

PAULICÉIA DESVAIRADA: A POÉTICA DA CIDADE

Ilza Matias de Sousa *

RESUMO: Este ensaio ocupar-se-á da cartografia poética da cidade em *PAULICÉIA DESVAIRADA*, de Mário de Andrade.

PALAVRAS-CHAVE: poética; cartografia; representação literária.

Tornou-se um lugar-comum referirmo-nos a Mário de Andrade a partir de seu auto-retrato, desenhado com lentes bizarras: “Eu sou trezentos, sou trezentos-e-cincoenta”. Topamos, nesse jogo de espelhos desorientador, com o Mário paisagista, que dotado do olhar arlequinal projeta um certo lugar nomeado *Paulicéia*, nascido de uma enorme paixão pela cidade.

O poeta/pintor reorganiza a topografia da cena já vista de São Paulo. Transforma-a na sua cidade subjetiva, no espaço imaginário onde seu corpo penetra, percorrendo-a sob uma óptica inesperada: a do personagem bufo da comédia dellarte, o Arlecchino, farsante e amante cínico, no sentido grego filosófico daquele que despreza as conveniências e as fórmulas sociais. No *THEATRUM MUNDI*, abrem-se as cortinas para a encenação da hipocrisia e da máscara.

Da lira modernista ergue-se dissonante a ópera burlesca dos desertos da América, a *Paulicéia Desvairada*, que surge como um barbarismo de linguagem (na acepção dada pela gramática aos chamados vícios de linguagem). Miragem da cidade-mulher. Cidade arlequinal. A noiva inoportuna, imprevista, das alucinações do poeta. A filha ítalo-franco-luso-brasílico-saxônica, paisagem alucinatória que surge do ovo da utopia (v. Castro Alves, “Adeus meu canto”), sobre o qual “babam fel e ironia”.

(*) Universidade Federal do Rio Grande do Norte.

O poeta bufo, em circunvoluções circenses, executa seu empreendimento errante, sem os arrebatamentos místicos do poeta romântico, pelos desertos da América, buscando, na cidade paulicéia, a vasta ruína da representação épica e triunfante. No espaço do desejo, inventa o desconcerto universal. O circo de São Paulo é o vasto chão. O enorme anfiteatro onde a “língua trissulca de pus”, ao contrário da língua dominante, fundadora da identidade nacional, fabrica tecidos de êxtases.

Paulicéia Desvairada representa a paisagem urbana por anamorfose, imagem deformada do solo pátrio, que se faz simultaneamente paraíso artificial e deserto. (Con)fusão indiferenciada de lugares que só pode ser obtida em estados alterados da percepção, semelhantes aos produzidos pelos alucinógenos ou pela ordem fantasmagórica do desvario do poeta, que inclui novas perspectivas líricas.

O mapeamento da função paradoxal das cidades modernas, tal como se delinea por meio do paisagismo marioandradiano, tem o seu “analogon” na poética baudelairiana. Baudelaire fala dos paraísos artificiais que se encontram nos entorpecentes. E essas topografias edênicas correspondem a uma *imagerie* cultural de fundo bíblico e hebraico. Recordemo-nos da etimologia da palavra éden, do *fr.eden*, derivado do hebreu éden, do acadiano *edinnu=*sum, e-din. A vasta amplidão da Paulicéia, ressaltada pela perspectiva curiosa do Arlequim, é a imagem mesma desse transe alucinatório capaz de superpor efeitos de distorção plástica na configuração geográfica da cidade imaginada pelo poeta. Repetiríamos com Jurgis Baltrusaitis que “uma multiplicação de mundos artificiais atormentam os homens de todas as épocas” (1977:4).

O modernismo, disseram Malcolm Bradbury e Mc Farlane, “era uma arte da cidade”. Paris, Berlim, Viena, Londres, Moscou, Chicago, Nova Iorque. As cidades proliferam na poética da modernidade. O momento da criação desvairada de **Mário de Andrade** é dominado pelo fungo urbano, representado na tensão extrema da subjetividade. Falamos, portanto, de uma poética do espaço tensional público/privado, em *Paulicéia Desvairada*, como invenção de formas plásticas plasmadoras do território

poético, o qual é, ao mesmo tempo, corpo próprio, o eu que enuncia, e o corpo feminino da língua materna. Essa nova maneira de ser desvairada que a cidade assume traduz uma sintaxe feita dos ritmos da palavra e do pensamento, da música, dos ruídos da cidade, da sua plasticidade. Isso imprime na sua superfície fronteiras dançantes.

A cidade consiste num discurso de intensidades da dança. No palco-rua desenrola-se um balé de pontos de vista que o olho solto do Arlequim projeta sobre a cidade:

“São Paulo é um palco de bailados russos”.

