

**PAULICEIA PANDÊMICA: UMA INTERPRETAÇÃO DE
PAULICEIA DESVAIRADA À LUZ DA PANDEMIA DE COVID-19
NO BRASIL**

*PAULICEIA PANDEMIC: AN INTERPRETATION OF PAULICEIA
DESVAIRADA IN LIGHT OF THE COVID-19 PANDEMIC IN BRAZIL*

Vitória Rodrigues PORTO¹

RESUMO: Sabemos que as veredas interpretativas da estrada literária são infinitas, dando liberdade para seguir os caminhos desejados em busca de novas significações, bem como sabemos que eventos traumáticos modificam o modo como olhamos e interpretamos as estradas da vida. A junção dessas duas “sabedorias” resultou nesse trabalho: uma leitura pelas lentes pandêmicas de alguns poemas de *Pauliceia Desvairada* (1922), lido cem anos após sua publicação. Pelas vielas da São Paulo universalizada, este trabalho mostra a experiência traumática coletiva do subjugo de um vírus mortal num país liderado por negacionistas, mediante três poemas: “Os Cortejos”, “O Rebanho” e “As Enfibraturas do Ipiranga”.

PALAVRAS-CHAVE: Pauliceia; Pandemia; Governo.

ABSTRACT: We know that the interpretive paths of the literary road are infinite, giving us the freedom to follow the route we desire in search of new meanings, so do we know that traumatic events change the way we look at and interpret the roads of life. The combination of these two “wisdoms” resulted in this work: a reading through the pandemic lens of some poems from *Pauliceia Desvairada* (1922), read one hundred years after their first publication. Through the alleys of universalized São Paulo, this work shows the collective traumatic experience caused by the subjugating of a deadly virus in a country led by denialists, through three poems: “Os Cortejos”, “O Rebanho” e “As Enfibraturas do Ipiranga”..

KEYWORDS: Pauliceia; Pandemic; Government.

1 Introdução

¹ Graduanda do curso de Letras - Língua Portuguesa e Literaturas na Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, Santa Catarina, Brasil. E-mail: vih05porto@gmail.com.

No início de abril de 2020, uma série de imagens aéreas foi divulgada ao redor do mundo: pelas lentes de um drone, as fotos mostravam inúmeras covas escavadas no solo avermelhado do enorme cemitério da Vila Formosa, em São Paulo. Esses registros eram um presságio do que ainda estava por vir com a pandemia de Covid-19 no Brasil. O país, sofrendo com colapso no sistema de saúde e no sistema funerário, chegou ao ponto de ter que armazenar temporariamente os corpos das vítimas em câmaras refrigeradas para conseguir atender ao crescente número de mortes provocadas pela pandemia. Essas imagens, que remetem à morte, são assustadoras não apenas porque representam a catástrofe em curso da pandemia e as demandas esmagadoras feitas ao Estado e à sociedade, mas também porque anunciavam que imagens semelhantes, e até mesmo mais angustiantes ainda, seriam vistas no país, como a de familiares desesperados enquanto perdiam parentes asfixiados nos leitos dos hospitais durante a crise do oxigênio em Manaus (AM).

No pico da pandemia da Covid-19, o medo paralisou o mundo, mas principalmente o Brasil: além da população ter que conviver com um vírus altamente mortal, também precisou lidar com o desamparo governamental em questões sanitárias e com inúmeras *fake news* que dominaram o cenário brasileiro e que dificultaram o combate da doença no país.

Esse evento traumático modificou as pessoas, seu modo de ver e de estar no mundo. Mesmo vivendo numa fase pós-pandêmica, para onde quer que as pessoas olhem, alguma lembrança pandêmica ou da vida pré-pandêmica salta à vista e as associações surgem inesperadamente. Isso porque os sentidos são vulneráveis e a concepção das situações é múltipla, de acordo com o momento em que se vive. Mário de Andrade, em seu “Prefácio Interessantíssimo” da obra *Pauliceia Desvairada* (2017 [1922]), disse que “nossos sentidos são frágeis. A percepção das coisas exteriores é fraca, prejudicada por mil véus, provenientes das nossas taras físicas e morais: doenças, [...] circunstâncias de tempo e lugar, etc...” (Andrade, 2017, p. 13-14). Assim foi minha experiência de leitura com *Pauliceia Desvairada*: guiada por um psicológico afetado pela pandemia, que enxergou além da cidade de São Paulo passando por um processo de modernização, vi doença, incompetência governamental e morte nas vielas da Pauliceia.

Sabendo disso, entendendo que as possibilidades de interpretação de um texto literário são caleidoscópicas, de modo que temos a liberdade de mergulhar nas malhas da literatura em busca de descobertas de novas significações, e que o próprio Mário diz que seu livro não está preso na representação da vida atual no que tem de exterior, mas sim, reconhecendo “mais a existência de temas eternos, passíveis de afeiçoar pela modernidade: universo, pátria, amor e a presença-dos-ausentes, ex-gozo-amargo-de-infelizes” (Andrade, 2017, p. 23), proponho uma leitura pelas lentes pandêmicas de alguns poemas de Mário de Andrade da sua *Pauliceia Desvairada*, obra chave do modernismo brasileiro, universalizando o espaço de São Paulo, com o objetivo de mostrar que a experiência estética de Andrade, além de buscar uma estética contemporânea e inovadora, pode ilustrar a realidade pandêmica: a experiência traumática coletiva de uma cidade paralisada que está nas mãos de um vírus mortal.

Assim sendo, iniciarei este trabalho com uma exposição geral do livro, seguido de três análises poéticas de Pauliceia Desvairada, sendo os poemas escolhidos: “Os Cortejos”, apresentando um cenário em que reina morte nas ruas; “O Rebanho”, numa tentativa de mostrar que o governo bolsonarista funcionou apenas com um sistema de subserviência; e o oratório profano “As Enfibraturas do Ipiranga”, redistribuindo as vozes em grupos condizentes com a realidade pandêmica, a fim de fazer uma interpretação conforme essas novas rotulações ao final.

2 Sobre *Pauliceia Desvairada*

Pauliceia Desvairada, obra-chave do modernismo brasileiro, foi publicado em julho de 1922, cinco meses após a Semana de Arte Moderna, tendo sido redigido entre dezembro de 1920 e dezembro de 1921. É uma coletânea de poemas modernistas, todos em verso livre, aberto por uma curiosa dedicatória do pupilo Mário de Andrade ao mestre Mário de Andrade, e seguida de um prefácio-manifesto, o “Prefácio Interessantíssimo”, composto por reflexões teóricas e por posicionamentos do autor.

