

LINGUAGEM POÉTICA E CRESCIMENTO URBANO-INDUSTRIAL¹

Iumna Maria SIMON²

- **RESUMO:** O impacto do crescimento urbano-industrial sobre a lírica moderna é abordado sob o ângulo das dissonâncias ocorridas entre as representações temáticas e os procedimentos expressivos. Assim se confrontam as “respostas” dos poetas europeus à Revolução Industrial e o surgimento das grandes cidades com as dos modernistas brasileiros de 22 face à industrialização de São Paulo. Nestes, ao contrário dos primeiros, os conflitos instauram-se entre a celebração programática da vida moderna e, num primeiro momento, a impossibilidade de adequação de suas formas de expressão ao registro dessa modernidade. Dessa forma se explicam os desequilíbrios temático-expressivos existentes em **Paulicéia Desvairada**, bem como as adequações conseguidas por obras posteriores.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Industrialização. Urbanização. Lírica Moderna. Modernismo Brasileiro. Mário de Andrade. Paulicéia Desvairada. Prefácio Interessantíssimo. Oswald de Andrade. Pau-Brasil.

¹ Este texto foi primeiramente apresentado na Conferência “*The Crisis of Rapid Urban Development – Manchester & São Paulo*”, promovida pelo Latin American Studies do Urban Studies Program da Universidade de Stanford (Califórnia), em abril de 1977. A tradução que ora se publica foi acompanhada de algumas alterações que, no entanto, não chegam a eliminar o caráter descritivo de uma exposição feita para um público estrangeiro, composto, na sua maioria, de sociólogos, economistas, historiadores, arquitetos e planejadores. Publicado originalmente no volume 20 (1980) da *Revista de Letras*.

² Professora aposentada da UNICAMP. Atualmente, leciona na USP – Universidade de São Paulo. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada. São Paulo – SP – Brasil. 05508-900 – iumna@uol.com.br

A experiência da modernidade

La poésie et le progrès sont deux ambitieux qui se baissent d'une haine instinctive, et, quand ils se rencontrent dans le même chemin, il faut que l'un des deux serve l'autre.

Charles Baudelaire

Desde a emergência do capitalismo industrial, a experiência das grandes cidades tem sido um dos temas dominantes da literatura moderna. Contudo, não é o simples aparecimento de um tema ou a descrição de uma nova realidade que transforma a criação artística de um determinado período. A experiência mais profunda, aquela que decorre de uma mudança nos modos de percepção e apreensão da realidade, é a que se manifesta nos próprios mecanismos de construção do objeto artístico.

Com a industrialização e o urbanismo surge uma nova sensibilidade que procura novas formas de expressão capazes de recortar a substância dessa experiência inusitada, não dominado pelos modelos de percepção e registro anteriores. Assim, o impacto do crescimento urbano-industrial sobre a criação artística se faz sentir não apenas no nível das representações temáticas, mas também – e sobretudo – no nível dos meios e procedimentos expressivos. Se as primeiras reações dos artistas às transformações decorrentes desse processo foram negativas e até repulsivas, gradativamente, contudo, eles foram incorporando à estrutura mesma de suas obras as técnicas e procedimentos desenvolvidos pela civilização industrial.

No caso da poesia – objeto de meu especial interesse aqui –, o ciclo de antagonismo e incorporação gradual da nova realidade toma-se bastante complexo, uma vez que coincide, ou antes determina o que se costuma denominar de “crise da poesia” na civilização moderna. A própria noção de modernidade está relacionada com essa crise que, de sua vez, é a contraparte orgânica da crise mais vasta da realidade e da própria percepção.

Por isso mesmo, as raízes da modernidade vão ser encontradas nas obras dos românticos que primeiro se defrontaram com a Revolução Industrial e com o surgimento dos grandes centros industriais urbanos. Ao mesmo tempo que visualizavam a metrópole moderna como uma espécie de “crescimento canceroso” que destrói ou, pelo menos, altera as relações homem/natureza, foram eles que apresentaram, pela primeira vez, novas maneiras de *ver* as formas e mecanismos sociais emergentes³.

Nesse sentido, mencionem-se as experiências pioneiras de Willian Blake e William Wordsworth, para me restringir ao âmbito da poesia inglesa.

As “visões” blakeanas da cidade de Londres são bem conhecidas. Das primeiras e chocantes impressões da cidade como “*monstruous wen*”, barulho, caos, confusão, até a percepção de uma organização nova, um sistemático estado de espírito ocorre uma nova maneira de ver a ordem social e humana como um todo, bem distante da tradicional maneira de situar a inocência no campo e o vício na cidade (WILLIAMS, 1973, p.148)⁴.

No caso de Wordsworth, ainda que se possam encontrar em sua obra antigas e tradicionais perspectivas de abordagem da nova experiência urbana, “*Residence in London*” (sétimo livro de *The Prelude*) é, segundo Raymond Williams (1973, p.149), um dos mais antigos registros de novas maneiras de ver a cidade e contém passagens que podem ser consideradas

³ Diferentemente do que se costuma afirmar, os poetas românticos não se limitaram a buscar “refúgio na natureza” a fim de expressar seu repúdio aos “demônios” ou “males” da civilização industrial. Modernos estudos de revisão do romantismo inglês têm reposto muito dos problemas e das idéias já consagradas pela crítica tradicional nos seus devidos lugares. Sabe-se hoje que a chamada “poesia da natureza”, tão importante na época, era antes uma “[...] poesia anti-natureza, mesmo em Wordsworth que procurava uma reciprocidade ou mesmo um diálogo com a natureza, mas encontrou-o apenas em flashes.” De tal forma que o próprio conceito de natureza e a consciência poética passou a apresentar relações nunca cogitadas antes do advento do romantismo nos fins do século XVIII (BLOOM, 1970, p. 9).

