

O “Anhangabaú” de Mário de Andrade: um palimpsesto no coração da Pauliceia

Agnaldo Stein da Silvaⁱ

RESUMO

O presente trabalho propõe uma leitura do poema “Anhangabaú”, da obra *Pauliceia desvairada* (1922), de Mário de Andrade. Esta leitura é feita a partir da imagem do palimpsesto, usada pelo autor na última estrofe do poema. Primeiramente, é retomado um poema anterior de título homônimo, composto pelo autor para participação em um concurso literário promovido pela revista *A Cigarra*. Posteriormente, contextualiza-se a obra *Pauliceia desvairada* e é feita a análise de seu poema “Anhangabaú”. Desdobra-se, por fim, uma investigação sobre o conceito de palimpsesto no poema, inserida em um percurso cujo aporte teórico conta com estudos de autores como Ricardo Souza de Carvalho (2000), Alfredo Bosi (2010), Gérard Genette (2010), Eduardo Jardim (2015) e Julia Kristeva (1974), bem como outros textos do próprio Mário de Andrade.

Palavras-chave: “Anhangabaú”; palimpsesto; *Pauliceia desvairada*; Mário de Andrade; poesia modernista.

ABSTRACT

This article aims at a reading of “Anhangabaú” in Mário de Andrade’s *Hallucinated City* (*Pauliceia desvairada*, 1922) that examines the image of the palimpsest in the poem’s last stanza. First, a previous poem with the same title submitted by the author to a literary contest in the magazine *A Cigarra* is considered. The context of the book *Hallucinated City* and its poem “Anhangabaú” is then detailed. The investigation of the concept of palimpsest in the poem is based on the theoretical contributions of Ricardo Souza de Carvalho (2000), Alfredo Bosi (2010), Gérard Genette (2010), Eduardo Jardim (2015), and Julia Kristeva (1974), as well as other texts by Mário de Andrade.

Keywords: “Anhangabaú”; palimpsest; *Hallucinated City*; Mário de Andrade; Modernist poetry.

ⁱ Mestrando no Programa de Pós-Graduação em Literatura na Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1023-2038> | agnaldo_stein@hotmail.com

INTRODUÇÃO

Em 2022, temos o advento do bicentenário da Independência do Brasil, o centenário da Semana de Arte Moderna e a chegada da próxima e tão crucial eleição brasileira. Também completa cem anos a obra modernista *Pauliceia desvairada*, homenagem do autor paulista Mário de Andrade a sua querida cidade. O presente trabalho tem por objetivo realizar a leitura de um dos poemas da obra, “Anhangabaú”, a partir da imagem do *palimpsesto* usada pelo autor na última estrofe do poema.

Para isso, primeiramente é retomado e analisado um poema anterior de título homônimo, composto pelo autor com a finalidade de participar do concurso literário “Anhangabaú”, promovido pela revista de variedades *A Cigarra*. Posteriormente, analisa-se o poema “Anhangabaú”, do livro *Pauliceia desvairada*, contextualizando-se a obra e a escola poética Desvairismo, que em seu “Prefácio interessantíssimo” é fundada e acabada. É possível, então, cumprir o objetivo principal aqui proposto, investigando-se o conceito de palimpsesto no poema. Neste percurso, além da obra em questão e de outros textos do próprio Mário de Andrade, o aporte teórico conta com os autores Ricardo Souza de Carvalho (2000), Dilma Castelo Branco Diniz (1998), Alfredo Bosi (2010), Gérard Genette (2010), Eduardo Jardim (2015), Julia Kristeva (1974), Danilo da Costa Morcelli (2015) e José Miguel Wisnik (2017).

Por fim, vale ressaltar que estamos em um momento singular para refletirmos sobre nossas relações com nossa cidade, com nosso país, de como se dão estes entrecruzamentos de ruas e afetos, tal qual se fez em *Pauliceia desvairada* por meio do olhar perspicaz de Mário de Andrade sobre São Paulo.

1. “MEU ANHANGABAÚ DAS LAVADEIRAS”

O início do século XX trouxe o anseio pela construção de jardins e parques públicos na cidade de São Paulo. No artigo “Jardins modernistas” (2000), Ricardo Souza de Carvalho aponta que Antonio Prado, prefeito da cidade entre 1899 e 1910, dedicou-se à reforma e à criação de jardins, dos quais podemos destacar o Jardim da Luz, o jardim da Praça da República e também o do Museu do Ipiranga. “Dessa

maneira, procurava-se oferecer uma fachada europeia à metrópole do café” (CARVALHO, 2000, p. 198).

Concentradas neste propósito, as autoridades locais mandaram canalizar o ribeirão Anhangabaú, que dera nome ao Vale. Diante das mudanças radicais sofridas pela paisagem paulista, a revista de variedades *A Cigarra* lançou, na edição número 70, de 11 de julho de 1917, o concurso literário “Anhangabaú”, com o intuito de imortalizar em versos o rio que ali fertilizava o solo onde antes havia hortas, árvores e um terreno utilizado exclusivamente pela indústria de verdura.

Restringindo a participação apenas a poetas residentes no estado de São Paulo e ofertando o prêmio de 500 mil réis à melhor produção, assim constituía-se a proposta na revista:

Cantar o Anhangabaú em 14 versos, eis o encargo que nesta hora cometemos aos cultores da nossa poesia. Um bom soneto, de límpidas estrofes, arrancará o rio do esquecimento em que caiu, fazendo-o ressurgir de sob os duros escombros em que o sepultaram, trazendo-o para a luz na integração da sua natureza fecundante. (A CIGARRA, 1917, n.p.)