Nos poemas da *Pauliceia*, encontramos uma abordagem do processo de modernização de São Paulo que leva em consideração certos estranhamentos do sujeito diante da nova realidade. Naquele momento, São Paulo entrava na ordem do mundo urbano-industrial, participando das novas realidades da indústria e passando pela experiência de “grande cidade”, incluindo-se numa atmosfera cosmopolita dada pelas transformações do mundo industrial.

Mário de Andrade escreveu *Pauliceia Desvairada* como testemunho de quem vive numa grande cidade atravessada pela experiência arlequinal da simultaneidade. José Miguel Wisnik, em sua conferência “Mário de Andrade e a construção da cultura brasileira” (2016), diz que o poeta usa a figura da “cidade arlequinal” para ilustrar a cidade que é feita por fragmentos, por multiplicidades e por diferenças, sendo, portanto, vista como um caldeirão frenético. Essa cidade em transformação está diretamente ligada à experiência da velocidade e da simultaneidade, que são dados do mundo industrial. No entanto, essa mudança não significa apenas uma mudança externa da paisagem da cidade, mas do modo como as pessoas percebem o mundo, modificando suas sensibilidades. Portanto, podemos afirmar que essas experiências são inseparáveis da experiência cultural de São Paulo e daquilo que Mário chamou justamente de “Pauliceia Desvairada”. O eu-lírico do livro observa e vivencia o espaço urbano por meio de uma experiência não apenas inovadora, mas também perturbadora.

Mário de Andrade, escritor que ao mesmo tempo tinha uma instrução musical, com formação de pianista, sendo musicólogo e pesquisador de música, constantemente usa ideias e conceitos extraídos da música para entender a poesia. Sendo a música uma arte de acontecimentos simultâneos, sobrepostos, e a poesia uma arte estática, monofônica, Mário queria que a poesia deixasse de ser melódica para se tornar polifônica, como a música. É nesse sentido que ele traz da música uma ideia que faz iluminar a concepção da nova poesia, escrevendo sua “teoria engenhosa” no “Prefácio Interessantíssimo”:

Ora, si em vez de unicamente usar versos melódicos horizontais [...] fizermos que se sigam palavras sem ligação imediata entre si: estas palavras, pelo fato mesmo de se não seguirem intelectual, gramaticalmente, se sobrepõem umas às outras, para a nossa sensação, formando, não mais melodias, mas harmonias. [...] Mas, si em vez de usar só palavras soltas, uso frases soltas: mesma sensação

de superposição, não já de palavras (notas), mas de frases (melodias). Portanto: polifonia poética. [...] Harmonia oral não se realiza, como a musical, nos sentidos, porque palavras não se fundem como sons, antes embaralham-se, tornam-se incompreensíveis. A realização da harmonia poética efetua-se na inteligência. A compreensão das artes do tempo nunca é imediata, mas mediata. Na arte do tempo coordenamos atos de memória consecutivos, que assimilamos num todo final. Este todo, resultante de estados de consciência sucessivos, dá a compreensão final, completa da música, poesia, dança terminada (Andrade, 2017, p 17-18).

Mário também traz na *Pauliceia* uma transformação da linguagem: ela é simultaneizada. Escolher o espaço urbano como objeto poético “implica, para os poetas da modernidade, herdeiros de Baudelaire, uma mudança de perspectiva, denunciada principalmente pela adoção de uma linguagem nova” (Jaguaribe, 1993, p. 84). A linguagem deixa de ser linear porque a nossa percepção no mundo urbano-industrial não acompanha mais as coisas uma após a outra, em sequência uniforme. Nós somos, todos os dias, bombardeados por estímulos chocantes que se dão ao mesmo tempo. A modernidade desestabiliza as pessoas, produz choque. Benjamin (1939) diz que a experiência nociva da modernidade ancora uma prática poética, uma vez que o choque se tornou uma norma no mundo moderno, e Mário inseriu justamente a experiência do choque na essência da sua produção artística, sendo ela um depoimento sobre si mesmo ao mesmo tempo em que se iguala às vivências do leitor, trazendo a vivência cotidiana deles, constituindo o “eu” despersonalizado a partir da vivência na rua.

Do mesmo modo, o choque também é uma experiência do leitor, uma vez que essa experiência rompe com o habitual. O conteúdo da linguagem poética adotada na modernidade, por causa do ritmo célere da modernidade cosmopolita, é composto por uma rede de fragmentos que contém reflexões, devaneios, monólogos interiores. A linguagem de Mário na *Paulicéia* tem essas mesmas características da lírica moderna, ligada à sua teoria poética da polifonia:

[...] si você já teve por acaso na vida um acontecimento forte, imprevisto (já teve, naturalmente) recorde-se do tumulto desordenado das muitas ideias que neste momento lhe tumultuaram o cérebro. Essas ideias, reduzidas ao mínimo telegráfico da palavra, não se continuavam, porque não faziam parte de frase alguma, não tinham resposta, solução, continuidade. Vibravam, ressoavam,

amontoavam-se, sobrepunham-se. Sem ligação, sem concordância aparente – embora nascidas do mesmo acontecimento – formavam, pela sucessão rapidíssima, verdadeiras simultaneidades, verdadeiras harmonias acompanhando a melodia enérgica e larga do acontecimento (Andrade, 2017, p. 19).

A poesia marioandradina em *Pauliceia Desvairada*, marcada pela modernização, pelo novo, pelo choque, tem uma linguagem fundamentada no impacto da cidade que sofre o processo de modernização, sendo pautada por uma teoria poética que toma por referência a música, que resulta numa gama de 22 poemas. Esses poemas, que comportam a quebra da linearidade, a incompletude, a sobreposição de imagens, fugindo das estruturas convencionais da linguagem, são voltados para aqueles que se propõem adentrar nas vielas da *Pauliceia* dispostos a demorar-se ali.

3 Análise 1: A realidade fúnebre

“OS CORTEJOS”

Monotonias das minhas retinas...
Serpentinas de entes frementes a se desenrolar...
Todos os sempre das minhas visões! “Bon giorno, caro”.