⁴ Também segundo Douglas Bush (1950, p.80), Willian Blake é o pioneiro de novas maneiras de ver a cidade: “[...] ele mostra mais consciência profética do industrialismo do que qualquer outro de seus contemporâneos.” E o grande historiador do capitalismo industrial E. J. Hobsbawn (1962, p.263) observa que poucos homens “[...] viram o terremoto social causado pela máquina e pela fábrica antes de Willian Blake em 1790, o qual tinha então muito pouco em que se basear, a não ser algumas fábricas a vapor e fornos para fazer tijolos.”

como a primeira expressão do que veio a se tornar uma experiência dominante na literatura moderna.

As ambivalências de Wordsworth aparecem tanto em suas primeiras impressões da cidade-capital (nas quais se misturam admirações e atração com estranheza e repúdio), quanto mais ainda nas impressões das massas urbanas, denunciadas como “forças ameaçadoras”, confusão, “perda de identidade”, ao mesmo tempo que entrevistas como novas possibilidades de ordem e união, como possíveis forças históricas de liberação (WILLIAMS, 1973, p.151). E é essa a forma como, na literatura posterior, o cada vez mais dominante “fato da cidade” seria paradoxal e alternativamente interpretado.

Nesse sentido, a experiência poética de Charles Baudelaire – considerado como o “poeta da modernidade” por excelência – é exemplar. Em sua importante análise dos temas baudelaireanos, Walter Benjamin mostra que a massa urbana foi uma realidade tão interior ao poeta que não se pode esperar que ele a desvende. “Seus temas mais importantes”, diz Benjamin, “dificilmente são encontrados sob forma descritiva”, mas aparecem impressos na construção mesma dos poemas – especialmente o tema da multidão – como “figuras secretas”, cujo possível significado é assim explicado pelo crítico, ao referir-se à primeira estrofe do famoso poema “*Le soleil*”: “[...] é a multidão espiritual das palavras, os fragmentos, os inícios dos versos, dos quais o poeta, nas ruas desertas, arrebatava a presa poética.” (BENJAMIN, 1976, p.165).

Esclarece-se, assim, que a “experiência do choque” nas grandes cidades – experiência que se coloca no centro da criação de Baudelaire –, vem representada nos poemas seja através de uma espécie de combate travado com as palavras, seja ainda, como primeiro notou Rivière, através de “choques subterrâneos” que agitam o poema como que causando o colapso das palavras.

Na verdade, o que está em discussão no ensaio de Benjamin é a própria idéia de modernidade, uma vez que a experiência poética de Baudelaire questiona a possibilidade mesma da existência da lírica no mundo moderno. Dai a indagação básica do ensaio: como pode a lírica fundar-se numa experiência que exige um alto grau de consciência? Para

o poeta, a questão colocava-se nos seguintes termos: como é possível a poesia na civilização comercializada e tecnológica?

Como se vê, a noção de “modernidade” é, em si mesma, muita complexa. Ao usar a palavra pela primeira vez em 1859, Baudelaire desculpava-se pelo neologismo, explicando, porém, que precisava dela para expressar a especial capacidade do artista ao olhar para o “deserto de uma metrópole” e não apenas ver o “declínio da humanidade” mas também sentir uma “misteriosa beleza” ainda não descoberta (FRIEDRICH, 1974). Tal ambivalência é de fundamental importância para se avaliarem as respostas dos poetas modernos às transformações causadas pelo avanço do capitalismo industrial. De um lado, o moderno significa o mundo das grandes cidades, com todas as características de perda e decadência; de outro, instaura-se aquilo que Hugo Friedrich chama de “dissonância”, porque o negativo acaba se transformando em algo fascinante.

A pobreza, a decadência, o mal, o noturno e o artificial exercem uma atração que deve ser percebida poeticamente. Contêm segredos que levam a poesia a novos caminhos. Na recusa dos centros urbanos, Baudelaire sente um mistério que sua poesia desenha como um brilho fosforescente. Ademais, ele aprova tudo que suprime a natureza a fim de estabelecer o reino absoluto do artificial. (FRIEDRICH, 1974, p.25).

As “respostas poéticas” ao avanço urbano-industrial envolvem, portanto, dois problemas que merecem ser destacados: primeiro, as ambivalências ou dissonâncias de natureza temática aparecem representadas nas imagens da cidade, as quais revelam um duplo impulso de rejeição e aceitação da nova realidade; segundo, instauram-se dissonâncias no próprio processo e construção do texto, na medida em que os poetas vão se apropriando, gradativamente, das técnicas e recursos oferecidos por uma civilização que os rejeita e que é rejeitada por eles.

Desse modo, embora freqüentada pelo “sofrimento da falta de liberdade” e pela consciência da perda de sua função numa era dominada pelo pragmatismo e pela tecnologia, a poesia moderna acaba por

alimentar-se dos “demônios” por ela mesma criticados⁵. De Baudelaire em diante – ou melhor, dos românticos em diante –, a poesia tem-se voltado cada vez mais para a civilização urbana e tecnológica⁶.

E aí residem as fontes de suas contradições, desdobramentos e evolução. As contradições acentuam-se na medida mesma em que o criador procura adequar seu instrumento aos avanços da civilização moderna⁷.

Dito de outra forma: a poesia lírica, que é anti-utilitária por excelência e que rejeita os confortos materiais e artificiais da civilização industrial, inevitavelmente inscreve-se nessa civilização, nutrindo-se dela. Por isso mesmo desenvolve-se uma ambivalente relação poética de amor e ódio ao progresso, bem como estabelecem-se conexões entre os métodos de produção industrial e os métodos de composição poética. Economia de expressão, síntese, descontinuidade, simultaneidade, fragmentação, montagem, estilo telegráfico, são alguns dos processos usados e abusados pela poesia moderna.