Ao obter conhecimento do concurso, nosso jovem Mário motivou-se a participar. Assinava como Mário Moraes Andrade e inscreveu-se sob o pseudônimo Don José, que era exigido dos participantes. Como consta em nota elaborada por Tatiana Longo Figueiredo e Telê Ancona Lopez na coletânea *Poesias completas* (2013), a comissão julgadora do concurso era formada por Vicente de Carvalho, Francisca Júlia e Venceslau de Queirós. O premiado, sob o pseudônimo Alma de Tântalo, foi o poeta Ribeiro Couto, mas o poema de Mário esteve entre as menções honrosas. Conforme o veredito de Vicente de Carvalho sobre os poemas concorrentes (inclusive endossado pelos companheiros de júri), nenhum deles lhe pareceu excelente, o que achou natural por se tratarem de “obras de encomenda sobre um tema pouco propício”, e arrematou: “Ainda que hesitante, voto, para o primeiro lugar, no de Alma de Tântalo, que é pena estar desfeiado pelo último terceto” (CARVALHO apud ANDRADE, 2013, n.p.).

A revista posteriormente publicou também os poemas que receberam menção honrosa, nos volumes de números 91 e 95, respectivamente de 16 de maio e 12 de julho de 1918, tendo o poema de Mário constado neste último número. Veio sob o título “Anhangabaú” e acompanhado tanto do pseudônimo utilizado pelo poeta quanto de seu

nome real, poema cujos versos transcrevem-se a seguir na íntegra, com a devida atualização ortográfica.

Fino, límpido rio, que assististe,
em épocas passadas, nas primeiras
horas do dia, à despedida triste
das heroicas monções e das bandeiras,

Meu Anhangabaú das lavadeiras,
nem o teu leito ressequido existe!
Que é de ti, afinal? Onde te esgueiras?
Para que vargens novas te partiste?

Sepultaram-te os filhos dos teus filhos;
ergueram sobre tua sepultura
novos padrões de glórias e de brilhos...

mas dum exílio não te amarga a ideia:
levas, feliz, a tua vida obscura
no próprio coração da Pauliceia! (A CIGARRA, 1918, n.p.)

Como requisitado pelo concurso, temos aqui um soneto de “límpidas estrofes”. Composto por versos decassílabos e rimas externas e alternadas, o poema adequa-se a uma forma bem tradicional, construção que será discutida e terá aspectos refutados pelo próprio Mário de Andrade anos depois, como nas ideias do “Prefácio interessantíssimo” e nos poemas da própria *Pauliceia desvairada*, ou nos apontamentos de tendências da poesia modernista em *A escrava que não é Isaura* (1925), no qual critica os ritmos preconcebidos e as rimas: “Continuar no verso medido é conservar-se na melodia quadrada e preferi-la à melodia infinita de que a música se utiliza sistematicamente desde a moda Wagner sem que ninguém a discuta mais” (ANDRADE, 1925, p. 49).

Contudo, nesta época ainda não havia o Mário que sistematicamente experimentaria as formas modernistas. Como afirma o biógrafo Eduardo Jardim em *Mário de Andrade: Eu sou trezentos: vida e obra* (2015), foi apenas em dezembro de 1917, ano do concurso literário em questão, que a arte moderna se mostrou como uma revelação para Mário, quando o autor conheceu Anita Malfatti na exposição da pintora em São Paulo. Imbuídas de elementos plásticos pós-impressionistas com os quais Malfatti tivera contato no exterior, as obras da exposição causaram um forte impacto em Mário e em sua produção literária posterior, e o próprio autor depois reconheceu que “a camaradagem com a nova amiga tinha sido o principal estímulo para aderir às posições estéticas modernas” (JARDIM, 2015, p. 37). Devemos lembrar também que 1917 foi o

ano de estreia do autor com *Há uma gota de sangue em cada poema*, sob o pseudônimo Mário Sobral, um livro pacifista que aborda as atrocidades na Primeira Guerra Mundial, no qual nos deparamos com uma estrutura poética por vezes mais tradicional, ainda que já apresente um tema bastante moderno, com publicação, inclusive, durante o período da Primeira Guerra. Além disso, como apontam Tatiana Longo Figueiredo e Telê Ancona Lopez no prefácio de *Poesias completas* (2013), a obra se vale do uso de palavras brasileiras da oralidade, de orações curtas, de onomatopeias e de versos finalizados com reticências, aspectos que aparecerão em sua poesia posterior de caráter modernista.

O poema em questão canta o ribeirão Anhangabaú, termo que vem do tupi-guarani *anhanga-ba-y*, “rio dos malefícios do diabo”, pois conta-se que os indígenas acreditavam que as águas deste riacho provocavam doenças físicas e espirituais. Percebemos aliterações que trazem musicalidade ao poema, como os sons de /s/ e de /p/ (em vocábulos como *épocas, primeiras, passadas, partiste, sepultura, Pauliceia*), a repetição do primeiro som ocorrida por vezes em decorrência da pluralização de palavras (*heroicas, monções, bandeiras, lavadeiras, filhos, glórias, brilhos*). A princípio, o poeta canta o rio que presenciou as despedidas das monções e das bandeiras, cuja lembrança será retomada posteriormente na obra do autor, como na *Pauliceia desvairada* em poemas como “O domador”, “Tietê” e “Paisagem n.º 4”.

Mas a maior proximidade do poeta com o objeto de seu canto vem pelo emprego do pronome possessivo *meu* no primeiro verso da segunda estrofe, “Meu Anhangabaú das lavadeiras”, no qual cita estas mulheres que certamente lavavam as roupas no leito do rio, algo muito corriqueiro antigamente. Contudo, o eu lírico a partir daí passa a lamentar e a questionar o porquê da ausência do ribeirão, cuja canalização é associada a uma sepultura, sobre a qual puseram “novos padrões de glórias e de brilhos”, remetendo à construção dos parques afrancesados no local. Constatamos ainda no último verso a presença da palavra *Pauliceia*, termo que se refere à cidade de São Paulo e que dará título ao livro posterior. É no coração da Pauliceia que o ribeirão Anhangabaú leva sua vida obscura, mas feliz em seu exílio.

