

r e v
t a c
i t
a t
o u
t r a
s s

Esgotar o campo do possível: *Pauliceia desvairada* e *A educação dos cinco sentidos*, a pulsão do amor em dois tempos

Exhausting the field of the possible: *Pauliceia
desvairada* e *A educação dos cinco sentidos*, the
“Trieb” of love in two stages

Susana Scramim
UFSC / CNPq

<https://doi.org/10.5007/2176-8552.2023.e94688>

Resumo

Este texto compara dois modos de escrita da poesia vanguardista. Aquela que foi materializada a partir da Semana de Arte Moderna como vanguarda modernista e a que se formulou a partir do concretismo. Para tal, analisa dois poemas de dois autores, Mário de Andrade e Haroldo de Campos, os quais marcaram com sua obra e com sua propedêutica os dois momentos vanguardistas: “Ode ao burguês”, publicado em *Pauliceia Desvairada* (1921), e “ode (explícita) em louvor à poesia no dia de são Lukács”, publicado em *A educação dos cinco sentidos* (1985). Mediante a análise dos poemas, compreendeu-se que os poemas operaram um trânsito entre o olhar para o Outro (o atraso, a ignorância, o medo, a mentalidade colonial na modernização do país) com o objetivo de repúdio e conquista – materializado na imagem poético-sonora ode/ódio – e a indiferença em relação ao odiado Outro que explode na violência destrutiva da imagem – ainda sonora e em eco – “são Lukács” / “são nunca”.

Palavras-chave: Mário de Andrade; Haroldo de Campos, *Pauliceia Desvairada*, *A educação dos cinco sentidos*, poesia de vanguarda.

Abstract

This text compares two ways of writing avant-garde poetry. The one that was materialized from the Semana de Arte Moderna as a modernist avant-garde and the one that was formulated from the concretism. It analyzes two poems by two authors, Mário de Andrade and Haroldo de Campos, who marked with their work and with their propedeutics the two avant-garde moments: “Ode ao burguês”, published in *Pauliceia Desvairada* (1921), and “ode (explicit) in praise of poetry on the day of Saint Lukács”, published in *A Educação dos Cinco Sentidos* (1985). Through the analysis of the poems, it was understood that the poems operated a transit between the look at the Other (the backwardness, the ignorance, the fear, the colonial mentality in the modernization of the country) with the objective of repudiation and conquest – materialized in the image poetic-sound ode/hatred – and the indifference towards the hated Other that explodes in the destructive violence of the image – still sonorous and in echo – “são Lukács” / “são nunca”.

Keywords: Mário de Andrade; Haroldo de Campos, *Pauliceia Desvairada*, *A educação dos cinco sentidos*, avant-garde poetry.

A verdade é que, como nossa aparente adesão a todos os formalismos denuncia apenas uma ausência de forma espontânea, assim também a nossa confiança na excelência das fórmulas teóricas mostra simplesmente que somos um povo pouco especulativo. Podemos organizar campanhas, formar facções, armar motins, se preciso for, em torno de uma ideia nobre. Ninguém ignora, porém, que o aparente triunfo de um princípio jamais significou no Brasil – como no resto da América Latina – mais do que o triunfo de um personalismo sobre o outro.

Sérgio Buarque de Holanda¹

Nada mais longe da disposição da vanguarda literária modernista brasileira do que o uso de formas solenes de comportamento e de escrita. O livro que Mário de Andrade escreveu entre 1920 e 1921, *Pauliceia Desvairada*, está repleto de usos de formas solenes. As composições dos poemas incorporam nos seus títulos a marca de uma gênese e sua inserção no campo da história da literatura e de seus textos. Os poemas que têm nos seus títulos os termos “Paisagem”, “Noturno”, “Ode”, “Colloque sentimental”, dão testemunho da situação e os limites que enfrentam a tradição ocidental e, em específico, a europeia. No entanto, quando os poemas são lidos, o desempenho da escrita deriva em uma disposição outra: a de ir até o fim no processo de desafiar essa mesma tradição. A disposição de Mário de Andrade em enfrentar as estruturas coloniais que limitavam as ações de uma modernidade autêntica na literatura e cultura nacionais se traduz em “esgotar o campo do possível”², mirando no adversário. Uma estratégia de não ignorar o adversário, enfrentando-o. Outra vanguarda, a concretista, também se coloca na tarefa de desafiar os limites do tempo e

1 Raízes do Brasil. 26. ed. São Paulo: Companhia das letras, 1995, p. 183.

2 CAMPOS, Haroldo de. Píndaro, hoje, em A arte no horizonte do provável. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1977, p. 120.

da geopolítica. Haroldo de Campos irá se referir a um tipo de disposição semelhante à da vanguarda modernista brasileira quando fala da atitude do tradutor, impossível de estar fora do tempo e do espaço, ou seja, nunca em desconexão com a contemporaneidade na qual estariam inseridos. Haroldo se refere a essa atitude de esgotar o campo do possível justamente quando trabalha na tradução de algumas odes de Píndaro para o português no Brasil entre os anos de 1968 e 1969. São anos de terrível embrutecimento da política brasileira e, durante esses anos, Haroldo de Campos se empenha na tradução de um poeta com uma obra “perigosamente tediosa”³, talvez o mais distante da nossa contemporaneidade conturbada e politicamente trágica de todos os poetas gregos de todos os tempos. Haroldo admite:

Realmente, não é fácil simpatizar com um poeta oficial, que fazia odes comemorativas para atender a encomendas de tiranos e poderosos do tempo, celebrando vitórias de quadrigas das quais estes não eram os efetivos condutores, mas tão-somente os proprietários. [...] dentre as formas de poesia grega arcaica, a lírica de tipo coral é a mais distante da modernidade, e atribuía este fato ao culto da “poesia pura” e do “fragmentário”, responsável pelo prestígio da lírica monódica (Safo, Alceu, Anacreonte).⁴

Em contraste com essa avaliação, digamos, corrente sobre as odes de Píndaro, Haroldo de Campos busca nelas justamente chegar ao limite do campo do possível, a partir da exploração das odes, mediante a privilegiada leitura que é a tradução, “da estrutura sonora tersa e coesa”, com valorização da “urdidura temática menos lógica do que musical” e, com isso, aproximando-se de obras que são os fundamentos da modernidade ocidental, como a de Paul Valéry. Haroldo insiste que a estrutura do texto de Píndaro, excetuando-se o ingrediente meramente comemorativo e de circunstância, constrói uma poesia

3 CAMPOS, Haroldo de. Píndaro, hoje, em *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1977, p. 114.

4 *Ibidem*, p. 115.

