

Um estudo sobre o eu lírico do poeta arlequinal

A Study on the Harlequin Poet's Poetic Persona

Angela Teodoro Grillo*

Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo - IEB-USP

116

RESUMO: O presente artigo apresenta a análise e interpretação de diferentes eu líricos, do poeta Mário de Andrade, vinculados à representação do negro e identificados em versos éditos e em manuscritos salvaguardados no arquivo do escritor no IEB-USP. Servem ao exame poemas desde *Pauliceia desvairada*, de 1922, à *Lira paulistana*, com versões de 1944, de publicação póstuma. Para o estudo desse longo percurso na criação poética, o estudo serve-se da crítica genética, da comparação entre obras do poeta, bem como de correspondência do escritor em parcelas em que a criação literária é discutida.

PALAVRA-CHAVES: Mário de Andrade - Poesia. Mário de Andrade - Cultura negra. Mário de Andrade - Manuscrito literário. Mário de Andrade - Eu lírico.

ABSTRACT: This paper presents the analysis and interpretation of different poetic persona, the poet Mario de Andrade, linked to the representation of black and identified in verse edicts and manuscripts safeguarded in the writer's file in IEB-USP. They serve to take poems from *Pauliceia desvairada* 1922 to *Lira paulistana*, with versions 1944, published posthumously. For the study of this long journey in poetic creation, the study makes use of genetic criticism, comparing works of the poet and writer of correspondence in parcels where the literary creation is discussed.

KEYWORDS: Mário de Andrade - Poetry. Mário de Andrade - Black Culture. Mário de Andrade - Literary Manuscript. Mário de Andrade - Poetic Persona.

* Doutora em Literatura Brasileira pela Universidade de São Paulo - USP.

A proposta deste artigo é apresentar um estudo dos sujeitos poéticos criados por Mário de Andrade relacionados à discussão étnico-racial brasileira, mais especificamente em relação aos descendentes de africanos, identificados em versos éditos e em manuscritos salvaguardados no arquivo do escritor no Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB-USP). O estudo dos manuscritos literários, vale salientar, conta principalmente com a crítica genética, área que se dedica à compreensão do processo criativo. O que significa dizer, grosso modo, que ao esmiuçar os traços deixados pelo escritor, significativas contribuições para a análise e interpretação das obras são trazidas à tona. Dessa maneira, com base, ainda, na tese de doutorado (GRILLO, 2015), dedicada à poesia de Mário de Andrade vinculada à temática do negro, traçamos um panorama crítico dos diferentes eu líricos desde o “Prefácio interessantíssimo”, de 1922, aos poemas de *Lira paulistana*, escritos em 1944 e de publicação póstuma. Em todos os livros do poeta Mário de Andrade, desde *Pauliceia desvairada*, o negro aparece. Está nos versos do poeta arlequinal, ora como o próprio sujeito lírico, ora como a presença por ele observada que lhe gera, na maioria das vezes, o sentimento de fraternidade. Além disso, as diferentes representações do negro plasmam a denúncia de problemas sociais, de classe e de cor, reveladas no contexto social e também no campo subjetivo (GRILLO, 2015).

A ideia da multiplicidade como característica interpretativa do eu poético nos versos de Mário de Andrade é inaugurada por Antonio Candido em 1942, ano seguinte ao da publicação de *Poesias* - reunindo as obras *Pauliceia desvairada*, *Losango cáqui*, *Clã do jabuti*, *Remate de males*, *A costela do Grã Cão* e *Livro azul* -, quando o crítico mapeia o universo do poeta facetado em vários caminhos, e distingue, então, “o poeta ‘folclórico’, o ‘poeta de si mesmo’ e o ‘criador de uma poética’” (CANDIDO, 1942). Ainda naquele ano, em ensaio

dedicado à mesma obra, Álvaro Lins sublinha uma dicotomia que será explorada pela crítica, mostrando, no poeta, “o sentimento de sua terra e o sentimento íntimo do homem” (LINS, 2007, p. 149). Anos mais tarde, João Luiz Lafetá, seguindo as indicações de Antonio Candido e as de Álvaro Lins, encontra nesse universo uma via principal:

O fato é que, se a poesia de Mário de Andrade constitui uma exploração do seu ‘eu’ e conta, como afirma Álvaro Lins, a história ‘de um homem multiplicado que procura encontrar a si mesmo’ (e isso explicaria a sua pluralidade de temas e técnicas), ela constitui também uma tentativa de explorar a multiplicidade da cultura brasileira e de contar a história de um intelectual que procura encontrar a identidade de seu país (e isso explicaria melhor as determinações sociais da pluralidade). O movimento é simultâneo e solidário: a busca da identidade nacional (enredada como veremos nos interesses da classe a que pertence o escritor) liga-se ‘ao problema mais íntimo da descoberta da *própria* identidade (LAFETÁ, 1986, p. 8).

Lafetá aprofunda a ideia de que Mário de Andrade encontra na poesia o *locus* para dar vazão a uma multiplicidade que lhe serve para esmiuçar o “si mesmo” e o coletivo. Nos estudos da criação poética de Mário de Andrade é recorrentemente lembrado o arquiconhecido verso “Eu sou trezentos, sou trezentos e cinquenta”, abrindo *Remate de males*, em 1930. Em fevereiro de 1945, em “A meditação sobre o Tietê”, poema concluído às vésperas da morte do autor, este verso “Meu baile é tão vário que possui mil sambas insonhados!” pode ser entendido como prolongamento do verso escrito quinze anos antes. O gérmen desta multiplicidade encontra-se em *Paulicéia desvairada*, livro marco do Modernismo em 1922, no qual o poeta escolhe o traje do arlequim como representação do sujeito lírico e de sua poética. Em sua biblioteca está um exemplar de *Arlecchino*, do poeta futurista italiano Ardengo Soffice, na edição de 1918, cuja capa se compõe de losangos coloridos. Trata-se, como indica Telê Ancona Lopez (1996), da provável matriz do frontispício de *Paulicéia desvairada*. Ambos os poetas absorvem o personagem da *commedia dell'arte* cuja função, no início, restringia-se à diversão do público nos intervalos das

