

DA CARROÇA AO BONDE NÃO HÁ UMA LINHA RETA: IMAGEM E SUTURA NO POEMA “TU” DA PAULICEIA DESVAIRADA

Doutorando Bairon Oswaldo Vélez Escallón¹ (UFSC)

RESUMO:

Para Mário de Andrade, toda autêntica modernização da cultura brasileira teria de passar por uma gradativa tomada de consciência, pela assimilação crítica de modelos dos países chamados “adiantados” - o que acabaria por constituir uma identidade. Essa concepção faz uma tradição crítica que vigora até hoje. Entretanto, se pensarmos as manifestações dessa cultura –particularmente a poesia- a partir da dialética da imagem e já não mais sob uma dialética do progresso, veremos que não há como “situá-las” absolutamente na história, que a sua força não cessa de ter acontecimento e que a identidade e/ou a consciência de si não esgotam o seu sentido. Neste texto tenta-se mostrar como essa idéia de cultura se desenvolve em alguns dos textos críticos e teóricos de Mário de Andrade para, finalmente, confrontá-la com o poema “Tu” -lido “a contrapelo” dessa concepção narrativa ou teleológica.

Palavras-chave: Poesia modernista, crítica literária, teoria literária.

Para Mario de Andrade, a modernização da cultura brasileira só se efetivaria por uma gradativa tomada de consciência, pelo progressivo esvaziamento de tudo que fosse imposição de modelos da metrópole, ou melhor, da sua assimilação crítica numa dimensão organizada e cumulativa, que acabaria por constituir uma identidade.

Uma manifestação recente desse tipo de leitura é o artigo “A carroça o bonde e o poeta modernista” (1989), em que Roberto Schwarz aproxima o poema “Pobre alimária” (1925), de Oswald de Andrade, da ideologia e da estética da classe cafeeira emergente nos primórdios do Século XX. Nesse trabalho, o crítico pretende mostrar como o poeta modernista “auratiza o mito do país não-oficial” ao suprimir o antagonismo de classe entre os “símbolos” da carroça (pré-burguesa) e o bonde (moderno-burguês), e ao elevar “o produto à dignidade de alegoria do país” (1989, p.12). Isso, segundo Schwarz, contribuiria para manter as prerrogativas da oligarquia emergente e se integraria facilmente ao discurso da modernização conservadora, impedindo de vez uma autêntica modernidade brasileira. Note-se como não é o poema senão a narrativa que o crítico faz a partir dele, o que suspende o antagonismo. Para Schwarz, onde ele próprio vê uma oblíqua ascendente, Oswald traça uma horizontal. Daí o desconforto, daí que o choque e a violência quase sensorial de “Pobre alimária” sejam desconsiderados no texto crítico.

Entretanto, se pensarmos o poema a partir da dialética da imagem e já não mais sob uma dialética do progresso, veremos que não há como “situá-lo” absolutamente na história,

que a sua força não cessa de ter acontecimento, que a identidade e/ou a consciência de si não esgotam o sentido. Voltando ao Mário, Qual a concepção que tem da imagem? De que maneira poesia, poética e história se articulam no *corpus* do autor? Nesta comunicação tentarei mostrar como esses temas ou problemas se desenvolvem em alguns dos textos críticos e teóricos de Mário de Andrade e os confrontarei com o poema “Tu” da *Paulicéia desvairada* (1922), lido “a contrapelo” da ampla concepção antes esboçada.

Em “Do desenho”, se percebe que para o autor o caráter transitório da imagem está mais ligado ao seu atrelamento a um tempo específico do que à energia com que mal se deixa esgotar em configurações de significado histórico. O que quer dizer que o transitório da imagem não é entendido como força, mas como forma inteligível:

[...] o desenho, da mesma forma que as artes da palavra, é essencialmente uma arte intelectual, que a gente deve compreender com os dados experimentais, ou melhor, confrontadores, da inteligência. [...] o desenho é uma espécie de definição, **da mesma forma que a palavra “monte” substitui a coisa “monte” para a nossa compreensão intelectual.** [...] Não representa nenhuma eternidade, mas a verificação de um momento [...] (ANDRADE, 1984, p.p.65-69) [grifo meu]

Apesar de afirmar, em outro trecho, que “o desenho é um fato aberto”, não custa muito perceber que a imagem, concebida por Mário, não o é. O trabalho figural acaba com a forma definitiva que a circunstância lhe impõe e que o observador reconhece intelectualmente nele. Dessa maneira, aliás, podemos pensar que essa inteligibilidade implica uma hierarquia de valores que põe no seu ponto mais alto à consciência. Contudo, sabemos, o *logos* determina causas e alveja fins, mas a imagem multiplica as suas origens e ritma anacronicamente presença e ausência (DIDI-HUBERMAN, 2006[a]; BENJAMIN, 1993). Isso quer dizer que enquanto o lógico pode ser colocado numa sucessão de ocorrências, processos e prospecções, o imaginário opera numa suspensão, no choque entre o consciente e o inconsciente e a sua duração é apenas um lampejo, não descritível e não narrável.