(cujo desenho programático é o volúvel “voo da abelha”, – Pítica X”); com seus giros “gnômicos” reflexivo-existenciais, esta poesia pindárica – posto de lado o ingrediente meramente comemorativo e de circunstância (aliás reduzido na técnica da composição a um simples fio condutor) – tem, no horizonte do nosso século, como sua parente mais próxima, a de Valéry, justamente um “poeta puro”.⁵

É importante ressaltar que a retomada de um gênero textual que, em relação ao contexto no qual é usado, é quase estranho à necessidade desse mesmo contexto, é uma atitude que instiga perguntas. Ora, da parte de Haroldo de Campos, ao traduzir odes de Píndaro em 1968, e, da parte de Mário de Andrade, de usar o gênero textual da ode em um livro que queria ser um manifesto contra a poesia celebrativa e provinciana do Brasil de mentalidade ainda colonizada. Mário de Andrade tinha com seu livro o objetivo de provocar reações, inclusive o despertar da indiferença em relação à arte moderna nacional no contexto em que vivia. A emergência do ódio, afirmaria Christian Dunker no que diz respeito à crescente cultura da invisibilidade no Brasil após 2010, “parece ser uma espécie de reação colateral que presume a cultura da indiferença.”⁶ O objetivo de Haroldo de Campos, ao traduzir as odes de Píndaro em 1968, ano em que a ditadura instaura o AI-5, exercendo a censura, a suspensão de direitos constitucionais e uma exacerbação da autoridade dos governantes, foi igualmente o do despertar da indiferença. Qual indiferença? De quem? Se as odes tinham por destino celebrar e prestar culto a pessoas que não o mereciam, o que faz Haroldo entender que era possível ultrapassar esse limite do impossível? Segundo ele próprio, em “Píndaro, hoje”, queria evidenciar uma situação paralela à do poeta alinhado à classe dominante. “Basta que o espírito moderno considere, paralelamente, os dilemas do poeta alistado, que canta eventos ou

5 *Ibidem.*

6 DUNKER, Christian. Reinvenção da intimidade. Políticas do sofrimento cotidiano. São Paulo: Edu editora, 2017, p.253.

personagens da atualidade política em que vive, sob a pressão do “encargo social”.⁷

Haroldo de Campos também escreverá odes. Talvez a mais próxima do esgotamento do campo do possível daquela de Mário de Andrade tenha sido a “ode (explícita) em louvor à poesia no dia de são Lukács”. Os dois poetas paulistanos se esmeram em criar, pelo uso da forma, um conteúdo narcísico em relação ao dominador que lhe fecha o caminho para o gozo do amor. Dessa maneira, cria-se um sentimento, o poema cai na armadilha do “sentimental” da qual queriam escapar tanto Mário de Andrade nesse momento vanguardista, quanto Haroldo de Campos ainda sob os efeitos da vanguarda concretista – mesmo que em 1985, ele já tivesse encerrado “oficialmente” esse ciclo da poesia concreta – o ódio aparece lá onde não era esperado: em um poema vanguardista, esgotando o campo do possível como um resultado não desejado. Nas comemorações dos 100 anos de nascimento de Mário de Andrade, o jornal *Folha de São Paulo* editou um caderno especial no domingo, 26 de setembro de 1993. Nele, Humberto Werneck, um dos críticos e historiadores que escrevem a homenagem ao escritor paulistano, traça um perfil comparativo entre Mário e Oswald de Andrade, bem como desenha um “elenco” de críticos literários que se alinhavam mais ao trabalho de Mário ou Oswald. Para a comparação que estabeleço agora, é interessante observar, aqueles que se sentiam confortáveis entre as duas obras. Reproduzo abaixo parte da página do jornal:

7 Idem, Píndaro, hoje, p. 115.

A direita, os "marianos"; à esquerda, os "oswaldianos"; no meio, os "ecéticos".

OSWALD DE ANDRADE
(1890-1954), poeta, romancista, dramaturgo, ensaísta e jornalista, é visto como "enfant terrible" do modernismo; escreveu, entre outros, o "Manifesto Antropofágico" e "O Rei da Vela"

MÁRIO DE ANDRADE
(1893-1945), poeta, crítico, romancista, musicólogo, fotógrafo e etnógrafo, é um paradigma do intelectual brasileiro; autor, entre outros, de "Macunaima" e "Lira Paulistana"

SERGIO BUARQUE DE HOLANDA
historiador e ensaísta, autor de "Raízes do Brasil"

AUGUSTO MEYER
poeta, ensaísta e crítico gaúcho, autor de "Prosas dos Pagos"

MÁRIO DA SILVA BRITO
jornalista e escritor, autor de uma "História do Modernismo Brasileiro"

ANTÔNIO CANDIDO
professor, crítico e escritor, autor, entre outros, de "Formação da Literatura Brasileira" e "Recortes"

SILVIANO SANTIAGO
escritor e ensaísta, autor, entre outras obras, de "Em Liberdade", "Nas Malhas das Letras" e "Uma História de Família"

LUÍZ COSTA LIMA
ensaísta e professor de teoria literária na Universidade Estadual do Rio de Janeiro, autor de "Limites da Voz"

DÉCIO PIGNATARI
poeta e ensaísta, autor de "Poesia, Poés e Poesia", com os Campos, compõe a trindade do concretismo

AUGUSTO DE CAMPOS
poeta, crítico e tradutor, irmão de Haroldo, escreveu vários livros, entre eles "Linguagem" e "O Anticristo"

HAROLDO DE CAMPOS
poeta, tradutor, professor e ensaísta, autor, entre outros livros, de "Galáxias" e "Signancia, Quasi Coelum"

JOÃO ALEXANDRE BARBOSA
ensaísta e professor de teoria literária da USP, autor de "Mediocrítica"

JOSE MIGUEL WISNIK
compositor e professor de literatura brasileira da USP, escreveu "O Coro dos Contrários"

JOÃO LUIZ LAFETÁ
professor de teoria literária na USP, autor de "Figuração da Intimidade"

FLORA SUSSEKIND
ensaísta, pesquisadora da Casa de Rui Barbosa, autora, entre outros,

... não foi o seu entusiasmo que disputou o texto literalmente a tapa com outros colegas e o publicou em seu jornal. Em breve estavam amigos. Mais adiante, em 1921, Oswald anunciava, num artigo apoteótico — "O Meu Poeta Futurista" —, um livro que Mário só publicaria no ano seguinte, "Paulicéia Desvairada".