Horríveis as cidades!
5 Vaidades e mais vaidades...
Nada de asas! Nada de poesia! Nada de alegria!
Oh! Os tumultuários das ausências!
Pauliceia – a grande boca de mil dentes;
e os jorros dentre a língua trissulca
10 de pus e de mais pus de distinção...
Giram homens fracos, baixos, magros...
Serpentinas de entes frementes a se desenrolar...

Estes homens de São Paulo,
todos iguais e desiguais,
15 quando vivem dentro dos meus olhos tão ricos,
parecem-me uns macacos, uns macacos.
(Andrade, 2017, p. 28)

Composto por três estrofes, sendo um terceto, uma novena e uma quadra, o poema segue uma estrutura comum da lírica moderna na qual a combinação dos vocábulos e dos versos não obedece a uma associação puramente discursiva, dialogando “com o fato de o eu-lírico experimentar simultaneamente várias sensações no espaço da rua” (Cunha; Siqueira, 2021, p. 124), figurando um espaço polissensorial. Ao fazer a leitura do poema, percebemos que o sujeito moderno sofre com as mudanças ocorridas na urbe, visto que elas também o modificam.

Nessa nova dinâmica do espaço urbano, ele não encontra “Nada de asas! Nada de poesia! Nada de alegria!” (verso 6), porque foi consumido pelos novos valores sociais que o eu-lírico nomeia de vaidades – “Vaidades e mais vaidades...” (verso 5) –, ou seja, banalidades que deformam a vivência social. Nesse sentido, dizer que a cidade de São Paulo é como se fosse “a grande boca de mil dentes” (verso 8) que devora homens “fracos, baixos, magros” (verso 11), é falar de sua redução e anulação identitária. Os vocábulos escolhidos serem compostos por uma vogal alta (a) na primeira sílaba e uma vogal média-baixa (o) na última sílaba, para esse verso de caracterização dos homens, transmite a imagem da mastigação deles, uma vez que a boca se abre e fecha quase num teatro mastigativo. Na estrofe final, o eu-lírico indica que os homens paulistanos são seres iguais em suas desigualdades por causa da dinâmica da cidade. Nas ruas da urbe moderna, esses homens “iguais e desiguais” (verso 14) transitam e confundem-se anonimamente, pois são todos “[...] uns macacos, uns macacos” (verso 16).

No entanto, além dessas imagens dadas pela modernização, podemos ver nas entrelinhas uma mudança de aspecto. Onde *a priori* vimos o cenário de uma cidade marcada pela modernidade, a percepção transforma-se de repente em outra imagem no instante em que lemos o poema tomando como pano de fundo a experiência pandêmica. Agora, os “cortejos” são vistos como procissões fúnebres; na retina do observador da cidade, se reflete essa passagem monótona dos veículos que se revela como a última viagem dos mortos, que são transportados em caminhões e carros funerários pelas ruas da cidade até os cemitérios: “Monotonias das minhas retinas.../ [...] / Todos os sempre das minhas visões [...]” (verso 1 e 3). O advérbio “sempre” no plural, formando

“sempres”, remete à repetição da passagem desse cortejo e isso diz muito sobre a realidade pandêmica. Com o advento da televisão e da internet, difundiu-se imagens do carregamento de mortos por Covid-19 do mundo inteiro; bastava acessar algum jornal que lá estavam anunciando mortes e mais mortes pela doença, com entrada e saída de caminhões contendo mortos e cortes de imagem para os cemitérios já com inúmeras covas abertas à espera das milhares de vítimas. Essas imagens tornaram-se monótonas às retinas da população, porque elas estavam (e permaneceriam) “Todos os sempre [...]” das suas visões.

A figura da cidade universaliza-se ao se mostrar enlutada. Em todo lugar, eram “Horíveis as cidades” (verso 4), pois o que reinava eram “[...] os tumultuários das ausências!” (verso 7), ou seja, ausência de vida que, paradoxalmente, causava tumulto. As cidades vazias, tomadas pelo medo e pela tensão, não tinham espaço para se pensar em nada, para se encontrar nada: “Nada de asas! Nada de poesia! Nada de alegrias!” (verso 6), e por essa razão as pessoas apenas tinham olhos para “Vaidades e mais vaidades...” (verso 5), para coisas fúteis e insignificantes que pudessem funcionar como válvulas de escape da realidade. O vírus era “[...] a grande boca de mil dentes” (verso 8) que causou feridas purulentas – “e os jorros [...] / de pus e de mais pus [...]” (verso 9) – física e mentalmente nas pessoas que giravam fracas, baixas e magras de desespero.

O poema, em sua última estrofe, ao afirmar que os homens são “todos iguais e desiguais” (verso 14), insinua que diante da morte somos todos iguais, mesmo que morramos em circunstâncias desiguais. O vírus não escolhe classe social, mesmo que haja uma grande diferença no tratamento de saúde em hospitais públicos e privados. Nos últimos dois versos, essas pessoas são refletidas nas retinas do eu-lírico como sendo semelhantes a macacos, mostrando como o medo e a incerteza de um amanhã desumaniza-os.

4 Análise 2: Um país de subserviência

“O REBANHO”

Oh! minhas alucinações!
Vi os deputados, chapéus altos,
Sob o pálido vespéral, feito de mangas-rosas,

Sáírem de mãos dadas do Congresso...
5 Como num possesso num acesso em meus aplausos
Aos salvadores do meu estado amado!...

Desciam, inteligentes, de mãos dadas,
Entre o trepidar dos táxis vascolejantes,
A rua Marechal Deodoro...
10 Oh! minhas alucinações!
Como num possesso num acesso em meus aplausos
Aos heróis do meu estado amado!...

E as esperanças de ver tudo salvo!
Duas mil reformas, três projetos...
15 Emigram futuros noturnos...
E verde, verde, verde!...
Oh! minhas alucinações!

