SER, DEVER SER E DIZER.

*Raúl Antelo**

RESUMO

O texto aborda, nos sonetos de Mário de Andrade, uma escritura da memória.

Unitermos: *Sonetos; memória; modernismo; tradições inconscientes.*

Macunaíma de Conservatório. Muito parecido pelas costas com Oscar Wilde. Oswald de Andrade fulmina com essa definição seu companheiro de aventura modernista. Boa parte da crítica brasileira o secundou ao ver nele apenas um herói de conservatório nacionalista. Hoje, entretanto, podemos ler sua obra pelo avesso, como uma obra que pratica o cuidado de si e que lida com o saber e o poder, uma escritura da memória vista como anteparo à coerção totalizadora.

Limitemos um *corpus*. Seu eixo é o "Soneto" de *A Costela do Grão Cão* (1941).

SONETO
(Dezembro de 1937)

"Aceitarás o amor como eu o encaro?...
...Azul bem leve, um nimbo, suavemente
Guarda-te a imagem, como um anteparo
Contra estes móveis de banal presente.

"Tudo o que há de milhor e de mais raro
Vive em teu corpo nu de adolescente,
A perna assim jogada e o braço, o claro
Olhar preso no meu, perdidamente.

* Professor da Universidade Federal de Santa Catarina.

"Não exijas mais nada. Não desejo
Também mais nada, só te olhar, enquanto
A realidade é simples, e isto apenas.

"Que grandeza... A evasão total do pejo
Que nasce das imperfeições. O encanto
Que nasce das adorações serenas."

Poucos são os sonetos de Mário. Além do já citado há outro, também de março de 1938 ("Eu fechei meus lábios para a vida") e o "Rondó do Recenseamento", em homenagem ao pintor Portinari, todos em periódicos. Em livro, só temos cinco exemplos, oscilando entre aprendizado e sátira: "Prefácio", de *Há uma gota de sangue em cada poema;* o "Artista", enxertado no "Prefácio Interessantíssimo" à *Paulicéia Desvairada;* "Platão", em *Losango Caqui;* "Quarenta anos" e este "Soneto", ambos de *A Costela de Grão Cão.* Como se vê, há uma constante neles: o tema da experiência, da capitalização da experiência, em alguém que acumula saber mas que nem sempre pode, alguém que celebra seus pares e mestres por fidelidade ou caçoada e que, para tanto, adota uma forma elevada/rebaixada: a do soneto.

João Luiz Lafetá lê o "Soneto" como retorno de um outro. Ele ilustraria um tipo especial de amor: a admiração por Manuel Bandeira. Esse "bandeirismo" consiste em desentranhar uma visão alumbrada a partir do banal presente: o momento da contemplação do corpo nu e perfeito — "essa angélica brancura/ Sem tristes pejos e sem véus!" A serenidade de uma linguagem despojada, sem empolamentos, contribui para a atmosfera de naturalidade não afetada: *um nimbo de azul bem leve,* um *claro* olhar, um real bem *simples e adorações serenas*que duram graças aos advérbios em-mente. Humildade deliberada que poderíamos traduzir como *inconstantia constans.* Lafetá lê o poema como impecável artesanato de Mário. Mas talvez caiba pensar que esse caráter limpo se deva a uma transparência adicional que o crítico lhe outorga: a de iluminar "a imagem da mulher no momento do abandono amoroso" (1).

Se lemos o poema com atenção, poderemos observar que ele diz mais do que uma simples classicidade ortodoxa. "Soneto" é um poema de inconstância. É um poema de hesitação: "aceitarás o amor como eu o encaro?" De reticências. É uma proposta de pacto erótico entre um eu à procura do absoluto, o puro que paira, e um outro que emerge da mobilidade da rua, o banal presente. O contato entre os dois é que cria uma imagem complex e profunda (azul) imagem resistente aos usos convencionais, aos padrões triunfantes que, no entanto, são o cúmulo da degradação. O poema é "um anteparo/contra estes móveis" triviais.

---

1 LAFETÁ, João Luiz. *Figuração da intimidade. Imagens na poesia de Mário de Andrade.* São Paulo, Martins Fontes, 1992. p. 142.

