Ao invés de ser arremessado penosamente contra os penedos, o que restou do poeta morto, a singularidade aberta, anônima, do vivente em questão, é arremessado a “Rajadas de confetes/ Hábitos diabólicos perfumes”. A pura singularidade qualquer do vivente anônimo é arremessada ao carnaval com seus excessos. As luxuriantes que comparecem no *Inferno* de Dante (Semíramis, Helena, Cleópatra, Isolda, implicitamente, já que é Tristão quem aparece, e Francesca) são lançadas em seu corpo pela ventania, “Fazendo relar pelo corpo da gente/ Semíramis Marília Helena Cleópatra e Francesca/ Milhares de Julietas!/ Domitilas fantasiadas de cow-girls,/ Isoldas de pijamas bem franceses/ Alsacianas portuguesas holandesas...”

Contrariamente aos gritos de agonia, ao pranto que o seu clamor amplia, aos tormentos, aos praguejamentos, aos amaldiçoamentos, aos gemidos e aos padecimentos, o que, nesse recebimento inesperado de tantas luxuriosas míticas e populares, ouvimos do personagem em sua singularidade é seu grito de liberdade “Êh liberdade! Pagodeira grossa! É bom gozar!” Ao invés de condenado pela carne, o quem da singularidade anônima, aberta do vivente se revela enquanto um liberto por ela. Sem preconceitos e sem mediações, no momento em que, de fato, adentra o corpo, descobre

a liberdade maior do “prazer sem máscaras” da “pagodeira”, o gozo da “religião do carnaval”. Agora, ele é um “carnavalesco de verdade”. Agora, ele e a “moça bulcão polido” são uma mesma pessoa. Agora, no “gozo”, na felicidade experimentada, ele e o povo multicolorido são o mesmo. Como pode ser lido nos versos que então estrondam, todo seu erotismo – não interessa “relado” por qual máscara de mulher ou homem travestido – se relaciona direta e imediatamente com a “liberdade”, com “o prazer sem máscaras” e com o “gozo”. Ainda que o “carmim doce dos [lábios] dela” possa lembrar, apropriadamente, os “beiços de carmim” da “boca banguela” do caixeiro do armarinho da Gamboa travestido de baiana, de grande importância para o poema e, segundo a carta para Bandeira parece indicar, para a permanência de Mário no carnaval, a “liberdade”, o “prazer sem máscaras” e o “gozo” são agora os amantes diretos e imediatos desse vivente também sem máscara:

Êh liberdade! Pagodeira grossa! É bom gozar!
Levou a breca o destino do poeta,
Barreei meus lábios com o carmim doce dos dela...

Teu amor provinha de desejos irritados,
Irritados como os morros do nascente nas primeiras horas
[da manhã
Teu beijo era como o grito da araponga.
Me alumeava atordoava com o golpe estridente viril.
Teu abraço era como a noite dormida na rede
Que traz o dia de membros moles mornos de torpor.
Te possuindo, eu me alimentei com o mel dos guapurus,
Mel ácido, mel que não sacia,
Mel que dá sede quando as fontes estão muitas léguas além,
Quando a soalheira é mais desoladora
E o corpo mais exausto.

É à “liberdade” que o quem da singularidade qualquer anônima do vivente beija, abraça e possui, levando-o ao “prazer sem máscaras” e ao “gozo” que se misturam completamente a ela, fazendo-o,

com isso, descobrir, desde dentro, o “supremo natural” eclodido na “religião do Carnaval” da “civilização mais pujante do Brasil”. O carioca, ou seja, o brasileiro do Brasil mais pujante, é este anônimo que realiza o gozo da experiência anterior a qualquer máscara, a qualquer rosto, descobrindo a liberdade do supremo natural em que o próprio indeterminado requer sua determinação enquanto abertura indeterminada e a própria indefinição requer sua definição enquanto abertura indefinida.¹² Ele está apto, portanto, a acatar qualquer máscara, qualquer rosto, qualquer cor, qualquer nacionalidade, qualquer tipo, qualquer indivíduo, todos passíveis de serem incluídos no processo de suas dissoluções através do mergulho carnavalesco na experiência maior da antemáscara, do pré-rosto, da antecor, do antetipo, do pré-individual... Se o mestiço nasce da impureza da diversidade mesclada de tipos e cores, ele não se deixa de modo algum colocar como integrante de mais um – um entre outros – tipo ou cor ou possuidor de um caráter ou de qualidades, mas como quem, anônimo, se descobre na anterioridade, no ainda não, no quase, na “nossa falta” segundo as palavras do primeiro prefácio a *Macunaíma*.¹³ No “tipo zero”, anterior a qualquer tipo, que, como consta na opereta *A Noiva do Condutor*, de Noel Rosa, traz o maravilhoso paradoxo, tão adequado ao poema de Mário de Andrade, de ser um “Tipo vulgar tão fora do comum”.

Chega, entretanto, a madrugada e, com ela, às quatro horas da manhã da quarta-feira de cinzas, o carnaval, o gozo e o poema vão mostrando seus cansaços. A radicalidade do acontecimento começa a se despedir, a se esvaír: “E a surpresa do fim: Fadiga de gozar”. Da brasa brasileira da fornalha às cinzas da quarta-feira, o

12 Vale lembrar aqui o samba de Noel Rosa, de 1934, “Tipo Zero”: Você é um tipo que não tem tipo/ Com todo tipo você se parece/ E sendo um tipo que assimila tanto tipo/ Passou a ser um tipo que ninguém esquece/ O tipo zero não tem tipo// Quando você penetra no salão/ E se mistura com a multidão/ Esse seu tipo é logo observado/ E admirado todo mundo fica/ E o seu tipo não se classifica/ E você passa a ser um tipo desclassificado.

13 No primeiro prefácio a *Macunaíma*, a proximidade com a falta – de caráter – do herói faz o próprio escritor “gozar”, sendo o gozo, como no poema, a experiência mesma decorrente da perda: “E Macunaíma é um herói surpreendentemente sem caráter (go-sei)”. No segundo, acrescenta que, mesmo que haja “falta de carácter no duplo sentido de indivíduo sem carácter moral e sem característico”, “seria falso concluir pela imoralidade e pela porcaria mesmo que está aqui dentro, que me comprazo com isso”.

poema vai cumprindo seu ciclo. Os varredores varrem os confetes e serpentinas pelo chão. Fantasiado de Peri, um carnavalesco senta na beira da calçada, descansando de sua experiência noturna. O carro-chefe dos Democráticos, uma das principais agremiações carnavalescas da época, “Sem a falação do estandarte/ Sem vida, sem mulheres”, retorna “senil” ao barracão. Os sons intensos, os sensualismos e o excesso de vida se foram. Com o fim do carnaval, ocorre o fim surpreendente do gozo, de modo tão surpreendente quanto seu aparecimento. Cansando, trazido pela “invasão furiosa das sensações”, o gozo também é insustentável em uma possibilidade de continuação ininterrupta. O gozo eclode, vem e vai embora, fazendo com que o real, agora, neste momento pós-gozo, seja experimentado de um modo não antevisto. O depois do gozo é diferente do antes do gozo. O que retorna ao fim do carnaval não é mais o que se fazia presente em seu começo: a “frieza”, o “tremor”, os “policiamentos interiores”, os “temores de exceção”, os “preconceitos”. Não é tampouco o gozo dos carnavalescos de verdade. O que então retorna é uma ordem graciosa das coisas (“As árvores pousam de novo no chão graciosas ordenadas”). O gozo acaba, mas o que ele trouxe, a graça, a acomodação de cada coisa em sua origem, o despertar do “segredo de seres e coisas”, as fusões do finito e do infinito (e de todos os contrários), de algum modo, permanece. Cumprindo seu ciclo, a intensidade do fogo da “fornalha” que abre o poema se sereniza nas cinzas da quarta-feira, e quem retorna não é o erudito paulista – este morreu para sempre – nem o carnavalesco de verdade. Na serenidade pós-gozo da madrugada, quem retorna é o poeta (o ser que, mesmo fora do carnaval, acata a diversidade de suas máscaras, o ser que baila em poemas, “multicolorido!/ Palhaço! Mago! Louco! Juiz! Criancinha!”¹⁴).

14 Na carta de fevereiro de 1923 a Manuel Bandeira, no momento em que acredita estar deixando de falar do carnaval e agradece o artigo que o poeta de *Cinza das Horas* havia escrito sobre ele, ele afirma: “Quero agora dizer-te quanto me agradou o carinho e a verdade do teu artigo. És muito bom e muito amigo. Muito obrigado. – Nem podes imaginar como é grande este ‘muito obrigado’ porque não imaginas o benefício que me fazes. Eu, diretor (ex, porque já chegou o homem que eu substituí) do Conservatório, crítico gritador, homem corajoso, forte... Pura máscara! Puro Carnaval!”

Mesmo o poeta retorna de modo diferente. Enquanto na parte introdutória, o poeta aparece primeiro na terceira pessoa porque pela voz do erudito paulista e, em seguida, com a transformação, é alardeado “É que sou poeta”, agora, sabe-se que até mesmo o poeta é uma máscara; ele não retorna na primeira pessoa, mas enquanto uma máscara, enquanto uma terceira pessoa do singular: “O poeta se debruça no parapeito de granito./ A rodelinha de confeti cai do chapéu dele,/ Vai saracotear ainda no samba mole das ondas”. Quem diz essa frase? Quem se refere dessa maneira ao poeta? Depois da morte até mesmo do poeta, depois do gozo, depois do “heroísmo do prazer sem máscaras supremo natural”, nessa “aurora”, o sol que desperta, ou seja, o que acorda de modo duradouro é o quem da singularidade anônima, aberta, qualquer. Em nome dele, o poeta, na terceira pessoa do singular – um ele –, “se acalma”. Para que o quem da singularidade anônima, aberta, qualquer, permaneça, “Então o poeta vai deitar”. Por ele, o poeta, na terceira pessoa do singular – um ele –, “se sente mais seu”, ou seja, para o poeta, sentir-se mais seu é estar acomodado em seu segredo, em seu fora de si, na fusão do limite que o poeta de algum modo também é – limite muito mais flexível do que muitos outros, mas limite – com o ilimitado do quem da singularidade anônima qualquer, aberta. O contato do poeta consigo mesmo, ou seja, com o quem da singularidade anônima aberta qualquer para quem até mesmo o poeta é uma terceira pessoa ou uma máscara, torna-o “puro”.¹⁵ “Puro” é o “legítimo carnavalesco”, “puríssimo”, o destino do poeta. Eis a ética do poeta: garantindo a presença do afastamento, se situar na fissura existente entre o gozo da anonimidade sem máscara e a máscara, inclusive a de poeta; garantindo a presença do hiato, não deixar a máscara expulsar a abertura de um pré-rostto, de um ainda nem rosto, nem a abertura expulsar a possibilidade da máscara; garantindo a presença da cisão, saber que rosto, nome próprio e máscara

15 Presente no poema, tal termo também comparece na carta a Bandeira: “Admirei repentinamente o legítimo carnavalesco, o carnavalesco carioca, o que é só carnavalesco, pula e canta e dança quatro dias sem parar. Vi que era um puro! Isso me entonteceu e me extasiou. O carnavalesco legítimo, Manuel, é um puro. Nem lascivo, nem sensual. Nada disso. Canta e dança”.

ra são uma terceira pessoa, com a qual não coincide plenamente, e não porque há uma identidade verdadeira que seria a primeira pessoa, a ser encontrada, mas justamente porque ela não há. Lidar com tal intervalo, com tal afastamento, com tal hiato, com tal fissura, viver neles, é, para o poeta, seu modo de ser – sua ética. E, chegando ao fim deste poema magnífico, chegando ao fim do que na carta a Bandeira chama de “filme moderníssimo” desse poema construído por inúmeras montagens, no descanso do “rosto sobre a mão que escreverá”, o poeta nem mesmo escreve.¹⁶ Embalado por todo o fora de si urbano e natural que amanhece, embalado, o poeta dorme (“Lhe embala o sono/ A barulhada matinal de Guanabara.../ Sinos buzinas clácsons campainhas/ Apitos de oficinas/ Motores bondes pregões no ar,/ Carroças na rua, transatlânticos no mar...;/ É a cantiga-de-berço”). Dorme, sem necessidade de sonhar. Nem apenas poeta ele é mais. Ele é um puro quem da singularidade anônima – aberta – qualquer que, por ter vivenciado o

16 Como não lembrar aqui de algumas cartas de Mário a Drummond? Na já citada em que fala do “Carnaval carioca”, de 10 de novembro de 1924, ele afirma: “Nós temos que dar ao Brasil o que ele não tem e que por isso até agora não viveu, nós temos que dar uma alma ao Brasil e para isso todo sacrifício é grandioso, é sublime. E nos dá felicidade. Toda a minha obra é transitória e caduca, eu sei. E eu quero que ela seja transitória. Com a inteligência não pequena que Deus me deu e com os meus estudos, tenho a certeza de que eu poderia fazer uma obra mais ou menos duradoura. Mas que me importam a eternidade entre os homens da Terra e a celebridade? Mando-as à merda. Eu não amo o Brasil espiritualmente mais que a França ou a Conchichina. Mas é no Brasil que me acontece viver e agora só no Brasil eu penso e por ele tudo sacrificarei. A língua que escrevo, as ilusões que prezo, os modernismos que faço são pro Brasil. E isso nem sei se tem mérito porque me dá felicidade, que é a minha razão de ser da vida. Foi preciso coragem, confesso, porque as vaidades são muitas. Mas a gente tem a propriedade de substituir uma vaidade por outra. Foi o que fiz. A minha vaidade hoje é de ser transitório. Estraçalho a minha obra. Escrevo língua imbecil, penso ingênuo, só para chamar a atenção dos mais fortes do que eu pra este monstro mole e indeciso ainda que é o Brasil”. Tal postura segue a “Advertência” já presente na abertura de *Losango cáqui*, também de 1924, seguida por muitos de seus críticos: “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. [...] Hoje estou convencido que a Poesia não pode ficar nisso. Tem de ir além. Para que além não sei e a gente nunca deve querer passar adiante de si mesmo”. [A esse respeito, ver o ensaio “A forma estranhada (Alguns disparates em torno de *Losango cáqui* de Mário de Andrade)”, de Maurício Chamarelli Gutierrez, no presente livro.]

gozo do povo mestiço da mais pujante civilização do Brasil, o gozo do “carnavalesco de verdade”, o gozo do “Tipo vulgar tão fora do comum”, sem nenhuma necessidade imaginária, está em graça.¹⁷

Como chamou atenção João Luiz Lafeté, em texto de 1942, considerado “das melhores visões de conjunto existentes sobre a poesia de Mário”, Álvaro Lins assinala que “Sua [da poesia de Mário] primeira característica é a contradição própria da poesia moderna, a de um pensamento que procura a sua forma, e o crítico lamenta que esta procura tenha se encaminhado para o mundo transitório e acidental, o que privou sua poesia ‘de um avanço em maior profundidade’”. Lafeté lembra igualmente que, em *Pequena Bibliografia Crítica da Literatura Brasileira*, de 1951, selecionando 39 livros de Mário, Otto Maria Capeaux parece ter embarcado com ingenuidade apressada em postura assertiva: “A bibliografia a seu respeito, acompanhando-lhe o caminho dos inícios tempestuosos até a consagração geral, é enorme, mas evidentemente composta, em grande parte, de manifestações de valor efêmero, apenas destinada a intervir – pró ou contra – na luta literária do dia”.

Em 18 de fevereiro de 1925, Mário continua o tema da carta antes mencionada: “Um dia, Drummond, quando eu tinha 20 anos mais ou menos, eu comecei a ser artista. Lia versos e gostava. Depois comecei a escrevê-los e etc. Fiquei artista de verdade. Esse meu *artistismo* afinal deu num estouro de boiada: *Pauliceia desvairada*. Mas *Pauliceia* já não é inteiro arte. As ‘Enfibraturas do Ipiranga’ não são arte. É polêmica e teoria. Realmente continua o ‘Prefácio’. Daí uma diferença essencial entre vocês, artistas legítimos, e eu que na realidade verdadeira não sou mais artista. Isto parece blague como outra qualquer mas não é”. Na desagregação entre arte e teoria, entre os “artistas legítimos” e ele, que não se considera mais artista, a avaliação da menoridade da obra poética, artística, em nome da teoria ou da polêmica, que tornaria aquela transitória. O que Mário estaria esquecendo é que boa parte da melhor poesia moderna trabalha, de vários modos, na interseção do artístico com o teórico, sendo esta, possivelmente, uma de suas características principais, mas em carta a Bandeira de 6 de abril de 1927, tal pureza da arte, afastada do teórico, é ironizada: “Palavra que sinto pena de publicar em seguida o *Clã e Macunaíma* que são livros de que eles vão gostar porque ‘divertem’. No fundo essa moçada deve estar ainda buscando arte-pura, querem se divertir, paciência. Pra gente gostar dum livro esse livro deve divertir a gente senão o livro é ruim. Eis a lei. Como estou áspero hoje, não?”. “Carnaval carioca” não apenas realiza em si uma teoria do poema (para não falar de uma teoria do Brasil), uma poética ou mesmo uma filosofia do poema no poema, como, por sua grandeza, vem se preservando como uma das maiores peças da história da poesia brasileira.

17 Pelas cartas, se ele começa o poema poucos dias após o carnaval de 1923, sabemos que ele envia a primeira versão do poema a Bandeira, que será transformada por sugestões deste último, em 22 de abril de 1923.

Autonomia e dominação

Nietzsche começou a pensar o conceito de niilismo considerando-o adequado para entender a sociedade de seu tempo, que efetuou a grande façanha do assassinato de Deus mas colocou no lugar uma vida burguesa medíocre. Essa existência apequenada caracteriza uma época de decadência. Contudo, ao invés de comparar o mal dos tempos com a glória de períodos grandiosos, o filósofo alemão reconheceu as características decadentes em germe na própria origem da civilização: a moral religiosa. Ele rapidamente descobriu que a “genealogia da moral” é uma história do niilismo, que suas raízes eram a origem da religião monoteísta, em seu processo de negação da vontade. Em *A gaia ciência*, encontramos o processo de constituição da vontade decadente: interiorização implícita do impulso violento de dominar no dever explícito de humilhar-se frente ao ser absoluto e ter piedade dos mais fracos, adoecendo imensamente a força vital (*in einer ungeheuren Erkrankung des Willens*) (Nietzsche: 1954, v. 2, 213).

A crise dos valores do século XIX é, portanto, a autoconsciência desencantada que não é capaz de impor uma vontade de poder que faça frente à perda da fé (Nietzsche: 1954, v. 2, 212-213). A metafísica, ao longo de seu percurso, reagiu ao enfraquecimento do poder buscando o princípio infalível que garantisse um critério de certeza para todas as coisas. Essa é uma maneira ainda mais nociva de debilitar a vontade (pois o homem forte não precisa de certeza para se impor) sob o impulso subterrâneo de dominação da realidade. A ciência positivista herdou a obsessão metafísica prescindindo do princípio ideal infalível, mas radicalizando o enclausuramento na exatidão calculada. Há, na modernidade, enfim, uma necessidade ignorada de crer mais na certeza científica do que na ilusória certeza religiosa, em vez de sustentar uma vontade que afirma o caráter incerto e perspectivo da vida.

Nesse sentido, vale mais, para a crença científica moderna, “que prefiram um nada seguro a um algo incerto para deitar e morrer” (Nietzsche, 2005, 15) (*welche lieber noch sich auf ein sicheres Nichts als auf ein ungewisses Etwas sterben legen*) (Nietzsche: 1954, v. 2, 574).

Há muitos outros aspectos do pensamento de Nietzsche sobre a relação entre niilismo e vontade do poder, mas vou me ater somente a um problema. Repensando a formulação do filósofo, suspeito que a equivalência entre liberdade de espírito e capacidade de dominação é, ela mesma, um sintoma do niilismo que pretende ser superado. A crítica de Adorno a Nietzsche nos dá uma pista para abordar a confusão: “O sentido implícito da moral dos senhores, segundo o qual quem quiser viver tem de se impor, foi-se convertendo numa mentira pior do que a sabedoria dos pastores, no século XIX” (Adorno: 2001, 86). Incapaz de pensar a liberdade sem relacioná-la com o poder, confunde-se um processo de autonomia individual necessária com um desejo de dominação do outro em última instância totalitário por ser, confessadamente, um aristocratismo dos tempos burgueses, o que leva Lukács a surpreendê-lo como, inevitavelmente, burguês (Lukács: 2009, 129, 145, 156). A liberdade pessoal é um princípio de autodeterminação incontornável, mas só pode ocorrer se conseguirmos desconectar seu posicionamento com a necessidade de assentimento do outro. Isso parece ser bonito e fácil de dizer no âmbito público, porém, na prática, nada é mais difícil: psicologicamente, não existe sustentação da autonomia sem o reconhecimento do outro. Só com a saída de minoridade intelectual é possível relativizar o valor de si mesmo de modo a poder sustentar uma posição peculiar, modesta, porém firme e independente.

Se, para um certo Nietzsche, é imprescindível ligar a afirmação da vontade com o desejo de dominar, devemos assinalar tanto a verdade psicológica dessa argumentação para a formação do gesto libertário, quanto o erro ético de estendê-la ao âmbito político. Faz parte da aceitação da falta, da imperfeição e incompletude do sujeito, que as escolhas da autonomia ideológica e estética não valem, contudo, senão para o sujeito, ainda que devam, por princí-

pio, poder valer para todos, segundo o juízo de gosto kantiano. A afirmação de valores singulares não implica no reconhecimento do outro, muito menos na imposição ao outro.

Há uma confusão, aqui, entre o conceito de vontade, que é individual e psíquico, consciente, mas que congrega forças involuntárias, e o de autonomia crítica e ideológica, que é consciente, público, político e objetivo: é a afirmação pública da individualidade. Nietzsche deturpa o segundo em prol do primeiro, mas, com isso, ao subestimar a autonomia para reforçar a selvageria dionisíaca da vontade, torna-a uma espécie de princípio perverso.

Portanto, quando a afirmação da vontade quer impor-se aos mais fracos, há uma espécie de niilismo individualista: o aristocrata moderno confessa não ser capaz de sustentar sua liberdade sem submeter o outro (acrescento eu, política ou economicamente), mesmo que o sujeito não seja dono da vontade e seja atravessado pelo fluxo de forças indomáveis, como querem seus defensores pós-modernos. Se ele pretende dominar sem se dominar, o fato é que lança para todos sua superioridade indomável. Ainda que discordemos de Lukács, foi essa a razão de ele ter apontado aí um aristocratismo da ideologia burguesa em Nietzsche. Contudo, levando em consideração as várias vozes discordantes do filósofo alemão, pensando até no fato de que a solidão de Zaratustra e seu insucesso com o povo, que o leva à ojeriza e ao abandono de ações sociais, não condiz com os trechos em que o aristocratismo é defendido politicamente, estamos somente respondendo a uma interpretação possível de uma articulação conceitual específica. A imprecisão e complexidade de sua filosofia não diminuem a verdade de que ela é tão brilhante quanto insatisfatória.

É somente quando a vontade se afirma para todos que ela pode se sustentar para si mesma, mas é somente quando ela não precisa se impor a todos que pode, afinal, entrar em diálogo, discussão, dialética com o outro. Esse embate dialético negativo, tão pouco hegeliano quanto nietzschiano, é menos uma luta de vontades do que uma cooperação de diferenças que não oblitera os conflitos, mas torna-os produtivos. Nietzsche nos ensinou o primeiro momento, mas faltou chegar ao segundo.

De qualquer forma, o que nos interessa no conceito de niilismo é que ele advém de um diagnóstico cultural da Europa desiludida da religião e da tradição, isto é, ele é um foco existencial e psicológico para a crítica da cultura burguesa.

Redobramento infernal do mal-estar

A consideração do mal-estar europeu diante de suas desilusões é constante na teoria da modernidade. No contexto latino-americano, soma-se o peso de que somos herdeiros de segunda mão tanto da modernidade como de sua crítica, reproduzindo o neoimperialismo cultural na arte e no pensamento; deparamo-nos, então, com um duplo mal-estar. Sofremos um desdobramento infernal da modernidade europeia. À medida que o tempo passa, essa duplicação torna-se multiplicação exponencial de um abismo não só psicoexistencial, porém agravado, sobrecarregando o vazio moderno com traumas políticos.

Homi Bhabha, em seu artigo sobre Frantz Fanon “Interrogando a identidade”, aborda as dificuldades da relação de transferência entre nativo e colono e com isso aponta, a partir de certos termos lacanianos, a problemática da formação do “sujeito pós-colonial”, com as fantasias de posse do nativo assim como com a fantasia paranoide do colono e todas as estratégias de constrangimento por meio de “violência política e psíquica no interior da virtude cívica, a alienação no interior da identidade” (Bhabha: 1998, 75). O lugar de identificação é já “um espaço de cisão”, faz com que o sujeito colonial deseje “ocupar o lugar do senhor enquanto mantém seu lugar no rancor vingativo do escravo” (Bhabha: 1998, 76). As implicações do psíquico no político e vice-versa são instrutivas e chegam a *insights* semelhantes à “dialética envenenada” de Roberto Schwarz sobre o problema, guardada a diferença de alcance, que no brasileiro é muito maior. É uma pena que a interessante abordagem desse conflito psíquico, que se estende na constituição de identidades dentro da sociedade, esteja mais preocupada em repetir incessantemente os refrões teóricos da identidade fraturada, da ambivalência, da “alteridade na identidade”, da diferença na igualdade etc. – contentando-se em desconstruir o eterno espantinho da subjetividade plena

cartesiana no colono – do que em explorar melhor o desdobramento da crise de valores ocidental na modernidade “pós-colonial”. Em vez de ficar satisfeito em reconhecer a crise do sujeito europeu no espelho do colonizado, pensamos que é mais produtivo focar o redobramento pós-colonial de uma crise já grave na Europa, mas que, do mesmo modo, serve para reavaliar do ponto de vista da periferia o fenômeno ocidental, hoje conflituosamente global. Para além do lindo hibridismo de características e da textualidade dessubstancializadora da identidade, há um condicionamento recíproco entre crise de valores, conflito psíquico e formação cultural que Bhabha toca, mas não analisa.

Para pensar tal crise sem se contentar em vê-la como simples signo de um mero engano metafísico, subestimando a metafísica e com isso simplificando até mesmo seus grandes críticos, é necessário reler e “desler” (para usar o termo de Harold Bloom) Nietzsche. O simultâneo *insight* e erro do filósofo alemão é extremamente válido para o problema do estabelecimento da modernidade da cultura brasileira. O sintoma niilista do fracasso de superação do niilismo nietzschiano nos revela, espantosamente, as dificuldades “psicopolíticas”, por assim dizer, dos atores da cultura no Brasil. Passemos agora a explorar, do lado das terras tropicais, como alguns pensadores refletiram sobre o “pessimismo” nacional.

Roberto Damatta constata a

[...] profunda desvalorização do Brasil pelos estudiosos brasileiros [...] fala-se do Brasil com o intuito de consertá-lo, corrigi-lo ou normalizá-lo [...] Há, pois, uma recorrente visão negativa de nós mesmos, visão que quase sempre transborda de comparações nas quais, já sabemos, exalta-se invariavelmente o outro – o estrangeiro, o de fora. O que não é brasileiro. (Damatta: 2007, 26)

Assim como no artigo do antropólogo, Roberto Schwarz também inicia seu importante ensaio “Nacional por subtração” constatando que o “mal-estar” da “experiência do caráter *posticho*, *inautêntico*, *imitado* da vida cultural que levamos [...] é um *fato*” (Schwarz: 1987, 29) e remete ao final do poema “Lundu do escritor

difícil”: “– Pois é macaco, seu mano,/ Que só sabe o que é da estranja” (Andrade: 1982, 287).

O brasileiro, nas mais problemáticas manifestações culturais, não consegue acreditar em si mesmo, logo, não acredita no potencial de sua autonomia, logo, não sai do ciclo de dominação e da posição de dominado. Trata-se de um dos aspectos mais graves daquilo que Antonio Candido e João Luiz Lafeté chamam de “pré-consciência pessimista do subdesenvolvimento” (Lafeté: 2000, 194). Para dar só alguns exemplos breves e gerais: no plano da música pop, basta observar que o sucesso popular do *rap* nas favelas deve-se diretamente à autoridade da influência americana; na literatura, as obras modernas francesas são sempre referência canônica principal, seguidas de grandes nomes europeus, ainda que a literatura brasileira tenha um peso para o brasileiro maior do que em outras artes; na teoria, finalmente, imperam grandes nomes franceses e correntes americanas (sendo que até mesmo os alemães e ingleses são mediados por aqueles, diga-se de passagem). Por mais que, em todas essas áreas, tenha havido um imenso esforço de formação nacional (vide o famoso livro de Antonio Candido), no plano das obras, da crítica, da divulgação e da recepção, a aura de autoridade maior ainda é a de fora. A dificuldade é tanta que, mesmo tendo maior influência política e econômica no mundo, no plano cultural a mudança ainda não se deu e tudo indica que deverá ser muito lenta, ao verificar a força de vigência das estruturas psicológicas do caráter “postição” (Schwarz) da formação cultural. Mário de Andrade diagnosticou o fenômeno como “mania de inferioridade nacional”. A falta de confiança na produção dos seus conterrâneos e o fascínio pelo europeu termina por levar à desvalorização de si próprio, “convite à desistência e a noção do fracasso total”, que chega ao nível ontológico de uma “desastrosíssima incapacidade do ser” (Andrade: 1978, 191). Tal tendência para depressão cultural eu chamarei de nihilismo brasileiro, baseado num aforismo dos fragmentos póstumos de Nietzsche dos anos 80 do século XIX, que propõe a substituição do termo pessimismo, o que implica um maior alcance crítico e filosófico do problema.

Não se conceitua o que se agarra com as mãos: que o pessimismo não é nenhum problema, mas um sintoma – cujo nome pode ser substituído por “niilismo” – cuja pergunta, se o não ser é melhor que o ser, já é uma doença, um sintoma de declínio, uma idiossincrasia.

O movimento niilista é somente a expressão de uma decadência fisiológica. (Nietzsche: 1954, v.3, 899, tradução de Eduardo G. B. Losso)

Independentemente das discordâncias ao pensamento nietzschiano já expostas, minha primeira constatação é a de que o pessimismo brasileiro foi mal pensado precisamente por não ter sido abordado do ponto de vista dos sintomas do niilismo. Posso de imediato cair exatamente no mesmo problema que estamos denunciando: isso não é introduzir mais um conceito da crise cultural europeia para pensar o Brasil? Sim, mas não se sai do problema evitando novos conceitos de fora, antes reconhecendo se eles possuem um potencial operatório para nossa discussão e, mais ainda, se a ausência deles não é ela mesma um sintoma não de “decadência” (pois ele é, ao contrário da crise europeia dos valores, precisamente uma crise de “adolescência” do Brasil, fruto de seu próprio crescimento, e não de “velhice”), mas de cegueira, recalque do alcance existencial do fundamento trágico que assola a história cultural do brasileiro. Afinal de contas, o termo “pessimismo”, oposto de otimismo, é fraco, frágil e ingênuo conceitualmente, também é “europeu” como quase todos e não foi melhor trabalhado depois, foi simplesmente reproduzido. Já *niilismo* é um conceito extremamente profícuo e operatório, parte da melhor safra do filósofo do martelo.

Niilismos

Para situarmos a problemática no Brasil, vale agora fazer uma distinção de dois planos do niilismo. O niilismo primeiro diz respeito ao plano individual: à orfandade individual de religião e tradição, de um deus e uma comunidade; segundo, a uma transformação histórica social: a modernidade europeia, a liberdade republicana burguesa, a autonomia civil, o iluminismo com suas

promessas e impasses, o sentimento de decadência, a crise de valores etc. Embora esses dois planos estejam intrinsecamente interligados, seus efeitos incidem ora para o lado psicológico e existencial, ora para o lado social e cultural.

Proporemos mais uma distinção, que chamaremos de duas formas de niilismo: uma europeia, da qual Nietzsche e Adorno (no último capítulo da *Dialética negativa*, Adorno: 2009, 314-316) teorizaram, e outra brasileira, da qual procurarei me ocupar, com a ajuda de conceitos de alguns grandes pensadores de sintomas traumáticos da cultura brasileira, como Sérgio Buarque de Holanda e Roberto Schwarz. Defendo a ideia de que essa categoria é essencial para delimitar as dificuldades político-culturais no Brasil, bem como para situá-las diante de seus dois planos fundamentais. A primeira dificuldade está em não diminuir o fator existencial do niilismo brasileiro, não reduzi-lo a uma inferioridade política. Esse é justamente o perigo em que muitos pensadores brasileiros estão frequentemente fadados a cair, problema que está por trás daquilo que os olhares tão diferentes de Roberto Schwarz e Roberto Damatta diagnosticam, mas que, a meu ver, mesmo a lucidez de ambos ainda não avaliou a amplitude de implicações. A segunda é uma inversão desdobrada da primeira: de como a complexidade psicológico-existencial aliada à subordinação político-cultural em nosso contexto reconfigura os fundamentos do conceito de niilismo, já que ele surgiu de uma problemática que o Brasil herda e da qual participa, mas que está longe de esgotar nossa sobreposição de complicações. O agravamento do niilismo no Brasil é um fenômeno que exige, portanto, uma reformulação do próprio conceito. Por isso mesmo, o uso de mais um conceito nativo do território “europeu” aqui é canibalizado e reformulado para nossos propósitos, em vez de imediatamente aplicado como receita pronta. Como a recente tradição do pensamento brasileiro, dona de grande capacidade autocrítica e inovadora, é também, para usar a expressão de Schwarz, *um fato*, apontar seus pontos fracos e dificuldades a partir de conceitos ainda não incorporados e “ambientados” não é um problema, é uma solução por vezes mais produtiva do que a criação indiscriminada de conceitos novos, o que pode não ser nada além de pueril. Se há um

sentimento de impotência infundado diante da cultura brasileira, conceitos de fora podem ser, para tal “doença”, tanto remédios quanto venenos, para usar a ambiguidade de José Miguel Wisnik, que pensou o futebol, diga-se de passagem, usando livremente o conceito de *fármakon* de Derrida, que por sua vez retirou e desviou de Platão (Wisnik: 2008, 40). Prova de que desvios podem ser mais criativos e eficazes do que instaurações evidentes e forçadas.