Mas os deputados chapéus altos,
Mudavam-se pouco a pouco em cabras!
20 Crescem-lhes os cornos, descem-lhes barbinhas...
E vi os chapéus altos do meu estado amado,
Com triângulos de madeira no pescoço,
Nos verdes esperança sob as franjas de ouro da tarde,
Se punham a pastar
25 Rente ao Palácio do senhor presidente...
Oh! minhas alucinações!
(Andrade, 2017, p. 33-34)

O poema, altamente sarcástico, é composto por duas sextilhas e uma estrofe de 14 versos, todos em verso livre. Na primeira estrofe do poema, temos a descrição de um cenário: deputados bem vestidos saindo unidos do Congresso. O verso que abre a estrofe – “Oh! minhas alucinações!” (versos 1, 10, 17, 26) – compõe o refrão do poema, fundamental para o entendimento deste: remete à ideia de imaginação, mas de modo muito sarcástico. Como há versos que se intercalam entre uma aparição do refrão e outra, seu tom vai se intensificando à medida em que a leitura do poema avança. O leitor percebe que “as alucinações” do eu-lírico vão se “tresloucando” cada vez mais até seu ápice na estrofe final, quando os deputados se transformam em cabras. O restante da primeira estrofe, mais especificamente seus dois últimos versos, traz a visão irônica do poeta e

revela seu deboche ácido em relação aos “salvadores” de seu “estado amado” (verso 6) ao saudá-los em palmas. Estes versos, marcados por inúmeras rimas internas, também se repetem ao final da estrofe seguinte, com uma pequena alteração da palavra “salvadores” para “heróis” (verso 12), o que atribui mais credibilidade aos políticos. A segunda sextilha complementa o cenário da primeira: projeta os políticos descendo a rua Marechal Deodoro, ainda de mãos dadas, e com uma atmosfera presunçosa circundando-os. Há também a presença do refrão, o quarto verso da estrofe.

A estrofe que fecha o poema inicia-se com um verso que alude à esperança do eu-lírico em ver a salvação do estado, mas que prontamente notamos seu sarcasmo ao ler o verso que segue: “Duas mil reformas, três projetos...” (verso 14). Quando aparece o refrão, no verso 17, notamos uma sobreposição de imagem à anterior: o foco sai das esperanças do eu-lírico e recai sobre a metamorfose dos políticos. Os “chapéus altos” (verso 18) tornam-se cabras, “crescem-lhes os cornos, descem-lhes barbinhas” (verso 20), recebem “[...] triângulos de madeira no pescoço” (verso 22) e vão pastar em um lugar bem específico: nos pastos rentes ao “[...] Palácio do senhor presidente” (verso 25). Por fim, a estrofe acaba com o verso-refrão, reiterando sarcasticamente que tudo não passa de alucinações.

O poema, tão sarcástico quanto atual, pode ser relido e reinterpretado nos dias pandêmicos brasileiros. Os políticos, “[...] salvadores do [...] estado amado” (verso 6), responsáveis pelas esperanças que o povo tem “[...] de ver tudo salvo” (verso 13) e detentores do poder de realizar feitos em prol da população, trazem “[...] futuros noturnos” (verso 15), ou seja, futuros sombrios à pátria justamente por ausência de ações, por falta de atitudes condizentes com tempos pandêmicos. O desamparo e a desorientação reinam no país, deixando o povo simplesmente com suas verdes esperanças de mais um dia de vida. A incerteza de um amanhã acontece pelo fato de o Brasil ser dirigido por um governo de morte, que funciona justamente como um rebanho: um pastor manda e cabe ao gado obedecer.

Quando, em suas alucinações, o eu-lírico vê os políticos transformando-se em cabras, ele vê pessoas mandadas e dirigidas como animais em seus rebanhos, que seguem ordens de um pastor que, por sua vez, é o “[...] senhor presidente” (verso 25). O Palácio [do Planalto], local de trabalho da presidência do Brasil, seria uma espécie de propriedade rural que dispõe de grandes campos verdes,

onde seu rebanho pasta conforme sua vontade. Considerando que o eu-lírico fala por repetidas vezes na cor verde, podendo ser aludido à esperança – “Nos verdes esperança [...]” (verso 23) –, os políticos mandados pastam as verdes esperanças do povo a cada decisão mal tomada. Ademais, como é comum entre os caprinocultores o uso de cambaus nas cabras para que elas não atravessem as cercas, os animais do presidente também estão com estes triângulos de madeira no pescoço. Isso ilustra que eles têm espaço delimitado para transitar e, caso fujam das terras do pastor-presidente, serão retirados do rebanho. A realidade do governo brasileiro era justamente essa: as pessoas que conseguiram livrar-se dos cambaus e pastaram fora dos campos ideológicos de Bolsonaro foram exoneradas de seus cargos. Exemplo disso é a mudança no Ministério da Saúde quatro vezes no auge da pandemia².

Luiz Henrique Mandetta, que era o ministro da saúde no estopim da pandemia, atuou no cargo entre os dias 01 de janeiro de 2020 e 16 de abril de 2020. Era defensor das medidas de isolamento social e recomendava à população que obedecesse às orientações da Organização Mundial da Saúde (OMS), oposto à maneira com que Bolsonaro queria atuar na pandemia. O descompasso entre ambos acarretou a demissão de Mandetta, que não seguia as ordens de seu pastor. Nelson Teich assumiu o Ministério da Saúde e permaneceu no cargo por pouco menos de um mês, pouco podendo fazer como ministro. Assim como Mandetta, ele defendia o isolamento social e chegou a cogitar a ideia de estabelecer confinamento total (*lockdown*), como estava acontecendo em todo o resto do mundo. Além disso, Bolsonaro estava cobrando de Teich a inclusão da cloroquina no tratamento da Covid-19, porém, assim como Mandetta, Teich não considerava o medicamento uma solução por falta de evidências científicas. Tirando o cambau do pescoço, Teich pediu demissão.