Cria um âmbito privado — talvez um quarto de pensão barata, onde se concretiza o furtivo encontro — mas é contra aquilo mesmo que o produz que ele se insubordina.

O "Soneto" está voltado a um *tu* silencioso mas de quem se aguarda posição: Aceitarás isto? Te será o bastante? "Não exijas mais nada". Se admitimos que o *eu* lírico é da mesma substância que o do outro soneto esparso, se poderia pensar que a dúvida em aceitar o amor como ele o encara, o pedido para se contentar como o já conquistado se explica porque

"Eu fechei os meus lábios para a vida
E a ninguém beijo mais, meus lábios são
Como astros frios que, com a luz perdida,
Rolam de caos em caos na escuridão.

"Não que a alma tenha já desiludida
Ou me faleçam os desejos, não!
O que outrem prejulgara uma descida,
É subir para mim, elevação!..."

A luminosidade do primeiro "Soneto" torna-se, neste, esquiva: os astros são frios, a luz está perdida. Este movimento de um para outro soneto talvez deixe claro o que no primeiro só se insinua: a idéia de tensão entre o privado e o público. O que a maioria julga queda é, para o poeta, elevação. Daí, talvez, a hesitação do primeiro verso. Como poderá alguém que se abre para a vida aceitar o amor abjeto de quem fechou seus lábios para a vida? A rigor, o soneto de Mário de Andrade está tentando elaborar uma sorte de princípio de indecibilidade ou de indiscriminação entre o bom e o mau. Aquilo que morre e está fechado é a vida ao passo que o mais raro e melhor é a morte. Não se trata de buscar a vida (o amor) na morte (a literatura) e sim de transformar a equação A em B numa outra, A é B. Desta maneira teríamos que dizer que o amor é literatura ou, de forma menos simbolista, menos verlainiana, que o que suporta uma relação a dois tem a estrutura, a densidade e os valores de uma ficção. Nomear e amar são práticas metonímicas: transladar, deslocar.

Admitir a consistência ficcional do amor é aceitar, precisamente, sua real inconsistência, ou melhor, sua insistência imaginária. Este dado do fazer poético encontra, por sua vez, uma correlação no trabalho da leitura. Um texto, com efeito, é um processo semiótico cuja fortuna interpretativa faz parte de seu próprio mecanismo gerativo. Um texto não só prevê, como, até certo ponto, produz o leitor. Entretanto, nada há mais aberto do que um texto fechado porque ler não implica em parar a corrente produtora de sentidos mas, antes pelo contrário, ler é estimular a pluralidade parcimoniosa de cada texto. Valéry julgava que *il n'y a pas de vrai sens d'un texte.* Barthes foi mais longe: o

texto não funda uma legalidade do texto; ele funde legibilidades dos textos. Em outras palavras, se o texto tem a estrutura da memória, é lógico que ler seja uma conseqüência de esquecer, uma rara felicidade textual que nos permitiria reconstruir aquilo que estava perdido. O *eu* que enuncia e o *eu* que decifra potencializam sua consistência plural no ponto em que se cruzam e se perdem: a leitura/escritura concebidas como olho, "olhar preso no meu, perdidamente".

Gostaria de propor uma leitura do *glass closet*, para retomarmos a expressão de Sedgwick (2) e assim mostrar o que uma leitura convencional do "Soneto" esquece de fato, que o *tu* a quem o poeta se dirige é adolescente. Este *tu, mon semblable, mon frère*, em que podemos reconhecer o leitor, o Outro, ainda não é um ator mas um agente. Não é um produto definido (um adulto) mas *une promesse de bonheur* em processo, adolescente. Nada há que marque a figura do outro no poema. Nada que estanque uma verdade ("a imagem da mulher no momento do abandono amoroso"). O poeta dirige-se a um "corpo nu de adolescente". É curioso observar como Mário de Andrade soube arrancar virtualidades éticas através da forma estética que escolheu para aludir a esse impacto nos dois tercetos de "Eu fechei os lábios para a vida". De fato, o último verso do primeiro e o primeiro do último dos tercetos escolhem a estrutura harmônica:

"E subo... A terra geme... Eu paro (É um beijo...)
A noite bole... Eu tremo (É um corpo...) oh cruz,"

A teoria do harmonismo de Mário de Andrade implica estranhamento, singularização, epifania. O insulamento de uma palavra ou frase, como ele explica no "Prefácio Interessantíssimo", busca que esse arranjo fique vibrando "à espera duma frase que lhe faça adquirir significado e QUE NÃO VEM". Essa concepção, a que mais tarde, em *A Escrava que não é Isaura* irá chamar de polifonismo poético, representa um abandono das técnicas miméticas em relação ao natural e pretende, ao contrário, alcançar uma criação pura, entendida como realização de um automatismo psíquico e de uma "vontade de análise que cria euritmias artísticas de que a natureza é incapaz". A polifonia poética seria, assim, teoria e prática, texto e metatexto. Valéry, nem sempre lembrado quando se pensa na poética de Mário, defendia, com sua teoria dos harmônicos, uma concepção semelhante: uma criação artística que fosse uma "*reprise d'équilibre*" dos valores vitais, onde o vazio cria um "*certain rythme*", que não é a igualdade mas que tende a produzir a igualdade. Em outras palavras, a polifonia não cristaliza identidades mas produz subjetividades que, mais tarde, no entre jogo com outras subjetividades, armam identidades. Polifonia se traduz como transversalidade inter-subjetiva.

---

2 SEDGWICK, Eve Kosofsky. *Epistemology of the closet*. Berkeley, University of California Press, 1990.

É assim que as intermitências do descontínuo (terra geme, noite bole, eu tremo) vem reverberar junto à estabilidade e à duração (subo, paro) colocando, lado a lado, os dois polos dessa demanda: "É um beijo". "É um corpo". A transversalidade do procedimento cria o efeito artificialíssim (que, no entanto, recebemos como "natural") de hesitação e conflito. Não é fácil beijar um corpo, ainda mais quando se trata de um corpo nu de adolescente.

O corpo de adolescente coloca ao artista adulto a questão dos limites entre saber e poder. Esse toque é censurável porque não atende à reciprocidade. Qual é a importância dessa relação do poeta com o corpo adolescente? Ele acentua aquilo que Foucault identificou como cuidado de si, que é uma das premissas, na antiga Grécia, para governar a cidade. Esse cuidado de si liga-se ao que poderíamos denominar estoicismo: o sujeito reconhece sua autonomia e independência, através de uma relação complexa com o mundo, na medida em que é esse conhecimento o que lhe permite afiançar sua autonomia e só quando confirma sua independência é que o sujeito ascético pode vir a reconhecer a ordem das coisas.

Ato, desejo e prazer — a afrodisia — submetem-se a uma escolha pessoal, um modo de subjetivação que implica opções político-estéticas. A essa opção se chega por meio de técnicas de ascese. As cartas, para Mário, são a forma mais adequada para esse cuidado de si. Elas funcionam como os cadernos de anotações, os *hypomnemata,* cujo objetivo não era revelar o oculto mas "reunir o já dito, reconstruir aquilo que era possível escutar ou ler e tudo isso para um fim que é tão somente a constituição de si próprio" (3). As cartas seriam exemplo acabado do que Mário chamava de assombrações; são ficções que dão conta da perda da experiência no mundo contemporâneo, um tema benjaminiano por excelência (4).

Uma dessas assombrações, capital para entender o problema da contemplação ligado à afrodisia e à verdade, é uma passagem de um texto escrito também em 1937 e que consiste em suspeitar que "talvez a verdade menos deva ser um objeto de conhecimento, que de contemplação..." E Mário se pergunta: "Não será essa diferença fundamental que separa o encanto maravilhoso de Platão, da secura sem beijo de Aristóteles, no entanto, bem mais verdadeiro?... Não será esse engano das nossas civilizações, que as torna tão rasteiras, monetárias, dogmá-

---

3 On the Genealogy of Ethics: An Overview of Work in Progress. Entrevista a Hubert L. Dreyfuss e Paul Rabinow. In Michel Foucault: *Beyond Structuralism and Hermeneutics.* Chicago, The University of Chicago Press, 1982. O tópico é desenvolvido por Foucault em seus cursos de 1982 em Vermont. Cf. *Tecnologías del yo y otros textos afines.* Introd. M. Morey. Trad. M. Allende Salazar. Barcelona, Paidós, 1990.

