

UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
DOUTORADO EM LITERATURA E ESTUDOS SEMIÓTICOS

RANIERE DE ARAÚJO MARQUES

O LOCAL DA INDEXICALIDADE EM PAULICÉIA DESVAIRADA

JOÃO PESSOA – 2019

RANIERE DE ARAÚJO MARQUES

O LOCAL DA INDEXICALIDADE EM PAULICÉIA DESVAIRADA

Tese apresentada à Universidade Federal da Paraíba, como requisito para obtenção do título de Doutor em Letras. Sob a orientação do Professor Doutor Expedito Ferraz Júnior, pertencente a Área de concentração: Literatura, Teoria e Crítica, na Linha de pesquisa: Estudos semióticos.

JOÃO PESSOA – 2019.

Catálogo na publicação
Seção de Catalogação e Classificação

M357l Marques, Ranieri de Araujo.
O LOCAL DA INDEXICALIDADE EM PAULICÉIA DESVAIRADA /
Ranieri de Araujo Marques. - João Pessoa, 2019.
106 f.

Orientação: Expedito Ferraz Júnior.
Tese (Doutorado) - UFPB/PPGL.

1. Índice, Pulicéia Desvairada, Mário de Andrade. I.
Ferraz Júnior, Expedito. II. Título.

UFPB/CCHLA

RANIERE DE ARAÚJO MARQUES

O LOCAL DA INDEXICALIDADE EM PAULICÉIA DESVAIRADA

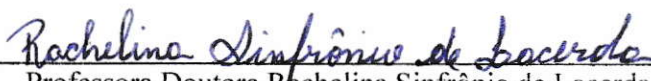
CAPES/UFPB/PPGL

Tese defendida em: __/__/2019.

BANCA EXAMINADORA



Professor Doutor Expedito Ferraz Júnior
Universidade Federal da Paraíba
Orientador



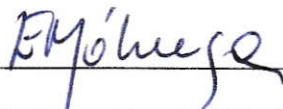
Professora Doutora Rachelina Sinfrônio de Lacerda
Examinador externo



Professor Doutor Flaviano Vieira
Universidade Estadual da Paraíba
Examinador externo



Professor Doutor Fabrício Possebon
Universidade Federal da Paraíba
Examinador interno



Professora Doutora Elisa Mariana de Medeiros Nóbrega
Universidade Estadual da Paraíba
Examinadora Externa

Professor Doutor Washington Silva de Farias
Universidade Federal de Campina Grande
Suplente

AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer à minha mãe, Doralice, por todo apoio e amor que me sustentaram neste caminho.

À minha família que sempre esteve disposta a me ajudar e apoiar.

À minha amada, Elisama, pela paciência, ternura e riso alto que tanto me serviram de energia nos momentos de produção deste trabalho e que, em fim, me servem de motivação contínua.

Aos meus amigos, em especial Joana, Jair, Sonaia (o trio do quarteto da graduação) e vários outros tão queridos e importantes quanto na minha formação como ser humano e nas ideias que apareceram neste trabalho.

À CAPES e CNPQ pela importante ajuda financeira.

Um agradecimento muito especial à Beliza Áurea, brilhante professora que me iniciou na pesquisa científica e me ajudou muito a compreender a academia e vários outros fenômenos sociais.

À Arturo Gouveia pelos valiosos ensinamentos.

Claro, à Zélia Bora, minha orientadora de mestrado, pela competência, correção e afetividade que tanto me ajudaram no mestrado e que tanto me fortaleceu como acadêmico.

Ao meu orientador Expedito Ferraz Jr pela inteligência esclarecedora, correção ética e competência profissional que sobraram neste processo de construção da tese.

Aos funcionários do PPGL, simpáticos e competentes que tanto me ajudaram.

À todos os professores da UFPB, que de uma forma ou outra me formaram, e estão presentes, de certa forma, neste trabalho.

RESUMO

A cidade de São Paulo é cenário de inúmeras obras literárias na literatura brasileira. Este trabalho teve como *corpus* o livro *Paulicéia Desvairada*, de Mário Andrade. Observamos como o contexto de intensa mudança, pelo qual passava a cidade de São Paulo, no início do século 20, foi determinante para a construção de vários elementos presentes nos poemas desse livro de Mário de Andrade. Além disso, interessa-nos saber como esse sujeito insere-se neste contexto fazendo um livro sobre essa cidade, mas ao mesmo tempo, e de certa forma, sobre ele mesmo. Nesse sentido, nosso objetivo central foi estabelecer relações entre o contexto da obra e as várias referências presentes no livro. Além de observar as diversas formas e graus de indexicalidade que estas referências possuem na obra estudada e como tais índices podem atuar como elementos estruturadores de metáforas, ajudando assim naquilo de Jakobson (2001) chamou de “duplicação da referencialidade”. Utilizamos para tanto, os conceitos de índices de Charles Peirce (2005; 2014), assim como alguns outros conceitos da semiótica peirciana, para compreender as relações sógnicas presentes em diversas dimensões da obra. Isto nos obrigou a inter-relacionar os poemas, e mesmo versos, com o contexto da obra como um todo. Tentamos nos afastar da mera noção de símbolo, para pensar no livro, em sua integridade, sendo um índice sobre São Paulo do início do século XX. Para tanto, dividimos o estudo em três capítulos. Sendo o primeiro um capítulo mais teórico, denominado “*Signos, referência e metáfora*”. Em seguida, no capítulo: *Da São Paulo à Paulicéia Desvairada: os caminhos de uma cidade e de uma poesia em transformação*, trouxemos para o debate uma reflexão histórica e sociológica sobre o processo de construção desta metrópole e as fissuras de resistências produzidas no coração de uma modernidade excludente, assim como a obra, em si, a partir da sua crítica, inserir-se-á neste contexto. Por último, em: *Índices e metáforas em Paulicéia Desvairada*, temos o capítulo que prioriza as análises, propriamente ditas, usando os poemas quase sempre em sua integridade e pensando nestes em relação ao livro e sua completude. Nosso percurso buscou ancorar-se nas categorias de “indexicalidade manifesta” e “indexicalidade difusa”, propostas nesta tese, o que nos ajudou, devido à opacidade da linguagem literária, a compreender as diferentes formas como os índices se apresentam nos poemas. Sendo assim, pudemos constatar que no livro estudado há uma série de indicações a espaços, ações e sujeitos, que representaram ruptura no campo artístico e comportamental. E que tais escolhas traz à tona uma série de marginalizados pelo processo de urbanização, dando-lhes destaque, não só poético, mas também histórico. Mais que isso, este trabalho buscou pensar os índices como elementos de construção poética, colocando em xeque sua capacidade representar a realidade e nos obrigando a pensar a própria realidade como elemento de construção da arte. Por fim, ao problematizarmos as tênues relações entre a arte e realidade buscamos pensar o signo como artefato poético e ideológico.

Palavras-chave: Paulicéia Desvairada, Índices. Modernidade. Mário de Andrade. Indexicalidade.

ABSTRACT

Paulicéia Desvairada from Mário de Andrade was the *corpus* of this study. It was observed how the intense changing context through which São Paulo was passing in the beginning of the 20th century was determinant to the construction of various elements in the poetry of the author's books and how he inserts himself in this context creating a book about São Paulo, and at the same time, and somehow, about himself. The main objective was to establish relations between the context and the various references existing in the book, besides observing the different ways and degrees of indexicality that these references have in the studied book and how these indices may act as metaphors structuring elements, this way helping in what Jakobson called "duplication of referential". For this purpose, we used Charles Peirce's concepts of indices, and also other concepts from the peircean semiotics in order to understand the sign relations found in different dimensions of the book. This made us interrelate the poems and verses with the context of the book as a whole. We tried to keep distance from the simple idea of symbol, and to consider the book, in its integrality, being an indice about São Paulo in the beginning of the 20th century. The study was based on the categories of "manifest indexicality" and "diffuse indexicality", proposed in this thesis. This was helpful because of the opacity of the literary language, to comprehend the different ways in which the indices are presented in the poems. This way, it was possible to observe that in the studied book there are a series of indications to spaces, actions and people that represented the break in the artistic and behavioral field. It was also possible to notice that these choices bring a series of marginalized people by the urbanization process, putting them into the spotlight, not only poetically but also historically. This happening in an agonistic way and as a result of a complex ideological web that involved the author himself. Further, this study tried to consider indices as elements of poetical construction, putting into check its ability of representing reality and making us think about the reality itself as an element of construction of the art, as well as some ways through which the poetical language may use referentiality without disconsidering the "autonomous" aspect of the art. Finally, when questioning the tenuous relations between art and reality we seek to consider the sign as a poetical and ideological artefact.

Keywords: Paulicéia Desvairada, Índices, modernity, Mário de Andrade, indexicality.

RESUMEN

La ciudad de San Pablo es escenario de variadas obras literarias en la literatura brasileña. Este estudio tuvo como *corpus* el libro “Paulicéia Desvairada”, de Mário Andrade. Observamos como el contexto de intenso cambio, por lo cual pasaba la ciudad de San Pablo, en el comienzo del siglo 20, fue determinante para la construcción de varios elementos presentes en los poemas de este libro de Mário de Andrade. Además de esto, interésanos saber como ese sujeto se inserta en este contexto construyendo un libro sobre esa ciudad, pero al mismo tiempo, y de cierta forma, sobre él mismo. En ese sentido, nuestro objetivo central fue establecer relaciones entre el contexto de la obra y las varias referencias presentes en el libro. Además de observar las diversas formas y grados de indexicalidad que estas referencias tienen en la obra estudiada y como tales índices pueden actuar como elementos estructuradores de metáforas, ayudando pues en aquello que Jakobson (2001) llamó de “duplicación de la referencialidad”. Utilizamos para tanto los conceptos de índices de Charles Peirce (2005; 2014), como también algunos otros conceptos de la semiótica peirciana, para comprender las relaciones signíicas presentes en diversas dimensiones de la obra, lo que nos hizo inter-relacionar los poemas, y hasta mismo versos, con el contexto de la obra como un todo. Intentamos aislarnos de la mera noción de símbolo, para pensar en el libro, en su integralidad, siendo un índice sobre San Pablo del comienzo del siglo 20. Para tanto, compartimos el estudio en tres capítulos. Siendo el primero un capítulo más teórico, denominado “*Signos, referência e metáfora*”. En seguida, en el capítulo *Da São Paulo à Paulicéia Desvairada: os caminhos de uma cidade e de uma poesia em transformação*, trajimos para el debate una reflexión histórica y sociológica sobre el proceso de construcción de esta metrópolis y las fisuras de resistencias producidas en el corazón de una modernidad excluyente, así como la obra, en sí, a partir de su crítica, irá ponérsela en este contexto. Por último, en: *Índices e metáforas em Paulicéia Desvairada*, tenemos el capítulo que ofrece prioridad, por su turno, a las análisis, usando los poemas casi siempre en su integralidad y pensando en estos en relación al libro y su completud. El desarrollo de nuestra pesquisa fue una búsqueda que tuvo como base las categorías de “indexicalidad manifiesta” e “indexicalidad difusa”, propuestas en esta tesis, lo que nos ayudó, debido a la opacidad del lenguaje literario, a comprender las diferentes formas de como los índices se presentan en los poemas. Así siendo, pudimos constatar que en el libro estudiado hay una serie de indicaciones a espacios, acciones y sujetos, que representaron ruptura en el campo artístico y conductual. Y que tales elecciones ponen en evidencia una serie de marginados por el proceso de urbanización, ofrecéndoles relevo, no solamente poético, pero, también, histórico. Más que eso, este trabajo buscó pensar los índices como elementos de construcción poética, poniendo en jaque su capacidad de representar la realidad y obligándonos a pensar la propia realidad como elemento de construcción del arte. Por fin, al problematizarnos las tenues relaciones entre el arte y la realidad buscamos pensar el signo como artefacto poético y ideológico.

Palabras-llave: Paulicéia Desvairada, Indices. Modernidad. Mário de Andrade. Indexicalidad.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	08
2 SIGNOS, REFERÊNCIA E METÁFORA.....	11
2.1 TRICOTOMIAS E O MOVIMENTO DO SENTIDO.....	11
2.2 UMA PROPOSTA CATEGORIAL SOBRE OS GRAUS DE INDEXICALIDADE	15
2.3 INDEXICALIDADE DIFUSA.....	16
2.4 INDEXICALIDADE MANIFESTA.....	18
2.5 ÍNDICES DA MODERNIDADE	19
2.6 ÍNDICES E METÁFORAS.....	21
2.7 UM POUCO MAIS SOBRE POESIA E REALIDADE.....	29
3 DA SÃO PAULO À PAULICÉIA DESVAIRADA: OS CAMINHOS DE UMA CIDADE E DE UMA POESIA EM TRANSFORMAÇÃO	33
3.1 PROCESSO HISTÓRICO DE CONSTRUÇÃO DA METRÓPOLE: SÃO PAULO.....	33
3.2 A CHEGADA DOS IMIGRANTES.....	35
3.3 A CONSTRUÇÃO DISCURSIVA DOS “OUTROS”.....	39
3.4 MÁRIO DE ANDRADE E O GRUPO MODERNISTA.....	42
3.5 A “PAULICÉIA DESVAIRADA”.....	47
4 ÍNDICES E METÁFORAS EM PAULICÉIA DESVAIRADA.....	50
4.1 O QUE O PREFÁCIO TEM DE INTERESSANTE?.....	50
4.2 ANÁLISES DE POEMAS E OUTRAS REFLEXÕES.....	53
4.2.1 Análise de os poemas <i>Os Cortejos e Paisagem Nº 2</i>	54
4.2.2 Análise de Paisagem nº 2	57
4.2.3 A representação da voz poética: O trovador e análise de Paisagem nº 1	60
4.2.4 Um olhar sobre “Paisagem nº 3”, “Triângulo”, “Escalada” e “Tietê”	67
4.2.5 A presença feminina em “Tu”	82
4.2.6 Índices de outros sujeitos	87
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	98
REFERÊNCIAS	101
ANEXO A.....	105

1 INTRODUÇÃO

Signos são elementos de representação do mundo. Por isto, todo fenômeno que percebemos na consciência, ou melhor, todo fenômeno que percebemos é intermediado por signos. Estes são, portanto, onipresentes na nossa percepção e apresentam-se de forma multifacetada. Não são espelhos da realidade, na medida em que são, ou fazem parte constituinte do real sendo determinado e determinante do mesmo. Daí ser imprescindível o reconhecimento desta função para que possamos entender todo fenômeno, também como um fenômeno de e na linguagem.

A Literatura, portanto, não pode ser vista nem como um fenômeno que espelha o real, nem como uma manifestação puramente signica ou formal. Embora sua relação com o signo seja de natureza distinta de outras linguagens, matém-se nela este aspecto do signo citado acima, quer seja: o signo é determinante e determinado pelo real.

Esse trabalho procurará reconhecer a complexa teia que envolve essa temática, sobretudo, quando se trata de poesia. Vejamos o que diz Santaella:

Tomamos os sistemas de signos (linguagem verbal, arte, arquitetura, poesia, etc), como produtos, frutos, portanto, de processos de produção cultural e consequentemente de práticas: as práticas nas e com as linguagens que o homem cria, reproduz e transforma (SANTAELLA, 1996, p.67).

É nesta perspectiva que enfatizamos o fato de a obra literária ser uma prática cultural e que, portanto, os signos que a compõe serem também documentos de cultura plasmados esteticamente. Sendo assim, os recursos estéticos são sintomáticos, ora do processo mimético, ora da historicidade da forma.¹

Esta tese dará especial atenção aos aspectos indexicais presentes na obra *Paulicéia Desvairada* de Mário de Andrade (2016). Nosso foco central será analisar as diversas funcionalidades que os índices podem desempenhar na poética de Mário de Andrade, especialmente no livro utilizado como *corpus*. Para tanto, utilizaremos o conceito de índice de Charles Peirce (2005, 2014). Segundo este autor, índices são signos cuja capacidade de representar consiste em uma relação direta com um individual. Uma reação ao real, sendo, portanto, consequência dele. Peirce (2005, 2014) distingue dois tipos de índices: os *genuínos*, aqueles cuja relação com o real é de contiguidade e os *degenerados*

¹ O “real” também é uma construção signica. Quando falamos de Literatura, estamos lidando, portanto, com dois aspectos fundamentais e que possuem sua própria historicidade: o conteúdo e sua relação com o real e a forma com essa representação foi construída e sobre quais circunstâncias.

ou *reagentes*, os quais possuem relação de referencialidade com o real seja ela de forma simbólica ou incônica. Estes índices, em especial as referências, serão o ponto teórico central desta tese, que analisará as recorrências dessas referências nos poemas da obra estudada e as diversas formas que assumirá no decorrer do livro, agindo como elementos estéticos e, inclusive, construtores de metáforas, o que consequentemente nos obrigará a discutir o conceito desta centrado no ícone e no símbolo.

Este trabalho proporá duas categorias para distinguir diversos tipos de índices degenerados, são elas: *indexicalidade difusa*, caracterizada por referências razoavelmente vagas, apenas identificáveis por *meio* da contextualização e do conjunto da obra; e a *indexicalidade manifesta*, que é mais clara e “aponta” de forma direta o elemento histórico utilizado para construir os poemas. Com isto, buscamos uma análise estética que se apoiará em elementos estruturais, sem perder de vista a discussão histórica que envolve o conceito de modernidade e sem esquecer que Paulicéia Desvairada é um livro sobre São Paulo, sendo composto de signos poéticos que expressam recursos estilísticos importantes da obra marioandradina, sem, contudo, se desvencilhar da própria história do movimento modernista e — por que não? — do Brasil.

No primeiro capítulo, faremos a abordagem dos conceitos centrais que permearão nossas discussões, quer seja: a teoria geral dos signos de Charles Peirce (2005, 2014) e os debates que envolvem o conceito de índices e de metáfora relacionados à teoria, como por exemplo os estudos de Haley (1988); Santaella (2012, 2001, 1996); entre outros. Nosso objetivo, neste capítulo, é situar o leitor na discussão teórica e iniciar os questionamentos além de possíveis focos de aprofundamento nos demais capítulos. Sempre convergindo para as noções de índices degenerados e suas funcionalidades na obra analisada.

O segundo capítulo será reservado para a apresentação da obra, *corpus* desta tese. Faremos um apanhado de parte da fortuna crítica, como por exemplo. O objetivo é observar diversos aspectos da obra, obtendo assim uma visão geral das temáticas, das estruturas discursivas e dos elementos intra e extra textuais de Paulicéia Desvairada, o que abrirá perspectivas para nossas análises, que serão centradas nos elementos já citados nesta introdução. Com isto, pretendemos, então, fazer um movimento de análise que partirá do todo da obra para chegar aos aspectos específicos que nos interessam em especial.

No terceiro capítulo, traremos alguns apontamentos sobre o conceito de metáfora poética. Tanto de forma geral, como na perspectiva dos estudos de Ricouer (2000); como

os estudos da metáfora voltados para teoria semiótica: Japin (2001); Haley (1988); entre outros. Ainda neste capítulo, faremos a devida distinção entre as categorias da indexicalidade manifesta e indexicalidade difusa, conforme já introduzidas aqui. Com isto, nosso trabalho pretende problematizar algumas destas definições, apontando perspectivas e caminhos de análises. Seja repensando a metáfora como elemento exclusivamente icônico-simbólico, seja reconhecendo e sistematizando diferentes graus de indexicalidade degenerada.

O quarto capítulo será o momento de aplicação e comprovação da pertinência das categoriais discutidas, ou seja, o capítulo de análise propriamente dita do *corpus*. Metodologicamente, faremos um mapeamento dos índices degenerados, presentes na obra, assim como uma análise da funcionalidade destes na construção mimética dos poemas. Utilizaremos, sempre que necessário, os poemas integrais, por acreditarmos que, muitas vezes, as construções se tornarão índices, na medida, em que são relacionadas com o todo do poema, e mesmo com o todo do livro, como uma única construção discursiva ou metafórica, nos termos proposto por RICOUER (2000). Fazendo assim, estaremos exemplificando os conceitos debatidos, assim como provocando a reflexão sobre seus limites em termos de aplicação das categorias já existentes e apontando para outras possíveis formas de olhar, tanto a poesia marioandradina, quanto a realidade, na medida em que estamos problematizando as definições do signo.

2 SIGNOS, REFERÊNCIA E METÁFORA

A teoria geral dos signos, de Charles Sanders Peirce (2005, 2014), é uma tentativa de sistematizar os fenômenos que se apresentam à mente, de modo a criar categorias analíticas que possibilitem o estudo dos fenômenos de forma científica.

Dentre as diversas categorias que fazem parte da semiótica peirciana, nosso trabalho procurará desenvolver o debate que envolve basicamente a tricotomia ligada à relação do signo com seu objeto, sendo, portanto, os ícones, índices e símbolos, nosso foco central.

Para começar, falaremos da tricotomia IV, que se refere à relação do signo com seu objeto dinâmico. Sendo, cada uma, ligada a uma das três instâncias que compõe o signo; temos assim, portanto, o ícone ligado à primeiridade, o índice ligado à secundidade e o símbolo ligado à terceiridade (SANTAELLA, 1985). Para Charles Peirce (2014): “A mais importante divisão dos signos faz-se em: *ícone, índices e símbolos*. Embora nenhum *representamen* realmente funcione como tal, até realmente determinar um Interpretante, torna-se um *representamen*, tão logo seja capaz de assim proceder” (PEIRCE; 2005, p.63). Portanto, a divisão feita entre primeiridade, secundidade e terceiridade é didática, pois, na forma como os objetos se apresentam em nossa consciência, na maioria das vezes, nossa percepção já compreende estas três categorias

2.1 TRICOTOMIAS E O MOVIMENTO DO SENTIDO

O ícone, de uma maneira geral, seria uma categoria sîgnica responsável por representar o objeto por uma relação de semelhança, entretanto, sem nunca ser o próprio objeto. Santaella diz:

É por isso que, se o signo aparece como simples qualidade, na sua relação com seu objeto, ele só pode ser um ícone. Isso porque qualidades não representam nada. Elas se apresentam. Ora, se não representam, não podem funcionar como signo. Daí que o ícone seja sempre um quase-signo: algo que se dá à contemplação (SANTAELLA, 1985, p.13).

Como não existe signo puro, podemos pensar que o ícone², quando relacionado com outros signos, ganha a capacidade de representar seu objeto, embora, sempre no nível da aparência. É por essa relação direta com o signo e “indireta” com o objeto, que podemos dizer que o ícone encontra-se mais próximo do nível da primeiridade, ou seja, o nível responsável pela emergência do signo (um sentimento, como expõe Santaella). Peirce (2005) afirma:

Um *represenâmen* apenas de primeiridade somente pode ter um objeto similar. Assim um signo por contraste denota seu objeto apenas por força de contraste, ou secundidade entre duas qualidades. Um signo de primeiridade é a imagem de seu objeto, e, em termos mais estritos, só pode ser uma idéia. Pois deve produzir uma idéia Interpretante. E um objeto externo excita uma idéia através de uma reação sobre o cérebro (PEIRCE, 2005, p.64).

O último elemento de nossa tricotomia estaria mais próximo da chamada terceiridade, ou seja, a instância da linguagem mais ligada ao interpretante e as relações sociais que o determinam, estamos nos referindo ao símbolo. Este é resultado de uma convenção social, sendo, portanto, um *legi-signo*. Santaella diz:

Quanto às tríades ao nível de terceiridade, elas comparecem quando, em si mesmo, o signo é de lei (*legi-signo*). Sendo uma lei, em relação ao seu objeto o signo é um símbolo. Isto porque ele não representa seu objeto em virtude do caráter de sua qualidade (*hipoícone*), nem por manter em relação ao seu objeto uma conexão de fato (*índice*), mas extrai seu poder de representação porque é portador de uma lei que, por convenção ou pacto coletivo, determina que aquele signo represente seu objeto (SANTAELLA, 1985, p.13).

O símbolo³, portanto, é produto de uma espécie de “pacto” social, este é estabelecido historicamente entre coletividades que determinam o que o signo deve representar. Assim, dizemos que a cor verde simboliza esperança, a cruz o cristianismo, e assim por diante. Para Peirce (2005): “O símbolo está conectado ao objeto por força de uma ideia na mente-que-usa-o-símbolo, sem o qual esta conexão não existiria” (PEIRCE: 2005, p.73).

² Vale ressaltar que o ícone puro é uma abstração, na realidade, Peirce fala em *hipoícones* para se referir aos ícones que temos acesso no mundo da experiência concreta. Feita esta ressalva, utilizaremos a palavra “ícone”, em alguns momentos, em lugar de *hipoícones* e esperamos que nosso leitor pressuponha esta noção aqui esplanada.

³ Peirce alerta para o fato de que símbolos, muitas vezes, possuem índices para poder significar. Ele exemplifica: “Para mostrar aquilo que esta complicada definição significa, tomemos como exemplo de um símbolo a palavra “ama”. Atrás desta palavra está uma ideia, que é um ícone mental de uma pessoa amando uma outra. Devemos entender que ‘ama’ ocorre numa sentença(...). ‘Ezequiel ama Hulda’. Assim, Ezequiel e Hulda devem ser ou conter índices, pois sem índices é impossível se designar aquilo sobre o que se está falando” (PEIRCE: 2005,p.72).

Na divisão entre estas três categorias fenomenológicas (primeiridade, secundidade e terceiridade) é a secundidade que possui uma relação mais próxima com o objeto, por isto, dir-se-ia que a nossa segunda categoria sýnica estaria mais próxima do secundidade: ela é o índice.

Para Lúcia Santella, o índice é:

como seu próprio nome diz, é um signo que como tal funciona porque indica uma outra coisa com a qual ele está actualmente ligado. Há, entre ambos, uma conexão de fato. Assim, o girassol é um índice, isto é, aponta para o lugar do sol no céu, porque se movimenta, gira na direção do sol. A posição do sol no céu, por seu turno, indica a hora do dia. Aquela florzinha rosa forte, chamada "onze-horas", que só se abre às onze horas, ao se abrir, indica que são onze horas (SANTAELLA, 1985, p.14).

Portanto, o índice possuiria uma relação muito próxima com o objeto, seria um resultado direto da ação deste, uma marca física, decorrente diretamente do objeto representado, podendo ser desde uma pegada (índice genuíno) a uma referência feita em um texto ficcional ou poético, a acontecimentos factuais (índice degenerado). O índice seria ainda responsável pela localização do signo em um aqui e agora e por uma realização espaço-temporal de um determinado signo que passara de um mero sentimento ou conjunto de sentimentos (ícone) para uma realização concreta.

Sobre o índice, Peirce (2005) dirá: “Um índice ou Sema é um *represenâmen* cujo carácter representativo consiste em ser um segundo individual. Se a secundidade for uma relação existencial, o índice é *genuíno*. Se a secundidade for uma referência, o índice é *degenerado*” (PEIRCE; 2005, p.66). Em nossas análises priorizaremos os chamados índices degenerados, também chamados de hipossemes ou subindicadores (PEIRCE: 2005), pois serão muitas as referências feitas na obra estudada a espaços e acontecimentos reais, no sentido de factual. Sendo assim:

Peirce afirmou, de um lado, que “o mundo real não pode ser distinguido de um mundo fictício por nenhuma descrição. Nada, a não ser um signo dinâmico ou indicial pode realizar tal propósito” (2.237, v. tb. 3363). Ou ainda “É só pelo uso de índices que podemos tornar patente se estamos lidando com o mundo real ou o mundo dos conceitos, ou o mundo das construções matemáticas” (apud Goudge, 1965, p.61). De outro lado, ele diz também “que seria difícil, senão impossível, encontrar qualquer signo completamente destituído de qualidade indicial” (SANTAELLA, 2012, p. 122).

Na prática, essa “contradição” aparente revela o carácter quase que universal dos índices, na medida em que qualquer signo necessita de uma atualização no “real” para funcionar como tal. E é esse “real”, com toda sua complexidade e mesmo dificuldade de

delimitação que o índice vai sugerir, indicar. Levando sempre em consideração que haverá um interpretante (por vezes, um intérprete, mesmo) que vai intermediar essa relação, criando os interpretantes dinâmicos lógicos. Ainda sobre os índices degenerados, Peirce nos diz:

A outra classe de índices pode ser chamada de reagentes... Do mesmo modo que uma designação não pode denotar nada a não ser que uma mente interpretadora esteja familiarizada com o que ela denota, também um reagente não pode indicar nada, se a mente já não estiver familiarizada com sua conexão, com o fenômeno que ele indica (SANTAELLA, apud Peirce, 2012, p.127)⁴.

Peirce, aqui, que admite a possibilidade de existirem índices que estão clivados pela mente interpretante, daí seu caráter simbólico e de generalização, embora o aspecto indicial prevaleça. Daí: “Uma vez que é impossível encontrar qualquer signo completamente destituído de qualidade indicial, há uma grande variedade de graus de degeneração resultante das também variadas misturas possíveis que vão do índice ao símbolo”. (SANTAELLA, 2012, p.127)

No entanto, cabe observar que em certas ocorrências, sobretudo em textos poéticos, por sua característica ficcional, os índices parecem nos indicar um problema: como reconhecer facticidade, eventos concretos e historicamente prováveis em um texto de natureza tão multifacetada e aparentemente sem nenhum compromisso com o real?

Um aspecto, portanto, que nos ajudaria a compreender o poema como uma prática cultural, entrando assim na lógica da enunciação, são seus próprios aspectos estruturais. Um poema pode ser símbolo⁵ de uma coletividade, no entanto, certos símbolos podem ganhar grande força indexical, na medida em que “apontam” para certas especificidades e individualidades, fazendo um caminho inverso, ou seja, do geral para o específico.

Sobre este debate, Expedito Ferraz Júnior (2012) traz a seguinte reflexão: “De fato, talvez seja possível discernir graus de indexicalidade decorrente do emprego de nomes próprios de lugares ou pessoas conforme a maior ou menor influência desses índices no sentido geral de cada texto” (FERRAZ JÚNIOR, Expedito, 2012, p.47). Em seu livro: “Semiótica aplicada a Linguagem Literária”, Ferraz Júnior expõe a definição

⁴ Em outro momento, Peirce diz que o índice possui uma relação com objeto genuína, que prescindiria do interpretante: “O índice é um signo cuja significação de seu objeto se deve ao fato dele ter uma relação genuína com aquele Objeto, sem se levar em conta o interpretante”(Semiótica, 1995). Parece que a própria noção de índice, muda em Peirce, na medida em que ele acrescenta a noção subindicadores ou reagentes, passando a considerar a interferência, ou cumplicidade de uma “mente interpretadora”. Observa-se na citação acima, os próprios designadores seriam afetados por tal mente.

⁵ Para Peirce, signo cujos aspectos de generalização são predominantes.

de indexicalidade como uma função exercida por índices em textos literários. Não se trata simplesmente de aplicar a conceitualização peirciana de índice, mas de pensar este signo como elemento que desempenha certa funcionalidade na linguagem literária. E pensar em “funcionalidade” pressupõe reconhecer e aceitar o movimento do sentido dentro de certos parâmetros ou limites. Daí, ser possível pressupor que os índices, embora sem perder sua característica central de secundidade⁶ podem apresentar-se de forma diversa, ou melhor, em graus diversos. Para sistematizar nossas discussões, iremos dividir as funções que os “subindicadores” ou “índices degenerados” desempenham em: indexicalidade difusa e indexicalidade manifesta. Tais categorias serão devidamente detalhados mais adiante.