De qualquer forma, é difícil lidar com a *mise en abyme* de pensar sobre a depressão de pensar sobre cultura nacional, é sempre um desafio sair de sua compulsão à repetição do mal-estar sem fugir da gravidade da questão. A impotência canônica no brasileiro, a dificuldade de estabelecer e manter um círculo cultural que acolha e dialetize a produção do passado e do presente (Schwarz: 1987, 31), é um fator essencial para entendermos a própria falta de interesse pela produção e recepção da “alta cultura” por ser já um signo europeu, o que leva ao desinteresse de artistas e do público pela produção local. Isso acaba levando ao niilismo do valor estético da própria cultura, à insignificância de nossa própria atividade no plano educacional, artístico, estético e político. A solução, grosso modo, dos estudos culturais é suspender a validade da discussão sobre valor estético, porém a dificuldade está em não encontrar saídas fáceis e pensar em estratégias críticas, historiográficas e teóricas de valorização cultural sem forçar para o lado da ilusão nem anular e ignorar o problema do valor.

Evidentemente o longo esforço de alguns poucos ao longo da história encontra certa repercussão, mas é imprescindível escutar a advertência irônica de Schwarz de que o “mal-estar na cultura brasileira”, que sempre nos acompanha e ameaça, “desaparece” só “para quem queira se iludir” (Schwarz: 1987, 33).

Esse problema é típico da maioria dos países não só “em desenvolvimento”. O capitalismo global, na maioria dos países que integra, é contrário ao desenvolvimento da cultura e da educação. A força exemplar dos EUA e da Europa central só mostra que eles não são o exemplo, mas a exceção à regra: muitos países considerados de economia próspera não dão valor à poesia, não mantêm instituições de peso nem espaço público para seus poetas, artistas

e pensadores, comparados ao espaço da maioria medíocre da indústria cultural, do esporte e da política.

Se tal quadro é condicionado globalmente, a formação da cultura brasileira deixou traços específicos do niilismo na sedimentação de sua constituição e é a reflexão sobre a questão, ao longo de séculos e décadas, a melhor reação a uma realidade socioeconômica hostil que condiciona o reforço da apatia político-cultural.

Dialética diabólica da ironia

Se há um brasileiro que lutou bravamente contra tal desvalorização crônica no processo de formação cultural do Brasil, foi Mário de Andrade. Como ele mesmo refletiu, o romantismo e o modernismo brasileiros foram os dois movimentos literários que se contrapuseram ao niilismo cultural. Se ele contém a duplicidade de sentido de ser uma depreciação da cultura local existente e, por conseguinte, uma negação de sua própria existência (o “não ser” do fragmento de Nietzsche acima citado), então ele resulta na nulificação da produção. Em “Paisagem n° 4”, de *Pauliceia desvairada*, encontramos pistas vagas, porém interessantes, do fenômeno:

Na confluência o grito inglês da São Paulo Railway
Mas as ventaneiras da desilusão! a baixa do café!
As quebras, as ameaças, as audácias superfinas!...
[...]
Muito ao longe o Brasil com seus braços cruzados.
Oh! as indiferenças maternas!... (Andrade: 1982, 63)

Em plena modernização da cidade de São Paulo, Mário sente vagamente a entrada do dinheiro provindo de países de língua inglesa e a decorrente desilusão de ser dominado. O período histórico de baixa do café e construção das primeiras indústrias, bem como a mistura de quebra da bolsa, ameaça de ruína da economia rural anterior e audácias modernizadoras tanto na economia quanto na cultura, da qual ele é um participante ativo, exibem o espírito do tempo. Mas essa interpretação socioeconômica pode se estender na intuição perceptiva de que o Brasil tende a ficar de braços cruzados

para si mesmo precisamente quando se esforça para agir em direção ao desenvolvimento. As indiferenças maternais são, antes de mais nada, indiferença com a sua própria formação, com a sua cultura, a “mãe” que o criou, num momento em que, de fato, é preciso atacar o nacionalismo e “distinguir perfeitamente entre aquilo que é manifestação concreta da cultura de um povo e aquilo que é sua utilização ideológica” (Lafetá: 1986, 24). Podemos interpretar tanto a indiferença à mãe quanto a indiferença preguiçosa de manter-se junto à mãe: típico problema da “pré-adolescência” do país. Vício de estar ligado à mãe cordial sem a lei do pai, em termos lacanianos, sem se tornar sujeito de sua própria palavra e linguagem (para ser, sem dúvida, assujeitado pela linguagem, mas não pelo imaginário) e ao mesmo tempo sem cuidar da sua cultura, mantendo-se sempre sob os cuidados maternais. As “indiferenças maternais” são o extremo da “miséria nacional” (Andrade: 1982, 260), são a atitude constante de tornar a si mesmo miserável por ser indiferente a toda manifestação cultural que ocorre ao nosso redor.

Do ponto de vista estético, o que não tem valor não existe, logo, se nada na periferia presta, nada deve ser divulgado, publicado, arquivado, lido. Passa-se o tempo e conclui-se que nada existiu. No entanto, o romantismo e o modernismo, por mais ingênuos que tenham sido na afirmação de valores nacionais (sendo o primeiro, naturalmente, mais que o segundo), devem seu exagero mesmo à necessária reação a tal lógica colonial diabólica. No ensaio “O Movimento Modernista”, Mário insiste que “[nós] tivemos no Brasil um movimento espiritual (não falo apenas escola de arte) que foi absolutamente ‘necessário’, o romantismo” (Andrade: 1978, 250). Contra a reprodução de “superafectações culturalistas, impostas de cima para baixo” de outras escolas, o romantismo, impulsionado pela “base humana e popular das pesquisas estéticas”, obrigou os brasileiros a “retornar coletivamente às fontes do povo” (Andrade: 1978, 250).

Ao longo da história intelectual do Brasil, a desmistificação dos nacionalismos, sempre necessária, periga em fortalecer mais uma vez a autodepreciação de ser colônia, sendo esta a base niilista, tão fundamental quanto a “base humana”, das “forças populares”. Isso

é o que podemos chamar de dialética diabólica da desmistificação em contextos culturais periféricos: quanto mais se desmonta e esquece a tradição em construção, mais se impede a sedimentação qualitativa necessária para qualquer desconstrução e se fortalece a diluição da reflexão local na repetição de fórmulas críticas vindas de fora. Por incrível que pareça, quanto mais indiferenciada a repetição das novidades de fora, mais miseravelmente local e provinciana será tal repetição. A compulsão à repetição da nova teoria importada nada sedimenta (Türcke: 2010, 137-155), só contribui para um déficit de atenção às problemáticas de nossa singularidade local que trariam um diferencial geral. Sem dúvida a solução não é ignorar a produção mundial, porém dar a ela sentido dentro de uma discussão interna.

Retomando a problemática da indiferença entre liberdade de agir e dominar nietzschiana, percebemos, por um lado, o quanto falta à teoria da literatura no Brasil aquilo que Mário, no “Prefácio interessantíssimo”, citando Taine, diz ser o “o ideal dum artista”, isto é, abandonar a *mimesis* imitativa e escolher o que acha ser, nos objetos, sua “característica essencial e saliente” de modo a torná-la “visível e dominadora” (Andrade: 1978, 24). Tornar as características que nos interessam dos objetos a “dominadora” e elevar o “exagero” dessa dominação mimética a “meio legítimo de expressão” é precisamente o paradigma da *mimesis* como atividade produtiva da imaginação, e não reprodutora do existente, como afirma Luiz Costa Lima a partir da estética de Kant (Lima: 2000, 63, 67). Mário tem consciência dessa modificação ativa da percepção que pratica: “Somos homens duma imaginação dominadora quase feroz” (Andrade: 2009, 330); “Pela imaginação deformadora e sintética somos estilizadores” (Andrade: 2009, 329). Tudo isso condiz bem com o espírito da época, o problema é saber o que é praticar uma imaginação dominadora no Brasil, o que é transformar a realidade agindo sobre seu aparelho perceptivo num lugar onde a realidade econômica era, nos tempos de Mário, dominada pelo outro. Assim como o poeta terá dificuldade de dar credibilidade a seu ato irreverente, da mesma forma o crítico terá dificuldade de dar credibilidade a uma teoria concebida por si só. É preciso a difícil coragem de exagerar, deformar, impor, não

só para dar corpo a uma revolução, mas para fazer uma revolução cultural contra uma tradicional posição estatutária de passividade, tanto diante de conservadorismos quanto de modernizações. “O exagero é natural, justificável, direi mesmo necessário em todas as revoluções” (Andrade: 2009, 256).

É necessária, para a liberdade da criação, uma insubmissão à reprodução dos valores sociais (que são a de uma tradicional posição de dominado) e da concepção de realidade em vigor que leva imediatamente à dominação transfiguradora da realidade e à imposição de valores singulares. Isso todos os modernismos fizeram até o exagero, mas o nosso, para sair do ciclo vicioso da dominação, que nos leva ao redobramento do “nihilismo passivo”, precisou impor um ato redobrado de emancipação.

Mas o fato de Mário ter levado tal hercúlea tarefa a cabo exigiu dele um grande esforço de instauração de gestos arbitrários. Isso se vê claramente na ironia com que antecipa qualquer teoria nova que proponha, seja, por exemplo, no “Prefácio interessantíssimo”, “Sei construir teorias engenhosas. Quer ver?” (Andrade: 1982, 28), seja na parábola da introdução de *A escrava que não é Isaura* e seu desdobramento, que iguala “Adão, Aristóteles e a Corja quanto ao conceito de Poesia” (Andrade: 2009, 238). No “Prefácio”, Mário introduz a teoria da polifonia poética, na *Escrava*, aborda o desnudamento dos ornamentos tradicionais feito por Rimbaud e daí demonstra certas fórmulas estéticas.

Agora nos interessarão menos as teorias em si do que o tom zombeteiro que as enquadra, da introdução ao fim do “Prefácio”: “Mas todo este prefácio, com todo o disparate das teorias que contém, não vale coisíssima nenhuma. Quando escrevi *Pauliceia desvairada* não pensei em nada disto. [...] E está acabada a escola poética ‘Desvairismo’. Próximo livro fundarei outra” (Andrade: 1982, 38).

A ironia do gesto teórico-crítico, em Mário, é um signo riquíssimo de alta gravidade, a leveza que simula desfrutar disfarça o peso que carrega. Ainda pouco ou nada pensada pela crítica, essa ironia é o próprio disfarce necessário para um gesto instaurador num lugar que desprivilegia qualquer ato de inauguração. Todavia, mais do que isso, é também “um desdém extremamente ori-

ginal” com suas próprias ideias. Ela possui a mesma função da ironia de Machado de Assis, que aumenta o valor estético-crítico quanto mais diminui seus personagens, o meio carioca, que critica com seus torneios retóricos e, mediante modéstia, seu próprio desempenho artístico.

Logo, tanto em Machado como em Mário (e em Oswald, sem dúvida) encontramos a ironia do gesto instaurador e o gesto instaurador da ironia, tão dominador quanto em Nietzsche, porém disfarçado. Para Nietzsche, o homem forte quer vencer, subjugar, está tomado de “uma sede de inimigos, resistências e triunfos” (Nietzsche: 1998, 36) e não se dispõe a ocultar sua ambição de superioridade. Já o gesto instaurador brasileiro se disfarça numa ironia não sarcástica ou melancólica, mas bem humorada; ainda assim instaura, precisamente, a potência dominadora que se dá mais na forma (retórica, estética, literária) do que no conteúdo da vontade de poder. O disfarce da dominação, que termina por desprezar sua própria vontade de poder, torna-se insubmissão bem humorada. A cordialidade brasileira, nesse caso, que contém um ideal distante de “democracia racial” (Wisnik: 2008, 244), usa e abusa da ironia e do humor para expressar sua vontade de abarcar toda a cultura ocidental e a cultura popular nacional (como ficará mais explícito depois em *Clã do Jabuti*), em outras palavras, uma faceta de seu “exagero”. Contudo, quando ela assim o faz, termina por abandonar, por assim dizer, a própria vontade de poder. Despreza-a não como o ideal ascético do homem fraco, que luta para enfraquecer a vontade adoecendo o vigor dominador, mas de fato abandona-a com uma sorte de indiferença a qualquer valor cultural. Observamos, nesse sentido, que Mário combate a indiferença a si mesmo do brasileiro, que erige em valor superior à cultura europeia, com uma indiferença por qualquer cultura e gesto instaurador, a começar pela europeia e a terminar pelo seu gesto mesmo. Contudo, no final das contas, essa se torna a melhor estratégia para se impor diante do desprezo do olhar estrangeiro e, pior, de seus conterrâneos. Desprezar-se para melhor impor-se, com todo atrevimento, insolência, petulância e até vitalidade dionisíaca – “Garanto porém que chorei, que cantei, que ri, que berrei... Eu vivo!” (Andrade:

1982, 38) – é uma estratégia que Nietzsche dificilmente conceberia. A negatividade da indiferença irônica é a arma insuspeita, a carta na manga de uma verdadeira potência negativa. Se Nietzsche fracassou no extremo esforço de superação do niilismo, neste ponto Mário venceu, pois seu humor “está para além da vontade de poder” precisamente porque instaura uma dominância do princípio do prazer que coloca a pulsão de morte, enquanto instância agressiva, direcionada para fora na forma de vontade dominante, “para aquém do princípio do prazer”, isto é, leva-a a sucumbir diante da “prova de realidade do prazer”. Elaboro mais uma forma de pensar uma certa superioridade do princípio de prazer sobre o princípio de realidade alcançada no estado poético-irônico, contra a lógica de frustração proposta por Freud. Há vários teóricos que pensaram essa inversão de diferentes maneiras (Adorno: 2001, 50-52; Türcke: 2010, 151; Wisnik: 2008, 180; Lafetá: 1986, 192, 202, 209, 216-217). Nesse caso, encontramos uma peculiar ironia alegre da poesia direcionada aos constrangimentos da realidade social, em vez de uma ironia que sucumbe à realidade na expressão retórica da frustração.

De qualquer forma, por mais que tal estratégia contenha um grande potencial de superação, não podemos nos deixar levar por soluções fáceis. O niilismo não se deixa vencer sem se descer mais profundamente em seus abismos e foi isso, como veremos adiante, que Mário fez.

Antes de mais nada, é necessário esclarecer o nexos entre niilismo e dominação histórica, encarnada na barbárie. O fato é que a vontade de poder, mesmo sendo a crítica da burguesia ocidental, é a manifestação mais pura e indisfarçável dos impulsos bárbaros do imperialismo, por isso que o nazismo não foi somente seu desvio impróprio, foi também a radicalização de sua lógica. No entanto, não precisamos ir tão longe. Todo o fundo arbitrário de dominação bárbara do Ocidente (desde os massacres da Espanha às civilizações latino-americanas, a escravidão massacrante dos portugueses aos índios e negros no Brasil colonial até sua herança presente no estado de insegurança do Brasil atual) por trás da retórica cristã, depois liberal, está fundado na vontade do mais forte. Aos olhos de quem foi

dominado por espanhóis e portugueses e não por protestantes ingleses, a defesa católica do mais fraco, bem como a prática cordial de superfície, era o disfarce mais assombroso para uma real dominação pela força. Na prática da colonização, a retórica do fraco era disfarce para a vontade de poder. Caricaturando, os bárbaros da península europeia de fato subjugaram negros e índios, mas no entremeio dos horrores instituíram o cristianismo, o positivismo e o liberalismo.

A relação entre barbárie e niilismo, assim como a entre colonialismo e niilismo, ainda não foi pensada. O papel do cristianismo é ambíguo e complicado. O protestantismo, bem como a crise de valores iluminista e pós-iluminista, era visto pelos católicos como índice de niilismo. Esse é, no meio da mais simétrica oposição, o curioso ponto em comum, segundo Domenico Losurdo, entre intérpretes católicos e Nietzsche: “os niilistas são sempre os revolucionários e niilismo é sempre sinônimo de revolução” (Losurdo: 2009, 510-511). Em ambos ele não está associado à barbárie em si. A noção de uma revolução emancipatória, burguesa e depois socialista é que associou o niilismo à injustiça sistêmica da divisão de classes, que o capitalismo na periferia redobra com uma divisão de estatuto cultural e étnico.

Essa crueza da história repercute, sintomaticamente, na auto-depreciação cultural do brasileiro e motiva o fundo trágico da ironia modernista. O desejo de unificação do princípio de prazer, agindo subterraneamente no ideal de cordialidade, está sempre em dialética com a ironia bem humorada que, no entanto, ainda esconde motivos de uma amargura, ainda que não seja, justamente, uma ironia amarga e deva sua originalidade a essa diferença. O desejo de receber a cultura do outro, abarcá-la, absorvê-la, seja passivamente, reproduzindo-a, seja antropofagicamente, produzindo-a a seu modo, encontra o impasse de saber até onde se valoriza ou se desvaloriza a si mesmo. Há uma assombração da barbárie na sintomatologia da cultura e quem nos ensinou isso, em primeiro lugar, foi Nietzsche. O niilismo próprio da crise da civilização encontra sempre a constatação de Adorno de que, por trás dos tesouros da cultura, há os horrores da história, que tornam qualquer tesouro lixo. Porém, é na cultura que se adensa tanto a injustiça

primordial da divisão do trabalho quanto o movimento de revolta, crítica e esclarecimento contra o estado falso, o sistema dela decorrente (Adorno: 2001, 33-34). Ela contém veneno e remédio, para falar com Wisnik. A cultura é uma “droga”, assim como o Brasil (Wisnik: 2008, 245, 409, 421), e Mário é nosso xamã curandeiro que produz a alquimia das duas essências. O gesto inaugurador de um movimento cultural nacional e internacionalmente moderno é empreendido por uma, digamos, quimioterapia, outra maneira de entender a magia poética na modernidade brasileira.

Repulsa à multidão: niilismo poético

Até aqui procuramos abordar a questão do niilismo como crise e crítica da cultura e sua especificidade no Brasil. Mas agora vamos mergulhar nos poemas de Mário para reconhecer em sua “figuração da intimidade”, nos termos de Lafetá, seu lado psicológico-existencial. Assim como há a repercussão do pesadelo interminável da autodepreciação no meio cultural brasileiro, e sua dialética com a ironia, Mário nos dá várias outras comprovações de elaboração estética desse problema no âmbito de uma busca da identidade. Desse lugar nasce um conflito entre máscaras e sinceridade, como mostra Lafetá, bem como entre verdade e ironia, que revela o drama de um homem assolado por fortes emoções ligadas sempre à gravidade trágica da existência. A inevitável atmosfera melancólica que daí resulta se complexifica com o redobramento depreciativo do niilismo brasileiro e a reação crítica da ironia, do humor e da afirmação de um prazer de viver cordial, ligado a impulsos dionisíacos.

Primeiro abordaremos o poema “Os cortejos”, de *Pauliceia desvairada*, que foca os desgostos da vida metropolitana.

Monotonias das minhas retinas...
Serpentinas de entes frementes a se desenrolar...
Todos os sempre das minhas visões! “Bom 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: 1982, 40)

O poema se inicia com uma vaga melancolia visionária. Na cidade as paisagens estão repletas das mesmas formas geométricas, dos cubos e cubículos dos prédios, apartamentos, escritórios, por isso a monotonia do visualizado impregna a própria visão do observador, a materialidade do órgão de visão, as retinas; a cidade é “cinzenta”, antiliterária, para usar o conceito de Alberto Pucheu (2007, 11-26). A monotonia da visibilidade urbana se confunde com o que seria uma reação a ela oposta ou amplificadora, a *rêverie* (Andrade: 2009, 330) propriamente modernista, literária, de uma “imaginação dominadora”. Há já uma oposição à ode futurista irrestrita dos centros urbanos, filiando-se ao *spleen* baudelairiano. Tanto visões reais de uma metrópole entediante quanto os devaneios solitários do poeta se misturam em pleno conflito; há tanto visões reais e desagradáveis quanto visões irrealis e inebriantes. O terceiro verso talvez se referira mais ao segundo tipo de visões, que contrariam o tédio passageiro e almejam ser eternas.

A segunda estrofe é bem direta: a cidade é abjeta, pela feiúra visual e moral, contrária ao voo poético. A vaidade, doença da civilização, segundo Rousseau, é oposta à alegria inocente do devaneio, porém, somada ao tumulto, invade-o e torna-o horrível. São Paulo é figurada como um monstro que canibaliza a todos. A visão agora se torna pesadelo: os homens fracos aparecem e repete-se o verso que antes poderia remeter a um devaneio agradável. O sentimento de vazio irrompe do tumulto e do barulho.

Na terceira estrofe, o conflito entre o rico olhar do eu lírico e os homens entediados de São Paulo se evidencia: a sofisticação da elaboração poética quer descartar a mistura do que há de pior na máquina e no animal, exposta nos transeuntes da cidade. A individualidade do eu sente-se violentada pela brutalidade da multidão. A multiplicidade de pessoas, coisas e ruídos só leva ao vazio existencial. A repetição de “uns macacos” do quarto verso retoma o ritmo de “iguais e desiguais” do segundo, sugerindo a dificuldade da modernidade de sair da repetição invariável da vida pré-moderna com a padronização reprodutora do mesmo. O tédio metropolitano, fruto paradoxal da realidade agressiva, expõe um estado essencialmente niilista.

Há vários outros momentos da poesia de Mário em que a sensibilidade poética exhibe expressões de decepção e depressão: repete-se o verso “Nada de poesia, nada de alegrias!” (Andrade: 1982, 51 e 53), “Nada de asas, nada de alegria... A lua...” (Andrade: 1982, 61), “Estou com desejos de desastres... / [...] Tenho desejos de violas e solidões sem sentido/ Tenho desejos de gemer e de morrer” (Andrade: 1982, 132), “Que engraçado!... mas... que tristeza!/ Esta vida não vale nada!” (Andrade: 1982, 205). Em *Lira paulistana* há mais uma exposição das decepções com São Paulo e com o país: “Eu só vejo na função/ Miséria, dolo, ferida,/ Isso é vida?” (Andrade: 1982, 335).

Pois nada vale a verdade,
Ela mesma está vendida,
A honra é uma suicida,
Nuvem a felicidade,
E entre rosas a cidade,
Muito concha e relambória,
Sem paz, sem amor, sem glória,
Se diz terra progredida,
Eu pergunto:
Isso é vida? (Andrade: 1982, 336)

Negação dos valores sempre ligada à corrupção da vida na cidade, vida atribulada, sofrimento, desejos de morrer, uma constante entrega à pulsão de morte no desejo de descansar, de dormir, “relambória”: todos os exemplos, que poderiam se multiplicar ainda mais, são signos evidentes do que poderíamos chamar de niilismo poético moderno. Mas vamos nos ater mais aos primeiros livros.

No livro *Losango cáqui* (1926) há uma continuação, em certos trechos, do mesmo estado de espírito conturbado devido ao tumulto da cidade do primeiro livro, como, por exemplo, na parte XVII: “Minha alma cidade das greves sangrentas,/ inferno fogo INFERNNO em meu peito,/ Insolências blasfêmias bocagens na língua// Meus olhos navalhando a vida detestada” (p. 99). Contudo, há também momentos alternantes extremamente opostos de hedonismo, talvez uma tentativa de contraposição forçada, como, por exemplo, logo depois do trecho anterior: “A vida renasce na manhã bonita. Pauliceia lá em baixo epiderme áspera. [...] É tão grande a manhã! É tão bom respirar! É tão gostoso gostar da vida!.../ A própria dor é uma felicidade!” (p. 99). O contraste intencional quer exibir a polifonia de afetos contrários diante do sofrimento da vida urbana e momento de doce prazer de viver. Dos afetos, saem momentâneas ideias: ora a alma é reflexo de uma desordem social, ora os olhos não veem senão “vida detestada”, ora até a dor pode ser considerada como um modo da felicidade, como se o contentamento fosse tão grande que o simples fato de viver faz com que tudo seja belo, isto é, exatamente o princípio de serenidade que nenhum insatisfeito pode entender. Essa incoerência poética bem próxima de um Rimbaud de *Une saison en enfer* permite-se inclusive uma falsa negação – por ser poética – do que escreveu no primeiro livro: “Meu Deus, perdoai-me! Creio bem que amo os homens por amor dos homens! Não escreveria mais ‘Ode ao burguês’/ nem muitos outros versos de ‘Pauliceia desvairada’. Tenho todo um mapa-múndi de estados de alma” (p. 103). Aquilo que posteriormente será o mote drummondiano de “Mundo mundo vasto mundo,/ mais vasto é o meu coração” justifica os contrastes afetivos que motivam declarações opostas. Num momento, o poeta maldito ataca a bur-

guesia, no outro, arrepende-se como bom cristão; mas se a alma é tão grande quanto uma cidade, sua discrepância interna decorre do tumulto de onde habita. A cidade em geral motiva o tédio melancólico, mas da confusão mental que provoca instiga anseios de reconciliação do indivíduo com a totalidade.

Lafetá, em seu importante estudo sobre a poesia de Mário, contrapõe à angústia da morte a unificação dionisíaca quando lê o mesmo verso que aparece em 1926 (Andrade: 1982, 99, 101) repetido no “Rito do irmão pequeno” (1931) (Andrade: 1982, 99, 314) do *Livro azul*:

Comprendemos assim o espírito dionisíaco que dita este verso obsessivo de Mário de Andrade: *A própria dor é uma felicidade*. Ao medo da dissolução e do nada, Dioniso contrapõe o sentimento do Uno, da vida eterna da vontade, da potência que permanece intocável para além dos atos. (Lafetá: 1986, 215)

Sem dúvida, o espírito dionisíaco é trágico, liga-se a suas origens teóricas: na mistura de prazer e desprazer do sentimento sublime kantiano. A hipótese dionisíaca – momento raro da crítica brasileira, que geralmente está mais preocupada em reforçar o realismo pessimista iniciado com Machado de Assis – é uma vertente rica para pensar como a poesia de Mário responde à ameaça do niilismo existencial, cujo abismo, no âmbito íntimo e social, foi radicalmente enfrentado não para se tornar profissão de fé niilista, mas para ser, no campo da experiência de um “narcisismo cósmico” (Lafetá: 1986, 218), qualitativamente ultrapassado. Para se vencer de que Mário não está interessado em se estabelecer num mar de desilusão, basta lembrar de seu ensaio sobre Machado de Assis. Ao diferenciar artistas que se pode admirar e amar, Mário considera Machado admirável, mas impossível de ser amado.

E aos artistas a que faltem esses dons de generosidade a confiança na vida e no homem, a esperança, me parece impossível amar. A perfeição, a grandeza da arte é insuficiente para que um culto se totalize tomando todas as forças do crente. Sabes a di-

ferença entre a caridade católica e o livre exame protestante?..
A um Machado de Assis só se pode cultuar protestantemente.
(Andrade: 1978, 90)

Não deixa de ser digno de nota o fato de que Machado rompe, precisamente, com a lógica cordial, baseada na solidariedade da *caritas* católica, precisamente ao mostrar suas entranhas, exigindo de Mário o inevitável distanciamento. O mais curioso é que, se, na história do termo niilismo, os católicos identificavam o “livre exame” protestante como emblema do final dos tempos, o culto protestante a Machado evidencia a sua condição niilista. Machado é o paradigma do niilista ativo brasileiro, assim como Schopenhauer, grande inspiração de Machado, o seria na Alemanha, se Nietzsche não o considerasse cultivador da contemplação distante da vontade, motivo pelo qual precisamos colocar o próprio Nietzsche nesse papel. Para Mário até interessa passar uma temporada no inferno niilista e admirar os seus habitantes mais brilhantes, porém não interessa lá permanecer. Seu modo de sair de paragens sombrias é expandir-se em horizontes dionísacos que procuram abarcar o Brasil. Foi o que fez ao sair do *spleen* de *Pauliceia desvairada*, atravessar *Losango cáqui* e aportar em *Clã do Jabuti* (1927).

Niilismo extático em “Carnaval Carioca”

*Eu acreditava ser jovem ao sol e me encontrei sem
idade. E se à meia-noite tinha anos, já não os teria no
meio-dia. Todas as idades permanecem entre o ser e o
não ser, vestígio vibrante do niilismo místico das insolações.*

Cioran

Vale a pena examinar o poema “Carnaval Carioca” a partir dessa transição. Neste livro e especialmente neste poema e em “Noturno para Belo Horizonte”, Mário reúne vontade de indistinção e unificação dionísaca com reunião da diversidade cultural brasileira. Precisamos sublinhar que Lafeté observou os dois fenômenos na obra como um todo, mas não ligou um ao outro, por-

que analisou o dionisíaco na fase final da obra. Neste momento, Mário passa por uma fase ufanista e otimista com o Brasil que não vai durar muito. Contudo, assim como nosso artigo procura demonstrar a necessidade de pensar a “pré-consciência pessimista do brasileiro” com a categoria nietzschiana mais refinada, o *niilismo*, falta pensar todo o impulso de autoafirmação do brasileiro como intrinsecamente ligado ao dionisismo, antípoda clássico do niilismo. É só pensar, ao ler o Nietzsche de *O nascimento da tragédia*, na diferença entre os líricos, que unem sofrimento individual com o dilaceramento musical dionisíaco originário (Nietzsche: 1954, v. 1, 36-38), os tragediógrafos gregos, que alcançam um equilíbrio entre a ordem apolínea e o êxtase dionisíaco, e Sócrates, “opositor de Dioniso” (*Gegner des Dionysus*), que torna a razão e a ciência dominantes (Nietzsche: 1954, v. 1, 75). Em *Crepúsculo dos ídolos*, Sócrates é a figura da decadência grega utilizando a dialética como instrumento de ressentimento, um “mal-entendido” (*Mißverständnis*) próprio do “absurdo da razão”, assim como do judeu e do cristianismo (Nietzsche: 1954, v. 2, 955-6). Líricos e tragediógrafos dionisíacos contra o niilismo dos sacerdotes e Sócrates: essa é a arena historiográfica montada por Nietzsche para pensar a oposição dos conceitos. Mas como seria uma experiência dionisíaca no Brasil dos anos 1920?

O eu lírico no poema se inicia posicionando sua diferença de natureza com a coletividade aberta do carnaval, “Minha frieza de paulista/ policiamentos interiores” (p. 133), exibindo uma assonância entre “paulista” e “policiamentos” que revela o local de onde veio como formador de uma repressão psíquica. Na medida em que o poema descreve a integração do poeta ao carnaval, ele vai se desfazendo das amarras e a desinibição leva-o a se deixar levar pela balbúrdia.

Comparando com “Os cortejos”, a multidão não é objeto de repulsa, antes de atração e curiosidade. Depois de descrever diversos tipos, como a baiana que “se foi na religião de Carnaval” (p. 135), “Cordões de machos mulherizados”, ingleses, americanos, polacas, um mocinho, um moço “olhando a fantasia dos outros”, sobre quem se deduz “um poeta” (p. 135), o eu lírico procura abarcar e

unificar em si mesmo, com exagerados laivos de romantismo, a folia: “Ânsia heróica dos meus sentidos/ pra acordar o segredo de seres e coisas [...] E com a magia dos meus versos/ Criando ambientes longínquos e piedosos/ Transporte em realidades superiores/ A mesquinhez da realidade” (p. 136). A integração do poeta na festa, contraposta ao moço, que não se desinibe e ainda se guarda como espectador, só pode ser imaginada, até aqui, como uma absorção do movimento de todos feita pelo eu poético. A “mesquinhez da realidade” própria da vida urbana, tão sofrida no lirismo melancólico dos dois livros anteriores, é vista como algo passível de ser superado quando a energia coletiva desperta no eu um impulso mágico de soberania. O poeta é capaz, a partir das forças primitivas da festa, de sair da mesquinhez e adentrar em “realidades superiores”, isto é, experiências metafísicas. É curioso como o impulso dionísíaco tenha, nesse momento do poema, irrompido um desejo metafísico e romântico de soberania do eu, se uma das manifestações literárias que Mário, em seus escritos críticos, combatia era o romantismo passadista burguês. Lembro que Mário respeitava o “romantismo novo” de Augusto Frederico Schmidt, mas era sempre de suas alturas muito desconfiado (Andrade: 1982, 39). Crítico tanto do cristianismo como do hermetismo de influência surrealista de Murilo Mendes e Jorge de Lima, ainda assim reconhecia neles um valor que justificava o tom elevado. Mário atacava mesmo a moda “condoreira” no artigo “A volta do condor” (1940-1941) com sua “falsa eloquência nova” (Andrade: 1982, 167-168).

Lafetá (p. 132, 178, 182), contudo, baseia-se em Octavio Paz de *Filhos do barro* para mostrar que há nele “o fascínio simultâneo pela magia e pela revolução” que “se liga à tradição romântica e moderna da ruptura” (Lafetá: 1986, 132). “Mário de Andrade é um dos *hijos del limo*, em cuja poesia também se tocam os extremos da visão analógica e da visão irônica” (Lafetá: 1986, 133). A tese de que há continuidade, ainda que permeada de transformações específicas, entre o romantismo mais filosófico e elaborado e a modernidade na poesia (com seus respectivos introdutores, Baudelaire, Rimbaud e Mallarmé), da qual penso que mesmo Hugo Friedrich corroboraria (Friedrich cita Novalis, o grotesco de Victor Hugo, Friedrich

Schlegel; penso também em William Blake, Coleridge, Hölderlin...) (Friedrich: 1978, 27-34), tem em José Guilherme Merquior (Merquior: 1980, 48-52), por exemplo, um de seus opositores com argumentos duvidosos, mas faz de Octavio Paz uma fonte profícua para uma visão mais complexa do romantismo e também de uma outra abordagem da periodização na modernidade. A polêmica de se os aspectos do romantismo são já modernos ou não é grande, mas o que nos interessa é que Lafeté defende a tese no caso da poesia tardia de Mário, mas não levanta a questão em *Clã do Jabuti*; na análise aqui empreendida, contudo, encontra-se um romantismo ligado ao impulso dionisíaco, de modo ainda mais claro do que Lafeté encontra na obra tardia.

No nosso caso, temos a prova de que a vontade de soberania romântica sobre a realidade era, justamente, algo que Mário, na sua consciência não só de paulista, mas de modernista programático, estava recalçando. O carnaval impulsionou um desejo de dominação poética sobre a realidade que o poeta desconhecia. O psiquismo dos primeiros escritos críticos de Mário, que se refere à polifonia de sentidos de sua poética e à simultaneidade de impressões sensíveis própria do estado da consciência (segundo a psicologia de época em que ele se baseia), não chega a ambicionar esse gênero de transporte para uma realidade superior. Em *A escrava que não é Isaura*, Mário deixa claro que não compartilha do desejo modernista de “imagem exagerada”, da perífrase, própria do hermetismo (Andrade: 2009, 276-277). Ou seja, a radicalização daquilo que Hugo Friedrich chama de irrealidade sensível (Friedrich: 1978, 79-83), própria das poéticas de Mallarmé e Rimbaud (apesar de Mário considerar o último essencial para a deflagração do modernismo, aquele que desnudou a poesia de ornamentos tradicionais), não é integralmente aceita pelo poeta brasileiro. A conexão entre o desejo de superação da realidade romântica e a destruição da ordem de inteligibilidade da leitura no modernismo mais radical europeu (para além da negação da lógica cartesiana), isso Mário não corrobora, mas aquilo que Octavio Paz chama de tradição da ruptura, a tese da continuidade entre romantismo e modernismo, Mário não parece negar e Lafeté defende com rigor.