4 ANDRADE, Mário de. Memórias e assombração (10 de maio, 1929). In: *Taxi e crônicas no Diário Nacional.* Estabelecimento do texto: Telê Porto Ancona Lopez. São Paulo, Duas Cidades, 1976. p. 102. A crônica foi incluída por Mário em *Os filhos da Candinha.*

ticas, em oposição às grandes civilizações da Ásia, bem mais gostosas e subtis?..."

A argumentação serve para afirmar uma *filia* particular: a dos livros antigos e dos manuscritos. A bibliofilia "não nos deixa nunca apenas na psicologia individualista de quem aprende, mas no êxtase amplíssimo, difuso, contagioso da contemplação. Ele nos reverte à nossa antigüidade" (5).

Se ela nos reverte a nossa própria antigüidade, podemos pensar que a contemplação dessas marcas evoca hábitos primitivos, ou até mesmo grotescos, como o dogmatismo de estirpe platônica. A esse respeito, no prefácio a *Para além do bem e do mal,* mesmo reconhecendo a carga de obscurantismo ditada por uma atitude terapêutica, já que "en cuanto médicos nos es lícito preguntar: ¿ de dónde procede esa enfermedad qu aparece en la más bella planta de la Antiguedad, en Platón?, ¿ es que la corrompió el malvado Sócrates?, ¿ había sido Sócrates, por tanto, el corruptor de la juventud?, ¿ y habrá merecido su cicuta? — Pero la lucha contra Platón o, para decirlo de una manera más intelegible para el 'pueblo', la lucha contra la opresión cristiano-eclesiástica durante siglos — pues el cristianismo es platonismo para el 'pueblo' — ha creado en Europa una magnífica tensión del espíritu cual no la había habido antes en la tierra: con un arco tan tenso nosotros podemos tomar ahora como blanco las metas más lejanas" (6). Apoiado nesse arco, quase vara, Nietzsche propõe, especificamente, uma teoria do *gênio* em chave *genérica.* Em outras palavras, como o gênero é dual, existe uma correlação entre culturas (ativas ou indolentes) e funções (fecundantes ou ficcionalizadoras opostas às fixadoras ou letárgicas) teoria com a qual se manifestam duas políticas antagônicas da verdade. Basta citar a associação entre o sábio e a solteirona, vale dizer, o pudor do saber que impediria ao douto "fluir como uma corrente" e o faria, entretanto, estiolar em sua mediocridade, praticando, cheio de compaixão jesuítica, a baixesa de "afrouxar todo arco tenso" (fragmento 260), ou o conciso fragmento 248, em que Nietzsche estipula que "hay dos especies de genio: uno que ante todo fecunda y quiere fecundar a otros, y otro al que le gusta dejarse fecundar y dar a luz y de igual modo, hay entre los pueblos geniales unos a los que les ha correspondido el problema femenino del embarazo y la secreta tarea de plasmar, de madurar, de consumar — los griegos, por ejemplo, fueron un pueblo de esa especie, asimismo los franceses —; y otros que tienen que fecundar y que se convierten en causa de nuevos órdenes de vida, — como los judíos, los romanos, ¿ y, hecha la pregunta con toda modestia, los alemanes? — pueblos atormentados y embelesados por fiebres desconocidas, pueblos irresistiblemente arrastrados fuera de sí

---

5 Idem. Biblioteconomia (1937). In: *Os filhos da Candinha.* São Paulo, Martins, 1963. p. 180-1.

6 NIETSCHE, Friederich. *Más allá del bien y del mal.* Trad. A. Sanchez Pascual. Barcelona, Orbis, 1983. p. 18-9.

mismos, enamorados y ávidos de razas extrañas (de las que se 'dejan fecundar' —) y, en esto, ansiosos de domínio como todo lo que se sabe lleno de fuerzas fecundantes, y en consecuencia, 'por la gracia de Dios'. Estas dos especies de genio búscanse como el hombre y la mujer; pero también se malentienden uno al otro, — como el hombre y la mujer" (7).