2. “ESTES MEUS PARQUES DO ANHANGABAÚ OU DE PARIS”

Em *O movimento modernista* (1974), registro da conferência lida no Salão de Conferências do Ministério das Relações Exteriores do Brasil, em 1942, Mário de Andrade descreve que o escultor Victor Brecheret foi o gatilho que fez *Pauliceia desvairada* estourar. O autor relata que, tendo passado o ano de 1920 sem fazer poesia, desagradando-se com seus “cadernos e cadernos de coisas parnasianas e algumas timidamente simbolistas” (ANDRADE, 1974, p. 233), descobriu Verhaeren e ficou deslumbrado, principalmente por *Villes Tentaculaires*, que imediatamente lhe motivou a “fazer um livro de poesias ‘modernas’, em verso-livre, sobre a minha cidade” (ANDRADE, 1974, p. 233). Em meio à angústia de tentativas frustradas ao longo dos primeiros meses, despontavam outras dificuldades como desavenças com certos familiares, que não incluíam a mãe e os irmãos, por excesso de gastos em livros, o que veio a se agravar com a sua aquisição da *Cabeça de Cristo* de Brecheret. Com a notícia desta aquisição, os parentes invadiram a casa de Mário e fizeram um escândalo – uma velha tia, matriarca da família, dizia que aquilo era até um pecado mortal, “Onde se viu Cristo de trancinha!” (ANDRADE, 1974, p. 233). Sendo apontado pela velha tia como um “perdido”, o autor descreve sua ira, que ficou “num estado inimaginável de estraçalho” e depois subiu ao seu quarto com o intuito de se arrumar para sair, espairar um pouco, “botar uma bomba no centro do mundo”. Como diz:

Me lembro que cheguei à sacada, olhando sem ver o meu largo. Ruídos, luzes, falas abertas subindo dos chofêres de aluguel. Eu estava aparentemente calmo, como que indistinto. Não sei o que me deu. Fui até a escrivaninha, abri um caderno, escrevi o título em que jamais pensara, “Paulicéia Desvairada”. O estouro chegara afinal, depois de quase ano de angústias interrogativas. Entre desgostos, trabalhos urgentes, dívidas, brigas, em pouco mais de uma semana estava jogado no papel um canto bárbaro, duas vezes maior talvez do que isso que o trabalho de arte deu num livro. (ANDRADE, 1974, p. 234)

Surgia assim o que pode ser considerado como o “primeiro livro de poesia integralmente nova” (BOSI, 2010, p. 378), que veio à público no mesmo ano da Semana de Arte Moderna, importante evento para a consolidação do movimento modernista no Brasil. Os anseios modernistas de ruptura na obra ficam evidentes já no “Prefácio interessantíssimo”, que antecede os 22 poemas. A razão deste prefácio para o autor, que o considera inútil, apesar de interessante, é corrigir e justificar o que escreve por impulsão lírica e sem pensar, o que lhe grita o inconsciente. Nele é fundada e acabada a

escola poética Desvairismo, apresentando-se o próprio autor como *louco* (o que segundo ele talvez o distinguiria de Maomé, que se apresentava como *profeta* e era simplesmente um homem que fazia versos e escreveu o Alcorão, emaranhado de “sonhos confusos e incoerentes”) e definindo o lirismo como “estado efetivo sublime – vizinho da sublime loucura” (ANDRADE, 1987, p. 72). São trazidas neste prefácio algumas ideias (um “disparate de teorias”) como o desprezo pela metrificação na poesia, visto que o lirismo nasce do subconsciente sem ater-se a medidas de sílabas e acentuação determinadas (inclusive o autor parte da teoria musical para destacar, além da melodia, o emprego de conceitos como a harmonia e a polifonia na poesia), e o belo na arte, que é arbitrário, convencional e transitório, deformador do belo da natureza, que é imutável, objetivo e natural. Como estes, outros conceitos em relação à poesia modernista serão retomados em outros trabalhos, como *A escrava que não é Isaura*.

Enquanto seu “Prefácio interessantíssimo” é definido pelo autor como “rojão do meu eu superior”, seus versos são “paisagens do meu eu profundo” (ANDRADE, 1987, p. 74), que, por vezes, desprezam a gramática, pois o inconsciente de onde se originam desconhece a existência dela. Deste modo, após uma breve abordagem sobre a origem da obra *Pauliceia desvairada* e seu “Prefácio interessantíssimo”, partimos à análise da profundidade dos versos desta obra por meio do poema “Anhangabaú”, que figura entre os 22 poemas que a compõem e segue na íntegra:

Parques do Anhangabaú nos fogaréis 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, 1987, p. 92-93)

