

Mário de Andrade: “São Paulo é um rosal!”

Alcilton Fonseca (UEFS)

Deve haver aqui perto uma roseira florindo...
Que harmonia por mim... Que parecença com jardim...
O meu corpo está são... Minha alma foi-se embora...
E me deixou.

Mário de Andrade

Charles Baudelaire acreditava que “para se penetrar na alma de um poeta, tem-se de procurar aquelas palavras que aparecem mais amiúde em sua obra. A palavra delata qual a sua obsessão.” Ao citar esta frase do poeta francês, Hugo Friedrich (1978: 107) anota que “a significação de ‘flor’, como equivalente de palavra poética, remonta a uma expressão da retórica antiga para uma figura da linguagem artística, ou seja, a *flos orationis*, como disserta Cícero, em *De oratore III*. Por contigüidade, pode-se aduzir que a observação de Baudelaire não se aplica só à palavra em si, mas também às condições do seu emprego, a sua significação poética e ao campo de sentido que processa na obra, ao definir-se como tema recorrente.

Na poesia de Mário de Andrade, as recorrências mais visíveis situam-se em torno dos aspectos expressamente urbanos, que indicam a sua obsessão básica pelo tema da cidade moderna. Entre estas, observa-se também a presença vibrante de uma flor. A rosa. Trata-se de uma imagem recorrente em várias passagens de seus poemas.

A chave inicial para compreender a presença da rosa na lírica de Mário encontra-se na epígrafe do poema “Tristura”, em que o poeta cita em pórtico uma imagem emblemática do poeta francês Stéphane Mallarmé (1842-1898). Trata-se do verso final de um soneto sem título, de 1887: “*Une rose dans le ténèbres*”. Esse verso de Mallarmé é um gemido final e angustiado do eu lírico, diante do nada existencial que as imagens ilusórias nomeiam, no único período formado pelos tercetos:

O puro recipiente de bebida alguma
Senão da viuvez incansável,
Agoniza mas não consente,

Ingênuo beijo dos mais fúnebres!
A nada expirar anunciando
Uma rosa nas trevas.

O recipiente mencionado é alegórico; as palavras não indicam objetos mas sensações cujos sentidos são obscuros. A sensação de vazio aproxima-se da idéia de morte, em que a palavra do poeta é como um anúncio intransitivo e sem visibilidade. Como observa Hugo Friedrich (p. 107), “a rosa em Mallarmé, como toda flor, é símbolo da palavra poética, e o final significa: o recipiente vazio no qual tudo é fracasso, nem sequer consente a palavra libertadora que ainda assim seria redentora, mesmo que fosse nas trevas.”

O ato criador torna-se espaço de percepção e registro das negatividades do mundo. A poesia, embora florescendo nas trevas, ainda é a forma possível de nomeação de algo, mesmo que sejam as aparências, as imagens ilusórias, ou, simplesmente, o nada. A rosa, como palavra poética, tem uma aplicação simbólica supletiva das carências da realidade e, ao mesmo tempo, adquire uma função lenitiva para a consciência agônica do poeta moderno.

Mário de Andrade se apropria dessa dimensão imagética, ao citar o verso final de Mallarmé na abertura do poema. Na organização de *Paulicéia desvairada*, o melhor lugar para o poema “Tristura” seria antes de “Paisagem Nº 1”, pois, sem dúvida é nele que se introduz a imagem da rosa com o sentido que se ampliará nos demais poemas. O título já sinaliza para a percepção das negatividades da cidade moderna, significação que se compõe através do conjunto lexical, da sintaxe dos versos e do tom de lamento do eu lírico. No entanto, no próprio título, a palavra original de base, tristeza, dobra-se à afetividade do poeta. Ao tornar-se “Tristura” o sentimento se define como uma sensação difusa de tristeza, particularmente andradiana. Desde já, fica caracterizada a isomorfia entre seu ser mais profundo e a aparência da cidade, sobretudo no verso em que afirma: “Minha alma corcunda como a avenida São João”.

A ironia com que os edifícios, as ruas e os costumes são *olhados* reflete-se nas formas da cidade e volta intensificada para ferir o próprio eu lírico. O que está implícito no discurso auto-irônico do poeta é a seguinte equação: “*a cidade e eu somos um*”, ou seja, a identidade do poeta confunde-se com a da sua cidade inspiradora. Ambos partilham o mesmo destino, tornam-se enfim consortes. E essa conjunção tem uma

consequência: a poesia que nasce de ambos, é “batizada” “com água-benta das garoas monótonas” e recebe um nome emblemático da metrópole: *Solitude das Plebes*.