O encanto da fabulação platônica tem lá sua verdade. É úmido porque tem beijo. Já a secura da racionalização, mesmo mais verdadeira, parece estéril porque só deseja o domínio e recusa a imersão do corpo nu adolescente, o Cristo, em um "banho inconsciente de antigüidade". A verdade é contemplação com beijo: "guarda-te a imagem, como um anteparo/contra estes móveis de banal presente".

Ao associar a filosofia a uma *ars erotica,* Mário de Andrade está dando os primeiros passos no sentido de uma revisão do modernismo. Deixar de lado a autonomia que pensa o texto como máquina de produzir comoções e suspender a homologia entre autonomia textual e independência criadora, que só pode dar em maquinismo intelectual. Esboça-se, então, uma saída para o impasse: é a partir da relação que o escritor mantém consigo que poderemos analisar sua relação com a obra, independentizando-nos da dialética da autenticidade, mera variante da prisão da originalidade. A lógica do moderno assume os riscos da aceleração e da violência. Mário pretende arriscar, nesta fase de derrotas — Estado Novo recém-implantado, Departamento de Cultura falindo — uma outra via: acentuar o trabalho das assombrações ou ficções para resgatar tradições inconscientes. Na preocupação por uma ética da reciprocidade que, retomando a expressão de Valéry, ainda não é a igualdade mas dá condições de possibilidade à igualdade, Mário questiona a moral como instituição de efeitos de verdade e poder:

> "O livro antigo é moral, com a subtil prevalência de não ser uma moral ensinada (que é sempre pelo menos duvidosa) mas uma moral vivida. É um banho inconsciente de antigüidade. E se na mão do bibliófilo o livro antigo é uma volúpia incomparável, estou que devemos arrancá-lo dessas mãos pecaminosas e botá-lo nas mãos rápidas dos moços. Convém tornar os moços mais lentos e iniciar no Brasil o combate às velocidades do espírito. Que abundância de meninos-prodígios transfere a vida agora da beca difícil dos clérigos pro quépi chamariz dos generais..."

Nossa leitura requer mais um corte. De tempos: 1937/1922. De textos: o de 1922 poderia ser um fragmento de outro soneto, "Platão", de completa euforia modernólatra, a ponto de escolher a forma clás-

---

7 Idem. *Ibidem.* p. 204.

sica como estratégia de irritação dos "farautos" — a massa anônima e obediente de pacatas ovelhas. Contra elas:

"A vida é boa! Inúteis as teorias!
Mil vezes a nudeza em que resplendo
À clâmide da ciência, austera e calma!

"E caminho, entre odores e harmonias,
Amaldiçoando os sábios, bendizendo
A divina impureza de minha alma!"

A escatologia órfica desenvolvida nos dois tercetos é, a rigor, a mesma que, com maior economia, já apresentara no poema XXXIII:

"Libertei-me da dor...
Mas todo vibro da alegria de viver!
Eis porque minha alma ainda é impura."