O defensor do *direito ao exagero*, digamos assim, incomoda-se com o exagero do hermetismo, mas filia-se involuntariamente ao exagero romântico.

Ainda assim, o poema não termina por aqui e nega a ambição romântica logo em seguida, mantendo toda a coerência com o pensamento crítico: “Onde que andou minha missão de poeta, Carnaval?! Puxou-me a ventania [...] Levou à breca o destino do poeta [...] Morreu o poeta e um gramofone escravo/ arranhou discos de sensações” (p. 136-137). A máquina de reprodução musical da época, escrava da folia (condizente com o significado da palavra “robô”, que é escravo, substituto do homem), arranha a sensibilidade do poeta. As máquinas trabalham, escravas, para a soberania do dionisíaco sobre as frágeis individualidades, que sob seu reinado são desintegradas, não têm vez.

Não há dúvida de que aquele momento de soberania individual só serviu para ser destruído pela desagregação dionisíaca. Venceu a “religião de Carnaval” e perdeu o subjetivismo romântico, inclusive mostrando que na luta, bem brasileira, entre cristianismo e dionisismo, o que prepondera nesse momento é o último:

Meu Deus.../ Onde que jazem suas atrações?! Pra que lados de
fora de Terra/ Fugiu a paz das naves religiosas/ E a calma boa de
rezar ao pé da cruz?! Reboa o batuque [...] Quêê teus padres?”
(Andrade: 1982, 139-140)

Sabe-se quanto o romantismo está ligado ao cristianismo e o quanto a correlação é complexa. Primeiro, o processo de efetuação do carnaval no eu lírico provoca repulsa, depois, assentimento e entusiasmo, depois, laivos românticos que serão imediatamente desintegrados, em seguida, aparece um natural ataque aos signos eclesíásticos. Até aqui, o processo dionisíaco de destruição das individualidades e tradicionalismos parece coerente.

No entanto, no momento seguinte, há uma inusitada conjunção entre o monoteísmo e o dionisíaco. Toda a parafernália percussiva serve para o louvor de Deus: “Aleluia!/ Louvemos o criador com os sons dos saxofones arrastados/ Louvêmo-lo com os salpicos dos

xilofones nítidos! [...] Louvemos O que permanece através das festanças virtuosas e dos gozos ilegítimos!” (Andrade: 1982, 140-141). A perdição dionisíaca torna-se uma forma de louvar o Criador e não de negá-lo. Nega-se a moral cristã, mas não os fundamentos do ser absoluto. Os gozos ilegítimos são louvores ao Criador e não uma blasfêmia. Deus permanece justamente quando o furor dionisíaco tudo aniquila, permanece, precisamente, através do próprio processo de destruição. Enquanto doutrinas oficiais pretendem resguardar leis sagradas dos insultos modernos, o ímpeto dionisíaco coletivo transgride qualquer lei para louvar a soberania divina, que está acima das leis a ela imputada.

Logo, observamos que a soberania subjetiva romântica é negada não só para dar lugar ao poder da festa, mas para afirmar a soberania divina que é louvada por ela. Seguindo ordem semelhante à meditação cartesiana, a certeza do eu dá lugar à necessidade do divino, não pelo razoável *cogito* racional, mas pela insuspeitada selvageria carnavalesca. Nesse sentido, o sincretismo poético de Mário é, de fato, profundamente brasileiro, pois é característico do Brasil tanto o conflito quanto a mistura de Dioniso e Cristo. A loucura de Nietzsche, que queria conjugar precisamente as duas figuras superando a negação da vida cristã com a promessa (*Verheißung*) de morte e renovação da vida dionisíaca (Nietzsche: 1954, v. 3, 772-773, 1350), não se torna tão inconcebível assim: o Brasil fornece uma imagem bem real de seu delírio não num Zaratustra solitário, mas num movimento coletivo carnavalesco, genuinamente dionisíaco, surgindo em pleno capitalismo neoimperialista.

Michel Maffesoli pensa que, para contrapor aos valores prometeicos do trabalho, especialmente na vida da cidade grande, produtora de, citando Simmel, “excitação da vida nervosa” (Maffesoli: 2005, 192), as festas são fenômenos alternantes de “confusão dionisíaca” (Maffesoli: 1988, 142) que servem como forma de a sociedade respirar e se renovar. “O apolíneo, se retomarmos Nietzsche, funda-se na consciência e no autodomínio; o dionisíaco, ao contrário, é a parte sombria, destrutiva e desestruturada” (Maffesoli: 1985, 64). O sociólogo francês pensa que esse movimento coletivo carnavalesco é “invariante”, banal, trivial ao mesmo tempo em que transfigura-

dor e se mantém subterraneamente presente em todas as épocas apesar das rupturas históricas estabelecidas pela lógica prometeica; contudo, no mundo pós-moderno, essa fusão “societal” do comum revela-se dominante, como se, enfim, tivéssemos chegado aonde sempre estivemos, enxergando o que a razão nos tinha obscurecido.

A fusão de Dioniso com Deus, predominando evidentemente o dionisíaco, parece corroborar a tese. O próprio Mário de Andrade afirma que há “falta de catolicismo verdadeiro tanto na burguesia, como na massa popular” (Andrade: 1978, 21). É curioso como no ensaio sobre Tristão de Ataíde o tema do carnaval seja um estranho motivo propício para falar de catolicismo no Brasil e argumentar com dados sociológicos e bem documentados o quanto o catolicismo é absolvido pelo povo brasileiro na forma de magia e superstição. Se o catolicismo é falso e sempre deturpado, “o carnaval, como costumes, é uma das criações mais livres, mais nossas, mais originais do Brasil, apesar de importado”. Ao contrário do catolicismo, o carnaval foi adequadamente absolvido e absolveu totalmente a sociedade brasileira. Segundo Mário, há na “psicologia do brasileiro a tendência religiosa”(Andrade: 1978, 22), mas é pagã e não de outro modo. Ele está preocupado em mostrar que qualquer tipo de desvio da padronização católica é possível – protestantismos e espiritismos – servindo à curiosa tendência de desembocar numa verdadeira religião sensual.

[...] todos estes fenômenos expressivos ao mesmo tempo da religiosidade e da sensualidade brasileiras, fenômenos quando não diretamente provindos, sempre parentes dos tão eróticos ritos religiosos criados pela mentalidade primitiva: todos estes fenômenos da nossa religiosidade são eminentemente contraditórios não só da elevação filosófica católica como do Catolicismo *tout court*. (Andrade: 1978, 23)

Porém, ainda que haja profunda concordância, podemos ainda questionar o Mário crítico com base no Mário poeta. Fazer uma festa dionisíaca ao deus monoteísta, por mais que Maffesoli veja no “orgiasmo” invariante uma força superior, soberana, dissolven-

te e desintegradora de tudo, não é nada adequado. Reunir o monoteísmo e o dionisíaco leva-nos a uma terceira coisa monstruosa e não ao velho conhecido Dioniso antigo. Do ponto de vista do rigor doutrinal católico, tudo o que se desvia é diabólico e pecaminoso, de modo que a doutrina corrobora para tese de Maffesoli e Mário na sua oposição recíproca. No entanto, precisamos agora ser sensíveis às variantes singulares da sociedade brasileira elaboradas poeticamente, e não encaixar teses aos casos. Pensamos que o Mário crítico, de um modo, e Maffesoli, de outro, estão demasiadamente preocupados em atacar o racionalismo teológico para perceber tais diferenças. Entretanto, o Mário poeta foi ousado o suficiente para fazer a diferença percebendo-a, poetizando-a.

O que ocorre neste momento do texto é a balbúrdia dionisíaca louvando Deus. Deus é alegremente exaltado pelo carnaval. O carnaval louva “o criador” com os “gozos ilegítimos”: é isso o que lemos literalmente em cada verso. Há uma outra maneira de louvar o criador onipotente do universo: com a perdição e o desregramento. A hipótese é absurda e mal compreendida pela compulsão à repetição teórica atual, tornada senso comum universitário, de subestimar a teologia e a metafísica.

O que é difícil de pensar é que o Brasil produza uma mistura singular, extravagante, mas legítima de monoteísmo e orgiasmo, que o “pai todo poderoso” possa abençoar a perdição e o desregramento e que ambos sejam o melhor louvor das pulsões coletivas ao único deus. O Brasil é uma sociedade patriarcal e cordial, ortodoxa e liberal, legislativa e corrupta. Essas contradições não se dissolvem numa maçaroca pós-moderna qualquer, antes resultam numa forma social singular. Maffesoli, discordando de Nietzsche a partir de Goethe, afirma que “o caos que prevalece na situação dionisíaca remete a uma sólida organicidade” (Maffesoli: 1985, 64). Iremos mais longe ao dizer que a conjunção de monoteísmo e orgiasmo evidencia, no Brasil, uma organicidade que reúne o primitivo com o moderno transfigurando o rigor de base medieval católica. Se o Mário crítico vê nisso mais um primitivismo do povo, o poema demonstra na verdade uma riquíssima invenção moderna da sociedade brasileira, captada pela experiência poética, que merece ainda ser melhor estudada.

O quanto Mário associa nesse momento Dioniso ao monoteísmo, vê-se nos seguintes versos “...Senhor! Que indicaste a bandeira triunfal de Dionísio pros gregos” (p. 140); “Vitória sobre a civilização! Que civilização?... É Baco!” (p.143), associando Baco ao diabo.

Finalmente vai se aproximando do fim e o dionisíaco deve dar lugar ao descanso, “E a surpresa do fim: a fadiga de gozar” (p. 144). O fim não era esperado, apenas deu-se conta de que se estava cansado. Depois de um dia inteiro de folia o poeta se acalma, “O poeta sente-se mais seu./ E puro agora pelo contato de si mesmo/ Descansa o rosto sobre a mão que escreverá [...] O poeta dorme sem necessidade de sonhar.” (p. 145-146). Retorno à individualidade, retorno a si mesmo, a escrita só será possível num momento posterior de isolamento. O rosto que recebeu tantas sensações e máscaras descansa sobre a mão que posteriormente registrará a experiência. De tanto gozar, não há necessidade de sonhar: o desejo foi realizado, levou-se a cabo o que a crítica de Mário depois pensou, a respeito de outros poetas, como a necessidade de se estar “mais em contacto com a vida quotidiana e mais desejosos de resolvê-la numa prática de felicidade” (Andrade: 1985, 31).

A realidade cotidiana de uma metrópole não é mais necessariamente sinônimo de desgosto, como em *Pauliceia desvairada*. “Um princípio de realidade que viesse a negar todo princípio de prazer não estaria negando a si próprio?” (Maffesoli: 1985, 38), pergunta o sociólogo. De fato, o carnaval é a dominância do princípio do prazer num espaço metropolitano prenhe de consumo e trabalho. A conclusão de Lafetá para o poema “Girassol da madrugada”, que resolve a luta do poeta com a angústia da morte apresentada no livro anterior, *A Costela do Grão Cão*, termina por reconciliar a morte com a vida: “a vitória completa do princípio de prazer, suprimindo todas as tensões, abre em torno de si um vazio em tudo semelhante à morte” (Lafetá: 1986, 192). Por outro caminho e num momento da “figuração da intimidade” de Mário bem diverso, “Carnaval carioca” também reconcilia, no final, princípio de realidade, pulsão de morte e princípio de prazer. Seu momento de descanso é, nesse sentido, uma prévia da serenidade que será conquistada no final da vida.

De toda essa odisséia do poeta numa aventura de perdição, o momento romântico, embora tenha sido feito para ser negado, deixou rastros inapagáveis. Não só fundamentou a união espúria entre Deus e Baco, mas mostrou que quando o eu se perde na equivalência entre o gozo e o sagrado, ele só a alcança movido por um desejo de dominação. Se esse desejo foi superado, não deixou de ser crucial para sua inversão. No final das contas, o retorno a si mesmo satisfeito é a assimilação final da transgressão sagrada na construção poética, que reconstituiu toda a experiência a seu modo. Logo, o desejo de experiência soberana leva, depois de uma errância na transgressão sagrada, à construção final da forma poética produzida. Acrescentamos que onde queremos chegar é que ocorre necessariamente também o inverso: a forma poética, assim como a reescrita da leitura, quer o desejo de experiência soberana e encontra a perdição na própria soberania do sagrado no estético e do estético no sagrado, de Deus na errância coletiva e da errância coletiva em Deus. Não adianta negar o desejo de soberania do eu, por mais que se saiba que ele será aniquilado pela errância dionisíaca, pois ele retornará de novo quando o eu se separa do sagrado. A grandeza do poema está no fato de que ele confessa seu desejo antes de o realizar com o aniquilamento momentâneo do eu. A confissão é mais verdadeira para a teoria da literatura hoje do que a atual banalização da errância dionisíaca, que se conjuga com a banalização da inacessibilidade do sentido do texto literário, apontada por Fabio Durão (Durão: 2008, 68).

Depois de Losurdo exemplificar niilistas sociais, políticos, religiosos e filosóficos, ele acrescenta os “niilistas poéticos’ dos quais Jean Paul fala”, cujas características são: “egotismo”, aniquilamento da objetividade e da totalidade do real (Losurdo: 2009, 499-500), isto é, poetas essencialmente românticos. De fato, os românticos são chamados de niilistas tanto pelos cristãos ortodoxos que se afeeram às tradições quanto por Nietzsche, que era defensor do estilo clássico. Contudo, Lukács vê em Nietzsche traços do romantismo burguês no seu aristocratismo. Muitos veem no seu desejo de unificação com o movimento selvagem da vontade um traço claramente romântico na experiência dionisíaca, quer dizer, preci-

samente lá onde o romântico e o dionisíaco são desejosos de uma *unio mystica*. Mário, nesse poema, ultrapassa o romantismo para estendê-lo na experiência dionisíaca, porém com isso ele talvez não deixe de lado seus traços românticos como gostaria. Se acrescentarmos a isso o fato de que a avalanche dionisíaca deságua no deus cristão transfigurado, teremos motivo suficiente para pensar que romantismo, cristianismo e orgiasmo são igualmente transfigurados um pelo outro de modo que nem deixam de existir, nem permanecem os mesmos depois desse estranho carnaval. Veem-se os traços de uma máscara na outra.

Curiosamente, se Lafetá analisa a figuração da intimidade como jogo de máscaras que mentem para servir ao desejo de ser sincero, é digno de nota que ele não tenha relacionado isso ao prazer do eu lírico no poema ao descrever os tipos, as fantasias, as máscaras. É ainda mais decisivo o fato de que conceitos como “romantismo”, “dionisíaco” e “cristianismo” tornem-se máscaras da interpretação para lidar com a folia poética de modo que eles sejam inevitáveis, inseparáveis da face, porém sua limitação provoca uma interdependência que é própria dos deslizamentos poéticos, cuja liberdade revela muito da complexidade social.

Outro fator intrigante está na questão de que a soberania do Eu romântico é uma não só reação à impotência do tédio metropolitano como também da impotência do sujeito pós-colonial. A errância dionisíaca do poeta é, nesse caso, uma tentativa de unificação com o povo (uma “comunidade de perdidos”, digamos assim) contra o constrangimento imposto ao sujeito pós-colonial e também uma negação do isolamento na metrópole. A soberania perdida na errância dionisíaca nega a competição fantasmática com o dominador, mas, de certo modo, responde à sua posição subalterna e “dá o troco”. Há um evidente orgulho de ser dionisíaco do brasileiro (que cai no paradoxo, obviamente, de ser antidionisíaco e “egotista”), ele é inclusive admirado pelo estrangeiro nesse sentido, e o poema, parte essencial de um livro de afirmação da brasilidade, está por isso definitivamente marcado. Para vencer o constrangimento internacional, Mário supera seus preconceitos paulistas e abraça a brasilidade dionisíaca carioca. Contudo, há aí ainda um

veneno remédio: o caráter dionisíaco é superação do mal-estar político e fantasmático diante do europeu e ao mesmo tempo carrega suas cicatrizes e sintomas. Ao contrário do puro dionisismo grego, o carnaval brasileiro nasceu em solo já capitalista e colonial e desta terra a “invariante orgiástica” muda completamente de função, por mais máscaras conceituais que nela se ponha. A cura, a superação, carrega e carregará sempre a marca da ferida.

No auge do furor dionisíaco, mascara-se o niilismo. Parafrazeio o título do livro de Christoph Türcke: *Fundamentalismo – niilismo mascarado*, que nos ensina precisamente a reconhecê-lo por trás de seus disfarces.

Mais um trecho de um fragmento póstumo de Nietzsche é, a esse respeito, extremamente instrutivo: “Um modo de pensar pessimista, um niilismo extático deve ser, sob certas condições, indispensável ao filósofo” (tradução de Eduardo G. B. Losso; Nietzsche: 1954, v. 3, 444).

Acalanto do intelectual brasileiro

Embora não seja um livro amargurado como *Pauliceia desvairada*, *Clã do Jabuti* também tem seus momentos de angústia, principalmente no famoso poema final “Acalanto do seringueiro”. Examinemos este trecho.

Seringueiro, eu não sei nada!
E no entanto estou rodeado
Dum despotismo de livros,
Estes mumbavas que vivem
Chupitando vagarentos
O meu dinheiro o meu sangue
E não dão gosto de amor...
Me sinto bem solitário
No mutirão de sabença
Da minha casa, amolado
Por tantos livros geniais,
“Sagrados” como se diz...
E não sinto os meus patrícios!

E não sinto os meus gaúchos!
Seringueiro dorme...
E não sinto os seringueiros
Que amo de amor infelizes...
(Andrade: 1982, 183-184)

Se em “Carnaval carioca” o poeta enfrenta o desafio de vencer suas inibições e preconceitos paulistas e intelectuais com sucesso, aqui o problema é bem maior e revela-se insolúvel: trata-se da divisão do trabalho e sua conseqüente diferença de classes. Inicia-se a preocupação política em Mário, que depois irá se acentuar em todo país nos anos 1930. Há uma série de estratégias retóricas em torno do problema que hoje sabemos ser paliativas.

O intelectual anula sua própria diferença de estatuto diante do operário: dizer que não sabe nada é uma falsa autonegação de seu esforço de estudo diante do esforço físico do outro. Na realidade, o homem simples sofre o constrangimento de nada saber diante do doutor. Porém esse constrangimento estatutário pressupõe a dependência material que o trabalho mental tem do trabalho manual. Essa negação pretende dar conta do *constrangimento segundo*, vindo da consciência culpada, de o seu *status* intelectual depender de esforço físico do outro. Contudo, ela não diminui sua inutilidade concreta diante do problema e, para uma sensibilidade rigorosa diante desses impasses, o gesto solidário do intelectual pode ser tão vão quanto a demagogia burguesa e inútil, no final das contas, frente à marginalização brutal da diferença de classes. Portanto, o poema pode ser visto como uma demagogia refinada de intelectual: mistura de consciência marxista com romantismo burguês. Mas em termos de conflito pessoal do poeta, é uma sincera exteriorização da consciência culpada.

O contraste de estar rodeado de livros e de seu “sagrado” saber e, entretanto, nada saber, não realizar nenhuma de suas aspirações, é próprio do caráter fáustico do intelectual moderno, aquilo que Ian Watt chama de “alienação acadêmica” (Watt: 2002, 36-40). Mas bem diferente de Fausto, que pretende se libertar das amarras do velho mundo satisfazendo ambições pré-burguesas, mas que foram assumidas pela burguesia (Berman: 1986, 49, 57-58), o ar-

quétipo de Mário no poema é a insatisfação do intelectual socialista, que gostaria de alcançar uma espécie de *unio mystica* com os homens do povo e sente-se separado, impossibilitado de um contato solidário, devido ao fundamento inelutável, demoníaco, da divisão social do trabalho. O sofrimento do intelectual é a evidente alienação de uma vida aprisionada pelo abismo entre a base a superestrutura. Os livros constroem um muro entre a vitalidade da base e um conhecimento monástico. Seu ser de mercadoria retira o dinheiro e a vida do intelectual, que, ao consumir o livro, consome, na leitura, o tempo de vida perdido que deveria ter sido aplicado na concretização de um amor que superaria a diferença de classe (não tanto econômica, mas sim de formação e *status*).

A vontade do poeta é afetiva: “não sinto...” A utopia da união amorosa com seu povo, do eu com o todo nacional, é contrastada com a real solidão de um saber livresco imprestável. O poema reproduz, sem dúvida, a mera oposição romântica entre conhecimento abstrato e sentimento vital, mas a prova de inquietação pessoal e qualidade estética nos revela suas boas razões. O vazio do conhecimento, inútil para o desejo de união com “meus patrícios”, deve servir para ser preenchido por uma vontade de superar a indiferença ignorante do próprio seringueiro com um engajamento poético-intelectual em prol de sua felicidade. O vazio do saber deve servir ao ideal de trabalhar por aquilo de que ele mesmo se vê apartado. A ignorância do seringueiro é figurada pelo seu estado de repouso, a atividade infeliz e sacrificante do intelectual é contemplar afetuosamente o sono do seu compatriota. A contradição dialética, muito bem manipulada no poema, está em exhibir o estado niilista do saber intelectual como um sacrifício que corresponde ao sacrifício físico do operário, que se mantém habilmente elidido.

Poesia, niilismo e mística

Tanto no poema “Carnaval carioca” quanto no “Acalanto do seringueiro” observamos traços românticos. No primeiro, eles servem para ser dialeticamente abjurados, motivo pelo qual sua entrada foi mais consciente. No “Acalanto do seringueiro”, o sentimento e o ideal românticos são involuntários, por isso sintomáticos: Mário quer ser

amigo do seringueiro, quer romper com sua “indiferença enorme” através de um lirismo sincero, porém com isso confessa sua grande dose de ingenuidade no fundo cristã. Para um crítico que tanto ataca o desleixo da forma do romantismo quanto qualquer outro desdobramento seu enquanto excesso de elevação, trata-se de uma verdadeira contradição. Ambos os exemplos exibem o quanto os laivos românticos de Mário são impulsos genuínos, porém falhos, do desejo de superar o niilismo. Mais vale a ironia indiferente do Mário crítico, que canibaliza e nega qualquer valor cultural e assim afirma a singularidade modernista brasileira. Entretanto, essa contaminação do romantismo aumenta a riqueza dos conflitos existenciais e políticos da poética do escritor e não deve ser rapidamente julgada e desprezada. Nem o niilismo irônico do crítico e o niilismo extático dionisíaco prescindem do niilismo egotista: são apenas suas metamorfoses históricas mais elaboradas que carregam a vergonha de sua ingênua vontade de dominação.

A consciência inquieta de Mário é um exemplo da tentativa de lidar com o niilismo moderno e seu redobramento em um contexto de subdesenvolvimento. A medida de o quanto ele avançou nessa tarefa difícil está no fato de que ele foi decisivo, no Brasil, para as duas qualidades que melhor podem abalar o niilismo: a consciência crítica e a capacidade de embriaguez lúcida da arte moderna, isto é, sua soma de trabalho formal com prazer estético, isto é, liberação do jogo das faculdades, nos termos de Mário, Lirismo + Arte.

Diante do ataque do niilismo ao artista e ao pensador, só há uma resposta, que é a soma de duas atividades constantes, um modo de viver de dupla validade: primeiro, trabalhar o pensamento com vistas à autonomia emancipatória, para não ser vítima do aniquilamento do sujeito a que o sistema nos destina; segundo, através desse trabalho extrair o prazer da reflexão estética e crítica.

Mário, em “Os cortejos”, focou a repulsa do sujeito aos estímulos hostis da cidade, fotografou o mal-estar moderno. Em “Carnaval carioca”, vislumbrou a capacidade dos indivíduos de, movidos por ímpetos carnalizantes, responderem ao controle disciplinar com irrupções dionisíacas. Sua desinibição, enquanto intelectual paulista, levou-o a uma experiência extática que louvou

Deus num sincretismo entre o cristianismo e o dionisismo, isto é, a experiência pessoal, reelaborada poeticamente, redescobriu um novo modo de aparecimento do sagrado. Aquilo que tanto falta no mundo moderno, que foi desencantado pela própria emancipação iluminista, foi redescoberto a um só tempo rompendo com o moralismo cristão burguês, mas resgatando o transporte cristão místico, uma síntese em termos doutrinários impossível, mas característica da espiritualidade brasileira. O hedonismo dionísíaco louvando o deus monoteísta foi afirmado pela ascese do poeta modernista, pois foi quando ele, de fato, viveu uma manifestação absurda do sagrado, sagrada porque absurda, em tempos modernos, em harmonia com a exigência de Baudelaire de que a beleza hoje deve ser extravagante. Podemos só adequar ao nosso objeto mudando uma palavra: o sublime sagrado de hoje é extravagante, é uma união, como não poderia deixar de ser, com o grotesco.

Ainda assim, o “Acalanto do seringueiro” mostra que esse momento extático não diminui o complexo geral de culpa, como nomeia Adorno, de nosso tempo. Seu desejo de *unio mystica* com o povo é a mostra de que experiências dionísíacas não satisfazem o desejo de uma realização redentora de supressão das contradições sociais; porém constatar isso não diminui a importância do esforço crítico, da autoanálise diante de si mesmo e da experiência de aniquilação de si para momentâneas sensações de unificação via poesia.

Portanto, o ataque de Mário ao romantismo é um tiro pela culatra, pois constata-se que seu lirismo modernista é mais uma forma de tradição da ruptura do romantismo, a qual Octavio Paz tinha antevisto. Ele tinha pensado a mistura de aspectos regressivos e progressivos na forma da oposição entre analogia e ironia, porém aqui foram apresentados seus desmembramentos niilistas e dionísíacos. Os anseios de Mário são, afinal de contas, românticos porque são, essencialmente, próprios da mística da literatura moderna. É uma de suas manifestações; antes de denegri-las e desprezá-las, convém pensar sobre sua motivação existencial fundamental. Quando ligadas intrinsecamente a um imenso esforço crítico, elas se tornam a resposta mais contundente ao desafio do niilismo, pois são a resposta não só da razão, mas da experiência.

A FORMA ESTRANHADA

(ALGUNS DISPARATES EM TORNO DO *LOSANGO CÁQUI* DE MÁRIO DE ANDRADE)

Maurício Chamarelli Gutierrez

*É preferível ficar na entressombra fecunda,
que é só onde podem nascer as assombrações.*

“O artista e o artesão”, Mário de Andrade

Interessa-nos aqui fazer uma leitura do *Losango cáqui* de Mário de Andrade. Tendo isso em vista, gostaríamos de começar por tecer algumas ponderações, nos atendo primordialmente a dois momentos da vida artística e teórica do autor – um início, primordial; um antes – *pré* constante e irredutível sob a forma de um famoso prefácio (e, logo mais, da advertência que precede *Losango cáqui*). E um depois, o balanço da Semana de Arte Moderna feito por Mário, em 1942 (mas também, esparsamente, outros toques em 1931, 1932, 1939 e 1941). Na ordem natural das injustiças humanas nos parece que ponderar é quase sempre pôr sobre a balança e que, quando o que se pondera são dois momentos distintos no tempo, como é aqui o caso, é também sempre por uma injustiça que um destes tempos é dotado de força, enquanto o outro parece leve e leviano (ou por demais pesado). Se é assim, então que comecemos pelo pacto de demolir a balança, sucumbindo-a, não por peso, mas por leveza. Para fazer com que ponderar seja somente deixar dois momentos flutuarem soltos no ar. Chocando-se ou se unindo, em suspensão.

Antes e depois: o movimento e o balanço

É uma sobriedade radical que lemos em Mário de Andrade quando este, em 1942, ao falar sobre a pretensão modernista de escrever em uma “língua brasileira”, coloca assim o problema da escrita:

Saber escrever está muito bem; não é mérito é dever primário.
Mas o problema verdadeiro do artista não é esse: é escrever mi-
lhor. Toda a história do profissionalismo humano o prova. Ficar

no aprendido não é ser natural: é ser acadêmico; não é desocupação: é passadismo. (Andrade: 1978, 246)

É mesmo um problema moderno e que não perdeu com certeza sua atualidade. O estabilizado é, já, passado. O presentificado completo é velho. O terreno ganho é seguro demais, quando em arte moderna se trata de assumir riscos de descoberta e sair do garantido, do assegurado. Não à toa, Mário não parece sentir qualquer pudor em assumir que o movimento modernista de 1922 tenha seguido uma tendência importada da Europa. Pois se tratava justamente de uma tendência, de uma propulsão, não de um direcionamento. O que foi importado, neste caso, segundo Mário, não foi uma forma fechada, estabilizada, fixa, academicamente reconhecida, mas uma espécie de fórmula de destruição, a fórmula da pesquisa. O que a Semana de 22 repetiu das vanguardas europeias não foi senão uma abertura, a mesma que possibilitou as vanguardas, cada uma à sua maneira. Nenhuma estética, nenhuma concepção senão a mínima concepção da necessidade de abrir-se para novas e novas concepções.

Era uma inocência de que Mário falava, uma inocência virgem que marcava as experimentações dos primeiros modernistas por oposição à malandragem academicista até então vigente: “O malandro economiza e quer ganhar o jogo; o virgem desperdiça e o que quer é jogar” (Andrade: 1978, 47). Há um erro, uma fatalidade do erro em questão no primeiro momento do modernismo tal como o considera Mário. Onde nada se afirma de positivo, onde as únicas concepções estéticas são negativas (não às formulações parnasianas, não às receitas românticas...), não há como acertar o alvo, não há fórmula a copiar ou alvo a atingir. Tudo está aberto e só se pode tentar, experimentar, arriscar. Nem mesmo como quem se exime de estar correto, mas como quem assume a impossibilidade quase completa de parâmetros para o erro. Parece que um parâmetro estabelecido para diferenciar erro e acerto só poderia ser posterior ou anterior e, nos dois casos, contrário ao movimento. A concepção estética aberta e indefinível deslançada na Semana não fazia mais do que excluir alguns erros como execráveis porque

passadistas. Mas o que ela oferecia em seu lugar? Somente uma outra, muito maior e virtualmente ilimitada, gama de erros e (a imposição de) uma livre escolha dentre estes.

*

Nenhuma forma se impunha, se afirmava sobre as outras, mas construía-se consciente de sua transitoriedade. Em termos de relação com a obra, a *vaidade em ser transitório* de que Mário fala em sua carta a Drummond aparece como o que melhor se coaduna com um momento de experimentação que não deseja fixidez. O modernismo não ganha terreno, não conquista territórios. Não há, diríamos, positividade, traços positivos nas concepções estéticas dos primeiros modernistas. São curiosos bandeirantes que não medem o espaço descoberto, não o delimitam. Antes, desbastam uma selva de concepções estanques e velhas, deixando atrás de si um deserto, um aberto marítimo de possibilidades.

Já um autor escreveu, como conclusão condenatória, que 'a estética do modernismo ficou indefinível'... Pois era essa a melhor razão de ser do modernismo! Ele não era uma estética, nem na Europa nem aqui! (Andrade: 1978, 251)

A esses bandeirantes não é dado habitar as terras desbravadas, povoá-las, delimitá-las. É isso o que Mário parece lamentar, mas também reivindicar com unhas e dentes de um olhar que mire a Semana de 22. O lema "Não há escolas!", espécie de síntese de uma estética negativa, é mesmo reconhecido por Mário como tendo obnubilado a produção, prejudicado a criação, a eficácia criadora do movimento. Não tanto, nos parece, porque os poetas e artistas não puderam desenvolver obras significativas, mas porque o movimento modernista, enquanto movimento, coletivo, orgânico, não propunha ideias ou ideais estéticos específicos, mas a abertura de caminhos a futuras concepções. E deixava o ato especificamente criativo inteiramente a cargo dos indivíduos criadores que o compunham. Como dizia Mário em 1931, o modernismo permi-

tira a libertação dos metros fixos, prévios e, portanto, impessoais, abrindo o espaço para “a contribuição individual” (Andrade, 1978: 28), para os ritmos pessoais.

Tratava-se de destruir, mais do que de construir. Para poder, assim, desbastar a selva das concepções estéticas, desnudar de novo a jovem Poesia (brasileira) e alargar as possibilidades e o futuro da arte no Brasil, era preciso (seria preciso em qualquer tempo ou lugar) destruir muito mais do que construir, esvaziar muito mais do que preencher: “o nosso sentido era especificamente destruidor” – diz o poeta paulista vinte anos depois (Andrade: 1978, 241). O que se buscava destruir era o academismo fácil e seguro que Mário diagnosticava na produção artística brasileira anterior ao movimento. A ruptura aparentemente necessária: destruir não exatamente o passado, mas aquilo que o movimento reconhecia como passadista, como passadismo. Exterminar sua presença e falsa pertinência ao presente. Os zumbis profícuos, repetidos, de uma cultura morta-viva.

Vislumbramos então, ao longe, no horizonte aberto do deserto, uma pequena construção, uma mínima embarcação no mar aberto. Pois mesmo uma estética negativa é de certa forma uma estética. Vinte anos depois da Semana, no balanço feito na conferência de Mário, o único caractere de uma estética modernista que podemos ressaltar por entre as linhas – ora defensivas, ora ofensivas, mas sempre de combate – de seu autor, o traço irredutível do modernismo, seja o coletivo de 22, seja o modernismo mais autoral do próprio Mário, a única diretriz que nos parece inescapável: é a pesquisa. Se não havia em 1922 uma concepção coletiva orgânica da arte moderna – e nisso o poeta Mário se põe como índice do movimento coletivo, quando o que diz deste é o que parece dizer de si mesmo – não deixava de ressoar no fundo de cada gesto e obra uma injunção: *Experimente... Pesquise... Busque... Saia do assegurado... Destrua*. Talvez seja essa a maior contribuição, o legado do gesto da Semana de Arte Moderna: a estabilização da própria pesquisa como norma da atividade artística (Ver Andrade: 1978, 231-258). Abrir a possibilidade de se fazer arte moderna no Brasil, e, ao mesmo tempo, pôr esta modernidade como exigência. Não se tratava

de estabilizar uma estética, uma concepção de arte, um estilo de época, mas, como queria Mário, de normalizar a pesquisa estética. Para tanto, naquele momento, era preciso destruir, era necessário só experimentar livremente, errar absolutamente sem segurança. Rechaçar mesmo qualquer escola, qualquer concepção fechada.