peças, e cuja importância foi gradativamente se afirmando, sobretudo, porque a roupa, feita de retalhos em forma de losangos multicoloridos, o destacava em cena. Soffice teria reafirmado, para o modernista paulistano, outros arlequins explorados na pintura do início do século, especialmente na de Picasso, que ele conhecia em revistas ligadas às vanguardas da Europa. Esses arlequins teriam conferido novas feições ao personagem que viceja em *As máscaras*, a peça de teatro em versos de tonalidade *art nouveau*, mas publicada pelo modernista Menotti Del Picchia em 1920, cuja reedição, ilustrada por Paim, em 1921, enseja o banquete no Trianon, homenagem ao autor, na qual Oswald de Andrade discursa, lançando oficialmente o modernismo. A figura inspira ainda a *Arlequinada*, do parnasiano Vicente de Carvalho, publicação também de 1922.

De fato, além de equivaler à poética traçada pelo artista, a qual, segundo a mesma estudiosa (LOPEZ, 2013), trabalha um crivo crítico das vanguardas e da arte do passado, o traje de arlequim tem, nos losangos coloridos que o constituem, a primeira metáfora da multiplicidade que acompanhará todos os caminhos do artista, todas as facetas do polímata e do cidadão engajado em projetos políticos e culturais renovadores. O losango do arlequim funde-se, aliás, ao losango da nossa bandeira, em uma brasileira geometria.

Nesse sentido, diante da multiplicidade da roupa arlequinada, destacamos metonimicamente o losango negro, como metáfora da presença do negro na poesia do “bardo mestiço”, termo que o autoneia no verso 281 de “A meditação do Tietê”. Nesse losango, outro universo se apresenta, e um dos aspectos que servem à sua interpretação seria os diferentes sujeitos poéticos. Como é o caso do *flâneur* solidário com o negro, identificável, desde 1922, na construção de São Paulo pelo “novo Anfião moreno”, momento em que o poeta arlequinado pontua a primeira referência ao negro, ainda que por meio do eufemismo “moreno”. Referência e metáfora que estão no “Prefácio interessantíssimo” de *Paulicéia desvairada*, preâmbulo com o valor de manifesto:

Com o vário alaúde que construí, me parto por essa selva selvagem da cidade. Como o homem primitivo cantarei a princípio só [...]. Nesse momento: novo Anfião moreno e caixa-d'óculos, farei que as próprias pedras se reúnam em muralhas à magia do meu cantar. E dentro dessas muralhas esconderemos nossas tribos (ANDRADE, 2013, p. 74-75).

Nesse trecho, o Anfião moreno moderno que se retrata de óculos, ao reconhecer a própria mestiçagem, prende-se a raízes na cultura europeia (na evocação do mito grego) e na africana (“moreno”), equivalendo a parcelas que compõem o poeta e o brasileiro. O artista, ao desenvolver o Modernismo com a sua arte, edifica um ideário e *Pauliceia desvairada*, livro de poesia moderna; faz como Anfião que, cantando, concretizara Tebas. Para isso, não lhe serve a lira; declara-se *luthier* de seu “alaúde vário”, novo, ainda que inspirado no instrumento musical do trovador medievo, já captado pelo romantismo francês e brasileiro. No “Prefácio interessantíssimo”, Mário de Andrade demarca uma posição estética moderna, na qual o alaúde tem significado maior na intenção de firmar a nacionalidade, posição essa que se mostra na poesia de *Pauliceia desvairada*, ao atualizar o nacionalismo do trovador antigo como haviam feito Musset e o nosso Gonçalves Dias. No poema profissão de fé, “Trovador”, que culmina no verso “Sou um tupi tangendo um alaúde!” (ANDRADE, 2013, v. 1, p. 78) estão essas matrizes, como analisa Telê Ancona Lopez (2002), no tocante a um projeto nacionalista que se afunila, em 1922, no compromisso com a cidade de São Paulo, Brasil e microcosmo. Nessa cidade erigida pela poesia, a Pauliceia desvairada, quem se move, perambula, é o poeta arlequim vestido de losangos/retalhos da *urbe* multifacetada, arlequinal.

Ao pensar em Mário de Andrade poeta *flâneur*, evoco as cogitações de Walter Benjamin (1989) sobre Charles Baudelaire que, no exercício da *flânerie* pelas ruas de Paris da *Belle Époque*, capta diferentes personagens e situações. A modernização da cidade grande, a possibilidade de as pessoas se manterem incógnitas torna-se material da criação de *Flores do mal*. Benjamin destaca que

pela primeira vez as pessoas ficavam muito próximas por longos períodos, nos bondes, por exemplo, sem que tivessem que dirigir a palavra umas às outras.

Aproximando as duas metrópoles, Paris e São Paulo, quando passam por um processo de modernização, cada qual com suas particularidades, é possível dizer que, assim como o poeta francês, Mário de Andrade, em 1922, examina a Pauliceia daquele momento, uma singular cidade brasileira. Vale dizer, inserida em um processo de crescimento populacional, industrialização e expansão de edifícios e dos meios de transporte. No cenário da metrópole brasileira do século XX, a modernolatria futurista não pontifica, embora Mário incorpore conquistas do *Manifesto técnico*, promulgado por Marinetti e companheiros. O poeta paulistano é motivado, sobretudo, pela paisagem humana, nas feições dos contrastes sociais. Como bem analisa Antonio Candido (2004, p. 231), “Mário de Andrade praticou em toda sua obra a poesia da rua e do poeta andarilho, frequentemente nas horas da noite, marcadas pela inquietação e mesmo pela angústia”.