Este poema retoma uma experiência de Mário soldado. Vamos lembrá-la: saindo do quartel, onde fazia exercícios militares, ele encontra o sorridente cerco dos italianinhos que, invariavelmente, o abordavam "Moço, me dá um artista", referindo-se assim aos "retratinhos/de artistas de cinema, desses que vêm nos maços de cigarros". Entre amigos, amores e risadas, o pracinha dá o falso pelo verdadeiro: troca o artista (a figura) pela verdade (o desejo das crianças) assim como, mais tarde, já artista, dará imagens (Platão, Leonardo, Portinari) como suportes de um modelo. A motivação entre as palavras e as coisas, o cratilismo, tende a afiançar, assim, de modo paradoxal, a separação entre o prazer e o bem, de um lado, o mal e a dor, de outro, daí que não haja contradição em Mário afirmar que a própria dor é uma felicidade. Mário-soldado, trocando falsos ídolos com os rapazes à saída de um quartel, se pensa a si próprio como a Virgem de Murillo. Mário adulto, à saída do Departamento, receia não poder conquistar os favores do corpo adolescente dando adoração serena e cuidado de si. Teme ser general. A ascese retirou as vibrações da alegria mas nem por isso libertou-o da dor. Se a volúpia veloz do soldadinho rapidamente separou a convenção dos farautos da ousadia dos klaxistas, numa típica estratégia vanguardista de cisão do campo, a contemplação da filia adulta indiscrimina entre *eu* e *tu*. A moral ensinada de 1922 pensa em linha reta: o grande, o certo, o inteiro. A ética vivida de 1937 demora-se nas pregas, ao "examinar o livro (mas também o corpo nu) em todos os seus aspectos e desdobrá-lo em todas as suas ofertas", para então gozar, despudoradamente, da imperfeição. Estas dimensões espaciais se correspondem, ainda, com tempos e ritmos. Enquanto o soldado acelera, o poeta adulto "*ralenta*" os seres e "acode aos perigos do tempo". A contemplação com beijo, que poderíamos traduzir não só por verdade mas também por pluralismo, é fundamentalmente parcimoniosa. Que concluímos desta leitura dos poemas de 1922, do so-

neto de 37? Que o *eu* não é dado mas se constitui em relação a si próprio num processo complexo e demorado (8).

Ainda em um ensaio de 1937, colhemos uma linha esclarecedora de leitura para essas imperfeições que "vive(m) em teu corpo nu de adolescente". Vimos como o "Soneto" opõe uma série de atributos elevados (o claro olhar, o amor-azul-bem-leve que une os amantes) com outras características abjetas, "de banal presente". Pois a tensão entre queda e elevação estrutura o olhar de mais de uma face de Mário, a do antropólogo, quando *colhe* documentos da escatofilia popular, quase reverso da bibliofilia de elite. Tudo quanto a biblioteconomia, a escatofilia também nos conduz ao êxtase difuso e amplíssimo da contemplação. Ela também nos reverte a nossa própria antigüidade.

Transformando o *voyeurismo* em observação controlada, o antropólogo Mário de Andrade, após examinar várias amostras do cancioneiro, das práticas culturais e da ideologia populares, conclui que a utilização dos excretos tem "um ou outro valor prático" que justifica o empirismo de sua utilização; que existe uma atração pelos excrementos, "mesmo nas camadas populares das nações civilizadas", o que, a seu ver, se manifesta na coprolalia, procedimento de que se valeu, vastamente, em *Macunaíma.*

Explicitando as intenções de *Macunaíma,* ao terminar a primeira versão, Mário admite que o recurso da coprolalia foi, em parte, o de organizar a pornografia nacional tal como "os alemães científicos, os franceses de sociedade, os gregos filosóficos, os indianos especialistas, os turcos poéticos", por onde mostra que já a essas alturas (1926) o conceito de nacionalismo e tradições inconscientes era nele claramente operativo. A explicação desse fenômeno da porcaria fundar o Estado talvez se encontre "nas bases mais primárias do homem psicológico", onde os excrementos são "concebidos misticamente como portadores de um fluido vitalizador", mas por ser a imundície matéria abjeta para o homem, os excrementos ganham valor de exorcismo dos malefícios místicos causadores de doença, o que vem fixar uma norma ética inequivocamente institucionalizada pela moral cristã, a de que "eles são purgatoriais, sacrifícios que a gente faz para obter o benefício da cura".

Veja-se que, de forma fragmentária e demorada (porque lemos textos com dez anos de intervalo), Mário trama uma teoria das trocas simbólicas que contempla um momento eufórico, marcado pela metáfora gastronômica da devoração do Outro, com um momento melancólico em que a cultura se define como resíduo.

Creio não forçar a nota se digo que esses dois momentos, o eufórico e o melancólico, ajudam a configurar uma consciência de mo-

---

8 FOUCAULT, Michel. *O uso dos prazeres.* Trad. M.T. da Costa Albuquerque. São Paulo, Graal, 1984. p. 13.

dernidade em Mário de Andrade. Em 1937, quando é particularmente sensível ao problema da lei, Mário se torna consciente do peso de uma norma que identifica ordem, higiene e linguagem (9). Afinal a pergunta "aceitarás o amor como eu o encaro?" pode ser traduzida "aceitarás que não funda a lei com a justiça, que desconfie da privação e da abstinência, ou que enfim não conceba a arte como um fazer bem feito mas como um fazer melhor?" É só na medida em que se admite uma estética impura ou uma linguagem desordenada que haverá condições de emergência para uma compreensão abrangente do moderno.