Foi um escândalo, naquela São Paulo de 600 mil habitantes, relata Mário da Silva Brito, o pioneiro historiador do movimento modernista: "O poeta sofre, então, em nome da literatura moderna, os mesmos vexames sofridos, poucos anos antes, por Anita Malfatti, em nome da pintura avançada." Professor de história e estética no Conservatório Dramático e Musical, conta Fernando Goes, Mário chegou a perder alunos, que os pais não queriam ver entregues a "um maluco e perigoso futurista!" Mas o artigo de Oswald não trouxe ao poeta apenas dissabores, lembra Silva Brito: prestou-lhe também "o benefício de violentar-lhe a timidez, forçando-o a aceitar um posto no comando da rebelião modernista."

Foi o primeiro constrangimento que o futuro autor de "Serafim Ponte Grande", moço rico, atirado, viajado, causou a seu amigo, pobretão, tímido, provinciano. Haveria mais em 1924, quando Oswald lançou o "Manifesto da Poesia Pau Brasil", e em dose dobrada quando em 1928 publicou o "Manifesto Antropófago". "A respeito de manifestos do Oswald (sic) eu tenho uma infelicidade toda particular com eles", disse Mário a Alceu Amoroso Lima em maio de 1928: "Saem sempre no momento em que fico 'malgré moi' incorporado neles."

Embarcado a contragosto na canoa Pau Brasil, sentiu-se ainda menos à vontade na taba antropofágica. "Macunaima" vai sair, escrito em dezembro de 1926, inteirinho em seis dias, correto e aumentado em janeiro de 1927, e vai parecer inteiramente antropófago, deplorou na mesma carta, pura conclusão: "Lamento um bocadinho essas coincidências todas, palavra." Não deu outra. Para os "antropófagos", "Macunaima" caiu do céu como concretização magnífica de suas idéias. Quiseram, a todo custo, incorporar o autor a sua tribo.

A camaradagem dos Andrades sobrevivera a alguns solavancos. Numa carta a Sérgio Milliet, em 1924, Mário criticou Oswald: "Caiu em admiração idiota por tudo quanto é brasileiro, e vive a se insurgir contra a erudição e pregando analfabetismo". A primeira derrapada para o terreno pessoal é de março de 1927, quando Oswald classifica Mário no "Jornal do Commercio": "Um Max Jacob do Bairro do Limão. Apenas Max Jacob é fotogênico. Mário não é,

busca minimizar a alfin "Isso não tem a menor importância, continuamos amicissim escreve a Pedro Nave. Coincência ou não, é dessa época o "Ponteando Sobre o Amigo im": "Enfim a gente não é amigo um do outro não. Ainda fácil, levianinho, / No rinto das complicações." Na muito sério, parece; ainda clima para sonhar com um li quatro mãos, "Oswaldário dos Andrades", que acabaria se resumindo a um poema, "Homenagem aos Homens que Agem", assinado por "Márioswald" na revista "Verde", de Cataguases, em dezembro de 1927.

Mário chegou a participar, contrafeito, da primeira fase — ou "dção" — da "Revista Antropofagia", que durou de 1928 a fevereiro de 1929 "para manter o 'aplomb'". forme explicou ao "antropofa Geraldo Ferraz, os dois no b de Perdizes, aí por julho de 1 "Penso que já passou o tempo destruição no modernismo b leiro." Meses depois, em 1 quando já mordida a radical seg *dentião", voltariam os dois encontrar no ponto do bonde Mário não quis conversa. "NE

Caricatura de Mário

Oswald de Andrade v

Figura 01: (Folha de São Paulo, Caderno Mais!, 26/09/1993).

Nesse tipo de árvore genealógica traçada por Humberto Werneck, Haroldo de Campos aparece unicamente alinhado à obra de Oswald de

Andrade. Se levamos em consideração isso que eu estou propondo como modo de entender a relação com as formas textuais, o gênero e a história literária e sua função, devemos concordar que o trabalho de escrita de Haroldo de Campos e o de Mário de Andrade não se situam em polos opostos e auto-excludentes.

O poema “ode (explícita) em defesa da poesia” e o “Ode ao burguês” estão em fina sintonia, não apenas em se tratando do forte cuidado com a estrutura musical do texto, sua premissa de leitura menos lógica e mais sensorial, criadora de algo como uma ironia sentimental distintiva da ode em seus usos mais tradicionais. Interessante é verificar a posição que essas “odes” ocupam na organização dos livros em que foram publicadas.

O poema “Ode ao burguês” está situado no livro *Pauliceia Desvairada* entre os poemas “Paisagem n. 1” e “Tristura”. Se “Paisagem n.1” pode ser considerado um “poema-invocação”, mesmo que marcado por certo humor que desconstrói o amor “incondicional” ao objeto a ser cantado no conjunto dos poemas do livro, o poema “Tristura” canta em clave melancólica – dispondo do lugar elegíaco – o fruto de um malfadado casamento do poeta com sua noiva Pauliceia: uma filha, batizada com o nome de “Solicitude das Plebes”, podendo ser considerada o avesso triste do dispêndio burguês da “Ode”.