Voltando às definições de índice degenerado, os poemas de “Paulicéia Desvairada” estão claramente perpassados por referências à cidade de São Paulo, afinal, este é um livro “sobre São Paulo”. O que mais nos interessa não é apontar para a presença de tais subindicadores, é, sobretudo, refletir sobre a funcionalidade que tais índices desempenham na construção dos poemas. Quais aspectos e quais as formas que eles aparecem e o que isto nos diz sobre os processos criativos de Mário de Andrade e sobre a São Paulo do início do século XX?

2.2 UMA PROPOSTA CATEGORIAL SOBRE OS GRAUS DE INDEXICALIDADE

As definições de índice presente em Peirce (2005, 2014), embora sejam repetitivas, traz-nos as bases para o aprofundamento da temática. Santaella faz uma observação que achamos importante usá-la como ponto de partida para o debate proposto aqui: a indexicalidade é multifacetada. Santaella diz: “Onde houver ligação de fato, dinâmica, por mais rudimentar que seja, aí haverá traço de indexicalidade” (SANTAELLA, p.123,2000).

Embora na definição acima Santaella refira-se aos índices genuínos, a citação pode ser estendida à noção de índice degenerado. Pois estes são produtos de múltiplas relações (por mais rudimentar que sejam) entre signo e objeto. Ora, se estamos partindo da noção geral de índice, parece-nos pertinente enfatizar o fato de que os índices degenerados também possuem uma relação “dinâmica” com o real, na medida em que

⁶ A segunda escala da fenomenologia peirciana que pressupõe o estágio em que as coisas se individualizam, tornando-se, por assim dizer: verificáveis pela experiência concreta, sendo, portanto, uma “ponte” entre uma experiência vaga (primeiridade) e uma experiência geral (terceiridade).

esta é condição “sine qua non” para existência da indexicalidade, sendo assim, em textos poéticos, essa relação nos obriga a olhar para esse “real” e entendê-lo como elemento estruturante da linguagem poética, ou da “realidade duplicada” que falava Jakobson.

Sendo assim, mais do que índices em si, nossa discussão está centrada nas relações indexicais entre o signo e seu objeto dinâmico, pois é essa relação que vai nos revelar os diversos graus de indexicalidade e sua relação com o simbólico. O professor Expedito Ferraz Júnior diz:

O aspecto que melhor caracteriza esse tipo de representação é a natureza do seu objeto. Enquanto um símbolo puro, por assim dizer, designa um conceito geral, um símbolo com função indexical só pode ser interpretado em conjunção com um referente individual. A palavra maçã, por exemplo, não se reporta a nenhum objeto específico, mas a uma classe geral de coisas. Mas se dizemos “aquela maçã está madura”, para que a comunicação se realize de modo eficaz precisamos indicar de alguma forma o objeto que temos em mente nessa situação específica (FERRAZ, p.41, 2012).

Partindo destas definições, parece-nos claro que, assim como Peirce (2014) enfatizou, os símbolos possuem papel fundamental em certas relações indexicais e que, portanto, são estes símbolos que transformam elementos indexicais em discurso. Sendo assim, nossa pesquisa segue o caminho proposto por Ricouer, que observa a metáfora (e o próprio discurso poético) como fenômeno complexo e que pode envolver a totalidade do texto.

Veremos mais adiante como índices podem, a partir de sua relação ou, usando uma terminologia do professor Expedito Ferraz Júnior, “modo de representação”, podem funcionar como elemento estruturante de metáforas. Com isto, seria, por assim dizer, como se o índice passasse de fora para dentro do texto e o leitor (o intérprete) fosse o responsável por reconectar o texto ao “real”.

A divisão em dois “graus de indexicalidade”, que poderiam ser subdivididos em vários outros e que não o faremos por conta da objetividade que nosso trabalho precisa ter, será fundamental para alcançarmos os objetivos citados acima. Portanto, vamos à diferenciação destes dois tipos de indexicalidade.

2.3 INDEXICALIDADE DIFUSA

Chamamos assim ao processo indexical caracterizado pela presença de um índice cujo caráter de generalidade ainda se apresenta, no entanto já se podendo identificar ou

supor, a presença de um objeto imediato, singularmente existente na realidade concreta. Vale ressaltar que nosso trabalho chama de “realidade concreta” algo que só pode ser apreendido através do objetos imediato, ou seja, através de sua representação. Sendo assim, o discurso do historiador seria uma tentativa de apreender o objeto dinâmico (ou o ‘real’) sem, contudo, ser possível identificá-lo de forma precisa. Logo, o próprio discurso poético também poderia funcionar de forma análoga, embora tenhamos textos de natureza distintas.

Seu aspecto “difuso” dá-se pela natureza ambígua do texto poético e, muitas vezes, existe a necessidade de tomada do texto integral para que se tenha a recuperação da referencialidade, aparentemente obscurecida pela licença poética. Embora Peirce diga: “O índice é um signo cuja significação de seu Objeto se deve ao fato de ele ter uma relação genuína com aquele Objeto, sem se levar em conta o interpretante.” (Apud. SANTAELLA, 2000). Vale ressaltar que neste momento Peirce refere-se ao índice genuíno, o que não nega nossa proposta de análise, na medida em que estamos nos referindo a índices degenerados carregados de símbolos e, portanto, de relações que necessitam do signo interpretante⁷.

Vejamos o exemplo do poema *Inspiração*, que de acordo com João Luiz Lafetá (1986) é um texto que traz a representação da cidade de São Paulo, assim como os dois poemas seguintes (*O trovador* e *Os cortejos*) representarão respectivamente o poeta e as multidões.

Inspiração

São Paulo! Comoção de minha vida...
 Os meus amores são flores feitas de original...
 Arlequinal!...Traje de losangos... Cinza e ouro...
 Luz e bruma...Forno e inverno morno...
 Elegâncias sutis sem escândalos, sem ciúmes...
 Perfumes de Paris... Anys!
 Bofetadas líricas no Trianon... Algodão!...
 São Paulo! Comoção de minha vida...
 Galicismo a berrar nos desertos da América!
 (ANDRADE, p.16)

A primeira palavra do poema já nos remete, indexicalmente, à cidade de São Paulo, percebemos de cara que o poema escolheu especificamente São Paulo como leitmotiv, mas quais elementos poderiam nos ajudar a localizar esta cidade no tempo? Os

⁷ Vale ressaltar que a noção de interpretante em Peirce também muda com o tempo e que estamos nos referindo aquilo que ele chamou de “interpretante dinâmico”, que seria aquele a quem o fenômeno efetivamente atingiu e gerou uma resposta interpretativa.

trajes do Arlequim, quadriculados, são também representações metafóricas⁸ das calçadas paulistas da década de 20 conforme Anexo A. Os *perfumes de paris* são também índices da “invasão” imigrante pela qual passava São Paulo no início do século XX, assim como os “galicismos a berrar na américa”, serão também exemplos do pendor da metrópole brasileira para a “imitação” de aspectos europeus. Esses índices juntos, pois isolados não passam de símbolos, é que trazem para o poema uma referência, não direta, haja vista que a natureza da linguagem poética é sua opacidade, mas difusa e mesmo metafórica da cidade São Paulo do início da década de 20. Aquela cidade que Sevcenko observou:

tal como era figurada pelos seus cronistas, aparecia insistentemente refletida num improvável espelho do futuro. Esse espelho espectral espelhava ao longe, como se pode supor, nos confins do ocidente exótico. De modo que, ou esses observadores o viam daqui refletindo as metrópoles europeias e americanas ou, alternativamente, projetavam a silhueta disforme de São Paulo contra aquelas cidades, procurando encontrar os sinais da sua identidade em cada uma e no conjunto das marcas no contraste (SEVCENKO, 1992, p.17).

A presença imigrante, aludida pelos índices aqui citados, tem a funcionalidade de “apontar” um momento histórico específico, em uma cidade específica. Se se tem a perspectiva de que a voz poética é um *flâneur*⁹, estamos, sem dúvida, lidando com recortes e fragmentos de visão de um determinado sujeito e as referências históricas reforçam o caráter indexical, na medida em que funcionam como “fotografias” discursivas. No nosso exemplo de *indexicalidade manifesta* isto ficará ainda mais claro.

2.4 INDEXICALIDADE MANIFESTA

Assim chamamos ao processo indexical marcado por um maior grau de clareza na referência, neste caso, a metáfora pode ainda funcionar como índice, sendo um dos elementos do paralelismo ou alguma de suas partes constituintes claramente indexicais. Voltemos ao exemplo do poema *Inspiração*. O verso: *Bofetadas líricas no Trianon* traz uma referência direta ao parque Trianon. Este *flâneur* passeia por este parque, percebe-se

⁸ Nossa tese procurará demonstrar que metáforas, quando interpretadas, podem funcionar como índices difusos.

⁹ O *flâneur*, de acordo com Walter Benjamin, é uma figura marcada pela ambiguidade e pelo deslocamento. Enquanto ser ambíguo, ele se sente ora melancólico, ora parece encantar-se com a modernidade. Sobre esta capacidade de ainda se encantar, Benjamin observa que esta seria uma necessidade de sobrevivência; o *flâneur*, mesmo “desconfiado”, sai às ruas em busca de prazer, mesmo que ele não se confunda com a multidão, esta é seu reduto e sua “paisagem”, é daí que ele busca inspiração, beleza e diversão; com isto ele compartilha do fascínio despertado pela mercadoria (BENAJMIN; 1995).

que este espaço é o primeiro do livro a aparecer. O Trianon era um clube localizado onde hoje se encontra o museu de arte de São Paulo, era um local onde a elite paulista costumava frequentar. Assim como o parque de mesmo nome, representou um local de encontro e de troca de ideias entre intelectuais e políticos da época, inclusive, foi lá que se “lançou” o movimento modernista enquanto grupo organizado:

Impõe-se, enfim, a ruptura, que, de fato, já se deu, mas que urge seja agora declarada como atitude de um grupo, proclamada como resolução de uma coletividade de escritores e artistas.

Isso ocorre a 9 de Janeiro de 1921, por ocasião de um banquete oferecido a Menotti del Picchia no Trianon – local de onde, também em banquetes, eram lançado os candidatos ao governo paulista ou nacional – e cujo pretexto é a publicação de *As máscaras* numa edição luxuosa ilustrada por Paim. Então reunidos nessa homenagem políticos, escritores da velha guarda, gente de finanças e da alta sociedade, e “meia dúzia de artistas moços de São Paulo” (BRITO, 1971, pg.180).

Dáí a metáfora “bofetadas líricas” pode ser facilmente deduzida como a rebeldia da poesia produzida na década 20 e no parque Trianon. Esse índice remete também, embora de forma difusa, ao Mário de Andrade, que participava das reuniões e que por várias vezes estará aludido nos poemas do livro. Feita a diferenciação entre dois tipos de indexicalidade, daqui por diante, as análises citarão ambas, pressupondo a distinção acima feita.

2.5 ÍNDICES DA MODERNIDADE

Outras características da obra que reforçaram as representações indiciais são a figura do flâneur e a de experiência de choque. A fragmentação discursiva pode ser analisada como representação diagramática¹⁰ do olhar do poeta, por exemplo. E esse olhar é um olhar com características específicas, pois o que temos é a prática da flânerie, tão comum nas cidades modernas.

O filósofo Walter Benjamim (1995), em seu livro *Charles Baudelaire: Um lírico no auge do capitalismo* irá trabalhar com duas noções que serão muito importantes para nossas análises. Uma delas é a de *flâneur*, sendo este entendido como uma figura

¹⁰ Em seu livro: “Semiótica Aplicada a Linguagem Literária”, o professor Expedito Ferraz Junior, baseado na tricotomia da relação signo-objeto de Pierce, divide o processo de iconicidade na linguagem literária em três aspectos (imagética, diagramática e metafórica). O diagrama é um ícone que possui relações entre as partes análogas ao objeto que representa. Neste caso, a visão do flâneur, marcada pelo passageiro e pela fragmentação é exposta nas próprias construções linguísticas e linguísticas-imagéticas do texto.

simbólica marcada pelo caminhar nas ruas em busca do “transitório”, essa figura é de fundamental importância no estudo da modernidade e de suas implicações no imaginário social (BENJAMIM, 1995). Ele será importante para observarmos a prática de caminhar e descrever fragmentariamente o que se vê, exercida pela voz poética. Assim como Walter Benjamim observou tal atitude em Baudelaire, de modo parecido, observaremos, na voz poética dos livros estudados, a partir de suas especificidades. Vale ressaltar que os dois poetas (Mário de Andrade e Charles Baudelaire) viveram momentos históricos parecidos (embora cronologicamente distintos), pois ambos foram poetas que experimentaram intensamente as mudanças resultadas do processo de modernização¹¹ por que passaram São Paulo e Paris.

Outra noção importante será a de experiência de choque, para João Luiz Lafetá a experiência de choque é que daria:

a impressão traumática provocada por tantos versos deste livro, transposição do *choc* a quem o “eu” se expõe no meio da cidade moderna. Um estudo aprofundado de Paulicéia Desvairada deveria forçosamente levar em conta as análises de Walter Benjamim sobre as novas formas assumidas pela experiência da vida nas metrópoles capitalistas, e o modo de Baudelaire representá-las em sua poesia (LAFETÁ, 1986, p.19).

A experiência de choque caracteriza-se por uma sensação agressiva, sofrida por um sujeito marcado por uma mudança rápida e definitiva nas relações de produção e sociabilidade. A velocidade de tais mudanças levaria o sujeito a certa dificuldade de representar esta experiência na linguagem de maneira mais ou menos “organizada”. Por isto, parte da obra de arte moderna parece travar um constante conflito com o real e sua representação artística através da linguagem, por isto também, tentaremos mostrar como as imagens poéticas aparecem nos poemas de *Paulicéia Desvairada* de maneira fragmentada e mais ou menos “caótica”, como forma de representar uma experiência de desorientação e fragmentação da memória da própria voz poética e de suas relações inditórias (BOLLE, 1989).

¹¹ Entendemos “modernização” como um processo, ligado á mudanças estruturais relacionadas à industrialização, urbanização e outros aspectos na sociedade, cujo, objetivo seria chegar ao “moderno”, mas que ainda não é necessariamente o “moderno” e muitas vezes, apresenta-se como aparência de moderno. Ver melhor em: Historia e modernismo, de Mônica Pimenta Veloso.

2.6 ÍNDICES E METÁFORAS

A teoria geral dos signos de Peirce (2005; 2014) traz uma referência à noção de metáfora, como uma espécie de ícone de terceiro grau. Vejamos:

Hypoicons may be roughly divided according to the mode of Firstness of which they partake. Those which partake of simple qualities, or First Firstnesses, are images; those which represent the relations, mainly dyadic, or so regarded, of the parts of one thing by analogous relations in their own parts, are diagrams; those which represent the representative character of a representamen by representing a parallelism in something else, are metaphors (PIERCE, 1931-1958, v. 2, p. 277)¹².

Como visto na citação, Peirce, além da distinção entre ícones e hipoícones¹³ faz uma subdivisão dentro destes, na qual a imagem se caracteriza por relação de semelhança material; o diagrama por um paralelismo formal e a metáfora por predicação cruzada. E esta noção será importante, pois este trabalho proporá, a partir de *Paulicéia Desvairada* uma relação de predicação cruzada entre elementos indexicais.

Ainda sobre os hipoícones metafóricos, Jappy (2001) dirá:

The first, vital, point to be made is that for Peirce, metaphor is form, not a piece of figurative discourse such as a sentence, although a sentence may be (hypoiconically) metaphoric, for, being qualitative in nature, there is no theoretical limit to the types of signs in which metaphor can inhere (JAPPY, 2001, p. 36)¹⁴.

O que Jappy (2001) faz, neste trecho, é retomar a noção de metáfora e a discussão que envolve esta a um elemento que pode ir desde um recorte frasal, quer seja um sintagma verbal, até a metáfora compreendida no nível do discurso, ou seja, uma relação de paralelismo entre elementos discursivos e por que não: entre índices degenerados,

¹² “Os hipoicônios podem ser divididos de acordo com o modo ao qual eles participam da primeiridade. Aqueles que participam de qualidades simples, ou Primeiras Primeiridades, são imagens; aqueles que representam as relações, principalmente diádicas, ou assim consideradas, das partes de uma coisa por relações análogas em suas próprias partes, são diagramas; aqueles que representam o caráter representativo de um representamen representando um paralelismo em outra coisa, são metáforas” (Tradução livre)

¹³ Hipoícones são ícones degenerados. Na medida em que o ícone puro é uma abstração, nossa experiência concreta só poderá ser expressa de forma sógnica a partir de hipoícones. Estando este ligado ao aspecto factual da representação. Portanto o hipoícone, também chamado de signo icônico, tem a função de estabelecer uma relação entre o ícone puro (qualidade de sentimento) e uma capacidade concreta de representação do factual.

¹⁴ “O primeiro ponto vital a ser apontado é que, para Peirce, a metáfora é forma, não um mero instrumento de discurso figurativo como uma sentença, embora uma sentença possa ser (hipocapicamente) metafórica, pois, sendo de natureza qualitativa, não há teoria que limite aos tipos de signos nos quais a metáfora pode ser inerente. (tradução livre)

como tentaremos demonstrar nesta tese. Jappy (2001) enfatiza em seu trabalho ainda, a importância do ato interpretativo no “preenchimento” do sentido e na seleção das qualidades semelhantes buscadas exatamente na dessemelhança dos objetos. Sendo assim, a metáfora tem o poder de trazer à tona novos interpretantes, tornando-a, mais do que nunca, “viva”, como apontou Ricoeur.

Sendo assim, esta tese usará como fundamentação teórica, especialmente, as ideias presentes no capítulo intitulado de *Metáfora e Referência*, do livro *A metáfora viva* de Paul Ricoeur (2000), no qual ele propõe pensarmos a metáfora como forma de recriar a realidade (referência) a partir de um jogo entre o sentido literal e o sentido metafórico.

A metáfora partiria do nível da palavra e da frase, para o nível do discurso:

A questão da referência não se efetua no nível de cada frase, mas no do “poema”, considerado segundo os três critérios da obra: “disposição”, subordinação a um “gênero”, produção de uma entidade “singular”. Se enunciado metafórico deve ter uma referência, é pela mediação do poema enquanto totalidade ordenada, genérica e singular (RICOEUR, 2000, p.339).

Portanto, deveríamos observar a metáfora poética não de maneira isolada, como uma comparação abreviada no nível da frase ou uma simples alteração de sentido no eixo paradigmático, mas pensá-la como uma construção que percorre toda a obra, ajudando a construir uma imagem desautomatizada. O que vai determinar a obra é a sua capacidade de relacionar estes três elementos: a forma como as palavras estão ordenadas, o gênero que predomina e a construção de uma imagem poética singular.

As ressalvas que Ricoeur faz à Crítica Literária de base linguística, particularmente Roman Jakobson, é ao fato dele restringir a seis fatores os processos de comunicação verbal (emissor, receptor, código, mensagem, contato e contexto). Essa definição pensa a linguagem poética centrada na mensagem em si mesma, pondo-a assim em oposição à função referencial (contexto) que aponta para fatores extra-linguísticos (RICOEUR, 2000)¹⁵. A linguagem poética trabalha também com som, significando, este também, parte do sentido, sendo assim:

¹⁵ Esta perspectiva é relativizada pelo próprio Jakobson que observa o fato de que as funções da linguagem não existem de maneira estanques, e que, portanto, podem aparecer mistas, embora exista relação hierárquica entre elas, em cada manifestação.

Em poesia podemos falar em “uso sequencial de linguagens equivalentes” (papel das cadências rítmicas, da semelhança e das oposições entre sílabas, das equivalências métricas e do retorno periódico de rimas na poesia rimada, das alternâncias de longas e de breves na poesia acentuada). Quanto às relações de sentido, elas são de alguma maneira induzidas pelas recorrências da forma fônica (RICOEUR, 2000, p.342).

Esse jogo sonoro, importante na estrutura da linguagem poética, para Ricoeur, não explicaria a referência, pois estaria ligada a estratégia de sentido do poema, ainda preso às estruturas internas do mesmo. Citamos aqui, por considerarmos este aspecto importante para um crítico de poesia, pois ajuda na análise do fenômeno poético e, no caso específico de *Pauliceia Desvairada*, será importante para percebermos a relação entre as assonâncias, aliteraões e onomatopeias com o sentido dos poemas. Mas voltando a ideia de referência, dentre estas observações trazidas por ele e retiradas de Roman Jakobson, Ricoeur destaca: “A equivalência semântica induzida pela equivalência fônica leva a uma ambiguidade que afeta a todas as funções da comunicação” (RICOEUR, 2000, p. 342). Para ele, ao contrário de anular a referência, como pensava parte da crítica literária (especialmente, Northrop Frye), a poesia seria capaz de duplicar esta realidade¹⁶. De um lado, teríamos uma referência literal, mais descritiva, que seria suspensa na poesia para dar lugar à outra referência: a metafórica. A ligação com a “realidade” empírica estaria assim preservada, no entanto, manifesta com outra linguagem, a linguagem poética.

É este jogo do “isto é e não é”, de uma referência metafórica, que poria em xeque a referência inicial forçando uma releitura e, portanto, uma forma de ver e manifestar linguisticamente a realidade:

A tese que aqui sustento não nega a precedente, mas apoia-se nela. Ela afirma que a suspensão da referência, no sentido definido pelas normas do discurso descritivo, é a condição negativa para que seja liberado um modo mais fundamental de referência, que é tarefa da interpretação explicar (RICOEUR, 2000, p.349-350) .

Fica claro, então, que Ricoeur mantém a ideia de uma linguagem poética que suspende a referência. Mas o que ele acrescenta é o fato de que esta linguagem não anula a possibilidade de referência, fechando-se em si mesma; mas antes e ao contrário, recria-a, estabelecendo um conflito entre as duas possibilidades de sentido. Vejamos melhor:

¹⁶ “Referência duplicada” é um termo retirado de Roman Jakobson, do livro “Linguística e Comunicação” (1976).

Um primeiro apoio é oferecido pela própria noção de sentido metafórico, pois a maneira pela qual um sentido metafórico se constitui dá a chave da duplicação de referência. Recomeçamos pelo fato de que um sentido de um enunciado metafórico é suscitado pelo fracasso da interpretação literal do enunciado; por uma interpretação literal o sentido se destrói a si mesmo. Ora, esta autodestruição do sentido condiciona, por sua vez, o desmoronamento da referência primária. Toda estratégia do discurso poético se joga neste ponto: ela visa obter a abolição da referência pela autodestruição do sentido dos enunciados metafóricos, autodestruição tornada manifesta por uma manifestação literal impossível. (...) a autodestruição do sentido, sob a influência da impertinência semântica, é apenas o inverso de uma inovação de sentido do enunciado inteiro, inovação obtida pela “torção” do sentido literal das palavras. Essa inovação de sentido constitui a metáfora viva (RICOEUR, 2000, p. 351).

Portanto, o que constitui a vivacidade da metáfora é exatamente a sua capacidade de reescrever o real através da linguagem. Por isto ela é viva, pois põe o sentido em constante movimento a partir de um jogo entre o “isto é” e o “isto não é”, entre o sentido literal e o metafórico. É função do leitor entrar neste jogo e tentar recuperar parcialmente o contexto, aparentemente, suspenso. Mas como já vimos também, apenas “aparentemente”, pois a referência foi duplicada e não anulada.

Outro aspecto da metáfora é que ela “cria a semelhança, mais que a encontra ou a exprime.” (RICOEUR, 2000, p. 261), ou seja, a semelhança é uma construção estilística e retórica da mensagem, não é algo dado, pronto para ser desvelado, mais sim algo construído, que pode ser estabelecido entre objetos (quase) completamente diferentes, distantes na realidade literal. Reaproximá-los significa reinscrevê-los na “realidade”, mais uma vez: duplicando a referência.

Ricoeur pretende refletir sobre uma “verdade metafórica” que seria diferente da “descrição direta”, fazendo com que a inovação semântica ajude a despertar aspectos da realidade antes não observados:

A metáfora é, a serviço da função poética, a estratégia de descrição pela qual linguagem se despoja de sua função de descrição direta para aceder ao nível mítico no qual sua função de descoberta é liberada; pode-se arriscar a falar em verdade metafórica para designar a intenção “realista” que se veicula ao poder de redescrição da linguagem poética (RICOEUR, 2000, p.276).

Para a constituição desta “verdade metafórica” é preciso que haja uma relação de tensão entre o enunciado poético e a realidade da descrição direta, tensão que consiste, como já foi dito, na relação entre a interpretação literal e a construção metafórica. Esta tensão gera a impertinência semântica que, por sua vez, força o leitor a reconstruir o sentido que a metáfora aparentemente destruiu. Ao fazê-lo, estabelece-se a relação com a

referência (realidade, contexto), acrescentando-se a esta as contribuições trazidas pelo sentido metafórico, sendo assim, a realidade não poderá ser vista mais como antes.

Ainda, nesta perspectiva, surge como importante a distinção entre as metáforas e as analogias. Metáforas são relações de semelhança nas quais os elementos relacionados não se dar necessariamente por isomorfismo, ou seja, as metáforas podem ir além de uma relação entre dois referentes, pois elas podem criar um terceiro, ou seja, um novo objeto, ou uma nova forma de olhar, seguindo os princípios do crescimento infinito dos símbolos de que fala Peirce. Neste sentido, Anderson dirá:

The upshot is that in a creative metaphor the constituent terms cannot be separated out - "smile" is dependent on "field" for the very articulation of the feeling it is. Therefore, in talking about the meanings of metaphors and how they help symbols grow, we must look at the metaphor as a whole. For "smile" alone does not lead us by any isomorphism to "field" as "horse power" leads us to "coal power." It is the opposite case of Peirce's claim that "'Let Kax denote a gas furnace,' is a symbol which is creating another within itself" (MS 132, CE 497). In the case of the creative metaphor, a new symbol (with iconicity emphasized) is being created by the two symbols within it. The two terms in a creative metaphor, however, do not lose their conventionality entirely; some atmosphere of symbolicity remains. Rather, their conventionality is somehow twisted to complete or articulate the metaphoric feeling. Therefore, unlike a literal composition of terms, a metaphor is a new symbol, and its terms are not made more precise by an interchange of predicates. That is, "field" is not made more precise by adding "smile" to it, nor is "smile" more precise in the addition of "field." Instead, the new symbol evolving from the two together is precise in articulating or completing the feeling, but logically it is vague because feelings are vague (ANDERSON, 1984, p. 11)¹⁷.

¹⁷ "O resultado é que, em uma metáfora criativa, os termos constituintes não podem ser separados - o "sorriso" depende do "campo" para a própria articulação do sentimento. Portanto, ao falar sobre os significados das metáforas e como elas ajudam os símbolos a crescer, devemos olhar para a metáfora como um todo. Pois o "sorriso" por si só não nos leva a nenhum isomorfismo de "campo", pois "poder dos cavalos" nos leva ao "poder do carvão". É o caso oposto da afirmação de Peirce de que "Deixe Kax denotar um forno a gás", é um símbolo que está criando outro dentro de si mesmo (MS 132, CE 497). No caso da metáfora criativa, um novo símbolo (com iconicidade enfatizada) está sendo criado pelos dois símbolos dentro dele. Os dois termos em uma metáfora criativa, no entanto, não perdem completamente sua convencionalidade; alguma atmosfera de simbolismo permanece. Em vez disso, sua convencionalidade é de alguma forma distorcida para completar ou articular o sentimento metafórico. Portanto, ao contrário de uma composição literal de termos, uma metáfora é um novo símbolo, e seus termos não são mais relacionados por um intercâmbio de predicados. Isto é, o "campo" não é mais preciso adicionando "sorriso" a ele, nem o "sorriso" é mais preciso na adição de "campo". Em vez disso, o novo símbolo que evolui dos dois juntos é preciso para articular ou completar o sentimento, mas logicamente é vago porque os sentimentos são vagos." (tradução livre)

Anderson (1984) nos traz, além da relação da metáfora com o crescimento ilimitados dos símbolos, uma categoria importante para a distinção no que diz respeito à natureza das metáforas. É a distinção que ele faz entre metáforas criativas e metáforas, por assim dizer: “congeladas”. Estas seriam metáforas cujo uso social levou a cristalização do sentido, ou seja, a uma convencionalização do sentido, reforçando o caráter simbólico da mesma. Já as metáforas criativas, e estas nos interessam em particular, representam a capacidade humana de criar novos símbolos, a partir dos princípios acima citados. Por isto, as metáforas estão relacionadas à arte como espaço privilegiado de criação e autenticidade. Parece-nos, então, que, à primeira vista, é este tipo de metáfora que Ricouer analisa.

Entretanto, uma discordância à teoria de Anderson (1984) se faz necessária nesta tese. Para tanto, faremos outra citação dele:

Indexicality, for Peirce, is a necessary condition for meaning and therefore for symbolicity. However, there appears (as with fortuitous variation) to be nothing in the world which a creative metaphor can point to. How, then, can it be indexical? Peirce answers: "But the imaginary constructions of the mathematician, and even dreams, so far approximate to reality as to have a certain degree of fixity, in consequence of which they can be recognized and identified as individuals" (2.305). The new symbol must create its own referent, its own individual; therefore, its indexicality, though not fully fixed, is not lacking (ANDERSON, 1984, p.12)¹⁸.

Anderson (1984) correlaciona as metáforas criativas com resquícios do ícone puro, na medida em que representam qualidades de sentimentos inter-relacionados. Portanto, estas não apontariam para nenhum referencial de forma clara, mas apenas de forma muito vaga. Ao analisarmos PD, tentaremos mostrar como a relação entre duas referencialidades pode apontar para uma terceira, ou para uma nova forma de interpretação das qualidades. O que levaria a criação de outros signos. Neste sentido, aproximamo-nos mais de Ricouer e de Jakobson e da noção de referência duplicada e metáfora viva.

¹⁸ “A indexicalidade, para Peirce, é uma condição necessária para o significado e, portanto, para a constituição do símbolo. No entanto, parece (como com variação fortuita) não ser nada no mundo que uma metáfora criativa possa apontar. Como, então, pode ser indexical? Peirce responde: "Mas as construções imaginárias do matemático, e até mesmo os sonhos, até agora aproximam-se da realidade como tendo certo grau de fixidez, em consequência do qual podem ser reconhecidos e identificados como indivíduos" (2.305). O novo símbolo deve criar seu próprio referente, seu próprio indivíduo; portanto, sua indexicalidade, embora não seja totalmente fixa, não está faltando.” (tradução livre)

Já o professor Expedito Ferraz Júnior prefere trabalhar com a noção de modos de representação. Seguindo a linha peirciana de que a metáfora estaria em um terceiro nível de representação icônica, Ferraz (2012) diz:

O signo icônico metafórico, como definido por Peirce, pode ser entendido como representação de um paralelismo – ou seja, como uma situação de linguagem em que dois signos que, a princípio, teriam objetos distintos podem equiparar-se semioticamente (podemos, por exemplo, empregar um em lugar de outro, emparelhá-los ou permutá-los em contextos semelhantes). Isso é possível em razão de esses objetos possuírem ao menos uma qualidade em comum (...) (FERRAZ, 2012; p. 71).

Aqui, Ferraz (2012) retoma a concepção de “caráter representativo” que o signo pode possuir. Sendo que como a metáfora é um signo icônico, tal caráter está ligado ou liga, no mínimo, dois objetos por relação de semelhança. Porém Peirce não se aprofunda neste debate, o que gera uma série de controvérsias com relação à natureza desta semelhança, e mesmo, a natureza destes objetos que se “permutam”. Portanto, essa tese ao propor que os objetos relacionados neste paralelismo podem ter forte características indexicais traz uma seguinte proposição: embora o modo de representação seja icônico metafórico, pela natureza de semelhança que se estabelece entre os objetos, é na natureza de tais objetos, assim como no procedimento de construção de metáforas criativas, que índices podem ser elementos estruturadores de metáforas.