O poema contém 21 versos, divididos em 5 estrofes de extensões variadas, que estruturalmente rompem com uma forma mais fixa, como o soneto enviado ao concurso, mas também se valem de formas metrificadas e de rimas. Se, por exemplo, há a recorrência de versos com 13 sílabas poéticas (que em sua maioria repetem as tônicas na nona e na décima terceira sílaba), outros versos com variadas métricas se distribuem ao longo do poema. Se vemos rimas externas entre o décimo e o décimo nono versos (*lavrador* e *valor*) e entre o décimo segundo e o décimo oitavo (*Paris* e *sacis*), ainda que estas não obedeam a um esquema convencional (rimas paralelas ou interpoladas, por exemplo), ganha espaço a presença de rimas internas, como na segunda estrofe entre *escondido* e *parido*, entre *estesias*, *poesia* e *alegrias*, ou na quarta estrofe entre *águas* e *mágoas*, *rio* e *frio*. O emprego destes variados recursos poéticos por Mário propõe um modo de percepção do poema ao leitor por meio da criação de um ritmo específico, o que também se dá pela musicalidade advinda de assonâncias e de aliterações, como a de /s/, muito provocada pela pluralização de palavras (como *parques*, *fogaréus*, *itinerários*, *estátuas*, *águas*, *mágoas*, *sacis*), fenômeno igualmente verificado no poema homônimo anterior. Outra aliteração que se destaca é a de /f/, na terceira estrofe temos “afia a foice” ou na quarta estrofe “Meu pai foi rei! / — Foi. — Não foi. — Foi. — Não foi.” Em relação às assonâncias, podemos enfatizar a incidência de /u/ (*Anhangabaú*, *fogaréus*, *estátuas*, *nu*, *prurido*, *perfumando*, *trêmulo*) e de /i/ (*velocidades*, *votivo*, *escondido*, *bicho*, *parido*, *querido*, *palimpsesto*), que por vezes ocorre envolvendo ditongos e hiatos (*itinerários*, *estesias*, *rosais*, *poesias*, *alegrias*, *afia*, *foice*).

Pela recorrência de verbos no gerúndio (*correndo*, *perfumando*) ou no particípio passado (*escondido*, *parido*), notamos o caráter descritivo do poema, contudo, a descrição de uma paisagem que carrega a subjetividade do poeta, pois seus versos são as paisagens do seu eu profundo, como definido por ele próprio. Igualmente a outros poemas do livro, a pontuação possui várias exclamações, reticências e ainda interrogações, configurando este eu lírico que ao mesmo tempo que brada é também reticente e questionador. O poeta observa sua cidade, seus parques e percebe nestas construções afrancesadas elementos que se ausentam ou deste local se contrastam,

interrogando aos próprios parques sobre elementos primeiros que ali estavam. Novamente, reaviva-se a memória do riacho Anhangabaú canalizado, quando no quarto verso o poeta pergunta pelo “rio frio encanecido pelos nevoeiros” e que conta “histórias aos sacis”.

Conforme Carvalho (2000), a metáfora da *sepultura* dirigida ao rio no primeiro poema é revitalizada pela de *palimpsesto* no segundo poema, direcionado aos parques afrancesados construídos no Vale. Corrobora esta hipótese Dilma Castelo Branco Diniz, no artigo “Monteiro Lobato e os modernistas: a ‘vanguarda estética’ e a ‘vanguarda política’ no modernismo brasileiro” (1998), no qual aponta que enquanto o primeiro poema compara o canalizar do rio à sepultura, lembrando inicialmente a epopeia heroica dos bandeirantes, o segundo mostra o cotidiano do poeta, que atravessa o parque, e “a imagem que surge é a da cópia mal feita ou imperfeita, ‘crônica em mau latim’ e ‘écloga que não seja de Virgílio’, mas que constituem, em si, um novo modo de representar” (DINIZ, 1998, p. 257). Sobre a imagem de palimpsesto, discutiremos mais detalhadamente no próximo tópico, que propõe uma leitura de todo o poema a partir desta imagem.

3. “MEU QUERIDO PALIMPSESTO SEM VALOR!”

Como descreve Gérard Genette em *Palimpsestos: a literatura de segunda mão* (2010), um palimpsesto trata-se de um pergaminho que teve sua primeira inscrição raspada para se traçar outra, embora não esconda totalmente a primeira, restando os vestígios do antigo sob o novo. Em um sentido figurado, o autor diz que podemos entender os palimpsestos (ou hipertextos) como todas as obras que derivam de outra obra anterior, por transformação ou imitação, e seu livro visa explorar o território dessa “literatura de segunda mão”, escrita através da leitura. Para o autor: “Um texto pode sempre ler um outro, e assim por diante, até o fim dos textos. Este meu texto não escapa à regra: ele a expõe e se expõe a ela. Quem ler por último lerá melhor” (GENETTE, 2010, p. 7).

Essa perspectiva trazida por Genette nos auxilia na investigação aqui proposta, ou seja, de como se valeu Mário de Andrade da imagem do palimpsesto na composição de seu poema desvairado “Anhangabaú”. Para facilitar a interpretação do poema,

podemos dividi-lo em três partes que, em consonância com as principais ações do eu lírico em relação aos parques, são nomeadas de: observação, interrogação e conclusão. A parte da observação é composta pelas três primeiras estrofes; a da interrogação, pela quarta estrofe; e a da conclusão, pela quinta estrofe.

Começamos pela parte da observação, na qual o poeta vê os parques e já os percebe como um palimpsesto, mesmo sem mencionar este objeto. Nas primeiras horas do dia, sob os “fogaréus da aurora”, em meio aos largos itinerários, o eu lírico volta seu olhar aos parques do Anhangabaú, descrevendo-os. Estátuas de bronze nu esboçam correr, mas estão imóveis, desdenhando as velocidades, como as da metrópole que ao redor se moderniza a cada dia.

Na segunda estrofe, o poeta revela que, nos orgulhos do bicho de mármore vindo do Salão de Paris (fundado na capital francesa, em 1667, para exibir obras de arte dos membros da Academia Real de Pintura e Escultura), esconde-se o carvalho votivo. Por trás do estonteante perfume dos rosais, o esqueleto trêmulo do morcego. Parece que algo destoante às formas afrancesadas do parque ali resiste, como as palavras apagadas por trás de um palimpsesto já raspado, que recebeu uma nova escritura.