*

Este é o balanço que Mário nos parece fazer da Semana na famosa conferência de 1942. Sem entrar nos méritos das valiosas obras com que os autores saídos deste movimento contribuíram, talvez seja mais acertado se esquivar dizendo que tudo o que se produziu de positivo, tudo o que se criou, todo rosto que o modernismo brasileiro pôde ganhar e criar para si mesmo foi posterior (e em certa medida oposto) àquele movimento inicial, àquela efervescência que só poderia negar qualquer traço distintivo. É quase como se o espírito da Semana não pudesse conhecer obras, e devesse aparecer como que na alvorada da modernidade artística brasileira como o ponto indiferenciado e adimensional onde todas as possibilidades se comprimem sem que qualquer uma possa ganhar sua diferença. Este *big bang* estético, no entanto, conheceu obras. Dentro de nosso horizonte – andradeano –, surge, ambigualmente, a *Pauliceia desvairada*. Uma curiosa obra de começo; obra que, antecipada por uma dedicatória e um prefácio, não cessa de ser precedida, como se não quisesse começar efetivamente, como se não quisesse sair do começo, e, ao mesmo tempo, principiasse sempre antes de si mesma. Talvez porque deseje justamente permanecer indefinidamente nesse ponto de partida, nesse princípio indiferenciado, sem forma em que a obra é pura expectativa, aberta, de movimento. Naquele começo indiferenciado, aberto, negativo, onde as formas não se afirmam, mas evolvem e se perdem tão logo ganham massa.

Já nesse princípio, hesitante, na dedicatória que parece querer se justificar, o que se apresenta é um sujeito enunciador cindido. Escrita por um Mário de Andrade a obra é, ao mesmo tempo, dedicada a um outro Mário de Andrade. O primeiro, é claro, sendo o

aprendiz, o segundo o mestre. Ora, desde que se tratem de duas pessoas, de um sujeito partido em dois, de um poeta dividido, será sempre a parte fraca, a parte aprendiz, nunca a magistral aquela que escreverá. O mestre dá lições, o poeta, ainda mais o modernista, erra. O poeitar deve errar: “Mas não sei, Mestre, si me perdoareis a distância mediada entre estes poemas e vossas altíssimas lições...” (Andrade: 1980, 11). A distância mediada... as lições só podem ser escritas se traídas, se mediadas e imperfeitas. Ter aprendido a lição seria já não mais escrever. Não somente porque a linha de escrita não conheça traçados prévios, aprendidos – pois não seria o caso aqui de perguntarmo-nos por essas lições? Ora, que lição é essa da poesia, de Mário, lição que por si mesma não pode vir a ser senão como traição?

Em seu ensaio sobre o poeta Luis Aranha, Mário de Andrade nos diz: “Ainda muitíssimo escrevemos poesias, mas estamos sempre convencidos de que elas são inferiores à Poesia. Todo ato poemático em nós é apenas um desvirtuamento de nosso idealismo: é uma concessão...”. É o mesmo pensamento em jogo na dedicatória. A lição, o mestre, o ideal. Mas que Poesia é essa, singular, que se furta a toda produção do múltiplo? A todo plural? Que unidade é essa que parece se perder ao se pluralizar? A nos responder, ele continua: “E a quem se sentir deveras poeta essa concessão aflige como um vício. Mas Luis Aranha é o tipo do puro. Não sabe trair. Não sabe aceitar. Julgo descobrir na mudez dele uma saciedade radical. Não da Poesia. Das poesias.” (Andrade: 1978, 75) Aranha, o jovem poeta de *Cocktails* que desistiu da escrita, é quem nos sopra a chave para abrir a porta de um idealismo da obra – para impedi-lo de sufocar, de sucumbir por falta de luz e ar. A negativa de Aranha à escrita é uma negativa às poesias, não à Poesia. É a recusa de quem não aceita mais concessões, migalhas de um ideal e só se permitiria mergulhar completamente nele. (Aranha é uma espécie de Rimbaud brasileiro?) – Mas não seriam ambos o mesmo? O mergulho no ideal e o abandono da obra? Pois o que poderia ser um ideal de Poesia senão uma negatividade com letra maiúscula? Um silêncio, um silêncio é a derradeira e louca maneira de dizer sim ao ideal. Longe de sucumbir a

uma concepção dos poemas como cópias mal feitas da ideia da poesia, Mário nos parece se manter firme em sua estética negativa: ter a pesquisa como única diretriz é ter a certeza de estar sempre de mãos vazias, e limpar-se da possibilidade do conforto em uma obra satisfatória. É saber que o que se persegue é sempre permeado de silêncio, de uma negatividade inesgotável – onde quer que pensemos agarrá-la, é só ela escapando a nosso alcance. E só podemos lhe fazer jus em uma traição que perpetua a busca, a expectativa de novo aberta de mais um poema.

Assim, a dedicatória só poderia pedir desculpas, a escrita só pode pedir desculpas a seu ideal negativo definido por ser inalcançável. É novamente a destruição, o sentido destruidor do movimento, só que agora vindo à tona em uma obra, em um produto paradoxal. Qual mestre é mais inalcançável para quem cria do que a destruição, do que o negativo? Se o sentido do modernismo era especificamente destruidor, se era uma questão de esvaziar o trono estético, de parti-lo ao meio, que obra – produzida, criada – poderia fazer-lhe jus? Somente uma obra que incorporasse em si mesma essa destruição, essa negatividade. Uma obra que se negasse a si mesma.

O “Prefácio” é todo consciência disto. Logo após a conceituação de verso melódico e verso harmônico – que é uma peça magnífica de poética – é dito: “Não se esqueça porém que outro virá destruir tudo isto que construí” (Andrade: 1980, 24). O *desvairismo* só faz jus a seu desvario enquanto estética que se apaga antes de se estabilizar, logo após ser proposta. A autonegação, a autodestruição do desvairismo é a forma encontrada por Mário para fazer da destruição uma obra, do negativo, um corpo, sem se perder da negatividade. O “Prefácio Interessantíssimo” nos parece um escrito que se esvazia completamente tão logo acabado. Uma incrível embriaguez que nos toma pela gola, nos gira e nos faz dizer com ela loucuras – loucuras de que não lembraremos tão logo estejamos sóbrios. Seu enunciador julga mais conveniente apresentar-se como louco do que como profeta. Ora, é uma diferença de escuta. O profeta é aquele do qual se espera uma visão. Ela seria o fundo último de sua fala inovadora. Seguidores virão que acreditarão des-

lindar essa fala, buscando revelar aquele fundo. O louco de Mário é um disparate: o disparate é uma fala já sem fundo. Tal loucura não é uma afirmação, é uma provocação, seu critério de valor não é a verdade, mas a sedução. Não se presta atenção a um disparate como quem o deslinda, mas como quem lhe dá continuidade, uma continuidade que é sempre incerta, é sempre nossa. A profecia se transfere, é acessada por uma coletividade, o disparate é pessoal, algo que mantém necessariamente sua diferença e que se nos provoca é sempre por caminhos que são nossos, caminhos em que ninguém nos acompanha. (Nem o louco nos pode seguir, nem nós a ele.) O disparate é um duplo abandono: quem lhe presta atenção está sempre sozinho, assim como quem o profere.

*

Uma fala assim, desapoderada, sem fundo e autodestrutiva talvez precisasse criar para si um mito fundador, caótico, que remetesse a um estado inalcançável de desordem. É o que aparece para Mário como o *Estado de Poesia*, por oposição ao *Estado de Arte*. A mínima estética de Mário, um dos poucos pontos que nos aparecem como caracteres positivos de seu modernismo, parece restituir o negativo e a destruição à sua posição central: haveria então um estado propriamente destrutivo da criação, uma produção referente a um estado destrutivo, um momento da criação em que ela está mais próxima da destruição, quase completamente de acordo com o sentido destruidor daquele primeiro modernismo. O estado de poesia é um estado disforme da escrita, momento sem ponderação, sem cálculo, sem censura, em que o caos reina e em que as palavras, a produção, são ainda este caos, indiviso, plural; em que o poema é ainda algo que precisa ser organizado para fazer sentido. Este caos seria como um lirismo puro, o Dom Lirismo da pequena fábula que conta o “Prefácio”:

Dom Lirismo, ao desembarcar do Eldorado do Inconsciente no cáis da terra do Consciente, é inspecionado pela visita médica, a Inteligência, que o alimpa dos macaquinhos e de toda

e qualquer doença que possa espalhar confusão, obscuridade na terrinha progressista. Dom Lirismo sofre mais uma visita alfandegária, descoberta por Freud, que a denominou Censura. Sou contrabandista! E contrário à lei da vacina obrigatória. (Andrade: 1980, 27-8)

O estado de poesia, o lirismo puro, o disparate *desvairista* refazem, em uma poética de Mário de Andrade, a pura destruição, contrabandeada ao caos inconsciente, como Mário (e não a psicanálise) o entende, a destruição a que aludia o movimento modernista. A origem da poesia era então também uma destruição, como o sentido especificamente destruidor do movimento modernista se tornaria ponto de partida para toda arte brasileira por vir. Essa destruição primordial o modernismo tornava possível e necessária a todas as obras que dali adviessem, ao futuro como Mário dá a entender na conferência de 1942:

E agora o artista brasileiro tem diante de si uma verdade social, uma liberdade (infelizmente só estética), uma independência, um direito às suas inquietações e pesquisas que não tendo passado pelo que passaram os modernistas da Semana, ele nem pode imaginar que conquista enorme representa. (...) jamais não poderão suspeitar o a que nos sujeitamos, pra que eles pudessem viver hoje abertamente o drama que os dignifica. (Andrade: 1978, 251)

É que o modernismo não era uma fórmula, sequer uma forma, fechada, estável. Era uma efervescência, uma abertura, passagem fluida em direção a um horizonte que não chega sem que já se esteja fora do puro movimento, sem que haja ao menos alguma fixidez – esse era, por sua vez, o puro drama aberto que o dignificava. Seu primitivismo: “O verso livre é justamente aquisição de ritmos pessoais. (...) é uma vitória do individualismo” em contraposição à “impersonalização das métricas tradicionais” (Andrade: 1978, 278). Mas a Semana não era esse *ritmo pessoal*, ou uma *libertação pessoal*, era uma libertação coletiva pura e por isso não poderia

ocupar espaço positivo de um fechamento. Seu drama só poderia ser o da abertura. Ela teria de negar a exigência métrica e ser “sem ritmo”, de jeito que todo ritmo fosse ganho de dentro de sua ausência de ritmo. O contrário do que o “Prefácio Interessantíssimo” diz de Bilac, em um curioso trecho em que o binômio construção-destruição parece se inverter em relação ao modernismo:

O apogeu já é decadência, porque sendo estagnação não pode conter em si um progresso, uma evolução ascensional. Bilac representa uma fase destrutiva da poesia; porque toda perfeição em arte significa destruição (...) O nosso primitivismo representa uma nova fase construtiva . (Andrade: 1980, 26)

O movimento poderia ser tudo menos estagnado e estático. Não poderia ser assim apogeu, mas somente origem, princípio ascensional. Mola propulsora à qual toda ascensão, apogeu e queda, são exteriores. O movimento poderia impulsionar, nunca encaminhar. *Toda perfeição significa destruição.* Ora, destruição de que, senão do futuro? O Bilac de Mário é um perfeito, um feito completamente, totalmente atualizado. Portanto um passado, um exemplo, não uma lição, um poeta ao qual o modernismo só pode se referir por uma ruptura. O modernismo, o primitivismo moderno, como diz o “Prefácio”, é uma abertura de possibilidades, uma tentativa de dar futuro, de abrir caminho a uma nova fase construtiva. Se a perfeição em arte é uma destruição do futuro, e se a questão do modernismo era a possibilitação de um futuro, era preciso que a obra desse modernismo fosse algo como uma absoluta imperfeição, um total não fazer-se. E que a cada passo seu ela devesse se desculpar, se autodestruir, se negar.

*

A destruição do futuro não é uma prerrogativa do parnasianismo, o estilo de época crucificado na Semana. Em um texto sobre Machado Mário diz algo bem próximo: “Machado de Assis é um fim, não é um começo e sequer um alento novo recolhido em ca-

minho. Ele coroa um tempo inteiro, mas sua influência tem sido sempre negativa” (Andrade: 1978, 107). É que o que está feito em Machado está bem feito, está perfeito, e não parece poder ser continuado, mas somente traído, desvirtuado. O que não significa dizer que a obra de Machado seja fechada, mas justamente que sua abertura é aquilo que não pode ser repetido, é como uma abertura perfeita, completa. Exemplo, exemplo de abertura, não lição.

É Mário quem insiste na distinção entre as obras generosas, que serviriam de lição ao futuro, e as obras sem generosidade, acabadas, que só podem servir como exemplo:

Na Literatura há figuras que por mais mortas já, mais do passado, dão sempre a impressão de inacabadas. Goethe, por exemplo, pra subir dum pulo às supremas grandezas. Ao passo que em naturezas sem nenhuma generosidade, em Anatole France, um Machado de Assis, um Pirandello, cada obra é total em si mesma, e mesmo quando ainda vivos, esses autores não implicam espera, são acabados (é bem o caso de Pirandello). (Andrade: 1978, 40).

O modernismo de 22 estará sempre entre os primeiros. A lição modernista, a da Semana de 22 é uma pura generosidade, é o que só se pode repetir. Mesmo porque ela já era, já deveria ser, lição mesmo para os que a viveram. Só enquanto projeto inconcluso, obra não acabada, tendência não levada a cabo, é possível fazer do passado algo pertinente, uma lição ao presente e ao futuro como Mário dizia que o modernismo seria: “Eu creio que os modernistas da Semana de Arte Moderna não devemos servir de exemplo a ninguém. Mas poderemos servir de lição” (Andrade: 1978, 255). O paradoxo do modernismo, tal qual Mário nos parece entender, é justamente o de ter sido um puro projetar, uma propulsão aberta de futuro. O paradoxo de ser o que só pode se repetir, a abertura que não pode senão manter-se aberta, a cada obra, a cada autor. Como uma perfeita destruição. Um puro estado de êxtase de poesia. Generosidade absoluta.

O Losango, Poesia de circunstância

Que obra poderia dizer-se, assim, modernista? Talvez somente uma obra que negasse sua própria condição de obra. Já na advertência que o precede, o segundo livro de poemas do Mário de Andrade modernista, *Losango cáqui*, se coloca nessa condição de obra-não-obra, de obra que incorpora a negatividade em sua própria constituição. Novamente os começos de Mário, as notas explicativas, advertências prévias, prefácios, dedicatórias. Sempre uma antecipação do objeto como que incorporada a este, mas que, ao mesmo tempo, o desmonta enquanto objeto e puxa o tapete de nossa expectativa. Aqui, o desafio é menos na forma do que no olhar que voltamos a essa forma, não o questionamento da forma do poema, mas de seu lugar – a circunstância:

Me resolvo a publicar este livro assim como foi composto em 1922. É um diário de três meses a que ajuntei uns poucos trechos de outras épocas que o complementam e esclarecem. Sensações, ideias, alucinações, brincadeiras, liricamente anotadas. Raro tive a intenção de poema quando escrevi os versos sem título deste livro.

Aliás o que mais me perturba nesta feição artística a que me levaram minhas opiniões estéticas é que todo lirismo realizado conforme tal orientação torna-se 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 apresentá-las como anotações líricas de momentos de vida e movimentos subconscientes onde vai com gosto o meu sentimento possivelmente pau-brasil e romântico.

Hoje estou convencido de que a Poesia não pode ficar nisso. Tem de ir além. Pra que alens não sei não e a gente nunca deve querer passar adiante de si mesmo.

Porém peço que este livro seja tomado como pergunta, não como solução que eu acredite sequer momentânea. A existência admirável que levo consagrei-a toda a procurar. Deus quei-

ra que não ache nunca... Porquê seria então o descanso em vida, parar mais detestável que a morte. Minhas obras todas na significação verdadeira delas eu as mostro nem mesmo como soluções possíveis e transitórias. São procuras. Consagram e perpetuam esta inquietação gostosa de procurar. Eis o que é, o que imagino será, toda a minha obra: uma curiosidade em via de satisfação.

Rapazes não confundam a calma destas linhas preparatórias com a melancolia comum. Não tem melancolia aqui. Sou feliz. Estou convencido que cumpro o destino que deviam ter meu corpo em sua transformação, minha alma em sua finalidade.

E passo bem, muito obrigado. (Andrade: 1980, 67)

O que adverte Mário ao olhar que se volta para este livro? Que estes poemas que se seguem não são poemas, mas anotações líricas, palavras imersas na circunstância, quase sem a intenção de poesia. São como que não poemas, textos que pararam ali onde a poesia ainda não pode ficar, traíndo sua própria condição por insistir em permanecer onde não poderiam. Palavras surrupiadadas ao *Estado de Poesia*, que não foram “escritas”, que não passaram pela censura da forma mesmo que a menor, que não participaram do *Estado de Arte*.

Não à toa, se trata de uma obra que a todo momento se questiona, se problematiza, se corrige. Não aceita sua condição, o lugar que lhe é dado, pois sente que este lugar está além do espaço que lhe corresponde. Do espaço onde ela se faz e onde insiste em permanecer. Tendo começado seu primeiro poema com o verso “Meu coração estrala”, o livro de Mário não pode não se trair e denunciar, vários poemas depois:

Meu coração estrala

Que imagem sem verdade.

... Porém não tive a ideia de mentir...

Foram os nervos, a alma?

Que quer dizer estralo!

Nem ao menos sou padre Vieira...
Oh dicionário pequitito!... (Andrade: 1980, 95)

O que está em questão no *Losango*, a princípio, não é uma concepção de arte, mas uma coisa vital qualquer que recua de toda enunciação. Algo que se recusa a ganhar uma imagem, imagem que será sempre *sem verdade*, fazendo necessário questionar a todo o momento não só a forma do poema, sua execução, mas o próprio *instrumento de trabalho*, as palavras. Diante dessa coisa vital qualquer dicionário parecerá sempre pequeno demais. Aqui, a concepção que Mário tem de seu livro parece se trair e alcançar seu mais belo paradoxo. Ele de antemão recuara, dotando estes escritos de uma existência “pessoal por demais”, ele os vê fracos, sem poder de universalidade ou duração. Mas, nas tantas vezes em que algum poema recusa uma palavra ou uma imagem, não é por ela sucumbir a uma pessoalidade ou a um sentimentalismo rasgado, mas, pelo contrário, por ela ser corriqueira demais. O *Losango* recusa o por demais usado e usual, a Imagem formada, social, gregária: “... é já bem corriqueira essa comparação de flores e mulheres”; “Não devia falar ‘meu coração estrala’./ Lembro todos os estralos do mundo” (Andrade: 1980, 78 e 101). O que é fonte de lamento na advertência é justamente a aposta ao longo do livro. Um dos vetores da pergunta, da busca que a advertência atribuía ao *Losango*, é o da procura por uma pessoalidade irredutível, por um contato pessoalíssimo que não pode nunca alcançar a palavra, literária, recorrente, usada, comum – uma diferença que não chega à linguagem. Dessa busca tem-se sempre de recuar: o *Losango* é como que um livro condenado a se comunicar, condenado a uma existência que lhe é exterior, e não pessoal, ininteligível ou desinteressante como dizia a advertência.

Mário subestima o estado de poesia, o caos primordial do qual nascem os poemas. O que é dito do *Losango* na advertência coaduna-se perfeitamente com este estado – estes escritos-não-escritos se mantêm aquém do lugar de toda arte, permanecendo, portanto, em um puro estado de poesia. Este estado não é, no entanto, um estado dos poetas, privativo de quem escreve poesia. Pelo contrário, se o estado de poesia se contrapõe ao estado

de arte, é porque por *poesia* se entende algo vital que ainda não partilha da condição de *arte*. Na esteira do “Prefácio Interessantíssimo”, vemos o *Losango* nascendo de um estado vital extremo, como o *verso harmônico*, quando Mário descreve a relação deste com o *tumulto desordenado* que acossa o cérebro de quem atravessa um momento crítico, imprevisto:

Si você já teve por acaso na vida um acontecimento forte, imprevisto (já teve naturalmente) recorde-se do tumulto desordenado das muitas ideias que nesse momento lhe tumultuaram no cérebro. Essas ideias, reduzidas ao mínimo telegráfico da palavra, não se continuavam, porque não faziam parte de frase alguma, não tinham resposta, solução, continuidade. Vibravam, ressoavam, amontoavam-se, sobrepunham-se. Sem ligação, sem concordância aparente – embora nascidas do mesmo acontecimento – formavam, pela sucessão rapidíssima, verdadeira simultaneidade, verdadeiras harmonias acompanhando a melodia energética e larga do acontecimento. (Andrade: 1980, 25)

Os escritos do *Losango* são como estas palavras nascidas diretamente do acontecimento, palavras que vem à tona sem se organizar em um todo coerente, frasal. O verso harmônico é como um rastro deste estado caótico dos afetos intensivos humanos, do estado (de Poesia) que participa da produção poética, se distinguindo de um segundo momento de trabalho consciente (Estado de Arte). Se o verso harmônico parece uma recriação deste estado primeiro caótico da escrita, os textos do *Losango* aparecem-nos como criações puras, originárias, vindas direto deste estado, sem passar pelo trabalho posterior de recriá-lo. O *Losango* é como que a escrita surrupiada, contrabandeada ao Estado de Poesia.

Essa confusão, este estado indiscernível, é uma experiência um tanto corriqueira: o aflorar de um desregramento em meio à vida cotidiana. Quando a cabeça transborda daquilo que a atravessa, veloz, caótico. Não algo privativo dos poetas. Este Estado de Poesia, tal como o entendemos a partir do *Losango*, não teria nada em si de poesia, mas seria como que um volume alto de vida. Talvez por isso

mesmo, justo quando Mário crê sucumbir de pessoalidade muda, ininteligível, e inalcançável é quando ele se condena à maior legibilidade, à maior exterioridade imprópria. É sempre a ordenação o que marca um pertencimento, uma posse. A coisa vital qualquer é o que se mantém irredutível até mesmo à forma de uma pessoalidade: ela nega o eu como um território que ainda não é o seu, e permanece aquém dele. Justamente, na condição de trechos desorganizados, surrupiados ao caos, os textos do *Losango* pertencem a um estado de absoluto não pertencimento. Estes textos, que não foram escritos, que desejam o lugar de algo não escrito, que almejam ser uma não obra, estes textos talvez sejam, por essas mesmas razões, os mais *legíveis*.

*

Toda correção é aqui sempre adicionada. Mesmo quando a censura do estado de arte acontece, isso se dá sem que se suprima o que o estado de poesia concebera. *É já bem corriqueira essa comparação de flores e mulheres*, mas não posso não fazê-la; *que imagem sem verdade...* Mas não há verdade tampouco em dizê-la sem verdade. O acerto não comparece. O livro se nega. Mas não apaga, risca, não conhece borracha, somente rabisco sobre o escrito que, mesmo rabiscado, continua entregue, continua legível, continua escrita.

Só se pode, portanto, perpetuar o erro, o erro primordial de esquecer...

*

Aqui o que se apresenta não é um enunciador insatisfeito, inquieto, ruminante, como na dedicatória da *Pauliceia* e no “Prefácio”, ou ressentido como na conferência de 1942. Há pesquisa, busca, como caracterizamos em uma poética da pesquisa e do negativo em Mário de Andrade; há mesmo autonegação da condição de obra. Mas o afeto reinante e recorrente em *Losango cáqui* é a alegria, a alegria besta de viver: “A própria dor é uma felicidade” (Andrade: 1980,

82); “todo vibro da alegria de viver” (p. 93). É uma obra que não acha, mas que se satisfaz da procura, da busca interminável: *Não tem melancolia aqui*. É um livro que goza. Ou ainda: que vive como prazer a eterna espera desesperada pelo gozo inalcançável. *Pesquisa...*

*

Como o número (e todos os poemas do livro são numerados, antes mesmo de ganharem seus títulos), a forma geométrica é talvez o mais abstrato. Mas ao mesmo tempo o que mais inteiramente se entrega à inteligência. Um número é o que não possui correspondente externo, não quer dizer nada, mas se diz completamente por se dizer. É a forma do mais legível. *Losango cáqui*. Está tudo aí, em se dizer, mesmo que não possamos, por isso, pôr as mãos em qualquer coisa. Mesmo que este losango não nos pareça ter nenhuma realidade, ele é a forma da maior sinceridade, da maior franqueza.

*

Objeto estranho, que se esvazia a todo momento, que se questiona, que não se assume o que é. Poemas em que a poesia mesma não é buscada, mas é somente algo acidental, incidental. Se há uma poesia do *Losango* seria essa talvez a única poesia *verdadeira*? Porque a única não *artificial*? Poesia de circunstância? Sim, mas não porque circunscrita a um momento, a uma vida *pessoal por demais*, mas porque acidentalmente escrita, acidentalmente poesia. Seria isso então, a poesia de circunstância: versos aos quais o serem versos advém como um acidente, como circunstância.

*

Losango é o livro do *lugar comum inesperado*. Notas de pé de página ao acaso besta da vida. Os textos sem título – aqueles *involuntários da pátria* (p. 75), que não provieram de uma intenção de poesia, os menos poemas de todos – são os que mais transmitem esse lirismo cotidiano e livre que parece a marca identitária do segundo livro do modernista Mário.

Já o poema *II – Máquina de escrever*, mesmo levando um título, é ainda uma espécie de nota. Uma nota à escrita mesma: um pensamento que ocorre àquele que escreve em meio à vida. Para o *Losango*, escrever não se faz sobre a vida, como uma atividade recortada do correr desta, mas como um fluxo entre outros, entre os muitos fluxos que compõem essa vida. Escrever sobre sua vida talvez tornasse a advertência de Mário mais acurada e o livro menos legível, mais pessoal e inacessível. Interessante somente como um esboço de biografia. Mas seu livro não é isso. Voltamos à imagem da nota de pé de página: é como se escrevesse sob a vida, por debaixo dela. Se envolvendo nos movimentos anônimos e subterrâneos, dos afetos intensivos e sem nome que nos percorrem. Escrever é só mais uma maneira entre outras de lhes corresponder.

*

Não parece haver delírio aqui. Ou desvario, como na *Pauliceia*. Talvez seja justamente o desvario da *Pauliceia* o que faça necessário um estado de arte, para aparar as arestas da loucura, para redimensionar as formas. O *Losango* é todo trabalho, mesmo sendo todo estado de poesia. É matinal, muito mais do que arlequinal. É o trabalho em sua indiscernibilidade com a embriaguez. É o momento em que se sente faltar arte, trabalho, crítica, mas que tampouco é a loucura que comparece. O estado em que não se pode mais distinguir delírio de sobriedade.

*

O número é um acúmulo, como quando se diz *fazer número*. Sempre mais um, mais um, prolongando-se indefinidamente. O livro de Mário é acrescível, ele parece continuar mesmo quando acaba. Feito principalmente de poemas pequenos e numerados, não passa como um bloco orgânico, um amálgama completo, inteiriço. Se denuncia inacabado, incompleto, aberto. Se fosse o caso de continuá-lo saberíamos por onde (quarenta e seis.... quarenta e sete...).

O número é o mínimo da ordem, daí ele permitir uma abertura. É o que distingue um poema do outro juntando-os em uma mesma

massa amorfa. Diferença sem qualidade, o número não é propriedade, não é característica. Não é nome. Se muitas vezes o número parece o ápice da rigidez é somente porque ele é a pura ordem, sem naturalização, sem argumentos em seu próprio favor. Sem apelar para uma verdade. Ordem sem o delírio de uma substância.

O número – fatal, inescapável? Ou, por outro lado, casual, in-cidente.

*

É tão hesitante que sequer a falta de intenção de poesia é um caractere geral, de todos os “poemas”. Escrita irregular, recuada ante sua própria condição de escrita. Mas que tampouco se mantém muito tempo nessa retaguarda. “*Raro* tive a intenção de poema...” (grifo nosso) – é um livro que quer escapar de tudo: da condição de obra, mas também de uma condição de não obra. Nem escrito, nem não escrito. (Vida dançarina, esvoaçante, a ela só poderia corresponder uma crítica irregular, nem sintética nem analítica, mas sempre hesitando entre os dois polos.)

*

Se o modernismo se caracterizava por um aspecto destrutivo e, com o intento de abrir possibilidades para um futuro que viria, se ele passava pelo escândalo, pelo produzir loucuras e chamá-las Arte, garantindo uma loucura aberta da arte por este gesto de incorporar objetos estranhos e formas inesperadas, é como se *Losango cáqui* fosse o contrário. Algo como uma experiência antimodernista (mas por isso mesmo mais modernista ainda). O que se busca aqui não é primordialmente uma potencialização da arte, mas uma relação intensa da escrita com a vida, relação em que a arte, o nome de arte, parece vir tarde demais ou ser mesmo supérfluo.

*

O poema *II – Máquina de escrever*, tecido como uma espécie de nota à escrita mesma, nos parece conter um esboço de poética,

um rascunho de como o *Losango* ele mesmo entende sua escrita. Havíamos falado da escrita em uma correspondência com os afetos intensivos e sem nome que nos percorrem. Por correspondência entendemos os dois sentidos: de estar à altura desses afetos, permeado por eles; e de remetê-los, endereçá-los, fazendo-os, com isso, se mover.

Mas será somente isso? Ou melhor: será imediatamente isso? Não haveria no *Losango* um combate entre estes afetos intensivos? Um embate tenso entre forças, recheado de paradas, de retrocessos, de avanços precipitados, antes que se possa chegar assim a uma – *escrita*?

Máquina de escrever

II

B, D, G, Z, Reminton.

Pra todas as cartas da gente.

Eco mecânico

De sentimentos rápidos batidos.

Pressa, muita pressa.

Duma feita surripiaram a máquina de escrever de meu mano.

Isso também entra na poesia

Porque ele não tinha dinheiro pra comprar outra.

Igualdade maquinal,

Amor ódio tristeza...

E os sorrisos da ironia

Pra todas as cartas da gente...

Os malévolos e os presidentes da República

Escrevendo com a mesma letra...

Igualdade

Liberdade

Fraternité, point.

Unificação de todas as mãos.

Todos os amores
Começando por uns AA que se parecem...
O marido que engana a mulher,
A mulher que engana o marido,
Os amantes os filhos os namorados...

'Pêsames'.
'Situação difícil.
Querido amigo... (E os 50 milréis.)
Subscrevo-me

admº.
obgdº."

E a assinatura manuscrita.

Trique... Estrago!
É na letra O.
Privação de espantos
Prás almas espéculas diante da vida!
Todas as ânsias perturbadas!
Não poder contar meu êxtase
Diante dos teus cabelos de fogaréu!

A interjeição saiu como 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 de fogaréu.
A máquina mentiu!
Sabes que sou muito alegre

E gosto de beijar teus olhos matinais.
Até quarta, hein, ll.

Bato dois LL minúsculos.
E a assinatura manuscrita.

(Andrade: 1980, 70-1)

Parece-nos que há três linhas, três forças em luta nesse poema. Três linhas que compõem a escrita do *Losango cáqui*.

A primeira força é uma força maquinal, a força da “igualdade maquinal”, uma linha regular, sempre idêntica a si mesma. A suposta linha única, uma, comum a todos os traçados. É uma linha que o *Losango* encontra, mas da qual quer sempre escapar, a linha do gregarismo da fala, da comunicabilidade superficial de toda a linguagem. Mais de uma vez no livro, um verso ou uma expressão é, logo depois de proferido, lamentado, arrependido, justamente por ser considerado gregário, usual, comum. Como se essa comunidade da linguagem fosse uma força a impedir o avanço do *Losango*, o traçado de uma linha mais sua.

A máquina traça uma linha rápida, linha da pressa, sem retrocesso, pela qual os sentimentos passam rápidos, e assumem o som batido, duro, percussivo das engrenagens. O lamento de Mário na advertência é pertinente: uma das forças do losango é uma força de fuga do coletivo em direção ao desejo de uma existência “pessoal por demais”. Essa força pessoal é sempre ameaçada por uma igualdade maquinal, irônica, distanciada que diz com as mesmas palavras afetos diversos: amor, ódio, tristeza. O *Losango* sofre com a igualdade de uma linguagem que passa aparentemente impune por todos os sentidos que ela denota. Como se essa impunidade, essa exterioridade da fala em relação ao sentimento que confessa, ao sujeito que sofre, desse notícia de uma ironia interna à linguagem: por baixo do sentimento dito, o *Losango* escuta a pressa da linguagem falando mais alto, olhando de fora, rindo de todo dito e todo dizer. Como se só dizer, com as mesmas palavras tão usadas, usuais e gastas, como se falar já não pudesse estar à altura do que se diz. O meu amor me parece sempre uma coisa pessoal, única,

singular. Algo original no decurso da história. E confessá-lo assim, com as mesmas palavras com as quais tantos amantes antes de mim confessaram seus tantos amores que em tanto divergiam do meu, é degradá-lo. É perdê-lo.

A todo o momento espreita um *todos* que ameaça engolir, em seu anonimato, o pessoal, o indivíduo e seu dizer: “Não devia falar ‘meu coração estrala’./ Lembro todos os estralos do mundo”... Um horizonte largo demais, aberto demais, anônimo, sob a forma de uma totalidade pressiona o coração, impedindo-o de estralar. Bloqueia a fala, a induz ao erro, ou antes: constrange-a, marcando todo seu corpo com o signo do gregário, do comum. Meu amor: só mais um amor... – falta de caráter pessoal, de diferença, falta essa que o *Losango* lamenta em tom agudo. *Eco mecânico* – sob o signo do *todo mundo*, toda fala, todo sentimento, toda diferença é sempre repetida, repetitiva, é sempre só mais uma fala, mais um sentimento, mais uma pessoa... Com isso a escrita do *Losango* não pode se satisfazer.

A essa danação, os poemas rebatem com cinismo: “Finalmente o sargento compreendeu que eu era o Exemplo,/ Me deu o lugar supremo!/ Sou o generalíssimo das tropas de terra-e-mar da humanidade” (Andrade: 1980, 87). Como se dissesse: já que me condenam à igualdade, serei eu o supremo igual, mais igual do que qualquer outro igual, o grande igualado. *Eu sou todo mundo*. Mas não se trata de ser todo mundo, de ser o anônimo. Se o eu for se dissolver ele terá de levar consigo a forma do geral, do *todo mundo*, da totalidade. Trata-se antes de destituir o lugar do todo mundo, da fala suprema, do exemplo mudo. “Tudo em mim são ângulos, retas./ Maquinismo inflexível./ Corpo metrônomo,/ Allegro ma non troppo” (Andrade: 1980, 87) – esse momento em que se unem, na lógica do *Losango*, o mais próprio e o mais geral, o eu e a máquina, essa união é ainda uma igualdade, se dá ainda sob o signo no *inflexível*. O cinismo dos versos citados é uma resposta prematura, impossível, mas que serve de arma para enxergar seu inimigo: o *todo mundo* é inflexível, o geral, o exemplo é aterrador porque lhe falta poder de manobra, porque ele nos limita os movimentos, a dinâmica dos afetos intensivos.