No livro de Haroldo de Campos, a “ode (explícita) em defesa da poesia no dia de são Lukács” se coloca entre os poemas “a educação dos cinco sentidos” e “tristia”. O poema “a educação dos cinco sentidos” marca, com linguagem irônica, uma “paródia” das profissões de fé de um poeta em seu labor/amor pela poesia. Não deixa de ter um “tom” de abertura para um livro, uma invocação às musas, no caso do poema de Haroldo de Campos, invocação à memória da literatura e seus amantes que povoarão seu livro. Já o poema “tristia” é melancólico como o “Tristura” de *Pauliceia Desvairada*.

Finalizado o tom jacobino da marcha da “ode(explícita) em defesa da poesia no dia de são Lukács”, o efeito é o dispêndio da marcha burguesa que se esvai na melancolia da “inativação do vírus da/tristeza” nas bolhas de um copo de cidra. Esse gesto remete ao poema “salut” de Mallarmé em que o referente do brinde permanece em um lugar indeterminado entre o advento do novo poema e o seu naufrágio em um mar revolto de ondas espumosas e adversas.

Para Jean-Christophe Bailly, o hino grego incluiu uma fórmula final de despedida que, funcionando como um “adeus”, faz a menção ao deus invocado, ganhando nos contornos finais uma “tonalidade” elegíaca. Para o autor de *La fin de l'hymne*, essa composição pode ser usada de um modo ambivalente, tanto se comporta como invocativo, político e revolucionário, como evocativo do íntimo e estacionário. A mais afastada do “moderno” de todas as composições do classicismo grego é o hino. E, por isso, não é simples compreender o motivo pelo qual Mário de Andrade e Haroldo de Campos optaram por um gênero textual caracterizado por atender a encomendas de tiranos e poderosos do tempo em seu desejo de se perpetuarem com a poesia das datas comemorativas, que celebravam vitórias pelas quais efetivamente não eram os responsáveis, porque eram tão somente os donos das guerras e não seus heróis. Na modernidade, todos esses poderosos já se travestiram de legalistas, transportando para as lápides da história a matéria viva das revoluções. Em função desse sentido histórico moderno, isto é, o de não estar adequado aos ideais modernos, o hino apenas pode ser retomado por alguns poetas modernos a partir da constatação de seu limite, ou seja, da desconstrução de seu uso.

O gênero “ode” atravessou o período clássico grego e latino para cruzar a Idade Média no toque das cantigas, quando ainda a poesia estava vinculada ao canto. A ode se distingue do hino por sua estrutura. Ela se organiza em torno de uma invocação a um deus e é acompanhada de um breve mito com

uma fórmula final de despedida, conforme se constata em *El mundo de la lírica griega anticua*⁸. Tanto a ode quanto o hino se dedicam a exaltar o amor e/ou admiração a algum personagem ou entidade espiritual.

Em ambos os livros, o poema “Ode ao burguês” e o “ode (explícita) em defesa da poesia no dia de São Lukács”, chama a atenção seu “tom” de literatura jacobina, mesmo não sendo, porque se trata de uma “ode” e não propriamente de um “hino” – gênero mais adequado à teatralidade da “revolução” que o modernismo ainda não formalizado durante a escrita dos poemas de *Pauliceia Desvairada* não tinha. Causa estranheza igualmente o poema de Haroldo de Campos, publicado em 1985, no primeiro livro após ele mesmo ter encerrado o programa da vanguarda concretista⁹. Já não eram tempos de colocar em cena a batalha entre um “eles”, impuros e inimigos, e um “nós”, salvaguardados dos ataques do inimigo nas formações do grupo de vanguarda concretista. Contudo, esse “tom jacobino” oferece tanto ao poema de Mário de Andrade quanto ao de Haroldo de Campos uma subterrânea complexidade. A estrutura textual do hino grego não inclui o “drama” moderno com seus processos de representação. Talvez por isso, o jacobinismo dos dois poemas tenha se camuflado de “ode” para enfrentar a ausência da estrutura representativa do “hino” de uma revolução – o “modernismo” – que ainda não tinha sido oficialmente iniciada no caso de *Pauliceia Desvairada* – e o “concretismo” – outra revolução, essa já

8 ADRADOS, Francisco R. *El mundo de la lírica griega anticua*. Madrid: Alianza, 1981: 8-9.

9 Em 1984, Haroldo de Campos publica dois textos, encerrando com eles o ciclo vanguardista da Poesia Concreta, no Caderno Folhetim da Folha de São Paulo, 7 e 14 de outubro, contudo, eles fazem parte de um mesmo texto, intitulado “Poesia e modernidade: da morte da arte à constelação. O poema pós-utópico”. Segundo nota explicativa da publicação definitiva em livro, *O arco-íris branco*, em 1997, do referido ensaio, ele foi apresentado no simpósio *Más Allá de las Fechas, Más Acá de los Nombres*, realizado em agosto de 1984, em homenagem aos setenta anos de Octávio Paz. Foi traduzido para o espanhol e publicado na revista *Vuelta* (México, n. 99, fevereiro de 1985); bem como para o italiano, publicado no suplemento da revista *Alfabeta* (Milão, n. VII: 80, janeiro de 1986). Em Portugal, foi publicado pela revista *Crítica*, n. 5, *Estéticas da Pós-Modernidade* (Centro de História da Cultura da Universidade Nova de Lisboa: Ed. Teorema, maio/1989).

finalizada, no caso de *A educação dos cinco sentidos*. O limite do hino jacobino frente ao drama moderno marca o espaço cênico dos dois poemas – o poema de Mário de Andrade pode ter sido lido durante os espetáculos da Semana de Arte Moderna¹⁰ –, limite esse que não barra o horizonte e não fecha o sentido, já que se trata também de teatro, quando se pensa no gênero hino, dentro do qual conviviam o espaço destinado ao mundo humano e o espaço sagrado de revolução¹¹, reservado aos deuses. No poema “Ode ao burguês”, o aspecto dramático entra em cena justamente quando do confronto do gênero da “ode” – a canção da admiração e do amor – com o som que se produz no eco “ode-ódio”, abrindo-se à ambivalência e tensão. Essa abertura funciona como uma passagem franca entre a tonalidade jacobina do poema e o “drama” moderno na São Paulo dos anos de 1920: lugar da experiência do poema.