Contribuindo, neste sentido, Michael Cabot Haley, em seu livro: *The semeiosis of poetic metaphor* (1988), observa um elemento indexical nos signos metafóricos na medida em que estabelecem comparações entre coisas do mundo real. Para Haley, diferentemente do que para Anderson (1984), as semelhanças estão para serem descobertas pelo leitor, na medida em que atualizam os objetos comparados. Sendo assim, ao “descobrir” novas semelhanças, a metáfora cria inúmeros interpretantes dinâmicos¹⁹, o que contribui para o crescimento ilimitado dos signos, e para a mudança de hábito (‘change habit’, de que fala Peirce).

¹⁹ Os interpretantes dinâmicos, estes são caracterizados pelo sentido que o signo efetivamente produziu em uma mente, estando, portanto, inextricavelmente ligado ao intérprete. Tal interpretante é um evento real, singular (PEIRCE;2000), estando, contudo, ligado prioritariamente a secundidade, ao aqui e agora. Peirce diz: “Meu interpretante dinâmico é aquilo que é experienciado em cada ato de interpretação e em cada um é diferente daquele de qualquer outro. (PEIRCE;2005)”. O efeito realmente produzido em uma mente, não é nem uma impressão genérica (interpretante imediato), nem um sentido inalcançável (interpretante final), mas sim, um efeito real.

I am suggesting that when the figural tension of a metaphor (a function of the semantic distance between its icon and object) must stand at a radically distance range, and the triadic area circumscribed by this icon-object-interpretant relation must be very large, accommodating a great number of (valid) dynamic interpretants. But the final interpretation of a conservative trope (one in which there is only a small distance between icon and object) is much closer to the immediate ; hence, there is less semantic space in such a triadic relation for a variety of dynamic interpretants (HALEY, 1988, p.105)²⁰.

Sendo assim, Haley (1988) observa graus de “tensão figurativa” que distinguem os efeitos metafóricos. Esses graus reforçam a nossa argumentação, no sentido de dividir dois tipos de indexicalidade na linguagem literária, pois, esta tese também defende a ideia de que a relação entre dois índices degenerados pode se dar em diferentes níveis de tensão. No qual, objeto, signo e interpretante se relacionariam de forma distinta, quanto a sua natureza e quanto sua função de técnica de composição, inclusive, na construção de metáforas e no desvelamento de semelhanças.

Também Haley (1988) aponta para a metáfora como algo que ultrapassa a fronteira “lógica formal” que envolve o intérprete e seus interpretantes. Aquilo que Ricouer chamou de “impertinência semântica”, dá-se, em certa medida, a certa negação no nível indexical. É impertinente porque fere a fronteira daquilo que pareceria claro para nossa experiência²¹, gerando ou descobrindo novos significados, duplicando a referencialidade. Vejamos o que diz Haley (1988):

Crossing a conceptual boundary produces the highest degree of tension because it predicates what we perceive as a literal impossibility, a negation (at the indexical level) of what Peirce called “Formal Logical Possibility”. Initially, we may get some sense of what it means to cross such a conceptual boundary by considering anomalous expressions like the now “colorless green ideas sleep furiously”. It is conceptually impossible, under our present limits of mind, for something to be literally green and colorless at the same time, and so forth. However, even when such an anomaly is devoid of any interpretation out of context , it can be “rescued” by a context which gives it a diagrammatic (HALEY, 1988, p.106 e 107) ²².

²⁰ “Estou sugerindo que quando a tensão figurativa de uma metáfora (uma função da distância semântica entre seu ícone e objeto) deve estar em um alcance radicalmente distante, e a área triádica circunscrita por essa relação ícone-objeto-interpretante deve ser muito grande, acomodando um grande número de interpretantes dinâmicos (válidos). Mas a interpretação final de um tropo conservador (aquele em que há apenas uma pequena distância entre o ícone e o objeto) é muito mais próximo do imediato; portanto, há menos espaço semântico em tal relação triádica para uma variedade de interpretantes dinâmicos”. (tradução livre)

²¹ Mais uma vez, estamos nos referindo especificamente as “metáforas criativas”.

²² “Cruzar uma fronteira conceitual produz o mais alto grau de tensão, porque desperta o que percebemos como uma impossibilidade literal, uma negação (no nível indicial) do que Peirce chamou de “Possibilidade lógica formal”. Inicialmente, temos uma noção do que significa atravessar essa fronteira conceitual,

Portanto, é nesta relação dialética com a referência que a metáfora poderá se sustentar e também, como aponta Haley (1988), pela “impertinência semântica” da construção. Para nosso estudo, essa definição é importantíssima para que possamos testar, até os possíveis limites, essa perspectiva. Ora, se a indexicalidade é fundamental para quebra ou para a ultrapassagem da “fronteira conceitual”, o que dizer então de metáforas ou linguagem poética sustentada por índices? Como introduzir a noção de índices degenerados a uma linguagem artística por natureza e que, por conseguinte, não possuiria ou não “precisaria” possuir uma relação direta com o que Peirce chamou de possibilidade lógico formal, ou, em outras palavras, com a realidade factual? Mostraremos do decorrer do trabalho, como índices podem funcionar como elementos estruturadores de metáforas, e como parece fazer sentido falar em “referências metafóricas”, sobretudo, quando tratamos da linguagem poética. A seguir nos dedicaremos um pouco a este debate.

2.7 UM POUCO MAIS SOBRE POESIA E REALIDADE

O caminho que tentamos seguir aqui é no sentido de expor a tese de que realidade empírica e linguagem poética podem fazer parte da mesma estrutura discursiva, embora sejam de naturezas distintas, pois a “palavra espessa”²³, própria da Literatura, não pode se confundir com um relato histórico. É neste sentido, que as noções de indexicalidade podem ser valiosas no estudo sobre *Paulicéia Desvairada* de Mário de Andrade.

Ainda sobre tal relação, Adorno (2003), em *Palestra Sobre Lírica e Sociedade*, do livro *Notas de Literatura I*, analisa os aspectos sociais e subjetivos que, plasmados pela linguagem poética, estão reverberados na manifestação da poesia através do compartilhamento da linguagem. Adorno (2003) dirá:

considerando expressões anômalas como as “idéias verdes incolores que durmam furiosamente”. É conceitualmente impossível, sob nossos atuais limites mentais, que algo seja literalmente verde e incolor ao mesmo tempo, e assim por diante. Entretanto, mesmo quando tal anomalia é desprovida de qualquer interpretação fora de contexto, ela pode ser “resgatada” por um contexto que lhe dá um diagrama.” (tradução livre)

²³ Luiz Costa Lima em “A forma híbrida da Literatura”; define que, embora a literatura tenha diversas formas e sofra influência de diversos outros tipos de textos, é na “espessura” da palavra que ela se afasta de outros textos, cuja função estaria centrada na referência ou no contexto de forma conceitual, ou seja, a Literatura estaria aberta à diversas interpretações e possibilidades de leitura, e nisto estaria boa parte de sua força comunicativa, ao contrário de outros textos, em que tal característica poderia significar uma fragilidade.

A referência social não deve levar para fora da obra de arte, mas sim levar mais fundo para dentro dela. É isto o que ele deve esperar, e até a mais simples reflexão caminha neste sentido. Pois o teor (Gehalt) de um poema não é a mera expressões de emoções e experiências individuais. Pelo contrário, estas só se tornam artísticas quando, juntamente em virtude da especificação que adquirem ao ganhar forma estética, conquistam sua participação no universal. Não que aquilo que o poema lírico exprime tenha de ser imediatamente aquilo que todos vivenciam. Sua universalidade não é um *volonté de tour*, não é a da mera comunicação daquilo que os outros simplesmente não são capazes de comunicar (ADORNO, 2003, p.66).

Portanto, essa “participação no universal” nada mais é que resultado de múltiplos fatores que vão desde a forma estética, até a relação do sujeito que escreve com seu mundo. Além do que, a depender da forma que se dá essa relação, tal sujeito pode revelar um pouco (ou muito) de sua postura perante a realidade social. Por exemplo, o eu lírico, na poesia “moderna” de Baudelaire, afasta-se do sentimentalismo romântico de compaixão burguês perante a sociedade e assume uma postura blasé²⁴ (ADORNO, 2003), que olha as multidões com sentimento de desprezo e distanciamento. Essa postura estará também no eu-lírico de *Pauliceia Desvairada*, por motivos diversos, que mais a frente iremos explicitar.

Também para reforçar nosso debate sobre Literatura e realidade, dois conceitos de Peirce parecem ótimas ferramentas para a reflexão. São eles: objeto imediato e objeto dinâmico. Os dois tipos de “objetos” são semelhantes à noção de linguagem e de “real” de parte da psicanálise moderna. Ou seja, é através de objetos imediatos que expressamos parcialmente o real, que é apreendido em sua incompletude por aquilo que Peirce chamou de “experiência colateral”, ou seja, o conjunto de fenômenos que o sujeito acumulou durante a vida e que o ajuda a identificar o objeto dinâmico no objeto imediato (PEIRCE, 2005). Santaella diz:

²⁴ Palavra usada aqui no sentido que a empregou Georg Simmel: “Uma vida desmedida de prazeres torna blasé, porque excita os prazeres por muito tempo em suas reações mais fortes, até que por fim, eles não possuem mais nenhuma reação, também as reações inofensivas, mediante a rapidez e antagonismo de sua mudança, forçam os nervos a respostas tão violentas, irrompem de modo tão brutal de lá para cá, que extraem dos nervos sua última reserva de forças e, com eles permanece no mesmo meio, não tem tempo de acumular uma nova. A incapacidade que assim se origina, de reagir aos estímulos com uma energia que lhes seja adequada é precisamente aquele carácter blasé, que na verdade se vê em todo filho da cidade grande(...). “ Portanto, é esta característica que nosso poeta aponta e ridiculariza em seu poema, esses sujeitos centrados em si mesmos e parcialmente frios, que estão cada vez mais comuns entre as multidões. Ver melhor em: *As grandes cidades e a vida do espírito* de Georg Simmel. Disponível em: http://www.lusosofia.net/textos/simmel_georges_grandes_cidades_e_vida_do_esp_rito.pdf. Acessado em: 06/05/2016

(...) o objeto imediato

- 1) está dentro do próprio signo;
- 2) é uma sugestão ou alusão que indica o objeto dinâmico;
- 3) é o objeto tal como está apresentado no próprio signo, ou tal como o signo o representa; e
- 4) é o objeto tal qual o signo permite que o conheçamos (SANTAELLA, 2000, p.41).

Observamos aí um resumo do que seria o objeto imediato. Ele nos parece importante para esta discussão porque traz à tona a natureza lacunar da linguagem, na medida em que nos faz refletir sobre como o real é mediatizado pelos interpretantes que são, por sua vez, signos que se desdobram em signos. Na Literatura, tais signos possuem aspectos, características e *modus operandi* particulares para despertar a experiência colateral dos intérpretes, fazendo uso, por exemplo, de subindicadores e metáforas (índices) para a construção de um sentido para a obra. Por sua vez, Peirce divide, baseado na tríade *ícone, índice e símbolo*, os objetos dinâmicos dependendo da natureza do signo como um possível, uma ocorrência e um necessitante, que respectivamente se relacionam com a tríade citada acima. Ao estabelecer essa divisão, Peirce parece aproximar a natureza de ocorrência do objeto à noção de índice, uma vez que este é também uma ocorrência singular. Embora tenhamos consciência que a tríade da qual o índice faz parte esteja ligada à relação do signo com seu objeto e essa nova divisão dos objetos dinâmicos esteja ligado à natureza do próprio signo, é impossível não associar as noções e parece pertinente propor a seguinte reflexão:

Se estamos estudando um livro de poesia em que uma das características centrais seria o uso de variados índices degenerados para a construção de uma imagem poética singular e que ao mesmo tempo traz à tona uma série de elementos históricos e sociais, estaríamos então diante da ideia de “ocorrência” e, portanto, seria esta a natureza do objeto dinâmico (quer seja: a cidade de São de Paulo), sendo assim, reforçamos a ideia de que elementos históricos e mnemônicos são partes estruturantes da linguagem poética do livro e funcionam como índices.

Agora, qual o contexto em que o “sujeito” de PD estará inserido, seja através dos índices, que chamaremos de manifestos, seja através dos índices desvelados por nós no texto?

Sobre esta obra (*Pauliceia Devairada*), boa parte da fortuna crítica observa sua relação de conflito com a chegada da modernidade e sua representação da situação complexa por que passava São Paulo. Benedito Nunes (2010) dirá:

Pauliceia desvairada é uma viagem lírica pelo espaço tenso e contraditório de São Paulo, em via de transformar-se na grande cidade industrial sul-americana, onde o novo começa a sobrepujar o velho, onde gentes de várias nacionalidades misturam seus falares, tal como se misturariam, nos poemas, a história pessoal do poeta e a memória do rio Tietê, o rio dos bandeirantes de há dois séculos atrás, que agora acompanhava largas avenidas asfaltadas, trilhos elétricos (bondes) (NUNES, 2010, p. 3).

Podemos então observar que a realidade social da cidade influenciou diretamente nas representações poéticas feitas nos poemas. É esta cidade caótica que aparecerá nos poemas, agora, recriada poeticamente. Sevcenko (2009) dirá:

Mário de Andrade já tinha aquela altura o seu *Pauliceia Desvairada* pronto para a publicação naquele mesmo ano²⁵. Seus poemas primavam pela ironia, ora fina, ora beirando o sarcasmo, com a qual fustigava algumas das mais torpes fontes do mal-estar na cidade. Travestido de arlequim, o poeta musicava seu verso, agitava o ritmo e, num clima de agitação eufórica, evocava as vítimas e indigitava os malfazentes. O tom de canto e dança vária, com alguns versos sublimes, imagens soltas, notas plangentes, cortes bruscos, recorrências, crispções, risos e cutiladas, o poeta referendava, para melhor desancar, a própria mobilização aceleradora e artificial da sociedade paulista (SEVCENKO, 1992, p. 271).

Vemos, a partir de Sevcenko, que a voz poética, em muitos momentos, recria a cidade de São Paulo, mas sempre mantendo uma relação (indexical) com a mesma. Para entender os poemas de *Pauliceia Desvairada* é importante estabelecer constantemente uma relação com os fatos históricos que envolveram a realidade de sua criação. Neste sentido, Sérgio Miceli dirá:

A brasilidade andradina amplifica o vozerio dos personagens recém-chegados, empresários, operários, costureiras, alude às formas nascentes de sociabilidade, como o futebol, os cursos de automóveis, as sessões de cinema, e àqueles gêneros étnicos de entretenimento, como ópera italiana, a que o poeta parece resistir e debicar (MICELI, 2012, p. 40 e 41).

Como podemos observar, são poucos os autores que utilizam categorias da semiótica para analisar o livro, tal a relação da obra com a realidade “externa” que a motivou. Mas acreditamos que as análises semióticas têm e muito para acrescentar ao debate sobre a obra. E é por estes caminhos que pretendemos seguir neste trabalho.

²⁵ Vale lembrar que no ano de 1922, *Paulicéia Desvairada*, já havia sido lido constantemente pelo grupo modernista, exemplo disto são os artigos de Menotti Del Picchia e Oswald de Andrade sobre o livro. Ver melhor em: *História do Modernismo Brasileiro: antecedentes da semana de arte moderna*. De Sérgio da Silva Brito. Também é importante dizer que a dedicatória do livro está datada de Dezembro de 1921, assim como a assinatura do *Prefácio Interessantíssimo*.

3 DA SÃO PAULO À *PAULICÉIA DESVAIRADA*: OS CAMINHOS DE UMA CIDADE E DE UMA POESIA EM TRANSFORMAÇÃO

Em São Paulo, podemos dizer que o processo de industrialização e modernização foi excludente e mal realizado se comparado aos países europeus. Primeiro, São Paulo vivia um período de transição entre uma política econômica de base rural, para outra de base industrial, transformação que ocorreu em um curto espaço de tempo e sem o devido preparo. Segundo, porque as feridas da escravidão ainda estavam abertas e com elas toda uma mentalidade que oprimia determinados setores da sociedade. Por último, por conta de políticas públicas, voltadas para o embranquecimento da população e pelo incentivo a vinda de imigrantes, com os quais veio também uma mentalidade de luta por direitos e liberdades individuais típicas das sociedades pós-industriais. A todas essas, tentou-se criar um ambiente harmônico e festivo, que parecia se opor a todos estes conflitos, contando com a contribuição da figura das multidões, retomando a ideia de massa, tão cara à modernidade racionalizada. É nesta perspectiva que Nicolau Sevcenko (1992) dirá:

A multiplicação ciclópica das escalas do ambiente urbano tinha como contrapartida o encolhimento da figura humana e a projeção da coletividade como um personagem em si mesmo. O que era um choque, tanto para orgulhos individuais malferidos, quanto para liames comunitários esgarçados por escalas de padronização que não respeitavam quaisquer níveis de vínculos consanguíneos, grupais, compatrióticos ou culturais, impondo uma produção avassaladora de mercadorias, mensagens, normas, símbolos e rotinas, cujo limiar de alcance pretendia abranger não menos que a extensão da superfície do globo terrestre. Diante da magnitude deste panorama, as próprias opções para os artistas, oscilavam entre limites extremos do desvario, da afluência, da náusea, da desmistificação (SEVCENKO, 1992, p.19).

Veremos adiante como esta proposta de padronização dos comportamentos não vingou, pois os sujeitos excluídos do desenvolvimento começavam a reivindicar o seu quinhão de felicidade, tão prometido pela modernidade e isto deixará suas marcas (índices) na obra estudada, como veremos claramente mais adiante.

3.1 PROCESSO HISTÓRICO DE CONSTRUÇÃO DA METRÓPOLE: SÃO PAULO

A cidade de São Paulo foi, no final do século XIX, marcada pelo início de uma grande transformação que ocorreu neste espaço. Essa terá como principal fator, a explosão das exportações de café, antes centralizadas no Rio de Janeiro e depois

transferidas para São Paulo. Além das situações geográficas já citadas, que facilitavam o transporte do café até essa cidade, outros fatores contribuíram. Nicolau Sevcenko (1992) dirá:

Quando a cultura do café, iniciada em bases exportadoras no Rio de Janeiro nos princípios do século XIX, encontrasse sua base ecológica ideal nas terras paulistas, primeiro no Vale do Paraíba e depois, por volta de 1870, decisivamente nos vastos sertões do oeste, as condições do mercado internacional reformulariam o papel estratégico de São Paulo em novos termos. Os engenheiros, financistas e negociantes estrangeiros, basicamente ingleses, que de comum acordo com os fazendeiros paulistas projetaram a infraestrutura ferroviária indispensável para a exportação da nova mercadoria, compreenderam logo as vantagens operacionais de fazer toda a produção convergir para um centro articulador – técnico, financeiro e mercantil — a cidade de São Paulo, e um único porto exportador, Santos (SEVCENKO, 1992, p. 108).

E como aponta o arquivo do estado de São Paulo:

Como o café necessitava de uma série de condições especiais de clima e solo, a cultura encontraria no Rio de Janeiro uma séria limitação de terras para a sua expansão e rendimento econômico. Isto provocou o paulatino deslocamento do plantio, inicialmente para o Vale do Paraíba e posteriormente para o oeste paulista. A produção paulista, que correspondia a 16% do total nacional por volta de 1870, já em fins do século atingia a cifra de 40% (ARQUIVO DO ESTADO, 2001, p.18 a 20).

Portanto, tivemos uma estrutura criada para centralizar o fluxo de exportação em São Paulo. A terra da garoa, agora, teria toda uma estrutura ferroviária que a ligava ao Porto de Santos. Daí o café sairia para o mundo e São Paulo, beneficiada pelo grande investimento federal, abriria as portas para vultosas rendas e atrairia com isto o interesse de grandes empresas e de mão de obra. Mais ainda, toda essa aparelhagem econômica e social interferiram não só na forma física da cidade, mas na construção simbólica das mentalidades de sua população, pois “não só o vetor dos fluxos de itinerância que mudou, mas sobretudo a magnitude da visão que mudou de perspectiva” (SEVCENKO, 1992, p. 108). Ou seja, criara-se na capital paulista uma mentalidade megalomaniaca. São Paulo tornara-se então uma das cidades que mais crescia no mundo, mas este crescimento rápido teve seu preço: as ruas da cidade cresciam de forma desordenada, as casas e os estabelecimentos amontoavam-se e as ruas tornaram-se constantemente povoadas e o “espetáculo” da urbanização começava.

A mudança no comportamento das mulheres, a reconfiguração de certas relações amorosas, o “flerte moderno” foram exemplos de como as ruas foram usadas como palco

onde se representava a cultura “moderna” e de forte tendência europeia, como se tentássemos copiar os processos de urbanização e mudanças comportamentais que ocorreram na Europa no século anterior. O incentivo, estatal, inclusive, à prática de esportes, os corpos atléticos, tudo isto simbolizava a chegada da urbanização burguesa em uma sociedade há pouco tempo marcada pelas oligarquias e que devido ao surto de exportação de café e, sobretudo ao crescimento industrial, somado ao fim da escravidão e ao surgimento de uma classe consumidora nova constituída pelos negros livres, ganhava local de destaque na economia latino americana:

A economia brasileira assalariada passou a apresentar um novo perfil distributivo da renda obtido pelo setor. A parcela que constituía a renda dos assalariados, que a época escravista era praticamente nula, começou a adquirir importância crescente. Essa nova camada da população ampliou as margens de gastos e consumo incentivando a renda de pequenos produtores e comerciantes, que por sua vez, utilizavam seus rendimentos para novos gastos de consumo, gerando, portanto, um efeito multiplicador interno na economia – fenômeno que inexistia anteriormente (ARQUIVO DO ESTADO, 2001, p.21).

Naquele momento a cidade experimentou um aumento de sua população nas ruas paulistas sem precedentes, o que a tornava um grande palco de agitações e de movimentação. Isto era um incentivo ao consumo e aos comportamentos “superficiais”, que tanto Mário de Andrade denunciava. É nesse contexto que surgirá uma figura muito presente em Paulicéia Desvairada: o imigrante.

3.2 A CHEGADA DOS IMIGRANTES

Na primeira década do século XX, com a crise dos mercados europeus, que terá seu ápice na primeira grande guerra, a cidade de São Paulo precisou reconfigurar sua estrutura econômica. Ou seja, com a falência do mercado consumidor europeu, a capital paulista passou a encontrar dificuldades de possuir mercado consumidor para o café. É assim que, por exemplo, no penúltimo poema de Paulicéia Desvairada (*Paisagem n°4*) a voz poética declarará: “*as bandeiras e os clarins dos armazéns abarrotados*” (p.64).

Além disto, a cidade paulista teve as importações drasticamente reduzidas, o que forçou a cidade a aumentar vertiginosamente sua produção interna através da indústria para suprir a demanda de uma população interna que crescia e da nova classe consumidora constituída pelos sujeitos, agora, “livres”. Sevcenko diz:

Essa polifonia arquitetônica e urbanística, que fazia de São Paulo uma cidade mirífica, meio exótica, meio íntima, híbrida do convencional com o inusitado, do impostado com o imprevisto, fora antes o produto de múltiplas iniciativas incongruentes que de alguma ação orgânica ou sequer mediadora. Desde a abolição da escravidão em 1888, simultaneamente arruinando inúmeras fazendas em regiões de agricultura mais antiga e liberando vultosos capitais associados ao tráfico, criou-se um fluxo consistente de proprietários e trabalhadores procurando fixar residência na capital paulista. As graves convulsões econômicas que marcaram o início do regime republicano, de par com a crise aguda de preços externos e internos do café de 1897 a 1911, forçaram no sentido de paralisação do plantio e diversificação dos investimentos. O índice demográfico da cidade em 1908 atinge a taxa de 415,8% de crescimento em relação a 1890, ou seja, equivalente a 23% ao ano, contra a média de 11% nos dezoito anos anteriores (SEVCENKO, 1992, p.118).

São Paulo viveu este contexto de crise pós-abolição da escravidão, de crise na Europa (o que se agravará com a Primeira Guerra Mundial), de redefinição da estrutura econômica devido à mudança das exportações de café para a indústria, pois:

Suas estatísticas e números revelam uma pujança industrial surpreendente, até então mal conhecida, e que indicava como inevitável o que de fato se tornaria realidade após 20: o valor da produção industrial em São Paulo passava a ser superior a do total de sacas de café vendidas (SEVCENKO, 1992, p.245).

Acrescentando a estes dados a condição do negro e do imigrante, pode-se dizer:

Com a abolição da escravidão criou-se no mercado um contingente humano que rapidamente se transformou em numerosa clientela de artigos antes não consumidos. Ao mesmo tempo teve lugar a intensificação da imigração estrangeira, que contribuiu com mão-de-obra qualificada para o estabelecimento de atividades industriais diversificadas, em face dos hábitos e padrões de vida mais elevados trazidos dos países de origem. (...)

O conflito mundial de 1914/18 reduziu bruscamente nossa capacidade de importar e atuou como uma verdadeira barreira alfandegária protecionista, forçando, assim, a produção local de artigos manufaturados que não mais podiam ser adquiridos do estrangeiro (ARQUIVO DO ESTADO, 2001, p.54).

Isto atrairá ainda mais para a cidade de São Paulo populações que migrarão para ela em busca de trabalho nas indústrias, muitas destas pessoas influenciadas por uma construção discursiva que forjava esta cidade como um grande centro econômico que poderia efetivamente melhorar suas vidas. Entretanto, a realidade para muitos foi bem diferente. Esse contexto fez com que muitos estrangeiros viessem para São Paulo sob a promessa de crescimento econômico alguns enriqueceram ainda mais, porém boa parte destes imigrantes viria trabalhar como operários e viver em condições precárias. Esse convívio com os operários locais será de fundamental importância para a construção de

uma mentalidade operária. Para agravar a situação, o governo paulista, durante muito tempo, facilitou o monopólio da empresa *Light and Power*, que dominou o mercado imobiliário e:

O mais danoso agente especulador, que comprometeu definitivamente o futuro da cidade, forçando seu desenvolvimento em bolsões desconexos, espaços descriminados, fluxos saturados e um pavoroso cemitério de postes e feixes de fio pendurados como varais por toda a área urbana, foi o monopólio de fornecimento de gás, eletricidade, transportes urbanos, telefone e mais tarde água, obtido pela *Light and Power*, uma empresa de capital misto canadense-anglo-americano. Esse monopólio simultâneo dos serviços mais essenciais dotara a empresa do poder de manipular o mercado de valorização do solo urbano, de forçar associações com particulares em manobras especulativas e eventualmente de corromper autoridades e instituições (...)(SEVCENKO, 1992, p.122).

Assim, a especulação imobiliária empurrou os operários para bairros periféricos e de condições de vida ainda piores que na bagunça do centro. Esses bairros estarão presentes por toda a obra estudada, e farão parte, indexicalmente, de parte dos motivos que lavaram a voz poética do livro, a um desencanto perante o “desenvolvimento” da cidade de São Paulo. Mário de Andrade, na figura do eu-lírico dos poemas, perceberá as discrepâncias que atravessaram a cidade e os discursos desenvolvimentistas, que tentaram forjar esta, como um pequeno pedaço da Europa desenvolvida. É assim que o bairro do Cambuci e o centro da cidade serão reconstruídos poeticamente em poemas como *Noturno e Paisagem n.º2*, em que poderemos observar a forte presença negra naquele (*Um mulato cor de oiro p. 53*) em contraste com os brancos do centro financeiro (*Todos os estiolados são muito brancos p. 55*).

Outro aspecto importante da obra será a presença imigrante que trouxe para o Brasil além de uma mão-de-obra barata, uma consciência operária advinda dos movimentos marxistas europeus, isto somado às péssimas condições de trabalho na capital paulista, favoreceu as mobilizações, violentamente reprimidas pela polícia.

Ao mesmo tempo em que investia em uma política de embranquecimento da população e construção de uma mão-de-obra europeia, o governo brasileiro via, por outro lado, na figura do imigrante uma ameaça ao mercado local:

A presença maciça de contingentes imigrantes em São Paulo se constituía por si só, com sua turbulência ameaçadora, num primeiro “*front* interno”. De um lado havia a ascensão irrefreável de membros das colônias estrangeiras, envolvidos principalmente com indústrias e comércio de gêneros básicos, cuja solidez, confiabilidade e tendência ao predomínio eram monitoradas pelo consulado inglês na cidade, aconselhando as autoridades e súditos da coroa britânica a orientarem para esses elementos seus capitais, sociedades e interesses. Do outro lado havia a massa dos proletários, eternamente inconformados com as extensas jornadas de trabalho, a insuficiência dos salários e a precariedade de suas condições de vida, excitados por pregações radicais, em estado de guerra ingente (SEVCENKO, 1992, p. 138).

A presença imigrante significou uma constante ameaça à estabilidade do governo paulista, a nova consciência operária por um lado e o enriquecimento por outro, eram aspectos antitéticos que marcaram a presença destes sujeitos no país (SEVCENKO, 1992). No caso específico do estado de São Paulo, em 1890, a população de imigrantes era de cerca 5,4% da população total, o que representava 75,030 estrangeiros, em 1900 esse percentual foi para 21%, representando 478,417 estrangeiros, nos anos 20, mesmo com a dificuldade de imigração imposta pela Primeira Guerra, e apesar deste número percentualmente ter caído, assim como a população paulista como um todo, a quantidade de imigrantes também cresceu vertiginosamente. Calcula-se que 829,851 imigrantes residiam em São Paulo, o que representava 18,1% da população. Essas informações estão contidas no site do governo de São Paulo²⁶. Esses números são fundamentais para entendermos a magnitude do crescimento populacional paulista, que se concentrará na capital e as repercussões desta radical transformação no imaginário de nosso poeta andarilho.

Além disto, estes sujeitos traziam para a capital paulista uma miscelânea de falares estrangeiros, de comportamentos europeus, que adicionados à cultura local, foi tomado como símbolo do crescimento paulista, marcado pelo intenso cosmopolitismo. Sendo assim, parece pertinente a expressão utilizada por Nicolau Sevcenko: “Babel invertida”. As diversas línguas representavam, ao contrário da Babel bíblica, um sintoma e um elemento entendido como grande responsável pelo crescimento astronômico da cidade (SEVCENKO, 1992). Mas, já observamos a problemática existente neste discurso exaltante, Mário de Andrade parecia também ter consciência destas discrepâncias. Vale ressaltar, que a presença dos imigrantes trará não apenas a consciência operária, mas virá acompanhada também de atitudes e comportamentos diferentes do habitual na São Paulo

²⁶ <http://www.arquivoestado.sp.gov.br/imigracao>.

provinciana. Nesta relação de trocas culturais, a Paulicéia precisará conviver com sujeitos vindos de culturas pós-industriais, carregados de valores relacionados à liberdade dos desejos, às novas configurações de gêneros, aos desejos de usufruir das sedução expostas ao ar livre na cidade urbanizada. E a isto será adicionados valores ainda provincianos que são representados nos poemas de modo a soarem como contradição.