A fala suprema, exemplar, generalíssima, é uma mudez, uma não fala. A forma definitiva do *todo mundo* é um ninguém, um apagamento completo de toda comoção, de todo movimento. “IMOBILIDADE ABSOLUTA”, diz certa vez o losango, porque não se pode mesmo mover ou comover os olhos gerais, maquinais, os olhos anônimos dos habitantes da cidade. O grito “Saiba a cidade de S. Paulo/ Que nela vive um homem feliz” (Andrade: 1980, 73 e 99) soa um lamento no vazio: a cidade nunca saberá, ela não sabe. Os olhos imóveis dos passantes sequer se comovem com a paixão pela mulher de cabelos de fogaréu:

XXXVI

Como sempre, escondi minha paixão.
Ninguém soube do primeiro beijo que te dei.
Ninguém não é a inteira verdade
Mas são tão relativos os desconhecidos...
S. Paulo é já uma grande capital.
Não porque tenha milhares de habitantes
Porém a curiosidade já não passa dos olhos pras línguas.
E quanto é mais intenso amar sem comentários!

Mas eu sonho que vai agarradinha no meu braço
Numa rua toda cheia de amigos, de soldados, conhecidos...

(Andrade: 1980, 95-6)

Diante de tantos, o que permanece é ainda um nada, um ninguém. Todo o movimento sutil das paixões é perdido no olhar estático do *todo mundo-ninguém*. E a paixão, a paixão personíssima do *Losango*, perde em realidade na falta de um olhar, de uma curiosidade que lhe corresponda, que lhe devolva sua consistência. Torna-se uma paixão anônima, em meio a uma cidade de anônimos. O que quer dizer justamente que, para o *Losango*, ela se perde enquanto paixão.

Seja na gregariedade da fala, na igualdade maquinal das letras das cartas escritas na máquina, seja no olhar sem curiosidade, sem

escândalo ou estranheza dos passantes de São Paulo, o que ameaça é sempre uma espécie de falta de identidade, falta de consistência pessoal. Tanto maior o perigo, quando é justamente essa força que o *Losango* busca, sua segunda linha, em guerra com a primeira: uma linha manuscrita, irregular, própria. A linha personalíssima com a qual cada um escreve seu nome; linha que treme junto com o ódio narrado, que hesita diante da confissão do amor, e que se alonga de tristeza. Linha comovida da paixão, que erra, que só pode errar e que está sozinha. (A esta linha estaria ligada outra imagem da cidade de São Paulo como a comoção de uma vida, imagem cara à *Pauliceia*...)

É sobretudo a solidão desta linha de força o que leva Mário à sua advertência. Ele teme que o *Losango* não se sustente sozinho, que não possa ser lido (efetivamente), por ter sucumbido a essa força pessoal, solitária, destacada da coletividade, do gregário. Ele teme que a linha solitária não possa se coadunar com o outro do leitor. Se a linha da pressa, a linha gregária, é a linha dos conteúdos mais inteligíveis, que são de pronto reconhecidos e, em sua redundância, já vem, desde sempre, lidos, é de parecer que a linha alongada do afeto pessoal corre o risco de se tornar ilegível. O eu inacessível ao outro, não é somente o incomum inalcançável ao comum (mesmo porque o leitor não é somente o leitor gregário). O eu aqui é também a forma do fechado, do completo em si mesmo e do autorreferente. Daquilo que não pode ser continuado, que não tem fluidez para tanto. O temor de Mário na advertência é o temor de que só para ele mesmo o *Losango* possa fazer sentido. E de que somente em referência à sua vida esse sentido aflore.

Essa linha, no entanto, não se fecha somente ao leitor. Ela passa, sobretudo, por dentro do livro de Mário, em sua constituição interna. O fechamento sobre si mesmo é algo que aflora ali, é um afeto presente, o não querer se ver com o desconhecido, com o outro, com o alheio. No poema de número III, narra-se o encontro casual com um velho conhecido no qual o enunciador não mais se reconhece:

III

Mário de Andrade!

Ah...

Me lembrava daquela cara olhos cabelos,

Daquelas mãos um dia cheias de amizades pra mim...

No entanto era um desconhecido.

Faz tantos anos Mário...

Meia-dúzia, foi em 1916.

Tive notícias de você... Pelos jornais. Tenho seguido.

Ahn...

Você mudou bastante.

Estou mais forte.

Os insultos foram por demais...

Um pouco... Mas, você?

Ora, eu... Mas não acreditei, Mário de Andrade.

E as manobras no Rio, se lembra!... Bom tempinho!

Nosso tempo...

E quis me cercar daqueles braços caídos!...

Então, falando muito baixo pra mim mesmo,

Veríamos juntos si estou certo no que sou...

NO ENTANTO ERA UM DESCONHECIDO.

Convidou:

Sigo pra Caçapava.

Não pede transferência? É requerer do general. Eu fico aqui.

Me olhou rápido como envergonhado de procurar alguém.

Depois poisou 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!

(Andrade: 1980, 71-2)

A irredutibilidade da linha pessoal, seu querer esquecer. Seu ater-se ao que é seu, às *nossas imagens*... O velho amigo, qual sua inconveniência? Ele não nos devolve a imagem que temos do passado, a nossa imagem, a que conhecemos de nós mesmos. Os mortos que voltam... – não se trata, decerto, da forma do anônimo gregário de que falamos antes. Não é sequer a forma de um passado no qual o enunciador não se reconheça. É no presente que se dá o desencontro deste encontro. A distância, marcada pelo tratamento pesado (*Mário de Andrade* ao invés do coloquial *Mário*...), é o que retorna a cada momento. É um encontro casual, comum na cidade, porém ameaçador. O que ele ameaça, esse morto que volta? A *Imagem*, a imagem nossa. O passado justamente – é o passado o que não volta, junto com o antigo amigo, é ele o que sofre com o (des) encontro. O passado tal qual o entende o *Losango* é esquecimento, é a forma de uma apropriação pela qual, à força de esquecimento, tomamos posse daquilo que é nosso. O que o poema não quer é, pelo contrário, *lembrar*: “Ara! praquê voltar nas paisagens dantes!”. O que ele não quer é a presença selvagem de um desconhecido que, estando de alguma forma ligado a este passado, o convulsione. A presença que ameaça a consistência desse passado, a linearidade no mover-se da vida.

O poema XXIII, onde voltam os versos décimo, décimo-primeiro e vigésimo do poema citado, como que glosa este e nos dá um precioso desfecho de leitura: “Onde irá dar a mobilização da vida!” (Ver Andrade: 1980, 86-7. É deste poema também o verso anteriormente citado). É nítido certo tom de lamento e de temor. O eu, que se tentava suster solitário no *Losango*, ameaça ruir ainda vítima de outra força, que não é mais a da linha maquinaal de gregariedade. A personalidade parece sucumbir não mais por falta de consistência, mas por fluidez. Como se o interno, o pessoal, transbordasse por todos os lados a personalidade e a pessoa: “Não escreveria mais ‘Ode ao burguês’ / Nem muitos outros versos da ‘Pauliceia desvairada’”, diz o poema XXIII. Há uma fluidez em jogo, que obriga a força pessoal a assumir mudanças, a assumir sua transitoriedade, sua abertura.

Uma força móvel, linha de mobilidade que esgarça a Imagem que temos de nós e de nosso passado. Não é o mesmo que o

anonimato, que o gregarismo. Seria antes a linha de um segundo anonimato, a linha de um desconhecido irreduzível, de um incognoscível, imprevisto, casual. *Trique...* – o estrago da máquina, seu mal funcionamento. É um erro, casual, uma falha na engrenagem, oposta a seu funcionamento anônimo, indiferenciado e sempre igual a si mesmo. É uma força de diferença, contrária portanto à própria lógica da máquina, ao funcionamento maquinal idêntico. Força essa que, no entanto, não favorece, por outro lado, a linha pessoal de identidade. Se o eu lamenta só poder escrever com as letras de todo mundo, que dirá não poder nem usar uma delas, e ter que adequar seus afetos ao acaso da falta de um ‘O’ ou ao erro de uma exclamação tornada lágrima. Pelo erro, a máquina mente duplamente, falseando uma vez mais além da que já falseava. A terceira linha é a linha quebrada, do acaso do trique da máquina, seu estrago. Mas também do acaso do encontro com o velho conhecido, com o antigo amigo que não nos devolve a imagem que lhe atribuímos. Amigo do passado que está vivo – embora para nós estivesse morto – e que nos escapa. O acaso toma a forma da memória, mas não porque haja um desejo de retorno ao passado, para *as paisagens dantes* ou para o antigo amigo, mas porque o que volta na memória do *Losango* é sempre e somente o desconhecido, o estranho que nos põe diante da imagem tensa de nossa fluidez. O que essa volta do passado traz é sempre a percepção de uma mudança. E aquilo que retorna só retorna enquanto acaso. Entregue à sorte de sua própria fluidez.

A linha de mobilidade é uma linha cruel, para a qual não há mudança, porque nada pode mudar onde tudo é fluido. Mas, para nós, o que ela devolve é sempre o reconhecimento de uma mudança, o desconhecimento patente do que acreditávamos conhecer. Pela linha de mobilidade, nos é imposta uma movimentação violenta, um acaso que nos arrasta e que nunca nos devolve o que esperamos.

– Onde irá dar a mobilização da vida!... Não mais a linha maquinal igualadora, mas tampouco a linha manuscrita pessoal. A linha móvel do acaso desmonta ambas. É uma linha traidora, rangendo em todo traçado. Ela não hesita, corre, treme, se dispersa, se alonga,

se retifica, mas tudo segundo ela mesma, tudo segundo seu acaso. Ela vem nos dizer que só a Imagem pode ser nossa, e que só o superficial pode ser gregário. Ela vem em nome dos afetos intensivos e sem nome que nos percorrem (um retorno do anonimato sob o signo da mobilidade parece agora possível). Para dizer que a escrita é possível e que ela não passa nem pelo comum, nem pelo pessoal. Nem pelo eu, nem pelo todo mundo. Uma terceira linha de escrita, onde o que se escreve não é mais o maquinal igualador e nem tampouco a diferença pessoal, mas uma diferença casual. Uma impropriedade, que não pertence ao eu nem ao todo mundo, é o que vence no combate do *Losango*. É sua força última, sua vida derradeira e perpétua.

*

(Como pedir desculpas por uma tal impropriedade? Por uma escrita imprópria? Ora, e para quê, se a impropriedade é a forma da leitura, da legibilidade mesma? Só se lê o escrito que não pertence. Só é escrito e lido aquilo que não é propriedade – do eu, do autor, como um fundo falso e suposto fim último. Porque ler é, de alguma forma, apropriar-se, interessadamente, de um alheamento. Mas tampouco se lê o que é propriedade de um *todo o mundo*. Como forma de uma totalidade arrasadora, que soterra de antemão a leitura em um mar de referências, o *todo mundo* tende a circunscrever a ação da obra, rementendo-a sempre às forças imperativas do momento histórico, da literatura nacional, do sentido autoral – justamente às forças igualadoras do *todo mundo*, da totalidade, que rechaça um subjetivismo flácido, mas que também renega a surpresa de um encontro casual. Queremos aqui uma leitura imprópria, entre parênteses. Leitura no estrago da máquina, de todas as máquinas: do eu, da totalidade e, em última instância, no estrago da obra mesma... É ao leitor que parece pertencer a linha casual: pois a ele cabe o encontro que trica a máquina da escrita.)

*

O *eu*: fechado porque completo, adolescente, satisfeito demais em sua autorreferência – só eu sei o que é ser eu, minha dor, meu amor, são só meus, e ninguém me pode entender. O *todo mundo*: fechado por dar-se por completo – *todo mundo* sempre já viu de tudo, sempre já sabe de antemão... – A impropriedade casual é aberta. É a forma de uma recepção – entra-se, à vontade.

*

Mas o eu, ele mesmo, já não seria uma casualidade? Diante da máquina, anônima, geral e comum, o eu tentava travar o combate no mesmo nível, no nível da dureza. A dureza do EU, com sua movimentação própria, contra a imobilidade difusa da máquina. Mas não era ali que a luta podia ser ganha, dever-se-ia começar por abdicar desta trincheira. A linha do acaso vem para mostrar que a luta deveria tomar a forma de uma mobilidade difusa, não de uma mobilidade própria, grave, lenta. A vitória só viria com o retorno da velocidade já sem a pressa, com a dissolução do eu. Tudo se passa como se da linha maquinal à linha de mobilidade, passando pela linha pessoal, houvesse um gradual aumento de consistência. Em um primeiro momento essa consistência é dura, fechada, na forma do eu; e só depois ela pode extravasar, extrapolar essa forma que a continha, tornando-se consistência móvel, *mobilidade absoluta*.

Mas essa dissolução da forma do eu não é uma vitória do anonimato, embora um segundo anonimato seja possível. É uma questão de escrever seu nome com as letras do mundo, da máquina. O nome, o eu, é só mais um acaso da máquina, mais uma maquinação do acaso. A linha do acaso possibilita falar como todo mundo, no acaso da máquina, porque a linguagem é também só mais um estrago. Só mais uma engrenagem quebrada...

*

Falhar é a vida da máquina.

*

O sem nome dos afetos intensivos não é o mesmo que a falta de nome do anonimato. O anônimo dos poemas do *Losango* não é o sem nome. Aquele não pode suportar um nome por falta de consistência, sob pena de desabar debaixo dele; ele não se sustenta senão pela força do gregarismo, da igualdade maquinal. Sua linha é a de *todo mundo*, seu nome é *todo mundo*, sempre idêntica, sempre a mesma, os mesmos AA no começo de todos os amores – donde em última instância, mesmo com toda a pressa, essa linha ser uma força da imobilidade, da dificuldade de movimento.

A linha nominal arriscava ser uma linha fechada sobre si mesma, excessivamente pessoal. O nome manuscrito pode se tornar mero rabisco. Estagnação do inflexível. A linha do acaso, a linha de mobilidade, é a força de um segundo anonimato porque nela tudo é fluido, tudo é móvel demais para ganhar nome. Ou ainda: porque, sobre ela, mesmo o nome já precisa acatar a solubilidade e ser sempre nome do sem nome. Dizer que a impropriedade vence o combate no *Losango* é dizer que mesmo quando Mário acredita fazer poemas fechados sobre si mesmos, inflexíveis, *peçoais por demais*, ele sucumbe à força imprópria da Linguagem, força essa que não é mais a do gregário, a da fala comum. A fala comum é comum porque já de antemão pertence a todos. A linha de impropriedade dá conta de um não pertencimento, de uma infinita surpresa.

No *Losango* a linguagem é uma máquina estragada, mal-funcional. Quando tentava tecer sua busca sobre uma linha pessoal, temendo sucumbir a uma força gregária, o *Losango* se depara com uma terceira linha de força, que ele não procurava e que não temia. Uma linha que surge, abruptamente, e da qual não podemos fugir. “A máquina mentiu!” – diz o poema que se queria alegre, exclamativo e amorosamente espantado. O trique da máquina o condena a parecer lamentoso, melancólico, exatamente o que Mário dizia temer na advertência (“Não tem melancolia aqui. Sou feliz.”). Ali, mesmo tomado pelo medo de ter sucumbido à linha pessoalíssima, ele já pressentia que sua intenção fora ultrapassada, que sua escrita escapava a ele mesmo. Traidora, a linguagem sempre “mente”. Não diz nem a Verdade, aceita, gregária e comum, nem tampouco o que queríamos com ela dizer.

Epílogo

Há, em um conhecido ícone da nação brasileira, um outro losango, um losango que, de maneira bem diversa do *Losango cáqui*, se ‘propõe’, se coloca, recebe e tem uma posição assegurada para si. Trata-se do losango amarelo que corta o fundo verde da bandeira brasileira. Seria impróprio tecer aqui uma relação? Porque, aqui, na bandeira, se a cor marcante que o envolve representa a esperança, o amarelo do losango remete à riqueza e ao ouro das terras brasileiras. Essa remissão é positiva, o amarelo é um signo que representa essa riqueza, a assegura, toma mesmo partido dela (é isso que ele ‘propõe’, que ele põe diante de nós). Haveria uma riqueza em questão no livro de Mário? Uma riqueza do Brasil? – Se sim, tratar-se-ia de outra riqueza, bem diversa daquela proposta na bandeira. Uma riqueza paradoxal que, como uma obra que se nega a condição de obra, provém não de um brilho, mas de uma fundamental pobreza, de uma opacidade, um recuo – o tom pastel do cáqui em relação ao brilho do amarelo. Se esse brilho remete-nos a uma riqueza fácil, profusa, positiva (do ouro, mas não só dele), se ele nos propõe uma imagem da riqueza brasileira como profusão positiva, brilho, o que o cáqui permitiria pensar seria uma outra riqueza brasileira: não da profusão, mas do recuo, como que para dizer que a riqueza das terras brasileiras não se evidencia somente pela presença de caracteres positivos (como de pedras preciosas). Para que essa riqueza não seja prisioneira de uma abundância, e para que essa abundância não redunde em simples atributo da extensão, mas seja justamente encontrada em uma abertura, uma abertura intensiva: a riqueza brasileira como pensada pelo *Losango cáqui* seria uma riqueza negativa, recuada, a possibilidade da profusão do que é positivo. Como se fosse também o Brasil que preferisse ficar na “entressombra fecunda” (1963: 29) que é a pura condição intensiva de aparecimento de qualquer “assombração” que venha povoar a extensão. Um Brasil atento ao princípio puramente negativo do modernismo de 22 (atento à Poesia), país de um perene porvir, cuja identidade é a própria abertura a identidades, cuja riqueza é essa abertura.

Talvez seja o principal momento em que uma brasilidade e uma riqueza caracteristicamente brasileira seja pensada por Má-

rio como esse recuo negativo. No entanto, não tanto quanto possa parecer. Se, em “Carnaval carioca”, o que vem à tona é a radical abundância da “mais pujante civilização do Brasil”, é, entretanto, essa mesma negatividade que se encontra em questão, alcançada agora por meio de uma incessante profusão de positivities, de tipos, que gera uma impossibilidade de tipificação unitária do homem brasileiro, e, conseqüentemente, uma caracterização fechada do Brasil. (Remetemo-nos aqui a toda a problemática dos tipos como apresentada por Alberto Pucheu no ensaio “O ‘Carnaval carioca (1923)’, de Mário de Andrade”, presente nesse volume, eximindo-nos, portanto, de desenvolver o que, ali, já se encontra tão bem pensado.) Que ela seja alcançada não pelo recuo que efetua o *Losango*, mas pela abundância dos tipos, por uma abundância de brasis (e de suas exterioridades) que transbordam do Brasil mesmo, fazendo dele um espaço aberto de surgimento, é somente mais um detalhe curioso. Um detalhe que, de qualquer forma enriquece o paradoxo: pois já não faz a menor diferença se a riqueza brasileira recua diante de qualquer positividade, recuando mesmo da condição de pura negatividade, e se permitindo eventualmente acatar a abundância (positiva); ou, por outro lado e o mesmo, se é a abundância como riqueza brasileira que deve, para ser justamente abundante, acatar até mesmo o recuo diante de qualquer abundância e diante de qualquer caráter positivo. Por uma profusão de heterogêneos sem lugar, ou pela insistente permanência no lugar vazio de um anômalo, é sempre da riqueza que se trata. Seja como exemplo ou como lição, é sempre um porvir o que aí se assegura, uma abertura.

UM TURISTA APRENDIZ NA TERRA DO CARNAVAL
OU SOBRE UM COLECIONADOR DE IMAGINÁRIOS¹
Claudicélio Rodrigues da Silva

1. De como o poeta da Pauliceia, às vésperas de uma quarta-feira de cinzas, tem uma visão de Brasil na terra do samba. Nossa viagem de carona com o turista aprendiz tem como ponto de partida o carnaval carioca de rua. Estamos na avenida Rio Branco, às vésperas da quarta-feira de cinzas do ano de 1923. Nosso turista é um excêntrico paulista, poeta, músico, escritor, extremamente interessado pelas brasilidades.

Todo turista é aprendiz? Não, mas deveria ser, porque a viagem açoda o olhar, incita experiências outras, desloca o transeunte do seu mundo mesmo e o coloca sobre um chão novo sobre o qual tateará sem suas supostas seguranças. É preciso ser turista aprendiz para empreender uma alfabetização dos signos da viagem. O viajante necessita mergulhar numa signicidade – o conjunto de sinais naturais e culturais que se hibridizam e dão identidade ao lugar e fazem este espaço único. Tatear com outros olhos o espaço e deixar-se conduzir despreziosamente pelos lugares e tudo o que eles contêm é tarefa de todo turista que, sem reservas, permite-se aprendiz. Olhar e caminhar exigem mais do turista diante de um espaço novo. Essa itinerância por ruas, vislumbrando prédios nun-

1 O subtítulo é uma referência ao interesse de Mário de Andrade pelas imagens sacras. Proveniente de uma família católica praticante, estudante no colégio Marista, irmão da Ordem Terceira do Carmo, Mário de Andrade pouco menciona seu gosto pela coleção de imaginários, que ia adquirindo durante as viagens, acervo que atualmente é administrado pelo IEB-USP e foi tombado como patrimônio nacional pelo IPHAN em 1995 (cf. *Coleção Mário de Andrade: religião e magia, música e dança, cotidiano*. Marta Rossetti Batista (org.) São Paulo: USP; Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2004). O termo “imaginários” nesse ensaio sugere duplamente o apego às coisas sacras materiais, assim como o olhar do viajante para as referências culturais imateriais do país, a saber, as lendas, danças, cantos e demais manifestações culturais. Seu interesse pelas tradições brasileiras é apresentado quase como uma devoção religiosa. O ensaio pretende lançar luz sobre esse olhar neobarroco que evoca o poema “Carnaval carioca”, considerado pelo próprio autor um esboço de tese sobre a redescoberta do Brasil. Num segundo momento, sou eu o turista aprendiz que, como pesquisador, assisto a um desfile no carnaval carioca do século XXI que tem como enredo o tema da minha pesquisa de tese: a presença do sebastianismo nas ilhas maranhenses de São Luís e Lençóis.

ca antes vistos, cruzando com pessoas desconhecidas, espreitando comportamentos diferentes dos com que estamos acostumados: tudo isso promove uma desestabilização para quem sai da sua zona de conforto. E nem adianta planejar rotas, percorrer planos preestabelecidos ou ainda visitar os velhos lugares: o instante é amistoso com o acaso e pode oferecer o inesperado, se o viajante segue com desejos de novidades.

Nosso turista aprendiz está no Rio, em pleno carnaval, e se confessa frio, cheio de policiamentos, repleto de receios. Num primeiro instante seu olhar erudito promove a cegueira. Puro estranhamento. O que ele vê são cenas míopes, próprias de quem se coloca distante, impossibilitado de ver, já que usa as pesadas lentes do preconceito. Nosso turista não é ainda um aprendiz, mas um inexperiente nas artes de ver.

Mas eis que o espectador estranho, frio, de corpo rijo é tocado pela experiência de sair de si. Fora de si, nenhum saber pesa e nenhum conceito se assenta. Só se descobre aquilo que estava coberto por um véu. Para descobrir algo, é necessário se lançar numa procura obstinada e despreziosa; é preciso deixar de ser, num instante, para deixar que o outro seja, isento daquelas certezas e maquinações racionais. Instaura-se a experiência do pasmo diante do “totalmente outro”,² um assombro ante uma descoberta: uma negra dança diferente de todos ao seu redor porque dança como se pagasse uma promessa, como se fora um rito religioso. O turista aprendiz descobre a poesia do carnaval ali, na ruga da baiana travestida e na dança em feitiço de oração de uma negra. Realizou, portanto, a experiência do rito; descobriu a “religião do Carnaval”.³

2 Termo cunhado pelo pensador alemão Rudolf Otto, em *O Sagrado: os aspectos irracionais da noção do divino e sua relação com o racional* (1910), para descrever esse sentimento primitivo que subjaz a qualquer experiência com o sagrado. O “totalmente outro” é uma das categorias do “numinoso”, que revela o estranhamento do humano diante de algo que não é humano, embora suscitado no e pelo humano. Tal experiência não pode ser medida pelos limites do racional, nem sequer delimitada pela moral ou ética, como a tradição concebeu a noção de sagrado. Quando MA descreve sua experiência no carnaval carioca e chega a mencionar o jeito religioso do êxtase que as imagens do desfile provocam, de certo modo pode-se depreender que o olhar do poeta aí é um olhar diante do inefável, do numinoso.

3 Esse jeito ambivalente, barroco mesmo, de MA pode ser bem compreendido em sua epistolografia. O tempo todo o poeta múltiplo quer se fazer entender, quer dizer o que sente, o que aspira

Nosso turista passa a ser aprendiz no instante em que vê algo que nenhum outro viu porque só a ele o mistério foi revelado. O mistério pode vir na forma mais simples possível. Essa é a experiência do rito: um homem travestido de baiana ri enquanto se requebra em frêmito e alegria desmedida. Mas lá no fundo, atrás de toda a fantasia, de toda a gargalhada e de todo o rebolado frenético, o turista garimpa uma nesga de angústia. Como pode essa explosão de gozo e por que essa ruga? Que riso é esse que desequilibra o poeta, desestabilizando-o do seu imóvel olhar?

Pronto, o turista abriu uma passagem e agora nada mais será visto com os velhos olhares; tudo passará a ter outros sentidos. O que significa essa alegria toda? O que querem esses fantasiados? Qual o motivo de tanta explosão e gozo? Nenhuma resposta erudita. Os eruditos sentem? Quem está no meio da multidão-procissão é um homem que se despiu de seus pesados casacos da erudição e caiu no primitivismo que é pura experiência sensorio-corporal. É preciso não pensar para realizar essa experiência. Um corpo transfigurado percorre outras vias. Deu-se a passagem.

Para um turista qualquer, a novidade é estranhamento; caminhar é mapear leituras, comparando-as. Para o turista aprendiz a novidade é contemplação; caminhar é mapear sentidos, misturando-os, sem a pobreza das comparações. A carnavalização acontece dentro do turista aprendiz, enquanto ele se espanta diante do poético ir-

e por que suspira. Vejamos, por exemplo, como ele define o religioso num trecho da carta a Carlos Drummond de 10 de novembro de 1924 que menciona o poema “Carnaval carioca”: “Só há um jeito feliz de viver a vida: é ter espírito religioso. Explico melhor: não se trata de ter espírito católico ou budista, trata-se de ter espírito religioso pra com a vida, isto é, viver com religião a vida. Eu sempre gostei muito de viver, de maneira que nenhuma manifestação da vida me é indiferente [...] Fique sabendo duma coisa, se não sabe ainda: é com essa gente que se aprende a sentir e não com a inteligência e a erudição livresca. Eles é que conservam o espírito religioso da vida e fazem tudo sublimemente num ritual esclarecido de religião. Eu conto no meu “Carnaval carioca” um fato a que assisti em plena avenida Rio Branco. Uns negros dançando o samba. Mas havia uma negra moça que dançava melhor que os outros. Os jeitos eram os mesmos, mesma habilidade, mesma sensualidade, mas ela era melhor. Só porque os outros faziam aquilo um pouco decorado, maquinizado, olhando o povo em volta deles, um automóvel que passava. Ela, não. Dançava com religião. Não olhava pra lado nenhum. Vivía a dança. E era sublime. Este é um caso em que tenho pensado muitas vezes. Aquela negra me ensinou o que milhões, milhões é exagero, muitos livros não me ensinaram. Ela me ensinou a felicidade”. (Cf. *Mário e Carlos: correspondência de Carlos Drummond de Andrade e Mário de Andrade*. Rio de Janeiro: Bem-te-vi, 2003, p.46-50.)

rompendo no inesperado. É a Poesia que surge do olhar aprendiz. É ela que faz um índio tocar alaúde, um rei trocar a coroa por um penacho, rainhas gordas dançarem peladas plenas de sensualidade. É a poesia que nasce do espanto e revela o que não pode ser visto, funde o sagrado e desnuda o profano, dessacraliza o divino e põe o humano no andor sagrado.⁴ É ela que faz de um mendigo um rei, de um vagabundo um herói, de um ajuizado um louco, de um adulto uma criança outra vez. Tudo isso para que o homem cure as estranhas vontades de ser outros. Uma cura momentânea, catártica, porque logo depois restará o vazio e novamente as vontades prevalecem.

O turista aprendiz é sempre um poeta:

É que sou poeta
E na banalidade larga dos meus cantos
Fundir-se-ão de mãos dadas alegrias e tristuras, bens e males,
Todas as coisas finitas
Em rondas aladas sobrenaturais.⁵

4 Em carta de fevereiro de 1923, MA se desculpa com Manuel Bandeira por ter faltado ao compromisso de, estando no Rio, ir visitá-lo em Petrópolis na segunda de carnaval. MA descreve a experiência por que passou como uma câmera fotográfica. O início é de choque, um impacto com a alegria desenfreada do carioca. Mas depois vem o momento de observação acurada, um olhar cuidadoso que revela: “Comecei a observar. Comecei a compreender. Uma conversa iluminava-me agora sobre uma ridícula baiana que há pouco vira. A pobreza de uns explicava-me a brincadeira de outros. Admirei repentinamente o legítimo carnavalesco, o carnavalesco carioca, o que é só carnavalesco, pula e canta e dança quatro dias sem parar. Vi que era um puro! Isso me entonteceu e me extasiou. O carnavalesco legítimo, Manuel, é um puro. Nem lascivo, nem sensual. Nada disso. Canta e dança. Segui um deles uma hora talvez. Um samba num café. Entrei. Outra hora se gastou. [...] ‘Carnaval carioca’. Está saindo. Parece mesmo que estou satisfeito com ele. Será mais ou menos longo. E muito meu. Há um trechinho sobre o destino do poeta, descrevi a dona de minha aventura, rezo canto, grito... O diabo! [...]” (*Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira*, IEB-USP p. 84-85). Em resposta à carta que vai com o poema, em carta de maio de 1923, Manuel Bandeira elogia o amigo, dizendo que se trata do mais belo poema já composto por MA e faz algumas pequenas sugestões de mudanças, sobretudo nos versos iniciais. Ao longo do ano, MB vai participar da revisão do poema, como atestam outras cartas. Reconhece no poema uma prece pela qual MA mereceria o céu e elogia a harmonia que o poema apresenta, dentro da técnica moderna, em feição de oração: “Soubeste dar harmonia, – a tua harmonia – a um mundo de sensações; fizeste com tocante ternura a profissão de fé – tua e dos poetas teus irmãos naquele trecho. [...] Essa tua oração é um dos cimos da poesia, meu querido Mário. Lendo-a (li todo o poema) para dois amigos (um deles o Américo Facó, que me pediu te mandasse um grande abraço por ele), senti uma extraordinária comoção.” (*Idem*, p. 89-90.)

5 “Carnaval carioca”, in: *Mário de Andrade: poesias completas*; edição crítica de Diléa Zanotto Manfio. Belo Horizonte: Villa Rica, 1993, p. 165.

O assombro que permite ver o outro desfaz o estranhamento inicial. Tudo passa a ser rito, sentido como tal. Os sentidos, não o pensamento, estão a postos “pra acordar o segredo de seres e coisas”. Todo rito requer uma atuação do participante. O turista aprendiz agora se vê partícipe, não mais espectador, e se proclama “dançarino brasileiro” inebriado pelo encantamento da poesia. Céu e Inferno fundem-se, na geografia carnavalesca⁶ do instante. As miragens e os ecos passam a ter tanto ou mais valor que as coisas existentes. E o que faz a ponte é o riso. Um riso quase quaresmal. Um riso de quem sabe que tudo acabará em cinzas e que a alegria, como a vida, faz questão de proclamar sua transitoriedade. Antes de ser festa da carne, o carnaval é festa do riso, múltiplos risos: riso debochado, esrachado, irônico, diabólico, bufão, sensual, despudorado, lascivo...