Na Pauliceia do poeta arlequim, a loucura corresponde à visão mais aguda; as contradições sociais são denunciadas, a música do povo soa e os pobres, os marginalizados, assim como os imigrantes e os negros estão no olhar do sujeito lírico. A ironia, nesse endereçamento, chancela o poeta moderno, aquele que ultrapassa as coordenadas programáticas do Modernismo, considerado o pensamento de Henri Lefèbvre, em *Introdução à modernidade*. A presença da máquina, em *Pauliceia desvairada*, é revestida de ironia: veja-se no poema “O domador”, no qual o bonde, transporte público, contrasta com o automóvel veloz do louro filho do imigrante que fizera a América. O poeta, no bonde, convive com a pluralidade racial, a pobreza e a dor, contado o negro, na metáfora “um noite”, no poema “O trovador”:

Mário, paga os duzentos réis.
São cinco no banco: um branco,

um noite, um ouro,
um cinzento de tísica e Mário...
Solicitudes! Solicitudes!” (ANDRADE, 2013, v. 1, p. 92).

Nessa cidade arlequinada, no poema “Noturno” (ANDRADE, 2013, v. 1, p. 93), tem vez e voz o imigrante italiano pobre que entoava seu pregão (“- Batat’ assat’ ô furnn!...”), enquanto que a luz do bonde, veículo moderno, vai “cuspidando” / “ferindo” / “jorrando um orifício na treva cor de cal...”; abrindo com a luz a neblina da noite, significativa treva branca; e, no *bas fond*, o mulato sarará canta ao violão ostentando a miscigenação na “cabeleira feita de alianças polidas...” (grifei o polimento ironizado pelas reticências):

Um mulato cor de ouro,
com uma cabeleira feita de alianças polidas...
Violão! ‘Quando eu morrer...’ Um cheiro pesado de baunilhas
oscila, tomba e rola no chão...
Ondula no ar a nostalgia das Baías... (v.18-22).

Em “Noturno”, poema sensorial, trabalhado pelo verso harmônico e pela polifonia, destaca-se, pois, um dos personagens notívagos das ruas do Cambuci, bairro da marginalidade, onde se localizava a cadeia pública. O mulato alcoolizado exala “Um cheiro pesado de baunilhas” cai, conseguindo cantar apenas um verso da ladainha, fragmento com valor de colagem em “Noturno”. Lembro que esta ladainha, com música e letra do mestre de Capoeira Besouro do Mangagá¹, entrou para a nossa tradição: “Quando eu morrer me enterre na Lapinha, / quando eu morrer me enterre na Lapinha, / calça, culote, paletó, almofadinha”².

¹ Aprendiz de Mestre Alípio, Besouro Mangangá (1895-1924), viveu no Recôncavo Baiano, tornou-se famoso pela agilidade sem igual de seus movimentos, em uma época em que a capoeira ainda era proibida no país. Uma das muitas histórias que o cercam conta que mestre Cobrinha Verde (1917-1983) foi iniciado, aos 4 anos, por Besouro Mangangá, seu primo, com a condição de nunca ganhar dinheiro com a capoeira.

² Na década de 1960, conforme depoimento de Baden Powell, esta canção foi colhida por ele em uma roda de samba na Bahia, e anexada à “Lapinha”, da autoria dele e de Paulo César Pinheiro, interpretada por Elis Regina. Depoimento de Baden Powell a Fernando Faro para o

Parando, agora, em *Losango cáqui*, livro de 1926, composto de poemas escritos em 1922, na circunstância dos seus exercícios militares de reservista do Exército, é importante se tomar o poema cinematográfico “A menina e a cantiga”, no qual o sujeito lírico *flâneur* solidariza-se com o negro ao denunciar, em uma cena nas ruas de São Paulo, condições de trabalho que o subjagam. A beleza dos versos está no contraste da ingenuidade da criança que brinca, canta e se disponibiliza a ajudar, com a renúncia da avó, mantendo a menina negra longe da realidade violenta do mundo adulto. Nos versos coexistem a denúncia da herança do passado escravocrata - o duro trabalho braçal - e a esperança de mudança, representada no categórico “Naão” que transfigura o ímpeto da avó para que a vida da neta seja diferente, ou que, pelo menos, seja adiado o sofrimento.

... trarilarára... traríla...

A meninota esganiçada magriça com a saia voejando por cima dos joelhos em nó vinha meia dançando cantando no crepúsculo escuro. Batia compasso com a varinha na poeira da calçada.

... trarilarára... traríla...

De repente voltou-se pra negra velha que vinha trôpega atrás, enorme trouxa de roupas na cabeça:

- Qué mi dá, vó?
- Naão.

... trarilarára... traríla... (ANDRADE, 2013; v.1, 163).

Prosseguindo no trajeto do *flâneur*, observa-se, nos versos 1 a 7 do poema “XV”, um ponto chave que será elaborado com ênfase em *Clã do jabuti*, obra publicada em 1927. Esse ponto que, para Lafetá, advém da pesquisa do eu, entendo também como a constituição plural do eu brasileiro:

programa “Ensaio”, da TV Cultura, em 1973. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=NOyYiLoOdfA>. Acesso em: 15 maio 2013.

Abro tua porta inda todo úmido do orvalho da manhã.
Estávamos tão bonitos hoje...
 Os filhos dos fazendeiros
 Os filhos dos italianos...
Tinha também alguns com a pele morena por demais
Como deve ser ridículo um negro passeando em Versalhes!

“Detestável Paris!” (ANDRADE, v. 1, p. 155).