3.3 A CONSTRUÇÃO DISCURSIVA DOS “OUTROS”

Neste período, um grupo de artistas, movidos por um sentimento de nacionalismo e um desejo de renovação formal constantes, mobilizava forças em direção à construção de uma literatura nacional, desvinculada, na medida do possível, da literatura portuguesa. Dentre esses artistas destacaram-se: Oswald de Andrade, Menotti Del Picchia, Anita Malfatti, Tarsila do Amaral, Mário de Andrade e vários outros. Havia um forte desejo de redefinir a identidade nacional, valorizando aspectos da cultura local, tais como a religião negra, as danças populares, as lendas locais, enfim, elementos que representassem aquilo que tínhamos de mais “autêntico”. Porém, o contexto estudado neste trabalho mostrou uma São Paulo carregada de imigrantes e que via a impossibilidade de uma identidade una e fixa. Lembremos, que por mais que se pensasse em uma identidade nacional descentralizada, a perspectiva do grupo paulista era majoritária e, portanto, parcialmente excludente, lembrando que ocorreram variadas manifestações de arte moderna também no nordeste²⁷, que foram retiradas parcialmente da ordem do discurso. Voltando ao grupo paulista, o contexto local ajudou a determinar uma relação ambivalente com relação à construção discursiva da identidade, sobre isto Sevcenko dirá:

Cortada do passado pelo seu modo de desenvolvimento abrupto, São Paulo, tal como era figurada pelos seus cronistas, aparecia insistentemente refletida num improvável espelho do futuro. Esse espelho espectral espelhava ao longe, como se pode supor, nos confins do ocidente exótico. De modo que, ou esses observadores o viam daqui refletindo as metrópoles europeias e americanas ou, alternativamente, projetavam a silhueta disforme de São Paulo contra aquelas cidades, procurando encontrar os sinais da sua identidade em cada uma e no conjunto das marcas no contraste (SEVCENKO, 1992 p.37).

Nesta perspectiva, podemos observar que a realidade dos grandes deslocamentos populacionais fez com que o grupo paulista, ora remetesse à cultura local, ora se

²⁷ Ver melhor no livro: “História e Modernismo” de Monica Pimenta Velloso.

aproximasse da cultura europeia. No caso específico de “Paulicéia Desvairada”, podemos observar claramente esse jogo do local e do universal. Em sua poética, Mário de Andrade descreve constantemente a presença imigrante, em geral, ressaltando aqueles que enriqueceram (*passa galhardo um filho de imigrante/douramente domando um automóvel – p.49*) em detrimento dos operários oprimidos. Porém não escapam de sua visão os imigrantes que trabalham em pequenos comércios e vendem seus produtos na rua (*Batat’assat’ô furn – p.54*). Importante observar que a reconstrução poética da cidade, na obra estudada, acontecerá sempre nas ruas. Os operários oprimidos pela ostensiva repressão policial (*Necessidade a prisão/para que haja civilização – p.43*), a presença feminina nas ruas (*E a ironia das pernas das costureirinhas/ parecidas com bailarinas – p.43*) e, sutilmente, a voz poética coloca a presença negra, que contribuiu com *A escalada* econômica da cidade (*Principiarás escravo, irás a Chico-Rei²⁸ – p.39*).

Como já foi dito, esses imigrantes que enriqueciam eram tomados como um problema pelo governo paulista, pois dividiam as riquezas da cidade com estrangeiros, sobre isto Sevcenko dirá:

De um lado havia a ascensão irrefreável de membros das colônias estrangeiras, envolvidos principalmente com indústrias e comércio de gêneros básicos, cuja solidez, confiabilidade e tendência ao predomínio eram monitoradas pelo consulado inglês na cidade, aconselhando as autoridades e súditos da coroa britânica a orientarem para esses elementos seus capitais, sociedades e interesses (SEVCENKO, 1992, p.138).

Apesar de alguns estarem em condições privilegiadas, sendo, inclusive, ajudados pelo consulado britânico; estes imigrantes, nem sempre, eram ricos ou enriqueceram na cidade. Muitos deles, sobretudo italianos, foram levados para trabalhar nas indústrias em péssimas situações:

²⁸ Personagem da tradição oral de Minas Gerais. Chico foi o rei de uma tribo no Congo e que fora trazido como escravo para o Brasil, porém conseguiu comprar sua alforria e de outros conterrâneos. Por este motivo ficou conhecido como o Rei de Ouro Preto. Essa alusão é feita no poema *A escalada*, refere-se ironicamente as ambições que moviam parte dos trabalhadores que acreditavam encontrar na cidade uma oportunidade efetiva de uma vida melhor.

arrancados pela força ou aflição dos seus lares e regiões de origem, transportados como gado através dos mares, negociados por ‘agentes de imigração’ com preço fixo por cabeça, conforme a idade, sexo, origem e condições físicas, despejados em pontos infectos de endemias tropicais, sem instruções, sem conhecimento da língua, sem recursos, sem condições de retorno, reduzidos à mais drástica privação para que a penúria mesma lhes servisse de acicate ao trabalho e motivo de submissão. Postos a competir com os párias negros, recém-egressos da escravidão, e os ‘caipiras’, mestiços refugiados na gleba precária do seu ‘sítio’ apossado, sem direitos de qualquer espécie (SEVCENKO, 1992, p. 38 a 39).

Como podemos observar:

A referência que Sevcenko faz aos imigrantes que vieram para substituir a mão-de-obra escrava nas fazendas de café é ilustrativa da condição social do imigrante pobre no país. Os imigrantes pobres criaram espaços culturais e convivência distantes da sofisticação, opulência e riqueza dos espaços frequentados pelas elites educadas e estabelecidas. Evidentemente, houve casos de imigrantes que chegaram na pobreza e conseguiram construir fortunas, contudo, casos isolados de indivíduos que alcançaram elevados níveis de ascensão social contabilizaram na categoria de “exceção”. Em regra, o imigrante pobre engrossava a massa de trabalhadores de baixa qualificação tanto nas fazendas, quanto nas indústrias emergentes (SIMÕES, 2005, p. 6).

Temos então outros sujeitos insatisfeitos com o processo de modernização paulista. Também excluídos das riquezas e da felicidade tão defendida pela ideologia moderna. Esses imigrantes pobres também ajudaram a formar os bolsões de pobreza à margem do centro econômico e financeiro da cidade, são os chamados bairros operários (Mooca, Brás, Cambuci, Bom Retiro) que volta e meia reaparecem nos poemas de *Pauliceia Desvairada*.

Os operários oprimidos simbolizaram o lado contraditório do desenvolvimento, este se revelará excludente e ajudará a produzir uma política de marginalização dos operários e tornará as ruas de São Paulo um palco de conflitos entre trabalhadores e policiais:

Neste curso de afirmação exemplar da autoridade na gestão da cidade, tanto para fins internos quanto externos, não é, pois, nenhuma surpresa que a questão social tenha também sido enquadrada como uma “questão de polícia”, na célebre expressão atribuída a Washington Luís. A conjuntura da guerra contribuiu para intensificar e levar ao paroxismo o confronto entre operários, empresários, e autoridade pública. A escalada sufocante do custo de vida, convergindo com a ampliação dos investimentos industriais e a interrupção do fluxo migratório, reforçou a capacidade de organização reivindicação e negociação dos operários, levando empresário e autoridades a recorrerem mais aberta e completamente à violência policial como recurso fundamental de contenção (SEVCENKO, 1992, p.142).

A essa altura, a indústria paulista tinha sofrido uma queda de mão de obra, resultado da redução drástica da vinda de imigrantes. Por conta da Primeira Guerra Mundial, alguns países europeus proibiam a saída de nativos. Esse estado de mobilização dos operários mal pagos e sobrecarregados teria seu ápice em Julho de 1917, quando um operário foi morto em uma mobilização e vários trabalhadores saíram às ruas e travaram combates diretos e sangrentos com a polícia (SEVCENKO, 1992). É neste contexto que a voz poética de Paulicéia Desvairada dirá: “Necessidade a prisão/ para que haja civilização?” (ANDRADE, 2017, p. 43).

3.4 MÁRIO DE ANDRADE E O GRUPO MODERNISTA

Em seu livro: “Vanguardas em retrocesso”, o sociólogo Sergio Miceli põe como título da obra um oxímoro para demonstrar as ambivalências que cercaram as propostas dos modernistas na década de 20 e 30 na América latina, sobretudo no Brasil e na Argentina. Miceli (2012) usou como exemplos os autores Jorge Luís Borges e Mário de Andrade. Concentrar-nos-emos nas observações feitas sobre Mário de Andrade e seus colegas de movimento.

Primeiramente, é importante observar que dos jovens envolvidos com os chamados “modernistas paulistas”, Mário de Andrade assumirá postura de liderança, embora diferentemente de outros colegas como Oswald de Andrade e Guilherme de Almeida, não viesse de família rica, entretanto Mário de Andrade sempre demonstrou uma grande capacidade de mover-se entre diversos círculos sociais, além de ser engajado com movimentos culturais da época, isto talvez herança da família de políticos da qual ele fez parte. Em posição de liderança, Mário de Andrade não escapara aos diversos matizes que constituíam a formação discursiva dos sujeitos envolvidos diretamente com as propostas “revolucionárias” do grupo paulista de artistas que reivindicaram novas direções à arte nacional.

(...) junto à inteligência brasileira, a primeira geração modernista firmou uma postura decididamente antilusitana, rechaçando o estilo idiomático praticado na antiga metrópole, em favor de uma dicção autóctone, do vocabulário ao ritmo, da entonação à sintaxe, na busca voluntariosa de uma língua portuguesa abrasileirada (MICELI, 2012, p.20).

Importante observar que essa proposta de uma “língua abasileirada” aparece sutilmente na obra em análise, mas tem papel importante nas propostas modernistas como um todo. Porém, tais propostas, estavam fortemente carregadas de interesses de outros sujeitos, que não eram diretamente ligados às artes, mas sabiam da importância desta na construção ideológica das mentalidades, sobretudo, em países subdesenvolvidos e (ou) em desenvolvimento:

Nesses países, os praticantes da atividade literária ou artística jamais conseguiram se desvencilhar do domínio estrutural, exercidos pelos grupos políticos dominantes, ora agasalhados pelos dispositivos oligárquicos estaduais ou pelo Estado central, como no Brasil, ora abrigados sob a chancela de proprietários de empreendimentos privados ou custeados pelo patrimônio familiar (...). A rigor, a diferença consistiu nos tipos de mediadores políticos que se mostraram propensos a dar sustentação material e institucional à vida cultural: os mandachuvas e próceres partidários do Brasil, operando como chefes de redes burocráticas no interior dos poderes constituídos... (MICELI, 2012, p.23).

Ou seja, no Brasil, a produção de arte estava vinculada a capacidade de divulgação desta arte, não fazia sentido construir uma bandeira da arte, ou vice-versa, sem que existisse mercado consumidor que fosse levado a crer nesta bandeira. Portanto, eram esses “próceres” que financiavam o mercado editorial, que bancavam as grandes exposições, direta ou indiretamente, e consumiam boa parte das obras, além de ajudarem a determinar o que se deveria fazer de arte no Brasil. A relação entre artistas e a classe dominante era ideologicamente estreita, sem que houvesse necessariamente uma “imposição”. Os modernistas que ajudaram a criar a semana de 22 compartilhavam de sentimentos ambíguos com relação às grandes oligarquias nacionais. De um lado, a consciência operária (muito mais forte em Oswald de Andrade que em Mário de Andrade, diga-se de passagem) e o fascínio pelo moderno e consequentemente a obsessão pelo novo²⁹, de outro uma postura agressiva contra a burguesia, inimiga não do proletariado, mas, na mentalidade de muitos modernistas, rival das oligarquias e dos privilégios desta. O poder de mecenato exercido pelas classes mais altas na capital paulista é comentado assim por Sergio Miceli:

No Brasil, a continuidade desta tradição acadêmica se firmou por uma linhagem de mestres que acabaram atuando como modelos de excelência e líderes de venda numa praça acanhada como era então o Rio de Janeiro e, logo adiante, também em São Paulo. O mecenato exercido pelo poder público e pelas famílias da elite fez às vezes de arremedo de um mercado de arte (MICELI, 2012, p.25).

²⁹ Ver melhor a noção de “moderno” em: “Os cinco paradoxos da modernidade” de Antoine de Compagnon.

Foi este mercado que possibilitou às classes dominantes exercerem influência sobre a produção artística da época, portanto, os próprios artistas já estavam submetidos à lógica do mercado e tinham dois caminhos possíveis: ou eram da própria classe dominante e tinham relação direta com as elites financiadoras, ou eram submetidos à força do mercado e empurrados pela ideologia dominante, que no início do século XX, em São Paulo, estava dividida entre uma oligarquia em crise e nostálgica de seus privilégios e uma burguesia ascendente que enriquecia cada vez mais rápida, além dos diversos conflitos políticos:

No Brasil, a arrancada criativa na primeira geração do modernismo literário se deveu, sobretudo, no começo, às rivalidades e enfrentamentos entre as forças políticas representativas das elites regionais. Em São Paulo, em Minas Gerais e no Rio Grande do Sul, a crise aguda do poder oligárquico, na década 20, a braços com facções dissidentes, com rebeliões de oficiais militares descontentes, alterou de modo drástico as modalidades de colaboração da nova geração de intelectuais com os detentores do poder político. Nesses estados, a história social dos jovens letrados se explica por inteiro pela inserção na divisão regional do trabalho de dominação. Os escritores modernistas iniciaram suas carreiras como quadros dos partidos republicanos estaduais e dos respectivos órgãos de imprensa. Eis porque se tornaram caudatários das palavras de ordem em que foram socializados, com sensibilidade aguçada as oscilações de prestígio de mentores que pudessem afetar seu destino temporal. Nenhuma artimanha estetizante será capaz de despistar tal gênese (MICELI, 2012, p.27).

Os jovens intelectuais que ajudaram a formar o movimento modernista de 1922 teriam, portanto, na origem de suas formações discursivas, as marcas dos interesses políticos já citados neste trabalho. A produção artística destes sujeitos estava vinculada a essas condições históricas e, no entanto, estes interesses estavam camuflados por uma onda de inovações formais, trazidas diretamente da Europa e adaptadas ao contexto local e “tal lenda modernizadora engendrou o relato triunfalista da historiografia literária.” (MICELI, 2012, p.37). Falando mais especificamente da obra “Paulicéia Desvairada”, podemos deduzir que Mário de Andrade fazia parte do grupo que, embora não fosse aristocrático, como Oswald de Andrade, era diretamente relacionado e, em parte, financiado pelas elites. Além disto, Mário de Andrade vinha de uma família de políticos e de uma classe média culta. Os poemas do livro estudado carregam um tom de revolta diante da burguesia e dos imigrantes enriquecidos: “(...) os demais integrantes pertenciam a famílias com sobrenomes ilustres, em estágios variados de declínio econômico e social, as quais se viram engolfadas pelas mudanças desencadeadas pelo arrastão imigratório” (MICELI: 2012, p.33). E esta visão não era resultado de uma luta marxista, pois Mário de Andrade nunca foi o que se poderia chamar de “marxista”, era sim, caudatário de uma

classe de privilegiados ligados às oligarquias e que era forçada a dividir tais privilégios com a crescente burguesia e com os imigrantes. Mas é importante salientar que Mário de Andrade nunca foi um membro da oligarquia, porém:

Numa fórmula algo brutal: poder-se-ia dizer que os vanguardistas brasileiros e argentinos eram caudatários, ainda que disso não tivessem plena consciência, de um movimento pujante de reação oligárquica que lhes permitiu empalmar, em sintonia com os móveis de luta cultural desses grupos ameaçados, uma postura estética renovadora como fachada produtiva de uma política regressiva (MICELI, 2012, p. 37).

O que este trabalho propõe não é acusar os modernistas paulistas de forjarem um movimento inovador para esconder as marcas do conservadorismo classista dos quais eram herdeiros, mas, sim, mostrar que, naquele momento histórico específico, em um país subdesenvolvido e com as artes intimamente ligadas ao mercado de bens de consumo, talvez não fosse possível escapar aos determinantes citados, ou seja, construir um discurso diferente era, se não impossível, naquela São Paulo, um grande desafio. Porém veremos que através da poesia, a voz poética dos poemas fará um jogo duplo: de um lado, voltar-se-á contra a burguesia, atacando seu “conservadorismo”, suas “futilidades”, sua falsa aparência, declarando sua “Ode ao burguês” de forma intensa. Por outro lado, indicará os intensos conflitos, por trás do clima de exaltação diante da urbanização paulista, mostrando que vários sujeitos foram, digamos assim, postos do lado de fora da festa da modernização, sujeitos estes resultados de intensas manobras políticas de exclusão social e vítimas da ineficiência do poder público. Evidente que este poder público não estava ligado apenas à burguesia, portanto, a crítica de Mario de Andrade tocará também nas oligarquias e em toda estrutura social que ajudou a produzir tal realidade, embora fique mais evidente a crítica à burguesia, pois foi assim que ele “negociou” simbolicamente seu espaço no mercado editorial. Com isto, buscamos relativizar as posições de Miceli e apontar para os aspectos subversivos e de crítica social multifacetada da obra estudada.

Mário de Andrade era um militante cultural assíduo, seu autodidatismo lhe possibilitou construir caminhos paralelos aos de seus familiares. Miceli dirá sobre ele:

Era o exemplo acabado de um jovem postulante a carreira intelectual, cuja ascensão dependeu muito mais da inserção e iniciativas culturais do que das prerrogativas inerentes aos herdeiros que continuavam se valendo da gambiarra classista. (...) Sua trajetória foi se viabilizando em meio às transformações conducentes ao surto da renovação cultural em São Paulo das décadas de 1920 e 1930, num contexto de *débâcle* econômico, social, política e ideológica do antigo regime republicano (MICELI, 2012, p.108).

Portanto, uma diferença clara entre Mário de Andrade e muitos de seus colegas estava na relação que ele tinha com políticas públicas relacionadas à cultura. No entanto, para poder por em prática suas propostas de difusão da cultura popular, por exemplo, ele tinha que negociar espaços com o antigo regime republicano e este seria mais um condicionante discursivo que influenciará sua obra. O poeta de “Paulicéia Desvairada” fez parte de um surto de crescimento dos mercados editoriais, iniciado em 1920, como consequência da crise das importações e do enfraquecimento do mercado europeu (SEVCENKO, 1992), o que fez com que a arte, em São Paulo, tornasse-se um mercado lucrativo³⁰.

A partir desta perspectiva desenvolvimentista, São Paulo, que pelos motivos já citados, além do fato de ser a “menina dos olhos” do governo federal, o que possibilitou vultosos empréstimos para capital paulista se desenvolver, tornar-se-ia um centro discurso irradiador do que se convencionou chamar de identidade nacional. E Mário de Andrade assumiu um papel de liderança neste processo de redefinição de “nossa” identidade. Como aconteceu em outros países latino-americanos, foi responsabilidade de intelectuais, saídos diretamente dos centros econômicos hegemônicos de seus países, falar em nome das vozes silenciadas:

Embora a representação do outro em termos pós-modernos, venha sendo profundamente criticada como uma atitude arrogante e ilegítima, recorremos a importantes aspectos da própria história latino-americana e ao papel político ideológico de suas elites, quando definem a alteridade. Como em outros países do terceiro mundo, cuja maioria da população permanece às margens do saber burguês, as primeiras elites latino-americanas entenderam que os sujeitos periféricos fossem incapazes de representar a si mesmos cabendo, portanto, ao intelectual o direito de fazê-lo (BORA, 2000, p.911).

Zélia Bora (2000), em seu texto, *Naciones (Re) Construidas; Política Cultural e Imaginación.*, faz uma análise da atitude de Mário de Andrade em seu livro “Macunaíma”, postura responsável por trazer textualmente na obra as vozes de sujeitos silenciados, internalizados na própria linguagem, o que problematizaria a noção de uma identidade nacional única e fixa, portanto, Mário traria a voz do “outro” para dentro de

³⁰ Mas vale salientar que, no caso específico de “Paulicéia Desvairada”, a tiragem foi bancada pelo próprio Mário de Andrade e que, portanto, ele podia exercer certa independência com relação ao conteúdo da obra. Por mais contraditório que pareça, esta parcial independência o ligava ainda mais as oligarquias decadentes, pois o fazia mergulhar em crise financeira e criar ainda mais rancor perante os que enriqueciam com a modernidade paulista. Este sentimento, o faria ainda mais próximo ideologicamente da visão das elites que entravam em decadência com a crise do café e o crescimento das indústrias.

seu texto, através dos falares e das lendas populares. Mas a obra estudada é anterior a *Macunaíma* (1928), o que nos faz deduzir que Mário de Andrade ainda estava preso aos condicionantes históricos que o colocavam como porta-voz dos operários, dos negros e das mulheres que tinham sua condição profundamente modificada com a modernidade, porém um arauto vinculado a uma classe social pouco comprometida com as desigualdades de classe e nostálgica dos benefícios do passado:

Borges e Mário são os heróis lendários da crise do poder oligárquico, os verdadeiros porta-vozes de um mundo em desmonte, nutridos por um estilo de vida e pensamentos golpeado de morte. Tanto assim que tiveram de enfrentar uma penca de vicissitudes pessoais e profissionais nos governos autoritários implantados em 30. Não obstante, entoaram com garbo e talento incomparável a cantilena do adeus aos privilégios do antigo regime (MICELI, 2012, p.122).

Essa *cantilena* de que fala Miceli (2012) estará presente no tom nostálgico de muitos poemas de “Paulicéia Desvairada”. Mas insistimos no fato de que a obra é descontínua, no sentido de que possui perspectivas ideológicas conflitantes e temporalidades diversas. Podendo ser encontrada nela, como veremos nos capítulos seguintes, a perspectiva de uma classe social que se via em decadência e travava um duelo contra a burguesia emergente e estrangeira. Podemos também encontrar na obra uma espécie de palimpsesto escrito nas ruas paulista, nas quais a chegada rápida da modernidade não apagara por completo as marcas do passado, marcas estas presentes não só fisicamente, mas também no imaginário de nosso flâneur e que aparecerão com lampejos na memória da voz poética, lampejos típicos de um sujeito extremamente ligado ao passado e que buscava agarrar-se em seus lugares de memória³¹.

3.5 A “PAULICEIA DESVAIRADA”

Mário de Andrade e sua revolta também eram símbolo de determinado retrocesso, como já mostramos, a partir das discussões de Sergio Miceli. É neste momento turbulento,

³¹ Entendemos esta expressão no sentido pensado por Pierre Nora, em seu texto “Entre memória e história: o problema dos lugares”, como sendo construções simbólicas responsáveis por recuperar o passado no presente, paralisando-o, a partir de um marco físico. No caso específico de “Paulicéia Desvairada”, estes lugares farão parte, da junção de diversas temporalidades presentes nos poemas. No caso da São Paulo dos anos 20, fará parte de uma postura estatal e de comunidades, preocupadas em inscrever na cidade suas marcas, através de monumentos que remetessem as suas respectivas comunidade (italianas, japonesas, inglesas, etc). Sobre estes monumentos ver melhor em: “Orfeu Estático na Metrópole: São Paulo nos frementes anos 20”, de Nicolau Sevcenko.

marcado por transformações profundas, em termos sociais e econômicos, que será escrito *Pauliceia Desvairada*. Naquele momento, a produção cultural dos escritores da primeira geração estava diretamente vinculada a uma postura política, ora renovadora, ora tradicional, embora usassem como bandeira, muitas vezes, fatores estéticos. Portanto, a renovação estética era questão que tinha suas raízes muito além da obra de arte fechada em si mesma, era uma postura social, que visava repensar comportamentos, posturas, gostos, em suma, identidades refletidas nos signos. E é nesta obra, inicialmente, escrita em 1920, que temos marcas da gênese deste processo. Sobre o livro Sergio Miceli dirá:

A cidade de São Paulo recriada por Mário de Andrade faz ressoar a presença avassaladora do imigrante italiano e elege como sítio privilegiado a região do centro histórico, na qual se concentram os escritórios dos grandes bancos e empresas industriais, o prédio da Bolsa de Valores, o Clube Comercial, os viadutos, evocando assim os pilares das transformações em curso(...). As comunidades das etnias “comerciais” – judeus, sírios, libaneses, armênios – se espalham num cinturão alargado em torno do vértice financeiro – o Brás e a Mooca dos italianos, o Bom Retiro dos judeus – em contraste com os fincados redutos residenciais da aristocracia agrária e dos atirados capitães de indústrias, a nata emergente com mansões edificadas nos bairros de Higienópolis e avenida Paulista (MICELI, 2012, p.39 e 40).

Há também a referência aos bairros periféricos, que se concentravam nos arredores do centro financeiro e que eram locais de intensa movimentação fabril e a representação dos diversos falares resultado da maciça presença imigrante.

É este cenário descrito por Miceli (2012) que será recriado poeticamente, porém a recriação trará consigo os indícios dos acontecimentos históricos, mais que isto, usará estes como fragmentos para compor os poemas, muitas vezes, construídos com pedaços da visão do flâneur.

Podemos observar já em Sevcenko um ato de priorizar em sua observação a relação entre a voz poética e a sociedade que até então emergia. Ele parece ver nos poemas uma postura de crítica social afiada e voltada contra aqueles considerados opressores pela voz poética e contra a artificialidade e futilidade que marcavam aquela sociedade na visão desta. Estamos em acordo com Sevcenko e parte de nossa proposta neste trabalho é mostrar a representação de acontecimentos gerais que ajudaram a engendrar tal revolta para tornar nossa análise dos índices mais “viva” e coerente.

Dentre as várias temáticas presentes no livro, temos a presença maciça das multidões, que aparecem em movimento como nos poemas *Rua de São Bento* e *Os Cortejos* e *A Escalada*. Aparecem também carregadas de imigrantes e línguas

estrangeiras, como em *O domador*, *Paisagem N°2* e *Noturno*, muitas vezes aparecem carregadas de contradições, como em: *Domingo*. Outras vezes a ela é direcionada uma crítica por seu suposto comportamento hipócrita, como em *Ode ao Burguês* e *Colloque Sentimental*. A cidade também é metaforizada e transformada em um ente que lembra uma mulher sedutora e assustadora, como ocorre em *Inspiração*, *Tu* e *Tristura*. Em outros momentos a cidade aparece atravessada por temporalidades distintas como ocorre claramente em *Tietê* e em *Anhangabaú*. E ainda há momentos em que a classe política é ironizada, como em *O rebanho* e *Paisagem N°4*. Por último, temos os poemas mais “líricos”, nos quais a voz poética se coloca de forma incisiva, como em: *Trovador* (como descrição do flâneur), *Paisagem N°1* (eu lírico melancólico e desencantado) e *Paisagem N°3*.

4 ÍNDICES E METÁFORAS EM PAULICÉIA DESVAIRADA

Como um livro escrito em meio à bruscas transformações culturais e artísticas, *Paulicéia Desvairada* traz no seus elementos linguísticos e sógnicos, de forma geral, uma complexidade de vozes e de estilos que dialogam, se unem e as vezes se excluem. Tentamos então, delinear alguns destes fenômenos presentes na obra e como as diversas indexicalidades funcionarão na construção dos textos.

4.1 O QUE O PREFÁCIO TEM DE INTERESSANTE?

Paulicéia Desvairada começa com o famoso “Prefácio interessantíssimo”. Nele, Mário de Andrade, traça, em linhas gerais, que ideia de poesia os poemas que se seguem deve conter? Nem tanto: a “blague”, tão presente na poesia marioandradina, obriga-nos a confrontar os poemas com o prefácio, como forma de compreender melhor ambos e a própria poesia moderna em estado constante de transição.

A segunda página do prefácio já nos coloca uma afirmação taxativa: “Livro evidentemente impressionista” (ANDRADE; 2017). Neste caso, temos uma afirmação que representa boa parte da obra poética de Mário de Andrade. Sem dúvida, elementos como a descrição subjetiva e simultânea da cidade, somado a sua tentativa de “descrever” poeticamente os elementos concretos que a compõem são traços fundamentais na poesia marioandradina.

No mesmo prefácio Mário de Andrade (2016) diz:

Um pouco de teoria?
Acredito que o lirismo , nascido no
subconsciente, acrisolado num pensamento claro
ou confuso, cria frases que são versos inteiros,
sem prejuízo de medir tantas sílabas, com
acentuação determinada.
Entroncamento e sueto para os condenados da
prisão alexandrina. Há porém raro exemplo dele
neste livro. Uso de cachimbo...

A inspiração é fugaz, violenta. Qualquer
impecilho a perturba e mesmo emudece. Arte,
que, somando a lirismo dá poesia
(ANDRADE, p.39, 2016).

Dois apontamentos poderemos fazer desta afirmação: Primeiro, a ideia de lirismo como algo que vem do subconsciente. Seria, portanto, uma sensação vaga a princípio, que se expressaria pela linguagem e que ainda não seria poesia. Segundo, a ideia de poesia como uma filtragem dos elementos líricos como que para podar o texto poético, afastando-o cada vez mais dos “exageros” líricos. A este processo de organização, seleção e ordenamento Mário chamou de “arte”³². Daí, a obra poética para Mário de Andrade está inextrincavelmente ligada a esta fórmula. O lirismo seria, portanto, algo semelhante a certa inspiração, gerada por um leitmotiv. O lirismo (dos loucos) livraria-nos das amarras da métrica, embora não seja apenas esta sua função.

Ainda neste sentido, Gilda de Mello e Souza (2005) chama a atenção para o fato de Paulicéia Desvairada trazer como novidade o esboço de uma poesia voltada para o verso livre:

Como o próprio autor frisou no momento da publicação, o livro é uma ponte entre o passado e o futuro, conservando, ao lado da feição modernista, vários traços herdados do parnasianismo e do simbolismo. Além disso, a novidade chocante do verso livre é frequentemente mitigada pelo contrabando das rimas internas, a utilização no mesmo poema de rimas, ora consoantes, ora toantes, e ainda a exploração irônica de formas gastas como o soneto (SOUZA, p.28, 2005).

Para Souza (2005), só em Losango Cáqui Mário levará ao extremo a proposta do verso livre. Neste sentido, Paulicéia Desvairada seria um livro de transição por excelência. Por isto, existe nesta obra um constante diálogo entre o passado e presente e o futuro (Sou passadista, confesso! Diz Mário no Prefácio). Na análise dos poemas, exemplificaremos as diversas formas como o antigo e o novo aparecem nos poemas, inclusive, pelo uso de recursos estilísticos muito utilizados no parnasianismo.

Outro tema muito controverso tratado no Prefácio é a ideia de belo na arte. Mário de Andrade compreende que o Belo na arte é arbitrário e transitório (ANDRADE;2017). Essa consciência permeou o próprio grupo modernista e pode ser observado na obra estudada, não apenas pela “liberdade” de expressão estética, como que em uma tentativa de recriar o Belo na arte moderna, mas também na exposição do “feio” nos poemas. A cidade cheia de fumaças, os comportamentos fúteis, a miséria social, a exploração do trabalho, a catástrofe social causada pela especulação imobiliária, as convulsões proletárias e a representação policial são exemplos de como o “feio” aparecerá nos

³² A fórmula: Lirismo + Arte = poesia de P. Dermée parece estar presente nas ideias de Mário.

poemas de Paulicéia Desvairada como elementos estéticos pois para Mário de Andrade: “Donde infiro que belo artístico será tanto mais artístico, quanto mais se afastar do belo natural” (ANDRADE; 2017). Portanto, ao ganhar tratamento estético o feio natural pode tornar-se beleza artística.

Mais a frente no prefácio, Mário de Andrade fala em “idealização livre” (ANDRADE;2017) e estabelece uma relação entre os objetos da realidade e os objetos artísticos. Para ele: “Esta idealização livre, subjetiva, permite criar todo um ambiente de realidades ideais onde sentimentos, seres e coisas, belezas e defeitos se apresentam em toda sua plenitude heroica, que ultrapassa a defeituosa percepção dos sentidos” (ANDRADE;2016). Podemos perceber que no projeto literário de Mário de Andrade existe uma constante problematização, não só do conceito de arte, mas de como esta se relaciona com real, através de proximidades e distanciamentos.