Em uma carta de 1924 a Carlos Drummond de Andrade, Mário manifesta ter sacrificado a sua obra à “revelação” da sua nação:

[...] 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 [...]. A minha vaidade hoje é de ser transitório. Estrçalho a minha obra. [...] só para 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.[...] Trata-se de ser. E vocês por enquanto ainda não são. [...] (ANDRADE *apud* SCRAMIM, 2009[a], p.110)

Dentro e fora da história da literatura brasileira, a imagem poética é inserível no processo histórico sob a lápide da circunstância, que lhe doa sua forma biopolítica e a sua significação. Andrade coloca no centro disso que há para revelar, uma série de presenças postergadas em face à sua essência, isto é, fechados no seu “ainda não ser”.

No artigo “A capela de Santo Antonio” (1937), por exemplo, Mário descarta o critério estético e opta pelo “histórico” para reverenciar, inventariar e defender o patrimônio arquitetônico de São Paulo produzido entre os Séculos XVII e XIX. Essa distinção tem como característica saliente a desvalorização dessa arquitetura perante outras que, no Rio, Minas Gerais e a Bahia, conseguiram no decorrer desses séculos “criar monumentos de arte”. Chama a atenção a separação que Andrade faz entre os critérios histórico e estético para dar valor às construções que analisa, principalmente pela decorrente distinção entre “monumentos”, duráveis, e as “capelinhas toscas, as velhices dum tempo de luta e os restos de luxo esburacado que o acaso se esqueceu de destruir” (1984, p.73). Esses restos são imagens do transitório, oposto ao durável ou eterno do monumento. Daí à “tocha” de Antonio Candido (*Formação da Literatura Brasileira*, 1959) e à sua distinção entre obras e manifestações, não há excessiva distância.

Esse quadro se completa com a concepção da “consciência” que, no caso de Mário, configura também a sua noção do “primitivo”. Em carta a Drummond de 1925, o primitivo adquire três modos diferenciais: o condenável do precário, o louvável da exata realização psíquica e o necessário da consciência de época (ANDRADE *apud* SCRAMIM, 2009[a], p. 111). Essa distinção e esse cruzamento são muito evidentes no ensaio “O Aleijadinho” (1928), em que o escultor aparece, na sua “exata realização psíquica”, como um alienado: o artista e as imagens criadas por ele só se realizam até os limites impostos a eles pela sua determinação epocal, sem grande participação de uma vontade de superação consciente ou fincada numa identidade discernida. Fatalmente atrelado ao contexto histórico da Inconfidência, o escultor não pode senão ser um “aborto luminoso”, um renovador inconsciente, e ficar indefectivelmente como expressão de uma mestiçagem ainda não nacional embora “louvável” (1984, p.p.15-41). O oposto do mulato-barroco, renascentista por acaso, atrelado ao mal-estar decorrente da sua falta de identidade é, como caberia supor, o modernista:

Justo o contrário do mal-estar de agora, em que as diferenciações e oscilações de progresso econômico e o internacionalismo do proletariado nascente, deram origem a um verdadeiro engurgitamento de consciência nacional. De que nós os modernistas de 1922, não deixamos de ser um

bocado vítimas também... (ANDRADE, 1984, p. 18)

Temos, assim, alguns elementos que constituem a poética de Mário de Andrade, ao menos neste recorte: 1) a imagem é transitória e está absolutamente definida pela sua relação com a circunstância em que é produzida; 2) a consciência pode mediar essa transitoriedade, reconduzindo-a a uma significação discernível e passível de se colocar numa linha causal de desenvolvimento; 3) cabe ao artista, plenamente identificado com a sua nacionalidade e/ou visando à constituição de uma cultura autêntica, executar essa intervenção. No caso que estamos a estudar, é claro, o próprio poeta se arroja essa responsabilidade, configurando um relato da história da literatura brasileira que haverá de se reproduzir em autores posteriores e que cabe questionar a partir da sua própria produção “inconsciente”.