Assim, na cidade grande onde florescem as negatividades (os vícios, as solidões, o vazio), a poesia é “*uma rosa nas trevas*. Em Mallarmé, essa afirmativa é angustiada, como constatação de uma perda ou limite de alcance e visibilidade da poesia no mundo moderno. Enquanto isso, em seus primeiros livros, Mário dá ênfase à presença da flor numa perspectiva positiva e saneadora da carência essencial da cidade, como um ícone da poesia capaz ainda de iluminar a vida urbana com os seus significados imagéticos. Ele procura ampliar o alcance desse significado corrigindo as trevas urbanas com as metáforas da luminosidade (sol, jardim, alvorada) e do movimento (deslocamento, bonde, andanças) como forma de contornar as tensões e as negatividades da cidade. Além disso, a força imagética da rosa é reforçada pela quantificação, ampliando-se quase sempre para a noção de jardim e de rosal.

“São Paulo é um rosal!”, afirma o poeta. A palavra *rosal* tem um realce poético muito mais expressivo do que o termo corriqueiro *roseiral*. Sua sonoridade é mais plástica e vigorosa, com o apoio de apenas duas sílabas em vogais média e baixa, enquanto a palavra *roseiral* perde vigor, no ditongo decrescente, e plasticidade, na vibração do “erre” na última sílaba. O termo sintetiza, na forma e no sentido, um efeito resultante de um torneio semântico de natureza metonímica. O poeta quer realçar o impacto visual das rosas na paisagem urbana, por isso toma como base de significação a flor pela planta. Exatamente a parte que se torna um apelo ao olhar, destacando-se esteticamente dos ramos das roseiras, pela cor, pela forma e pelo perfume. Em alguns poemas, a visualidade da imagem é intensificada pela quantidade e pela conotação que confere à paisagem, tornando *rosal* uma definição metafórica da cidade.

Mário de Andrade tinha predileção por rosas e, como está registrado, demonstrava simpatia e interesse pelo seu cultivo. A propósito, é expressivo o episódio em que o poeta paulista e Cecília Meireles dialogam por carta sobre rosas. Em carta de 01/03/43, Mário informa à poetisa:

Estive em Araraquara, mas desta vez só tive lá um momento feliz. Foi quando desapeou um próprio junto ao terraço e veio falando que ‘seu Fulano mandava as mudas de Cecília Meireles’. Fiquei alucinado, palavra, mas logo tudo se esclareceu. Eram rosas, todos dizem que admirável, era a rosa Cecília Meireles que os roseirais de Araraquara cultivam com prazer e alegria. Achei tudo tão lindo que a vida ficou boa num segundo. (MEIRELES, 1996, p. 304)

Em resposta datada de 05/03/43, a poetisa comenta: “Quanto às rosas, Mário, não têm propriamente o meu nome, mas o de uma homônima! - é a única situação da minha vida em que ‘faço farol’ à custa alheia! Mas dizem que são flores lindas. Já me deram mudas, que não vingaram aqui.” (p. 305)

Mário retruca uma semana depois: “Só existe uma rosa, só existe uma Cecília, só existe uma Meireles, é a Rosa Cecília Meireles, una e trina em minha adoração afetuosíssima.”

Por fim, a poetisa lhe manda três poemas para que escolhesse um que lhe seria dedicado:

Rosa de cá, rosa de lá – Você tem a ‘Rosa’, eu me benefico da xará – lembrei-me de lhe mandar “Três Motivos da Rosa”, que devem sair no meu próximo livro. Justamente, eu queria dedicar a você um poeminha: lembrança da contemporaneidade lírica. E as rosas vêm a propósito, embora seja um caso bem único o de uma mulher oferecer uma rosa a um homem. Acho que é o único, mas minha instrução no assunto tem lacunas consideráveis. Entretanto, é rosa e não é rosa: pois que é apenas poema da rosa.” (MEIRELES, 1996, p. 306)

O poeta escolheu o soneto “2º Motivo da Rosa”, que, de fato, ficou dedicado a ele por Cecília Meireles.