No mesmo trecho, ele problematiza Oswald de Andrade que publicara meses antes um artigo denominado; “Meu poeta futurista” (Andrade; 1921) e que via em Paulicéia Desvairada forte influência futurista,³³ aliás, nós também enxergamos características futuristas na obra, entretanto Mário refuta o texto de Oswald quando diz: “Não sei que futurismo pode existir em quem quase perfilha a concepção estética de Fichte.” (ANDRADE; 1921). J. G. Fichte era um filósofo que defendia que a verdade está dentro do sujeito e não em uma relação entre o sujeito e fenômeno, como pensava Kant. Para Fichte deveríamos abrir mão em parte das sensações para poder chegar à verdade (SOUZA, 2015). Mário, neste trecho, parece-nos lançar uma defesa da relação indissociável entre forma e conteúdo, ou aquilo que Fichte chamou de “determinação recíproca” (BARRETO; 2017) que seria exatamente essa relação em que forma é conteúdo e conteúdo é forma. Parece que Mário procura se distanciar do futurismo por seu compromisso com esta concepção que reforça o pilar modernista do direito à pesquisa estética.

Dois conceitos centrais nesta poética marioandradina aparecem no prefácio e são exatamente o verso harmônico e o verso melódico. Mário diferencia estes dois conceitos partindo da noção de que os versos podem se interligar em termos de coesão de diversas formas.

Sendo assim, no verso melódico, as construções sintáticas estão mais ou menos

³³ Importante deixar claro, que o conceito “futurista”, nesta época, ainda estava em processo de construção para tornar-se o que entendemos hoje.

mantidas e as relações de coesão estabelecidas de forma mais tradicional. Mário citou o exemplo do verso: “São Paulo é um palco de bailados russos” (ANDRADE, p.46). Neste verso, podemos observar uma construção sintática clássica. Temos portanto, o sujeito, o verbo de ligação e o predicativo construindo esta metáfora de forma tradicional e a própria metáfora aparece como comparação abreviada.

Já com relação ao conceito de verso harmônico, Mário fala em “combinações de sons simultâneos” (ANDRADE, p.45) e cita como exemplo o verso: “A cainçalha... A bolsa... As jogatinas...” (ANDRADE, p.46) Observamos então que tal conceito e exemplo nos ajudam a perceber o verso harmônico como um “discurso” cujos elementos de coesão estão implícitos e são, em muitos casos, parte de metáforas. Esses recortes são, portanto, fragmentos que de forma “diagramática” (ver melhor o conceito em EXPEDITO; 2012) expressam o olhar do poeta que busca, no meio das multidões ou nas galerias, descrever o que se passa diante de seus olhos. Observa-se que os versos harmônicos são fragmentados, mas são também sínteses discursivas, cujas redes de coesão estão também implícitas e os índices degenerados podem ser fundamentais para estabelecer tais redes de coesão.

Ainda no prefácio, Mário de Andrade expõe de forma clara muitos elementos da poesia moderna, que não iremos nos conter em detalhes aqui, mas vale citar: a concepção da modernidade como uma busca constante pela mudança e não pela perfeição (ANDRADE, p.48). Também a liberdade na escolha vocabular, tão evidente no livro em estudo aqui (ANDRADE, p.51).

Por fim, o texto expõe a importância da sonoridade no livro : “Aliás, não se escreve para a leitura de olhos mudos” (ANDRADE, p.53). Na sequência ele liga certos barulhos (urrar, cantar, chorar) à leitura de certos poemas e nas análises.

4.2 ANÁLISES DE POEMAS E OUTRAS REFLEXÕES

João Luiz Lafetá insiste no fato de que a obra de Mário de Andrade é uma constante busca de duas identidades: uma pessoal e outra nacional. Em tal busca, o poeta

cria máscaras³⁴ que o possibilitam andar pela cidade sem confundir-se empaticamente com as multidões³⁵, dentre estas máscaras, Lafetá destaca a do arlequim. Ele diz:

Arrisco algumas (poucas) observações sobre a linguagem das várias máscaras. A primeira é a do *trovador arlequinal*, pesquisa de identidade do poeta e da sua Paulicéia cosmopolita. É da vivência de suas ruas e multidões – vivência de *choc* de que fala Benjamin – que nascem os poemas novos de *Paulicéia Desvairada*, lirismo complexo de um ambiente hostil do qual o poeta tenta extrair a cara, desdenhando-as a golpes de sons chocantes, hipérboles, metáforas duvidosas, identificações muito rápidas, naufrágios, alucinações (...).

A impressão de se ler os versos é contraditória: ao cheiro do novo, que eles ainda têm, junta-se ao sentimento de coisa desarrumada, caótica, quase informe. As reticências, as grandes exclamações, os neologismos preciosos (retórica e amaneiramento que o poeta nunca abandonou de todo) são responsáveis por uma sensação penosa de artificialismo e falsidade (LAFETÁ, 1986, p.16 e 17).

Há nas apresentações acima, sempre uma tendência a identificar a obra, ora a um “poeta”, ora a “Mário”. Essa perspectiva, que prevalece na crítica à obra, nada mais é do que o reconhecimento da *flanerie* cujo sujeito e poesia podem se fundir³⁶.

4.2.1 Análise de os poemas *Os Cortejos* e *Paisagem N° 2*

A representação das multidões: *Os cortejos*

³⁴ Interessante observar que nas “Flores do Mal”, Baudelaire também possui as suas máscaras: o dândi, o apache, o *flâneur*, o trapeiro, etc.

³⁵ Walter Benjamin, no livro sobre Baudelaire, chama o sujeito que se confunde com a modernidade de “basbaque”, que seria uma espécie de ser oposto ao *flâneur*.

³⁶ Vale observar que Walter Benjamin em seu “Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo” refere-se à voz poética dos poemas de “Flores do mal” sempre como Baudelaire. Embora, as marcas indiciais no livro do poeta francês talvez sejam ainda mais difusas, do que no livro de poemas estudado neste artigo.

Os cortejos

Monotonias das minhas retinas...
Serpentina de entes frementes a se desenrolar...
Todos os sempre de minhas visões! “Bon giorno, caro.”

Horríveis as cidades!
Vaidades e mais vaidades...
Nada de asas! Nada de poesia! Nada de alegria!
Oh! Os tumultuários das ausências!
Paulicéia – a grande boca de mil dentes;
e os jorros dentre a língua trissulca
de pus e de mais pus de distinção...
Giram homens fracos, baixos, magros...
Serpentinas de entes frementes a se desenrolar...

Estes homens de São Paulo,
Todos iguais e desiguais,
Quando vivem dentro dos meus olhos tão ricos,
Parecem-me uns macacos, uns macacos (ANDRADE, 2017, p. 38).

O título (*Os cortejos*) remete a uma multidão em movimento. Ela é marcada pelas “*vaidades e mais vaidades*”, o advérbio no plural “*sempre*” remete a permanência desta multidão na paisagem. Neste poema, a memória está carregada do presente (em relação ao tempo da enunciação), e aí: “*horríveis as cidades!/vaidades e mais vaidades*”, este “presente” traz à tona uma referencialidade difusa, mas deduzível: é a São Paulo do início da década de 20. O lirismo é marcante e revela que a posição irônica vem confessadamente na voz poética (*quando vivem dentro dos meus olhos tão ricos*), impossível neste caso separar enunciador de enunciado, pois é nosso *flâneur* quem reclama da atualidade paulista de sua época, daí palavras fortes e de tom negativo como: *pus, horríveis, fracos, vaidades, macacos* e na medida que avançaremos nas análises esta relação ficará mais clara.

Diferente do poema *Inspiração*, *Os cortejos* possui períodos completos e verbos de ação que remetem mais uma vez a ação das multidões que caminhavam por São Paulo (indexicalmente sugerida pelo termo *Paulicéia* e pelo próprio nome da cidade). As imagens dão lugar aos movimentos e as multidões aparecem como novo elemento surgido com a modernidade. Vale salientar que as ruas, no início da modernidade, foram construídas para os passeios e para favorecer a permanência das multidões. Sua sociabilidade, desde a Idade Média foi vista como ideal, embora a modernidade tenha mostrado que a natureza desta sociabilidade levou ao individualismo e ao anonimato, como muito bem afirma Jacques Le Goff (1997) no capítulo: *Orgulho da cidade, urbanismo e invenção da beleza*.

Sobre esta relação sujeito-objeto no poema, Lafetá nos diz: “O terceiro poema de *Pauliceia Desvairada*, mantendo ainda a transformação básica, deixa entrever com nitidez as esferas distintas de sujeito e objeto, forçando a parte de oposição entre ambos, mas mantendo ainda a identidade.” (LAFETÁ, 1986, p.364). Concordamos com Lafetá que a relação de identidade é mantida. Por dois motivos:

Primeiro, sabemos que há uma relação de encantamento e desencantamento constantes nos poemas. O poeta ama sua “Paulicéia”, mas (e por isto mesmo!) mostra-se inconformado com as mudanças decorrentes da chegada brusca da modernidade e do cosmopolitismo. Essa relação de identidade dá-se de forma conflituosa, agônica e é percebida indexicalmente, seja de forma difusa, como na metáfora dos “cortejos”, na fala solta do italiano (Bon giorno, caro), seja de forma manifesta quando do verso “estes homens de São Paulo”, no qual o pronome demonstrativo acompanhado do substantivo comum “homens” e da referência espacial “de São Paulo” singularizam e mesmo especificam um momento e um lugar específicos, isto dentro de um panorama de interpretação que englobaria não só o verso, mas todo o poema e mesmo todo o livro.

Como já dissemos: os versos soltos, ou as referências isoladas, quando em certo grau de indexicalidade, só podem ser percebidos como subindicadores se associados a um conjunto maior de elementos.

Segundo, porque a própria representação dos sujeitos animalizados está “dentro” do poeta (*dentro de meus olhos*), o que revela um carácter bastante lírico deste, considerado também vítima de tal processo de mudança. Entendemos “*olhos*” como metonímia do próprio poeta.

Sendo assim, o próprio poema mantém a relação identitária da voz poética com a cidade. Através disto, e das referências, e dos índices manifestos e difusos, é que o poema pode ser entendido como parte de uma imagem poética singular. A escolha lexical junto com as construções sintáticas mais ou menos desenvolvidas, reforçam, uma visão pessimista da voz poética diante daquela São Paulo, reforçando também a imagem de um eu lírico extremamente descrente e acidamente crítico do processo de urbanização pelo qual passou São Paulo. O próximo poema analisado também nos ajuda a construir o “paine!” imagético e retórico da visão de nosso flanêur sobre aquela São Paulo e consequentemente a entender a funcionalidade dos índices no livro.

4.2.2 Análise de Paisagem n° 2

Paisagem n°2:

Escuridão dum meio-dia de inverno. . .
 Marasmos. . . Estremeções. . . Brancos. . .
 O céu é toda uma batalha convencional de *confetti* brancos;
 e as onças-pardas das montanhas no longe. . .
 Oh! para além vivem as primaveras eternas!

As casas adormecidas
 parecem teatrais gestos dum explorador do pólo
 que o gelo parou no frio. . .

Lá para as bandas do Ipiranga as oficinas tosem. . .
 Todos os estiolados são muitos brancos.
 Os invernos de Paulicéia são como enterros de virgem. . .
 Italianinha, torna al tuo paese!

Lembras-te? As barcarolas dos céus azuis nas águas verdes.
 Verde — cor dos olhos dos loucos!
 As cascatas das violetas para os lagos. . .
 Primavera — cor dos olhos dos loucos!

Deus recortou a alma de Paulicéia
 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. . .

Grande função ao ar livre!
 Bailado de Cocteau com os barulhadores de Russolo!
 Opus 1921.

São Paulo é um palco de bailados russos.
 Sarabandam a tísica, a ambição, as invejas, os crimes
 e também as apoteoses da ilusão. . .
 Mas o Nijinsky sou eu!
 E vem a Morte, minha Karsavina!
 Quá, quá, quá! Vamos dançar o fox-trot da desesperança
 a rir, a rir dos nossos desiguais!
 (ANDRADE, 2017, p. 55)

As cinco primeiras estrofes são marcadas pela expressão de uma cidade em silêncio (*marasmos, casas adormecidas*), a cidade também é representada pela poluição (*oficinas tosem, Deus recortou a alma de Pauliceia/num cor-de-cinza sem odor. . .*). A repetição das reticências reforça a impressão de languidez e fragmento que marca esta parte do poema, assim como concretiza o próprio silêncio. Tudo em um clima metafórico (*O céu é toda uma batalha convencional de confetti brancos, As casas*

adormecidas/parecem teatrais gestos dum explorador do pólo) somado a uma sobreposição dos não humanos sobre o humano, explicitado pelas recorrentes prosopopeias (*As casas adormecidas, Lá para as bandas do Ipiranga as oficinas tosse. . ., as doenças jocotoam em redor. . .*) que ajudam a reforçar a impressão de uma cidade deserta, tudo no nível do simbólico, sem referir-se a nada, especificamente, além de um lugar imaginário e criado poeticamente.

Entretanto, será nas próximas estrofes que os índices aparecem e ganham força. São estas que quebram o clima de tranquilidade, como se a cidade acordasse. Tais estrofes começam com: *Grande função ao ar livre!* . A exclamação quebra a mansidão que as reticências sugerem e a cidade, agora, está em plena atividade. Sendo assim, os elementos indexicais são recorrentes e aparecem a níveis diversificados. Vejamos o verso seguinte: *Bailados de Cocteau com os barulhadores de Russolo!* . Não são gratuitas as referências a Cocteau e Russolo, como podemos observar, há uma referência ao espetáculo “Parade”, dirigido por Sergei Pavlovich Diaghilev e idealizado por Jean Cocteau (*Bailado de Cocteau...*) e que estreara em 1917. Tal espetáculo era inovador por associar elementos naturalistas (tradicionais) com elementos cubistas (inovadores). O responsável pelo cenário era Pablo Picasso. Outra relação com o poema observada é o fato de este espetáculo ter, trazido por Cocteau, uma sonoridade “estranha”, marcada por instrumentos barulhentos (máquina de escrever, cornetas, garrafas), assim, o restante do verso (*...com os barulhadores de Russolo!*) é melhor compreendido neste jogo de referências que faz o eu lírico na tentativa de descrever os sons que rodeavam aquela São Paulo na sua memória poética. Por que Russolo? Luigi Russolo era um músico italiano que acrescentava ruídos a sua música. Como nesta estrofe o eu lírico opta por referências alegóricas³⁷ a artistas de ruptura, Russolo é considerado o inventor daquilo que mais tarde daria origem à música eletrônica, além de ter participado da elaboração do manifesto futurista e de ser muito reconhecido na música internacional no início da década de 20.

O terceiro verso é formado apenas por: “*Opus 1921*”, outra referência emblemática de ruptura. “Opus” foi o nome de um filme dirigido por Walter Ruttmann no ano de publicação de “Paulicéia Desvairada”, esta obra enquadra-se naquilo que se

³⁷ João Adolfo Hansen define esse tipo de alegoria como: “Desta maneira, nos textos antigos que lançam mão de procedimentos alegorizantes há um pressuposto e um efeito, que permitem isolar a estrutura e a função da alegoria: ela é mimética, de ordem da representação, funcionando por semelhança”(p.9, 2006). Hansen faz um histórico da alegoria até chegar à noção bejaminiana e moderna. Embora o tema da alegoria bejaminiana seja muito rico e possa render outros trabalhos sobre Mário de Andrade e Paulicéia Desvairada, a noção usada aqui é a grego-latina: “O importante a manter da distinção, porém, é que a alegoria greco-latina, tanto construção, quanto interpretação era essencialmente linguística.

chama de cinema abstrato e é inovadora por ser montada através de desenhos, sendo a precursora do cinema de animação.

Não à toa, estas referências estão interligadas no poema. Representam um momento histórico, na medida em que apresenta índices manifestos de todo um movimento de vanguarda que está mais ou menos delimitado entre a década de 10 e início da década de 20. É este recorte que nos permite deduzir que não são apenas símbolos justapostos para significar uma cidade moderna, ou o desejo lírico de uma voz poética que parece referir-se, nem mesmo a São Paulo, mas (a) São Paulo do início do século. Com seus barulhos, com sua arte de vanguarda efervescente e na rua. Este movimento é captado e ressignificado pelo *flanêur* como veremos na última estrofe.

Este começa com: “*São Paulo é um palco de bailados russos.*” Mas uma vez uma aparente referência ao espetáculo Parade (neste caso indexicalidade difusa) que metaforicamente (e metonimicamente ao mesmo tempo), representa a agitação da cidade, assim como os dois versos seguintes (*Sarabandam a tísica, a ambição, as invejas, os crimes/e também as apoteoses da ilusão. . .*). Importante observar o quão complexas podem ser as relações indexicais quando ligadas à memória. Não entraremos neste debate aqui, por ora, apenas observaremos que neste jogo de referências, a memória do eu lírico exerce função importante, na medida em que este *flanêur* cria suas metáforas utilizando-se de índices despertados, muitas vezes, pelo elemento mnemônico.

O quarto verso da estrofe é formado por uma metáfora, constituída basicamente de um índice manifesto (Nijinsky³⁸) e de um índice difuso: eu. Um pronome que só pode ser lido de forma indexical se se levar em consideração a proposta do livro (o *flanêur*), as referências a sujeitos ligados à formação discursiva de Mário de Andrade e, sobretudo, aos espaços em que ele se insere, inclusive textualmente ao citar seu nome durante o livro.

Os três últimos versos que começam com: “*E vem a Morte, minha Karsavina!*”, faz outra referência a uma figura histórica: Tamara Karsavina foi uma bailarina também do Balé de Diaghilev, par constante de Nijinsky e, conseqüentemente, contemporânea das outras referências. A “morte” seria, portanto a companheira da voz poética, “o par”;

³⁸ Vaslav Nijinsky, bailarino excepcional, que era famoso por sua personalidade taciturna e retraída, que teve grande repercussão ao interpretar, imaginem: um Arlequim, em 1910, no espetáculo chamado de Harlequinade, a relação entre este bailarino e o eu lírico de Mário de Andrade não para por aí, Nijinsky passou um tempo refugiado na Hungria, por conta da primeira guerra mundial, isto depois de ser expulso da companhia de balé de Diaghilev, por se casar com Romola Pulskey, numa atitude de ciúmes de Diaghilev. Nijinsky teria a esquizofrenia agravada com o tempo, sendo a loucura e o exílio (o *flanêur* é um exilado em sua própria terra) outros elementos que o ligam à voz poética.

constituindo em mais uma metáfora, como que estabelecendo dois pares nesta dança metafórica: eu = Ninjinsky, morte (companheira) = *Karsavina*, estes pares podem ainda sem representados por: Ninjinsky + *Karsavina*, eu + morte. Pares bem representativos da visão pessimista que possuía a voz poética diante da São Paulo que se urbanizava.

Observamos até aqui, como as referências feitas no poema “Paisagem n° 2” ora transitam no nível semântico da indexicalidade difusa, ora da indexicalidade manifesta. E que esse jogo de referências vai gradativamente aproximando o leitor/intérprete aos elementos indexicais e histórico que se internalizam no poema. Sendo assim, podemos afirmar que estes funcionam também como elementos facilitadores de construção de sentido diante das metáforas e da referência duplicada. Veremos como nossa proposta de análise pode ajudar a esclarecer as “referências difusas” do próximo poema a ser analisado.

4.2.3 A representação da voz poética: O trovador e análise de Paisagem n° 1

O trovador

Sentimentos de mim do asperamente
 Dos homens das primeiras eras...
 As primaveras de sarcasmo
 Intermitentemente no meu coração arlequinal...
 Intermitentemente...
 Outras vezes é um doente, um frio
 na minha alma doente como um longo som redondo
 Cantabona! Cantabona!
 Dlorom...

Sou um tupi tangendo um alaúde! (ANDRADE, p.37)

O segundo poema do livro parece priorizar o que chamamos “indexicalidade difusa”, na medida em que eu lírico se posiciona discursivamente sem referir-se, aparentemente, a nenhum subindicador. Todavia, como já apontamos anteriormente, os poemas, metodologicamente, não serão analisados isoladamente, na medida em que o livro, como um todo, é um artefato discursivo indexical, na nossa perspectiva.

O crítico Willi Bolle (1989), em seu texto “A cidade sem nenhum carácter”, observa que há nesta obra de Mário de Andrade um rompimento com relação à noção de primitivo, não apenas visto como algo local, mas também como algo íntimo e universal. Entendemos, a partir disto, a referência aos “*homens das primeiras eras*”. Podemos

deduzir, nos dois primeiros versos, que o poeta busca uma relação de pertencimento em relação a sua cidade, são estes os sentimentos ásperos de que fala, e aí entendemos que o primitivo refere-se também a uma cultura nacional (entendendo “nacional” na perspectiva paulista do movimento de 22), e a uma identidade que procura negociação para sobreviver. O tupi refere-se não só a este homem primitivo, mas também ao índio, símbolo discursivo de uma identidade nacional. Já o alaúde refere-se à cultura europeia. Esses símbolos, é importante repetir, só ganham valor indexical por estarem atrelados a uma proposta estética e política que envolve todo o livro. O “*som redondo*” pode ser entendido como o som dos tambores típicos dos índios, em particular dos tupiniquins. As palavras “*Cantabona!*”, repetidas no antepenúltimo verso e seguidas de exclamação, são referências a um tipo de sino existente no mosteiro de São Bento, no centro da cidade, sendo, portanto, um resquício de indexicalidade manifesta, o que só reforça a nossa ideia de uma indexicalidade difusa nos outros versos. O verso que segue é claramente uma representação icônica, a partir da matriz sonora³⁹ (SANTAELLA; 2001), que remete ao som dos sinos.

Percebe-se ainda que o poema é construído carregado de aliterações com a consoante [m] que muitas vezes remetem ao som de tambores, como se pudéssemos, iconicamente, ouvir o som destes na leitura em voz alta do poema, como se este som simbolizasse uma espécie de trilha sonora deste. O poeta parece buscar uma conciliação com os elementos europeus, sua memória é fundamental para conservar certa unidade identitária e estes símbolos surgem para marcar um determinado lugar de memória⁴⁰ que remetem às nossas “origens”. Sem estes lugares, a metrópole poderia perder-se completamente na mistura.

A pesquisadora Eliana Maria Azevedo Roda Pessoa Ferreira (2009) aponta os seguintes aspectos nesta poesia:

³⁹ Embora Santaella faça a distinção entre o icônico, sonoro e visual, ao trabalharmos na perspectiva do professor Expedito Ferraz Junior, neste caso, o sonoro, está ligado ao modo de representação icônico, na medida que é sustentada por uma relação de semelhança entre os fonemas e o som dos sinos.

⁴⁰ NORA, Pierre. Entre história e memória: A problemática dos lugares de memória. tradução: Yara Aun Khoury, In: PROJETO HISTÓRIA, Revista do programa de História de estudos pós-graduados em História e do departamento de História da PUC-SP, (Pontifícia Universidade Católica de São Paulo), São Paulo, SP – Brasil, 1981.

A obra *Paulicéia Desvairada*, publicada em 1922, é o retrato desse momento, apresentando ao leitor a cidade de São Paulo: a garoa, a bruma, a neblina, o centro financeiro, os políticos, o burguês, os bondes, o Tietê, o café, a Avenida São Paulo, o Anhangabaú, os caminhões, as carroças, as doenças, as ambições... O trovador caracterizado como um Arlequim, trajado de losangos coloridos, orienta para a ideia de diversidade cultural que será acentuada com a expressão-mote para o entendimento de sua obra – *Sou um Tupi tangendo um alaúde!* (...) expressão, podemos dizer, antecipadora da antropofagia, já que funde universos distintos: o do tupi, local, e o do músico que toca o alaúde, cosmopolita (FERREIRA, 2009, p.86).

Podemos observar, de acordo com Ferreira (2009), que a São Paulo cosmopolita já aparece aqui através de graus de indexicalidade. A cidade passara então a conviver com antagonismos que fizeram parte da própria constituição social da mesma, sendo assim, passado e futuro, novo e velho, europeu e local serão elementos constituintes da grande estrutura montada para formar uma megalópole, denominada de “Paulicéia” por Mário de Andrade.

O professor Jayro Luna (2013), em seu artigo “Como ler um poema modernista”, observa e aponta elementos que remetem à produção de uma poesia moderna e esteticamente nova que se produzia no Brasil e era uma bandeira do movimento modernista. Para demonstrar essas transformações formais, ele cita *O trovador* para exemplificar elementos internos que remetem a uma poesia extremamente consciente de sua estrutura formal e, no caso específico do poema, que mantém uma relação direta com a música, outra paixão e especialidade de Mário de Andrade:

O poema se abre com uma sequência de palavras em que a extensão (polissílabas) e a escassez de sílabas tônicas criam um efeito musical lânguido, reforçado pelos fonemas nasalizados e pela vogal “e”. (...) As reticências dão a ideia de continuidade desta nasalização que desaparece no ar, até sumir em silêncio. Numa segunda parte do poema que se inicia com um “O” maiúsculo, fechado e redondo (Outras vezes é um doente, um frio) cujo verso também termina num “o” contínuo que se fecha em “u”, reforçando a percepção sonora desse frio doente (...). O trovador Mário de Andrade é assim este tupi (homem das primeiras eras) que observa a musicalidade da nova língua (a portuguesa) e a transforma em poesia (LUNA, 2013, p.7).

Sendo assim, os fonemas ganham, também eles, força icônica fortíssima. Uma vez que o ícone puro remete aos sentimentos e sensações, não seria exagero dizer que a voz poética, através destes fonemas, transforma estes em sensações (languidez, mansidão, silêncio), fazendo-o através da própria concretude da palavra. Neste sentido, o que Mário de Andrade faz é inverter a lógica do crescimento ilimitado dos signos, na medida em que tenta transformar símbolos em ícones aproximadamente puros, revelando mais uma

estratégia (procedimento) de construção poética complexa, como se os sons pudessem, também eles, funcionarem como elementos indexicais.

Em seguida, analisaremos um poema rico em indexicalidades difusas e metáforas:

Paisagem nº1

Minha Londres das neblinas finas!
Pleno verão. Os dez mil milhões de rosas paulistanas.
Há neve de perfumes no ar.
Faz frio, muito frio...
E a ironia das pernas das costureirinhas
parecidas com bailarinas...
O vento é como uma navalha
nas mãos dum espanhol. Arlequinal!...
Há duas horas queimou Sol.
Daqui a duas horas queima Sol.

Passa um São Bobo, cantando, sob os plátanos,
um tralálá... A guarda-cívica! Prisão!
Necessidade a prisão
para que haja civilização?
Meu coração sente-se muito triste...
Enquanto o cinzento das ruas arrepiadas
dialoga um lamento com o vento ...

Meu coração sente-se muito alegre!
Este friozinho arrebicado
dá uma vontade de sorrir!

E sigo. E vou sentindo,
à inquieta alacridade da invernia,
como um gosto de lágrimas na boca
(ANDRADE, p.43).

O *flâneur* ironiza, neste poema, a pretensão paulista de parecer europeia. O poema começa com o pronome possessivo “minha”, que remete aos afetos que circundaram o momento de fixação da imagem poética, esse momento é presentificado enunciativamente com o uso dos tempos verbais no presente. O “minha” estabelece uma relação de afeto entre o eu lírico e a cidade. Na análise de Walter Benjamin sobre a figura do *flâneur*, ele observa que a *flânerie* se desenvolve a partir do surgimento das galerias e da reforma urbana executada em Paris pelo barão Georges-Eugène Haussmann. Baudelaire estaria, portanto, no centro de uma transformação que levaria Paris à urbanização e a morte de outra Paris. Necessariamente Baudelaire canta e lamenta essa morte (“Paris mudou/ Porém minha melancolia é sempre igual” – *Table Pariciense*, p. 50), e qual a relação com Mario de Andrade? O deslocamento do eu lírico. Observamos que Benjamin fala de Baudelaire enquanto sujeito e não somente enquanto “voz poética”,

ou seja, é Baudelaire que sente as mudanças passadas por Paris. E como o teórico alemão chega a essa perspectiva de análise? Observando os “índices” da presença de Baudelaire e de certa Paris nos poemas. Esta é uma metodologia que estamos seguindo, em parte, na busca de pistas para interpretar os poemas de Paulicéia Desvairada.

O afeto pela cidade é hiperbolizado para enfatizar o sentimento de nostalgia gerado pelo deslocamento espaço-temporal destes *flâneur's*. Seja na Paris reurbanizada seja na São Paulo recém-industrializada. A presença feminina neste espaço é intensa (*os dez mil milhões de rosas paulistanas*), e na poesia funciona como índice de como a mudança na cidade também influenciou decisivamente no comportamento feminino, pois agora as mulheres (até então limitadas ao espaço da casa) ganharam a rua, entre outras coisas, porque foram inseridas no mercado de trabalho e porque a própria rua tornara-se, neste momento, uma extensão do privado, antes limitado à casa.

O eu lírico nos propõe um aparente paradoxo: “*Pleno verão...*”/ “*Há neves de perfumes no ar. Faz frio, muito frio...*” Ao estabelecer termos contrastantes como, Verão/Frio/, Verão/neve, o leitor é levado a ressignificar a imagem poética, sob pena de perdê-la. E aí, Londres passa a significar uma pretensão nacional de se aproximar da metrópole e também como reveladora de uma metrópole modelo⁴¹. Além do que, Londres também simbolizaria a própria noção de cidade cosmopolita e urbana. Agora são as *costureirinhas parecidas com bailarinas* que ilustram a influência da cultura europeia sobre as mulheres paulistas. Além disto, o poeta observa uma aparente contradição entre a fragilidade e a delicadeza da bailarina e o trabalho braçal da costureira, o que funciona, ironicamente, como uma crítica a tal pretensão de parecer europeia.

A sequência da estrofe nos mostra de forma fragmentada as várias imagens que constroem a cidade (*a costureirinha, o vento nas mãos dum espanhol*), estratégia tipicamente cubista de decompor o espaço para apreender o todo e que também se utiliza do modo de representação marcada pela iconicidade diagramática⁴² uma vez que esses fragmentos funcionam como uma forma de representar os “flashes” visuais sintomáticos de um centro urbano e causa principal da experiência de choque, já explicada neste trabalho. Além disto, seria como se a técnica da fragmentação fosse uma forma de internalizar no texto a fragmentação identitária por que passava São Paulo. É neste contexto multicultural, de Londres, Espanha e costureiras, estas perderam sua identidade e agora parecem bailarinas (pelo menos ironicamente), que aparecerá a figura do

⁴¹ A urbanização de Paris teve como modelo a cidade de Londres, urbanizada antes.

⁴² No sentido utilizado pelo professor Expedito Ferraz Jr (2012; p.59)

Arlequim, não como substantivo, mas como adjetivo que se referirá ora a São Paulo, ora ao eu lírico, ora aos dois, como na primeira estrofe do poema.

O *flâneur* traça um jogo com o leitor e brinca nos dois últimos versos com os tempos verbais (*Há duas horas queimou Sol. Daqui a duas horas queima Sol*), para expor o duelo que consiste em presentificar, através da poesia, uma imagem perdida na retina. Mas uma vez, temos o *flâneur* e sua visão “fotográfica” e mnemônica, buscando índices perdidos na limitação da memória.