Na primeira estrofe, o sujeito lírico descreve à amada o pelotão ao qual ele pertence. O verbo “estávamos” (v.2) na primeira pessoa do plural assegura o conjunto qualificado pelo poeta como “bonito”, constituído por homens jovens uniformizados sem acusar diferença entre eles. Nos dois versos seguintes, surge o primeiro ponto que os separa e desmancha a rápida visão inicial de igualdade: “Os filhos de fazendeiros / Os filhos de italianos...”. Fazendeiros x italianos, isto é, uma velada antítese, no uso das reticências; ricos e pobres, pois, diferentemente dos donos de terra, sabe-se que a maioria dos imigrantes italianos pertencia a uma camada de menos recursos, trabalhando, inclusive, nas fazendas.

Em seguida, no verso de tom coloquial, decalcado no português falado no Brasil, proposta modernista, “Tinha também alguns com a pele morena por demais”, o eufemismo “moreno” expõe, ao lado da diferença de classe, a diversidade racial, para, abruptamente, recorrer outra vez aos opostos, mas de modo evidente, nos adjetivos “bonitos” (v.2) x “ridículo” (v.6). O soldado negro é excluído, jogado, através de hipótese, em um espaço europeu no qual ele destoa - Versalhes, lugar símbolo da aristocracia branca francesa, nas imediações da capital francesa, transformado em ponto de turismo. O negro é excluído para, de imediato, ser como que vingado na invectiva do verso que ganha relevo ao se desprender da estrofe - “Detestável Paris!” -, figurando, na inopinada reação do modernista, a projeção do preconceito racial. A próxima estrofe do poema procura tudo conciliar na ironia da conjunção adversativa e do uso das reticências, ironia voltada também para a própria obra:

Porém nós fazíamos a mesma raça,
Grande gente nova sem ódios,
Povo de trabalho e de aventura...
Novo-Continente, novo centro do mundo!... (v. 8-11).

Algumas vezes coexistem o *negro flâneur solidário com o negro* e o *sujeito lírico negro*, projeção de si mesmo. No último poema mencionado, é possível pensar que o eu poético seja um dos soldados com “a pele morena por demais!”. Algo semelhante ocorre no poema “XXXI”, “Cabo Machado”. Dentre todos os que compõem pelotão, Machado é destacado e ganha versos dedicados a ele. O soldado “cor-de-jambo”, mais uma variante de cor da pele usada pelo poeta para denominar alguém de origem africana, recebe referências valorativas em sua caracterização: ele é capoeira - “Cabo Machado toma jeito de rasteira” - e “anda maxixe”, na alusão à dança que mescla expressão de origem europeia e africana; é bonito “É como se a madrugada andasse na minha frente”, caminha em ginga ritmada e “Não rejeita o bom tom do pó-de-arroz”, aqui na tentativa evidente de se clarear. Cabo Machado “reversejado”, expressão que tomo emprestada de Victor Knoll (1983), no poema “XLIII”, além de captado pelo sujeito lírico, pode também valer como uma projeção do eu lírico, na tentativa de uma autovalorização. Mas, o Narciso do losango negro não faz uso do espelho, atribui a outro traços que o constituem.

Em *Clã do jabuti*, obra em que se destaca o profundo interesse de Mário de Andrade pela brasilidade, os poemas não se restringem a São Paulo e expandem-se pelo Brasil. Na correspondência com o amigo Manuel Bandeira, a criação de *Clã do jabuti* é amplamente discutida; entusiasmado, o poeta recifense reconhece: “*Clã do jabuti* é um título estupendo! Pôs-me num estado indescritível de agitação! Como eu sou deliciosamente criança! [...] Mas, Mário, não é um título: é um poema”. O livro abarca “Carnaval carioca”, versos inspirados na festa que impediu a visita programada naquele ano de 1923 de

Mário ao amigo. Desculpas pedidas e aceitas³, esses e outros poemas são enviados e reenviados gerando uma frutífera troca de ideias.

Em “Carnaval carioca”, dentre as multiplicadas referências ao negro no cenário da festa da qual o poeta participa, de início, como observador, a imagem da moça negra sambista, num misto de profano e sagrado, serve-lhe como metáfora da felicidade:

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 (ANDRADE, 2013; v.1, 216).

Em carta a Carlos Drummond de Andrade, datada de 10 de novembro de 1924, Mário comenta a cena:

Eu conto no meu “Carnaval carioca” um fato 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.

³ Na carta, lê-se:

“Não me condenes antes que me explique.

Depois perdoarás.

Foi assim. Desde que cheguei ao Rio disse aos amigos: Dois dias de Carnaval serão meus. Quero estar livre e só. Para gozar e para observar. Na segunda-feira, passarei o dia com Manuel, em Petrópolis. Voltarei à noite para ver os afamados cordões.

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, meu Carnaval! Se estivesses aqui, a meu lado, vendo-me o sorriso camarada, meio envergonhado, meio safado com que te escrevo: ririas. Ririas cheio de amizade e de perdão” (MORAES, 2001, p. 84).

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 (FERNANDES, 1982, p. 69-70).