Inferno, céu, promessas, bênçãos e perdões, oblatas, incenso e mirra, pecados e anátemas, prédicas, padres, parábolas, aleluia, louvemos, préstitos... todas essas palavras, que evocam elementos de um culto religioso, na verdade estão presentes no poema “Carnaval carioca”, cuja poética apresenta a explosão de alegria na avenida carioca. Tudo pode virar religião, até o que é considerado antirreligioso. Mário percebe num riso uma ambivalência, motivo de sua viagem ao sentido maior do carnaval. Seria uma derrição aquele verdadeiro riso carnavalesco? O riso como ritual, que destrona males e faz irromper a euforia que é quase uma aleluia. Um riso que faz o Diabo dar a mão ao Deus para juntos caírem na dança profano-sagrada, desfazendo a crise nas divindades. Nes-

6 Ao estudar a poética de Dostoiévski, Bakhtin vai apresentar o termo carnavalesca para mostrar como a literatura ocidental é herdeira de um gênero criado ainda na Grécia antiga, as “sátiras menipeias”, cujas raízes remontam ao folclore carnavalesco. Cabe lembrar que os festejos carnavalescos na Grécia tinham uma função religiosa, o ditirambo, procissão informal, alegre, em homenagem a Dioniso. Uma literatura carnavalesca seria, portanto, aquela que sofre a influência, ainda que indiretamente, do universo carnavalesco antigo ou medieval. Uma ação carnavalesca apresenta uma dialética da excentricidade, a celebração familiar, o contato entre homens se torna mais livre e aberto (cf. BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002, p. 122-131). Dessa maneira, pensar num poeta que tem uma iluminação justamente numa festa carnavalesca e em seguida recompõe essas cenas num poema parece evidenciar o retorno original do fazer carnaval como ato sagrado, poético por excelência.

se sentido, o poema de Mário de Andrade seria quase uma missa às avessas, como a que a própria igreja realizava na Idade Média, em datas como Páscoa, ocasião em que era festejado o riso *pas-chalis*⁷ e os fiéis celebravam uma missa com orações parodiadas numa liturgia cômica com a finalidade de espantar os males. E já não havia o baixo e o alto, pois tudo se tornara um, ambos saíram de seus tronos para o chão da festa. Poderia ser apresentada como uma missa profana composta por Mário de Andrade. Uma missa às avessas em que o Deus é louvado com carnaval, no samba, na rua, um salmo com todos os instrumentos brasileiros, e as hóstias são confetes caindo como maná sagrado no meio do povo, oferenda dos homens ao Deus que fez a alegria. Onde está a paz dos templos sagrados? – Pergunta o poeta a Deus. Ali há tudo o que se precisa para a liturgia: oblatas, incenso e mirra, um celebrante. Mas a liturgia agora é do riso; não o silêncio das naves e a escuridão dos altares, mas o brilho e o barulho das ruas. E de fato o poeta faz uma salmodia em plena avenida, convocando todos os instrumentos e ritmos do carnaval para louvar o Senhor da alegria, que foi capaz de espalhar sua graça divina aos homens que riem:

Senhor! Deus bom, Deus grande sobre a terra e sobre o mar.
Grande sobre a alegria e o esquecimento humano,
Vem de novo em nosso rancho, Senhor!
Tu que inventaste as asas alvinhas dos anjos
E a figura batuta de Satanás;

7 O riso ritual e carnavalesco sempre foi uma forma de reação diante das crises. Na Idade Média, havia a festa dos bobos e o riso pascal em que pela profanação se espantavam os males. É preciso rir do que dá medo para provocar uma expulsão. Para exemplificar essa carnavalescação do religioso, basta citar a festa do asno na alta Idade Média, uma liturgia idêntica à oficial, mas travestida de comicidade, em que um jumento é introduzido na igreja, vestindo trajes sacerdotais e encaminhado ao altar para celebrar uma missa, enquanto a assembleia entoava um hino à alegria e exalta os feitos do animal. As orações aí fazem alusão ao beerrão e ao mais fraco (cf. MINOIS, Georges. *História do Riso e do Escárnio*. São Paulo: UNESP, 2003, p. 179-184). É bastante curioso observar que Mário de Andrade e Bakhtin são da mesma época e têm interesses comuns, o popular ou a literatura bebendo nas fontes populares. A própria ideia de uma carnavalescação na literatura e o conceito de polifonia e dialogismo – enfoques da teoria de Bakhtin – podem encontrar um paralelo na pesquisa e na produção de Mário de Andrade. Fico imaginando se eles tivessem se encontrado, trocado cartas. E se Mário tivesse falado suas impressões de viagem a Bakhtin e este tivesse discutido com Mário sobre sua teoria carnavalesca. Belo e fecundo encontro seria este.

Tu, tão humilde e imaginoso
 Que permitiste Isis guampuda nos templos de Nilo,
 Que indicastes a bandeira triunfal de Dioniso pros gregos
 E empinaste Tupã sobre os Andes da América...
 Aleluia!
 Louvemos o Criador com os sons dos saxofones arrastados,
 Louvemo-Lo com os salpicos dos xilofones nítidos!
 Louvemos o Senhor com os riscos dos recorrecos e os estouros
 [do tantã,
 Louvemo-Lo com a instrumentada crespa do jazz-band!
 Louvemo-Lo com os violões de cordas de tripa e as cordeonas
 [imigrantes,
 Louvemo-Lo com as flautas dos choros mulatos e os cavaqui-
 [nhos de serestas [ambulantes!
 Louvemos O que permanece através das festanças virtuosas e
 [dos gozos ilegítimos!⁸

O poeta acompanha o cortejo carnavalesco como se acompanhara uma procissão, com uma devoção quase imaculada. Eis que a experiência se dá, profundamente sagrada, no rito do carnaval. Esse êxtase divino e humano é a experiência do numinoso, o estranhamento com a visão do totalmente outro, que causa o assombro diante do que nunca se vira.⁹ Tal é a experiência poética, o “encan-

8 “Carnaval carioca”, in: *Mário de Andrade: poesias completas*; edição crítica de Diléa Zanotto Manfio. Belo Horizonte: Villa Rica, 1993, p. 169.

9 OTTO, Rudolf. *O Sagrado: os aspectos irracionais da noção do divino e sua relação com o racional*. Petrópolis: Vozes, 2005. Viver a vida com religião e estar aberto para o espasmo seria o que de melhor se oferece ao humano.

Quando eu estava em fase final desse texto, recorri ao meu diretor no Colégio São Vicente de Paulo, no Cosme Velho, o padre Lauro Palú, sacerdote lazarista. É que eu precisava cotejar meu texto com as cartas de Mário de Andrade a Manuel Bandeira e a Drummond e fui pedir-lhe emprestado suas coleções. Padre Lauro, além de excelente fotógrafo da natureza é também poeta e revisor (foi responsável pela revisão e notas das edições das correspondências entre a poeta Henriqueta Lisboa e Mário de Andrade). Quando lhe falei sobre o poema “Carnaval carioca” e o meu plano de escrita, ele, que não havia lido o referido poema e soubera do tema pelas cartas de Mário a Drummond, imediatamente me deu a cópia de um texto seu datado de 20 de agosto de 1977. Como Mário de Andrade, o sacerdote poeta também percebe numa cena profana a manifestação do sagrado, o rito que proclama Deus. O texto, inédito, recebe o título de “O rito”:

tamento da Poesia imortal” que dá novo sentido a “todas as coisas finitas/ em rondas aladas sobrenaturais”.

2. Resquícios de um viajante à procura do seu Brasil. Vamos refazer o itinerário de Mário de Andrade à procura da alma brasileira plural a partir de 1923, quando se dá a experiência que o leva a compor “Carnaval carioca”. Em 1924, durante a Semana Santa, Mário de Andrade realiza com os amigos modernistas a “Viagem da Descoberta do Brasil”, percorrendo cidades históricas mineiras. Os poemas de *Clã do Jabuti* são escritos em 1926, quando publicou *Losango cáqui*. *Macunaíma* é escrito nesse período. No ano de 1927 publica *Clã do Jabuti* e realiza a primeira “viagem etnográfica” tendo como destinos o Amazonas e o Peru. A viagem dura cerca de três meses – de maio a agosto – e dessa experiência nasce *Turista Aprendiz*, um diário de viagem onde o escritor apresenta personagens, impressões factuais, crônicas pinçadas nos detalhes, nas paragens, na invenção e recriação da viagem. Para o Nordeste, Mário realiza

Pois se deu que no centro da Avenida, na frente da discoteca, no meio da multidão, passava uma crioula com sua trouxa, seu saco de trecos por necessidade ou loucura. Passava e ouviu o samba. O samba, o batuque, o bate-bate, o ritmo certo, forte e claro, na zoeira da multidão.

Pois a negra o ouviu.

Foi um rito, um desenrolar de ritos, a majestade, o mistério, o imprevisível e incontrolável de uma liturgia: deixou a trouxa no chão, e dançou na calçada.

Dançou.

Pernas fortes, curvas e tortas, os músculos salientes modelando em cada passo seus relevos. Dançou, sozinha. Dançou, religiosa, sagradamente, diante de Deus.

Dançou a dança.

A multidão parou chamaram de puta sem vergonha vagabunda passavam riam passavam. E ela dançava.

Dançou a dança, solta de tudo.

E o mundo inteiro começou a girar à volta daquele ponto em que palpitava o corpo dançante. As marés do mundo inteiro cresciam e decresciam, batiam nas rochas das costas e refluíam ao ritmo daquele corpo dançarino. E foi também pela batida daqueles pés que meu coração bateu. E o coração de Deus pulsava unísono. E ela era a própria dança absoluta do corpo e do espírito diante de Deus.

Dançar com majestade, fazer tudo como um ato litúrgico, entrar na dança e fazer com que o mundo seja dançado: eis o segredo da vida. É a isso que MA vai chamar de viver a vida com espírito religioso. Tanto no texto do sacerdote quanto no poema de MA, a dança chega aos olhos de Deus, como uma oferenda, oblação, cuja oferta não pode ser medida em coisa pobre ou rica, mas com a verdadeira intenção do ofertante. As duas negras dos textos, portanto, realizaram um rito de oferenda ao Deus da eterna dança.

duas viagens (a primeira de maio a agosto de 1927 e a segunda de dezembro de 1928 a março de 1929), que ele denomina “viagem etnográfica”, com o objetivo de colher manifestações provenientes da cultura popular. Na primeira viagem, no entanto, os compromissos advindos do então presidente Washington Luís com os representantes dos estados, e a companhia da senhora Olívia Guedes Penteadó, a dama do café, impossibilitaram um empenho maior nos registros, como queria Mário. Na segunda viagem, realizada justamente num período em que acontecem inúmeras festas do ciclo natalino, Mário tenta recolher o maior número possível de material folclórico. Como correspondente do *Diário Nacional*, o pesquisador vai publicando impressões da viagem na sua coluna “O Turista Aprendiz”. Na viagem, encontra amigos como Cícero Dias e Câmara Cascudo. Seu encontro com Câmara Cascudo será fecundo para ambos, pois um influencia o outro, instigam-se, desafiam-se a mostrar o Brasil que o Brasil pouco conhece. Contudo, enquanto Câmara Cascudo procura intensamente dar conta das várias nuances da cultura popular nordestina, Mário de Andrade se apropria dessa cultura, desgeografica-a¹⁰ intencionalmente, colocando lendas do Norte no Sul, tradições de um lugar como sendo de outros. Essa atitude é seu projeto enquanto escritor, não o do pesquisador etnógrafo, que segue paralelamente na tentativa de registrar e ordenar a música e a dança popular brasileira num trabalho exaustivo. Nessa viagem, Mário documenta com exaustão tudo o que lhe é apresentado: cantorias, danças dramáticas, cheganças, benditos, cantos afro-brasileiros, bumba meu boi, aboios etc. Acompanha cantadores ao piano e registra em pauta, faz inúmeras anotações. Esse material colhido, além de servir para as conferências e artigos, é base para seu projeto ambicioso sobre a música popular que viria a ser esboçado em *Na pancada do ganzá*. Mas o Mário de Andrade é múltiplo demais, quer abarcar o Brasil inteiro, se pudesse domar o tempo... Muita coisa fica nas anotações, nos rascunhos, projetos inacabados.

10 O termo “desgeograficar” é citado por Mário no prefácio a *Macunaíma* (1928), e pode ser tomado como uma tentativa de desregionalização e nacionalização pela literatura. O papel de etnógrafo, portanto, dá lugar ao do rapsodo, costurador de cantos e contos.

A criação da Discoteca Pública Municipal (hoje Discoteca Oneyda Alvarenga, do Centro Cultural de São Paulo), em 1935, quando Mário de Andrade é nomeado chefe do Departamento de Cultura da prefeitura de São Paulo, consistiu numa audaciosa proposta que culminaria na montagem de um Museu da Palavra. O objetivo era realizar registros fonográficos de falares regionais, entrevistas a pessoas ilustres e gravações de cantos e contos populares com vistas à organização de um banco de dados sobre a cultura brasileira falada e cantada. Além disso, a discoteca também se propunha a colecionar discos nacionais e estrangeiros, contendo um departamento de partituras, além de uma filмотeca com temas do folclore. Na época, o Museu da Palavra não chegou a ser concretizado, mas os esforços de Mário de Andrade à frente do Departamento de Cultura de São Paulo possibilitaram-no empreender intensamente as pesquisas e fazer registros sonoros. Nessa tarefa, Mário de Andrade contou com a contribuição do filólogo Antenor Nascentes e do poeta Manuel Bandeira, que elaboraram material para servir de base às gravações das pronúncias regionais do país. Em 1937, antes de pedir demissão do Departamento e mudar-se para o Rio de Janeiro, Mário de Andrade organiza o Primeiro Congresso da Língua Nacional Cantada, em São Paulo.

A integração entre a pesquisa etnográfica, o projeto de renovação literária e os vários projetos que culminam na criação da Discoteca Pública de São Paulo – um dos maiores acervos sonoros do mundo – conferem a Mário de Andrade a singularidade de seus estudos e o papel que ele representou não apenas no panorama do movimento modernista, mas também nos desdobramentos que o seu trabalho suscitou e continua suscitando em diferentes áreas de estudo. O seu empenho em aglutinar o resultado de suas pesquisas na sua estética literária, procurando desfazer o fosso entre literatura culta e popular, apontava um pesquisador consciente de que não estava fazendo folclore, mas etnografia, do que se subentende que o caráter do pesquisador interessado no popular tem pretensões maiores que a simples coleta e análise. O que Mário queria era banhar-se no imenso rio de brasilidades, misturando tudo, aglutinando ritmos, vozes, gestos. Hibridização verde-amarelo de um país de riquezas ainda por serem descobertas. Nesse sentido, o Nordeste é a caixa de ressonância

desse país em estado feudal, enquanto o Sudeste vive sua modernização. Os cangaceiros, heróis e vilões, os beatos, os romeiros, os fiéis sibilantes, os cavaleiros de armadura de couro da caatinga, os desafios e pejejas dos violeiros trovadores, os autos do boi: tudo isso revela um país multivocal, riquíssimo e à margem das academias, tanto no que se refere à música quanto às letras.

3. Mário e Cascudo: dicções, oralidades e crítica à literatura. A participação no projeto modernista e sua eminente liderança demonstram, diferentemente de Sílvio Romero no final século XIX, um Mário de Andrade extremamente integrado ao coletivo, desde seu papel na Semana de 22 até sua influência no processo de mudança, concretizado pelos inúmeros contatos via correspondência com representantes novos e velhos das mais variadas áreas de conhecimento do Brasil. Vejamos, por exemplo, um pouco dessa amizade epistolar e o empenho de Mário na tentativa de nortear Câmara Cascudo nas pesquisas folclóricas. Mário também absorveu intensamente a cultura popular através do colóquio com Cascudo. As cartas enviadas num período entre 1924 a 1943 revelam a crítica do mestre preocupado com o aprofundamento dos trabalhos de Cascudo, mas cheio de admiração e sutilezas. Logo na segunda carta a Cascudo, datada de 26 de setembro de 1924, ao comentar o estilo de Cascudo, Mário mostra claramente o principal objetivo de seu projeto modernista, a saber, libertar-se da literatura pautando-se no jeito brasileiro de se usar a língua:

A sua dicção tem pontaria certa as mais das vezes, Luis da Câmara Cascudo. Gostei imensamente disso. Não será mesmo essa a maior conquista dos modernos? Creio que sim. A literatura (mau sentido da palavra) nasceu no sec. XIX. Nós conseguimos (alguns) libertarmo-nos da literatura. Isso vai aos poucos naturalmente. Gosto sempre de fazer exemplo comigo mesmo, porque assim não parece que estou a atacar ninguém. Fui recheado de literatura. Reagi. Revoltei-me. Chamaram a isso de futurismo. Pouco me importam os batizados, a revolta tinha exageros enormes. Pauliceia ainda está recheada de literatura na sua parte poética. Há muito parnasianismo, muito

simbolismo, muita ideia literária oculta lá dentro e que como era de esperar passou despercebida aos críticos.¹¹

E sobre sua influência no trabalho de Câmara Cascudo, sobretudo o que se observa é uma amizade engajada na cumplicidade pela construção voltada para o modernismo que se sustentaria a partir de um estilo brasileiro de usar a língua, que não significaria voltar-se para o regionalismo, mas mesclar diferentes falares e manifestações em prol de uma nova literatura:

Você também está escrevendo brasileiro. Procure vivificar ainda mais esse propósito. Lembre-se que o português não pode ser, tal como ritmado e [ilegível] em Portugal, o nosso meio oral de expressão: outra terra, clima, novos costumes, preocupações, ideais. Aliás nós não herdamos de Portugal uma língua: herdamos uma gramática. Foi o que marcou por muito tempo a ideia de sermos sintaticamente, vocabularmente nacionais. O preconceito ainda perdura mesmo nos mais francos.¹²

Ao falar do nacional, Mário enfatiza que estamos em processo de nacionalização. Para promover a modernização da música brasileira, Mário aponta para uma volta às fontes populares e combate o individualismo e a aversão à ideia de conjunto e tal procedimento culminaria num extenso trabalho de pesquisa do popular. Pode-se notar que, diferentemente dos românticos, Mário de Andrade não está interessado na arqueologia das origens de uma possível brasilidade. No livro *O Turista Aprendiz*,¹³ Mário de Andrade fala das “tradições móveis” que, enriquecidas com as cores da atualidade, resultariam num espaço fecundo à música brasileira. Como musicólogo, as pesquisas de Mário de Andrade apresentam uma análise voltada à melodia, ritmo e poética, além

11 Cf. *Cartas de Mário de Andrade a Luis da Camara Cascudo*. Belo Horizonte; Rio de Janeiro: Editora Itatiaia, 2000, p. 33 [grifo nosso]. A palavra “críticos” na carta está escrita de ponta-cabeça e da direita para a esquerda.

12 *Idem*, p. 33.

13 *O Turista Aprendiz*. São Paulo: Duas Cidades, 1983, p. 254-255.

de uma menção ao corpo e instrumentos, o que poderíamos denominar *performance*. À medida que as pesquisas vão-se aprofundando, nota-se um Mário totalmente absorvido pelo popular e distanciando-se da ideia inicial: enriquecer o erudito através das tradições populares.

Nesse breve resumo do itinerário do poeta-turista-aprendiz, quis apenas mostrar o empenho desse homem que se atira apaixonadamente numa caça desenfreada pela alma de um país complexo, multicolorido e vasto. Essa vastidão e a dificuldade de deslocamento não serão empecilho para o viajante apaixonado. Por carta, a pé, por carro, por embarcação, o poeta vai percorrer ruas, estradas, mares... Traçando sua própria cartografia de Brasil. Não me atrevo a afirmar que essa experiência do carnaval de 1923, retratada como se fora lances fotográficos e que inspira o poema “Carnaval carioca”, seja o *leitmotiv* das viagens posteriores. Certamente já havia no poeta a curiosidade e a vontade de viajar. Mas é interessante notar que a poesia de Mário se divide em antes e depois do *Clã do Jabuti*, resultado do imenso arcabouço imaginário que o pesquisador coletara.

4. De volta ao carnaval carioca, mas num outro tempo e espaço. E agora sou eu o turista aprendiz. Estou no Rio de Janeiro, mas em outra avenida, em outro tempo. O carnaval se profissionalizou, deixou a rua e foi parar na espetacularização de uma avenida-sambódromo. O ano é 2008, dia 4 de fevereiro, segunda-feira, e estou aqui, empoleirado numa arquibancada popular, vendo cá embaixo foliões que pagaram caro para sentar numa cadeira e assistir o maior espetáculo da terra. À minha frente, mas não tão à frente, vejo camarotes lotados de gente grã-fina comendo caviar e arrotando champanhe importada.

Eh, carnaval, quero te botar uns olhos novos... Agora os desfiles contam história, caro Mário. Você gostaria de ver ou preferiria os blocos de rua ainda? Louco de vontade de tomar a avenida e seguir os blocos. Mas não há blocos ali; há escolas de samba, com tempo para entrar e tempo para sair. E todos os setores devidamente segregados. Há espectadores, estratificados; e há os foliões, uniformizados. Mesmo assim, é bonito de se ver. Enquanto lá dentro os

desfiles acontecem, a festa carioca nas ruas reúne gente de todo jeito, de todo credo, de toda classe social. Rei e mendigo se irmanam, trocam de papéis, ainda que temporariamente, e tudo cheira a sexo, suor e cerveja.

De volta ao sambódromo, o carnaval de 2008 é temático e algumas escolas vão homenagear o bicentenário da chegada da Família Real ao Brasil (1808-2008). Estou ali para apreciar, mas também para ver a fusão de uma poética centrada na religiosidade popular com a festa mais profana do país. Como o enredo será apresentado? E as alegorias, como virão? A escola conseguirá percorrer a história até chegar ao mito do encantado das areias de Lençóis? E onde entra a família imperial fugindo das tropas de Napoleão? Como um turista aprendiz me instalo no meu lugar de espectador. Não me arrisco a sambar, passos complexos demais para um corpo rijo. Ainda que quisesse, ali a liberdade é tolhida pelo pouco espaço que compete a cada um na arquibancada.

Todo pesquisador não deixa de ser um turista. Sou um pesquisador perdido no carnaval carioca, um estudante de doutorado do curso de Letras, e foi minha pesquisa que me fez ir à avenida Marquês de Sapucaí na segunda de carnaval. Pesquiso o sebastianismo numa pequena ilha maranhense onde os habitantes juram estar encantado o Rei D. Sebastião, 16º rei de Portugal, com toda a sua corte, depois de ter fugido da batalha de Alcácer Quibir na África em 1578.¹⁴ A ilha de Lençóis, morada de Dom Sebastião encantado, será tema da escola de samba Mocidade Independente de Padre Miguel, que falará sobre o Quinto Império Universal, mesclando as comemorações da chegada de D. João VI ao Brasil. O sebastianismo maranhense é evocado através de relatos fantásticos com visões do Encoberto em pessoa ou metamorfoseado em um touro negro. Para a figura do rei são entoadas doutrinas, no rito da mina, culto afro-maranhense, um misto de pajelança com o rito animista-fetichista africano. Certamente, há mais de cem anos a ilha maranhense a ocidente de São Luís diz abrigar o

14 A fuga de D. Sebastião para o Brasil é a versão da lenda narrada pelos ilhéus que acreditam que a própria construção da ilha se dá por obra de encantamento.

corpo místico do monarca português. Prova disso, por exemplo, é que a equipe das Missões Folclóricas do Departamento de Cultura da Cidade de São Paulo, instituída por Mário de Andrade em 1938, na última viagem etnográfica, grava na capital maranhense uma melodia para o rei Sebastião, publicada em *Tambor-de-mina e tambor-de-crioulo*:¹⁵

Rei Sebastião
É guerreiro militá
É [Ê; Ô; Õ] Xapanã
É pai do terrêro
É [Ê; Ô; Õ] dentro desta guma riá¹⁶

Trata-se de uma doutrina para o encantado Rei Sebastião, cultuado no Tambor de Mina. Essa mesma doutrina eu registrei em 2008 e 2009 na Ilha de Lençóis, portanto, setenta anos depois da Missão das Pesquisas Folclóricas, contendo poucas alterações. Corresponde, pois, à música de culto, entoada pelo grupo que “brinca” pajé no terreiro e acompanhada de instrumentos de percussão, os abatás (cabaças, agogô, tambores). Entoa-se e dança-se de frente para os abatazeiros, ora formando um círculo. O coração sagrado do terreiro é o instrumento, sobretudo o tambor, de onde emana o vigor pungente do encanto. Segundo os ilhéus, o rei também toca tambor no fundo das dunas.

15 *Tambor-de-mina e tambor-de-crioulo: registros sonoros do folclore musical brasileiro*. São Paulo: Prefeitura Municipal de São Paulo, Departamento de Cultura, discos FM. 15 a 28-A, 1948. Entre fevereiro e julho de 1938, foi realizada a viagem da MPE Além de cerca de 1.500 melodias colhidas, a Missão também trouxe fotos, filmes e objetos de arte popular. As melodias registradas em São Luís aconteceram nos dias 17 e 18 de junho, no terreiro Fé-em-Deus, localizado no bairro João Paulo. Há, porém, um equívoco da equipe ao associar o Tambor de crioula com o Tambor de mina. Enquanto este constitui uma manifestação da religiosidade afro-brasileira, aquele é uma dança profana.

16 *Idem*, p.57. A doutrina menciona o encantado Dom Sebastião como um guerreiro e também como pai do terreiro (guma) baixando ali com toda a sua realeza. O canto associa a figura do rei a Xapanã, o deus africano da varíola, que cura feridas e pestes. Isso mostra a dicção sincrética do rito. Também o santo homônimo é reverenciado como aquele que cura doenças de pele.

Como um rito que tem local, hora e forma de ser processado pode ser traduzido na linguagem do carnaval, num momento completamente antirreligioso? Ou melhor, como o sagrado pode virar matéria do profano sem ser ferido? É o que quero ver quando a Escola de Samba Mocidade Independente de Padre Miguel passar na avenida para apresentar o enredo “O Quinto Império: de Portugal ao Brasil, uma Utopia na História”.¹⁷

Sei que o samba foi aclamado como um dos melhores do ano. E a letra se fundamenta no sonho de Portugal como terra abençoada por Deus e apresenta o Brasil como a terra propícia para a fundação do Quinto Império, pela outra vinda do Rei Dom Sebastião. A narrativa se baseia na lenda do sonho do primeiro rei português, Afonso Henriques, e conta como o sonho de grandeza é transplantado para as terras brasileiras. Um sonho duplamente configurado, pois une a temática da fuga da Família Real, em 1808, à propagação do mito sebastiânico por estas terras:

Portugal
Bendito seja... Abençoado pelo Criador
Uma utopia, um destino, um sonho místico de grandes realezas
Sonhar... Com glórias um rei desejar
E o sol volta a brilhar
Com a esperança no olhar
Mas desapareceu como um grão de areia no deserto
E encantado renasceu
Em cada ser, em cada coração
Para afastar a cobiça na busca do ideal
O Quinto Império Universal.

**Deixe o meu samba te levar
E a minha estrela te guiar
À Praia dos Lençóis, nas crenças do Maranhão
Tem um castelo que é do Rei Sebastião.**

17 Letra e melodia de Marquinho Marino, Gustavo Henrique, Igor Leal sobre sinopse do carnavalesco Cid Carvalho.

Como dar conta da história numa letra de samba que precisa ser bem popular e compreendida por qualquer espectador? Como todo samba-enredo, a letra deve apresentar o tema que será desenvolvido nas alegorias e fantasias sem se ater aos detalhes. Ou seja, é preciso apresentar o enredo sem perder sua riqueza poética. Nesse sentido, observa-se que os compositores se fixaram nos eventos da história, não na cronologia e nos pormenores da História. O nome do Rei Sebastião aparece apenas uma vez e, nas demais vezes em que se menciona a realeza, ora a referência é para a família de Dom João VI, ora para o primeiro rei de Portugal que teve o sonho com Cristo lhe afirmando que ali haveria de ser fundado o Quinto Império. No entanto, não fica claro quem fez o quê.

Depois de saudar o país abençoado, a letra apresenta o sonho de potência como um destino e um evento místico. É do sonho que nasce o Império e é o sonho que fundamenta o desejo de glória do rei que vai à guerra e desaparece para reaparecer encantado nas areias do Brasil. Não menciona morte, mas o verso seguinte diz que “renasceu/ em cada ser, em cada coração”. Só renasce quem morreu, mas também pode sugerir que simbolicamente o rei vira mito no momento em que acende no coração do oprimido o desejo de ser livre das artimanhas “da cobiça na busca do ideal”. O primeiro refrão faz o convite: deixe que o samba seja seu guia e o conduza até a Praia dos Lençóis. É de lá que se inicia o percurso pela história que liga as duas terras. O mito sebastiânico e o sonho do Quinto Império fundamentam o enredo. O império português foi um sonho utópico?

No Rio de Janeiro aportaram caravelas
Trazendo a Família Real
Progresso em cores combinadas
Debret retratava a transformação
Nas terras tropicais do meu Brasil
A herança, a dor... O mito ressurgiu
Eis o guerreiro sebastiano
O mais ufano dos lusitanos em verde e branco
Que traz no peito uma estrela a brilhar
De Norte a Sul desta nação

Faz a manifestação popular.

Minha Mocidade guerreira

Traz a igualdade justiça e paz.

Hoje o Quinto Império é brasileiro amor

Canta Mocidade canta!¹⁸

O Brasil é, pois, o destino do sonho português histórico e mítico. A letra dá conta de sugerir como o mito do império foi transplantado para o Brasil a partir de duas fugas: a do encantado Rei Sebastião para as areias da Ilha de Lençóis e a de D. João VI para o Rio de Janeiro. Essa segunda estrofe parece sugerir que a transplantação da corte portuguesa ao Rio de Janeiro seria um dos possíveis prenúncios do projeto sonhado, o Quinto Império. É numa terra bem diferente, repleta de etnias diversificadas, línguas que se hibridizam, corpos que se miscigenam, heranças que se interpenetram e se interpretam, que o “guerreiro sebastiano/ O mais ufano dos lusitanos” é proclamado rei das manifestações populares culminando no carnaval.

Vai começar a ópera popular no imenso teatro a céu aberto. E vou anotando os principais momentos dessa ópera neobarroca:

a) A comissão de frente traz a família real. D. João VI, Carlota Joaquina e D. Maria I atravessam a avenida como se estivessem chegando ao Rio de 1808, enquanto são saudados por escravos e damas da corte.

b) Na ala das baianas, mais de cem mulheres rodopiam pela avenida de modo cadenciado, como se estivessem entrando num transe. Riquissimamente vestidas de prata, elas reluzem com graça, representando a Luz do Divino, menção ao sonho que o primeiro Rei de Portugal, Afonso Henriques, teve com o Quinto Império. Vejo nelas o esplendor da graça, a majestade numinosa que se esparrama na avenida e rodopia, e evolui, e transporta a África ancestral para a avenida carregando todos os deuses nas costas. Negras velhas ou brancas velhas ali, representando a dança matrona do universo.

¹⁸ Samba-enredo da Mocidade Independente de Padre Miguel (cf. *Compacto do desfile das escolas de samba*. Rio de Janeiro: Globo Marcas, DVD, Faixa 1, Disco 2, 2008).

c) O carro abre-alas mostra o nascimento místico de Portugal. Quatro animais simbolizam os quatro grandes impérios universais do sonho de Daniel: um leão dourado com asa de águia (Babilônia), um urso com costelas na boca (Pérsia), um leopardo alado de quatro cabeças (Roma), um dragão com dez chifres e dentes de ferro (Grécia).¹⁹ No topo do carro, gigantes sustentam a cruz de malta e a coroa verde-amarela da escola que também representa Portugal e seu sonho.

d) Segunda alegoria. Quatro cavalos brancos puxam carruagens numa alegoria que anuncia o nascimento do Rei Desejado. No topo, anjos e velas como oferendas aos céus pelo nascimento do herdeiro.

e) Pela avenida passaram ouro, incenso e mirra, presentes para o rei Desejado, numa alusão ao desejo de Portugal de ter seu messias. É uma verdadeira aclamação ao rei-menino.

f) Terceira alegoria. Apresenta dois cavaleiros montados e prontos para a batalha de Alcácer Quibir. As cores vermelho e azul são símbolos da luta entre mouros e cristãos. Mal nasceu e o rei já desaparece. Foi assim lá além-mar e é assim também na avenida, pois este é apenas o terceiro carro e ainda há muito desfile pela frente. Morreu o rei, ficou o mito da saudade. O que a escola fará agora para dar continuidade ao enredo?

g) Quarta alegoria. Mais um carro passa pela avenida e representa a união das coroas, o reinado de Felipe II da Espanha. O escudo de Portugal vem à frente do carro, que se divide em duas cores. O lado verde da alegoria traz um dragão à frente e mulheres dançando o vira, com as roupas típicas das camponesas portuguesas; do lado vermelho, o leão apresenta mulheres espanholas dançando flamenco enquanto empunham seus leques.

h) Quinta alegoria. O próximo carro traz o Quinto Império ao Brasil na lenda do touro negro coroado na praia dos Lençóis no Maranhão. Um grande touro descansa à frente do carro, com sua coroa de prata e com estrelas pelo corpo. Atrás dele surge o castelo submerso, todo feito de conchas do mar e rodeado de um exército

19 Cf. livro de Daniel, Antigo Testamento: *Daniel* 7, 1-21.

real montado em cavalos-marinhos. No topo do carro, um chafariz despeja água e surge o Rei Dom Sebastião com uma riquíssima roupa que lembra as barbatanas de peixes.

i) Sexta alegoria. Aclamação a Dom João VI pelas ruas do Rio, com o colorido das flores e frutas tropicais. No topo do carro, o chafariz de Mestre Valentim, o escultor barroco brasileiro, entre duas torres da igreja no paço imperial.

j) Sétima alegoria. Cena de um quadro de Debret. Negros embaixo, no trabalho cotidiano e escravo, e no topo os senhores.

k) Oitava alegoria. Por fim, o último carro saúda o rei e o Quinto Império, lembrando as revoltas que aconteceram na história do Brasil, como a guerra de Canudos, tendo o profeta sertanejo Antonio Conselheiro como personagem principal. No centro do carro uma escadaria por onde o profeta evolui, anunciando o rei. No topo, estandartes proclamam “Viva Dom Sebastião!”; em volta do carro, oito coroas adornadas com palha, chitão, máscaras e outros materiais rústicos lembram as manifestações populares em que o rei é reverenciado no Brasil, como a pajelança e o tambor de mina do Maranhão.

Coroando todo o espetáculo de cores, plumas, tecidos, brilhos, a bateria pulsante. É ela o coração da escola, por ela o sangue ferve no batuque e infunde o desejo da dança, do canto e da alegria desmedida. A bateria é o coração pulsante e ritmado do sagrado que, pelas mãos dos homens, pousa sobre a terra e penetra com gozo a alma dos brincantes. Como não ver/sentir o sagrado aí? Como não ver também aí o profano? Haveria outra tradição cultural tão fecunda quanto o carnaval na arte de misturar imaginários numa verdadeira antropofagia? Bakhtin veria nisso um fecundo exemplo de sua teoria polifônica e dialógica, com certeza. A literatura seria capaz de hibridizar culturas, deslocar vivências, unir temporalidades, consagrar *performances*, harmonizar dissonâncias?

A escola passou feliz, vibrante, querendo que o sonho do Quinto Império seja o seu sonho de estar entre as escolas campeãs. Cada um molda seu sonho como melhor lhe convém. E o que restou?

Muitas reflexões que por ora não podem ser feitas conscientemente porque fui arrebatado. Não é o arrebatamento uma característica fundamental do sublime?²⁰ Não é o arrebatamento o broto da poesia? Quatro mil e duzentos componentes passaram agora nessa avenida para falar de uma ilha que não tem sequer quinhentos habitantes. Certamente ninguém lá na ilha assistiu ao desfile, visto que não há energia elétrica e o gerador é desligado cedo. Os pescadores de Lençóis estão em alto mar ou na baía, pescando seu sustento, enquanto na aldeia seus filhos e esposas dormem e sonham com o reino encantado no fundo da areia e com o rei-touro querendo ser ferido na testa para desencantar outra vez majestoso.

O carnaval, onde Mário vislumbrou o ecoar da poesia, é a consagração da alegria, a sagração da força do homem diante de sua fragilidade, o triunfo de uma gente que tem muito de que se queixar em matéria de cotidiano, mas tem três dias para ser feliz sem reservas, porque, se houver reservas, não há carnaval. É no carnaval que os papéis se invertem e a dor é esquecida porque o estado do homem é de gratuita graça, afinal, se os astros dançam, o homem também foi feito para dançar.

E, naquele momento, eu só queria saber dançar e esquecer que precisava fazer uma tese.