Na segunda estrofe, a figura dos “*plátanos*” parece mais um exemplo de índice difuso, pois plátanos são plantas típicas de regiões subtropicais (América do Norte, sobretudo) que passaram a fazer parte da paisagem de várias ruas paulistas, sendo inclusive nome de uma delas: “Rua dos plátanos”, o que no contexto da obra nos remete a mais um elemento indexical. Um exemplo típico de como São Paulo buscou em outros modelos de urbanização a sua identidade. Naquela época, e ainda hoje, plantam-se e cultivam-se plátanos como ornamento nos centros urbanos.

Percebe-se ainda que “*um são bobo*” parece ter tido sua ação interrompida enquanto cantava, por um “*guarda-cívica*”, aí surge a pergunta: “*Necessidade a prisão/para que haja civilização?*” tal pergunta é seguida do seguinte verso: “*meu coração sente-se muito triste...*”. Outra vez o eu lírico parece assumir a figura do Arlequim que, de acordo com os blocos carnavalescos de rua, não gosta de autoridades policiais. Porém esse trecho nos remete a outra questão: a urbanização trouxera junto com ela uma política de vigilância dos comportamentos, de ordenação das condutas. Walter Benjamin dirá sobre a Paris do século XIX: “Desde a Revolução Francesa, uma extensa rede de controles, com rigor crescente, fora estrangulando em suas malhas a vida civil” (BENJAMIN, 1989, p. 44). Nas cidades urbanizadas é comum criar-se uma série de aparelhos responsáveis pela vigilância dos comportamentos, entre eles está presente a polícia.

São Paulo estava passando por um processo de urbanização. Neste trecho do poema há uma quebra sonora, as vogais são fechadas e o ritmo fica mais lento, as reticências ditam este ritmo expressando certa tristeza deste “coração arlequinal”, surgem palavras de teor negativo (lamento, cinzento, triste), o sujeito da oração passa a ser inanimado, a prosopopeia surge com força em “*o cinzento das ruas arrepiadas dialoga um lamento com o vento*” como se o próprio sujeito social fosse se apagando e dando lugar às coisas.

A penúltima estrofe é um salto, uma mudança radical no ponto de vista do eu lírico: “Meu coração sente-se muito alegre!”. Este eu lírico é arlequinal, os “escombros” de uma cidade são vistos, sofridos e criticados “arlequinamente”, com humor e dor. Compreendendo o poema como uma construção discursiva da imagem poética, como uma tentativa de transformar em discurso e de recuperar parcialmente tal imagem, duplicando-a (como propõe Ricoeur), é inevitável retomar a primeira estrofe e o verso “*Pleno verão*”, para compreendermos a contradição com os versos que encerram a penúltima estrofe. “*Este friozinho arrebitado/ dá uma vontade de sorrir!*”. São Paulo, agora, aproxima-se novamente da Europa e a última estrofe será emblemática desta contradição, pois a “felicidade” fingida pelo eu lírico pode ser facilmente deduzida como irônica, pois ela é comparada no último verso com “um gosto de lágrima na boca...”, ou seja, o percurso do poeta é encerrado como se ele estivesse chorando a ponto de sentir a lágrima na boca, ou melhor, como se seu percurso lembrasse um sujeito que de tanto chorar a lágrima escorresse para a boca. Sendo assim, toda essa melancolia e tristeza poderiam ser reflexo do próprio Mário de Andrade diante das mudanças pelas quais passava São Paulo.

Então podemos afirmar que o poema Paisagem N° 1:

- Há uma postura irônica diante da pretensão paulista de parecer europeia exemplificado pela referência aos plátanos e pela imagem contraditória da figura das “costureirinhas”.

- Ocorre um jogo com os tempos verbais, assim como ocorre com o clima, reforçando a ideia de um ambiente contraditório e abrindo espaço para interpretações que relacionam o clima como extensão da visão de mundo do poeta.

- Já aparece, neste poema, uma crítica à rede de controle dos comportamentos, típicos de uma cidade urbana, concretizado no poema pela presença da polícia. O próximo poema é o mais claro com relação às críticas ao modelo de sociedade moderna que emergia em São Paulo.

Os intelectuais da primeira geração modernista estavam presos à aristocracia que financiava e incentivava seus eventos. De um lado, um desejo de revolução das técnicas de escrita, de redefinição da cultura nacional e preocupação com os sujeitos periféricos que estavam excluídos das benéficas trazidas pelo processo de modernização; de outro, uma relação de dependência diante daqueles que representavam o que havia de mais arcaico do ponto de vista político e que estavam perdendo espaço para a burguesia industrial. E não serão poucas as vezes, que na obra estudada nesta tese, Mário fará a crítica ao estilo de vida burguês, como no famigerado poema *Ode ao Burguês*:

Eu insulto o burguês! O burguês-níquel,
 o burguês-burguês!
 A digestão bem-feita de São Paulo!
 O homem-curva! o homem-nádegas!
 O homem que sendo francês, brasileiro, italiano,
 é sempre um cauteloso pouco-a-pouco! (...)
 (ANDRADE, p. 44).

Neste poema, as palavras “burguês” e “São Paulo” funcionam como índices difusos de um estilo de vida que estava crescendo em São Paulo no início da década 20. A referência feita a sujeitos de outras nacionalidades pode ser interpretada como uma alusão à imigração europeia. Mas o foco de ataque do eu-lírico é o “burguês-burguês”, ou seja, a burguesia e aquilo que ela representa como um todo. Ao contrário das “aristocracias cautelosas”; dos “barões lampiões” que são alvos do “ódio” da voz poética, o burguês é atacado por ser burguês, sem restrições. A natureza desta crítica pode estar relacionada ao ponto de vista dos intelectuais da semana de arte moderna e, portanto, ser lido como índices que remetem, por assim dizer, à formação discursiva de tais sujeitos e aos interesses editoriais que lhes acompanhava. O “burguês-burguês” é descrito como alguém conservador e ridículo. Parece recair sobre ele uma grande responsabilidade pelas mudanças ocorridas em São Paulo. Essa crítica é feita durante todo o livro, e com diversos graus de metaforização da imagem poética.

4. 2.4 Um olhar sobre “Paisagem n° 3”, “Triângulo”, “Escalada” e “Tietê”

O próximo poema a ser analisado é uma mescla de índices difusos e manifestos. Tais índices reforçam o caráter metafórico do discurso marioandradino, na medida em que comparações entre elementos distintos são feitos e reatualizados pela linguagem poética. Vejamos:

Paisagem N.º 3
Mário de Andrade

Chove?
Sorri uma garoa de cinza,
Muito triste, como um tristemente longo...
A Casa Kosmos não tem impermeáveis em liquidação...
Mas neste Largo do Arouche
Posso abrir o meu guarda-chuva paradoxal,
Este lírico plátano de rendas mar...

Ali em frente... - Mário, põe a máscara!
-Tens razão, minha Loucura, tens razão.
O rei de Tule jogou a taça ao mar...

Os homens passam encharcados...
Os reflexos dos vultos curtos
Mancham o petit-pavé...
As rolas da Normal
Esvoaçam entre os dedos da garoa...
(E si pusesse um verso de Crisfal
No De Profundis?...)

De repente
Um raio de Sol arisco
Risca o chuveiro ao meio
(ANDRADE, 1986, p.99).

O primeiro verso é composto por uma frase interrogativa (*Chove?*), o segundo é uma referência à garoa, símbolo da cidade de São Paulo, porém “cinza”, o que relacionado com a interrogação do primeiro gera um questionamento: choveu mesmo? Parece que a garoa nada mais é do que a poluição existente na cidade, pois a garoa é “cinza”. Os sentimentos são contraditórios e expressos por antíteses como “sorri”/“muito triste” e para enfatizar a tristeza, o poeta além da utilização advérbio “muito” faz um prolongamento do adjetivo “triste” para um advérbio “tristemente”, ou seja, ao expandir a palavra se expande também a sensação de tristeza presente na ação de sorrir. Parece que poeta e cidade se confundem (fundem-se) o tempo todo na obra. A aparente prosopopeia seria então uma forma de forçar o leitor a refletir sobre que elemento “sorri” e está “triste”? Para nós, a própria voz poética pode ser expandida nestas ações e nestes sentimentos. Até aqui, estamos no nível predominantemente simbólico.

A partir dos próximos versos, o poeta vai nos aproximando da cidade. O próximo verso é uma referência indexical à “Casa Kosmos”. Esta era uma loja que vendia artigos de luxo para homens. Temos aqui um índice manifesto que parece apontar para um índice difuso, quer seja: a dificuldade financeira pela qual passava Mário de Andrade e boa parte

das aristocracias (*não há impermeáveis em liquidação*). O largo do Arouche é outro índice manifesto de uma praça de São Paulo situada na região central em que o poeta sentia-se à vontade para usar seu “*guarda-chuva paradoxal*”. O paradoxo do guarda-chuva parece reforçar a impressão de que não está chovendo externamente. A chuva expressa, assim como outros elementos do poema um jogo entre o que está na cidade e o que está nas sensações do poeta. A chuva, pontuação e o paradoxo funcionam como índices desorientadores que obrigam o leitor a buscar sentido, onde parece superficialmente não haver.

A próxima estrofe é formada por índices difusos: “*Mário*” e “*Rei de Tule*”. Enquanto Mário utiliza de máscaras para transitar na cidade e estabelece uma interlocução com sua loucura, surge a referência ao Rei de Tule. Este é um poema de Goethe, traduzido por Guilherme de Almeida, que contava a história de um rei que, no leito de morte, atira ao mar uma taça de ouro que ganhara de sua amante, depois do último gole de vinho que deu em sua vida. Alegoricamente, a voz poética de Paulicéia Desvairada estabelece uma relação entre sua “loucura” e o ato do “rei de Tule”. Jogar “a taça ao mar” simbolicamente representa despedir-se de forma definitiva de algo valioso. Significa ainda, no poema, a sobriedade paradoxal da loucura (razão x locura) que reafirma no poeta a sensação de que algo valioso se perdeu.

Na sequência, a voz poética refere-se mais uma vez à chuva e às multidões que caminham pelas calçadas paulistas (*petit-pavé*). “*As rolas da normal*” é um índice difuso e uma metáfora das mulheres que estudavam na escola “Normal”, refundada em 1894. Temos as mulheres ocupando espaço público, outro sintoma da urbanização, além de uma mudança entre os homens que “*marcham*” e as mulheres que “*esvoaçam*”, como marca, na escolha lexical, de perspectiva de gênero da voz poética. Outro aspecto que tal escolha lexical reforça imagetivamente é a ideia de movimento, de multidão. Estes elementos são muito caros à modernidade.

Os próximos versos são referências a obras de tom romântico que marcam momentos históricos diferentes:

Crisfal é um poema pastoral de Cristovão Falcão, que relata o amor entre dois jovens (Maria e Crisfal) que são separados pela distância e marca uma tentativa portuguesa de adaptação à poesia bucólica pastoril grega e latina. Já “*De profundis*” é uma obra de Oscar Wilde de 1897 e que seria uma carta escrita por este, na prisão, ao seu amante, Alfred Douglas que, no entanto, só se tornaria pública em 1960, mas que teve um

trecho publicado em 1905. Mas o que estas referências têm a ver com os índices à cidade de São Paulo e a Mário de Andrade?

Podemos então, agora, partindo destas informações sobre as referências, tentar reestabelecer os sentidos metafóricos destas. A referência aos textos citados estabelece uma relação entre estes e o poeta andarilho do poema. A prisão é comum a todos. Seja de forma concreta, como em Wilde, seja de forma metafórica, como em Crisfal, seja na própria condição existencial da voz poética (o *flanêur* de Mário de Andrade é um estrangeiro em sua própria terra, aprisionado, portanto, na sua temporalidade agonística). De *profundis* e Crisfal possuem como temática o sofrimento por um amor distante e vítimas das condições sociais que os engloba. Entretanto, de um lado temos uma proposta de amor bucólica, que tenta remontar à antiguidade clássica. E de outro lado, o amor homossexual entre sujeitos completamente burgueses e modernos, sob a proibição de um sistema prisional, também ele “moderno”. Portanto, “*um verso crisfal/ no De Profundis*” representaria a junção de duas obras de temáticas similares, mas de temporalidades distintas. Este conflito será fundamental para entender a chegada da modernidade e da urbanização na cidade São Paulo. Tudo isto é muito simbólico, mas, ao reatualizar esses signos, estaremos diante da necessidade dos índices. A metáfora, como vimos em Ricouer, está no nível do discurso e isto ajuda na sua capacidade de estar “viva”. As referências reforçam, e podemos afirmar isto, por causa dos índices difusos e manifestos observados no poema e mesmo no livro, elas reforçam as ideias de:

- Coisa perdida: a cidade amada pelo poeta estava em desmonte.
- A ideia de prisão e tristeza: o poeta sente-se triste por nada poder fazer com a chegada da urbanização e com ela toda uma série de mudanças e mazelas.
- A convivência entre temporalidades distintas: esta característica é mais visível nos momentos de transição entre estruturas sociais por anos consolidadas.

Todos esses elementos estão presentes nas referências enquanto símbolos, aproximando-se de forma clara daquilo que chamamos de índices difusos, mas também estão presentes “naquela” São Paulo citada através de índices manifestos e nisto consiste seu carácter metafórico, o que reforça nossa tese de que: índices de natureza distinta podem ao se juntar, formarem metáforas atualizadas.

No poema *Rua de São Bento* podemos observar, logo no título, uma referência feita à rua que junto com a Rua Direita e 15 de Novembro formavam o famoso Triângulo que, no início do século XX, representou o centro comercial, cultural e intelectual da

cidade São Paulo. Com a modernização, o “triângulo” tornou-se um espaço muito frequentado pela elite cultural de São Paulo⁴³. Vejamos um trecho:

Triângulo

Há navios de vela para os meus naufrágios!
E os cantares da uiara rua de São Bento...

Entre estas duas ondas plúmbeas de casas plúmbeas,
As minhas delícias das asfixias da alma!
Há leilão. Há feira de carnes brancas. Pobres arrozais!
Pobres brisas sem pelúcias lisas a alisar!
A cainçalha... A Bolsa... As jogatinas...

Não tenho navio de velas para mais naufrágios!
Faltam-me as forças, falta-me o ar!
Mas qual! Não há se quer um porto morto!
Can you dance the tarantela – “Ach! Ya”.
São as Califórnia de uma vida milionária
nunha cidade arlequinal...

O clube comercial... A Padaria Espiritual...
Mas a desilusão dos assombrados amorosos
põe majoration temporaire, 100% nt!

Minha loucura acalma-te!
Veste o water-proof dos também!
Nem chegarás tão cedo
à fábrica de tercidos dos teus êxtases:
telefone: Além , 3991...
Entre estas duas ondas plúmbeas de casas plúmbeas,
vê, lá nos muito-ao-longes do horizonte,
a sua chaminé de céu azul!
(ANDRADE, p.40).

Neste trecho, podemos observar uma construção metafórica que é sintomática da ambiguidade entre encantamento e pessimismo, tão presentes também na figura do *flâneur* baudelairiano. O centro financeiro é metaforizado e transforma-se em um rio por onde o *flâneur* percorre e onde a cidade passa a revelar seus encantamentos e perigos. Pelos “navios de vela” o poeta e transeunte “navega” pela cidade sendo constantemente seduzido pela “Uiara”⁴⁴ e ao mesmo tempo observando o clima “Plúmbeo”(melancólico) da cidade, aliás, este vocábulo repete-se como determinante também do substantivo “casas”, sendo possível que esteja referindo-se simbolicamente ao período marcado pelo

⁴³ Podemos observar que os poemas de “Pauliceia Desvairada”, pelo menos na edição que tomamos como base para este trabalho, vão aos poucos partindo do centro para a periferia em suas temáticas.

⁴⁴ Também conhecida como Iara, é uma figura do folclore brasileiro, que seria uma espécie de sereia que tem olhos verdes e costuma cantar uma melodia tão bela que seduz os navegantes para o fundo das águas. Os índios têm tanto medo da Uiara que evitam os rios e lagos ao entardecer.

entardecer (considerado pelos indígenas o horário mais perigoso para travessias, por causa dos cantos da Uiara), ao processo de poluição da cidade e ao estado de espírito do *flâneur*, dividido entre os cantos sedutores da Uiara, e ao clima (na perspectiva da voz poética) triste da cidade no final da tarde.

O poema descreve este fim de tarde na cidade de São Paulo trazendo sutilmente a ausência da figura do negro neste espaço supervalorizado, reservado à burguesia ascendente. No verso: “Há feira de carnes brancas”, podemos deduzir que esta referência é uma clara alusão à ausência do negro no centro financeiro e intelectual da cidade. Veremos, mais adiante, como os negros aparecem transitando os bairros periféricos e como, neste poema, sua ausência é bem justificada retoricamente. Lembrando que nossa proposta de análise precisa levar em consideração a construção poética imbricada com os fatores históricos e sociais que marcaram àquela São Paulo e sua reconstrução poética. A metáfora, portanto, como processo de duplicação da referencialidade, fazendo surgir outros aspectos não observáveis à primeira vista.

O verso harmônico⁴⁵: “A cainçalha... A Bolsa... As jogatinas...” reforça a impressão de fragmentação e de recortes imagéticos e fotográficos da cidade, típicas de um espaço e de um poeta em movimento constantes. Os poemas possuem palavras em inglês, alemão e a referência a “tarantela”, que é uma dança italiana. Funcionalmente, esses elementos desempenham papel de “índices difusos” das falas que se ouvia nas ruas paulistas, devido à maciça presença imigrante e ao mesmo tempo da ironia marioandradina ao citar a Califórnia para se referir a São Paulo. Como se esta tivesse a pretensão de parecer com tal cidade. Usando o conceito de Muecke (1995) de ironia instrumental:

a Ironia Instrumental é um jogo para dois jogadores (embora isto não seja tudo que ela é). O ironista em seu papel de ingênuo, propõe um texto, mas de tal maneira ou em tal contexto que estimulará o leitor a rejeitar o seu significado literal expresso em favor de uma significação ‘translitera’, não-expresso de significação contrastante (MUECKE, 1995, p. 58).

As “califórnicas de uma vida milionária” é um ato de fingimento da voz poética que ironiza a postura da sociedade paulista e o luxo da burguesia ascendente, em detrimento da miséria de parte da população. Sendo assim, essa visão do *flanêur* marioandradino pode ser interpretada como uma representação lírica da visão do poeta

⁴⁵ De acordo com o “Prefácio Interessantíssimo” de Mário de Andrade, são versos cujo discurso está centrado em palavras que se encadeiam pela carga semântica que possuem em si. Sem o auxílio de conectivos ou de elementos que completem a oração sintaticamente.

sobre a cidade, o que é, portanto, índice do poeta e da própria cidade recém-industrializada.

Existem duas referências feitas no poema que expressam bem os tipos de indexicalidade os quais pretendemos propor. O “Clube Comercial” foi o local em que Anita Malfatti fez uma exposição em 1920, sendo, portanto, índice manifesto dos movimentos culturais e eventos ocorridos na São Paulo da década de 20. Já a Padaria Espiritual fora um movimento literário surgido em Fortaleza no final do século 19, que possuía ideário nacionalista e modernista, sendo assim, índice destes conceitos, que localizados no tempo, transformam-se, também, além de símbolos, em índices da ideologia dos artistas brasileiros do início do século 20. Mas se pensarmos em todos os condicionantes históricos e nas outras referências feitas no poema, podemos afirmar termos neste, um índice difuso do período histórico deste poema enquanto enunciado. Nunca é demais lembrar que Ricoeur trata a metáfora (neste sentido podemos dizer que índices difusos muitas vezes podem funcionar como tais) no nível do discurso. Sendo assim, metaforicamente, o movimento cearense pode funcionar neste poema também como uma metáfora, ou metonímia temporal do próprio movimento paulista. E mais uma vez, o livro parece falar da São Paulo da década de 20.

Na última estrofe, novamente, a voz poética retoma a ideia de chuva com os Waterproof à prova de água e de monotonia com a pluralização da palavra “também” e com a interlocução com a sua “loucura”, que tantas vezes aparece nos poemas de Paulicéia Desvairada. Fábricas, chaminés, o céu que vai ficando ao longe (no poema, mais uma vez, o poeta se desvia das convenções de escrita, ao colocar também no plural o advérbio “longe”, com a clara intenção de intensificar a distância que separava o poeta do céu azul.) são elementos que corroboram para uma tentativa de transformar, em palavra, os recortes visuais e sensitivos do flâneur.

Sendo assim, parece ficar evidente a relação entre o poema e os fatos históricos que marcaram a geração modernista e paulista de 22. Temos aqui, um exemplo emblemático da riqueza poética de Paulicéia Desvairada. Poema cheio de referências que são ressignificados poeticamente e cheio de estratégias discursivas e estéticas: como o verso fragmentado, a seleção vocabular, a ironia, os simbolismos (como o do triângulo) que ajudam a desautomatizar o texto e ao mesmo constroem pontes para novas interpretações.

Outro sujeito reconstruído poeticamente na obra é o negro. Se a situação dos imigrantes pobres era lastimável, imaginem como se deu a inserção deste sujeito no

mercado de trabalho daquela São Paulo. Além de representar um mercado consumidor, o negro teve um papel importante na mão de obra barata daquela São Paulo, embora, muitas vezes, tenham sido relegado aos espaços marginalizados na sociedade, sobre uma reforma urbana ocorrida na cidade, Sevcenko dirá:

Em razão destes projetos, as autoridades não faziam segredo da sua intensão de desapropriar ou excluir destas áreas os núcleos de populações cujo estado extremo de miséria, as forçara a se aglutinar em casebres às margens da Várzea do Carmo e da Baixada dos Piques. Eram núcleos com forte presença de negros, resultantes originalmente de grupos de escravos invadidos nas lavouras e aquilombados naquelas zonas até então insalubres, abandonadas e sem valor (SEVCENKO, 1992, p.140 e 141).

Os negros ocuparam, portanto, uma posição periférica, resultado das condições em que se deu a abolição da escravatura. Com o pretexto da comemoração do centenário da independência, o governo paulista intensificou ações cujo principal objetivo era retirar os negros das proximidades do centro da cidade (SEVCENKO, 1992). Esses sujeitos também foram alvos preferenciais da repressão policial, sofrendo constantes discriminações de tais autoridades, inclusive, temos o fato de que a cor da pele era um pré-requisito para se entrar na polícia paulista da época, que não aceitava pessoas negras (SEVCENKO, 1992). Em relação aos movimentos operários, em seu livro “Nem tudo era italiano”, Carlos José Ferreira dos Santos (1998) dirá:

Aparentemente na urbe paulistana, “nem tudo era mesmo italiano”, até as manifestações sociais da sua população contra as explorações. A presença dos imigrantes tem sido também bastante ressaltada entre os trabalhadores, em particular nas fábricas, nas organizações sindicais, na agitação anarquista e socialista, na formação dos partidos socialista, na formação dos partidos, nas greves, na imprensa operária e na própria formação da tradição cultural e social dos trabalhadores paulistanos. (...)

No entanto, algumas inquietações, entre tantas possíveis, me acompanharam. Raramente é citada a presença dos não imigrantes nesse processo, especialmente os da parcela pobre da população – os chamados negros, índios, mestiços, pretos, pardos, caboclos, caipiras, mulatos, nativos, brasileiros, os da terra. Ou, quando ocorre de serem considerados, é de forma quase sempre depreciativa em relação a sua participação (SANTOS, 1998, p.15).

O que podemos observar é que a figura do negro fora constantemente marginalizada na construção da modernidade paulista, ou seja, estes também não foram convidados para a festa da modernidade. O que faz o professor Carlos José Ferreira dos Santos é mostrar que por trás da “Belle Époque” paulista, havia uma legião de excluídos, cuja presença negra era maciça. Neste contexto, o negro sofria, portanto, uma dupla

exclusão, ironicamente, resultado da abolição: era excluído do enriquecimento, pois teriam que recomeçar suas vidas financeiras do zero e excluídos do trabalho assalariado, pois eram considerados inferiores para o trabalho braçal em relação aos imigrantes:

Os negros, sem trabalho pelas novas circunstâncias sociais, converteram-se em vagabundos sistemáticos.

Fernandes⁴⁶ conclui que a abolição equivalia a condenar o negro à eliminação no mercado competitivo do trabalho, pois estes se condenavam ao ostracismo e à autodestruição como protesto mudo ou efeitos suicidas dos complexos de desilusão social. Em resumo, as oportunidades oferecidas para negros e mulatos após a Abolição estavam longe de oferecer dignidade e oportunidades de ascensão social.

O estrangeiro tornara-se o principal concorrente do negro no contexto do mercado do trabalho livre, (...). as elites demonstravam certo nível de identidade com os estrangeiros (SIMÕES, 2005, p.2).

Para José Luís Simões (2005), baseado em Florestan Fernandes (1978), a abolição, ao contrário de significar uma melhoria em suas vidas, representou, para a população negra, mais um empecilho em sua inserção na sociedade moderna. A disputa por espaço com os imigrantes no mercado de trabalho fora desigual, pois estes representavam trabalhadores “mais capacitados”, na mentalidade dos empresários. Os negros, desta forma, foram levados, por esta estrutura social cruel, à marginalidade crescente e aos bairros pobres da cidade. Pois o centro da cidade fora resultado de inúmeras iniciativas cujo objetivo fora o embaquecimento da população. No livro estudado, nosso *flâneur* apresenta, em vários momentos, a figura do imigrante relacionada aos bandeirantes; como representante do elemento estrangeiro que traz violência em nome do desenvolvimento.

Traremos o poema *Escalada* para estabelecer uma relação entre a crítica citada e as condições de produção da obra, assim como estes elementos históricos, indexicamente, ajudam na construção de sentido do livro. Vamos ao poema:

⁴⁶ FERNANDES, Florestan. **A Integração do negro na sociedade de classes**. São Paulo: Ática, 1978. vol. 1. p. 146.

A ESCALADA

(Maçonariamente.)

-Alcantilações!... Ladeiras sem conto!...
Estas cruzeiras, estas crucificações da honra!...
-Não há ponto final no morro das ambições.
As bebedeiras do vinho dos aplaudires...
Champanhações... Cospe os fardos!

(São Paulo é trono.) – E as imensidões das escadarias!...
-Queres te assentar no píncaro mais alto? Catedral?...
-Estas cadeias da virtude!...
-Tripinga-te! (Os empurrões dos braços em segredo.)
Principiarás escravo, irás a Chico-Rei!

(Há fita de série no Colombo.
“O Empurrão na Escuridão”. Filme nacional.)
-Adeus lírios do Cubatão para os que andam sozinhos!
(Sono tre tustune per i ragazzini.)
-Estes mil quilos da crença!...
-Tripinga-te! Alcançarás o sólio e o sol sonante!
Cospe os fardos! Cospe os fardos!
Vê que facilidades as tais asas?...
(Toca a banda do Fieramosca: Pa, pa, pa, pum!
Toca a banda da polícia: Ta, ra, ta, tchim!)
És rei! Olha o rei nu!
Que é dos teus fardos, Hermes Pança?!

— Deixei-os lá nas margens das escadarias,
onde nas violetas corria o rio dos olhos de minha mãe...
— Sossega. És rico, és grandíssimo, és monarca!
Alguém agora t’os virá trazer.

(E ei-lo na curul do vesgo Olho-na-Treva.)
(ANDRADE, p.56 e 57; 2017).

A voz poética cita a figura de Chico-Rei (*Principiarás escravo, irás a Chico-Rei*). Sobre esta figura lendária, comum na oralidade de Minas Gerais, Ruben Alves da Silva, em seu texto “Chico Rei Congo do Brasil” comenta:

Esta personagem “lendária” é descrita como um rei tribal congolês que foi trazido para o Brasil como escravo e levado para as Minas Gerais, onde, forçado a trabalhar na lavra de ouro, conseguiu com esforço braçal comprar sua liberdade. Além disto, com astúcia e solidariedade dos “irmão de mesa” da irmandade religiosa da qual se tornou membro, também logrou alforriar tantos outros cativos. Este ato heroico valeu ao ex-escravo a coroação simbólica de Rei Congo do Brasil (SILVA, 2007, p.45).

A figura do Chico-Rei pode ser tomada como um símbolo que nos ajuda a refletir sob a própria condição do negro, antes e depois da escravidão. Seu carácter heroico remete a necessidade de sobrevivência desta população (SILVA, 2007). O poema *Escalada* remete ao crescimento industrial que ocorreu em boa parte do estado de São

Paulo (*Adeus lírios do Cubatão*⁴⁷), no qual, os negros, de maneira geral, não foram beneficiados com tal processo. A referência a Chico-Rei é uma ironia às possibilidades de ascensão social dos grupos negros. Pois, como já observamos, o fim da escravidão representou o surgimento de outros problemas para estes grupos, que foram inseridos no mercado de trabalho, sem especialização e carregando o estigma de seres vagabundos e preguiçosos, sofrendo assim, com o racismo de boa parte da sociedade paulista.

O poema também faz referência ao marechal Hermes da Fonseca (Hermes Pança), que liderou o fato histórico ocorrido em 1922, nominado de Revolta do Forte de Copacabana, que simbolizou uma resistência de parte dos militares à política oligárquica do café-com-leite. O ex-presidente tornara-se portanto símbolo da resistência às oligarquias que dominavam a política brasileira da época. Hermes da Fonseca também pode simbolizar uma outra referência feita no livro a sujeitos de resistência que foram vítimas das estruturas de poder já estabelecidas (Hermes da Fonseca morre em setembro de 23, meses depois de ser libertado da prisão já muito doente) assim como metáfora indexical da própria condição da voz poética, presa em seu estado de sujeito no centro do processo de transição de modelos econômicos e culturais tão distintos.

Tietê

Era uma vez um rio...
 Porém os Borbas-Gatos dos ultra-nacionais esperiamente!
 Havias nas manhãs cheias de Sol do entusiasmo
 as monções da ambição...
 E as gigânteas vitórias!
 As embarcações singravam rumo do abismal Descaminho...
 Arroubos... Lutas... Setas... cantigas... Povoar!...
 Ritmos de Brecheret!... E a santificação da morte!
 Foram-se os ouros!... E o hoje das turmalinas!...
 –Nadador! vamos partir pela via dum Mato-Grosso?
 –Io! Mai!... (Mais dez braçadas.
 Quina Migone. Hat Stores. Meia de seda.)
 Vado a pranzere con la Ruth (ANDRADE, 2017, p.59.).

O poema começa com o “*Era uma vez*” das histórias que não tinham um tempo cronológico. Mas à parte ironias de Mário, o verso seguinte deixa claro a referência: trata-se dos Bandeirantes, estes simbolizaram a independência paulista com relação a Portugal, como bem observou Sergio Buarque de Holanda:

⁴⁷ Microrregião de Santo e grande parque industrial.

A expansão dos *pioneers* paulista não tinham suas raízes do outro lado do oceano, podia dispensar o estímulo da metrópole e fazia-se frequentemente contra a vontade e contra os interesses imediatos desta. Mais ainda esses audaciosos caçadores de índios, farejadores e exploradores de riqueza, foram, antes do mais, puro aventureiros – só quando as circunstâncias o forçavam, é que se faziam colonos (HOLANDA; 1995, pg.102).

Portanto, o início do poema marca um lugar de memória contrário à situação atual de São Paulo. As aventuras Bandeirantes são marcas da identidade paulista separada de seu cordão umbilical, Portugal. Porém, a visão da voz poética de Mário de Andrade, um sujeito carregado de valores humanísticos, não poderia apenas exaltar os Bandeirantes, daí certa ambiguidade que marca essa figura na visão da voz poética: ao mesmo tempo em que representa a identidade paulista e sua independência com relação a metrópole (Portugal), também simboliza uma ação violenta contra outro elemento da identidade nacional, o índio. Daí as “*monções de ambição*” que levaram a um “*abismal descaminho*”, as “*santificações da morte*”. Essa ambivalência é fundamental e marca a figura do Bandeirante na visão da voz poética: um libertário e um assassino.