“Nada de poesia! Nada de alegrias!”, este verso encerra a segunda estrofe, retomando a mesma frase que aparece em outros três poemas da obra. Em “Os cortejos”, o olhar monótono do poeta estende-se sobre as horríveis cidades, cheias de vaidades, nesta “Paulicéia – a grande boca de mil dentes” onde todos os homens são iguais e desiguais, quando declara: “Nada de asas! Nada de poesia! Nada de alegria!” (ANDRADE, 1987, p. 84). É idêntico o verso que, no poema “A caçada”, posterior ao “Anhangabaú”, no livro, denuncia os cinismos da cidade em que se estampam nos mesmos jornais as aparências “dos grandes que fazem anos, dos criminosos que fazem danos”, onde perdem-se “os poetas, os moços, os loucos” (ANDRADE, 1987, p. 94). Ainda em “Colloque sentimental” evoca o verso, agora em um diálogo entre o poeta e o dito conde de Higienópolis que, indiferente à pobreza, rejeita o convite do poeta para atentar-se à realidade social, visível em bairros como o Brás e o Bom Retiro: “Nada de asas, nada de alegrias... a Lua!” (ANDRADE, 1987, p. 100). A lua ilumina a rua nua com suas casas carentes de luz, que contrastam com os “brilhos das mansões”, mas o conde está voltado apenas à Paris, sua vida de luxos e também de luxúrias ao aventurar-se nos braços da vizinha.

Depois de passearmos pelos poemas onde ecoa este mesmo verso, podemos nos questionar: o que Mário infere a esta *poesia* que está ligada a *alegrias*? Certamente, as alegrias não habitam nas vaidades, nos cinismos, na hipocrisia social do conde ou nos bichos de mármore e rosais dos parques do Anhangabaú. Uma possível resposta para a questão, que também está acoplada as já citadas ideias de poesia como algo vindo do inconsciente e de versos como paisagens de um eu profundo, pode se deduzir da conferência do autor, datada de 1942, em *O movimento modernista*, na qual busca relatar as motivações que culminaram na Semana de Arte Moderna:

A Semana marca uma data, isso é inegável. Mas o certo é que a pré-consciência primeiro, e em seguida a convicção de uma arte nova, de um espírito novo, desde pelo menos seis anos viera se definindo no... sentimento de um grupinho de intelectuais paulista. De primeiro foi um fenômeno estritamente sentimental, uma intuição divinatória, um... estado de poesia. (ANDRADE, 1974, p. 232)

Este sentimento, que foi combustível para alimentar um movimento que trouxe novas direções à literatura nacional, parece ligado à ideia de poesia no citado verso que passou entre poemas de *Pauliceia desvairada*. E neste “estado de poesia” parece que o poeta enxergava a condição para a existência de alegrias. Estas alegrias mencionadas pelo poeta também não ficam explícitas no texto e dão margem às mais variadas interpretações e especulações. Contudo, podemos encontrar pistas para as acessarmos pela via negativa, pois estas seriam contrárias ao que critica o eu lírico nos citados poemas, opostas às vaidades, aos cinismos e à hipocrisia social.

Voltando ao “Anhangabaú”, na terceira estrofe, frente a este local com os bichos de mármore, estátuas de bronze e perfume dos rosais, há o contraste do boçal lavrador, que “sem amor afia a foice”, ou seja, o irregular e estridente som da foice do lavrador não procede com a tentativa de reproduzir a regularidade e a harmonia de um jardim francês. Um contraste entre o arcaico e o moderno, do qual seguem os questionamentos do poeta aos parques. Se ele vê elementos que encobrem outros, onde estão os outros, os primeiros, o carvalho, o morcego, e mesmo o boçal lavrador que agora se mostra deslocado dali, onde antigamente deveria compor tão bem em um terreno rico em hortas?

É o que inicia a parte de interrogação do poema, constituída pela quarta estrofe, na qual o eu lírico questiona ao parque onde estão seus elementos primeiros. Para o

poeta, os parques do Anhangabaú não passam de uma cópia dos parques de Paris, todavia, já antecipando um pouco o final do poema, uma cópia isenta de valor. Questiona-se por algo genuíno e não imitável: onde estaria a paisagem natural com suas águas e suas bananeiras, ou o rio contando histórias aos sacis? O poema retoma esta típica personagem do folclore brasileiro, processo que também o faz no poema “Rua de São Bento” contido na mesma obra, atribuindo à rua os “cantares da uiara” (personagem mais conhecida popularmente como “sereia”) e que posteriormente aparecerá com maior recorrência na obra andradeana. Apesar de, neste primeiro momento do modernismo, como declara Jardim (2015), o acesso do Brasil a um todo universal (a modernidade) ser concebido por Mário principalmente pela incorporação de linguagens artísticas modernas, a partir de 1924, o autor buscou a afirmação de traços nacionais da cultura brasileira, bebendo muito do folclore, o que nos salta aos olhos em *Macunaíma* (1928).

Bastante pertinente é a concepção de Carvalho (2000) quando afirma que, assim como os parques, o próprio poema seria um palimpsesto, chamado pelo autor de *palimpsesto-poema*, pois nele encontramos vestígios de outros textos. Um exemplo disso é o verso já citado que associa poesia e alegrias. Este conceito de palimpsesto pode nos remeter ao de transtextualidade de Genette (2010), que este também chama de transcendência textual do texto e, em suma, consiste em tudo o que coloca o texto em relação com outros textos, seja de modo manifesto ou secreto. Como exemplo de relação transtextual e que comunga com o conceito de palimpsesto-poema, Genette aponta a intertextualidade, evocando a explanação realizada por Julia Kristeva em *Introdução à semântica* (1974) com base nos estudos de Bakhtin. Como diz a autora, “a ‘palavra literária’ não é um *ponto* (um sentido fixo), mas um *cruzamento de superfícies* textuais, um diálogo de diversas escrituras: do escritor, do destinatário (ou da personagem), do contexto cultural atual ou anterior” (KRISTEVA, 1974, p. 62, grifos originais). Neste sentido, o texto é visto como um *mosaico de citações*, no qual outros textos são absorvidos e transformados. Ou ainda poderíamos dizer que um texto esconde vestígios de outro texto, de acordo com este conceito de palimpsesto-poema.