“Tu” é uma montagem em que vida e morte, antigo e contemporâneo, o sensorial e o inteligível, aparecem um ao lado do seu outro, ritmados por uma escrita que jamais oculta a sua operação.

Morrente chama esgalga,
mais morta inda no espírito!
Espírito de fidalga,
que vive dum bocejo entre dois galanteios
e de longe em longe uma chávena da treva bem forte!(ANDRADE,1979[b],
p.47)

Já na primeira estrofe do poema, imagens convencionalmente opostas se apresentam em paradoxal simultaneidade: Uma chama a ponto de morrer e que se destaca pela sua longitude, espiritualmente morta na sua fidalguice, sobrevive apenas no limiar entre vigília -a “chávena da treva” cor de café - e sono -o “bocejo”. Na tensão entre dois galanteios, o arcaico dessa nobreza e a moderna treva do comércio cafeeiro, ao longo da sua extensão, essa chama vive ritmada por consciência e inconsciência. Na segunda estrofe essa imagem se prolonga e se carrega de feminidade:

Mulher mais longa
que os pasmos alucinados
das torres de São Bento!
Mulher feita de asfalto e de lamas de várzea,
toda insultos nos olhos,
toda convites nessa boca louca de rubores!(p.47)

A longitude da mulher ganha em magnitude aos “pasmos alucinados das torres de São Bento”. O local das torres que o poema evoca, é um monumento modernizado ao ritmo do crescimento da cidade de São Paulo e segundo os paradigmas estéticos de diversas épocas: foi

ermida (1598), logo capela (1634); biblioteca, Ginásio, Faculdade de Filosofia. Fé e ciência, alucinação contemporânea e antiga, compõem a imagem que o poema vincula com essa mulher longa e interrompida por pasmos. Essa descontinuidade se acresce com a visão de uma ferida aberta: “Mulher feita de asfalto e de lamas de várzea” “boca louca de rubores”. Essa feminidade que deixa à vista o seu rubor deixa também entrever a incapacidade de penetração da voz poética, numa barreira, uma costura:

Costureirinha de São Paulo,
italo-franco-luso-brasílico-saxônica,
gosto dos teus ardores crepusculares,
crepusculares e por isso mais ardentes, bandeirantemente! (p.47)

Quase que invadindo o território do desenho, o poema deixa à mostra a linha de costura que impede a penetração nessa ferida aberta e apenas entrevista através dos intervalos entre os hífen. Essa inscrição comporta movimentos de atração e repulsão, tato de Eros e de Thanatos, a união impossível do próprio com o estranho e o impulso que os leva a se tocarem (DIDI-HUBERMAN, 2005; 2006[a]). A cor da carne entrevista se reforça com os versos “gosto dos teus ardores crepusculares, // crepusculares e por isso mais ardentes...”, levando o desejo interrompido ao paroxismo da arcaica atividade masculina: “bandeirantemente!”. Sobre o fio dessa linha descontínua toda territorialidade do próprio se corta em desterritorialização: não só a Penélope que tece em espera do páter-famílias, religando o íntimo, senão a “costureirinha” moderna que urde no seu corpo -que é uma escrita- os elementos heterogêneos que fazem do lar o lugar do estrangeiro.

Lady Macbeth feita de névoa fina,
pura neblina da manhã!
Mulher que és minha madrastra e minha irmã!
Trituração ascensional dos meus sentidos!
Risco de aeroplano entre Moji e Paris!
Pura neblina da manhã! (ANDRADE, 1979[b], p.48)

A difusa “neblina da manhã” contrasta fortemente com o crepúsculo dos versos que antecedem, assim como a Lady Macbeth - luz que esmorece; mancha de sangue- condiz e contradiz com a “névoa fina”. “Madrasta e irmã”, esse corpo feminino aberto e costurado bifurca-se em consangüinidade e imposição. Artificial e natural, aporéticamente, impedem a penetração ao tempo que abrem o eu poético à própria ferida, como uma decorrência da satisfação impossível: “Trituração ascensional dos meus sentidos!”. A não-inteligibilidade, assim, ativa os sentidos, os tira da sua alienação e, ainda esmagando-os, os leva ao contato com o real. Triturado, o “eu” poético contamina-se da heterogeneidade avistada na sua amada

e se abre ao problemático contato do outro. No penúltimo verso dessa estrofe o caráter ascensional da alteridade discernida se resolve em vôo moderno que comunica o nativo e o estrangeiro, a capital do século XIX e o antigo lugar de passo dos bandeirantes.