Sobre o trecho que diz: “*Ritmos de Brecheret...*” observamos um índice de Victor Brecheret, que nasceu e viveu boa parte de sua vida na Itália, o que lhe possibilitou a alcunha de ítalo-brasileiro. Como havia a proposta modernista de condensação do significante, ou seja, fazer com que possamos explorar o máximo de significado do mínimo de significante, podemos afirmar que a referência a Brecheret condensa ainda outro significado: foi este escultor o autor da obra *Monumento às Bandeiras*, que faz uma referência aos bandeirantes e às populações que ajudaram a construir São Paulo. Tal obra ficou pronta em 1953, entretanto, o projeto foi idealizado em 1920, sendo que o próprio Mário de Andrade teve acesso à maquete, uma vez que Brecheret era seu amigo e foi um dos “responsáveis” pela escrita de Paulicéia Desvairada. Pois, de acordo com Mário, foi a obra de Brecheret, denominada “Cristo de Trancinhas”, que fez com que ele tivesse uma discussão com a família e saísse indignado de casa e começasse a escrever, com raiva, o livro estudado nesta tese. O *Monumento às Bandeiras* é um local de memória (Nora; 1981) claro, produto de uma política de construção de monumentos que fez da cidade de São Paulo no início da década de 20. Sobre isto, Nicolau Sevcenko dirá:

Em meio a essa atmosfera eufórica, várias entidades ou segmentos da população concorrem entre si para deixarem a sua marca ou seu símbolo coletivo de distinção, fixando sua própria perspectiva como marco de referência que viesse a se tornar um traço indelével de qualquer possível identidade da cidade. (...) O escultor modernista Victor Brecheret projeta esta peça arquitetônica chave, que é um autêntico manifesto urbano do ideário modernista, o monumento às Bandeiras (SEVCENKO, 1992, p.98).

Interessante observar como no decorrer no poema, na medida em que São Paulo vai se atualizando, vai se tornando mais híbrida. Por exemplo, no último verso, os imigrantes italianos multiplicam-se pela cidade, mais uma vez, novo e velho, antigo e novo se entrelaçam no livro. Portanto, o movimento indicado dos “*Cortejos*” é internalizado no poema, sendo também um movimento temporal de passado e presente (sempre tomando como referencial o tempo da enunciação) espécie de caminhar no poema representado de forma diagramática (FERRAZ, 2012). Este (presente) marcado pelos falares dos imigrantes italianos, aquele (passado) simbolizado pela presença dos Bandeirantes.

Este conflito entre temporalidades distintas está presente não só nas descrições mais ou menos “objetivas”, mas se observa também nos próprios juízos de valor do poeta. Um poema afiado neste sentido é *Domingo*.

Neste texto há uma sucessão de fatos apresentados de forma fragmentária. No primeiro momento, o poeta relata a manhã de domingo na cidade paulista e a ida das famílias à igreja (*Missas de chegar tarde...*). Porém o *flâneur* recupera esta imagem poeticamente para falar da hipocrisia que existia na sociedade de então. Mesmo durante a missa, as pessoas trocavam olhares e paqueras (*Tantos telégrafos sem fio!*), também por isto, no final de cada estrofe repete-se (como em uma oração) os versos: “– *Futilidade, civilização...*”. Esta espécie de oração litânica⁴⁸ repete-se no final das estrofes e refere-se ao tipo de comportamento das pessoas que iam à igreja paquerar ou de modo geral, exibir-se num papel de representação social.

Na segunda estrofe, ainda na missa, as pessoas falam dos jogos de futebol que ocorreriam na tarde (*Hoje quem joga? ... O Paulistano/*). Aí são citados vários índices manifestos de jogadores da época. A terceira estrofe mantém uma crítica a desatenção das pessoas na igreja, dispersas em várias coisas além da missa. Neste momento, temos o pensamento de pessoas contando dinheiro e conversando sobre a possibilidade de ao

⁴⁸ Tipo de oração em que se responde com uma invocação breve e repetida. É uma das formas mais populares e antigas de oração, tem, em geral, uma noção de súplica.

curso (*Ir ao curso é lei*), lá a sensualidade vibrava (*Automóveis fechados...*). A todas essas, a missa ia acontecendo, sem que as pessoas se concentrassem nela, tamanha a quantidade de estímulos que o sujeito naquela São Paulo recebia, a missa parecia de menor importância e esta era tediosa (*O bocejo do luxo* – p.47) se comparada com as tentações da cidade.

Na última estrofe o poeta refere-se de forma manifesta e difusa ao cinema e aponta como este influenciava no comportamento da população, sendo, portanto, índice deste:

Central. Drama de adultério.
A Bertini arranca os cabelos e morre.
Fugas. . . Tiros. . . Tom Mix!
Amanhã fita alemã... de beijos. . .
As meninas mordem os beijos pensando em fita alemã. . .
As romãs de Petrônio. . .
E o leito virginal. . . Tudo azul e branco!
Descansar. . . Os anjos. . . imaculado!
As meninas sonham masculinidades. . .
— Futilidade, civilização. . .
(ANDRADE, p.47).

A parte inicial da estrofe refere-se a gêneros cinematográficos que surgiram na cidade paulista. Esta cultura cinematográfica interferiu decisivamente no comportamento das pessoas, e mais especificamente, segundo o poema nos sugere, no comportamento das mulheres. Sobre o cinema no poema, João Manoel dos Santos Cunha (2011) vdirá:

O cinema central possuía dois luxuosos salões – o “verde” e o “vermelho”, era um dos mais *chics* da Avenida São João, endereço do antigo Cine Bijou, uma das primeiras salas de cinematógrafo de São Paulo e onde Mário teria esquecido o chapéu em 1910. O poeta concentra na última estrofe do poema quatro gêneros que, desde os anos dez, disputavam o interesse do público: os dramas passionais, italianos e franceses; os westerns americanos; as “fortes” fitas realistas alemãs e nórdicas e os filmes históricos italianos (CUNHA, 2011, p.159).

As referências feitas nos poemas são recriações de espaços e circunstâncias que fizeram parte da vida da voz poética. São, portanto, índices manifestos que nos remetem a uma época específica e funcionam como fotografias do momento histórico em que a obra é produzida e também de um estado de ânimo do poeta. A imagem da atriz Francesca Bertini, arrancando os cabelos, é uma sátira aos exageros dos dramas passionais. A referência a Tom Mix traz à tona os filmes westerns americanos, que via neste ator um grande ídolo da época. Estas referências aparecem sem aspas, no poema, e com repetidas reticências que denotam uma ação contínua.

A voz poética nos sugere que com a chegada do cinema, ocorrera toda uma transformação e estimulação da libido, em particular feminina (*as meninas mordem os*

beijos pensando em fita alemã...). Neste momento, a missa ainda estava acontecendo (*Os anjos... imaculados!*) e a mente das mulheres pensavam no cinema e nas tentações que este despertava. Temos aí, já na década de 20, uma tentativa de Mário de Andrade de falar da sexualidade feminina e recolocando tais sujeitos na ordem do discurso do desejo, ou seja, as mulheres como seres reconhecidamente desejantes, coisa incomum nos discursos da época. Para fechar o poema, o *flâneur* sugere o clima de intensa libido dentro da própria igreja e mais uma vez a mulher é tomada como sujeito “privilegiado” na representação de tal sensualidade (*As meninas sonham masculinidades...*). Então uma pergunta surge: Porque as mulheres foram escolhidas para representar este clima de sensualismo? Uma resposta possível seria que “as meninas” foram os sujeitos cuja prática social fora mais acentuadamente modificada com a chegada do cinema europeu e americano em São Paulo. E isto é significativo e revela a visão do *flâneur* com relação a estas “novas” mulheres, que ganhavam o espaço público, porém esta manifestação feminina ainda dava-se de maneira difusa e sob o véu da moralidade cristã, representada pela ida à igreja no domingo pela manhã, tanto que o poeta irá desabafar no último verso em espécie de “discurso direto” marcado pelo travessão.

Essa representação poética parece semelhante à descrição do historiador Sevcenko, quando ele diz:

A indústria cinematográfica, em prosperidade galopante, sobretudo, os estúdios norte-americanos, beneficiários exclusivos dos transtornos que a guerra impusera aos concorrentes europeus, supera os teatros e adquire um papel proeminente como forma popular de lazer nas grandes cidades. (...) Mas em compensação, criou instantaneamente uma legião de entusiastas ardorosos, que encontravam no dinamismo técnico e temático da forma cinematográfica a arte compatível por excelência com os estímulos voláteis da cidade (SEVCENKO, 1992, p.92 e 93).

Sevcenko se refere ao início do século XX, fala como o cinema americano passou a influenciar as pessoas mais que o teatro fazia. Esse cinema era, na maioria das vezes, simples e de interesse comercial, o que fez com que tivesse mais entrada na população do que o cinema europeu, em grande parte, mais experimental. Este fato histórico corrobora com a nossa intenção de mostrar a duplicidade da referência, como diz Ricoeur partindo de Jakobson, que faz da linguagem metafórica um espaço privilegiado de reescrita do “real”, despertando sentidos que a linguagem referencial não expôs. No caso do poema analisado acima, os fatos históricos são representados de forma fragmentária, como forma de internalizar na linguagem a realidade que circundava o nosso *flâneur*.

4.2.5 A presença feminina em “Tu”

Vamos observar no poema *Tu* quais as nuances que marcam a descrição da presença feminina na capital paulista:

TU

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 de treva bem forte!

Mulher mais longa
que os pasmos alucinados
das tôrres de São Bento!
Mulher feita de asfalto e de lamas de várzea,
toda insultos nos olhos,
toda convites nessa boca louca de rubores!

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

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 Mogi e Paris!
Pura neblina da manhã!

Gosto dos teus desejos de crime turco
e das tuas ambições retorcidas como roubos!
Amo-te de pesadelos taciturnos,

Materialização da Canaan do meu Poe!
Never more!

Emílio de Menezes insultou a memória do meu Poe...

Oh! Incendiária dos meus aléns sonoros!
tu és o meu gato preto!
Tu te esmagaste nas paredes do meu sonho!
êste sonho medonho!...

E serás sempre, morrente chama esgalga,
meio fidalga, meio barregã,
as alucinações crucificantes
de todas as auroras de meu jardim!
(ANDRADE, 2017, pg.72 e 73).

Este poema traz uma figura muito presente nos poemas de Flores do Mal de Baudelaire: a prostituta. Neste caso, o eu lírico de Mário faz, alegoricamente, uma

comparação entre a cidade São Paulo e uma prostituta. Vejamos o que estamos chamando de “alegórico”: Para João Adolfo Hansen, em seu livro: “Alegoria; construção e interpretação da metáfora”, existiriam dois tipos básicos de alegorias: a dos teólogos e a dos poetas. A alegoria teológica medieval terá função didática e seria uma espécie de verdade encontrada nas coisas, homens, ações e eventos, ligada à noção de hermenêutica e de escrituras sagradas: “interpretação religiosa das coisas, homens e eventos figurados em textos sagrados” (HANSEN, 2006, pg.18). O outro tipo de alegoria, para Hansen, seria a dos poetas, cuja função retórica, consistiria em um recurso linguístico usado para ornamentar o texto.

Para Walter Benjamin (1984) a alegoria se afasta do símbolo⁴⁹ a partir do momento em que ela rompe com o que Benjamin chamou de arte orgânica, que seria um tipo de arte relacionada à natureza de sua criação e que esconderia os seus procedimentos técnicos, para forjar uma noção de totalidade e cujas partes remeteriam a um todo sólido. Não atoa que a alegoria será mal vista no romantismo, pois esta era entendida como “difícil”, pois trabalharia com fragmentos, muitas vezes, desconexos e deslocados, que só poderiam ser ressignificados pelos críticos, o que contrariaria a proposta romântica de expansão da arte para todas as classes sociais. Estas ideias estão presentes no livro *Origem do drama Barroco alemão*.

Benjamin (1984) ataca, em seu texto *Sobre o conceito de história* uma ideia de história evolutiva (tempo = kronos), acreditava ele que a história era passível de desvios e que o passado estava intimamente ligado com o presente (tempo = Kairós) pois seria este o responsável em reescrever o já vivido. Esses conceitos serão importantes para entendermos a releitura do Barroco feita por Benjamin e a emergência em fazê-lo. Pois para ele, o “Kairós” é um momento em que o presente “pede” a recuperação do passado, ou melhor, sua reescrita, e é a partir desta reescrita da noção de alegoria (no Barroco) que chegaremos à noção moderna desta, que Benjamin trabalha nas obras escolhidas.

Com relação ao conceito de alegoria, pode-se falar em dois momentos na obra de Benjamin. Um, na década de 20, marcado pela elaboração de sua tese de livre docência: *Origem do drama Barroco Alemão*. Outro, o das “Obras Escolhidas”, na década 30, o qual nos interessará particularmente o volume 3, intitulado: *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Em um primeiro momento, Benjamin (1984) procura contextualizar a noção de alegoria. Para tanto, ele partirá da noção no classicismo (Hansen

⁴⁹ Conceito citado aqui, diferente da noção de categoria signica usado por Peirce.

chamará de forma mecânica), cuja função era criar uma arte eterna, na qual a união das partes resultaria num todo perfeito e harmônico. Em seguida mostrará, como os românticos, a partir do gênio criador, reforçaram a noção de símbolo, como tentativa de restaurar a arte orgânica ou como diria Hansen, para os românticos: “a forma orgânica, é inata, revelada a partir do interior mais espiritual do artista em contato intuitivo com a natureza” (HANSEN, 2006, pg.18). Faltou então um período histórico entre estes citados, localizado depois do classicismo e sua busca de restaurar os valores clássicos e antes dos românticos. Este período é o que se convencionou chamar de Barroco. Este usará a alegoria para destruir a organicidade da obra de arte, tornando-a, não mais um conjunto harmônico, mas uma união de fragmentos de figuras deslocadas, descontextualizadas, mortas em seu significado anterior. Daí surgirá o que Hansen chama de “*mall affectatio* ou *inconsequentia rerum* ou Incoerência” (HANSEN, 2006, pg.67), que estaria relacionada à alegoria dos poetas.

A diferença fundamental entre o pensamento de Hansen e o de Benjamin, reside no fato de que Hansen estuda a manifestação da alegoria enquanto ornamento, em sua estrutura interior, ou seja, como se dá dentro do texto a construção alegórica. Benjamin a vê, sobretudo de fora, observando sua recorrência em contextos sociais específicos e sua relação com a fragmentação da noção de sujeito. Em uma concepção que talvez tenha faltado aos românticos, Benjamin observa os limites do símbolo diante de uma sociedade que vivia os impasses dos conflitos existenciais relacionados com a fragilização da fé, que já não respondia a todas as questões. Refiro-me as sociedades da alta idade média, que utilizavam a alegoria não mais como símbolo de uma história evolutiva e edificadora, mas como símbolo da ruína, resultado da dúvida e do medo da morte sem salvação, morte esta que estaria presente na figura alegórica, também morta de seu significado inicial, em suma, de um sujeito despedaçado cujo Iluminismo tentou a partir da crença na razão, juntar os cacos. Sendo assim, poderíamos dizer que a alegoria, de que fala Benjamin, na medida em que se afasta do símbolo ganha aspectos indexicais claros, na medida em que passam a representar elementos localizados em um tempo e espaço mais ou menos definidos.

Sendo assim, não é a toa que chamamos de alegórica, a comparação feita entre a cidade de São Paulo e uma prostituta. Nela “Mulher feita de asfalto e de lamas de várzea,/toda insultos nos olhos,/toda convites nessa boca louca de rubores”(pg.72). Tanto a mulher quanto a cidade são produtos de uma lógica do consumo e da objetivação da subjetividade e do próprio corpo. Logo, as cidades modernas seriam um palco

privilegiado para observação da objetivação do sujeito. Ao mesmo tempo em que a prostituta vira coisa, a cidade espelha uma certa forma de vida, de fetiche cujos os pilares estão a vida urbana e o capitalismo industrial. A prostituta, assim, não é apenas símbolo, mas índice (se observada de forma alegórica) deste processo de desumanização das pessoas e de “humanização” das coisas. Isso em Baudelaire é muito recorrente.

A figura da prostituta é um recurso alegórico usado para evidenciar a transformação do ser humano em mercadoria. A prostituta será alegoricamente significante da exploração humana e da mercantilização do corpo, antes, sagrado. Não à toa Walter Benjamin dirá: “A mulher em Baudelaire: a presa mais valiosa no ‘triunfo da alegoria’ – a vida que significa a morte. Essa realidade convém, incondicionalmente, à puta. É a única que não se lhe pode negar, e, para Baudelaire, apenas isso conta” (BENJAMIN, 1995, pg. 160). Baudelaire estaria, portanto assumindo uma postura contra a modernidade, colocando-se na “contramão” dos discursos desenvolvimentista, assumindo a posição do “outro da história”. Mas este outro, nos alerta Benjamin: “Lendo no outro da alegoria o reprimido da História, ele não consegue encontrar sua expressão através dos dominados, mas só através dos dominadores” (KOTHE, 1976, pg. 36). Baudelaire fez parte dos dominadores, pois era de família rica. Mas rebelou-se contra sua dominação, buscando um estilo de vida distante dos seus parentes. Benjamin também observa que a alegoria enquanto outro da História é um instrumento dos dominadores se rebelarem contra a sua dominação.

Sendo assim, Mário de Andrade buscou, na alegoria, paralelos entre a representação simbólica da prostituta e da cidade, e ao fazê-lo, traz a tona reflexões e imagens que nos fazem questionar sobre a forma como os sujeitos se comportam nas cidades urbanas, assim como tais cidades se comportam em relação aos sujeitos. Sendo assim, a comparação ganha aspecto de índice, na medida que colocada em todo contexto da obra. E também na forma em que a própria obra parece se apresentar como um grande índice. Sendo assim, o poema cita vários índices manifestos (‘Costureirinha de São Paulo,’ , ‘bandeirantemente!’, “das tôrres de São Bento!”) o que também nos ajuda a identificar a força indexical do poema.

Porém, estas mudanças não se deram de maneira harmônica e sem conflitos. Na obra estudada, vimos como a voz poética reage a essa mudança de comportamento. Nosso flâneur, em alguns momentos da obra, tratará deste tema com ironia e senso crítico: “e a ironia das pernas das costureirinhas/parecidas com bailarinas” (ANDRADE, p.43). Observamos a referência “as pernas”, como se estas passassem a estar mais descobertas

como a de bailarinas, outra possibilidade de interpretação remete ao fato de o poeta observar o movimento das ruas como um espetáculo de dança, cujo movimento é planejado e constante. Outro aspecto, que parece relevante, é o fato da palavra “costureiras” aparecer no diminutivo, que ao mesmo tempo remete a uma relação carinhosa e irônica, como se as costureiras estivessem em posição de inferioridade com relação às bailarinas, símbolo da cultura europeia; e que esta posição poderia ser explicada como uma relação entre o modelo e a “cópia”.

Vemos, portanto, que a mulher continua em destaque e já aparece como a própria cidade de São Paulo (*Mulher feita de asfalto e de lamas de várzea*), torna-se a amante metafórica do *flâneur*. Além desta metáfora, outras mulheres aparecem, estas de carne e osso; são: “as costureirinhas de São Paulo/ ítalo-franco-luso-brasílico-saxônica” (ANDRADE, p. 72). Estas mulheres são modelos de sujeitos marcados pela mistura cultural e estavam pelas ruas paulistas como trabalhadoras braçais e símbolo da própria cidade mista. Para remeter às origens desta mistura cultural das mulheres e da cidade de São Paulo, o poeta cria um advérbio do substantivo “bandeirante”: *bandeirantemente*. Fazendo isto, ilustra a influência estrangeira na cidade e mais uma vez, a mulher é elemento central na representação poética das consequências culturais destas influências.

Outro aspecto muito presente neste poema são as antíteses (madrasta/irmã, asfalto/lama de várzea, meio fidalga/meio barregã) que seriam uma representação dos aspectos da própria cidade, que ao mesmo tempo é amiga, aconchegante e rica, também é ameaçadora e desigual. Também há um conflito temporal e de expectativa com relação a cidade. Daí a referência feita à terra prometida (Canã) e ao mesmo tempo a lamentação de Edgar Allan Poe quando da ausência da amada (never more), o que metaforicamente contribui para ideia de uma cidade que se confrontava com discursos de grandeza e, na visão da voz poética, uma realidade degradante.

Como observamos, o elemento alegórico é utilizado como forma de expressar o pessimismo e as contradições que permeavam aquela São Paulo na visão do *flanêur* marioandradino. Não se tratando de uma mera comparação ou mesmo metáfora no campo de simbólico, mas como índice, recorte imagético e histórico das percepções da voz poética diante das observações visuais e sensitivas que fazia.

4.2.6 Índices de outros sujeitos

O imigrante, por “vir de fora”, possuía uma posição privilegiada com relação às mobilizações de contestamento das situações de opressão social que eles viviam. Simmel diz:

Pode-se qualificar esta objetividade também como liberdade, na qual nenhum homem objetivo específico se encontra ligado. Conceito que abarca desde a auto-incriminação e compreensão, até o conhecimento, projetando-lhe poder. Esta liberdade dá ao estrangeiro, também, uma relação próxima da perspectiva da experiência e do deleite do pássaro para com as folhas, e contém certamente uma espécie de potencialidade perigosa.

Indica-se, sempre, por exemplo, por meio de rebeliões de todos os tipos, que a facção atacada teria começado uma agitação a partir do exterior, por mobilização de estrangeiros. Do mesmo jeito que isso pode ser aplicado, não deixa também de ser um exagero referente ao papel específico do estrangeiro. Este, sendo mais livre, prática e teoricamente, lhe seria permitido examinar as relações de perda, medir os ideais mais gerais e mais objetivos envolvidos e, além do mais, por não se encontrar preso na sua ação por costumes, piedade, ou antecedentes de dependência (SIMMEL, 2005, p.4).

Sendo assim, por possuir uma relação de pertencimento mais “frouxa”, o estrangeiro poderia agir com maior distanciamento em relação à sociedade em que estava inserido. Simmel observa ainda que o estrangeiro é marcado pela dialética entre o distante e o próximo, sendo este, aquele que veio de fora e permaneceu. Quando temos o processo de imigração da capital paulista, observamos como a presença estrangeira é vista por um lado como um atrativo, pois traria trabalhadores “mais capacitados” em relação aos negros recém-libertos, e por outro lado como ameaça ao capital local, pois muitos enriqueceram com a industrialização paulista. Todas essas ponderações teóricas e históricas feitas nesta parte da crítica tem como objetivo tornar a compreensão dos índices, presentes nas poesias, mais clara através da contextualização. Sigamos nas análises:

A tensão entre operários e Estado que marcou a cidade de São Paulo no início do século XX está presente em alguns poemas de Paulicéia Desvairada. A princípio escolhemos para análise o poema “A Caçada”:

A bruma neva. . . Clamor de vitórias e dolos. . .
 Monte São Bernardo sem cães para os alvíssimos!
 Cataclismos de heroísmos... O vento gela. . .
 Os cinismos plantando o estandarte;
 enviando para todo o universo
 novas cartas-de-Vaz-Caminha! . . .
 Os Abeis quási todos muito ruins
 a escalar, em lama, a glória. . .
 Cospe os fardos!

Mas sobre a turba adejam os cartazes de "Papel e Tinta"
 como grandes mariposas de sonho queimando-se na luz. . .

E o maxixe do crime puladinho
 na eternização dos três dias. . . Tripudiales gaios! . . .
 Roubar. . . Vencer. . . Viver os respeitamentos no crepúsculo...

A velhice e a riqueza têm as mesmas câs.
 A engrenagem trepida... A bruma neva. . .
 Uma síncope: a sereia da polícia
 que vai prender um bêbedo no Piques. . .

Não há mais lugares no boa-vista triangular.
 Formigueiro onde todos se mordem e devoram. . .
 O vento gela. . . Fermentação de ódios egoísmos
 para o caninha-do-Ó dos progredires. . .

Viva virgem vaga desamparada. . .
 Malfadada! Em breve não será mais virgem
 nem desamparada!
 Terá o amparo de todos os desamparos!

Tossem: O Diário! A Platéia. . .
 Lívidos doze-anos por um tostão
 Também quero ler o aniversário dos reis. . .
 Honra ao mérito! Os virtuosos hão de sempre ser louvados
 e retratificados. . .
 Mais um crime na Mooca!
 Os jornais estampam as aparências
 dos grandes que fazem anos, dos criminosos que fazem danos...

Os quarenta-graus das riquezas! O vento gela. . .
 Abandonos! Ideais pálidos!
 Perdidos os poetas, os moços, os loucos!
 Nada de asas! nada de poesia! nada de alegria!
 A bruma neva. . . Arlequinal!
 Mas viva o Ideal! God save the poetry!

— Abade Liszt da minha filha monja,
 na Cadillac mansa e glauca da ilusão,
 passa o Oswald de Andrade
 mariscando gênios entre a multidão!
 (ANDRADE, p.51).

O título do poema já traz o ato de caçar algo ou alguém, faz-nos, a partir, desta metáfora, refletir sobre: quem seria a caça e quem o caçador? Observamos na primeira estrofe a possível descrição de uma revolta operária: “Clamor de vitória e dolos” / “Cataclismos de heroísmo”/ “Os cinismos plantando o estandarte”. Podemos observar nestes versos um vocabulário (estandarte, clamor, vitória, heroísmo) comum às revoltas populares, sendo, portanto, índices difusas das rebeliões operárias da época. Um pouco mais adiante, a voz poética cita a carta de descobrimento do Brasil, fazendo alusão aos imigrantes que estariam envolvidos nesta possível revolta, sendo a carta, um registro histórico da presença europeia em terras tupiniquins. Como *flâneur*, nosso poeta recria metaforicamente aquele espaço tumultuado das ruas de São Paulo em sua volta, trazendo também uma série de índices difusos, compreendidos, a partir do livro inteiro e contextualização histórica.

A segunda estrofe, apesar de curta, é muito importante para imagem construída no poema, refere-se às multidões desordenadas (turba⁵⁰) que carregam cartazes e “sonhos”. Já a terceira estrofe fala metaforicamente dos crimes que ocorriam no tumulto, relacionando o movimento das pessoas com um passo do samba de gafieira e um estilo de dança popular de influência africana (puladinho), como se a movimentação das pessoas lembrasse esta dança marcada pelos passos calmos e arrastados.

Na quarta estrofe, em meio às multidões, um bêbado desmaia (Uma síncope) e é preso pela polícia. Na quinta estrofe, o foco do poeta já é outro (estamos lidando com uma perspectiva absolutamente fragmentaria da visão do poeta), agora é na rua Boa Vista, que na época formava um triângulo⁵¹ (...boa vista triangular). Nesta estrofe, o poeta observa a “fermentação de ódios e egoísmo”, característico de uma cidade moderna na qual as pessoas tendem a se tornarem brasés, somado a isto, temos o excesso de injustiças sociais que compõem o espaço urbano, restando, portanto, de forma também irônica, a embriaguez da “caninha-do-Ó⁵²”.

Na sexta estrofe, a voz poética faz uma crítica “difusa” às estratégias jornalísticas da época. Tais jornais dissimulariam a informação, quando pro exemplo anunciam um crime na Mooca (bairro operário) e exaltam as figuras ilustres em detrimento dos

⁵⁰ A palavra também pode referir-se a uma multidão em busca de justiça.

⁵¹ Ver fotos da rua em: <http://cafecombloguitos.blogspot.com.br/2009/11/fotos-rua-boa-vista-sao-paulo.html>

⁵² Espécie de cachaça produzida no bairro Freguesia do Ó e vendia também no centro de São Paulo no início do século XX. Ver melhor em: <http://www.cefetsp.br/edu/eso/freguesia.html>

marginalizados sociais: “Os jornais estampam as aparências/dos grandes que fazem anos/dos criminosos que fazem danos...”. Neste sentido, o eu lírico expõe poeticamente o que Sevcenko diz enquanto historiador, apontando para o fato de que os jornais publicavam constantemente notícias de crimes⁵³ (SEVCENKO, 1992). No caso do *flâneur* que escreve os poemas, ele faz uma crítica à forma como os jornais ajudavam a construir heróis e bandidos⁵⁴ na capital paulistas, claro que tais jornais estavam vinculados a certas elites e em sua maioria, ao partido republicano e que sendo assim, representavam interesses das classes dominantes.

Para se referir ao tumulto desta imagem na visão do *flâneur*, observamos a quase que ausência de vírgulas neste poema, exceto seis recorrências. O que predomina, então, é a ausência de tal pontuação, o que passa a ideia de caos, indexicalmente difusa nas imagens construídas, tal a realidade paulista nas circunstâncias já comentadas.

Outro poema que usaremos para analisar a representação dos operários e dos imigrantes pobres é “Noturno”:

Luzes do Cambuci pelas noites de crime. . .
Calor! ... E as nuvens baixas muito grossas,
feitas de corpos de mariposas,
rumorejando na epiderme das árvores. . .

Gingam os bondes como um fogo de artifício,
sapateando nos trilhos,
cuspidando um orifício na treva cor de cal. . .

Num perfume de heliotrópios e de poças
gira uma flor-do-mal. . . Veio do Turquestão;
e traz olheiras que escurecem almas. . .
Fundiu esterlinas entre as unhas roxas
nos oscilantes de Ribeirão Preto. . .

⁵³ Embora Sevcenko considere que alguns jornais de esquerda, faziam claras denúncias á repressão policial, a voz poética de *Paulicéia Desvairada* parece referir-se a outro tipo de imprensa, mais comprometida com os poderosos.

⁵⁴ Como texto para nos ajudar na reflexão sobre este aspecto e sobre a repressão policial, citaremos um pequeno trecho do livro “Vigiar e Punir” de Michel Foucault: “Foi sem dúvida sobre o novo regime de propriedade da terra – instaurado pela burguesia que aproveitou a revolução – que se desenvolveu a ilegalidade camponesa que sem dúvida conheceu suas formas mais violentas do Termidor ao consulado, mas não desapareceu então; foi contra o novo regime de exploração legal do trabalho que se desenvolveu as ilegalidades operárias no começo do século XIX: desde os mais violentos, como as quedas de máquinas, ou os mais duráveis, como a constituição de associações, até os mais cotidianos como o absenteísmo, o abandono do serviço, a vadiagem, as fraudes nas matérias-primas, na quantidade e qualidade do trabalho. Um série de ilegalidades surge em lutas onde sabemos que se defrontam a lei e ao mesmo tempo a classe que a impôs” (FOUCAULT; 1999, p.302). Nesta tentativa de marginalizar determinadas classes sociais, a imprensa teve e tem papel primordial neste processo, a voz poética de “A Caçada” parece observar de forma muito crítica o discurso de parte da imprensa com relação ao recorte e ao enfoque que eram dados a determinados sujeitos sociais, ou seja, um constante processo de marginalização das classes pobres (operários e negros, sobretudo) e exaltação da burguesia recém-enriquecida e mesmo da nobreza.

— Batat'assat'ô furnn! . . .

Luzes do Cambuci pelas noites de crime! . . .
Calor. . . E as nuvens baixas muito grossas,
feitas de corpos de mariposas,
rumorejando na epiderme das árvores. . .

Um mulato cor de oiro,
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. . .

E os bondes passam como um fogo de artifício,
sapateando nos trilhos,
ferindo um orifício na treva cor de cal. . .