A imagem da sambista leva o poeta ao sentimento religioso, no sentido de “compromisso com a vida”, como explica a Drummond na mesma carta. A moça, ao dançar, exhibe “Só as ancas ventre dissolvendo-se em vaivens de ondas em cio”. Neste verso, aparentemente em estilo naturalista, ocorre a irrupção do sentido da sexualidade atribuída ao negro, recorrente em nossa literatura, para receber uma irônica conotação de apodo, ao revelar uma expressão social carregada de preconceito. No verso “Polacas de indiscutível índole nagô”, outra denúncia, na mesma esfera sexual: a branca precisa fantasiar-se de negra para, no Carnaval, anular barreiras moralistas. Duas décadas mais tarde, em carta a Sérgio Buarque de Holanda, de 23 de julho de 1944, Mário chama atenção para a imagem da mulher negra brasileira como representação aceita pela burguesia apenas pelo viés cômico e sexual:

De maneira que o lundu é a primeira manifestação, nas artes do movimento digo, poesia, dança e música, que pela poesia e música, se nacionaliza definitivamente. E pelos seus textos “de salão”, é o primeiro consentimento da burguesia em aceitar o negro, ou melhor a negra, como elemento de nossa mestiçagem. Não parece de alguma importância isso? Estou muito interessado. A negra e a mulata, enfim consentidas, não como objeto de Amor e de família, mas de vazão sexual. E consentida risonhamente, pela comicidade (o lundu é sempre risonho e não sentimentalmente triste), fenômeno idêntico ao consentimento social do povo em várias fases da música europeia, como nas farsas medievais e na ópera bufa (MONTEIRO, 2012, p. 139).

O sujeito lírico *flâneur* solidário com o negro reafirma-se no final da vida de Mário de Andrade. Depois de viver no Rio de Janeiro do segundo semestre de 1938 a janeiro de 1941 o poeta retorna à sua cidade, a qual, para Telê Ancona Lopez (1984), está “sempre fundida ao seu ser”. A denúncia, praticada pelo

vanguardista de *Pauliceia desvairada* em seus trajetos em São Paulo, torna-se mais amarga na continuação deles em *Lira paulistana*.

O poeta *flâneur*, na *Lira paulistana*, é ainda trovador, todavia, não cultua mais sua dama Paulicéia; escolhe a canção de amigo, medida de seu sofrer, situando-se na cidade. Elege a viola brasileira como instrumento do seu cantar, não o alaúde, pois a lira pertence unicamente ao título. Pode-se pensar que esse emprego restrito da lira talvez seja uma homenagem ao romântico Álvares de Azevedo, autor da *Lira dos vinte anos*, poeta especialmente cultuado por Mário de Andrade crítico que o focaliza no ensaio “Amor e medo”, publicado em 1943, e em cujas obras ele deixou significativa marginália destacando sobretudo a marca brasileira na linguagem e na configuração do espaço.

O manuscrito de “Lira paulistana”

128

Novamente *flâneur*, o sujeito lírico prende-se à observação do negro, ligando-se e desligando-se da apresentação de si como negro, o que se acompanha no poema “Garoa do meu São Paulo” cujo processo de criação está no dossiê do manuscrito da *Lira paulistana*⁴. O fato de Mário de Andrade não ter testemunhado a publicação em livro preservou esse dossiê porque ele, na maioria das vezes, depois de editar uma obra, desfazia-se dos manuscritos. Segundo Tatiana Longo Figueiredo e Telê Ancona Lopez, organizadoras de suas *Poesias completas*, no prefácio da obra afirmam que no “arquivo Mário de Andrade, este dossiê é o único, na obra do poeta, que conserva praticamente a totalidade das fases da escritura. Ao falecer em 25 de fevereiro de 1945, Mário trabalhava os textos, e aparentemente nada descartou (FIGUEIREDO; LOPEZ, 2013, p. 489). Desta forma, o manuscrito de “Garoa de meu São Paulo”

⁴ O processo criativo dos 29 poemas que compõem *Lira paulistana* está conservado no manuscrito.

chancela alterações substanciais na escolha do poeta que se retira enquanto sujeito lírico negro e se mantém como o eu lírico *flâneur* solidário com o negro e acerbo na crítica à sociedade.

A última versão, de publicação póstuma, aqui transcrita, apoia a comparação com as versões manuscritas ou prototextos para que se compreenda essa relevante substituição:

Garoa do meu São Paulo,
- Timbre triste de martírios -
Um negro vem vindo, é branco!
Só bem perto fica negro,
Passa e torna a ficar branco.

“Meu São Paulo da garoa,
- Londres das neblinas finas -
Um pobre vem vindo, é rico!
Só bem perto fica pobre,
Passa e torna a ficar rico.

“Garoa do meu São Paulo,
- Costureira de malditos -
Vem um rico, vem um branco,
São sempre brancos e ricos...

“Garoa, sai dos meus olhos” (ANDRADE, 2013, v. 1, p. 493).

O verso “Garoa do meu São Paulo” apanha, à guisa de estribilho e fio condutor, a metáfora no clássico epíteto de São Paulo, Terra da garoa. O poema acumula epítetos, como em “Louvação da Tarde”, mas agora, desmistifica aquele que idealizara a cidade em “Paisagem nº 1” de *Pauliceia desvairada* - “Minha Londres das neblinas finas!” -, ao trazer outras metáforas causadoras da libertação do olhar do *flâneur*. Este, ao se desligar da garoa, consolida, em um verso isolado, a denúncia dos preconceitos de cor e de classe lançados pelas duas estrofes, sendo que, na segunda, cabe a ironia a ambos. Porém, o manuscrito do poema indica que o texto, em suas quatro versões, é modificado, principalmente no que concerne ao sujeito lírico negro colocado de forma explícita na primeira, segunda e terceira versão. É importante acompanhar esse