Diferentemente dos últimos dois ministros da saúde, quem assumiu o Ministério após a saída de Teich não foi um médico, mas sim um general do

² MOTTA, Anaís. *Mandetta, Teich, Pazuello e Queiroga: os 4 ministros da Saúde da pandemia*. 2021. Disponível em: <https://noticias.uol.com.br/saude/ultimas-noticias/redacao/2021/03/15/mandetta-teich-pazuello-e-queiroga-os-4-ministros-da-saude-da-pandemia.htm?cmpid=copiaecola>. Acesso em: 26 fev. 2022.

exército que nem sabia da existência do Sistema Único de Saúde³: Eduardo Pazuello, que atuou no cargo entre os dias 15 de maio de 2020 a 15 de março de 2021. Foi sob seu comando que o Ministério da Saúde lançou o protocolo de tratamento da Covid-19 que recomendava a utilização da cloroquina, como queria o pastor Bolsonaro. O ministro foi bastante criticado, principalmente por sua submissão ao presidente e pela demora na negociação com laboratórios para adquirir vacinas contra a Covid-19, também a mando de Bolsonaro. O presidente declarou abertamente que mandou Pazuello cancelar o protocolo de intenções de compra da vacina Corona Vac, do Instituto Butantan. Sobre este episódio, Pazuello afirmou que quando “um manda, o outro obedece”, exemplificando perfeitamente a condição da cabra que pasta rente ao Palácio do senhor pastor-presidente e que somente obedece. Além de tudo isso, o então ministro da saúde passou a ser investigado pelo Supremo Tribunal Federal por suposta omissão na crise sanitária do Amazonas, na qual pacientes morreram asfixiados por falta de cilindros de oxigênio. Mesmo contra sua vontade, Bolsonaro tirou sua cabra favorita do pasto após críticas de seus aliados.

No dia 23 de março de 2021, o médico cardiologista Marcelo Queiroga assumiu o cargo de ministro da saúde, mesmo defendendo o distanciamento social e não aceitando tratamento precoce, dois pontos divergentes ao presidente. No entanto, Queiroga parece ter feito parte das “alucinações”, por ser uma cabra que pastava ao lado do Palácio sem o uso do cambau limitante.

5 Análise 3: Novo grito no Ipiranga

O último poema da Pauliceia, “As Enfibraturas do Ipiranga”, foi escrito na forma de um libreto de ópera que contém um oratório profano, cuja realização abrange toda a população de São Paulo. Composto por “550 mil cantores” (média populacional de São Paulo no início do século XX, já que era uma cidade provinciana na época), reunidos em grupos dispostos em posições de embate em diferentes pontos do Vale do Anhangabaú, com uma orquestra composta por

³ ANDRÉ, Natália. *Pazuello diz que, antes de cargo no governo, não sabia o que era o SUS*. Disponível em: <https://www.cnnbrasil.com.br/politica/pazuello-diz-que-antes-de-cargo-no-governo-nao-sabia-o-que-era-o-sus/>. Acesso em: 01 mar. 2022.

cerca de “cinco mil instrumentistas dirigidos por maestros... vindos do estrangeiro”, o poema, “mais que um oratório profano que representa a cidade, é uma representação em que a própria cidade atua um oratório profano” (Wisnik, 2022, p.172). Seu título faz uma alusão ao palco da proclamação da Independência do Brasil em 1822 e ao seu centenário que se abeirava. No entanto, “As Enfibraturas do Ipiranga” está associado não às margens do Riacho do Ipiranga, mas sim às turbulentas fibras do tecido social prestes a se romper sobre o leito do Anhangabaú.

A distribuição das vozes do oratório resulta em quatro grupos e um solo.

O grupo de *Orientalismos Convencionais* é constituído por artistas acadêmicos, parnasianos e beletistas que estão nas janelas e nos terraços do Theatro Municipal. Sua composição musical é de sopranos, contraltos, barítonos e baixos, “coro afinadíssimo”, como ressalta o autor. Essa indicação não é arbitrária: ela demonstra a afinação dos cantores deste grupo no sentido de concordância com os padrões estabelecidos, com as convencionalidades; este conglomerado é de quem sabe cantar a música da sociedade paulista da época. O nome *Orientalismos Convencionais* sugere o papel de orientadores que desejam manter as tradições e dar continuidade “à mesmice” à nova geração, que devem agir conforme seus antepassados (Polleto, 2007). Importante notar que este grupo, com quase todo tipo de voz (há ausência apenas dos tenores), indica que o conjunto abarca uma maioria e representa o senso comum, sobretudo. Em sua apresentação no oratório profano, o grupo diz:

“OS ORIENTALISMOS CONVENCIONAIS”

Somos os Orientalismos Convencionais!

Os alicerces não devem cair mais!

Nada de subidas ou de verticais!

Amamos as chatezas horizontais!

25 Abatemos perobas de ramos desiguais!

Odíamos as matinadas arlequinais!

Viva a Limpeza Pública e os hábitos morais!

Somos os Orientalismos Convencionais!

[...]

Temos nossos coros só no tom de dó!

Para os desafinados, doutrina de cipó!

Usamos capas de seda, é só escovar o pó!
Diariamente à mesa temos mocotó!

40 Per omnia saecula saeculorum moinhos terão mó!
[...]
(Andrade, 2017, p. 68)

Há uma cadência opressiva de marcha fúnebre marcada pelas rimas externas consoantes agudas, que são mais baixas (ais), seguida por um crescente ininterrupto caracterizado pelas rimas externas toantes agudas (ó). Além disso, percebe-se pela marcação gráfica que o grupo está bradando; em todos os versos há a presença de pontos de exclamação, deixando claro uma manifestação sentimental. No entanto, essa exclamação é de quem ordena: “Temos nossos coros só no tom de dó!” (verso 36). A nota dó é a base do sistema tonal e a nota mais grave em todas as oitavas. Base e grave: características de quem está no topo da hierarquia e que possui a tonalidade de ordenar. Ao fazer a leitura posicionando o poema no cenário pandêmico, percebemos que os componentes fazem parte de uma elite conservadora e poderosa: o governo brasileiro. Jair Bolsonaro é líder daqueles que lutam pela “moral” e “bons costumes”, como aqueles que fazem parte do grupo *Orientalismos Convencionais* – “Viva a Limpeza Pública e os **hábitos morais!**” (verso 26). Ele também está numa base: a presidência do país; sempre se comunica em tons graves e exclamativos, tendo “doutrinas de cipó” “para os desafinados” (verso 37) que divergem de suas crenças e posicionamentos; defende o conservadorismo dos *Orientalismos*: “Os alicerces não devem cair mais! / Nada de subidas ou de verticais! / Amamos as chatezas horizontais!” (versos 22, 23 e 24); e a marcha fúnebre é a trilha sonora de seu governo: um governo de morte. Quando as vítimas da pandemia passaram de cinco mil, no dia 28 de abril de 2020, o presidente foi a um estande de tiro. No dia em que o Brasil chegou aos 10 mil mortos, ele passeou de moto aquática no Lago Paranoá.⁴ Passeou a cavalo no meio de seus apoiadores no dia em que o país estava batendo o recorde de 30 mil vítimas da pandemia⁵. Bolsonaro desconfiou dos hospitais quando os registros contabilizaram 40 mil mortos: “Arranja uma

⁴ SALLES, João Moreira. A morte e a morte: jair bolsonaro entre o gozo e o tédio. Piauí. 2020. Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/materia/a-morte-no-governo-bolsonaro/>. Acesso em: 01 mar. 2022.