O primeiro texto que poderia ser lido nas entrelinhas do “Anhangabaú”, conforme Carvalho (2000), é uma lenda guarani que Mário de Andrade relatou em uma

crônica de 29 de dezembro de 1929, na coluna “Táxi” do *Diário Nacional*. Nesta crônica, o autor compara o Natal vivido no Nordeste com as festividades de São Paulo:

Uma lenda guarani conta que o Anhá paraguaio, ou Anhang, ou Anhaga, ou o Anhagá, versificado de Gonçalves Dias, tendo visto Tupá fazer o passarinho guanumbi, quis fazer outro igual e fez um sapo que saiu pulando, pulando. O sapo também possui suas bonitezas, reconheço. Principalmente essa de provocar a expressão “pulando, pulando” que é muito mais saborosa de falar, que o “voando, voando” dos beija-flores de Tupá. Mas quando a gente imagina que o sapo é a imitação do guanumbi, percebe logo uma diferença enorme. É a em que estamos, brejeiros do Anhangabaú. Diferença entre o nosso progresso e a civilização dos nordestinos. (ANDRADE *apud* CARVALHO, 2000, p. 205)

A lenda mostra a tentativa malograda de imitação de Anhá e Mário remete esta diferença entre o sapo e o beija-flor à situação dos “brejeiros do Anhangabaú”, ou como diz Carvalho (2000), “revela a imitação malograda de um parque que deveria se parecer aos parques europeus” (CARVALHO, 2000, p. 205). Contudo, apesar do texto nos remeter ao contexto do “Anhangabaú” e potencialmente ser capaz de auxiliar-nos na interpretação do poema, e mesmo levantando a hipótese de que Mário conhecia esta lenda e se valeu dela na construção de sua obra, estamos lidando com uma hipótese e reconhecemos que a publicação do texto em questão é posterior à do poema. Outro argumento que não estaria a favor da concepção da lenda como um palimpsesto é o momento de publicação de *Pauliceia desvairada*, pois, como citado, o estudo sistemático do folclore brasileiro pelo autor ocorreu a partir de 1924.

O segundo texto citado por Carvalho é “Os sapos”, de Manuel Bandeira, cujos versos inclusive foram lidos na Semana de Arte Moderna e sobre o qual Mário comenta em carta ao autor mineiro, de 6 de fevereiro de 1922, após ter lido o livro que contém o poema, *Carnaval*: “Há no livro uma página que considero das maiores de nossa poesia: Os Sapos. Já o sabias. (Quando estive no Rio, o ano passado um desejo eu tinha: conversar com o autor dos Sapos. Realizei meu desejo. Voltei contente.)” (ANDRADE, [19--], p. 17). No poema de Mário de Andrade, lemos: “Meu pai foi rei! / — Foi. — Não foi. — Foi. — Não foi.” Por estar entre aspas e corresponder exatamente aos versos de Bandeira, podemos entender o trecho como uma intertextualidade que se manifesta por meio de citação, segundo os termos de Genette (2010) em relação a este tipo de transtextualidade. Diniz (1998), destacando como o autor paulista se preocupava com a

pesquisa estética e com a renovação da poesia, aponta a crítica ao parnasianismo contida no “Anhangabaú” de *Pauliceia desvairada*:

A crítica ao parnasianismo está presente implicitamente na adoção de novos rumos formais. E na citação dos célebres versos de “Os sapos” de Manuel Bandeira, que acabariam por se afirmar como um dos símbolos da rejeição da tradição parnasiana pelos modernistas. (DINIZ, 1998, p. 257)

Acrescenta Carvalho sobre este ponto: “A regularidade e rigidez do poema parnasiano seriam correlatos à regularidade e rigidez dos jardins ao estilo francês” (CARVALHO, 2000, p. 205). O último rastro de outro texto identificado por Carvalho neste palimpsesto-poema refere-se aos ecos do eu lírico parnasiano do “Anhangabaú” anterior, que também indagava sobre o destino do rio na terceira estrofe: “Que é de ti, afinal? Onde te esgueiras? / Para que vargens novas te partiste?” Contudo, como já mencionado, se antes os questionamentos voltavam-se ao rio, agora os destinatários são os parques.

A parte final do poema analisado é a da conclusão, que consiste na quinta e última estrofe, na qual o ultimato do eu lírico é de que o local é um palimpsesto sem valor. O pronome possessivo, usado antes apenas na citação de Bandeira e no início da quarta estrofe, “Estes meus parques do Anhangabaú ou de Paris”, inferem a intimidade e o sentimento de pertencimento do poeta em relação aos parques. Contudo, apesar de exprimir afeto, o autor expressa a ausência de valor dos parques imitados dos modelos europeus. Serve-se de dois gêneros literários para expor esta ideia: a crônica, gênero prosaico, e que é escrita em mau latim, cobre a écloga, gênero lírico e bucólico, mas uma écloga que não seria imitação do poeta Virgílio. A crônica cobre a écloga, assim como poderíamos pensar a partir do poema que o genuíno é coberto pela imitação, o nacional pelo europeu, o rural pelo urbano e o arcaico pelo novo, elementos em torno dos quais se discutem as contradições do processo histórico, urbano e cultural da modernização paulista. Todavia, os elementos primeiros, mesmo que apagados, deixam vestígios pelos quais podemos acessá-los, o que nem sempre ocorre na cidade.