No entanto, a presença de rosas na poesia de Mário não é simples decorrência do seu gosto pela flor. A primeira ocorrência de rosas é aparentemente um detalhe, no poema “Paisagem Nº 1” (ANDRADE, 1987p. 87). Uma primeira leitura da imagem floral quase não capta a sua dimensão metafórica, se se observar a flor isoladamente, em sua aparência inicial:

Minha Londres das neblinas frias...
Pleno verão. Os dez milhões de rosas paulistanas.
Há neves de perfumes no ar.
Faz frio, muito frio...

A referência às rosas situa-se no contexto de uma observação que destaca a semelhança do clima da cidade com o severo clima londrino. A imagem captada em primeiro plano é disfórica. O clima paulistano se define pela contradição, pois em “Pleno verão”, o poeta observa que “Faz frio, muito frio...”. No entanto, o contraste de neblinas frias com pleno verão, que sugere uma espécie de desarranjo ou impropriedade, é contornado pelo numeroso arranjo de flores que ameniza o impacto do clima

severo. As palavras neblina e frio estão no campo de significação relativo a clima, o que permite definir São Paulo como um símile de Londres, aproximando o clima paulistano do clima europeu.

Mas a correlação direta de sentidos entre as duas cidades tem, entre seus termos, um elemento que ameniza a contradição e dilui o efeito disfórico. A intensidade do elemento harmonizador da paisagem urbana é garantida pela hipérbole da quantificação. No poema, são os dez milhões de rosas que constituem a diferença positiva em favor de São Paulo. As rosas compõem-se em harmonia com o perfil climático da cidade ao proporcionar “neves de perfumes no ar”. Esse diferencial se apóia no valor poético atribuído à palavra neve, que resulta de uma projeção da subjetividade na linguagem, ao incorporar ao seu sentido a ação perfumadora das flores. Essa positivação da paisagem já está sinalizada pelo emprego afetivo do possessivo no primeiro verso e se concretiza através da presença poética das rosas.

O eu lírico percorre a cidade como o vento, ambos arlequinais, captando e encarnando o espírito contraditório da metrópole, entre os intervalos de sol. Nesse jogo de sentidos, o poeta neutraliza a contradição dos elementos através da imagem superestimada das flores que se tornam a síntese decorrente do processo climático. Essas imagens superpostas (clima contraditório, dez milhões de rosas, fatos da rotina urbana) se projetam no sentimento do poeta, num movimento de confluência e acoplamento de planos, o que se reflete na intermitência de seu estado de espírito: “Meu coração sente-se muito triste...” e adiante “Meu coração sente-se muito alegre!”.

A diferença na pontuação marca a introjeção dos elementos contraditórios pelo poeta, que passa do estado de disforia, prolongado pelas reticências, à euforia reforçada pelo ponto de exclamação. Assim, o sentido de “dez milhões de rosas” desliza para os versos subseqüentes para corrigir as imperfeições da cidade, surtindo um efeito compensatório que justifica e intensifica o estado de estesia do eu lírico.

Os versos finais reafirmam a capacidade de sentir a natureza íntima do seu *locus* vivencial. O poeta confirma: “E sigo. E vou sentindo” todas as sensações imbricadas, gesto que se prolonga em sinestesia com a cidade, com a emoção que se manifesta “como um gosto de lágrima na boca...”. Observa-se, portanto, que a primeira manifestação das rosas em *Paulicéia Desvairada* já revela o seu valor alusivo à cidade, como um emblema lírico positivador de sua paisagem.

A imagem das rosas reaparece no verso 45 das “Enfibraturas do Ipiranga”, como uma fala de “As Juventudes Auriverdes”: (Magia das alvoradas entre magnólias e

rosas... / Apelos do estelário visível aos alguéns...). Depois, no verso 242, na última fala de “Minha Loucura”: (Diuturnamente cantareis e tombareis. / As rosas... As borboletas... Os orvalhos...).

Na duas ocorrências, o termo rosas concorre para intensificar uma imagem positiva, na caracterização do ambiente revivificado após a passagem da noite. A magia da alvorada significa o ressurgimento dos motivos poéticos, como rosas, borboletas e orvalhos, elementos que constituem o ideal lírico de regeneração e pureza que o poeta projeta sobre a cidade.

Em *Losango Cáqui*, no poema XII (ANDRADE, 1987, p. 131), a presença da flor ultrapassa o sentido plástico e visual e evoca no eu lírico a possibilidade do encontro amoroso:

Aquele bonde...
Sensação primavera de jardim.