⁵ Ibidem.

maneira de entrar e filmar”⁶, comandou. Desconfiou da mídia e da imprensa numa tentativa frustrada. E acabou que o Brasil atingiu o marco de 700 mil mortes pela doença, com um total diário que chegou a ultrapassar quatro mil brasileiros que tiveram suas vidas levadas precocemente.

As *Senectudes Tremulinas* é o grupo composto por milionários e pela alta burguesia, que exibem seus privilégios nas sacadas dos palácios, hotéis, prefeituras e prédios públicos que circundam o Vale do Anhangabaú (Automóvel Clube, Prefeitura, Rôtisserie, Tipografia Weisflog, Livraria Alves). Do grupo, fazem parte somente sopranistas: cantores que atingem o maior alcance vocal através de técnicas como o falsete. É fácil imaginar que se trata de personagens que facilmente se sobressaem, envolvidos num clima de glamour obtido por métodos “falsos” (com perdão do trocadilho). Eles se orientam cegos pela tradição e apoiam abertamente os *Orientalismos Convencionais*. Em suas falas, isso fica bem marcado, como podemos observar no excerto a seguir:

“AS SENECTUDES TREMULINAS”

(*tempo de minuete*)

Quem são estes homens?
Majores menores
Como é bom ser rico!
Majores menores.
60 Das nossas poltronas
Majores menores
Olhamos as estátuas
Majores menores
Do signor Ximenes – o grande escultor
[...]
Preferimos o coro
Dos Orientalismos Convencionais!
Depois dos sanchismos
80 (Ai! gentes, que bom!)
Da alta madrugada
No largo do Paissandu!
[...]
(Andrade, 2017, p. 71-72)

⁶ Ibidem.

O acompanhamento musical do coro das *Senectudes* é o minuete, música originária da França muito comum no período barroco e renascentista que era comumente dançada. Similar ao compasso da valsa, seu tempo é ternário. A dinâmica do compasso é o primeiro tempo mais forte e os outros dois fracos, sendo o último menos fraco que o segundo. Os versos, quando lidos em voz alta, se assemelham ao compasso do minuete, uma vez que os versos “Maiores menores” (versos 57, 59, 61 e 63), refrão da primeira estrofe que aparece alternadamente, simbolizam o segundo tempo do compasso, o mais fraco do minuete. Ainda na primeira estrofe, é possível perceber claramente que os componentes do grupo fazem parte da ascendência social e que se vangloriam disso – “Como é bom ser rico!” (verso 58). Podemos fazer uma leitura dessa elite como sendo os apoiadores do governo bolsonarista, em que há não apenas membros que das suas poltronas olham as obras de arte, mas pessoas de diferentes procedências sociais com a mesma ideologia envolvidas num efeito massificador. Isso está nas entrelinhas do verso “Maiores menores” (versos 57, 59, 61 e 63): pessoas grandes e pequenas da sociedade, unidos pela mesma ideologia. Já na terceira estrofe (segundo excerto), as *Senectudes* cantam em alto e em bom tom, como veneráveis sopranistas, que preferem “[...] o coro / Dos Orientalismos / Convencionais” (versos 77 e 78), assim como os apoiadores preferem e apoiam cegamente Bolsonaro. No decorrer do oratório, como veremos, as *Senectudes* ovacionam as palavras dos *Orientalismos*, da mesma forma que acontece na relação entre líder e seguidor. O psicanalista Ab’Sáber (2021) diz que:

Quem leu Freud pensando sobre grupos sabe como o líder, quando está no lugar do “ideal do eu”, uma das dimensões do “superego”, tem poder de hipnotismo sobre o grupo massivo que domina. Isso significa apenas que, com pouca mediação, o líder fala o próprio eu do seu fiel fascista. Se o líder no poder diz, exterminem os judeus como baratas por não serem humanos, o grupo produzirá com ele câmaras de gás para matar pessoas. Se o líder diz, tomem um remédio ineficaz, que pode matá-los, o grupo toma feliz a cloroquina com efeitos adversos, que pode matá-lo. Se o líder diz, não usem máscara que ela significa a sua opressão, o grupo se revolta animado contra a máscara. Se o líder diz, sigam a vida sobre a peste como se nada estivesse acontecendo, o seu grupo vai pra rua, pro boteco e pra balada, dançar e beber até o fim do mundo sobre a peste, como se nada estivesse acontecendo...

Freud (2013 [1921]), quando discute a psicologia das massas e a relação delas com o líder amparando-se em *Le Bon*, afirma que a massa transforma os sujeitos, por mais dessemelhantes que sejam, ao atribuir a eles uma alma coletiva, o que faz com que se comportem de modo totalmente diferente do habitual individual. Na massa, o sujeito é posto em condições que permitem vir à tona as moções de pulsões inconscientes que antes estavam recalçados; há um sentimento de invencibilidade que permite aos indivíduos entregarem-se às pulsões que, sozinhos, certamente teriam refeito. Todo sentimento aflorado na multidão é contagioso, que beira o hipnotismo. A individualidade é sacrificada em prol do interesse coletivo e o sujeito fica à mercê de perder inteiramente sua personalidade consciente, fazendo com que fique suscetível à obediência cega aos direcionamentos apontados pelo hipnotizador. A massa é instável, impulsiva e guiada quase exclusivamente pelo inconsciente. Por essa razão, Freud (2013) ainda diz que o ser humano, pelo simples fato de pertencer a uma massa, se torna um bárbaro, um ser primitivo, tomado pelas pulsões, pela espontaneidade, pela violência, pelo destrutivismo, pelo heroísmo. O indivíduo se torna um ser pulsional e o contágio faz a massa se inclinar a todos os extremos por ser excitada por estímulos desmedidos. Isso faz com que quem queira agir sobre ela não precise nem sequer de logicidade em seus argumentos; basta ser repetitivo e exagerado em seu discurso. Uma vez que a massa tem consciência de sua força, ela é intolerante e crédula na autoridade e pouco se influencia com a bondade, pois quer de seus heróis força, incluindo a violência. O psicanalista, citando a psique das massas leboniana, ainda afirma que a massa quer temer e ser dominada e oprimida por seu líder, por ser profundamente conservadora e repugnar o progresso (*Le Bon*, 1895 *apud* Freud, 2013). Ela age como um rebanho de animais com sede de obedecer e de se subordinar a qualquer um que se nomeie seu senhor e que corresponda à massa por meio de qualidades pessoais. O senhor do rebanho precisa ser tão fascinado por uma fé a ponto de fascinar a massa, como precisa ter uma vontade imponente que seja suficiente para suprir a si e à massa que lidera. O líder, assim, se envolve por um poder misterioso de prestígio que produz um sentimento semelhante ao da fascinação na hipnose, com o qual

domina os indivíduos, paralisando suas capacidades críticas e enchendo-os de assombro e respeito.