20 Sublime aqui é uma referência ao tratado *Do sublime*, de Longino, para quem a arte poética deve visar antes a um arrebatamento do espectador que a uma suposta persuasão. Cf. *A poética clássica: Aristóteles, Horácio, Longino*. Tradução de Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 2005.

DESENHO NO MAPA: ERNANI ROSAS
(MÁRIO DE ANDRADE E A LEITURA DA POESIA MODERNA)
Luiz Guilherme Ribeiro Barbosa

*Este trabalho é dedicado aos meus alunos
de literatura brasileira do Projeto CPV-NI
(2008-2009)*

Ernani Rosas

Augusto de Campos, num ensaio muito pouco conhecido e de difícil acesso, publicado pela *Revista USP* n. 7, em 1990, depois transformado em livro, hoje raríssimo, pela editora UEPG, do Paraná, em 1996, chama a atenção para um poeta simbolista que, ao lado de Pedro Kilkerry, apresenta uma “dissonância” em relação ao simbolismo brasileiro, instituindo uma situação poética que não tem encontrado lugar na historiografia literária. Trata-se de Ernani Rosas, poeta que, como Kilkerry, antecipa procedimentos modernos em poemas que conservam uma estrutura simbolista. Essa situação ambígua, própria do que no Brasil se chama precisamente pré-modernismo, é chave para pensar passagens para o moderno e, portanto, a relação que esses poemas estabelecem com o espaço e o tempo que criam e de que são criados. Aqui, a relação com Mário de Andrade poderá ainda parecer estranha, mas já está sugerida, pois o escritor paulista representa uma das mais consistentes fundações da modernidade literária no Brasil.

A figura de Ernani Rosas provoca curiosidade em relação à vida literária:¹ entre outras passagens, figura em sua biografia a amizade com Luís de Montalvor, um poeta português que morou no Brasil nas duas primeiras décadas do século passado, e que, amigo de Mário de Sá-Carneiro e de Fernando Pessoa, ficou incumbido de propor contribuições brasileiras para a revista *Orpheu*, fundadora

¹ Estas informações encontram-se dispersas em todos os comentários sobre o autor citados ao longo do ensaio. O conjunto desses comentários encontra-se listado no trabalho da professora Zilma Gesser Nunes, que edita Ernani Rosas em *Cidade do ócio: entre sonetos e retalhos* (Florianópolis: Editora da UFSC, 2008).

da modernidade literária em Portugal. Ernani Rosas recebe então uma carta de Montalvor, já então de volta a Portugal, pedindo contribuições. Que, por algum motivo, ou não foram enviadas, ou não foram publicadas. Interessa, no entanto, que este pequeno emaranhado de desejos – uma revista, uma carta, uma amizade, esses poetas – marcou a obra de Ernani Rosas, que passa a assimilar muito da linguagem de Mário de Sá-Carneiro. Num dos raros ensaios sobre o poeta, a professora Cleonice Berardinelli analisa a relação entre os estilos de Ernani e Sá-Carneiro, e ainda reconhece a singularidade do brasileiro, afirmando que sua obra apresenta uma “estranha percepção do mundo do subconsciente” e que, além disso, oscila entre “momentos em que atinge a mais alta expressão poética simbolista e momentos em que, com arrojo vocabular e sintático, já é um poeta moderno”.² Ernani Rosas publica três plaquetes, de circulação restrita, ao longo dos anos de 1910, contendo um total de 20 poemas. Depois disso, muda-se do Rio de Janeiro, onde morava, no bairro do Encantado, trabalhava como jornalista, e transfere-se para Nova Iguaçu, onde vive sem publicar mais nada até o fim da vida, em 1955, num sítio bastante humilde e de localidade desconhecida. Sabe-se que continua escrevendo, pois, quando morre, seus papéis, contendo em torno de mil poemas escritos durante quase cinquenta anos, foram doados pela família para a Academia Catarinense de Letras, e foram publicados, pela primeira vez e muito parcialmente, em 1989, por Iaponam Soares (edições FCC); depois, mais inéditos aparecem em 1997, no trabalho de Ana Brancher, e uma edição mais ampla é publicada em 2008, graças ao trabalho Zilma Gesser Nunes – todos professores da UFSC, universidade cuja editora publicou os dois últimos livros.

Os ensaístas que já se ocuparam da obra de Ernani Rosas foram sempre pontuais. Sua relação com a literatura portuguesa é analisada por Cleonice Berardinelli e narrada pelo crítico português Arnaldo Saraiva no livro *O modernismo brasileiro e o modernismo português* (1986). A singularidade em relação ao panorama simbolista, a

2 BERARDINELLI, Cleonice. Ernani Rosas e Sá-Carneiro. *Estudos de literatura portuguesa*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional & Casa da Moeda, 1985, pp.203-4.

influência de Mallarmé, dos simbolistas portugueses e de Mário de Sá-Carneiro, e a modernidade da linguagem foram analisadas por Augusto de Campos, em ensaio já citado. Andrade Muricy, o organizador do *Panorama do movimento simbolista brasileiro*, dedica o maior espaço a Ernani no segundo volume, além de ter redigido um pequeno ensaio sobre o poeta para a monumental *A literatura no Brasil*, organizada por Afrânio Coutinho, chamado “Ernani Rosas e o hermetismo”. Nele, dentre outras observações, propõe o *non-sens* como um dos traços principais de seus poemas. Não desejo apresentar um panorama desta crítica, mas, ao contrário, um pequeno traço da poesia de Ernani não percebido por estes ensaístas e que pode nos dar uma pequena imagem da questão que sua obra coloca para a relação do poema com o tempo e o lugar, na modernidade.

Sombra idílica I

Amplo mistério, abraça meu segredo,
floresce num delírio de inconsciente,
e a alma, que envelheceu pelo degrado,
alheia-se a sonhar convalescente.

Para mim, tudo num Luar se estagnou,
como um adeus de cinza esmorecendo
em tarde que minh'alma se evoluiu...
num crepúsculo em seda amortecendo.

A luz é uma ante-sombra, pela tarde
na envolvência dum sonho de acordar...
embalada na voz que se oira e arde...

Ó Alma, que és sol pálido de Lua!
sou o idílico irmão de teu cismar...
que é meu rastro de branca Ofélia nua.³

³ Com base na edição de Iaponam Soares: ROSAS, Ernani. *Poesias*. Organização e notas de Iaponam Soares e Danila Carneiro da Cunha Varela. Florianópolis: FCC edições, 1989. p. 33

A luminosidade baça, esbatida, de um “sol pálido” e da “branca Ofélia”, que são metáforas da Alma, ou da luz como uma “antesombra”, crepuscular, de “seda amortecida”, sem brilho, ou o Luar “estagnado” e o “adeus de cinza”, tudo apontando para um clima de tédio, em que a esfumada imagem de um poeta aparece marcada pelo “alheamento”, pelo “sonho”, pelo “envelhecimento”, pelo “cismar”, imagens enfim da melancolia, de uma melancolia profunda, que comparece na história da arte desde a relação que Aristóteles sugere entre o artista e o melancólico, no chamado *Problema XXX*.⁴

É que o *spleen* convive com o ideal, para lembrar a seção de *As flores do mal*, livro muito importante para o simbolismo e para a modernidade literária. E o ideal, neste poema, está no florescimento delirante, numa voz que, ao contrário da tonalidade dominante, brilha, flameja, enlouquece, “voz que se oira e arde”. O verbo “oirar”, ou “ourar”, significa não só “prover de ouro”, mas também “perder a razão, desvairar-se” (como já notara Augusto de Campos), e logo Ofélia, personagem shakesperiana enlouquecida, aparece no terceto seguinte. A ardência que acompanha este preciosismo vocabular (um *preciosismo* isomórfico, elaborado em torno do signo do “ouro”, “ourar-se”), vinda também da voz embaladora deste “sonho de acordar”, um acordar noturno, um acordar com o crepúsculo, toda esta ambientação parece extremamente familiar ao poema simbolista, mas que aqui em Ernani Rosas encontra uma tensão maior, um limite da razão e do tempo, tudo isto encontra momentos de rebatimento na linguagem do poema. Ou seja, o olhar melancólico, entre *spleen* e ideal, o olhar melancólico que é também um olhar irônico, cria momentos de uma outra experiência de linguagem, e é nesta diferença que Ernani Rosas se acha moderno.

Em “Sombra idílica I”, há um momento em especial em que isto acontece. Este poema, que é o primeiro poema da primeira plaquete publicada, abre-se com uma invocação: uma conversa com o mistério, no vocativo inicial, seguido pelo conteúdo da invocação:

4 Trata-se do *Problema XXX*, de Aristóteles, referido por Jackie Pigeaud no ensaio “Uma fisiologia da inspiração poética: do humor ao tropo”, na p. 104. PIGEAUD, Jackie. *Metáfora e melancolia: ensaios médico-filosóficos*. Seleção e tradução Ivan Frias. Rio de Janeiro: PUC-Rio & Contraponto, 2009.

“Amplio mistério, abraça meu segredo”. Este abraço, que traz uma indicação erótica, do corpo, da forma, indiretamente reverbera no segundo verso: “floresce num delírio de inconsciente”. A princípio, o florescimento que nele aparece não encontra uma analogia, de metáfora ou metonímia, no significado das palavras que lhe são próximas; ao mesmo tempo, o “delírio de inconsciente” guarda alguma redundância, que enfraqueceria a leitura do verso. No entanto, a escuta do som do verso e o olhar liberado do dicionário logo nos mostram como a palavra “delírio”, central do verso (sua sílaba tônica recai na sexta do decassílabo), guarda o florescimento do “lírio”, flor que se repete tanto nos poemas de Ernani Rosas, mas que aqui comparece *em ausência*. Do ponto de vista gramatical, ou melhor, do ponto de vista do signo, apenas arbitrariamente “lírio” está presente na palavra “delírio”, pois nenhum desdobramento mórfo ou etimológico sustenta esta associação. Temos então, neste momento, uma percepção do signo em sua arbitrariedade, no sentido mesmo que Ferdinand de Saussure propunha em seus cursos publicados, postumamente, em 1916, um ano antes da publicação deste poema. (Basta lembrar que os poemas concretos dos anos de 1950 partiam de associações parecidas, utilizando muito os pares mínimos [pluvial/fluvia, rio/raio, beba/babe], realizando uma espécie de “poesia da gramática”, na expressão de Roman Jakobson.) O fato é que, com este jogo de palavras, o verso de Ernani Rosas torna-se mais construído ao olhar do leitor, tornando-se menos a exclusiva expressão e mais a fabricação de um delírio, de um delírio de linguagem; um lírio, portanto. No poema “Sombra idílica IV”, lemos: “Cismo singlar-me lírio nessas tranças/ aureoladas das fontes que nasciam...” Existe alguma relação entre o deslizamento deste lírio pela fonte nascente e a palavra “lírio” deslizante à leitura, perdida na superfície de “delírio”.

Claro que uma leitura como essa gera a curiosidade de encontrarmos a recorrência. Neste poema mesmo, o “Sombra idílica I”, há outro momento quando lemos o “crepúsculo de seda amortecendo”, em que o tecido “seda” revela a forma “tecendo” da palavra seguinte, que ainda contém, por exclusão da outra, o “amor”. Isso reverte o significado, a princípio tristemente melancólico, de um

poente brilhante, mas esmaecido, para um poente que é costurado pelo amor, na ambiguidade do bicho (o bicho-da-seda) e do homem, que tece a seda e fabrica o delírio do poema.

Simbolismo, história, modernismo

Estas minúcias linguísticas que proponho como marcas de uma tensão moderna na poesia de Ernani Rosas, somadas à crítica existente que o associa à poesia portuguesa, tão lida, e ao concretismo, tão falado, não fizeram com que sua obra fosse lida. Um dos motivos está na repetição, pela crítica brasileira, de um desvalor ao movimento simbolista. Uma das passagens mais significativas deste desvalor está no conhecido livro de Alfredo Bosi, *História concisa da literatura brasileira*, em que lemos o seguinte trecho justificativo do “malogro do simbolismo”:

Arrisco uma explicação: o horror à mentalidade positivista da práxis burguesa pode inspirar belas imagens e melodias, fragmentos de uma concentrada paixão; pode dar novo brilho à prosa poética e fazer vibrar os ritmos que o gosto acadêmico enrijecera em formas métricas; pode, enfim, dinamizar o léxico, acentuando a carga emotiva de certas palavras, diluindo o prosaico de outras, ou trazendo à poesia conotações inesperadas. Mas toda essa floração estética, para sustentar-se à tona das águas móveis da cultura, precisa afundar suas raízes no chão firme da realidade histórica, respondendo às contradições desta, e não apenas a uma ou outra exigência de certos grupos culturais.⁵

Há uma perversidade no trecho: “floração estética” fala contra o simbolismo, a flor é fugaz e, quando aquática e sem raiz, é nômade. O “lírio” do poema de Ernani enraizava-se linguisticamente – e pensar em termos de língua portuguesa, em lugar da nacionalidade, parece um caminho para a reavaliação do simbolismo.

⁵ BOSI, Alfredo. O simbolismo. *História concisa da literatura brasileira*. 43 ed. São Paulo: Cultrix, 2006. p. 266.

A experiência da flutuação, do devaneio melancólico, da abdição dos valores mundanos e da invocação do “amplo mistério” está no simbolismo, no poema de Ernani Rosas, ao lado das inovações de linguagem apresentadas. A recusa sumária destas obras “malogradas” e sua transformação num exemplário de fracassos artísticos a não se repetir parece a tentativa de retirar de cena algo que incomoda demais, a experiência do desenraizamento na cultura brasileira.

É neste intervalo que se coloca a obra de Mário de Andrade, entre um realismo crítico radical e um desenraizamento poético delirante. O poema “Carnaval carioca” é emblemático pela clareza com que coloca este lugar intervalar da obra de Mário na série da história literária.⁶ Seus primeiros versos já lançam as questões com que nos debatemos antes em poema de Ernani Rosas.

A fornalha estrala em mascarados cheiros silvos
Bulhas de cor bruta aos trambolhões,
Cetins sedas cassas fundidas no riso febril...
Brasil!
Rio de Janeiro!
Queimadas de verão!
E ao longe, do tição do Corcovado a fumarada das nuvens pelo
[céu.

Logo no seu começo, uma experiência com o signo como aquela que encontramos em Ernani é colocada com intensidade. As analogias sonoras compõem nos dois primeiros versos do poema de maneira tão construída que, mais do que o uso das assonâncias e aliterações, presente na poesia desde sempre, é algo como uma evidência do artifício o que vemos. A sequência das vogais tônicas dos versos, que começa em “as” estridentes, vai se tornando mais tensa, com o fechamento das vogais e a progressiva elevação da língua na pronúncia, com a sequência a-a-a-ê-i/-u-u-ões, que

⁶ Os versos de “Carnaval carioca” citados baseiam-se na seguinte edição: ANDRADE, Mário de. *Poesias Completas*. 4 ed. São Paulo: Martins, 1974. pp. 110-121.

termina mais relaxada com a nasalização do “ões”: “A fornalha estrala em mascarados cheiros silvos/ Bulhas de cor bruta aos trambolhões”. Além disso, a sequência “bulha”-“bruta”-“trambolhões”, em ritmo constante (duas sílabas tônicas seguidas respectivamente por três átonas, sendo a nona sílaba um outra tônica a encerrar o verso), criando sinestésias (a cor do som, a atitude ou textura da cor), rebatendo o desajeitamento da cena nas combinações sintáticas (uma sintaxe aos trambolhões) são indícios de que, neste momento, a escrita do poema é governada por uma forte tensão entre a expressão e as analogias de som e de sentido, remetendos para aquele jogo com a consciência da arbitrariedade do signo de que falávamos a respeito do poema de Ernani. Encontramos, neste início de poema, a linguagem do poema moderno realizada de maneira constante, em lugar dos lampejos no caso simbolista. E isso porque, por um lado, o que se representa pela linguagem, *objetivamente*, requer a fragmentação: a cena do carnaval carioca. No caso de Ernani Rosas, a experiência com a linguagem parte de uma representação do campo subjetivo, o “delírio de inconsciente”. Por outro lado, a linguagem elaborada por Mário vai representar também uma unidade cultural, como nos versos que seguem: “Brasil!/ “Rio de Janeiro!” Esta atenção à construção de identidades históricas não comparece no simbolismo, e é disso que se ressentiu Alfredo Bosi no trecho que lemos. Mas não se trata de uma oposição simples entre Mário de Andrade e o simbolismo, neste sentido. Basta seguirmos a leitura do poema de Mário e encontrarmos o seguinte trecho:

Ânsia heroica dos meus sentidos
Pra acordar o segredo de seres e coisas.
Eu colho nos dedos as rédeas que param o infrene das vidas,
Sou o compasso que une todos os compassos,
E com a magia dos meus versos
Criando ambientes longínquos e piedosos
Transporto em realidades superiores
A mesquinhez da realidade.

Parece que “ambientes longínquos”, “realidades superiores”, “magia dos meus versos” são expressões que dizem muito bem dos poemas simbolistas. Acontece que um elemento novo se conjuga aqui, a “ânsia heroica” do poeta conversa não diretamente com o “amplo mistério”, mas com a “mesquinhez da realidade”. É o *cotidiano*, afinal, que invade o poema, ainda que aqui seja um cotidiano excepcional, o do carnaval, que estabelece uma quebra da normalidade social periodicamente, ou seja, cotidianamente. Esta irrupção dos fatos cotidianos, da “mesquinhez da realidade”, contribuirá, a longo prazo, para a construção de uma unidade cultural (Brasil, Rio de Janeiro, poesia brasileira), e que o modernismo vai realizar em alguma medida não exclusivamente com obras de arte, mas também com instituições (como o IPHAN) e teorias culturais. Há, no entanto, outro interesse para esta diferença que o poema do Mário nos coloca.

Depois de cair na folia, se esbaldar, se acabar, perder a identidade, matar o poeta que havia em si, na madrugada do último dia de Carnaval, quando a multidão já se dispersava, “o poeta vai deitar” (Andrade: 1974, 130). No último verso do poema, que é também a última estrofe, lemos: “O poeta dorme sem necessidade de sonhar” (Andrade: 1974, 131).

Ora, “sonhar” era a atitude mesma de poeta que Ernani Rosas assumia, um sonhar sem saída, sem outra possibilidade, doentio: “E a alma, que envelheceu pelo degredo, / alheia-se a sonhar convaléscente”. No “Carnaval carioca”, poema em que a poesia comparece de algum modo compreendida à maneira simbolista, conjugada com a “mesquinhez da realidade”, o processo por que passa aquele que fala no poema é o da perda de necessidade de sonhar depois de ter experimentado o cotidiano como sonho e o sonho como cotidiano – no estabelecimento de um espaço-tempo que suspende os referenciais históricos sem negá-los.

É Alberto Pucheu, em seu ensaio sobre o poema de Mário, que propõe uma relação entre a heterotopia, de que fala Michel Foucault no ensaio “Outros espaços”, e o espaço do carnaval, a avenida Rio Branco, ali representado. É também o poema, neste carnaval, um espaço heterotópico. Parece que esta foi uma solução moderna

para pensar o espaço do poema. Porque, quando lembramos o poema de Ernani, ou o projeto de obra de Mallarmé, de compor um livro absoluto, ou o de Rimbaud, de encontrar uma língua, o que vemos é uma utopia, ou seja, a tentativa de um percurso que não encontra ponto de chegada a não ser pela negação de si mesmo, já que nunca alcança o espaço que, utópico, está fadado a não ser. É por isso que, no último terceto de “Sombra idílica I”, o eu do poema não se identifica com a Alma, mas com o rastro de loucura que ela deixa (“Ó Alma [...] sou o idílico irmão de teu cismar/ que é meu rastro de branca Ofélia nua”).

Mapa com dedicatória

A natureza, o isolamento, o desaparecimento da vida literária, viver 30 anos recluso num sítio humilde no interior de Nova Iguaçu, escrevendo sempre os mesmos poemas simbolistas, até 1955, tal foi a escolha do corpo Ernani Rosas. Para ele, Nova Iguaçu era uma utopia, mas também era um modo de recusar a utopia. Era, enfim, um limite, um limite literário. Ali, não haveria quem o conhecesse, quem o lesse, quem se tocasse com ele, que seguiu tocado por uma musa repetitiva, gaga como ele. Ernani Rosas não existiu em Nova Iguaçu. É possível que hoje leiamos sua utopia como heterotopia, leiamos sua recusa, negação, abandono, como um deslocamento – Nova Iguaçu o vê, o lê. Com esta traição, Ernani Rosas aparece, contraditório, e o desenho que riscou no mapa, em busca de invisibilidade, torna-se evidente, agora, para nós, como o risco de um raio a fissurar este espaço, Nova Iguaçu.

MÁRIO DE ANDRADE BARROCO-MODERNO:

SOBREPOSIÇÃO DE TEMPORALIDADES

Susana Scramim

Ao retomar as reflexões sobre o projeto de modernidade no Brasil, especialmente sobre o que acontece nas primeiras décadas do século XX, comecei a observar que havia uma sobrevivência no modo de fazer a arte e a literatura do mundo colonial ibérico. Minhas leituras desse modo de fazer literatura necessariamente tiveram que lidar com incompatibilidades. A mais forte delas foi a de como lidar com temporalidades distintas num mesmo objeto de investigação. Ou ainda, de como pensar essa exuberante, complexa e ao mesmo tempo ínfima, porque finita e delimitada, “coexistência” entre o projeto de modernidade brasileiro empenhado pelas vanguardas artísticas, projeto esse que era democrático, avançado, civilizador, plural, utópico e, portanto, ocidental, com uma presença, senão desejada, mas seguramente “sequestrada”¹, de um mundo ditatorial, arcaico, pré-citadino, unificado e demarcado, e, portanto, oriental, que caracteriza o mundo ibérico imperial do século XVII. Tratava-se de um entrecruzamento de, pelo menos, esses dois tempos heterogêneos, anacrônicos um em relação ao outro e que se trançam de maneira notável, porque não se está diante de uma comunhão

¹ É interessante relembrar que “Mário de Andrade em vários de seus escritos, o propusera [o conceito de sequestro] como tradução da *Verdrängung* (sublimação) freudiana”, conforme sublinha Raúl Antelo, em “Gilberto Freyre combina alteração e iteração” (2004), e que não é menos paradoxal a escolha de Haroldo de Campos em denominar seu livro sobre a obliteração do barroco na leitura modernista da formação da literatura brasileira com o termo “sequestro”. No texto escrito em 1941 sobre o *Ateneu*, de Raul Pompeia, Mário de Andrade irá afirmar que “há no livro menos poesia, menos a eloquência que ele concebe como poesia e será porventura o direito às confissões íntimas (‘a franqueza, o impudor da alma, só na estrofe pode fazer-se ouvir...’) que a eloquência ardorosa do verbalismo sonoro, das imagens e das raridades fulgurantes. Desta eloquência Raul Pompeia usou à larga e abusou muitas vezes no *Ateneu*. Mas conseguiu o que pretendia, a escritura artista, artificial, original, pessoal, tão sincera e legítima como qualquer simplicidade. Não é apenas uma questão de gosto, é uma questão de beleza. Raul Pompeia inconscientemente foi a última e derradeiramente legítima expressão do barroco entre nós; e por muitas vezes, no seu grande livro, atingiu com a palavra a beleza estridente dos ouros de Santo Antônio carioca ou da São Francisco baiana” (Andrade: 1972, 183).

ou uma contemporaneidade entre eles, mas de uma sobreposição dessas temporalidades e não de uma fusão a tal ponto de culminar em uma noção de um “novo estilo” ou de uma “nova época”. Antes, a minha observação curiosa da singularidade do modernismo brasileiro propunha-se a si mesma a questão do anacronismo, porque interrogar e compreender de que modo ocorreu a coexistência entre tendências conservadoras e progressistas no processo de instituição da modernidade no Brasil, interrogar essa sobreposição de camadas tão difícil de analisar, era sim procurar os diferenciais desses tempos que operam em cada um dos textos produzidos pelo modernismo.

Se por um lado observamos na sociedade e na produção artístico-cultural das primeiras décadas do século XX o desejo de modernizar-se procurando uma relação com as tendências progressistas europeias, por outro, foi possível encontrar, entre os projetos de modernização, a reivindicação e o efetivo deslocamento de temas e procedimentos ibéricos coloniais. O ensaísta Silviano Santiago, em *Nas malhas da letra*, observa tal coexistência na produção literária do segundo momento do modernismo brasileiro. Santiago sublinha que os principais romancistas e poetas do modernismo conseguiram conviver e bem com o Estado Novo, o que para o crítico revela uma adequação de ambos os lados com relação à forma de mando. Se, por um lado, concordei com Silviano Santiago que o processo de instituição da modernidade no Brasil deu-se de maneira autoritária, por outro lado, me propus a analisar esta posição autoritária nos termos de uma coexistência de duas compreensões para uma mesma modernidade. Essa modernidade mostra-se dividida entre ser e produzir “com” e “a partir” de sua força e, portanto, de acordo com a reflexão de Walter Benjamin, é uma modernidade compreendida em sua temporalidade como um processo ininterrupto de vir a ser e extinguir-se, como é também compreendida em seu modo de ser, simultaneamente, como documento de cultura e documento de barbárie. Também, conforme ressaltai anteriormente, há outras temporalidades que não apenas a do barroco e a do moderno nas obras produzidas pela vanguarda modernista brasileira, pois as obras também se materializam a partir de uma concepção de modernidade como forma e, portanto, igualmente

como projeto, prospecção e substancialização de idiosincrasias. Com base nessa compreensão, observo o acontecimento da modernidade brasileira mais como uma coexistência e combinação de arquivos do que propriamente como uma genealogia, uma vez que entre o arquivo colonial, portanto, barroco, que é também, ao seu modo modernista, e o republicano, coexistem numa temporalidade *ex-plicada*, dobrada numa inflexão para fora de si mesma, segundo nos atesta o conceito de *pli* desenvolvido por Gilles Deleuze na obra *A Dobra. Leibniz e o barroco*. Dessa forma, isto é, mediante uma compreensão de temporalidade despregada, o arquivo modernista permitiu o “viver com” entre as forças arcaicas da cultura, as mais abstratas e progressistas e as mais substanciais formas de institucionalização da nacionalidade.

Quando em 1922, Mário de Andrade escreve o verso do poema “O trovador” em *Pauliceia desvairada*, “Sou um tupi tangendo um alaúde!”, uma temporalidade heterogênea “sobredetermina” esta imagem. O elemento primitivo é complexo, digamos que possui várias camadas, pois o alaúde é um instrumento musical muito antigo, portanto, não moderno, mas com origem na Índia, ao mesmo tempo essa imagem do primitivo é conjugada com outra imagem igualmente arcaica – a do elemento autóctone – o tupi. Já em 1928, no artigo sobre o Aleijadinho, Mário de Andrade irá dizer que “ainda como santeiro, o Aleijadinho nada tem de primitivo. As suas estátuas e altos-relevos não divergem sensivelmente da estatuária religiosa hispano-portuguesa, nem sequer por individualismo pronunciado.” (Andrade: 1984, 31). Mário de Andrade insere a arte do Aleijadinho num tipo de arte coletiva, não somente em relação ao barroco da Península Ibérica, mas igualmente no que diz respeito aos “discípulos que lhe desbastavam a pedra e esculpiam a parte menos importante da talha”, ao que Mário de Andrade atribui uma reinvenção curiosa na Vila Rica: aquela dos ateliês de artista do Renascimento. Nessa análise, Mário de Andrade já oferece os sinais da sua futura política de valoração, institucionalização e de conservação dos monumentos culturais brasileiros. O artista idealizado e a obra por ele produzida deveriam estar previstos naquilo que Andrade concebe como o “individualismo-social” pertencente ao

conceito “totalista grego” de artista, cujo exemplo se pode ver no Fídias, e que reaparece na Renascença. Portanto, ele compreende a produção artístico-cultural do Brasil colonial sob um ponto de vista agora distinto daquele que proposto com os versos de *Pauliceia desvairada*, não se trata mais somente de primitivismo, mas, antes, de “meio de expressão”. Nesse momento, ou seja, 1928, ainda é a condição singular do híbrido, primitivo-civilizado, barroco português-barroco mulato, que gerencia a análise de Andrade, no entanto, aspecto coletivo da produção artística se torna mais importante quando da análise da obra do Aleijadinho. Por outro lado, alguns anos mais tarde, em 1944, irá definir o primitivismo, em artigo publicado no n. 27 *Revista da Academia Paulista de Letras*, artigo este intitulado “Primitivos”, como uma “atitude mental” e não como um “estágio de expressão” artístico-cultural. Se nos poemas de *Pauliceia desvairada* Mário de Andrade propõe a modernidade como força, em “Aleijadinho” a modernidade é também tomada como forma, ou seja, ela é meio de expressão coletiva e ao mesmo tempo individual, pois os discípulos vão esculpir na pedra e, portanto, oferecer à escultura aquela “parte menos importante da talha” e o toque do gênio lhe dará a forma definidora. Nesse sentido, para Mário de Andrade, a modernidade, ou melhor, a antropologia cultural e a forma de expressão singular-plural que caracterizariam as manifestações culturais como modernas, será dada mais pela forma do que pela força, e nesse sentido passíveis de um projeto político de hierarquização e conservação. Essa posição entende a arte e a cultura dentro de uma lógica do patrimônio. Expressa, assim sendo, o desejo de conservar os monumentos da produção antropológica da colonização, do Brasil colônia, porque neles convivem os dois aspectos: o individual, a forma do gênio, e o coletivo, a força da transmissão. No entanto, Mário de Andrade continua oscilando entre as compreensões dessa bipolaridade, isto é, compreende esse “patrimônio”, ou ainda, compreende esses “documentos de cultura” como simultaneamente “documentos de barbárie” porque, em 1944, no artigo anteriormente citado, “Primitivos”, o primitivismo é novamente entendido com força, como “uma atitude mental”. Vale a pena lembrar o “Prefácio Interessantíssimo”:

Somos na realidade os primitivos de uma nova era. Esteticamente: fui buscar entre as hipóteses feitas por psicólogos, naturalistas e críticos sobre os primitivos das eras passadas, expressão mais humana e livre na arte (ANDRADE, 1993, p. 74).

Essa é a introdução ao livro dos poemas que funciona na obra de Mário de Andrade como abre alas da vanguarda modernista. Aqui novamente instaura-se a concepção do primitivismo como atitude mental.

O pensamento criativo de Mário de Andrade cria em seus poemas uma força imagética, não representativa, muito próxima às práticas poéticas do “criacionismo” de Vicente Huidobro que, por sua vez, não estão longe das proposições teóricas do expressionismo. O poeta como um “pequeno deus” tem a missão de criar um novo mundo, suas ferramentas: certa “álgebra da linguagem” que poderia ser resumida na seguinte fórmula: expressão poética = humorismo + metáfora. Mário de Andrade acompanhava de perto o trabalho do criacionista de Huidobro, conforme demonstrado pelo trabalho de Raúl Antelo sobre as relações de Mário de Andrade com os poetas hispano-americanos, *Na ilha de Marapatá*:

Na segunda parte de *A Escrava que não é Isaura*, Mário lança mão do conceito de criação pura, cunhado por Huidobro. Em relação à liberdade inconsciente, afirma que “essa inovação que é justificada pelas ciências, leva a conclusões e progressos. É por ela que o homem atingirá na futura perfeição de que somos apenas e modestamente os primitivos, o ideal inegavelmente grandioso da ‘criação pura’ de que fala Uidobro (sic)”. (Antelo: 1986, 10)

No entanto, Antelo sublinha as contradições entre meios e objetivos que Mário de Andrade reúne quando lê a poética de Huidobro. A criação pura, segundo os princípios “creacionistas”, permite conceber a poesia como “máquina de produzir comoções”, portanto, é reivindicação de instrumental técnico para pesquisa com os elementos estéticos. Nada mais expressionista, mas aqui em vertente regional, o expressionismo em clave latino-americana.

Lado a lado com a vertente regional, no entanto, em diapasão universal-ocidental, Mário de Andrade acompanha de perto o trabalho dos expressionistas alemães. Haroldo de Campos em seu ensaio sobre a relação da vanguarda brasileira com a vanguarda alemã demonstra o quanto Mário de Andrade estava em conexão com as novas proposições culturais dos artistas do expressionismo. Leitor da revista *Der Sturm*,² que se publicava desde 1910, Mário de Andrade conhecia e apreciava o trabalho de August Stramm. No entanto, Haroldo de Campos ressaltará na poesia de Stramm relida pelos Andrades – pois os procedimentos comuns ele os encontra nos dois poetas modernistas – os elementos formais da criação, destacando a princípio a faculdade do expressionismo, facilitada pela natural tendência da língua alemã de aglutinar radicais na formação dos vocábulos, de criar novos modos de expressão mediante a invenção de palavras. Procedimento esse ao qual Stramm, que por sinal era funcionário postal, se refere como *Telegrammstil*, estilo telegráfico, e que é tomado por Haroldo de Campos como ponto de relação entre o estilo telegráfico de Oswald de Andrade e sua “metáfora lancinante”.

Mário de Andrade, espírito voltado para a informação nova, em seu ensaio de estética modernista *A escrava que não é Isaura* (1924), passa em revista, na verdade, autores de várias nacionalidades, de maior ou menor importância (entre eles o realmente significativo poeta alemão August Stramm), mas o vinco fundamental no panorama brasileiro continuava a ser o da formação francesa. (Campos: 1977, 156).

Observa igualmente, Haroldo de Campos que o livro de poemas de Stramm, *Tropfblut* (1919), *Sangue em gotas*, cujos poemas foram divulgados inicialmente entre 1914 e 1918 nas páginas de *Der Sturm*, guarda semelhanças evidentes com o primeiro livro de

² *Der Sturm*, revista berlinense do grupo alemão de mesmo nome da vanguarda expressionista, fundada em 1910 por H. Walden. Faziam parte do grupo o dramaturgo e poeta August Stramm, o poeta Wilhelm Klemm e A. Döblin.