Aléias regulares francesas coroadas de rosas,
Chiados de insetos de metálicas asas,
Cheiro claro esgarçado rosado de rosas abertas,
De rosas nos areis na grama nos caminhos,
Milhares de rosas nos areis na grama nos caminhos,
De rosas se rindo...

Vontade de amar!...

No entanto é já bem corriqueira
Esta comparação de flores e mulheres.

A abertura do poema registra o *estado de flor* em que o poeta mais uma vez reconhece a cidade. O deslocamento no bonde possibilita a observação dos caminhos pelas aléias regulares, em que se lhe apresenta a “sensação primavera de jardim”. A palavra *rosas* domina a expressão do poema, ocorrendo cinco vezes pela nomeação direta e em mais três associações (jardim, rosado, flores).

Sobre as rosas, cuja aparência sugere abertura ao encontro (rosas se rindo), o eu lírico projeta a sua vontade de exprimir o sentimento amoroso. A presença ostensiva de milhares de rosas provoca o imbricamento de sensações, em perfeita sinestesia (Cheiro claro esgarçado rosado de rosas abertas), tornando-se metáfora da presença feminina (De rosas se rindo...) conforme observa o poeta.

De imediato, fica sugerida a possibilidade do encontro amoroso, numa associação automática que à primeira vista proviria do senso comum. Realmente o poema

tangencia a inflexão romântico-amorosa, mas a consciência lírica moderna a corrige imediatamente, restringindo o seu alcance formal nos dois últimos versos. O eu lírico desperta do estado de alucinação da sua contemplação e, acionando o poder de reflexão, retoma o domínio da forma, fazendo com que a aparente correção de rumo da linguagem funcione como um fator que potencializa o sentido metafórico de rosa, estendendo-a à representação da mulher. A consciência crítica da forma em vez de limitar o alcance lírico do tema, antes o torna ainda mais denso, evitando que ficasse subjacente nos versos a corriqueira comparação entre flores e mulheres, imagem já desgastada.

Observa-se que os versos finais corrigem, em presença, o tratamento do tema. De fato, o poema se converte em exemplo de tratamento de um motivo que se nutre do tom romântico, para em seguida passar por uma reflexão moderna que o desromantiza através da auto-ironia em relação ao procedimento formal.

De maneira semelhante, em “Danças”, a imagética das flores se desenvolve como uma passagem expressiva do poema V (ANDRADE, 1987, p. 219-220):

Ar livre, ar leve que dança, dança!
Dançam as rosas nos rosais!
São flores vermelhas
São botões perfeitos
São rosas abertas, gritos de prazer!

São Paulo é um rosal!
São Paulo é um jardim!
Morena, tem pena,
Tem pena de mim!

A rosa-riso dança nos teus lábios
vermelhos
mordidos...

Volúpias alegres...
O mundo não vê?

[...]

EU DANÇO!

Dança do amor sem sentimento?
Dança das rosas nos rosais!...

Com base na recorrência dessa imagem, pode-se já afirmar que as rosas constituem um elemento de distinção lírica da cidade. A percepção das flores está quase

sempre associada à visão da cidade como um jardim, pois elas são vistas pelos caminhos, pelas ruas, pelas aléias como componentes da paisagem urbana introjetada na memória do poeta. Aliás, no poema XXVIII, de *Losango Cáqui* (1924), intitulado “Flamingo”, este sentido já é atualizado nos dois versos finais, numa comparação implícita da cidade paulistana com o Rio de Janeiro: “Marés-altas de luxo. E o Flamengo domingo / Abre nos céus o que não tem no Rio: rosas!... (p. 142)

Em “Danças”, o tom eufórico se apoia no gesto do eu lírico e na forma saltitante dos versos que dão volteios no “salão” branco da página. O espaço imagético dessa dança é a própria cidade que se incorpora ao ânimo do eu lírico, através de sua condição de jardim. As rosas dançam e São Paulo é um rosal. Nesse compasso, a dança das flores revela-se como ritual amoroso, em que as palavras evocam sensualidade (flores vermelhas / botões perfeitos / rosas abertas) e convergem para a configuração de uma atmosfera erótica (gritos de prazer / rosa-riso / lábios vermelhos mordidos / volúpias alegres), com o apelo amoroso dirigido à figura feminina (Morena, tem pena / Tem pena de mim). A imagem da flor desdobra-se num leque de sentidos para indicar mulher (morena) e fonte de prazer sensual (lábios vermelhos mordidos). A dança traduz o estado de espírito, a condição de ser e estar do eu lírico na sua cidade jardim/ rosal. Trata-se de um estado de abertura ao encontro, em que o eu lírico necessita de par para satisfazer a pulsão amorosa, metaforizada como “dança das rosas nos rosais”. Na configuração do poema, a própria cidade é o grande salão enfeitado de rosas/poesia, onde tudo e todos se mostram, em movimentação constante, na dança da vida cotidiana.