Como anota com muita precisão o poeta e crítico Enzensberger (1974, p.5), a poesia moderna “[...] mantém-se alerta aos métodos de produção dominantes, mas como alguém que se mantém alerta à presença

⁵ Hugo Friedrich (1974, p.129) explica tal processo mostrando que: “[...] essa poesia é marcada pela era à qual ela opõe sua extrema liberdade. A frieza de seu artesanato, sua dureza de coração, assim como outros traços, são diretamente derivados do *Zeitgeist*. A poesia busca o ‘poema sintético’ no qual as imagens primevas – estrelas, marés, ventos – misturam-se com entidades tecnológicas e jargão científico.”

⁶ No domínio das teorias poéticas que se desenvolveram desde o Romantismo, é importante lembrar que Edgar A. Poe – o “profeta” da poesia moderna –, pai espiritual de Baudelaire, foi dos primeiros a descrever os poetas como “tecnólogos”, a analisar cientificamente a criação poética em seu ensaio “A Filosofia da Composição” e a introduzir o conceito de “cálculo” na poética. Poe falava da relação entre a tarefa poética e a “lógica estrita de um problema matemático”. Na pista de Poe, Baudelaire afirmava a superioridade do “artificial” (artístico) sobre a natureza e dizia: “tudo que é bonito e nobre é um produto da razão e do cálculo.” (FRIEDRICH, 1974, p.24).

⁷ Ainda no século XIX, em 1897 Mallarmé publica seu poema constelação *Un Coup Des Des*, incorporando os recursos visuais da diagramação dos jornais na estrutura do texto poético. Haroldo de Campos anota certeiraamente que esse poema está para a civilização industrial, como a *Divina Comédia* de Dante está para o mundo medieval (CAMPOS, 1969, p.152). E não se deve esquecer que, ao mesmo tempo que via na imprensa o “moderno poema popular”, Mallarmé desprezava os jornalistas porque eram treinados pela massa para dar a tudo um caráter vulgar. (FRIEDRICH, 1974, p.84).

de um inimigo.” O conflito desloca-se, amplia-se, multiplica-se e vai atingindo proporções cada vez mais inusitadas: desde a prática poética até as teorias que acompanham essa prática. O século XX vai assistir à emergência das poéticas mais extremadas nesse sentido. Das vanguardas europeias do início do século, destaque-se o papel desempenhado pelo Futurismo italiano e sua celebração da vida moderna da máquina, da grande cidade, da velocidade e da guerra, para citar apenas alguns dos seus múltiplos aspectos.

A experiência modernista e o progresso de São Paulo

*Alturas da Avenida. Bonde 3
Asfaltos. Vastos, altos repuxos de poeira
Sob o arlequinal do céu oiro-rosa-verde ...
As sujidades implexas do urbanismo.
“O domador”
Mário de Andrade (1966)*

As observações precedentes valem como uma espécie de prelúdio para a abordagem de alguns problemas relativos ao primeiro registro poético modernista do crescimento urbano-industrial da cidade de São Paulo, nas primeiras décadas deste século.

O movimento modernista brasileiro emergiu num contexto artístico internacional em que se enfatizavam as conquistas da civilização industrial e tecnológica, celebradas ao exagero sobretudo pelas propostas dos futuristas italianos. É suficientemente conhecida a influência que tais propostas exerceram sobre nossos modernistas, no momento em que reuniam esforços no sentido de renovar e atualizar a arte e cultura nacionais. Ou, como diz Mário da Silva Brito (1964), no sentido de introduzir o Brasil nas coordenadas do século XX.

A essa altura – nas primeiras décadas deste século –, contudo, São Paulo apenas começava a enfrentar os desajustes e contradições inerentes ao processo de industrialização, os quais já tinham sido

experimentados, e até superados, pelos países europeus. O surto industrial decorrente da Primeira Guerra Mundial introduzia-se numa sociedade de estrutura agrária, controlada por uma oligarquia de base latifundiária. O crescimento dos setores médios da população urbana no interior de uma tradição agrário-colonial, fortemente vinculada modelo patriarcal, tem sido apontado como um dos principais fatores perturbadores do sistema vigente.

Ainda que São Paulo possa ser considerado como a mais notável exceção ao padrão latino-americano de crescimento urbano-industrial, e ainda que o Brasil se encontrasse, depois da Primeira Guerra, muito mais ligado ao ocidente europeu do que antes, seu ingresso na era da técnica e do progresso é marcado por um profundo desequilíbrio entre o novo sistema econômico e as estruturas sócio-mentais dominantes:

[...] o Brasil vê-se forçado a importar as técnicas que caracterizam o capitalismo industrial (tecnologia mecânica, sistemas bancários e de crédito, etc...) de sociedades que, conjuntamente com essas técnicas, desenvolveram organizações e hábitos mentais. Mas atitudes e formas de estrutura social não podem ser trazidas de fora e incorporadas como se fossem máquinas ou estradas de ferro (MORSE, 1970, p.295).

É claro que tais desequilíbrios vão ser atualizados pela linguagem que, não apenas fica sujeita aos processos da técnica, (CAMPOS, 1972, p. XIV) mas ainda às deformações e desvios decorrentes da concentração de imigrantes europeus (em especial, italianos) e migrantes da zona rural na cidade. Como consequência natural do influxo de grupos assim diferenciados, emerge uma nova fala urbana, também sem precedentes no Brasil.

Se, mesmo antes dessas transformações, o dissídio entre a linguagem escrita e a oral era notável, tanto mais o será então. A mentalidade patriarcal dominante vinha sendo mantida, defendida e veiculada por todos os órgãos oficiais detentores do patrimônio cultural, desde a imprensa até a Academia Brasileira de Letras, reduto elitista da expressão mais conservadora: purista, estética, ornamental. De sua vez, a linguagem solta,

desleixada, dinâmica e funcional, falada pelas camadas médias e baixas da população, tomava-se a expressão mais viva das novas forças que se inscreviam na sociedade brasileira.