Gosto dos teus desejos de crime turco
e das tuas ambições retorcidas como- roubos!
Amo-te de pesadelos taciturnos,
Materialização da Canaã do meu Poe!
Never more! (p. 48)

Com efeito, se com Nancy pensamos que em toda estraneidade há uma intrusão ou uma perturbação da intimidade (2006,p.11), ainda que fecunda, algo que ameaça a integridade do próprio, essa sedução aparecerá um pouco mais clara. Trata-se de um amor no meio de “pesadelos taciturnos”, amor fúnebre, inconsciente; gosto pelos desejos de “crime turco” e de “ambições retorcidas como roubos”. Essa atração é a que o “eu” poético sente pela expropriação implicada no tato do outro: isso que o “eu” não pode possuir nem penetrar e que, pela via do desejo, o tira de si.

Em “*The philosophy of composition*” (1846) Edgar Allan Poe havia elaborado, acredito que com enorme ironia, uma teoria da composição que se fundamentava na planificação consciente do poema, a partir de efeitos a ser obtidos mediante uma lógica causal e uma intencionalidade determinadas: uma Terra Prometida, diríamos. No poema de Mário a cidade-amada é chamada de “materialização” da “Canaã de Poe”, para a continuação se fechar a estrofe com o pranto do viúvo do poema “*The raven*” (1845): “Never More!”. Nesse poema de Poe o pranto, aprendido do pássaro mal-agourado, numa circunstância perfeitamente casual (a entrada do corvo pela janela), também expressa a incapacidade da voz poética de possuir a sua amada. Como efeito de montagem entre “Canaã” e “Nevermore” temos um duplo paradoxo: 1) “*The philosophy of composition*” coloca toda a efetividade do poema na consecução de uma finalidade específica e, ao tempo, usa como exemplo um poema em que nada se resolve para além do luto; 2) A descontinuidade entre a poética e a poesia de Poe se repete na produção de Mário que estamos a estudar. Assim surge o luto, o espetáculo melancólico do amante que não se pode realizar no objeto do seu desejo:

Emílio de Meneses insultou a memória do meu Poe. . .
Oh! Incendiaria dos meus aléns sonoros!
tu és o meu gato preto!
Tu te esmagaste nas paredes do meu sonho!
este sonho medonho! . . . (ANDRADE, 1979[b], p.48)

O gato do conto “*The black cat*” (1843) é a imagem que atrai e assombra ao

protagonista. No relato, os uivos do gato conduzem à descoberta do cadáver fendido e ensangüentado da esposa e levam ao enforcamento do marido, horrorizado com a vitória da voz do animal por sobre as palavras com que ele ostentara inteligência e pretendia impunidade. Por trás de uma superfície de pavimento, uma ferida exposta, e as “fauces vermelhas” que a anunciam; perante a ferida aberta, uma urdidura que evidencia o fracasso do viúvo -a corda que haverá de enforcá-lo. A amada, no poema “Tu”, é as duas coisas: tanto o corpo esmagado como o que anuncia a trituração nas paredes de um “sonho medonho”, tanto o projetado quanto a superfície de projeção. Contra as paredes da consciência se imprime, assim, o horror do inconsciente, aquilo que revela não ser diferente daquilo que o quer controlar: que a razão é uma forma a mais, entre outras, da loucura; que todo “além sonoro”, toda transcendência de uma essência, está para se conflagrar na sua própria teimosia; que a exceção é, na verdade, o fio que costura a identidade entendida como regra.

A estrofe final do poema anuncia para a amada uma perpétua agonia, de vida para sempre morrente ou sobrevida apenas, em que nobreza e vulgaridade, artifício e natureza, crepúsculo e aurora, se entrecruzam, impedindo a visão direta daquilo que não existe para além da sutura.

E serás sempre, morrente chama esgalga,
meio fidalga, meio barregã,
as alucinações crucificantes
de todas as auroras de meu jardim! (ANDRADE, 1979[b], p.48)

Da mesma maneira que as imagens de “Tu” podem ser percebidas em confluência e aporia, como imagens do idêntico e do dissímil, temporalidades heterogêneas se abrem à reflexão. Do eterno retorno de uma imagem amada à concepção de um tempo que se realiza cumulativamente não há continuidade. Esses tempos não são característicos de momentos evolutivos discerníveis dentro de uma homogeneidade vazia, senão que se cortam, deixando à vista o tecido de uma história entendida como artifício: uma sutura em cuja superfície o real brilha como isso que não pode ser capturado, apreendido ou penetrado.