De “ode” até “ódio” – do título ao último verso do poema – algo ecoa nesses sons que é a própria razão de ser do poema: uma certa continuidade tensa. No insulto ao “burguês-níquel”, como naquele que também se dirige às “aristocracias cautelosas”, se escuta um conjunto sonoro metálico de reprovação. É o barulho do som das moedas – “níquel e os milreiros fracos” – que cintila ao redor de suas vidas vividas sem corporeidade, mesmo em se tratando de relação com o dinheiro. Nesse compasso sempre “cauteloso do pouco-a-pouco”, a revolução não estoura e o burguês, que já foi revolucionário no século XVIII na Europa, se alia, na Pauliceia, às

10 A composição possui feição para ser cantada ou, pelo menos, declamada. Na biografia que escreve de Mário de Andrade, Jason Tércio registra sobre a leitura de “Ode ao burguês” durante a Semana: “Há relatos de que ele teria lido também “Ode ao burguês”, mas não há comprovação disso.” Conferir em: Jason Tércio. Em busca da alma brasileira. Biografia de Mário de Andrade. 2019: 131.

11 O gênero hino traz consigo a história da ambiência da assembleia religiosa, o fechamento do espaço é absoluto e sem liberdades, a cena se reduz a um pedestal no qual a eloquência é rigidamente cerimonial. Conferir em Jean-Christophe Bailly, *La fin de hymne*, 1989: 117-118. Trata-se de uma conferência proferida no seminário “Théâtralité et révolution”, organizado por Philippe Lacoue-Labarthe e Myriam Revault d’Allonnes no âmbito das atividades do Collège International de Philosophie.

aristocracias imóveis e produtoras de segregação. As filhas de ambas as classes sociais “falam francês” e tocam no piano uma peça tão corpórea, plena de força vital e de ruptura como o “*Printemps*” – *Sagração da Primavera*, do compositor Igor Stravinsky – com as unhas, isto é, equivocadamente, pois as unhas compridas das burguesas atrapalham tanto na técnica do tocar piano quanto na compreensão da obra como força da vida.

“Ode ao burguês” é uma imagem vocalizada de uma classe social ainda sem contornos muito precisos e difícil de se definir naquela São Paulo de 1920, mas que o poeta associa na composição poética a uma aristocracia imobilizadora. A imagem que se constrói no poema é a de uma burguesia sem seus valores mais revolucionários, sem os personagens libertinos, sem os teóricos da equidade civil, sem a solidariedade do contrato social. A ode é ódio porque o burguês nacional traiu a classe e se associou às aristocracias rurais. Nada mais longe do espírito burguês do que essa associação. Desse modo, o poema “Ode”, no lugar de admirar, passa a construir uma caricatura do burguês. Mesmo que a burguesia paulista pudesse ainda carecer de contornos precisos para o registro de uma experiência linguística com ela, o poeta investe na escrita de uma ode-caricatura, para pensar a farsa da modernização brasileira a partir da ascensão do imigrante europeu à categoria de homem “rico” que deseja usufruir dos prazeres materiais da aristocracia rural e da elite cultural – já decadentes – mas que ele admirava e invejava a partir de sua pobreza. Essa confluência histórico-social brasileira produz em Mário de Andrade uma experiência poética negativa, portanto, não haveria como pensar nela de modo direto. Na “Ode ao burguês” se ouve o paradoxo do ódio-amor que grita nas imagens caricatas:

Morte à gordura!
Morte às adiposidades cerebrais!
[...]
Come! Come-te a ti mesmo, oh! gelatina pasma!
Oh! purê de batatas morais! – ¹²

E ao mesmo tempo em que se escutam frases moralistas, enunciadas por uma voz repleta de mágoas, busca-se a indiferença que o desprezo poderia causar com o humor caricato:

De mãos nas costas! Marco eu o compasso! Eia!
Dois a dois! Primeira posição! Marcha!
Todos para a central do meu rancor inebriante!¹³

A caricatura é visceral, enérgica, agressiva, contudo, carrega mágoas e decepções em relação à esperança que essa classe social um dia despertou na Europa. O humor que se observa também no poema “Paisagem n.1” se torna violento na “Ode” porque já não se percebe ali a ingenuidade e leveza ao tratar de ambivalência farsesca:

Morte ao burguês de giolhos,
cheirando religião e que não crê em deus!¹⁴

Em “Paisagem n. 1”, a imagem sentimental da cidade de São Paulo vem plasmada na imagem europeia, evocada ironicamente com a Londres literária na qual a fumaça da queima do carvão da era industrial foi vista pelas lentes românticas como se fosse neblina. Na imagem que Mário de Andrade constrói da cidade que é ao mesmo tempo cidade natal e urbe cosmopolita, há uma sobreposição da neblina de São Paulo e da fumaça da queima do

12 ANDRADE, Mário. *Pauliceia Desvairada*. In: *Poesias Completas* (vol. 1). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013, p. 87.

13 *Ibidem*.

14 *Ibidem*, p. 88.

carvão de Londres. Essa neblina/fumaça abre a possibilidade da leitura para uma negatividade irônica que faz valer na mesma experiência a romântica “neblina” paulistana e sua tóxica realidade, criando com ela uma imagem ambivalente de São Paulo, ao mesmo tempo próxima e distante das cidades modernas europeias devastadas pelo progresso e pela guerra, lidas por Mário nos poemas de Verhaeren. A experiência com a cidade, produzida por uma imagem ambivalente, faz a imagem poética da cidade natal oscilar no vazio mesmo de sua língua entre origem e destino, entre arcaico e moderno, entre folclore e vanguarda, provocando uma dialética do indecível. Por isso, em “Paisagem n.1” a lágrima que lhe provoca o contato desconfortável dos olhos do poeta com o vento frio cortante enquanto caminha pelas ruas é – ao mesmo tempo em que não é, porque se trata de uma reação fisiológica – experiência da tristeza.