A tomada de consciência de tais discrepâncias foi – como se sabe – um dos fatores fundamentais que revelaram a necessidade urgente de se elaborar um projeto de atualização de nossas letras, sobretudo naquele sentido de “[...] retirar à literatura o seu caráter de classe, transformando-a num bem comum a todos.” (CÂNDIDO, 1965, p.196). A incorporação da linguagem coloquial à expressão artística vem a ser, portanto, uma das grandes conquistas do movimento modernista.

Assim é que, situados diante de uma realidade e de uma linguagem em constante transformação, informados através de leituras ou pelo contato com as tendências da vanguarda européia, os modernistas lançaram-se em seu projeto. Numa atitude alerta e progressista em relação à vida contemporânea – compromisso com a civilização tecnológica, repúdio ao academismo conservador e ao passado esclerosado –, seu principal alvo, foi, num primeiro momento, “acertar o relógio império da literatura nacional”, como anota Oswald de Andrade (1972, p.9) em seu “Manifesto da Poesia-Pau-Brasil” (1924), ao definir o trabalho da assim chamada “geração futurista” (primeira etapa do movimento).

Contudo, a ruptura dos modernistas com o passado trazia em si as marcas dos desajustes e contradições. A necessidade de assumir o moderno e o progresso vinha balizada por fortes vínculos com o passado, tanto no nível da percepção quanto da expressão. Comparando-se as respostas dos poetas europeus ao crescimento urbano-industrial com as dos nossos modernistas, é fácil verificar que ocorre uma espécie de inversão. No caso dos poetas europeus (nos fins do século XVIII e durante o século XIX), as dissonâncias se instauravam entre a negação temática da civilização industrial e a incorporação gradativa dos recursos e técnicas produzidas por ela. Para os nossos modernistas, ao contrário, os conflitos situavam-se entre a celebração programática da vida moderna e, em muitos casos, a impossibilidade de adequação de suas formas de expressão ao registro dessa modernidade. Como bem explica Haroldo de Campos (1972, p.XIV), os “[...] esforços de atualização da linguagem

literária levados a cabo pelos modernistas de 22 acusam, como uma placa sensível, o configurar-se dessas contradições.”

De fato, entre o projeto e sua realização ocorrem dissonâncias às vezes insuperáveis, como é o caso de muitos poetas que participaram ativamente da movimentação modernista e da formulação dos programas, mas não lograram atualizar em suas obras a nova estética. Mencionem-se, por exemplo, Menotti del Picchia (dos mais ativos do grupo), Guilherme de Almeida (um dos fundadores da revista *Klaxon*), Ribeiro Couto, Tácito de Almeida, Plínio Salgado, entre os paulistas participantes da *Semana da Arte Moderna*.

É nesse quadro de conflitos e contradições que aparece o primeiro registro poético da cidade de São Paulo, em processo de industrialização. *Paulicea Desvairada*, de Mário de Andrade⁸ escrita em fins de 1920 e publicada em 1922, e não apenas a primeira expressão das novas configurações da cidade, como também o primeiro livro de construção propriamente modernista publicado no Brasil. Por isso mesmo, pode ser considerado como a primeira “placa sensível” (no dizer de Haroldo Campos) das referidas contradições.

O tema da cidade é tratado sob o ângulo básico da modernidade, porém muito mais ligado a Walt Whitman, Jules Romains e Emile Verhaeren do que ao futurismo de Marinetti. Aliás, esses três poetas, dentre outros, são alinhados por Paer Bergman (1962, p.208) como precursores do Futurismo. Ou seja, o tema é tratado mais sob uma perspectiva humanística do que sob a ótica de “modernolatria” de Marinetti. A cidade é humanizada e, muitas vezes, tratado como mulher:

“Paulicea, minha noiva ... “
“Mulher feita de asfalto e de lamas de várzea”
“Lady Macbeth feita de névoa fina”
“Mulher que és minha madrasta e inha irmã”

⁸ Na lista de referências consulte Andrade, M. (1966).

Ou, então, é interiorizada a ponto de ocorrerem intersecções analógicas e metafóricas entre o eu lírico (mundo subjetivo) e a cidade (mundo objetivo): “Minha alma corcunda como a avenida São João”; “cidade arlequinada” e “meus interiores arlequinados”, para citar apenas alguns exemplos.

Ademais, não são poucas as críticas aos “males da civilização”:

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 jórros dentre a língua trissulca
de pus e de mais pus de distinção . .
“Os Cortejos”

Necessidade a prisão
para que haja civilização?
Paisagem n° 1

— Futilidade, civilização ...
verso-refrão do poema “Domingo”

Deus recortou a alma de Pauliceia
num cor de cinza sem odor ...
Oh! para além vivem as primaveras eternas! ...
Mas os homens passam
sonambulando ...
E rodando num bando nefário,
vestidas de eletricidade e gasolina,
as doenças jocotoam em redor ...
“Paisagem n° 2”

A perspectiva humanista é muito mais adequada à formação católica de Mário de Andrade do que qualquer exaltação futurista da máquina, da velocidade, da violência e da guerra. O mesmo se pode dizer de sua posição em relação ao passado. No “Prefácio Interessantíssimo” (ANDRADE, M.,

1966) – primeira elaboração teórica sistemática da poética modernista –, escrito após a criação dos poemas de *Paulicea*, encontram-se afirmações como estas:

E desculpe-me por estar tão atrasado dos movimentos artísticos atuais. Sou passadista, confesso. Ninguém pode se libertar duma só vez das teorias-avós que bebeu; e o autor deste livro seria hipócrita si pretendesse representar orientação moderna que ainda não compreende bem. (ANDRADE, M., 1966, p.14).

Não sou futurista (de Marinetti). Disse e repito-o. Tenho pontos de contacto com o futurismo. Oswald de Andrade, chamando-me de futurista, errou. (ANDRADE, M., 1966, p.16).