O tema reaparece em “Momento” (ANDRADE, 1987, p. 268), em que a imagem quantificada de rosas é retomada e associada a uma manifestação dos sentimentos do poeta:

MOMENTO

(16-IX-1928)

Deve haver aqui perto uma roseira florindo,
Não sei... sinto por mim uma harmonia,
Um pouco de imparcialidade que a fadiga traz consigo.

Olho pra minhas mãos. E uma ternura perigosa
Me faz passar a boca sobre elas, roçando,
(De certo é uma rosa...)
Numa ternura que não é mais perigosa não, é piedade paciente.
As rosas... Os milhões de rosas paulistanas...

Já tanto que enxerguei minhas mãos trabalhando,
E taparem por brinquedo umas costas de amigo,
Se entregarem pra inimigo, erguerem dinheiro do chão...
Uma feita meus dedos pousaram nuns lábios,
Nesse momento eu quis ser cego!
Ela não quis beijar a ponta dos meus dedos,
Beijou as mãos, apaixonadamente, em submissão...
Ela beijou o pó das minhas mãos...
O mesmo pó que já desce da rosa nem bem ela se abre.
Deve haver aqui perto uma roseira florindo...
Que harmonia por mim... Que parecença com jardim...
O meu corpo está são... Minha alma foi-se embora...
E me deixou.

O poeta presume a proximidade de uma roseira florindo porque sente o efeito que atribui às rosas, ou seja, a harmonização do ser com os seus sentimentos e com o seu ambiente. Para ele, essa relação é inevitável (De certo é uma rosa...), pois a ternura e a consciência da operosidade das mãos trazem equilíbrio interior em correlação com a imagem d“os quinze milhões de rosas paulistanas”. As mãos simbolizam o contato do poeta com o mundo, com o trabalho, com as pessoas, com o amor. Na imagem do contato amoroso acoplam-se os sentidos de mão e de rosa, pois ambas são portadoras do pólen que simboliza a fecundidade.

O poeta percebe os sentimentos florescendo em si, como se ele fosse “uma roseira florindo”. Esta sensação de harmonia consigo mesmo se traduz pela “parecença com jardim”, em que o eu lírico supera as tensões da vida e atinge um estado de coincidência vegetal que o liberta da alma contraditória e torna o seu corpo sadio, em estado de harmonia.

Em *Poemas da amiga*, (1920-1930), a imagem dos rosais permite a aproximação do poeta com a companheira no trajeto que ambos fazem pela rua (ANDRADE, 1997, p. 275):

Nós íamos calados pela rua
E o calor dos rosais nos salientava tanto
Que um desejo de exemplo me inspirava,
E você me aceitou por entre os santos.

Como se observa, inicialmente eles estão calados, pois não dispõem de um meio pelo qual possa fluir uma sintonia entre ambos. O calor dos rosais preenche essa necessidade. De fato, uma das significações de rosa diz respeito ao apelo amoroso que

a flor contém, pois pode simbolizar o dom do sentimento superior e puro, o amor do Paraíso. Observe-se que CHEVALIER & GHEERBRANT (s.d., p. 789) comentam que o amor paradisíaco será comparado por Dante ao centro da rosa. E citam: “Ao centro de ouro da rosa eterna, que se dilata, de grau em grau, e que exala um perfume de louvor ao sol sempre primaveril. (DANTE, O paraíso, canto XXX)”.