E sigo. E vou sentido,
à inquieta alacridade da invernia,
como um gosto de lágrimas na boca...¹⁵

O contraste entre o que o poema diz estar vendo e o que se coloca como experiência material é possível de ser analisado a partir da epígrafe que introduz o “Prefácio Interessantíssimo” com o verso de Émile Verhaeren: *Dans mon pays de fiel et d’or, j’en suis la loi*. Mário de Andrade o retira dos versos da última estrofe que dá o tom irônico à linguagem do poema “Celui du rien”, do livro *Les apparus dans mes chemins* (1891): *Et je t’apporte à toi le consolant flambeau, /L’offre à saisir de ma formidable ironie/Et mon rire, devant l’universel tombeau*. A linguagem desse poema cria um prazer nervoso, mediante o uso da ironia e do deboche sarcástico. Ao soltar uma risada que atravessa o silêncio da imagem de um túmulo, ela desestabiliza o olhar que entende o sepulcro como universalmente o local do silêncio ou do

15 *Ibidem*, p. 86.

pranto.

Para não produzir uma experiência literária baseada em polaridades promotoras de rupturas irreduzíveis e tampouco definida a partir de um ponto de vista limitado ao individual, Mário de Andrade se vale da teoria da música. As composições de *Pauliceia Desvairada* possuem um tom de “trovador” – a ode é mais uma das materializações dessa tonalidade musical do livro –, nas quais o som e o sentido ainda tentam algum tipo de articulação porque insistem em não dar total autonomia ao espírito da letra. Entretanto, o “tupi tangendo um alaúde” escreve o moderno, e a letra opera com autonomia provocando dissonância. O alaúde não produz harmonia, sentido e compreensão, ao contrário, ele exaspera o que é visto, transformando-o em ambivalência. Nesse hino ecoa uma *armonia austera*¹⁶. O gênero textual da ode e do hino podem ser aproximados da escrita moderna somente se estiverem sendo usados para confrontar essa autonomia da palavra que a caracteriza. Na “Ode ao burguês” soa uma música que diz respeito à dissonância que é produzida pelo som das palavras no verso estilhaçadas, danificando ao máximo o discurso e, com isso, demonstrando a sua própria insuficiência em dar a ver a realidade e criar seu conceito. Em seu estudo da poesia moderna de 1956, Hugo Friedrich chama a atenção para o significado do termo “prosa” em latim, que, entre outras coisas, tem o sentido de hino¹⁷. Uma prosa paradoxal que desesperadamente busca o sentido com o verso, explodindo-o. É dessa explosão que deriva o uso moderno do hino e da ode. No poema de Mário de Andrade, a música de Debussy já não pode ser compreendida a partir do que acontece, e Stravinsky compõe a partir do desencontro. As filhas da burguesia paulistana não compreendem esse gesto

16 AGAMBEN, Giorgio. O reino e a glória: uma genealogia teológica da economia e do governo [Homo Sacer, II], trad. Sevino Assman. São Paulo: Boitempo, 2011. p. 261

17 Hugo Friedrich associa o abandono da busca pela idealidade romântica cultivada no poema moderno de Rimbaud e Mallarmé ao que ele denomina de “dissonância ontológica”. Cf. Friedrich, 1978: 130-131.

de dissonância e “tocam o *Printemps* com as unhas”.

Em vários documentos, Mário de Andrade se referiu ao momento de escrita de *Pauliceia Desvairada* como fruto de uma explosão. Na reunião de sua poesia em 1941, ele intitulou essa “fase” como “Estouro”. Há uma conexão entre o argumento de que o uso do hino pela modernidade estoura o sentido do discurso, provocando a explosão da autonomia da letra mediante a escuta dos sons e a experiência da escrita do poema “Ode ao burguês”. Aquilo que no seu poema “Prose: pour des essentives” aparece como instauração paradoxal do hino na modernidade pela via da ciência, “Car j’installe par la Science,/L’hymne des coeurs spirituels”¹⁸ está replicado em “Le mystère dans les lettres” quando Mallarmé enuncia uma frase que irá provocar uma explosão na autonomia do discurso: “*ce qui ne se dit pas du discours*”¹⁹, ou seja, os sons funcionam como o que na língua resiste com tenacidade ao discurso do sentido. Essa explosão da autonomia da palavra escrita acontece na “Ode ao burguês”. O poema não alcança definir o burguês com seu discurso: “burguês-níquel”, “burguês-mensal”, “burguês-cinema”, burguês-tílburi”, “burguês-burguês”, contudo, insiste na criação de uma imagem, investindo na repetição de fonemas, ecos que produzem efeitos inesperados, gritos de guerra e slogans, que resultam em experiência não poética e, simultaneamente, única em sua ambivalência.

O poema caricatura e o poema paródia

O poema “Ode ao burguês” é ódio a uma condição atual da poesia e da arte brasileiras em seu momento, mas ao mesmo tempo, é amor original. É uma mistura de violência e submissão, impotência e desmesura, caráter

18 MALLARME, Stéphane. *OEuvres complètes I et II*. Édition présentée, établie et annotée para Bertrand Marchal. Paris: Gallimard, 1998, p. 129.

19 *Ibidem*, p. 233.

e autonomia, isso tudo levando a uma formulação sobre a arte e cultura brasileiras que em muito se aproxima da ideia de antropofagia que seria pensada por Oswald de Andrade e o próprio Mário em torno de 1928, que compreende o burguês associado à violência e a partir da noção exagerada de um complexo canibal de devoração do Outro. O hino ao burguês não se confunde com marcha fúnebre ou com o lema: “enterremos o burguês”, como se prevê em “slogans” ou “bravatas”. A tarefa de definir o burguês para louvá-lo é colocada pelo poema que faz a língua atuar de modo direto e “objetivo”. Contudo, na impossibilidade de fazê-lo – pois se trata da “origem” de São Paulo como cidade cosmopolita e injusta – o poema constrói a imagem em negativo, mas não em ausência. Na ode de Mário de Andrade, o amar opõe-se a ser amado e a odiar, operando uma espécie de dominação dentro do canibalismo cordial. No entanto, em 1920, Freud já detectava que em se tratando das pulsões o amor é *sui generis*, porque envolve três tipos de negação: amar/ser amado, amar/odiar e, para ele a negação fundamental, o amor e a indiferença.