Toda essa reflexão sobre a psicologia das massas funciona como uma descrição detalhada do funcionamento do bolsonarismo e da própria relação das *Senectudes* com os *Orientalismos*. As pulsões destrutivas do bolsonarismo transbordaram para destruir toda a sociedade com o apoio de uma grande massa cega que levou a morte de um povo por amor ao seu líder, bem como as pulsões dos *Orientalismos* se tornam os fundamentos a serem seguidos pelas *Senectudes*, que clamam e apoiam cegamente seu líder.

O grupo das *Juvenilidades Auriverdes*, por sua vez, é descrito como o coletivo “nós”. Este “nós” representa os modernistas alvoroçados e insatisfeitos, comprometidos com a modernidade de São Paulo e, sobretudo, com a identidade cultural do Brasil. Os cantores estão localizados firmemente no chão do parque do Anhangabaú e seus pés enterrados no solo revelam sua ligação com a realidade e não com o convencional. O grupo coral é formado somente por tenores, cuja escolha também não é arbitrária: o vocábulo tenor é oriundo do latim *tenere*, que significa segurar, sustentar. Desta forma, as *Juvenilidades Auriverdes* demonstram ser os salvadores (sustentadores) da cultura nacional, ao destoar do convencional defendido pelos “grandes” da sociedade. No entanto, há, na indicação da caracterização do grupo, o ressaltado de que “há naturalmente falta de ensaios”, que podemos atribuir à novidade do movimento modernista. Os únicos instrumentos que suportam esta novidade sem arrebentar as cordas ou soarem dissonantes são “[...] violinos, flautas, clarins, a bateria e mais borés e maracás”. Configura-se, então, que as *Juvenilidades Auriverdes* são as vozes que realmente se preocupam em estabelecer uma relação forte com o nacional, tanto pelo seu nome (“auriverdes”, remetendo às cores da bandeira) quanto pelo uso dos maracás (instrumento musical indígena brasileiro) e de símbolos naturais brasileiros.

“AS JUVENILIDADES AURIVERDES”

(*Pianíssimo*)

Nós somos as Juvenilidades Auriverdes!

As franjadas flâmulas das bananeiras,

- As esmeraldas das araras,
Os rubis dos colíbris,
5 Os lirismos dos sabiás e das jandaias,
Os abacaxis, as mangas, os cajus
Almejam localizar-se triunfantemente,
Na fremente celebração do Universal!...
Nós somos as Juvenilidades Auriverdes!
10 As forças vivas do torrão natal,
As ignorâncias iluminadas,
Os novos sóis luscofuscolares
Entre os sublimes das dedicações!...
Todos para a fraterna música do Universal!
15 Nós somos as Juvenilidades Auriverdes!
(Andrade, 2017, p. 66)

O grupo canta em um só fôlego, caracterizado por uma única estrofe de 15 versos. Na primeira metade de seu canto, as *Juvenilidades* evocam o Brasil e sua biodiversidade com o intuito de inseri-lo na "celebração do Universal", ou seja, na literatura e na arte universal. Isso evidencia algo que beira um ufanismo, uma valorização às coisas da pátria. Nota-se que os elementos citados fazem a complementação identitária do grupo das *Juvenilidades*, mostrando que eles também fazem parte dessa brasilidade. No entanto, isso não é apenas sobre uma nova estética, mas também sobre a imagem de uma sociedade em mudança e em conflito. Podemos ver uma relação entre o grupo e o "nós" de nossa geração que viveu a pandemia, o povo que realmente amava a pátria, mas não da forma deturpada do "patriotismo" mentiroso vivido e disseminado pelo governo bolsonarista. Na segunda metade do canto, marcado pela repetição e reforço do verso "Nós somos as Juvenilidades Auriverdes" (versos 1, 9 e 15), há outro tipo de complementação não mais baseada na ideia de brasilidade através de elementos, mas sim por meio de caracterizações: "As ignorâncias iluminadas, / Os novos sóis luscofuscolares" (versos 11 e 12). Dentro do que estou propondo, isso representa o povo que, embora estivesse na escuridão de um governo que se dizia patriota, mas que deixou o país às escuras, sem um farol para guiar na pandemia, tentou iluminar seu próprio pensamento e o do outro mesmo sem entender direito o que estava acontecendo - "As ignorâncias iluminadas" - (verso 11), como forma de resistência e de luta pró-ciência e pró-vida, que pedia responsabilidade

pública e clamava por direitos básicos, buscando por si só a luz que relampeja ao longe: a vacinação.

É interessante notar que, neste momento inicial, a voz dos cantores se mantém em "pianíssimo", em uma intensidade fraca, indicando talvez uma timidez pela juventude modernista perante os velhos parnasianos e uma timidez do povo por medo de represálias, mas sendo uma canção que tenta abrir passagem trazendo a novidade e a luz. Percebe-se isso pela musicalidade formada a partir das assonâncias, das aliterações e das rimas internas, que soam suaves, ao mesmo tempo em que mostram a potência de cantar de peito e boca abertos.

Por fim, o grupo dos *Sandapilários Indiferentes* é formado por trabalhadores e desempregados ("operariado, gente pobre") que ocupam o Viaduto do Chá. Constituídos por barítonos e baixos, os Sandapilários cantam apenas uma vez: "num estampido preto", entoam cinco versos de uma canção em que expressam sua indiferença ao espetáculo e reclamam da perturbação de seu sono. Com isso, é possível entrever que se trata de uma massa esgotada pela vida difícil e pelo trabalho árduo, que quer somente seu tão desejado descanso. Assim, podemos ver o porquê da escolha de baixos e barítonos como representantes desse grupo: as vozes graves têm maior dificuldade em cantar com agilidade e leveza, do mesmo modo que os *Sandapilários* levam a vida.