A percepção inidônea do poeta bufo desencadeia o desfile de blocos de afetos, numa seqüência de mascaradas. Nesse espaço arlequinial, é impossível dizer quem é o regente do bailado, quem comanda a dança.

Dessa percepção nascente do sujeito bufo, *Paulicéia desvairada* retoma a topografia teatral. As paisagens 1, 2, 3 e 4 (respectivamente, p. 37,45,48 e 51. *Poesias Completas: 1974*) montam o espaço da farsa, que rompe com o discurso utópico da modernidade, em que, segundo De Certeau, a cidade se articula como maquinaria e herói. Em *Clã do jabuti*, publicado em 1927, aparece a paisagem 5 (*Poesias completas*, p.147), sete anos depois de *Paulicéia Desvairada*. Ali, a cidade ganha foros de representação de família, reunida em torno do jabuti, totem tribal. O olhar sobre a cidade se macunaímiza:

“De-dia um Solzão de matar taperá
Passeou na cidade o fogo de Deus.
Os paulistas andaram que nem caçaremas tontas
Daqui pra ali buscando as sombras da mentira.”

(147/8)

Em *Paulicéia Desvairada*, a representação bufa da cidade está aquém e além da Natureza. Reabilita a aparência, pois é o que está real-

mente em jogo na arte. A experiência poética rompe com o projeto mimético. O poeta constrói o simulacro do pintor, do paisagista destituído de grandeza visual. Da mesma região alucinógena, circense, burlesca, é a nubente louca, disputada pelo falso pretendente. É exatamente isso que possibilita o “erro” de perspectiva, deixando o campo livre para comparações “estrangeiras”:

“Minha Londres das neblinas finas.”

O dispositivo teatral da representação burlesca assinala a transformação da vida pública em espetáculo. Estamos nos anos 20. São Paulo é, no país, o centro dominante metropolitano. Os discursos públicos da época realçam o seu poder político e econômico. Inserem-no no quadro internacional das grandes capitais culturais. Comenta o historiador Raimundo Faoro em *Os donos do poder* (1975:678): “São Paulo tomara a liderança cafeeira sem dependências governamentais (...). Tornara-se o centro metropolitano de um país de colônias subalternas (...). Para que o país progredisse nada mais lógico do que sampaulizar o Brasil (...)”. Entretanto, consideraríamos nós, os mapas mudam... Na década, a cidade vive o drama das falências das quebras do ciclo econômico. A euforia cafeeira dá lugar ao colapso do país. Paisagem 4 faz a ironia da representação ufanista, do orgulho cívico de ser “paulistamente!!!”. Na superfície da geografia paradoxal, a cidade não se mostra a máquina perfeita do progresso, do crescimento e da produção. O grito inglês da São Paulo Railwail, o “largo coro de ouro das sacas de café” compõem a trilha dissonante do cinema em preto-e-branco que aí se esboça.

A estampa da cidade está impressa sobretudo em termos da espacialização teatral. Do circo com “grande função ao ar livre”. Desarticula-se a organização espacial do teatro que tem referência do mundo grego. Destroem-se os três lugares fixos: o “Koilon”, reservado para os espectadores, ou público; a “orchestra”, composta do coro, que representa

a opinião pública, e do corifeu, porta-voz do coro, a que se reservava uma forma prosódica específica; o “logeion”, reservado ao “Kypokritai” ou a classe política dos governantes. A representação burlesca do palco-rua marioandradiana invade os palácios, teatros, tipografias, hotéis, em meio ao espanto, à loucura, ao desejo. Em vez de vozes articuladas e consoantes, misturam-se vaiais, aplausos, assovios, zurros. Desvarios coletivos fervorosos sob as indiferenças materiais e a ausência dos representantes da classe política. O paisagista passeia pela vertiginosa paisagem. Coloca-se, nas suas paisagens, também como objeto do olhar. Olha e é olhado.

A figura do passeante instala o poeta no espaço público. Essa figura poética é introduzida com o projeto urbano da arte moderna, do qual Baudelaire constitui o paradigma estético, como Walter Benjamin soube distinguir. Em *Paulicéia Desvairada*, o poeta atravessa o palco-rua incessantemente. Vai de um lugar para outro. Circula com a sensibilidade exacerbada, num regime de visibilidade precária. Através de neblinas finas, do cinzento das ruas. Na escuridão dum meio-dia de invernia... Sob uma garoa cor de cinza. Dir-se-ia mesmo que esse é um regime noturno de olhar. Mas, tal olhar não está ligado ao segredo. O poeta bufo não é o voyer que, na penumbra, iluminado apenas por faróis de carros, inspeciona ou fiscaliza estradas. Sequer apresenta-se como espião. É o poeta-palhaço, ator de sua própria peça que, no jogo de refletores indiretos, dá campo livre às paixões, reinterpretando um novo fluxo do chamado instinto de nacionalidade para desembocar no desvario, no desregramento dos sentidos, que produz a emergência da CIDADE estética, polissêmica e polifônica. A construção poética, projetada sobre a polis, decide as múltiplas vias do destino dessa cidade subjetiva inventada.