Danilo da Costa Morcelli, no artigo “A memória da cidade de São Paulo: ensaios periféricos, palimpsesto e *tabula rasa*” (2015), aborda o processo de contínua destruição e reconstrução da cidade de São Paulo ao longo dos séculos. Para o autor, o processo pode ser visto como um palimpsesto, que, de tempos em tempos, tem sua “escrita”

raspada, possibilitando que uma nova “escrita” seja feita e revelando tempos pretéritos, ou como uma *tabula rasa*, em que ocorre a destruição de certas partes da cidade para a construção do novo, mas em que há um apagamento total das marcas de outrora. Este último caso é o mais preocupante, e o autor diz ser bem recorrente na cidade de São Paulo, onde se tem “apagado memórias e seus suportes, e com elas os sentidos de identidade e singularidade que caracterizam a região, produzindo a ideia de que tudo é novo e passível de ser substituído” (MORCELLI, 2015, p. 39).

No artigo “Anhangabaú da Feliz Cidade” (2017), José Miguel Wisnik denomina o Anhangabaú como uma “fenda topográfica de difícil resolução urbanística”, retomando aspectos relevantes em sua história. O autor diz que este já foi um vale que abrigava um riacho e era ocupado por chácaras, depois deu lugar a residências de elite, virou espaço público ajardinado, posteriormente aberto em avenidas amplas e ainda transformado em espaço automobilístico:

Já abrigou shows e comícios, como o das Diretas-Já, sem que se consagrasse o sentido coletivo de sua ocupação. Sua história forma o palimpsesto de um espaço inabordável, anfiteatro de um acontecimento por vir e que não vem, no ponto cego da força centrífuga que arrasta a cidade para mais longe. (WISNIK, 2017, n.p.)

Após associar a própria história do Anhangabaú a um palimpsesto, Wisnik ainda lembra que o Vale é o espaço que Mário de Andrade escolheu para que se passasse “As enfibraturas do Ipiranga”, o último e mais longo poema do livro *Pauliceia desvairada*, que foi nomeado pelo autor como “oratório profano”. Como aponta o autor:

Foi nessa grande fenda, no anfiteatro da falha central do vale do Anhangabaú, que Mário de Andrade vislumbrou a cidade como um tumultuado campo centrífugo de forças sociais, comportamentais, artísticas, de conflitos expostos, de impasses e destruição, mas também do generoso impulso transformador aberto ao múltiplo e à eclosão das diferenças. O centro é vivo e fecundo justamente ali onde ele não se fixa nem se fecha. (WISNIK, 2017, n.p.)

Há ainda outro ponto em relação à imagem de palimpsesto trazida por Mário de Andrade e sobre a qual podemos refletir. Em *Pauliceia desvairada*, o autor menciona o poeta francês Stéphane Mallarmé no “Prefácio interessantíssimo” e o cita na epígrafe de “Tristura”, poema no qual o eu lírico concebe a Pauliceia como sua noiva nunca encontrada e com quem teve uma filha, a Solitude das Plebes. Contudo, em *A escrava*

que não é Isaura, adverte que se evite o poeta francês, pois a sensação por analogias mallarmaica não condiz com a sinceridade “sem vergonha” da poesia modernista, que ademais se baseia em uma superposição de ideias e de imagens que não possuem uma perspectiva ou lógica intelectual, substituindo a ordem intelectual pela ordem subconsciente, sem que se caia no hermetismo.

Podemos pensar, frente às impressões de Mário de Andrade, na imagem do palimpsesto em relação aos parques do Anhangabaú. Se, por um lado, o poema se afasta de uma pura sugestão ou perda do referente inicial acusada pelo autor na obra de Mallarmé, por outro lado, percebemos a tentativa do poema em cantar uma cidade cuja amplitude lhe foge, que não se caracterizaria propriamente como uma metáfora, se pensarmos que esta figura de linguagem exige o conhecimento do referente inicial. Como bem afirma em “Tristura”, o poeta nunca encontrou Pauliceia, embora ela seja sua noiva, com quem tem uma filha. Mário de Andrade é apaixonado pela cidade, mas ao mesmo tempo traz imagens de um referente que admite não ter encontrado, pois a cidade descrita é uma impressão do autor sobre ela, o que a profundidade do seu eu tem a declarar sobre este lugar. Encontramos uma expressão do sentimento de Mário por sua cidade em uma carta escrita anos depois a Manuel Bandeira, na qual, inclusive, cita a pretensão em escrever um poema que dialogaria com a obra anterior, chamado *Pauliceia reconquistada*:

Precisas conhecer São Paulo. Não é linda. É curiosa. E para mim, seu inveterado e traído amante, que de amarguras, aperitivos, azedices!... Pretendo, se Deus quiser, escrever um poema “Pauliceia reconquistada”. Significação: eu, repostado dentro de mim mesmo, já calmo e paciente, conscientemente corneado pela amante, mas ainda amoroso, quase confiante, gritando de meu posto meu amor pela cidade. E os ecos de todas as cidades do mundo. E o homem abandonando o *myself*, glorioso dentro de sua humanidade. Como vês longe de Whitman. Mais perto dos alemães. Mas nada de misticismos. Mas não sei que sairá. Como vês não é tema. Talvez saia o contrário do que digo. (ANDRADE, [19--], p. 46)