Minhas reivindicações? Liberdade. Uso dela; não abuso. Sei embridá-la nas minhas verdades filosóficas e religiosas; [...] (ANDRADE, M., 1966, p.21-22).

Assim, se sua leitura da vanguarda européia é balizada por aquilo que Mário chama de “minhas verdades filosóficas e religiosas”, sua leitura do progresso de São Paulo é marcada por fortes oscilações entre a aceitação da civilização moderna e nostálgica negação dela.

O “papa do modernismo” considerava as propostas futuristas, especialmente a temática urbana e a celebração da máquina, como um dos caminhos para a arte moderna, não o único, desde os “temas eternos” (universo, pátria, amor, etc.) são “passíveis de afeição pela modernidade”. Daí a afirmação fundamental, referente à artificialidade dos temas modernos:

Escrever arte moderna não significa jamais para mim representar a vida actual no que tem de exterior; automóveis, cinema, asfalto. Si estas palavras frequentam-me o livro não é porque pense com elas escrever moderno, mas porque sendo meu livro moderno, elas têm nele sua razão de ser. (ANDRADE, M., 1966, p.28-29)

Para Mário de Andrade assumir o moderno significava, portanto, assumir a expressão da modernidade e não apenas escrever sobre

temas modernos⁹. Contudo, a leitura das idéias estéticas, contidas no “Prefácio Interessantíssimo”, e dos poemas da *Paulícea Desvairada* permite constatar que, a essa altura, o poeta era mais avançado em suas concepções estéticas – ainda que marcadas pelo “vezo psicologizante”, como apontaram alguns críticos – do que na prática poética. O que se torna ainda mais significativo pelo fato de as duas formas de registro da estética modernista integrarem um único conjunto textual. Assim, contrariamente àquela afirmação, acima citada, sobre a artificialidade dos temas e palavras modernos, pode-se dizer que Mário de Andrade conseguiu escrever sobre o tema moderno da cidade grande, muito mais do que criar uma expressão poética moderna.

No “Prefácio” colocam-se os dois polos básicos sobre os quais se fundamenta sua reflexão estética: o *lirismo* que brota do subconsciente e a *arte*, trabalho consciente da depuração. Mais especificamente, Mário refere-se à natureza psicológica do lirismo e do conceito de poesia como arte. Aí também se encontram os esboços de sua teoria sobre o *verso harmônico* e o *verso polifônico*, ambos meios modernos de ruptura com o lógico-discursivo dominante no *verso melódico*, praticado sobretudo pelos poetas parnasianos.

A *polifonia poética*, que será melhor desenvolvida em *A Escrava que não é Isaura* (escrita em 1922, publicada em 1925)¹⁰, é equivalente à simultaneidade do futurismo e do cubismo. Mário de Andrade a entende como um dos “recursos estéticos” da poesia moderna, ao lado da substituição da ordem intelectual pela ordem subconsciente, da rapidez e da síntese. Para a adequada expressão desses recursos de natureza estética, há os chamados “recursos técnicos”: verso livre, rima livre vitória do dicionário (equivalente às “palavras em liberdade” de Marinetti).

Sem entrar nos detalhes, menciono tais aspectos da teoria poética elaborada por Mário de Andrade, a fim de observar como se realiza a

⁹ Na conferência de 1942, “O movimento modernista”, Mário declara que desde que lera *Villes Tentaculaires*, de Emile Verhaeren (após já conhecer alguns futuristas de última hora), pensara em “fazer um livro de poesias ‘modernas’, em verso-livre” sobre uma cidade. (ANDRADE, M., 1972, p.233).

¹⁰ Cf. ANDRADE, M., 1960.

simultaneidade um dos procedimentos fundamentais da arte de vanguarda no século XX – na construção mesma dos poemas. Como se explicita melhor na *Esrava*, a simultaneidade “originar-se-ia tanto da vida atual como da observação do nosso ser interior” e as leis proclamadas pela estética da nova poesia “fazem parte do moto lírico, sempre em constante mudança” (ANDRADE, M., 1960). Assim é que nos poemas da *Paulicea*, a multiplicidade não se restringe aos aspectos do mundo exterior (a cidade de São Paulo), mas também ao mundo interior (eu lírico). À “cidade arlequinal” correspondem os “interiores arlequinais”, do que resulta a variabilidade das percepções e sensações do eu lírico que apreende as transformações múltiplas da realidade.

Tais processos são representados através de recursos técnicos (verso harmônico e polifônico) e também através da palavra *arlequinal*-palavra-chave ou clichê da obra –, sugestão plástica buscada no cubismo, especialmente nos “Clowns” de Robert Dellaunay. A versatilidade conotativa do signo “arlequim” já se apresenta no primeiro poema do livro – “Inspiração” –, onde se referem aos múltiplos aspectos do mundo objetivo e subjetivo:

São Paulo! comoção de minha vida ...
Os meus amores são flores feitas[de original . . .
Arlequinal ... Traje de losangos...Cinza e ouro...
Luz e bruma....Fomo e inverso morno ...

Mas a idéia de multiplicidade, fragmentação e simultaneidade contida na palavra não basta, por si só, para o realização de procedimentos modernos no processo de construção do texto. Da mesma forma que a exploração do verso harmônico e polifônico limita-se a rupturas muito tênues com o lógico-discursivo, não chegando, portanto, a conferir ao discurso a modernidade e equilíbrio desejados. O uso excessivo das reticências (para suspender as idéias contidas nas frases nominais) e dos pontos de exclamação são Índices claros da impossibilidade de sustentar a simultaneidade do nível da linguagem. Funcionam como verdadeiras muletas para indicação de quebras na linearidade do discurso, como se pode verificar nos versos de “Inspiração” transcritos acima.