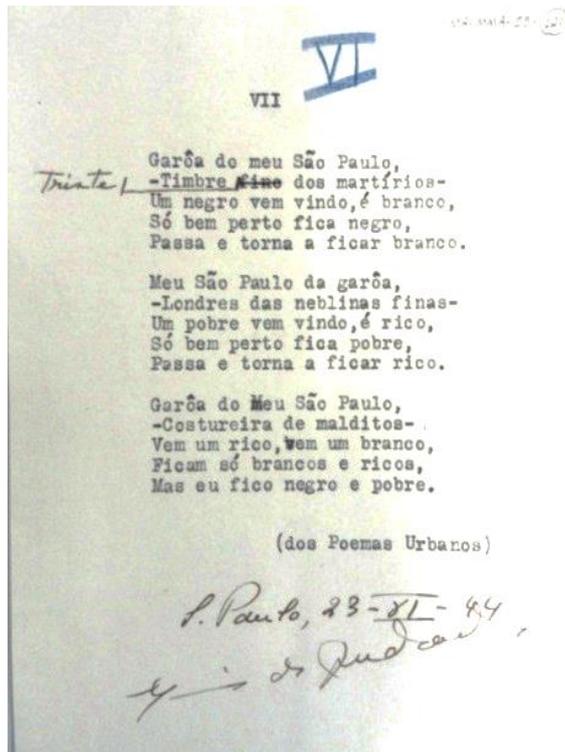
trajeto que se inicia em uma caderneta de bolso de folhas milimetradas (13 x 10 cm), na qual a primeira versão, em autógrafo a grafite, ocupa o anverso da folha, tendo logo em seguida a segunda versão, no mesmo grafite. Como a data “S. Paulo 23-VI-44” aparece no final da primeira versão, é provável que o poeta tenha se dedicado à nova redação no mesmo dia. A transcrição genética ao lado do fac-símile⁵ capta as rasuras que instauram duas etapas na escritura de ambas as versões; ou melhor, três, contada a anulação de todo o conteúdo do fólio por meio de um grande X a lápis azul. No código de cores de Mário de Andrade, as marcas em azul significam descarte.

Na primeira versão, o poeta substitui o verso “Politiqueira de luzes” por “Costureira de malditos” e hesita entre as formas “mas minha alma negra e pobre” e “Mas eu fico sempre negro e pobre”, traçando um deslocamento. Na segunda, o verso “Costura só pros malditos” é substituído por “- Costureira de malditos -” que regressa, adquirindo travessões de pausa e destaque, enquanto que o advérbio “sempre” é trocado por “só”. O verso de tom conclusivo “Mas eu fico negro e pobre” perdura. Vale destacar que essa marca nítida do “eu” expressa o que denomino sujeito lírico negro, ainda que, nele, esteja também presente a identificação com o pobre.

Três dias depois, o poema recebe uma terceira versão datilografada em uma folha de papel sulfite, encimada pelo número “VII”, relativo aos “(Poemas Urbanos)” na informação a tinta preta logo abaixo dos versos, referente à organização do livro planejado. No fólio, a data e a assinatura na mesma tinta, “26-VI-44/ Mario de Andrade”, dispõem uma segunda etapa da redação ao propor, também a caneta, a substituição do adjetivo “fino” por “Triste”, levando o sentido para a esfera da dor ao reforçar a aliteração. Por último, o lápis azul ao tornar “Garôa do meu São Paulo,” o “VI” texto, sinaliza alteração

⁵ Todas as imagens foram cedidas pelo Instituto de Estudos Brasileiros/USP e integram a série *Manuscritos de Mário de Andrade*, no arquivo do escritor.

ao primeiro plano da obra. Nesta terceira versão, o verso “Mas eu fico negro e pobre” continua intocado.



“VI

VII

Garôa do meu São Paulo,
 [triste] – Timbre ~~fin~~ dos martírios –
 Um negro vem vindo, é branco.
 Só bem perto fica negro.
 Passa e torna a ficar branco.

Meu São Paulo da garôa,
 - Londres das neblinas finas –
 Um pobre vem vindo, é rico,
 Só bem perto fica pobre,
 Passa e torna a ficar rico.

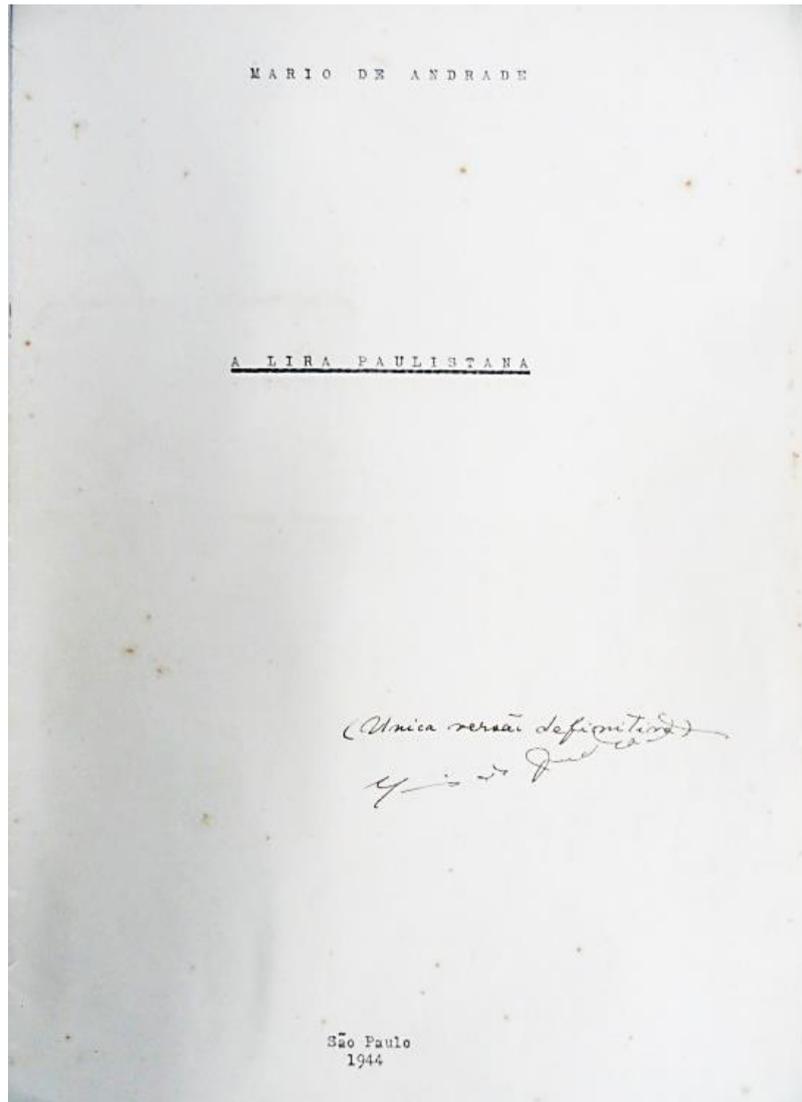
Garôa do meu São Paulo
 - Costureira de malditos –
 Vem um rico, vem um branco,
 Ficam só brancos e ricos,
 Mas eu fico negro e pobre.