Mário de Andrade, *Há uma gota de sangue em cada poema* (1917). Contudo, Haroldo de Campos não reconhece nos poemas de *Há uma gota de sangue em cada poema* de Mário de Andrade a mesma radicalidade com a pesquisa formal. Segundo Haroldo de Campos, “comparados [os poemas] aos de Stramm, os poemas do livro de estréia (sic) de Mário são pálidos e convencionais” (IDEM). Haroldo de Campos não poderia destacar o aspecto expressivo, dessacralizador e utópico do expressionismo em seu “desejo”³ de ser arte e não propriamente de produzir obras de arte, porque o princípio que governa a sua análise se concentra em observar e valorizar os aspectos formais do texto. Assim sendo, não poderá constatar outras ligações desse livro de Mário de Andrade com outros fluxos do expressionismo na América Latina. O escritor nicaraguense Rubén Darío no prefácio ao livro *Prosas Profanas y Otros Poemas*, escrito entre os anos de 1896 e 1901, e entre Buenos Aires e Paris, em diapasão localista-universal sobre as belas artes latino-americanas pergunta-se:

¿Hay en mí sangre alguna gota de sangre de África, o de indio chorotega o nagrandano? (Darío, 1956)

A força de uma experiência dramática e cortante com a realidade está presente na escolha dos termos que compõem as me-

3 Quando Nietzsche se refere à soberania do sujeito está direcionando a discussão da subjetividade na modernidade para a esfera do desejo. A soberania desse modo vincula-se ao pensamento artístico, sem deixar, entretanto, de ter presente a sua contraface, ou seja, a soberania civil, que por sua vez, pressupõe a vontade de poder tomada em sua ação dominadora e destruidora: o soberano civil seria assim aquele que tem poder de decisão da vida e por consequência da morte dos membros do território que foi por ele tomado, conquistado, dividido e governado. Para Nietzsche, a soberania artística mantém o sentido da soberania civil, porém, a vontade de poder é compreendida como vontade da vontade de poder, ou seja, é querer, é desejo e é desejo de si mesmo e não a sua efetivação, a sua transformação em práxis não ativa, a ponto de produzir uma relação com a realidade e os seres a ela vinculados. No entanto, para Heidegger, a filosofia nietzscheana da vontade de poder insere-se na história do esquecimento do ser que é o cerne da metafísica ocidental e traduz a culminação da subjetivação moderna. Esse seria o elo entre a arte-pensamento dos expressionistas e a filosofia de Nietzsche. Ao que os críticos desse operar ao nível do desejo dos expressionistas imputarão como insuficiência crítica na luta política contra o fascismo. Cf. Heidegger, M. *La metafísica de Nietzsche*, tradução Juan Luis Vermal, Barcelona: Ediciones Destino, 2000.

táforas. O sangue das “Palabras Liminares” do decadentismo de Darío, os poemas sangrentos de *Tropfblut*, do expressionismo de Stramm, e o sangue de cada poema do livro limite, simbolista-expressionista de Mário de Andrade, conduzem senão à experiência imaterial com a realidade vivida, ou seja, o sangue da modernidade que tem na guerra sua alegoria máxima e o sangue do passado colonial latino-americano que igualmente guarda na mesma alegoria do sangue a sua mais pungente relação com a realidade. Não estou propondo aqui que a obra de Rubén Darío seja lida como expressionista, mas está claro que ela guarda pontos de contato ou, dentro de um pensamento da temporalidade anacrônica, diríamos que o expressionismo manifesta sobrevivências mais antigas das quais a obra de Darío, a de Mário de Andrade e o expressionismo seriam seus vestígios ou ruínas.

Se compartilham, o “modernismo hispano-americano”, o “creacionismo”, o modernismo de Mário de Andrade e “expressionismo”, a noção de arte não representativa e o conceito de arte como imagem, não compartilham uma mesma posição crítica frente à modernidade. Essa crítica pouco ou quase inexistente no “creacionismo”, especialmente em sua forma posterior, o “ultraísmo”, é mais ou menos posicionada politicamente no expressionismo.⁴ Talvez fosse importante agora perguntar se Borges, em seu texto “Ultraísmo”, publicado na revista *Nosotros*, n.151, dezembro de 1921, tem ou não razão quando aproxima o ultraísmo “às demais facções de vanguarda” com exceção “da exasperada retórica e da droga dinamista dos poetas de Milão”, liderados por Marinetti, e mais ainda do zumbido verbal, as arrevesadas séries e o aferrado automatismo dos sonâmbulos do *Sturm*”, principal revista do gru-

4 O “ultraísmo” foi o nome do grupo de artistas de vanguarda que se reuniram para propor uma nova concepção de arte. Circularam e participaram de várias revistas vanguardistas espanholas, dentre elas, a mais importante do movimento, a revista *Ultra* (Madri, 1921-1922). O sevilhano Rafael Cansinos-Asséns escreveu o manifesto fundador do movimento em 1918. O “ultraísmo” teve em Vicente Huidobro seu antecedente hispano-americano, mas os Jorge Luís Borges, em 1921, liderará o grupo de artistas que escreverão os manifestos do “ultraísmo”, nas folhas mural Prisma, que serão afixados nos muros de Buenos Aires. O trabalho dos “ultraístas” em Buenos Aires continuará nas páginas da revista *Proa* (1922).

po alemão expressionista. Estariam tão afastados assim ultraísmo e expressionismo e mesmo modernismo brasileiro e expressionismo? Seria de se supor que todos eles guardassem em comum certa ingenuidade política. Entretanto, o ultraísmo com suas exigências programáticas resulta numa prática poética que compreende a modernização de um modo a-problemático, ou seja, a redução da lírica ao seu elemento primordial: a metáfora; a supressão das frases de recheio, dos nexos e dos adjetivos inúteis; a abolição dos trabalhos ornamentais, do confessionalismo, da circunstanciação, das prédicas e da nebulosidade rebuscada; da síntese de duas ou mais imagens em uma, ampliando desse modo a sua sugestão, como anota Borges em seu texto “Ultraísmo” citado anteriormente, e ainda, quando Ramón Gomes de la Serna elenca os conceitos de Guillermo de Torre no seu verbete “Ultraísmo”, a saber, e a supressão de suas qualidades alheias e parasitárias: a anedota, o tema narrativo, a efusão erótica”.⁵ Um pouco mais questionador, porque cultivou com maior vigor uma cultura da angústia, mas não menos a-crítico, foi o expressionismo.

Descendente de uma visão de mundo barroca, o expressionismo potencializaria uma atitude crítica com relação à modernidade. Isso não quer dizer que essa potência crítica tenha sido suficiente. Os artistas do expressionismo queriam associar sua arte mais ao pensamento reflexivo do que a um fazer artístico acabado. Operando de modo semelhante ao barroco, o expressionismo usa procedimentos e temas como os da reprodução de imagens no espelho ou na tela com projeção para o infinito do universo simultaneamente com o finito e delimitado do mundo cotidiano. Os aparatos da técnica são tomados como próteses da sensibilidade, as lentes são tomadas como novos olhos, novas portas para o “sentir” do mundo: no século XVII, o telescópio e o microscópio; no início do século XX, o cinema e a reproduzibilidade técnica. Em *Origem do drama barroco alemão*, livro que fala alegoricamente do expressionismo,

⁵ Conferir em GONZALEZ PORTO-BOMPIANI – *Diccionario Literario de Obras y Personajes de todos los tempos y de todos los países*. Barcelona, Montaner y Simon, 1959, vol. I, p.548-552.

Benjamin já chamava a atenção para o fato de que os dois lados da reflexão são igualmente essenciais: “a miniaturização da realidade e a introdução no espaço fechado e finito de um destino profano de um pensamento reflexivo ao infinito.” (BENJAMIN, 1984, p. 106). Sendo assim, as “inovações” propostas e promovidas pela arte expressionista, além de serem a proposição de uma nova era antiburguesa, com um novo homem e uma nova sociedade, utópica e no fundo ingênua, desejam desenhar uma visão de mundo como problema. Esta visão de mundo, construída com as próteses do sentir, configura um mundo simultaneamente aberto à potência infinita da vida. Não se pode não lembrar aqui do vitalismo artístico tão fortemente marcado tanto no barroco como no expressionismo e da imagem de um mundo intensamente fechado pela realidade social e política desses mesmos mundos potentes. O que se materializa nas tentativas de expressão artística é a angústia, o silêncio a que se reduz a linguagem. A ponto de Benjamin ressaltar que

somente a forma como tal está ao alcance dessa vontade, e não a obra individual e bem construída. É nesse querer que se funda a atualidade do barroco, depois do colapso da cultura clássica alemã. A isso se acrescenta a busca de um estilo linguístico violento, que esteja à altura da violência dos acontecimentos históricos. A prática de condensar numa só palavra adjetivos, sem nenhum uso adverbial, com substantivos, não é uma invenção de hoje. Os vocábulos *Grosstanz*, *Grossgedicht* (isto é, epopeia) são palavras barrocas. Proliferam os neologismos. Hoje como antes, exprime-se em muitos deles a procura de um novo *pathos*. Os escritores se esforçavam por apropriar-se pessoalmente da força imagística interna, da qual deriva, em sua precisão e em sua delicadeza, a linguagem da metáfora. Seu ponto de honra não era o uso de frases metafóricas, e sim a criação de palavras metafóricas, como se seu objetivo imediato fosse inventar as palavras da língua. (IDEM, 77-78)

O expressionismo fez sobreviver muito dessa cultura da angústia da arte barroca e do uso da palavra como metáfora, ou ainda,

da palavra como alegoria, do mesmo modo, o simbolismo tratou privilegiadamente essa figura de pensamento. Isso porque sua produção criativa está em permanente fuga de um sentido último das coisas. Sua linguagem, que é antes de tudo alegórica, advém da constatação realista provocada pela ausência de um referente último, poderíamos dizer que a linguagem que essa angústia produz é marcada pela ausência/presença do sentido das coisas e do mundo, mas que por isso mesmo o artista se coloca nesse lugar impossível de ser alcançado.

Entretanto, por mais próxima que essa arte esteja da leitura que Nietzsche opera da obra artística, nada disso configura a tragédia como um remake do trágico⁶. Por mais que a forma se repita, a cada repetição, mesmo que seja uma repetição tosca como é o caso do drama barroco e, no nosso caso aqui, o *détournement*⁷ promovido pelo uso da língua pela arte expressionista, cada repetição configura um novo evento artístico. Essa cobrança pela filosofia da história na leitura de Nietzsche decorre da concepção de tempo que atravessa o modo de ler a modernidade de Benjamin, para quem a modernidade, como todo fato histórico, deve ser compreendida com a absorção de toda a sua história, prévia e póstuma e não como fenômeno, cujo observar do “vir a ser” do Ser não satisfaz. A totalidade passa a ser, dessa forma, operada pelos contrastes produzidos pela con-

6 Segundo Benjamin, Nietzsche, em *Nascimento da Tragédia*, teria privilegiado em sua leitura da tragédia o aspecto formal desses dramas, excluindo os problemas que a filosofia da história detecta. Para Benjamin, a leitura de Nietzsche da tragédia, por ser exclusivamente estética, levará a uma falsa compreensão de que é possível atualizar, ou melhor, serem produzidas novas tragédias no mundo futuro. Cf. Benjamin, *Origem do drama barroco alemão*, tradução S. Rouanet. São Paulo: 1984, p. 125-126.

7 Giorgio Agamben, em *Infância e história*, reivindica uma força de interrupção e que, segundo o filósofo, fora produzida nos primórdios da modernidade ocidental, mas, em função de não ter sido formulada de maneira conveniente, essa questão se lança como um desafio a ser urgentemente superado por nossa cultura. A força de interrupção que se ensaiou produzir nos primórdios da modernidade está longe de ser a força de destruição, uma vez que não se trata de destruir os valores tradicionais e rechaçar o passado, aliás, para Agamben, tanto o velho como o novo se tornaram inacessíveis a partir da lógica da repetição da destruição tomada como lógica da modernidade. Ressalta ainda que “estranhamento” e “readymade”, “détournement” e “citação” foram, no século XX, as últimas tentativas para reconstruir a relação genuinamente histórica. A vanguarda, quando foi consciente, ressalta Agamben, esteve mais interessada em recuperar uma relação com o passado do que imaginar futuros longínquos.

sideração dos extremos mais distantes e dos aparentes excessos e, portanto, caracterizando uma abordagem da modernidade como bipolaridade, porque coexistência, de extremos.

Em carta enviada a Manuel Bandeira, em 30 de agosto de 1927, depois de ter retornado de sua viagem de turista aprendiz pelo norte do Brasil, Mário de Andrade copia e manda ao amigo juntamente com a carta um poema em que Mário estava trabalhando durante a viagem e que lhe estava deixando inquieto:

Este ano fiz umas duas merdinhas de poesias e nada mais. Inda agora na viagem, tentado pelo caso maravilhosamente misterioso da vitória-régia quis fazer uma poesia. Levei por dois meses tratando da poesia. O que saiu tenho ímpetos de mandar pra você às vezes pra você falar sobre, porém tenho vergonha e vivo nesse hesita-não-hesita desque cheguei. Creio que acabo mesmo mandando e assim você diz definitivamente: “é merda” e eu continuo sofrendo a trabalhar na minha “Vitória-régia”. Afinal, Manu, já principio duvidando um pouco da opinião de você. (Andrade & Bandeira: 2000, 350)

Em 3 de setembro, Manuel Bandeira responde ao amigo

Mário,

“Vitória-régia” é uma criação sem vida. Não constitui poema. Me parece que não é poesia nem na forma nem no espírito. [...] É uma peça analítica e expositiva, propriamente um capítulo da história natural, como os de Fabre, onde há uma mistura de literatura e ciência. Você deve grafá-la em períodos corridos. Eu creio que a vitória-régia é um desses temas em que a poesia coincide com o documento. O Oswald disse isso da poesia no Brasil. Não só no Brasil. Em toda a parte há temas assim em que a poesia se confunde com documento. [...] há temas como esse da vitória-régia, que são espetaculозamente poéticos, a alma mais bronca sente que há neles poesia e beleza. É natural que toda a realização fique aquém do documento em si. [...] Além disso o desenvolvimento da sua prosa veio a produzir na sua poesia

uma corrente de indução que agora está atrapalhando você. Vinha atrapalhando desde tempos atrás: você corrigiu-a (com muita felicidade) com dispositivos formais – metrificação regular, forma-rondó etc. Será isso? (IDEM, 353)

Será isso mesmo? Corrigir um problema de indução ou de captação de temas demasiadamente populares, comuns à coletividade humana e, ainda diríamos do “kitsch” provinciano, como é o tema da flor e nesse caso da vitória-régia, com dispositivos formais seria a solução para uma questão de poesia? Mário de Andrade irá aceitar a sugestão de Manuel Bandeira e transformará o poema em um dos relatos, do dia 7 de junho, do livro *Turista Aprendiz*. Entretanto, Mário de Andrade não desistiria tão facilmente do poema “Vitória-régia”; em carta, de 21 de setembro de 1928, a Rosário Fusco, diretor da revista *Cataguazes*, o poeta ressalta sua preferência em relação a este poema dentre outros poemas dele.

[...] quando mandei “Vitória-régia” o que me levou a mandar isso, é que gosto francamente desse trabalho: revela uma flora de que só se tem falado com eloquência sem revelar as fases tão interessantes dela, o estilo do trecho me parece dos mais felizes meus, é lírico e é conotativo, francamente reputo a “Vitória-régia” não digo melhor porém mais importante que o “Eco e o descorajado” [...] Reflita um bocado mais sobre o “Vitória-régia” e mande contar o que acha. Se acha merda, diga francamente. Você não será o primeiro. (IDEM, 353)

As fases interessantes da planta a que Mário de Andrade se refere são aquelas em que descreve a beleza da parte superior da planta em contraste com o aspecto abjeto de suas partes inferiores.

Mas vão pegar a flor para ver o que sucede! O caule e as sépalas, escondidos na água, espinham dolorosamente. A mão da gente se fere e escorre sangue. O perfume suavíssimo que encantava de longe, de perto dá náusea, é enjoativo como o que. E a flor, enve-

lhecendo depressa, na tarde abre as pétalas centrais e deixa ver no fundo um bandinho nojento de besouros, cor de rio do Brasil, pardavascos, besuntados de pólem (sic). Mistura de mistérios, dualidade interrogativa de coisas sublimes e coisas medonhas, grandeza aparente, dificuldade enorme, o melhor e o pior ao mesmo tempo, calma, tristonha, ofensiva, é impossível a gente ignorar que nação representa essa flor... (Andrade: 2005, 154)

O poema na verdade trabalha com extremos coexistentes. Assim sendo, não posso deixar de retornar ao barroco e a leitura que dele opera Benjamin sobre a modernidade. Os contrastes produzidos pela consideração dos extremos mais distantes e dos aparentes excessos caracterizam uma abordagem da modernidade como bipolaridade, porque coexistência, de extremos. Além de não possuir essa caracterização formal, promulgada pelos amigos do poeta, de que o poema “Vitória-régia” não era poema, o não poema guarda consigo, portanto, mais um “querer” do que um fazer artístico.

Georges Bataille, que também escreveu, aliás em 1929, um texto poético intitulado “A linguagem das flores”,⁸ no ensaio “O soberano” desvincula a soberania política, civil, que inclui fatores técnicos e materiais ou territoriais, para associá-la a um “querer”, ao desejo, à vontade da vontade nietzschiana. Vincula-se sim a essa

8 É muito interessante observar como o texto de Mário de Andrade sobre a “Vitória-régia” guarda uma conexão dramática com o “ensaio” de Bataille, transcrevo o seguinte trecho que me parece emblemático: “Não se pode ter nenhuma dúvida: a substituição das abstrações que os filósofos normalmente empregam pelas formas naturais parecerá não apenas estranha mas absurda. Importará provavelmente muito pouco que os próprios filósofos tenham frequentemente recorrido, ainda que com repugnância, a termos que tomam seu valor da produção dessa forma na natureza, como quando falam de baixeza. Nenhuma cegueira causa embaraços quando se trata de defender as prerrogativas da abstração. Essa substituição implicaria, aliás, o risco de ir longe demais: dela resultaria, em primeiro lugar, um sentimento de liberdade, de livre disponibilidade de si mesmo em todos os sentidos, absolutamente insuportável para a maioria; e uma derrisão perturbadora de tudo que ainda é, graças a miseráveis eluviões, elevado, nobre, sagrado... Todas essas belas coisas não correriam o risco de serem reduzidas a uma estranha encenação destinada a tornar os sacrílegos mais impuros? E o gesto desconcertante do marquês de Sade trancado com os loucos, fazendo com que lhes levassem as mais belas rosas para despetalá-las sobre a purina de uma fossa, não adquiriria, nessas condições, um alcance esmagador?” Cf. Georges Bataille, “A linguagem das flores”, na tradução de Marcelo Jacques de Moraes e João Camilo Penha, publicado no Brasil na revista *Inimigo Rumor*, n. 19, Rio de Janeiro, 2007, p. 19.

vontade de poder as relações de cumplicidade, comunicabilidade e interação que o sujeito criador consegue estabelecer com os destinatários dessa arte. A soberania em arte, portanto, não é a soberania do artista, mas sim uma experiência humana que é social e espacial na medida em que está vinculada ao mundo simbólico da comunidade e por isso não cria laços apenas territoriais. Diz-nos Bataille, o que cito na tradução ao espanhol:

Sin duda deberíamos evitar hablar estrictamente de una experiencia todavía por venir. A lo sumo nos estará permitido decir que aparentemente el *rebelde soberano* se sitúa tanto en la línea de los éxtasis de los santos como en la de las licencias de la fiesta... Pero la preocupación por borrarse y por dirigirse discretamente a la oscuridad que es su dominio le corresponde. Si el resplandor poético está ligado a él, si el discurso prolonga en él sus últimas y precisas claridades, su vida no obstante apunta hacia una ladera opuesta donde pareciera que el silencio y la muerte se han establecido definitivamente (Bataille: 2004, 244).

No primitivismo de Mário de Andrade, conforme vimos anteriormente, coexistem a atitude estética, em que podemos ler o *pathos* coletivo, e a forma de expressão. Trata-se, portanto, da clareza e da obscuridade tomadas como simultâneas, e é neste primitivismo que podemos ler a forma do gênio reivindicada por Mário de Andrade nos ensaios sobre a obra do Aleijadinho.

Como “lúcido” observador da modernidade, Baudelaire deixou que em sua obra essa bipolaridade da forma moderna aflorasse em sua poesia. O mesmo acontece na poesia do catarinense-carioca Cruz e Sousa. Conforme podemos ver nos últimos tercetos do soneto “Flor nirvanizada”:

Desenterrai-vos das sangrentas furnas
Sinistras, cabalísticas, noturnas
Onde ruge o Pecado caudaloso...

Fazei da Dor, do triste Gozo humano,
A Flor do Sentimento soberano,
A Flor nirvanizada de outro Gozo!
(Sousa: 1993, 166)

Apesar de Mário de Andrade não reivindicar a nenhuma das duas obras simbolistas como mestres que lhe ofereceram lições (no lugar deles valorizará a lição de Rimbaud e de Raul Pompeia) essa expressão conturbada de uma poesia-pensamento que empenha o projeto-desejo de um conhecer a si mesmo, de que se constitui a obra de Mário de Andrade, aflora nas obras de alguns simbolistas brasileiros.

O primitivo e conturbado tupi que tange o alaúde retornará no poema “Carnaval carioca”, apesar de ter sido publicado somente em 1927, a edição crítica de Diléa Zanotto, anota que o poema fora escrito em 1923 e dedicado a Manuel Bandeira. O poema propõe-se a pintar uma paisagem, do mesmo modo em que pintara São Paulo nos poemas “Paisagem n. 1”, “Paisagem n. 2”, “Paisagem n. 3” e “Paisagem n. 4” de *Pauliceia desvairada*. O que retorna do *Pauliceia* na paisagem configurada do “Carnaval carioca” é a forte vocação imagística do poema e a comoção que a realidade dessa paisagem pintada causa no poeta. Contudo, a comoção gerada pela “paisagem” do carnaval carioca é mais forte do que a comoção das “paisagens” paulistanas. Enquanto a paisagem paulistana causa tristeza e certa melancolia no poeta, no poema “Paisagem n. 1”:

[...]
E sigo. E vou sentindo,
À inquieta alacridade da invernia,
Como um gosto de lágrimas na boca...
(Andrade: 1993, 88)

E no “Paisagem n. 2”:

[...]
Mas o Nijinsky sou eu!

E vem a Morte, minha Karsavina!
Quá, quá, quá,! Vamos dançar o fox-trot da desesperança,
a rir, a rir dos nossos desiguais!
(IDEM, 97)

No poema “ Paisagem n. 3” o poeta ordena a si mesmo que ponha a sua máscara que lhe configura a subjetividade.

Ali em frente... – Mário, põe a máscara!
Tens razão minha Loucura, tens razão.
O rei de Tule jogou a taça ao mar...
(IDEM, p. 99)

A máscara que a figura alegórica da Loucura impõe ao poeta é a de artificializar a tristeza que a cinza atmosfera chuvosa da cidade lhe proporciona, jogando a taça ao mar, o poeta sequestra o que o une à cidade para outro mundo. Para isso, poema lança mão de outra alegoria – a do Rei de Tule, célebre balada de Goethe, “Der König in Thule”, em que o rei de Tule joga ao mar a taça idolatrada que sua amada lhe dera quando adolescente. O rei a tinha preservado durante toda a sua vida, mas, percebendo que o fim da vida se aproximava, jogou a taça ao mar, para que ninguém a possuísse senão ele, e morreu. Essa composição sobre a qual Goethe trabalhou durante toda a sua vida, sendo publicada postumamente, foi associada ao labor poético de Goethe com sua obra *Faust*. Essa alegoria leva o poema, “a paisagem pintada, ao canto, ao canto do trovador, ao mundo da música, pois sabemos que inúmeras são as obras musicais sobre o tema de Fausto, e que se baseiam na obra de Goethe, distribuem-se fundamentalmente por quatro gêneros: ópera, cantata, música sinfônica, canção de câmara. A alegoria do rei de Tule leva “as paisagens” pintadas à pretensão soberana da poesia como belas artes.

No poema em que criará como um novo deus a paisagem do carnaval carioca, o poeta não se assume como Mário, e dialoga com um sujeito que se autodenomina “poeta”, esse poeta é novamente o primitivo que tange o alaúde.

Eu bailo em poemas, multicolorido!
Palhaço! Mago! Louco! Juiz! Criancinha!
Sou dançarino brasileiro!
Sou dançarino e danço! E nos meus passos conscientes
Glorifico a verdade das coisas existentes.
Fixando os ecos e as miragens.
Sou um tupi tangendo um alaúde
E a trágica mixórdia dos fenômenos terrestres
Eu celestizo em euritmias soberanas,
Ôh encantamento da Poesia imortal!....
(IDEM, 166)

Este poeta que encontramos intermitentemente no poema é o poeta das “minhas tristezas paulistas”, é o poeta que exerce a “soberania” artística, a criação em busca de si mesmo, aquele que se vale das máscaras para encarar a si mesmo, mas que acaba por “celestizar” esse sujeito e essa expressividade. É o poeta que usa a metáfora com a função de produzir as *synthesis misteriosa* entre as coisas mais díspares, como, por exemplo, nessa metáfora:

[...]
Mel ácido, mel que não sacia,
Mel que dá sede quando as fontes estão muitas léguas além,
[...]
(IDEM, p.167)

A sede das fontes de mel que estão longe oferecem uma figura do desejo do poeta e de sua vontade soberana de desejo de si, de ser um pequeno deus criador, em que o erotismo, sequestrado tantas vezes pelo poeta do alaúde, entrará na paisagem ambivalente desse carnaval.

É dessa forma que encontramos também o outro poeta, logo a seguir, e que está sendo atravessado por outra experiência.

[...]
Carnaval...

Porém nunca tive intenção de escrever sobre ti...
Morreu o poeta e um gramofone escravo
Arranhou discos e sensações...
(IDEM)

Esse ato de matar o poeta da tristeza é também fruto de uma vontade artística soberana. Curioso é que, simultaneamente à morte do poeta, o gramofone escravo, uma música outra, subjugada e sublimada, arranha as sensações. Há um grito, outra vez expressionista, que produz um ruído na reprodução da sensação. Aqui é a máquina que reproduz a música e não o tupi que toca o alaúde. Morre um poeta, mas ele não sai da cena, o poeta da máscara continuará a assombrar o poeta que não usa mais a máscara. As suas emoções, comoções e criações serão agora produzidas pela técnica, um gramofone escravo, a técnica está subjugada pelo poeta do artifício subjetivo. Paradoxalmente, o poeta abre mão da máscara dentro do carnaval carioca, uma vez que o artifício da máscara não tem mais função, pois a máscara é a própria paisagem que se pinta.

[...]

No heroísmo do prazer sem máscaras supremo natural.

[...]

(IDEM, 163)

Esse quase poema em prosa que pinta a paisagem do carnaval carioca guarda relações com o poema, que somente Mário de Andrade considerava poema, “Vitória-régia”. Essas relações se constroem não somente por “uma falta de espírito e de forma poéticas”, parafraçando aqui o julgamento de Manuel Bandeira ao poema “Vitória-régia”, e que escrevera já em 1919 o seu livro de poemas *Carnaval*. Há mais do que isso nessa relação, há todas aquelas questões e relações que tentei esboçar e construir neste ensaio. É certo também que o poema “Carnaval carioca” é dedicado a Manuel Bandeira, mas quais são os vestígios dessa dedicatória? A su-

prema tristeza de cantar o carnaval sem nenhuma alegria do verso final do último poema do *Carnaval* de Manuel Bandeira, “– O meu carnaval sem nenhuma alegria!...” (Bandeira: 1976, 71) dera lugar à soberana alegria de criar um mundo repleto de e, simultaneamente, sem máscaras, ou ainda, com as máscaras tomadas na sua qualidade de natureza social, ou como quis Lezama Lima, como *sobrenaturaleza*.⁹

Com isso, o trabalho de Mário de Andrade, seja na poesia, seja no âmbito maior da cultura e das artes, conseguiu propor uma leitura da modernidade e um tratamento do moderno cujo resultado o levou a constituir-se como a mais aguda consciência crítica no modernismo brasileiro.

Samba Rural Paulista:

Na noite de 14 de fevereiro de 1931, foi o mesmo sublime de coreografia sexual o par que se formou de repente dentro da dança coletiva. O tocador de bumbo era um negrão esplêndido, camisa-de-meia azul-marinho, maravilhosa musculatura envernizada, com seus 35 anos de valor. Nisto vem pela primeira vez sambando em frente dele uma pretinha nova, de boa doçura, que entusiasmou o negrão. Começou dançando com despudorada eloquência e encostou o bumbo com afogo bruto na negrinha. O par ficou admirável. A graça da pretinha se esgueirando ante o bumbo avançando com violência, se aproximando quando ele se retirava no avanço e recuo de obrigação, era mesmo uma graça

9 Lezama Lima reivindica a frase de Pascal para criar seu conceito de *sobrenaturaleza*: “Como a verdadeira natureza se perdeu, tudo pode ser natureza”. Sendo assim, o nascimento de toda possibilidade e a possibilidade de todo nascimento. A alegoria privilegiada dessa *sobrenaturaleza* é a de Narciso-América. Nela a América recebera um espelho que pretendeu oferecer uma imagem natural. No entanto, somente outro retorno seria possível, aquele acrescido pelo reflexo recebido. Essas questões na obra de Lezama Lima foram estudadas por Cristiane Maria da Silva em sua tese de doutorado: “Entre Fascinações e Soledades. Por uma memória especular em José Lezama Lima e Josely Vianna Baptista”, UFSC, 2008. O que é bastante interessante aqui no estudo do poema “Carnaval carioca”, de Mário de Andrade, é que segundo o conceito de Lezama Lima de *sobrenaturaleza* quem oferece o espelho para a reflexão da imagem também sai modificado dessa relação.

dominadora. Às vezes o negrão obliquava mais o bumbo, dando uma volta toda, pretendendo ou mimando se aproximar da parceira, porém ela fazia a volta toda com ele, ainda achando mais graça para voltrear sobre si mesma. Isso o bumbo chorava em malabarismos expressivos, grandes golpes seguidos dum gemer de batidinhas repicadas a que finalizava sempre com um golpe seco de contratempo, no último quarto de um compasso. Era impossível não sentir que o negrão, afastado da negrinha, mandava o seu gozo todo pro instrumento. Era visível a necessidade que tinha de apalpar com o bumbo enorme o corpito da companheira. Às vezes, quando recuava, avança de supetão dando em cheio com o arco do bumbo no ventre dela. Com violência ele fazia. Mas a pretinha dava de banda, ou si, pressentindo a investida, o impulso o permitia, se afastava em resposta, num arretiradinho de corpo. Nunca senti maior sensação artística de sexualidade, que diante daquele par cujo contacto físico era no entanto realizado através dum grande bumbo.

(Mário de Andrade: 1976a, 150-1)

SOBRE OS AUTORES

Alberto Pucheu é professor de Teoria Literária da UFRJ. Bolsista de Produtividade do CNPq, nível 2, foi, entre 2007 e 2009, Jovem Cientista do Nosso Estado, da FAPERJ. Como ensaísta, publicou *Antonio Cicero por Alberto Pucheu* (Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010), *Giorgio Agamben: poesia, filosofia, crítica* (Rio de Janeiro: FAPERJ/Azougue Editorial, 2010), *O amante da literatura* (Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2010), *Pelo colorido, para além do cinzento (a literatura e seus entornos interventivos)* (Rio de Janeiro: FAPERJ/Azougue Editorial, 2007). Com este último, recebeu o Prêmio Mário de Andrade, da Fundação Biblioteca Nacional, para o melhor livro do ano em Ensaio Literário. Organizou os livros *Nove abraços no inapreensível; Giorgio Agamben e a arte* (Rio de Janeiro: FAPERJ/Azougue Editorial, 2008) e *Poesia (e) filosofia; por poetas-filósofos em atuação no Brasil* (Rio de Janeiro: 7Letras, 1998). Como poeta, publicou, entre outros, *A fronteira desguarnecida (poesia reunida 1993-2007)* (Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2007).

Susana Scramin é professora Associada de Teoria Literária da Universidade Federal de Santa Catarina. É doutora em Teoria Literária e Literatura Comparada pela Universidade de São Paulo. Tem Pós-Doutorado na Universidade de Sevilla. É bolsista de Produtividade em Pesquisa nível 2 do Conselho Nacional de Pesquisa - CNPq, Coordenadora do Núcleo de Pesquisa em Estudos Literários e Culturais – NELIC/ UFSC. Edita o Boletim de Pesquisa do Núcleo de Estudos Literários e Culturais da Universidade Federal de Santa Catarina desde 2009. É autora do livro de ensaios de crítica literária *Literatura do Presente* (Ed. Argos, 2007). E do livro sobre Carlito Azevedo, para a coleção *Ciranda de Poesia* da Editora da Universidade Estadual do Rio de Janeiro – UERJ (publicação prevista para novembro de 2010). Possui ensaios publicados sobre poesia latino-americana, incluindo-se aí o tema da vanguarda estética concretista e os projetos de algumas poéticas do presente.

Organizou e preparou para editora Argos a coletânea de ensaios de Giorgio Agamben, sob o título de *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*, em 2009, e também para editora Argos, organizou e preparou a publicação da tradução do livro do filósofo italiano Mario Perniola, sob o título *Enigmas. Egípcio, barroco, neobarroco na sociedade e na arte*, em 2009.

Eduardo Guerreiro é professor de Teoria Literária da UFRJ. cursou Doutorado sanduíche na UFRJ/Universität Leipzig em ciência da literatura com a tese “Teologia negativa e Theodor Adorno. A secularização da mística na arte moderna”, e fez pós-doutorado na UERJ. Organizou o livro *Diferencia minoritaria en Latinoamérica/ Minderheitendifferenz in Lateinamerika*, pela Georg Olms, de 2008. É editor da Revista.doc. Organizou a vinda do filósofo Christoph Türcke no Rio de Janeiro, na UERJ e na UFRJ, em 2010. Organizou o colóquio “Minderheitendifferenz und Machtdiskurs in Lateinamerika” (Diferença de minorias e discurso de poder na América Latina) em 2006 em Leipzig. Também fez parte da organização do colóquio franco-alemão “Sehnsucht und der europäische Traum – Nostalgie et le rêve européen” (nostalgia e o sonho europeu) de 28 a 30 de setembro de 2006 na Maison Heinrich-Heine em Paris.

Claudicélio Rodrigues da Silva é doutor em Ciência da Literatura pela UFRJ, com tese sobre o sebastianismo na tradição oral e na cultura letrada do Maranhão.

Luiz Guilherme Barbosa é mestrando em Ciência da Literatura pela UFRJ e prepara dissertação a respeito da caligrafia na poesia contemporânea brasileira. Professor substituto de Teoria Literária na mesma UFRJ, atua também como revisor editorial.

Maurício Chamarelli Gutiérrez é mestrando em Ciência da Literatura pela UFRJ, onde conclui dissertação acerca do romance *Moby Dick* e da filosofia de Gilles Deleuze. Como poeta publicou os livros *Corpo Tênu* (2006) e *Largo* (2010, ambos pela Oficina Raquel).

α