A defasagem entre a proposta ou a intenção e o fazer poético ilumina algumas das dissonâncias atrás comentadas dissonâncias essas que se transferem da realidade contraditória e da percepções do poeta para a “placa sensível” da obra de arte. Por isso, a leitura dos poemas revela tanto os aspectos contrastantes da cidade de São Paulo quando as respostas múltiplas e contraditórias do poeta.

Um dos exemplos temáticos mais notáveis nesse sentido é o que se refere ao conflito entre o velho e o novo no processo de transformação da realidade. Tal conflito encerra os binômios passado/presente, primitivo/civilizado, que coexistem tanto no mundo objetivo (“estátuas de bronze nu correndo eternamente, / num parado desdém pelas velocidades”), quanto no mundo subjetivo (“Sou um tupi tangendo um alaúde”).

No poema “O domador”, por exemplo, um dos mais bem sucedidos no livro, atualizam-se alguns dos procedimentos definidores da poética modernista: a simultaneidade ou polifonia, admiravelmente realizada sobretudo nos três primeiros versos; a incorporação de uma popular paródia do Hino Nacional à estrutura do texto erudito (nos dois primeiros versos da última estrofe transcrita abaixo); a exploração de imagens visuais; para citar apenas alguns. Leiam-se os três versos iniciais do poema:

Alturas da Avenida. Bonde 3
Asfaltos. Vastos, altos repuxos de poeira
sob o arlequinal do céu oiro-rosa-verde ...

A partir da segunda estrofe, o poeta se introduz como personagem na cena urbana do progresso, da técnica e das transações bancárias, ao mesmo tempo que explica sua dualidade básica (entre o presente e o passado, o primitivo e o civilizado, a tradição e a modernidade), justamente para afirmar a necessidade de se assumir o presente, representado pela imagem final do “filho de imigrante/ loiramente domando um automóvel” .

Mário, paga os duzentos réis.
São cinco no banco: um branco,
uma noite, um oiro
um cinzento de tísica e Mário...

Solicitudes! Solicitudes!

Mas... olhai, oh meus olhos saudosos dos ontens
esse espetáculo encantado da Avenida!
Revivei, oh gaúchos paulistas ancestramente!
e oh! cavalos de cólera sanguínea!

Laranja da China, laranja da China, laranja da China!
Abacate, cambucá e tangerina!

Guardate! Aos aplausos do esfusiante clown,
heroico sucessor da raça heril dos bandeirantes,
passa galhardo um filho de imigrante,
loiramente domando um automóvel!

Aceitar o imigrante, seja como alguém que já alcançou *status*, como no poema “O domador”, seja como alguém que ainda está lutando como a “Costureirinha de São Paulo”, /italo-franco-luso-brasílico-saxônica”, do poema “Tu”, é aceitar e assumir a sociedade industrial e o progresso de São Paulo. Contudo, no poema que se segue imediatamente a esse – “Anhangabaú” – emerge a crítica, emocional e nostálgica, à destruição do natural e do primitivo pelo progresso cosmopolita.

Estes meus parques do Anhangabaú ou de Paris,
onde as tuas águas, onde as mágoas dos teus sapos?
“Meu pai foi rei!
— Foi. – Não foi. – Foi. Não foi”.
Onde as tuas bandeiras?
Onde o teu rio frio encanecido pelos nevoeiros,
contando histórias aos sacis?...

Meu querido palimpsesto sem valor!
Crônica em mau latim
cobrindo uma écloga que não seja de Virgílio! ...

E o poema “Paisagem n. 4”, que procede a uma crítica violenta aos aspectos econômicos e políticos da crise do café, situados no confronto

entre a indústria e a agricultura (“Na confluência o grito inglês da São Paulo Railway ... Mas as ventaneiras da desilusão! a baixa do café!...), termina esta blague:

Oh ! este orgulho máximo de ser paulistamente !!!

Ainda que esteja me limitando a apenas alguns dos aspectos de *Paulicea*, as dissonâncias levantadas até aqui servem, pelo menos, para localizar a prática poética do primeiro livro modernista no contexto geral dos problemas enfrentados pelos “rapazes de São Paulo” em seu projeto de renovação e atualização da literatura brasileira. Apesar de todas as suas limitações – deve-se ressaltar –, Mário de Andrade logrou apresentar uma nova e instigante leitura da cidade de São Paulo, bem como conseguiu romper, ainda que de forma hesitante, com a tradição acadêmica e conservadora da prática poética então dominante. Como diz Mário da Silva Brito (1970, p.21), a respeito da *Paulicea Desvairada*:

O livro canta São Paulo, com seu pitoresco, seus vícios, vaidades e população de sangue misturado. Satiriza a burguesia e os políticos, assinala a presença do povo nas fábricas e anota em versos que ferem a aristocracia e o tradicionalismo: [...]

A sátira da burguesia e dos políticos é evidente nos poemas “Ode ao burguês” (que provocou vaias e revolta quando foi lido durante a “Semana de Arte Moderna”) e “O Rebanho”, onde se critica o Congresso e, através de um processo de deformação gradativa, os deputados são transformados em cabras:

Eu insulto o burguês! O burguês-
níquel!
o burguês-burguês!
A digestão bem feita de São Paulo!
O homem-curva! o homem-náde-
gas!
O homem que sendo francês,
brasileiro, italiano,

é sempre um cauteloso pouco-a-
pouco!
“Ode ao Burguês”

.....
Oh! minhas alucinações!
Mas os deputados, chapéus altos,
mudavam-se pouco a pouco em
cabras!