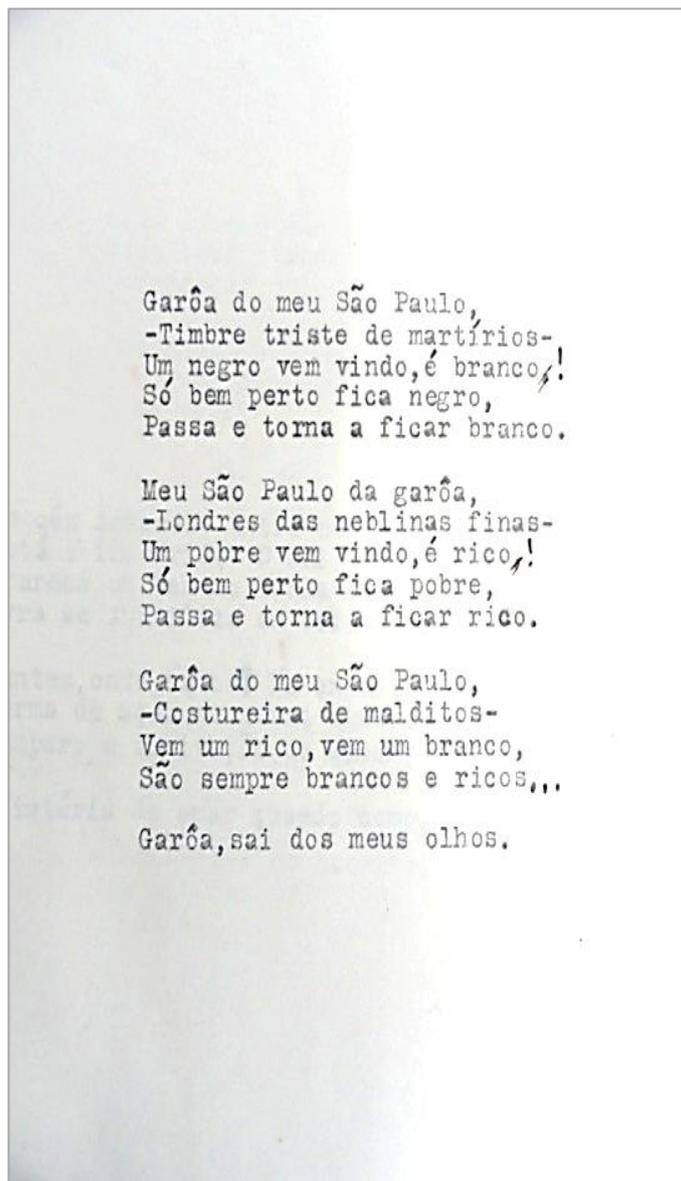
(dos Poemas Urbanos)
 S. Paulo, 23 XI -44
 Mario de Andrade”

131

Uma quarta versão de “Garoa do meu São Paulo” aninha-se na capa improvisada em papel sulfite que recolhe, datilografada, a totalidade dos poemas. A datilografia demarca, na capa: “MARIO DE ANDRADE/ A LIRA PAULISTANA/ São Paulo/ 1944, advertindo, a tinta preta: “(Única versão definitiva) / Mario de Andrade” e, no poema, o verso 15 torna-se “São sempre brancos e ricos...”, valorizando a sonoridade. Nesta versão, a tinta preta corrige a acentuação e a pontuação é alterada em benefício da ênfase e da ironia. Assim, nos versos 3 e 8, a vírgula dá lugar à exclamação - “Um negro vem vindo, é branco!” e “Um pobre vem vindo, é rico!” -; e, no verso 15, as reticências substituem o ponto final - “São sempre brancos e ricos...”.

Como bem se vê, a última versão, ao suprimir o verso “Mas eu fico negro e pobre” e acrescentar, separado, “Garôa, sai dos meus olhos”, dá outra estrutura ao poema, privilegiando a dimensão coletiva desta poesia.





Então, o percurso assim se desenha: “Mas minha alma negra pobre” > “mas eu fico sempre negro e pobre” > “mas eu fico negro e pobre”> [supressão] > “Garaõ sai dos meus olhos” [acréscimo]. Imagina-se que o poeta procurava uma solução para fechar o poema, como se vê desde a primeira versão, unindo a denúncia do preconceito de cor e de classe. Sua primeira estratégia foi colocar-se junto aos negros e pobres, mas preferiu não acentuar a condição dos desfavorecidos e sim denunciar a hipocrisia. Em outras palavras, o problema social não vem

dos negros e pobres, mas dos brancos e ricos.