A dissociação de ser, dever ser e dizer arma então um espaço onde outros discursos sobre sujeito, o corpo e a linguagem podem começar a circular, enfrentando-se aos discursos eficientes e conformistas, o que, para o Mário final, o Mário de *O Banquete,* quer dizer discursos analfabetos de teoria curta, incapazes de ultrapassar a própria teoria. Mário de Andrade, ao contrário, concebendo a teoria (que quer dizer *contemplação*) como um mecanismo auto-perfectivo, entende que "a arte, mesmo a arte mais pessimista, por isso mesmo que não se conforma, é sempre uma proposição de felicidade" (10).

Mais do que *refouler* Baudelaire, Mário procede a *raffouler* o poeta. Baudelaire entendia que a volúpia do amor residia em fazer sofrer. No mal está o bem. E, ao contrário, julgava que não há beleza sem desgraça, paradoxos que se reúnem na idéia de uma prostituição sagrada.

O corpo nu de adolescente poderia ter um nome: Carlos, como o protagonista de *Amar, verbo intransitivo.* Carlos, depois de ficar um tempão encostando perna com perna em Fraulein, a institutriz alemã, não pode mais e se suja todo no quarto. Mário, que já se sujou com Baudelaire, talvez esteja propondo mais do que um pacto erótico. Talvez esse aceitarás-o-amor-como-eu-o-encaro se vincule a novas formas de distribuição de afetos e funções entre o eu e o não-eu. Talvez essa intransitividade erótica permita a intransitividade escriturária de Barthes, para quem "no escrever médio da modernidade, o sujeito constitui-se como imediatamente contemporâneo da escritura, efetuando-se e afetando-se por ela" (11). O amor, azul bem leve, é uma imagem. Simulacro. Os claros olhares prendem o eu ao não-eu, numa relação não recíproca. Esses paradoxos, porém, são constitutivos da modernidade. Baudelaire também alertava para o espírito não militante daqueles que escolhiam as metáforas militares (a metáfora exemplar da vanguarda) para assim esconder seu espírito gregário e conformista. Creio que a melancolia do último Mário se deixa ler como in-

---

9 Cf. LAPORTE, Dominique. *Historia de la mierda.* Trad. N.P. de Lara. Valencia, Pretextos, 1980. p. 59.

10 ANDRADE, Mário de. *O Banquete.* São Paulo, Duas Cidades, 1977.

11 BARTHES, Roland. *O rumor da língua.* Trad. M. Laranjeiras. São Paulo, Brasiliense, 1988. p. 38.

conformismo na medida em que ele ataca as formas. Não se trata de ler a prisão do olho-no-olho dos amantes como punição irredimível mas de encará-la como uma prisão da linguagem. É a duplicidade da linguagem que nos permite entender o universo da cultura como um campo atravessado pelo imaginário, ou, em outras palavras, pela liberdade de formar. Visto sob esse ângulo, o "Soneto" alimenta uma leitura irônica. As luzes do eu não neutralizam as do tu. Equilíbrio não é anulação. Antes pelo contrário, poderíamos pensar que se trata de reflexões difratadas e diferidas, parcimoniosas, que tomam seu tempo, idênticas àquelas em que Starobinski identifica a modernidade baudelairiana como melancolia. Nessas imagens, elas sim anteparos contra o banal presente, "la promesse, au futur, vaut pour une *autre* réalité, pour une réalité où les miroirs ne produiraient pas un simulacre dégradé, blessé et blessant, mais um éclat sans défaut. Tel est le rêve" (12).