Crescem-lhe os cornos, descem-
lhe as barbinhas. . .
E vi que os chapéus altos do meu
Estado amado,
com os triângulos de madeira no
pescoço,
nos verdes esperanças, sob as fran-
jas de oiro da tarde,
se punham a pastar
rente ao palácio do senhor presi-
dente ...
Oh! minhas alucinações!
 (“O Rebanho”)

Em suma, *Paulicea Desvairada* pode ser considerada como uma resposta tanto crítica quanto emocional à multiplicidade e às ambigüidades de uma sociedade em processo de transformação. O próprio título sugere o modo de relacionamento do poeta com a experiência: o adjetivo “Desvairada” refere-se ao tumulto da cidade, bem como à perplexidade, senão espanto, do poeta diante da nova configuração da Paulicea ainda, na verdade, não tão desvairada assim! Apesar do adjetivo funcionar como modificador do substantivo “Paulicéia” no sintagma-título, evoca mais diretamente a alucinação do próprio poeta¹¹, representada freqüentemente nos poemas através

¹¹ Na conferência “O Movimento Modernista”, Mário de Andrade explica a reação de sua “parentada” quando mostrou a “Cabeça de Cristo” que comprara de Brecheret por seiscentos mil réis: “Berravam, berravam. Aquilo era até pecado mortal! Estrilava a senhora minha tia velha, matriarca da família. Onde se viu Cristo de trancinha! era feio! medonho! Maria Luisa, vosso filho é um ‘perdido’ mesmo!” Nesse mesmo dia escreve o

de expressões como: “Oh! minhas alucinações” (repetida quatro vezes no poema “O Rebanho”), ou “minha loucura” (nos poemas “Rua de São Bento” e “Religião”). No oratório profano “As enfiaturas do Ipiranga”, último poema do livro, o solo-balada que rompe as vozes coletivas é designado como “Minha loucura” e funciona como uma espécie de núcleo coordenador do poema.

Muitos outros aspectos poderiam ter sido escolhidos para explicar as relações entre o poeta e a cidade no contexto das contradições modernas. Mas creio que posso terminar estas anotações dizendo que aquilo que Mário de Andrade apreendeu do processo de crescimento de São Paulo, nas primeiras décadas do século XX, viria a ser um dos problemas centrais a ser enfrentado pela produção literária nacional.

A realidade brasileira, contraditória, composta de áreas subdesenvolvidas e centros industriais em acelerado ritmo de progresso, permanece ainda como o principal desafio a ser enfrentado por aqueles que procuram novos meios de expressão e representação artística.

Algumas projeções

*Há uma história da literatura que se projeta na cidade de São Paulo;
e há uma história da cidade de São Paulo
que se projeta na literatura.
Antonio Cândido*

título do livro de poemas sobre São Paulo. A descrição de como isso ocorreu vem esclarecer o que estou sugerindo sobre o significado do adjetivo “desvairada”: “Fiquei alucinado, palavra de honra. Minha vontade era bater. Jantei por dentro, num estado inimaginável de estorço. Depois subi para o meu quarto, era noitinha, no intenção de me arrancar, sair, espairar um bocado, botar uma bomba no centro do mundo. Me lembro que cheguei à sacada, olhando Sem ver o meu largo. Ruidos, luzes, falas abertas subindo dos cofres de aluguel. Eu estava aparentemente calmo, como que indistinto. Não sei o que me deu. Fui até a escrivaninha abri um caderno, escrevi o título em que jamais pensara, “Paulicéia Desvairada”. O estorço chegara afinal, depois de quase ano de angústia interrogativas. Entre desgostos trabalhos urgentes, dívidas, brigas, em pouco mais de uma semana estava jogado no papel um canto bárbaro, duas vezes maior talvez do que isso que o trabalho de arte deu num livro. (ANDRADE, M., 1972, p.234).

O passo seguinte do movimento modernista foi a fase das tendências nacionalistas, inauguradas com a publicação do “Manifesto da Poesia Pau-Brasil” de Oswald de Andrade, em 1924.

É claro que algumas das experiências de Mário de Andrade em *Paulicea Desvairada* já se configuram como elementos de abertura para o nacionalismo: a crítica aos aspectos políticos e sociais da cidade e do País; as intromissões estruturais de criações populares no discurso erudito; o uso de diálogos urbanos, sob a forma de auto-depoimento da cidade; pregões populares; elementos folclóricos; etc...(Sem mencionar suas pesquisas sistemáticas no campo do folclore e da cultura popular em geral). Mas foi somente em 1924, com a original soldagem entre primitivismo e industrialização, proposta e realizada por Oswald de Andrade, que o caminho do nacionalismo crítico foi lançado em termos polêmicos e programáticos¹².

Se, como observei anteriormente, os estímulos que agiam sobre o futurismo para a celebração da vida moderna repercutiram entre os nossos modernistas sob a forma de entraves devidos às contradições de um processo industrial incipiente instalado numa sociedade de estrutura rural e patriarcal, por outro lado, os estímulos que levaram as vanguardas européias, em especial o cubismo, à exploração da arte e cultura primitivas encontravam aqui condições as mais favoráveis, ou melhor, encontravam-se na própria realidade brasileira. Como observa Antonio Cândido (1965, p.145):

[...] no Brasil as culturas primitivas se misturam à vida quotidiana ou são reminiscências ainda vivas de um passado recente. As terríveis ousadias de um PICASSO, um BRANCUSI, um MAX JACOB, um TRISTAN TZARA, eram, no fundo, mais coerentes com a nossa herança cultural que com a deles.

¹² É preciso salientar o grande interesse de Oswald de Andrade pelo problema do nacionalismo. Já em 1915 escrevera um artigo chamado “Em prol de uma pintura nacional”, onde enfatiza a importância das “raízes nacionais” no processo de renovação e atualização da nossa arte e cultura. Esse artigo foi publicado em “O Piralho”, nº 168, ano IV, jan., 1915 (BRITO, 1964, p.23).

No já citado “Manifesto da Poesia Pau-Brasil”, lê-se:

Temos a base dupla e presente – a floresta e a escola. A raça crédula e dualista e a geometria, a álgebra e a química logo depois da mamadeira e do chá de erva-doce. Um misto de “dorme nenê que o bicho vem pegá” e de equações.