“O anacronismo fabrica a história” diz, através de Einstein, Didi-Huberman (2003). A cidade paradigmática do Modernismo, feita de intercepções e diferimentos entre o próprio e o estrangeiro, entre o consciente e o inconsciente, o arcaico e o contemporâneo, entre a luz e a treva, revela também não ser fixável para a eternidade e existir numa transitoriedade em que o único durável é a costura, isto é, o artifício de uma cultura e de uma história que são ao real o que as constelações são às estrelas: apenas um conjunto imaginário e móvel. Dessa maneira, o identitário perde a sua

centralidade e a imagem –sempre excêntrica, apesar de criada- passa a ocupar o centro.

A imagem-sutura, assim, e daí o meu interesse por ela no poema “Tu”, revela uma percepção da história que não se identifica com aquela da produção crítica e teórica de Mário de Andrade, principalmente por fazer do objeto do desejo algo que não pode ser penetrado nem fixado e que, especularmente, “tritura” ao sujeito desejante levando-o a uma experiência sensorial para além do *logos*, na qual sujeito e objeto, fenômeno e percepção, tempo e espaço, são distinções lábeis que, paradoxalmente, conformam a urdidura do contingente. Assim entendido, o real reclama para si uma compreensão em que seja considerado o seu movimento: a passagem do uno ao diverso, do idêntico ao *alter*, do particular ao singular, do fato ao acontecimento. O mundo é, então, o lugar do inalcançável, onde a agonia daquele que procura penetrar a essência ressoa como uma voz que não pode mais visar à realização do seu desejo, senão figurar a sua vontade de mais desejo, para além da captura de “objetos”. Essa voz, portanto, não pode mais construir um relato coerente, completo e acabado, senão só expor o seu “agora” abertamente, como isso que (ele próprio “um entrecruzar-se de influências, herança, instinto, estraneidade”, ou seja, algo costurado) reclama o passado no momento de um perigo, esse que faz com que a exceção não possa –nem virtualmente- declarar-se encerrada, com que uma linha reta não possa imobilizar eventos cuja “natureza” é passar.

BIBLIOGRAFIA

ANDRADE, Mario de. *Aspectos das artes plásticas no Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1984.

_____. *Obra escogida*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1979[a].

_____. *Poesias completas*. Volume I. São Paulo: Martins, 1979[b].

ANTELO, Raul. “As imagens como força”. *Revista Crítica Cultural*, volume 3, número 2, jul/dez. 2008[a].

_____. (2008[b]): “Una crítica acéfala para la modernidad latinoamericana”, en *Revista Iberoamericana*, año VIII, N° 33. Madrid/Hamburgo.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1993.

CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981.

_____. “Literatura e subdesenvolvimento” *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987, p.140-162.

DERRIDA, Jacques. *Márgenes de la filosofía*. Madrid: Cátedra, 1998.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ante el tiempo: historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2006[a].

_____. “El punto de vista anacrónico”. Trad. C. Salvatierra. *Revista de Occidente, Madrid*, nº 213, fev 1999, pp. 25-40.

_____. *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Manantial, 2006[b].

_____. “O anacronismo fabrica a história: sobre a inatualidade de Carl Einstein”, trad. M. Ozomar Ramos Squeff in ZIELINSKY, M. (ed) - *Fronteiras. Arte, crítica e outros ensaios*. Porto Alegre, Editora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2003, pp. 19-53.

_____. *Venus rajada: desnudez, sueño, crueldad*. Buenos Aires: Editorial Losada, 2005.

NANCY, Jean-Luc. *Corpus*. Lisboa: Veja, 2000.

_____. *El intruso*. Buenos Aires: Amorrortu, 2006.

POE, Edgar Allan. *Narraciones extraordinarias*. Bogotá: Biblioteca El Tiempo, 2002.

SCRAMIM, Susana. “Andrade, Darío, Lugones. Indecidibilidad, modernidad y poesía”. Boletim de Pesquisa - NELIC: Edição Especial V. 2 - Lindes / Fronteiras (2009[a]).

_____. “Poesia modernista: gestos de ar e de pedra”. *Revista Crítica Cultural*, volume 4, número 2, dez. 2009[b].

SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. São Paulo: Duas Cidades, 1981.

_____. *Que horas são?* São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

i BAIRON OSWALDO VÉLEZ ESCALLÓN (Doutorando)

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA (UFSC)

Programa de Pós-Graduação em Literatura (PPGL)

e-mail: flint1883@yahoo.com.mx