No poema de Haroldo de Campos, a ode não odeia, ela se concentra em ironizar a partir de uma imagem deformada do Outro: a teoria do realismo materialista para ler a arte e a cultura modernas brasileiras. O materialista histórico Georg Lukács com todo seu ateísmo e vitalidade social é transposto ao papel de santo, “no dia de são Lukács”, imagem sonora que produz o eco da expressão popular portuguesa “no dia de são nunca”. O leitor está diante de uma paródia do gênero textual da ode, é canto paralelo com intenção irônica, feito à modo de um *ready made* de conversas entre Walter Benjamin e Bertold Brecht, conforme o próprio Haroldo de Campos se esforça em sublinhar nas notas finais ao livro *A educação dos cinco sentidos*.

Este poema, todo feito de citações, tem como ponto de partida o seguinte excerto das conversões de W. Benjamin com B. Brecht em Svendborg, 25 de

vis
del
er
ura
tra
ve
ia

julho de 1938²⁰

À tarde, Brecht me encontrou no jardim, no ato de ler o *Capital*. Brecht: ‘Penso que é muito bom que leia Marx, sobretudo agora que isso ocorre cada vez menos, em especial entre os nossos.’ Respondi que de preferência me ocupo dos livros muito discutidos quando passam da moda. Começamos a falar da política russa em matéria de literatura. ‘Com essa gente – eu lhe disse, referindo-me a Lukács, Gabor, Kurella – é impossível formar um Estado.’ Brecht, ou melhor, pode-se formar *somente* um Estado, jamais uma comunidade. São de fato inimigos da produção. A produção não lhes diz coisa alguma. Não se pode confiar na produção. É por definição imprevisível. Não se sabe jamais o que pode sair dela. E eles próprios não querem produzir. Querem fazer o papel dos *apparátchiki* (NB: membros do aparelho burocrático do partido) e ser incumbidos do controle dos outros. Cada uma de suas críticas contém uma ameaça.²¹

A “Ode ao burguês” tornou-se um poema importante para Mário de Andrade. Ao longo de toda sua trajetória como intelectual brasileiro, ele fez referência a esse poema. Por exemplo, foi incluída na antologia de 1941, *Poesias*, quando foi publicado pela Martins. É também possível que o poema “Ode ao burguês” tenha sido lido durante as sessões da Semana de Arte Moderna de 1922, pois possui características de uma peça afeita à declamação e à polêmica. Não há registros disso, mas Oswald de Andrade conta em seu depoimento²² em 1954 que Mário de Andrade provocava ironicamente a ira da plateia com declamações em tom de bravata. Em 1922, Sergio Milliet, em dois artigos publicados na revista belga *Lumière*, um em abril, “Uma semana de arte moderna em São Paulo” e o outro em novembro, “A jovem literatura brasileira”, relata que Mário de Andrade teria lido durante a Semana o poema “Domingo” – que se trata de outro poema caricatural, este relacionado às futilidades do lazer dominical da burguesia

20 Cf. W. Benjamin, *Essais sur Brecht*, Paris, Maspero, 1969.

21 *Idem*. A educação dos cinco sentidos. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 107.

22 Cf. na reprodução que a Revista do Instituto de Estudos Brasileiros fez desses dois artigos de Sergio Milliet em 1992.

paulistana – curiosamente desprezado por Mário na antologia de 1941. Sendo assim, atesta-se, por contraste, a importância que o poema “Ode ao burguês” foi alcançando na vida literária do intelectual Mário de Andrade, e cresce a probabilidade que “Ode ao burguês” também tenha sido lido durante a Semana.

A “ode (explícita) em louvor à poesia no dia de são Lukács” não teve a mesma importância para seu autor como teve a “Ode ao burguês” para Mário de Andrade. Entretanto, parece ter exercido uma função importante na escrita da obra de Haroldo de Campos. Nela, nesse poema ode, Haroldo parece tornar visível, materializando-a, a imagem daquilo que ele apreendera de sua leitura de Paul Valéry, lendo, por sua vez, a “III Ode Pítica” de Píndaro: “Não aspire, alma, à vida imortal, mas esgota o campo do possível.”²³ . Em “esgotar o campo do possível” parece ecoar a prática daquilo que Freud compreendeu como a função mais importante da pulsão do amor. Algo sem possibilidade de representação, uma intensidade apenas, que tende a conduzir um corpo – o poema? – mediante seus próprios meios em direção ao esgotamento total. Um esgotamento que liberasse tanta energia que caminharia em direção ao seu excesso. Um amor que depende de algo que lhe fosse anterior, o ódio, e que o conduziria a um estado de indiferença frente ao Outro. E, nesse sentido, a “ode” de Haroldo de Campos se encerra em uma imagem que ignora o mundo e remete a si mesmo:

ou como
há pouco
augusto
o agosto:
que a flor flore
o colibri colibrisa
e a poesia poesia²⁴

23 CAMPOS, Haroldo de. Píndaro hoje. *In*: A arte no horizonte do provável. São Paulo Perspectiva, 1977, p. 116.

24 *Idem*. A educação dos cinco sentidos. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 20.

v i s
d e l
e r
u r a
t r a
v e
i a

Mário escreveu *Pauliceia desvairada* durante o ano de 1920, São Paulo ainda não estava industrializada, o ambiente econômico baseado na exportação de produtos agrícolas era dominante. No entanto, a riqueza econômica não era capaz de criar correlações culturais com o mundo cosmopolita. A desproporção brasileira era gigantesca, mas no resto do mundo ocidentalizado a situação entre produção de riquezas e vida em sociedade também não se compunha com uma balança equitativa. A relação entre produção de riquezas econômicas e o sentido desse progresso material para a humanidade não fazia parte de uma mesma ambiência. A harmonia do mundo estava quebrada. Especificamente, uma classe social não consegue suportar – porque ultrapassa sua capacidade de compreensão – esse descompasso: a burguesia. Os burgueses não compreendem o descompasso e não se resignam diante dessa incapacidade. Fazem questão de sabotar o que não se adequa ao seu limitado mundo. Atuam para restaurar um cosmos organizado pelos princípios da harmonia que sua própria forma de viver implodiu. Sabotam, causam danos, às vezes, irreparáveis. Em 1942, Mário de Andrade se refere à sua revolta contra uma parte da família que via nele – nas suas atitudes e posições como artista e estudioso – um desvio. Escreve em “O movimento modernista”:

Si Mãe e irmãos não se amolavam com minhas “loucuras”, o resto da família me retalhava sem piedade. E com certo prazer até: esse doce prazer familiar de ter num sobrinho ou num primo, um “perdido” que nos valoriza virtuosamente. Eu tinha discussões brutais, em que os desaforos mútuos não raro chegavam àquele ponto de arrebentação que por que será que a arte os provoca! A briga era braba, e si não me abatia nada, me deixava em ódio, mesmo ódio.²⁵

25 ANDRADE, Mário. Aspectos da Literatura Brasileira. 5. Ed. São Paulo: Martins, 1974, p. 233, (grifo meu).

A “arrebentação” ou “estouro” – para usar as mesmas palavras de Mário de Andrade – iria chegar quando sua família desdenhou da escultura que com intenso desejo, sacrifício pessoal e financeiro ele adquiriu de Victor Brecheret: a cabeça de Cristo. Ainda em “O movimento modernista” destaca: “E Brecheret ia ser em breve o gatilho que faria “Paulicéia Desvairada” estourar...”²⁶. Dessa arrebentação vazou o ódio ao burguês que se transformou em experiência artística atravessada pela reflexão histórica, deixando ver o descompasso entre prosperidade econômica e progressismo social da cidade de São Paulo no tempo da enunciação do poema. Desse modo, compreende-se a importância que “Ode ao Burguês” tenha ganhado na compreensão da arte e da sociedade brasileiras de Mário de Andrade.

Já o poema de Haroldo de Campos não tem como objeto apenas a burguesia paulistana. Ela é apenas mais um entre tantos que desejam “tricapitar” os “trigênios vocalistas” do “monte alegre das perdizes”, numa “explícita” referência a si mesmo e de tudo o que se apresenta como Outro nessa relação narcísica. No entanto, essa indiferença no reconhecimento do Outro na relação narcísica entre o poeta e a cidade, o poeta e o mundo, apenas fez com que “estourasse” não mais em ódio/amor, e sim explodisse em um tipo de violência baseada na experiência de admitir e ignorar o Outro. Do ódio como afeto social dominante em *Pauliceia Desvairada* na São Paulo de 1920, passamos à violência da indiferença dos anos de 1980, destaque-se aqui, anos de reabertura política após uma cruenta ditadura civil-militar no Brasil que assolou os afetos sociais por mais de vinte e cinco anos. Não seria de se espantar, a suposição que nos anos 2013, a “inexistência moral” de muitos Outros tornados invisíveis por essas mesmas práticas coloniais, preconceituosas e discriminatórias – base fecunda da cultura brasileira – reaparecesse em toda sua violência reprimida de modo agressivo com a finalidade de “justamente romper a camada de surdez e de indiferença que

26 *Ibidem.*

recobriu tais experiências até então.”²⁷

Referências

ADRADOS, Francisco Rodríguez. *El mundo de la lírica griega anticua*. Madrid: Alianza Editorial, 1981.

AGAMBEN, Giorgio. *O reino e a glória: uma genealogia teológica da economia e do governo* [Homo Sacer, II], trad. Sevino Assman. São Paulo: Boitempo, 2011.

ANDRADE, Mário de. “Ode ao burguês”. In: *Pauliceia Desvairada. Poesia Completas* (vol.1). (Edição de texto apurado, anotada e acrescida de documento por Tatiana Longo Figueiredo e Telê Ancona Lopez). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013.

ANDRADE, Mário de. *Aspectos de Literatura Brasileira*, 5 ed. São Paulo: Martins, 1974.

ANDRADE, Oswald de. O modernismo, depoimento, em *Anhembi*, n.49, São Paulo, dez. 1954, p. 23-32.

BATISTA, Marta Rossetti. *Bandeiras de Brecheret*. História de um monumento (1920-1953). São Paulo: Departamento do Patrimônio Histórico, 1985.

BENJAMIN, Walter. *O surrealismo*, trad. S. Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

CAMPOS, Haroldo de. *A educação dos cinco sentidos*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1985.

CAMPOS, Haroldo de. Píndaro hoje. In: *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva, 1977.

27 *Idem*. Reinvenção da intimidade. Políticas do sofrimento cotidiano. São Paulo: Ubu Editora, 2017, p. 253.

CAMPOS, Haroldo de. *O arco-íris branco*. Rio de Janeiro: Ed. Imago, 1997.

DUNKER, Christian. *Reinvenção da intimidade: Políticas do sofrimento cotidiano*. São Paulo: Ubu Editora, 2017.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*, tradução Marise Curioni e Dora Ferreira da Silva. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

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

LAFETÁ, João Luiz. A representação do sujeito lírico na Pauliceia Desvairada. Com Textos, Revista do Departamento de Letras/ICHS/UFOP. Mariana, n. 5, dez./jan., 1993-1994.

MALLARMÉ, Stéphane. *O Euvres complètes I et II*. Édition présentée, établie et annotée para Bertrand Marchal. Paris: Gallimard, 1998.

MILLIET, Sergio. Uma semana de arte moderna em São Paulo, publicado na revista Lumière, aril, 1922, consultado em *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, SP, n. 34, p. 199-201, 1992.

MORAES, Marco Antonio. Pauliceia desvairada nas malhas da memória. *In: eixo e a roda*, Belo Horizonte, v.24, n. 2, p. 173-193, 2015.

TERCIO, Jason. *Em busca da alma brasileira. Biografia de Mário de Andrade*. Rio de Janeiro: Estação Brasil, 2019.

v i s
d e l
e r
u r a
t r a
v e
i a

Submissão: 30/05/2023
Aceite: 20/06/2023

<https://doi.org/10.5007/2176-8552.2023.e94688>

*Esta obra foi licenciada com uma Licença Creative Commons
Atribuição-Não Comercial 4.0 Internacional.*