Dessa maneira, o poeta e a amiga são tocados pelas emanações florais que os sensibilizam pelo calor afetivo. A partir disso, o eu lírico é inspirado pelo *desejo de exemplo*, que se atualiza pela correlação poética com o Paraíso de Dante. Já na primeira estrofe do poema VI, há uma sinalização nesse sentido, pois a amada aceitou o poeta “por entre os santos” e ele experimenta uma espécie de transe que o transporta para uma esfera idílica do Paraíso. A presença da amada correlaciona-se com a de Beatriz, amiga e amada que leva o poeta/Dante ao Paraíso. E as almas bem-aventuradas que ascendem ao Paraíso correlacionam-se com os operários referidos por Mário de Andrade.



Outro elemento paradisíaco representa-se no poema através da suspensão da lei da natureza e pela luminosidade intensa que se correlaciona com a visão do Paraíso, como se observa na última estrofe do poema VI (ANDRADE, 1987, p. 275-6):

Todos os boitatás queimavam minha boca
Mas quando recomecei a olhar, ôh minha doce amiga,
Os operários passavam-se todos para o meu lado,
Todos com flores roubadas na abertura da camisa...
O Sol no poente, de novo auroral e nativo,
Fazia em caminho contrário um dia novo;
E as noites ficaram luminosamente diurnas,
E os dias massacrados se esconderam no covão duma noite sem fim

Mais adiante vem a chave que justifica a projeção paradisíaca e ao mesmo tempo revela uma retroversão do processo em direção ao espaço terreno: “Porém é muito cedo ainda, e no portão do Paraíso/ O anjo das cidades vigia com a espada de fogo na mão. (ANDRADE, 1997, p. 276):

O *desejo de exemplo* é satisfeito através da visão correlativa, mas o poeta não alcança a plenitude almejada. A frustração de seu desejo se revela na última imagem paradisíaca em que se manifesta uma interdição superior. Para ele, o portão do Paraíso continua fechado e vigiado pelo anjo das cidades. O anjo metaforiza todas as forças que o prendem ao chão urbano, impedindo-o de se elevar ao paraíso pela mão da amada, como Dante. A plenitude do amor paradisíaco está interdita e o poeta e sua amiga permanecem ao rés da cidade: “Pensa um bocado comigo na vasta briga da Terra, / E nas cidades que nem feras bebendo na praia dos rios! (ANDRADE, 1997, p. 278).

Neste poema enigmático, a imagem da rosa, forma do Paraíso e da pureza amorosa inalcançáveis, persiste e desafia o entendimento do poeta (Abre a rosa oculta em sinais), que somente consegue defini-la pelo que não é (ANDRADE, 1987, p. 279):

Ôh espíritos do ar, digam-me a rosa incomparável!
Que se evola reagindo em baile no ar!
Baile! Baile de mim no entre-sono!
Não é uma alma, não é um espírito do ar, não é nada!
É outra coisa que baila, que baila,
Livres de mim! gratuita enfim! fútil de eternidade!

Essa imagem seria a entrevisão fantasmal do Paraíso impossível. Ou talvez a rosa incompreensível da própria poesia que baila e evola como um enigma não deci-

frado. Como em sua visão, Mário de Andrade deixou a rosa enigmática bailando no ar, aberta às decifrações subjetivas.

Na abertura de *O grifo da morte* (1933), as rosas aparecem novamente quantificadas para introduzir um lamento do eu lírico face às vicissitudes da vida cotidiana. Ao mesmo tempo constituem um lenitivo para a sua “grave melancolia e amarga desesperança” (ANDRADE, 1987, p. 346):

Milhões de rosas
Para esta grave
Melancolia,
Milhões de rosas,
Milhões de castigos...

Também em *Lira Paulistana* (1945), a imagem da flor está presente de maneira significativa. Mesmo quando questiona o triste estado da sua cidade predileta, o poeta a vê entre rosas (ANDRADE, 1987, p. 361):

Pois nada vale a verdade,
Ela mesma está vendida,
A honra é uma suicida,
A nuvem a felicidade,
E entre rosas a cidade.

Mais adiante, surge novamente a imagem floral amalgamada à manifestação amorosa em relação à cidade (ANDRADE, 1987, p. 366):

Beijos mais beijos
Milhões de beijos preferidos,
Venho de amores com a minha amada,
Insaciáveis.

Rosas mais rosas,
Milhões de rosas paulistanas,
venho de sustos com a amiga,
Implacáveis.
[...]