— Batat'assat'ô furnn! . . .

Calor! . . . Os diabos andam no ar
corpos de nuas carregando. . .
As lassitudes dos sempre imprevisos!
e as almas acordando às mãos dos enlaçados!
Idílios sob os plátanos! . . .
E o ciúme universal às fanfarras gloriosas
de saias cor-de-rosa e gravatas cor-de-rosa! . . .

Balcões na cautela latejante, onde florem Iracemas
para os encontros dos guerreiros brancos. . . Brancos?
E que os cães latam nos jardins!
Ninguém, ninguém, ninguém se importa!
Todos embarcam na Alameda dos Beijos da Aventura!
Mas eu. . . Estas minhas grades em girândolas de jasmins,
enquanto as travessas do Cambuci nos livres
da liberdade dos lábios entreabertos! . . .

Arlequinal! Arlequinal!
As nuvens baixas muito grossas,
feitas de corpos de mariposas,
rumorejando na epiderme das árvores. . .
Mas sobre estas minhas grades em girândolas de jasmins,
o estelário delira em carnagens de luz,
e meu céu é todo um rojão de lágrimas! . . .

E os bondes passam como um fogo de artifício,
sapateando nos trilhos,
jorrando um orifício na treva cor de cal. . .

— Batat'assat'ô furnn!...
(ANDRADE, p.53 e 54).

O bairro do Cambuci é considerado o berço do anarquismo na cidade São Paulo.
No início do século XX, o bairro foi ocupado por diversas indústrias o que o tornou um

dos bairros operários maiores da cidade de São Paulo⁵⁵. O bairro também era conhecido por conter uma espécie de prisão, onde eram levados presos considerados perigosos, e que, via de regra, eram líderes operários⁵⁶. Os altos índices de criminalidade da cidade e a intensa repressão policial estão sugeridos no primeiro verso do poema e se repete na quinta estrofe como forma de enfatizar a reiteração dos próprios crimes na cidade.

O poema possui uma sugestão sonora muito intensa. Por exemplo, nos versos da segunda estrofe, a voz poética compara o barulho do bonde (o Cambuci era passagem de uma linha de bonde que ligava o centro da cidade ao museu do Ipiranga) que passava nas ferrovias a uma dança de sapateados. O bonde passava como um foco de luz na noite (ferindo um orifício na treva cor de cal...), neste caso, temos uma metaforização do trem que existiu na realidade, ao fazê-lo, o poeta recria-o tornando a metáfora em algo “vivo” e indexicalização cada vez mais evidente.

Dentre os vários elementos que despertam na voz poética sua memória voluntária⁵⁷, temos em Paulicéia Desvairada, o recorrente cheiro de baunilha (heliotrópios é outro nome dado à folha da planta da baunilha) que reaparece na terceira estrofe do poema. As “olheiras” parecem ser uma metáfora da cor escura da baunilha que envolve sua flor (no poema chamada de “flor do mal⁵⁸”). As almas escurecidas seriam referência à noite e ao estado de espírito do *flâneur*.

A partir da décima estrofe, o poema ganha um tom de erotismo (*os diabos andam no ar*), marcado pelo desejo e pelo adultério. No terceiro verso da décima estrofe, o poeta usa a palavra *lassitude* (tédio⁵⁹) para demonstrar seu sentimento perante aquele ambiente, tanto que o advérbio “sempre” aparece no plural para ilustrar a constante repetição de tal sentimento. Mas como pode o *flâneur* sentir-se entediado no meio da multidão? Na décima primeira estrofe, o eu lírico coloca-se em uma grade formada por girândolas de jasmims, ou seja, o *flâneur* vive a modernidade como observador de fora, cujo senso crítico ainda não foi totalmente tomado pela empatia, estando, metaforicamente, preso em uma grade que o mantém a parte da multidão.

⁵⁵ Ver melhor em: http://almanaque.folha.uol.com.br/bairros_cambuci.htm.

⁵⁶ SEVCENKO (2009).

⁵⁷ Conceção retirada de Proust no livro “Em busca do tempo perdido” e muito desenvolvida por Walter Benjamin no capítulo denominado: *Alguns temas sobre Baudelaire* do livro “Charles Baudelaire: um lírico no alge do capitalismo”. A memória involuntária seria aquela que surge na mente a partir de um estímulo voluntário, no caso do caso do nosso *flâneur* o cheiro de baunilha.

⁵⁸ Lembrando “As flores do mal” de Baudelaire.

⁵⁹ Para entender melhor sobre o sentimento do tédio na cidade grande, ver melhor em “Obras escolhida – Vol.1 – Magia, arte e técnica” no capítulo *Experiência e pobreza*.

Ainda na décima estrofe, a voz poética fala dos romances que aconteciam ao ar livre (*idílios sobre os plátanos*), mostrando como, à noite, o Cambuci era um espaço de encontros furtivos. Na décima primeira estrofe, os dois primeiros versos (*Balcões na cautela latejante onde florem Iracemas/ para o encontro dos guerreiros brancos... Brancos?*) fazem alusão à personagem alencariana Iracema, com o objetivo de mostrar as relações amorosas que se davam entre as mulheres brasileiras e os imigrantes estrangeiros, o termo “encontros” sugere relações amorosas de curta duração, já a interrogação que sucede a recorrência da palavra “branco” (*Brancos?*) sugeriria o clima soturno e a escuridão da cidade que fizera desta um espaço propício para encontros amorosos reservados e secretos, a interrogação é uma forma irônica de questionar a presença dos imigrantes brancos na escuridão da cidade, trazendo em forma de antítese tal relação, e para sugerir que estes encontravam-se de forma secreta com suas “*Iracemas*”. O resto da estrofe mantém a descrição do clima de eroticidade que permeia a cidade. Um poema que, volte e meia, retoma o tema do adultério, como a imagem dos cães que latem nos jardins, como que acusando a presença dos amantes que, no entanto, seguem com seus encontros. Diante deste clima erótico, o eu lírico confessa-se completamente a parte em sua grade. Tanto que o antepenúltimo verso começa com uma conjunção adversativa (*mas eu...*) reforçando a posição de distanciamento da voz poética.

A próxima estrofe é a mais lírica, nela o poeta revela toda sua tristeza perante aquela São Paulo que surgia (*O meu céu é todo um rojão de lágrimas*) e o barulho do bonde que passava se repete na memória do poeta misturado ao som da voz de um imigrante italiano que vendia bata assada no forno (*Batat’assat’ô furnn!...*). Todos estes recortes, isolados, não simbólicos de um certo estado de ânimo, mas se inseridos no contexto do livro funcionam como índices difusos do poeta Mário de Andrade e sua relação conflituosa com a cidade de São Paulo urbanizada.

A voz dos imigrantes está presente em todo o livro e é representada por uma espécie de discurso direto que rompe em meio aos pensamentos do *flâneur*. Vejamos exemplos disto.

No poema *Rua de São Bento*, na terceira estrofe há uma pergunta em Inglês e uma resposta em alemão: “*Can you dance tarantella?*” – “*ach! ja*”⁶⁰. Em *Tietê*, aparece uma voz em italiano: *Io! Mai!*⁶¹... (*Mais dez braçadas./ Quina Migone. Hat Estores. Meia de*

⁶⁰ “Você dança tarantella?” – “Ah! Sim”.

⁶¹ Eu! Nunca!

*seda.)/ Vado a pranzare com la Ruth*⁶². Em *Noturno*, aparece três vezes a voz de um italiano vendendo batata assada, como mostramos anteriormente.

Estas vozes são índices da forte presença imigrante na cidade de São Paulo, durante as andanças do *flâneur*, ele depara-se constantemente com estes sujeitos e eles aparecem inusitadamente em meios a sucessões descritivas.

Em *Colloque Sentimental* o *flâneur* é notadamente áspero e dispara sua crítica contra uma elite fútil, adúltera e que enriqueceu as custas de uma sociedade desigual (*casas nobres de estilo... Enriqueceres em tragédias/ as babilônias dos meus desejos baixos*).

Na segunda e terceira estrofes, o poeta descreve as características dos moradores deste bairro (*ombros nus, lábios pesados de adultério*). Mostra ainda a sofisticação superficial destes moradores e, nesta contextualização, a figura feminina é central.

A partir da quarta estrofe, inicia-se uma conversa entre dois sujeitos, um possivelmente o *flâneur*, e outro da elite financeira. Primeiramente, o *flâneur* questiona ao conde sobre seu conhecimento (desconhecimento) dos bairros pobres. Com isto, a voz poética enfatiza certas contradições da cidade (de um lado um bairro nobre, de outro uma porção de bairros periféricos e pobres). Na sequência, o conde reconhece não conhecer tal bairro e o *flâneur* observa-o segurando os braços de uma mulher que seria sua vizinha. A resposta do conde revela uma postura machista diante da figura feminina, tomada como objeto de desejo. Já observamos como em outros poemas a mulher aparece como sujeito desejante, mas neste poema, ela é o objeto de desejo e um elemento central na construção do adultério (*O sultão tem dez mil... Mas eu sou conde*) por isto, o conde teme que a voz poética conte de sua relação com a vizinha. A fala que segue deixa subentender que é de fato o *flâneur* quem conversa com o conde, pois nesta fala, o interlocutor revela a mesma perspectiva da voz poética diante das contradições e futilidades daquela São Paulo (*Nada de asas, nada de alegria... A lua*).

Na antepenúltima fala, o conde revela todo seu melindre, típico de uma caricatura do homem europeu de classe alta. Já na penúltima fala, o *flâneur* cria uma imagem irônica em relação à proposta de higiene da cidade, mais uma vez, a referencialidade (cidade real) é duplicada poeticamente (cidade na poesia) para ilustrar as contradições do processo de urbanização da capital paulista. Fala-se dos esgotos que escorrem pela cidade (antes, na segunda estrofe o poeta já falara de podridão) e, obviamente, que o termo “esgotos”

⁶² Vou para o almoço com a Ruth.

denota⁶³, não apenas o conceito do termo literal (restos de detritos), mas também outro conceito metafórico ligado à ideia de coisa suja, que por sua vez remete a indiferença do conde e ao clima de superficialidade e de adultério que marcavam o bairro na visão do *flâneur*.

Portanto, podemos observar um jogo constante, que envolve o feminino nos poemas, entre objeto e sujeito do desejo. O jogo é ilustrativo dos valores modernos que começam a surgir na capital paulista. Temos ainda índices das revoltas operárias e da presença imigrante nas ruas paulistas e que se apresentavam a visão da voz poética como fragmentos do real, que por sua vez, recriados poeticamente “duplicam o real” através da linguagem poética.

Por fim, analisaremos o poema “Anhangabaú”, trazendo ao debate as temporalidades que percorrem o poema assim como todo livro. Como também observaremos como os índices degenerados funcionam como elementos representativos de tais temporalidades. Vejamos:

Parques do Anhangabaú nos fogaréus da aurora...
Oh larguezas dos meus itinerários!...
Estátuas de bronze nu correndo eternamente,
num parado desdém pelas velocidades...

O carvalho votivo escondido nos orgulhos
do bicho de mármore parido no Salon...
Prurido de estesias perfumando em rosais
o esqueleto trêmulo do morcego...
Nada de poesia, nada de alegrias!...

E o contraste boçal do lavrador
que sem amor afia a foice...

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 bananeiras?
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!...
(ANDRADE, 2016; p.66 e 67)

Na primeira estrofe já temos de cara um índice manifesto que se refere ao famoso Vale do Anhangabaú e suas praças e estátuas de bronze feitas por diversos artistas

⁶³ No sentido de “denotação generalizada”, explicitado por Ricoeur.

plásticos italianos⁶⁴. Como flâneur, a “descrição” feita pela voz poética faz-se através de um possível recorte temporal. O eu lírico parece nos descrever um amanhecer diante do vale do Anhangabaú (Parques do Anhangabaú nos fogaréus da aurora). O parque é tomado como símbolo de um processo de sobreposição do desenvolvimento sobre a natureza. Os parques são, em última instância, o derradeiro refúgio da natureza em centros urbanos. No caso específico de São Paulo, tal cidade buscou em modelos europeus, como o parque do Anhangabaú construído na gestão de Raymundo Silva Duprat (1911 a 1914) e que foi idealizado pelo urbanista e paisagista francês J. A. Bouvard para seguir os modelos de ornamentação urbana utilizados em Paris, mas especificamente. Este projeto urbanístico ficou conhecido como o “plano Bouvard”⁶⁵. Observa-se portanto que neste método de análise de poemas, é natural que um índice “puxe” outros, que um signo referencial nos traga necessariamente outros signos de forma ilimitada. Voltemos à análise.

Na segunda estrofe, o jogo entre o natural e o artificial é colocado no centro do poema e a voz poética faz críticas ácidas a destruição sistemática da natureza nos centros urbanos, cujos parques são símbolos de uma tentativa de disfarçar e maquiar a degradação ambiental. Nos versos: “O carvalho votivo escondido nos orgulhos/do bicho de mármore parido no Salon...” (ANDRADE, 2016). Nestes versos fica clara a crítica da voz poética à tentativa de maquiar a destruição da natureza (o carvalho votivo escondido nos orgulhos). A consequência destas transformações seriam, na visão do eu lírico, uma paisagem artificial (feita de mármore) e minaria a possibilidade de “poesia” e de alegrias.

Observamos na terceira estrofe o surgimento de um “lavrador” em meio ao jardim de mármore que atua de forma irônica diante da paisagem fria e sem vida. Os fonemas “afia a foice” sugere sonoramente uma referência ao som de instrumentos metálicos típicos de centro urbanos e industriais. Como se tais barulhos agissem como uma espécie de contraposição à tentativa de naturalizar o espaço urbano. Não se ouve pássaros ou sons bucólicos, mas o barulho do metal.

A última estrofe traz outros índices manifestos que remetem a um conflito temporal, típico dos sujeitos em momentos históricos de grande transição. O primeiro verso ironiza a tentativa de copiar o modelo francês de urbanização. Nesta estrofe, o espaço urbano vira metáfora da própria construção poética. A referência feita ao poema “Os sapos” de Manuel Bandeira (3º verso) traz à tona a preocupação da voz poética com

⁶⁴ <https://spdagaroa.com.br/praca-ramos-de-azevedo-fonte-dos-desejos-carlos-gomes/>

⁶⁵ <https://sambahistorica.wordpress.com/2013/09/16/o-parque-do-anhangabau-e-seus-palacetes/>

a imitação de modelos europeus⁶⁶, fazendo um paralelo entre o fazer poético e as identidades nacionais fragmentadas e meio a busca por modelos europeus de cidade.

Os três versos que seguem são questionamentos sobre o destino da natureza neste centro urbano. O próprio rio Anhangabaú perde sua grandeza enquanto espaço de memória coletiva e se resume a “contar histórias aos sacis”. Por fim, nos três últimos versos o poeta retoma o pronome possessivo “meu”(que entendemos no livro como um índice difuso) e compara sua cidade a um “palimpsesto”. Este era uma espécie de papiro ou pergaminho utilizado para escrita. O palimpsesto tem a particularidade de que nele, as escritas eram “apagadas” para se construir sobre elas outras escrituras. Sendo assim, a cidade de São Paulo, na visão da voz poética, torna-se um grande texto cuja leitura pressupõe uma tentativa de resgate dos diversos “textos” que foram sobrepostos pelo discurso e pela prática urbanizadora. Sendo assim, na São Paulo urbana é inevitável a observação de uma outra São Paulo que foi engolida pela industrialização. Tal História, é sufocada (palimpsesto em valor) pelos discursos triunfantes da modernização e o eu lírico é muito crítico deste processo.

Para concluir, a referência feita a “écloga” (poema ambientado em locais bucólicos) e a “Virgílio” é outra ironia que toca na destruição da natureza, mas também na ideia de imitação, tão presente no tipo de Literatura feita por Virgílio. Por isso a crônica é em “mau latin” e a écloga não é a de Virgílio.

Este poema faz a todo momento uma reflexão crítica sobre as próprias temporalidades que permeara a cidade São Paulo do início da década de 20. Mas a crítica é também metaforizada para questionar a imitação de padrões europeus, não apenas na estrutura arquitetônica da cidade, mas também no próprio fazer poética e sua relação com as identidades.

⁶⁶ O poema de Manuel Bandeira faz um poema-piada que ironiza a tentativa parnasiana de copiar modelos e formas consagradas por uma “grande Literatura” baseada em modelos clássicos de escrita.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta tese buscou estabelecer relação entre os índices degenerados, presentes no livro *Paulicéia Desvairada*, e as estratégias de construção tanto discursivas quanto poéticas na tentativa de representação na poesia da *flanerie* do eu lírico dos poemas estudados. Sendo assim, interpretar as diversas referências feitas nos poemas como parte constituinte de um discurso sobre a modernidade foi um norte que guiou esse trabalho, assim como observar em que medida tais referências funcionam na construção da poesia, enquanto objeto artístico.

O início da década de 20 foi um marco em termos de transformações socioculturais da cidade de São Paulo. Observamos como a intensificação da industrialização, gerada por uma série de fatores históricos, que fizeram da cidade de São Paulo uma referência sul americano em termos de urbanização (claro, em detrimento do empobrecimento sistemático de outras regiões), gerou uma cidade caótica e fragmentada. Sendo, neste contexto, portanto que nossa voz poética passeia pela cidade e observa os movimentos, os sons, os marcos espaciais e faz poesia destas observações passageiras e fragmentadas. Por isso, trouxemos para o debate teórico conceitos como *flanêur* e experiência de choque (BENJAMIN, 1995) e observamos o tipo de comportamento que caracteriza tal sujeito e sua relação com a transitoriedade temporal em tempos de intensa mudança.

Por isso, fizemos uma espécie de mapeamento que tentou relacionar as referências com fatos históricos que marcaram o período estudado. Bem como, estabelecer a devida distinção entre o fato histórico e a realidade duplicada de fala Jakobson, ou seja, como a realidade factual pode atuar como elementos de ressignificação da própria realidade, ou mesmo, na construção de metáforas dentro de textos poéticos. Ao mesmo tempo, discutimos como os textos poéticos podem ser representativos de certa historicidade. Por isso trouxemos para a teoria ADORNO e BENJAMIN. Por esse motivo também, achamos imprescindíveis as observações de Sérgio Miceli sobre o sujeito histórico Mário de Andrade e sobre as possíveis formações discursivas que, em parte, o determinavam. Tentamos com isso, fugir de certo lugar comum da crítica que coloca Mário de Andrade ou como um esquerdista radical, ou como um conservador aristocrático. Nossa ideia foi, entre outras coisas, procurar entender esse sujeito em meio às redes ideológicas que o formavam, sem julgamentos de valores ou simplificações destes. Portanto, Mário de Andrade fora um sujeito de valores aristocráticos e revolucionários. Foi o intelectual que

servia a empresas editoriais e foi o ativista cultural que buscou incluir uma série de sujeitos marginalizados em suas obras, dando-lhes assim valor literário, mas também histórico. E estas “contradições” estão presentes na sua construção poética.

Entretanto, como livro de poesia, a obra vai muito além destas questões sociais históricas e ganha corpo enquanto objeto artístico na medida em que estabelece o diálogo com o real, duplicando-o artisticamente. Assim, fizemos a distinção entre dois níveis de indexicalidade (difusa e manifesta), conceito debatido no texto baseado na semiótica peirciana, para facilitar a percepção de graus em que o índice pode aparecer.

No caso da nossa tese, foram os índices degenerados que tomamos como prioridade nas análises. Assim, são inúmeros os casos nas poesias estudadas nesta tese, em que espaços, eventos e sujeitos são citados de forma clara e estas citações estão ligadas também ao momento histórico em que estas se inserem, por exemplo, a referência a artistas de ruptura do início do século XX. A citação feita a espaços utilizados pelos modernistas na época da escrita do livro. Até os sons da cidade aparecem nos poemas, seja na fala dos imigrantes, seja nas escolhas fonológicas.

Sendo assim, temos as revoltas operárias; as mudanças nos comportamentos dos sujeitos, em especial a mulher; a exposição das desigualdades sociais; a “invasão” imigrante e alguns de seus desdobramentos; o sentimento nacionalista e aristocrático diante do crescimento da burguesia; a exclusão de boa parte da população negra e pobre dos centros industriais e até da mão de obra, em alguns casos; o próprio movimento modernista e suas contradições, as propostas estéticas de Mário de Andrade, sua ironia, sua forte influência da música, sua desesperança diante de um mundo moderno. Tudo isso ajuda a construir uma miscelânea e ao mesmo tempo um “mosaico” (fragmento que cria uma imagem) daquela São Paulo do início do século XX. Nosso trabalho buscou, em meio ao “caos” e ao fragmento, identificar a liga entre estas partes espalhadas no livro como que em uma explosão. A teoria peirciana foi nosso guia teórico na medida em que nos ajudou a pensar a poesia como um grande artefato discursivo e sógnico, assim como a teoria da metáfora de Ricouer.

Para finalizar, gostaríamos de citar um trecho de *Produção de linguagem e ideologia*, sobre o conceito de ideologia:

São, em suma, sistemas de ideias, representações sociais que abrangem as ideias políticas, jurídicas, morais, religiosas, estéticas e filosóficas dos homens de uma determinada sociedade. Contudo, note-se, não são representações objetivas do mundo, mas representações cheias de elementos imaginários. Mais do que descrever a realidade expressam desejos, esperanças, nostalgias. As ideologias podem conter elementos de conhecimento, porém nelas predominam elementos que têm uma função de adaptação a realidade. Os homens interagem entre si e com o mundo dentro da ideologia. É ela que forma e conforma nossa consciência, atitudes, comportamentos, para amoldar-nos às condições de nossa existência social (SANTAELLA, 1996, p.214).

Sendo assim:

Relembrando que ideologia é entendida por Medvedev como realidade sónica (materialmente concreta) existente na interação social, equivalendo, portanto, ao conceito de superestrutura como um todo, a arte, nessa medida, seria um dos troncos sónicos da dimensão ideológica de que a Literatura seria um dos ramos (SANTAELLA, 1996, p. 239).

Portanto, seja como realidade social, seja como realidade sónica, as ideologias possuem também uma base nos signos. Neste trabalho, buscamos categorias na semiótica peirciana que nos ajudasse a entender o texto poético como construto linguístico e artístico, como “forma espessa” (LIMA; 2012) e portanto passível de ambiguidades as mais diversas, sem perder de vista esse carácter ideológico do signo. Sem esquecer que a Literatura, como fato cultural, é também ideológica e as vozes poéticas podem sinalizar para sujeitos “reais” e suas ideologias. Mais que isso, a Literatura tem o privilégio de facilitar com que nós desloquemos os signos e recoloquemos em uma ordem particular, sem com isto perder a dimensão coletiva dos mesmos.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. **Notas de Lieteratura I**. São Paulo: Duas Cidades, ed 34, 2003.

ANDERSON, Douglas, “Peirce on Metaphor”, **Transactions of the C. S. Peirce society**, Vol. XX, no. 4, 453-468, Indiana: Indiana University Press, 1984.

_____. **De Paulicéia Desvairada a Lira Paulistana**. São Paulo: Martin Claret, 2016

ARQUIVO DO ESTADO (São Paulo, SP); **Memória Urbana – A grande São Paulo até 1940**. Emplasa; 2001.

BENJAMIM, Walter; **Obras escolhidas III – Charles Baudelaire – Um lírico no auge do capitalismo**, São Paulo: Brasiliense, 1995.

_____. **Origem do drama barroco alemão**. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BOLLE, Willi. **A cidade sem nenhum caráter**. In Revista Espaço e Debates, vol.27; p.14 a 28. São Paulo: Núcleo de estudos regionais e urbanos, 1989.

BORA, Zélia. **Naciones (Re) Construidas; Política Cultural e Imaginación**. Universitas Castellae Colección "Cultura Iberoamericna" , Valladolid – Espanha, 2000

BRITO, Mário de Silva. **História do modernismo brasileiro: antecedentes dasemana de arte moderna**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1971.

CUNHA, João Manoel do Santos. **A lição aproveitada**. Modernismo e cinema em Mário de Andrade. Cotia - SP: Ateliê Editorial, 2011.

FERNANDES, Florestan. **A Integração do negro na sociedade de classes**. São Paulo: Ática, 1978. vol. 1. p. 146.

FERRAZ Junior, Expedito. **Semiótica aplicada à linguagem literária**. João Pessoa: editora da UFPB, 2012.

_____. **O conceito peirceano de metáfora e suas interpretações: limites do verbocentrismo**. Disponível em: http://www.fflch.usp.br/dl/semiotica/es/eSSe72/2011esse72_eferrazjr.pdf . Acessado em: 09/09/2013.

FERREIRA, Eliana Maria Azevedo Roda Pessoa. **Expressividade e visão de mundo: O léxico de Mário de Andrade na poesia da década de 20**. 2009. P.144. Universidade de São Paulo. Dissertação de Mestrado.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e Punir**. Petrópolis – RJ: Vozes, 1987.

GOFF, Jacques Le. **Por amos às cidades**: Conversação com Jean Lebrun; tradução de Reginaldo Carmello Corrêa de Moraes. São Paulo: Editora UNESP, 1997.

HALEY, Michael Cabot. *The Semeiosis of Poetic Metaphor*. Bloomington: Indiana University Press, 1988.

HANSEN, João Adolfo; **Alegoria** - construção e interpretação da metáfora. São Paulo: Editora Unicamp, 2006.

HOLANDA, Sérgio Buarque, **Raízes do Brasil**; São Paulo: Companhia das Letras, 1995, 26ed.

JAKOBSON, Roman. **Linguística e comunicação**. 22^a. ed. São Paulo: Cutrix, 2001.

JAPPY, Tony. “Iconicity, Hipoiconicity”, 2001.

Em: <http://www.digitalpeirce.fee.unicamp.br/jappy/p-hypjap.htm>; acessado em 21/08/2016.

KOTHE, R. Kothe. **Para ler Benjamin**. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves. 1976.

LAFETÁ, João Luiz. **1930: A crítica e o Modernismo**. São Paulo: Duas Cidades; 34^a ed; 2000.

_____. **Figuração da intimidade**. São Paulo: Martins Fontes; 1986.

LIMA, Luiz da Costa. **A ficção e o poema**. São Paulo: Editora Schwarcz; 2012.

_____. **A forma híbrida da Literatura**. Disponível em:

<https://periodicos.ufpe.br/revistas/EUTOMIA/article/download/1924/1501>

Acessado em: 12/12/2015.

LUNA, Jayro. **Como ler um poema modernista**. Disponível em:

<http://www.jayrus.art.br/Apostilas/Academica/Como_ler_um_poema_modernista.pdf>, Acessado em 28/06/2013.

MICELI, Sérgio. **Vanguardas em Retrocesso**. São Paulo: Companhia das Letras; 2012.

_____. **Experiência social e imaginário literário nos livros de estreia dos modernistas brasileiros**. Disponível em: <www.scielo.br/pdf/ts/v16n1/v16n1a10.pdf>, acessado em: 27/10/2012.

MUECKE, D. C. **Ironia e o irônico**. Tradução de Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1995.

NORA, Pierre. Entre história e memória: A problemática dos lugares de memória. tradução: Yara Aun Khoury, In: **PROJETO HISTÓRIA**, Revista do programa de História de estudos pós-graduados em História e do departamento de História da PUC-SP, (Pontifícia Universidade Católica de São Paulo), São Paulo, SP – Brasil, 1981.

NUNES, Benedito. Mário de Andrade; As enfiaturas do modernismo. **Revista IberoAmericana**, disponível em:
<revistaiberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/.../article/.../4030> Acessado em 11/03/2010.

PEIRCE, Charles. **Semiótica**. Tradução de José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva; 3ed, 2005.

_____. **The collected papers of Charles Sanders Peirce**, Disponível em:
http://www.4shared.com/document/oRnzQCug/The_Collected_Papers_of_Charle.html?locale=pt-BR. Acessado em 07/03/2014.

RICOEUR, Paul. **A Metáfora Viva**, tradução de Dion Davi Macedo. São Paulo: Edições Loyola, 2000.

SANTAELLA, Lucia. **O que é semiótica?** - Coleção Primeiros Passos - São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. **A teoria geral dos signos: como as linguagens significam as coisas**, São Paulo: Cengage Learning, 2012.

_____. **Matrizes da linguagem e pensamento: sonora visual verbal**, São Paulo: Iluminuras, 2001.

_____. **Produção de linguagem e ideologia**, 2ªed. São Paulo: Cortez, 1996.

_____. **O que é semiótica?** - Coleção Primeiros Passos - São Paulo: Brasiliense, 1985.

SANTOS, Carlos José Ferreira. **Nem tudo era italiano**, São Paulo: Annablume, 1998.

SÃO PAULO. Governo do estado de São Paulo 2013. Disponível em:<
<http://www.arquivoestado.sp.gov.br/imigracao/>>Acessado em 12/03/2013.

SEVCENKO, Nicolau. **Orfeu Extático na Metrópole: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos XX**, São Paulo: Companhia das letras; 1992.

SIMMEL, George. A metrópole e a vida mental, In: **O fenômeno urbano**, Rio de Janeiro: Zahar, 1967. P. 7 a 28.

_____. **O Estrangeiro**. 2005. Disponível em:
<<http://www.cchla.ufpb.br/grem/SIMMEL.O%20estrangeiro.Trad.Koury.rbsedez05.pdf>>, acessado em 2013.

_____. **Anotações sobre a abolição, imigração e o mercado de trabalho na República Velha**, 2005. Disponível em:
<https://www.zotero.org/nilaus/items/itemKey/62XCS6T5>, acessado em: 15/12/2013.

SIMÕES, José Luis. ANOTAÇÕES SOBRE A ABOLIÇÃO, IMIGRAÇÃO E O MERCADO DE TRABALHO NA REPÚBLICA VELHA, In: **IV SIMPÓSIO**

INTERNACIONAL PROCESSO CIVILIZADOR –. Ponta Grossa, Paraná: Tecnologia e Civilização, 2005.

SILVA, Rubem Alves. Imaginário, Cotidiano e Poder, In: **Coleção Memória Afro-brasileira**. Vol III. São Paulo: Summus/Selo Negro, 2007.

SOUZA, Gilda de Melo e. **O Tupi e o Alaúde**: Uma interpretação de Macunaíma. São Paulo: Livraria Duas Cidades, Editora 34, 2005.

VELOSO, Monica Pimenta. **História e Modernismo**, Belo Horizonte – MG: Autêntica, 2010.

Disponível em:

<http://www.dlib.indiana.edu/variations/scores/bgz3235/index.html> . Acessado em 20/02/2013.

<https://vimeo.com/75088817>

<http://artelivre.net/2014/09/vaslav-nijinsky/> . Acessado em: 12/12/2014

<http://www.imdb.com/title/tt0140434/> (Opus 1921)

<http://lemad.filch.usp.br/node/7398>. Acessado em: 14/10/2015

<https://www.theguardian.com/books/2016/aug/26/oscar-wilde-de-profundis-greatest-love-letter>. Acessado em: 17/03/2017.

<https://sampahistorica.wordpress.com/tag/clube-comercial/>. Acessado em: 12/09/2016.

<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/opiniao/fz15069907.htm> _Acessado em: 12/11/2016.

<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/instituicao336321/clube-comercial-sao-paulo-sp> _Acessado em: 12/09/2016.

http://parquedospoetas.cm-oeiras.pt/?page_id=1290 . Acessado em: 03/05/2017.

ANEXO A – RUAS DE SÃO PAULO NA DÉCADA DE 20



Fonte: <https://br.pinterest.com/pin/409757266075289301/?lp=true>