Ainda que tenha suprimido o “eu”, o poeta frisa o sentido coletivo, aspecto abordado por ele em carta à amiga Henriqueta Lisboa, de 3 de agosto de 1944, com quem discute a criação de *Lira paulistana*:

Agora veja Henriqueta: Alguns desses poemas são de “reações pessoais”, como você diz, outros são do que você chama e toda a gente “poesia social”. Mas todos são absolutamente individualistas, isso não há dúvida. São “meus”. Pra esclarecer, eu acho que não se deve chamar de poesia ‘social’ a que tem preocupações com a coletividade. Porque toda poesia, toda obra de arte é “social”, porque, mesmo se preocupando exclusivamente com as reações pessoais do artista interessa à coletividade. Muito embora não cante, não se interesse pela coletividade. O que em geral andamos por aí chamando poesia social, é poema de circunstância, é arte de combate. Veja bem como esta simples mudança de nome esclarece as coisas e determina as posições (SOUZA, 2010, p. 290-291).

Desde o início da criação poética de Mário de Andrade, encontramos o engajamento do poeta com a discussão social. No final da vida, essa característica é acentuada o que parece justificar um apagamento do “eu” nos versos, pois dessa forma alcança-se com mais força uma crítica social dessa Pauliceia que só enxerga os brancos e ricos. O sujeito lírico *flâneur* solidário com o negro substitui completamente o sujeito lírico negro e assim apaga a expressão individual. A escolha do poeta ancora-se possivelmente na relação intersubjetiva que é menos fuga de identidade racial e mais escolha do princípio filosófico - a igualdade entre os homens - que impregna a obra de Mário de Andrade. Uma discussão que não pretende simplesmente defender a universalidade, ideia atraente mas que corre o risco de forjar as diferenças entre os seres humanos, principalmente àquelas causadas por interesses econômicos, ao contrário disso, o poeta arlequinal apresenta-nos pelos olhos de seus eus líricos as desigualdades construídas que procuraram reservar ao negro um lugar socialmente inferior. Sendo assim, podemos ler essa poesia pela lente da denúncia de injustiças sociais.

Referências:

ANDRADE, Mário de. *Poesias completas*. Edição de texto apurado, anotada e acrescida de documentos por Tatiana Longo Figueiredo e Telê Ancona Lopez. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013. 2 v.

ANDRADE, Mário de. *Aspectos do folclore brasileiro*. Edição de texto apurado, anotada e acrescida de documentos por Angela Teodoro Grillo. [No prelo].

BENJAMIN, Walter. Paris do Segundo Império. In: _____. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Tradução de José Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1989. p. 9-102.

CANDIDO, Antonio. *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas cidades/Ouro sobre azul, 2004.

CANDIDO, Antonio. Resenha. *Clima*, São Paulo, n. 8, jan. 1942.

FERNANDES, Lygia (Org.). *71 cartas de Mário de Andrade*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

GRILLO, Angela Teodoro. *Processo de criação do estudo Preto: um inédito de Mário de Andrade*. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) - Programa de Pós-graduação em Letras, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

GRILLO, Angela Teodoro. Estudos sobre o negro, um inédito de Mário de Andrade. *Revista Marioscriptor*, São Paulo, n. 2, 2011. Disponível em: http://www.ieb.usp.br/marioscriptor_2/criacao/estudos-sobre-o-negro.html. Acesso em: 14 fev. 2016.

GRILLO, Angela Teodoro. Quando a porca torce o rabo: as notas de trabalho no processo criativo do estudo *Preto* de Mário de Andrade. *Revista Manuscrita*, São Paulo, n. 23, p. 10-31, 2012.

GRILLO, Angela Teodoro. De lasciva a musa: a representação da mulher negra em versos de Gregório de Matos a Mário de Andrade. *Revista Uniandrade*, Curitiba, v. 11, n. 2, jul.-dez. 2013.

GRILLO, Angela Teodoro. *O losango negro na poesia de Mário de Andrade*. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) - Programa de Pós-graduação em Letras, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

GRILLO, Angela Teodoro. *Sambas insonhados: o negro na perspectiva de Mário de Andrade*. São Paulo: Ciclo Contínuo, 2016.

KNOLL, Victor. *Paciente arlequinada: uma leitura da obra poética de Mário de Andrade*. São Paulo: Hucitec, 1983.

LAFETÁ, João Luis. *Figuração da intimidade: imagens na poesia de Mário de Andrade*. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

LEFÈBVRE, Henri. *Introdução à modernidade*. Tradução de Jehovanira Souza. São Paulo: Paz e Terra, 1969.

LINS, Álvaro. Mário de Andrade: a imaginação de um homem e a imagem de um movimento literário em sua obra poética. In: HOLANDA, Lourival de; FRANÇA, Humberto (Org.). *Álvaro Lins: ensaios de crítica literária e cultural*. Recife: UFPE, 2007.

LOPEZ, Tele Ancona; FIGUEIREDO, Tatiana Longo. *Mariodeandradiando*. São Paulo: Hucitec, 1996.

LOPEZ, Tele Ancona; FIGUEIREDO, Tatiana Longo. A biblioteca de Mário de Andrade: seara e celeiro da criação. In: ZULAR, Roberto (Org.). *Criação em progresso: ensaios de crítica genética*. São Paulo: Iluminuras, 2002. p. 45-72.

LOPEZ, Tele Ancona; FIGUEIREDO, Tatiana Longo. O riso e o rictus. In: _____; KATZ, Leonel; MONTEIRO, Salvador. *A imagem de Mário: fotobiografia*. Rio de Janeiro: Alumbramento, 1984.

MONTEIRO, Pedro Meira (Org.). *Mário de Andrade e Sérgio Buarque de Holanda: correspondência*. São Paulo: Edusp/Companhia das Letras, 2012.

SOUZA, Eneida Maria de (Org.). *Correspondência Mário de Andrade e Henriqueta Lisboa*. Transcrição de manuscritos de Maria Silvia Barsalini. São Paulo: Edusp, 2010.

Recebido em: 13 de setembro de 2016.
Aprovado em: 12 de dezembro de 2016.