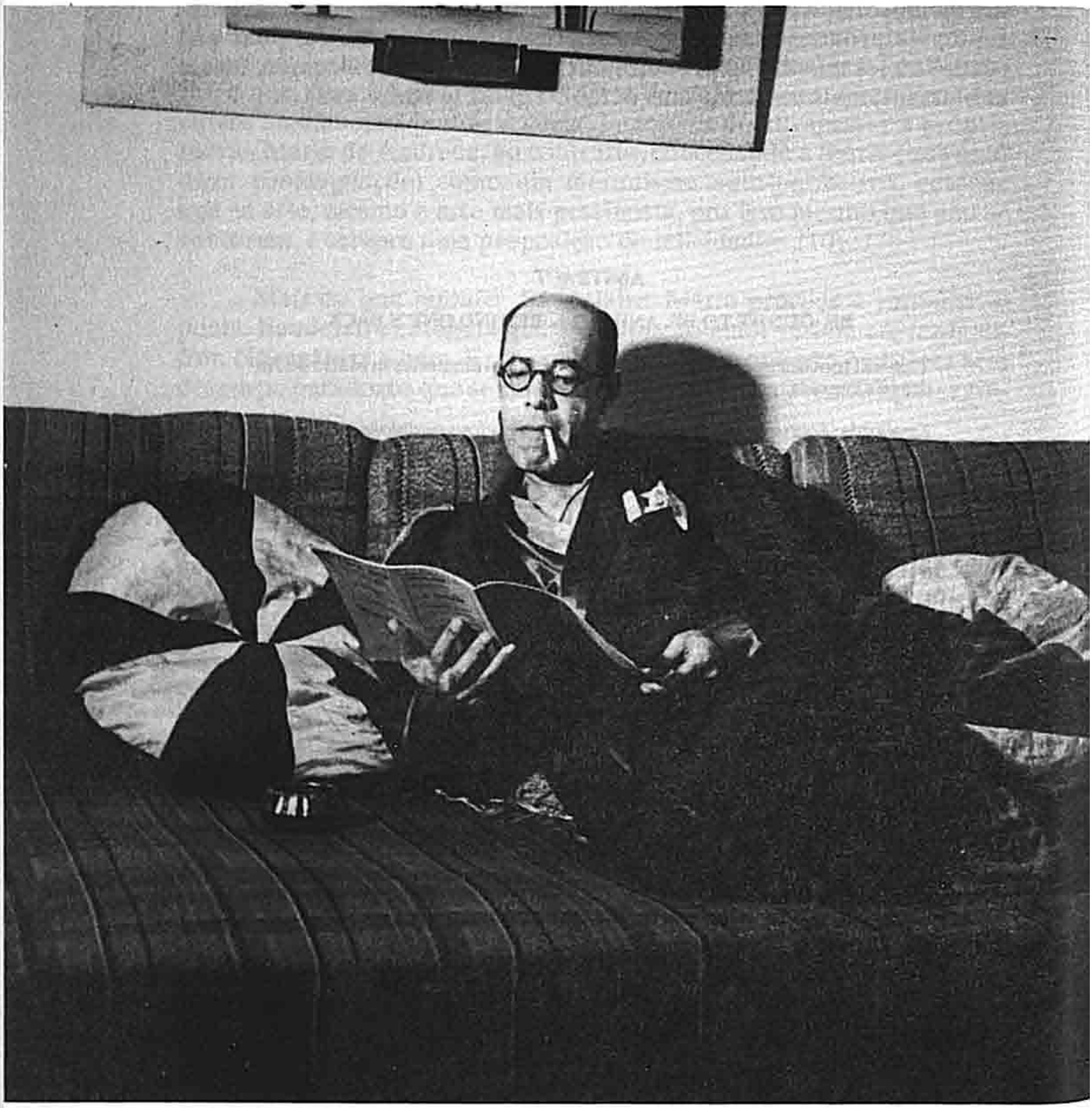
ABSTRACT

BE, OUGHT TO BE, AND TELL. BEHIND ONE'S BACK

This text touches upon the conveyance of personal memories in Mário de Andrade's sonnets.

Keywords: *Sonnets; memory; modernism; unconscious traditions.*

12 STAROBINSKI, Jean. *La mélancolie au miroir. Trois lectures de Baudelaire.* Paris, Julliard, 1990. p. 86.



[Rio de Janeiro, 1938].