Obuses de elevadores, cubos de arranha-céus e a sábia preguiça solar. A reza. O carnaval. A energia íntima. O sabiá. A hospitalidade um pouco sensual, amorosa. A saudade dos pagés e os campos de aviação militar. Pau-Brasil. (ANDRADE, O., 1972, p.9).

E não deixa de ser significativo o fato de a tendência primitivista ter sido proposta e desenvolvida em São Paulo, seja por Oswald de Andrade, com seus manifestos e sua prática, seja por Mário de Andrade com sua pesquisas e sua prática, seja ainda pelas correntes do nacionalismo ufanista e laudatório (“Verdeamarelismo” e “Anta”). Como não deixa de ser significativo, o fato de os poemas *Pau-Brasil* (1925) de Oswald de Andrade, não inspirados na temática urbana ou da técnica (a que é dedicada apenas uma – “Postes da Light” – das nove partes em que não são estruturados os poemas), mas na “redescoberta do Brasil” em seus múltiplos aspectos (históricos (geográficos, sociais), serem os mais radicais em termos de linguagem e de construção, bem como em termos de uma visão revolucionária da história e cultura nacionais. Uma *poesia de tipo industrial*, assim explicada por Haroldo de Campos (1972, p.LII):

Oswald recorreu a uma sensibilidade primitiva [...] e a uma poética de concretude [...] para comensurar a literatura brasileira às novas necessidades de comunicação engendradas pela civilização técnica.

Ou, como explica o próprio Oswald em seu manifesto de 1924:

O trabalho contra o detalhe naturalista – pela *síntese*; contra a morbidez romântica – pelo *equilíbrio* geométrico e pelo *acabamento* técnico; contra a cópia, pela *invenção* e pela *surpresa*. (ANDRADE, O., 1972, p.8).

No âmbito das projeções que estou procurando resumir aqui, resta mencionar ainda a retomada das propostas e realizações oswaldianas pelos criadores da Poesia Concreta. Dessa poesia que se lançou em São Paulo, nos meados da década de 50, como um dos mais importantes projetos de “radicalização estético-industrial” de que se tem notícia nos últimos 25 anos. Em seu trabalho de “criação”, os precursores dessa nova linguagem, os poetas concretos, elegeram Oswald de Andrade como o mais importante “inventor” no quadro do movimento modernista brasileiro.

Talvez tivesse sido melhor começar minhas observações neste ponto e traçar o percurso de uma linha de experimentação inscrita na civilização industrial e tecnológica e tendo como palco a cidade de São Paulo – da Poesia Concreta ao movimento modernista.

SIMON, I. M. Poetical Language and Urban-Industrial Growth. **Revista de Letras**, São Paulo, v.46, n.1, p.127-150, Jan./ June 2006.

- **ABSTRACT:** *The impact of urban-industrial growth on modern lyrics is approached from the angle of the dissonances which occurred between the thematic representations and the expressive procedures. Thus, the European poets' responses to the Industrial Revolution and the emergence of the large cities are confronted with those of the 1922 Brazilian modernists in relation to the iridustrialization of São Paulo. In the latter, contrary to what happened with the former ones, the conflicts take place between the programatic celebration of modem life and, at first, the impossibility of adequating their form of expressions to the record of said modernity. Thus the thematic-expressive desiquilibrium in Paulicéia Desvairada, as well as the adequations obtained in later works are explained.*
- **KEYWORDS:** *Industrialization. Urbanization. Modern lyrics. Brazilian Modernism. Mário de Andrade. Paulicéia Desvairada. Prefácio Interessantíssimo. Oswald de Andrade. Pau-Brasil.*

Referências

ANDRADE, M. O movimento modernista. In: _____. **Aspectos da literatura brasileira**. São Paulo: Martins: INL, 1972. p. 231-259.

_____. **Poesias completas**. São Paulo: Martins, 1966.

_____. A escrava que não é Isaura. In: _____. **Obra imatura**. São Paulo: Martins, 1960.

ANDRADE, O. **Do pau-brasil à antropofagia e à utopia**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira: INL, 1972.

BENJAMIN, W. On some motifs in Baudelaire's work. In: ARENDT, H. **Illuminations**. New York: Schocken Books, 1976.

BERGMAN, P. **Modernolatry et simultaneità**. Stockholm: Svenska Bokforlaget Bonniers, 1962.

BLOM, H. The internalization of quest-romance. In: _____. **Romanticism and consciousness**. New York: Norton, 1970. p. 3-23.

BRITO, M. S. A Revolução Modernista: In: COUTINHO, A. (Dir.). **A literatura no Brasil**. Rio de Janeiro: Sul Americana, 1970. p. 431-482.

_____. **História do modernismo brasileiro**: antecedentes da Semana de Arte Moderna. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964.

BUSH, D. **Science and English poetry**. New York: Oxford University Press, 1950.

CAMPOS, H. de. Uma poética da radicalidade. In: ANDRADE, O. **Poesias reunidas de Oswald de Andrade**. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira: INL, 1972.

_____. **A arte no horizonte do provável e outros ensaios**. São Paulo: Perspectiva, 1969.

CÂNDIDO, A. **Literatura e sociedade**. São Paulo: Cia. Ed. Nacional, 1965.

ENZENSBERGER, H. M. The world language of modern poetry. In: _____. **The conscieouness industry**. New York: The Seabury Press, 1974. p.3-15.

FRIEDRICH, H. **The structure of modem poetry from the Mid-Nineteenth Century to the Mid-Twentieth Century**. Evanston: Northwestern University Press, 1974.

HOBSBAWN, E. J. **The age of revolution: 1789-1848**. New York: Mentor Book, 1962.

MORSE, R. M. **Formação histórica de São Paulo: da comunidade à metrópole**. São Paulo: DIFEL, 1970.

WILLIAMS, R. **The country and the city**. New York: Oxford University Press, 1973.