A seqüência paralela dos versos intensifica a associação da imagem floral com a manifestação do estado amoroso em relação à cidade. Efetivamente, o poeta

consubstancia a seu sentimento com as emanações simbólicas das rosas. As suas significações confluem proporcionalmente na mesma dimensão discursiva em que milhões de beijos equivalem a milhões de rosas. Perante a cidade, o poeta manifesta o seu dom amoroso na mesma intensidade com que as roseiras florescem. E seu amor floresce na medida em que os poemas desabrocham para preencher com suas formas líricas todos os cantos da cidade.

As rosas constituem um ícone de distinção positiva da cidade que sugestiona o poeta. Além disso, as rosas também têm o mesmo poder de sugestão sobre o eu lírico. Sua presença através da lembrança, da percepção ou do desejo geram sentidos que interagem com o estado de espírito do poeta. As rosas representam a presença da natureza. Como tal, transmitem uma sensação de paz, uma aparência de jardim em estado de harmonia, que se estende à cidade e sugestiona o eu lírico. A imagem do rosal transfere à cidade o seu sentido positivo e suas conotações poéticas, tornando-a um hiperbólico jardim composto por dez mil milhões de rosas paulistanas que se contrapõem às sujidades e imperfeições, ao asfalto, ao ferro e ao cimento que transformam o espaço urbano em *locus* avesso à natureza.

Através do discurso lírico, as flores vistas ou imaginadas se convertem em linguagem e assumem a forma de versos, ativando o seu sentido metafórico clássico em que também significam a própria poesia. Os poemas enfatizam perfume, cores e significados sublimes das formas florais, tornando-as uma essência que purifica o corpo da cidade, assim como harmoniza os sentimentos do poeta. Para Mário de Andrade, São Paulo é a poesia que floresce nos gestos, na paisagem, nos itinerários, nas grandezas e misérias cotidianas da vida urbana. Na sua perspectiva lírico-amorosa, se poesia é flor, São Paulo é um rosal.



REFERÊNCIAS

- ALIGHIERI, Dante. *A divina comédia*. Trad. Cristiano Martins. Belo Horizonte, Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1976.
- ANDRADE, Mário de. *Poesias completas*. Edição crítica por Diléa Zanotto Manfio. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1987, p. 61-2
- CHEVALIER Jean & GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. São Paulo: Martins, [s.d.].
- FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. São Paulo: Duas Cidades, 1978.
- MEIRELES, Cecília. *Cecília e Mário*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.

Mário de Andrade: “São Paulo é um rosal!”

Mário de Andrade: São Paulo is a rose garden!

RESUMO

Este trabalho analisa passagens da obra poética de Mário de Andrade, nas quais o poeta paulistano exalta a cidade de São Paulo de sua época, como um lírico canteiro de rosas, ou seja, um *rosal*. Através do discurso lírico, as flores vistas ou imaginadas se convertem em linguagem e assumem a forma de versos, ativando o seu sentido metafórico clássico em que também significam a própria poesia. Os poemas enfatizam perfume, cores e significados sublimes das formas florais, tornando-as uma essência que purifica o corpo da cidade, assim como harmoniza os sentimentos do poeta.

Palavras-chave: lirismo – cidade – modernidade

ABSTRACT:

This study analyzes passages of Mario de Andrade's poetical work, in which the poet praises the city of São Paulo of his time, as a lyric rose garden. Through the lyric discourse, the seen or imagined flowers become language and take the form of verses, activating their classical metaphorical sense that also means poetry itself. The poems emphasize perfume, color and sublime meanings of the floral forms, making them as an essence that purifies the body of the city and harmonizes the poet's feelings.

Keywords: lyricism – city - modernity

Recebido: 20/11/2007

Aprovado: 12/03/2008



FONSECA, Aleilton. Mário de Andrade: “São Paulo é um rosal!”. *Lêgua & meia: Revista de literatura e diversidade cultural*. Feira de Santana, UEFS, v. 6, nº 4, 2008, p. 59-72.

Aleilton Fonseca é Doutor em Letras (USP), Professor Titular Pleno da UEFS, onde leciona Literatura Brasileira; é professor e coordenador do PPGLDC. Tem vários artigos publicados em periódicos, além de 9 livros (poesia, ficção e ensaio). Pertence à Academia de Letras da Bahia, à UBE-SP e ao Pen Clube do Brasil. Publicou recentemente *Nhô Guimarães* (romance, 2006), *Les marques du feu et autres nouvelles de Bahia* (contos, 2008, edição francesa), e organizou o livro de ensaios críticos *O olhar de Castro Alves* (2008).