O ator em cena traça a escritura do desejo de criar a cidade de sua loucura a creiom. Torna-se seu próprio cenógrafo “em representação”, no exercício de seu papel público. O poeta encontra-se na ágora, na praça pública sem o pudor de assumir a experiência da farsa, da irreverência, na intimidade do discurso lírico.

A transposição verbal da paisagem transforma o mapa da cidade num conglomerado de citações. Munido de seus instrumentos topográficos, de suas pranchas, o poeta bufo/paisagista monta sua cidade cenográfica, movido pelo desejo. O desejo terá infinitas possibilidades de montagem (Guattari. *Cartografias do desejo*: 1986, p.283). Paulicéia, a cidade desvairada, essa mulher louca que anda no chão, a noiva dos amores arlequinais, é criação do corpo celibatário do poeta. As máquinas celibatárias realizam matrimônios impossíveis, frutos de alucinações. “Ninguém os assistirá nos jamais”. São uniões ilícitas. Essa inominada relação fica mais visível quando recuperamos a origem do termo matrimônio – do lat. matrimonium, de mater – tris, “mãe”.

As núpcias públicas fazem-se uma montagem maquiñica que abre vias de acesso ao imaginário, à semelhança do mapa da cidade, com linhas sinuosas, acidentais, clima, produção. *Paulicéia desvairada* é uma máquina fantástica, invenção do desvairismo poético que fala de uma espécie de amor de um estranho casal: o poeta e a cidade. Reprodução artificial feita com humor.

Paulicéia desvairada é igualmente uma forma imaginária do poeta restabelecer relações com a terra natal, usando a via do rictus. Essa estratégia discursiva daria origem a um falso gênero de erotização em que seriam mobilizados os olhos e a boca. O riso e a dor, elementos da máscara que expressam sentimentos duplos e contraditórios. Segundo Baudelaire, o rictus da máscara é satânico, e por isso, profundamente humano.

As paisagens marioandradrianas compõem focos de singularidade na estética modernista: as mariocidades. As descargas humorais instauram, na cidade, o domínio do anárquico, do insólito. A gargalhada libera a energia numa enunciação que desarma a articulação fonemática, na apreensão pática do delírio e da paixão: Irrompe como puro ritmo respiratório e de batimentos cardíacos:

“Quá, quá, quá! Vamos dançar o fox-trot
da desesperança
a rir, a rir dos nossos desiguais!”

O desvairismo paisagístico resulta num momento fecundo de base perceptiva. Uma experiência de subjetivação do espaço equivalente único e irrepetível da construção dos castelos de areia da infância, cuja consistência é a das areias da linguagem.

A linguagem espacial das paisagens recorta a exterioridade da casa. Elas se projetam adormecidas no espaço afetivo das ruas da cidade, lugar de exibição das fantasias do poeta. Matriz desvairada de percepções, avaliações e ações. O trabalho criativo da memória e da imaginação na Paulicéia liga-se ao espetáculo público e encantado das avenidas, dos parques, dos “homens que passam sonambulando”, das costureirinhas de pernas de bailarina, da “mulher feita de asfalto e da lama de vársea”.

A obra marioandradiana lança-se na direção do coletivo. A topografia imaginária de São Paulo está determinada por essa posição autoral. No território poético inventado, o poeta bufo/paisagista desenha a cena da família paulista. A origem definitivamente perdida só pode retornar obsessivamente em forma de mote poético. Há o reconhecimento de que o drama urbanístico transforma o corpo, o clã, a aldeia, a tribo em reinos despossuídos, imaginários. É preciso percorrer centenas de mitos para re-encontrar esses territórios etológicos perdidos e, neles, a função sagrada do guerreiro. As cidades modernas cumprem o festim da mortalidade. São, conforme Guattari, megamáquinas produtoras de subjetividade individual e coletiva, engendradoras da existência humana, nos seus aspectos concretos, materiais e abstratos, imateriais, afetivos e sociais. Aí, o poeta bufo apresenta-se como o louco da aldeia, da tribo. Concita com falso sotaque britânico:

Ponhamos os (Victória!) colares de presas inimigas!”

Eis o ponto de fuga desvairada na paisagem da Paulicéia: a antropofagização do espaço da farsa.

Bravíssimo!

SOUSA, Ilza Matias de. *Paulicéia desvairada: a poética da cidade.*

ABSTRACT: *This essay explores the city's poetic cartography in Mario de Andrade's PAULICÉIA DESVAIRADA.*

KEY WORDS: *poetic; cartography; literary representation.*