E assim se dá com a descrição dos parques do Anhangabaú por meio da imagem do palimpsesto. Temos uma imagem de algo vago, os parques revelam-se como um pergaminho sobre o qual se inscreve um novo texto (os parques afrancesados) mas que carrega vestígios de elementos primeiros (como o rio que conta histórias aos sacis). Estes elementos mostram-se como vestígios, encontram-se em outro contexto e sob uma nova significação, trazendo a névoa que encobre o acesso do poeta ao seu referente. O

poeta questiona os parques no poema de *Pauliceia desvairada*, e ainda questiona o rio no poema que concorreu ao concurso anos antes, mas as respostas a estas interpelações vêm de seu eu profundo, pois estes elementos também escondem seus segredos e sussurram ao poeta algo que de sua própria subjetividade ele inscreve nos poemas, mas cujo conhecimento lhe escapa das mãos. A descrição do Vale do Anhangabaú, do rio Tietê, da rua São Bento, dentre outros lugares e paisagens que compõem a obra, refletem a forte ligação do poeta com sua cidade natal, são subjetividades vindas de seu eu profundo que delineiam seus versos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O Vale do Anhangabaú é um dos palimpsestos de São Paulo, ou seja, faz parte do processo de contínua destruição e reconstrução da cidade sobre o qual discorre Morcelli (2015). Antigamente um terreno usado exclusivamente pela indústria de verduras, o Anhangabaú teve o ribeirão que o batizara canalizado, sepultado, e sobre o qual foram construídos parques afrancesados, mas também posteriormente aberto para passagem de carros e recentemente reinaugurado, em 2020, após uma reforma de dois anos que teve a preocupação de oferecer um espaço público para o uso dos pedestres, cujo fluxo no local é intenso. Como afirma Wisnik (2017), trata-se de um palimpsesto de um espaço inabordável que é formado por sua própria história.

Um dos lugares que o autor paulistano cantou, primeiramente no concurso literário promovido pela revista *A Cigarra* e, anos depois, em *Pauliceia desvairada*. Comparando os poemas homônimos, percebemos no primeiro um soneto com características parnasianas, direcionado ao ribeirão Anhangabaú para imortalizá-lo em versos, no qual o poeta se lamenta pelo sepultamento de seu ribeirão das lavadeiras. O segundo poema é dirigido aos parques edificadas sobre o Vale, nos quais o poeta observa elementos que estão encobertos, tal qual um palimpsesto em que, mesmo tendo sido apagado para uma nova escritura, persistem vestígios da escritura anterior. Estes vestígios são identificados por Carvalho (2000) no próprio texto, como a citação do poema “Os sapos” de Manuel Bandeira, e levam o autor a chamá-lo de *palimpsesto-poema*, cujo processo aqui se relaciona à transtextualidade abordada por Genette, e mais

especificamente ao conceito de intertextualidade, este “mosaico de citações”, na definição de Kristeva.

A imagem de palimpsesto evocada por Mário não pode ser simplesmente apreendida como uma metáfora, pois parte de um referente que lhe escapa das mãos, mas não se enquadra em um viés mallarmaico puramente sugestivo, que, inclusive, o autor busca evitar. O que nos parece certo, contudo, é o profundo sentimento de Mário de Andrade por sua cidade natal, a qual chega a chamar de noiva. Sua Pauliceia é desvairada como o próprio autor, que se denomina louco no “Prefácio interessantíssimo”, mas é desse desvario, emanado da ordem do inconsciente, manifestação de seu eu profundo, que o poeta constrói seus versos, deixando-os à sua noiva como presente e a todos nós como legado, fazendo-nos ainda refletir sobre nossa relação com nossa cidade, nosso país, principalmente no momento em que vivemos.

Referências

A CIGARRA. São Paulo, n. 70, 11/07/1917.

A CIGARRA. São Paulo, n. 95, 12/07/1918.

ANDRADE, Mário de. *A escrava que não é Isaura*. (Discurso sobre algumas tendências da poesia modernista). São Paulo: Lealdade, 1925.

ANDRADE, Mário de. *Cartas a Manuel Bandeira*. Rio de Janeiro: Tecnoprint, [19--].

ANDRADE, Mário de. Paulicéia desvairada. In: MANDIO, Diléia Zanotto (org.). *Poesias completas*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1987, p. 57-115.

ANDRADE, Mário de. *Poesias completas*. 2 vols. 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. O movimento modernista. In: ANDRADE, Mário de. *Aspectos da literatura brasileira*. 5 ed. São Paulo: Martins, 1974, p. 231-255.

BOSI, Alfredo. Pré-Modernismo e Modernismo. In: BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 45 ed. São Paulo: Cultrix, 2010, p. 336-425.

CARVALHO, Ricardo Souza de. Jardins modernistas. *Teresa*, São Paulo, [S. l.], n. 1, p. 195-215, 2000.

DINIZ, Dilma Castelo Branco. Monteiro Lobato e os modernistas: a “vanguarda estética” e a “vanguarda política” no modernismo brasileiro. *Boletim do CESP*, Belo Horizonte, v. 18, n. 23, p. 253-265, 1998.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Extratos traduzidos por Cibele Braga et al. Belo Horizonte: Viva Voz, 2010.

JARDIM, Eduardo. *Eu sou trezentos: vida e obra*. Rio de Janeiro: Edições de Janeiro, 2015.

KRISTEVA, Julia. A palavra, o diálogo e o romance. In: KRISTEVA, Julia. *Introdução à semanálise*. São Paulo: Perspectiva, 1974, p. 61-90.

MORCELLI, Danilo da Costa. A memória da cidade de São Paulo: ensaios periféricos, palimpsesto e *tabula rasa*. *Revista Confluências Culturais*, Joinville, v. 4, n. 1, p. 31-40, 2015.

WISNIK, José Miguel. Anhangabaú da feliz cidade. *Sesc São Paulo*. 2017. Disponível em:

https://www.sescsp.org.br/online/artigo/11280_ANHANGABAU+DA+FELIZ+CIDAD
E. Acesso em: 18 mar. 2022.

Recebido em: 30/04/2022

Aceito em: 13/08/2022