"OS SANDAPILÁRIOS INDIFERENTES"

(num estampido preto)

Vá de rumor! Vá de rumor!

Esta gente não nos deixa mais dormir!

Antes "E lucevan le stelle" de Puccini!

Oh! pé de anjo, pé de anjo!

20 Fora! Fora o que é de despertar!

(Andrade, 2017, p. 67)

Mas o que são "sandapilários"? Fazendo uma pesquisa etimológica, vemos que a palavra não significa apenas trabalhadores e pobres, mas sim "carregadores de caixão", responsáveis pelo transporte de "sandápias". Na edição digital do Grande Dicionário Houaiss encontramos:

SANDÁPILA (1922 cf. CF3) substantivo feminino arql.vb.
na Roma antiga, espécie de maca que se transportavam os defuntos pobres até a cova
SANDAPILÁRIO (1922 cf. CF3) substantivo masculino arql.vb.
indivíduo que fazia o transporte da sandápila

E na versão, também digital, do Dicionário Caldas Aulete temos:

sandápila
s. f. || caixão para a gente ínfima, na Roma Antiga. F. lat. Sandapila.
sandapilário
s. m. || na Roma Antiga, coveiro dos pobres; gato-pingado que levava, com outros, sandápila. F. lat. Sandapilarius

A constatação de que não há massas indiferentes de pobres ou simples operários no Viaduto do Chá e sim um coro de carregadores de caixão, tem relevância para a proposta de uma nova leitura da obra de Mário de Andrade no contexto da pandemia esboçada neste trabalho. Indo mais além, podemos incluir no grupo os profissionais da saúde exaustos de, noite e dia, enfrentar o vírus física e mentalmente, num combate corporal e intelectual. Deste modo, o canto curto dos *Sandapilários Indiferentes* ganha um novo significado: os barítonos e os baixos não são meramente reticentes; seus breves versos são entoados nas cores escuras da morte marcado pela indicação “estampido preto”. A conduta do grupo agora parece compreensível, pois eles têm boas razões para serem “indiferentes” ao espetáculo musical que acontece “na aurora do novo dia” e para se recusarem a ouvir as histórias, músicas e boatos - “Vá de rumor! Vá de rumor!” - (verso 16). Depois de um dia e uma noite duros no trabalho, lidando com a morte diretamente, os carregadores de caixão/agentes funerários e os profissionais da saúde estão exaustos e querem descanso, por isso bradam: “Fora! Fora o que é de despertar!” (verso 20). Eles sozinhos incorporam o evento traumático, pois atuam na linha de frente. Sua breve explosão e o silêncio subsequente apontam para a pandemia e a morte. Isso explica a aparência áspera e rude do grupo.

Além dos quatro grupos, a distribuição das vozes também possui um solo: *Minha Loucura*. Aparentemente, ela representa a consciência do poeta, sendo interpretada por um solista que é “soprano ligeiro”. O soprano ligeiro é uma

subdivisão da voz soprano e alcança tons muito altos, conseguindo emitir muitas notas com rapidez. A compreensão da escolha deste tipo em específico para representar a *Loucura* fica evidente, já que os tons agudos e rápidos podem naturalmente expressar desespero, mas também soar leves. *Minha Loucura* acompanha e guia as *Juvenilidades*, sendo uma voz mais sóbria e reflexiva.

“MINHA LOUCURA”

(recitativo e balada)

Dramas da luz do luar no segredo das frestas
Perquirindo as escuridões...
A traição das mordaças!
E a paixão oriental dissolvida no mel!...

- 95 Estas marés da espuma branca
E a onipotência intransponível dos rochedos!
Intransponivelmente! Oh!...
A minha voz tem dedos muito claros
Que vão roçar nos lábios do Senhor;
100 Mas as minhas tranças muito negras
E maranham-se nas raízes do jacarandá...

Os cérebros das cascatas marulhantes
E o benefício das manhãs serenas do Brasil!
(grandes glissandos de harpa)

- Estas nuvens da tempestade branca
105 E os telhados que não deixam à chuva batizar!
Propositadamente! Oh!...
Os meus olhos têm beijos muito verdes
Que vão cair às plantas do Senhor;
Mas as minhas mãos muito frágeis
110 Apoiaram-se nas faldas do Cubatão.
Os cérebros das cascatas marulhantes
E o benefício das manhãs solenes do Brasil
(notas longas de trompas)

- Estas espigas da colheita branca
E os escalrachos roubando a uberdade!
115 Enredadamente! Oh!...
Os meus joelhos têm quedas muito crentes
Que vão bater no peito do Senhor;

Mas os meus suspiros muito louros
Entreteceram-se com a rama dos cafezais...

- 120 Os cérebros das cascatas marulhantes
E o benefício das manhãs gloriosas do Brasil!
(*harpas, trompas, órgão*)
(Andrade, 2017, p. 73-74)

Por ser uma voz mais sóbria e reflexiva e que acompanha as *Juvenilidades*, podemos definir a *Minha Loucura* como sendo o consciente do “nós” pandêmico, que pondera antes de realizar atos que busquem efetivar seus desejos, sendo muito mais calmo por se tratar de um agente passivo. A primeira fala da *Minha Loucura* está dividida em seis estrofes com número de versos variáveis. A primeira estrofe, que é uma quadra, possui uma metaforização da “função poética como uma luz de luar se insinuando dramaticamente pelas frestas e sondando a escuridão, mas se depara com uma força das mordanças que calam essa voz. No lugar da nova luz, parece o tom meloso em que se dissolveu o portear clássico” (Polleto, 2007, p. 46). A metaforização também é válida ao analisar esta estrofe pelas outras lentes, uma vez que a luz que se espreita na escuridão e que é barrada pela “[...] traição das mordanças” (verso 93) simboliza o consciente do povo apelando por vida e por ações governamentais prudentes em meio às trevas do contexto pandêmico, mas que são barrados pela traição por parte dos responsáveis de sua própria nação, que condena a população a viver desorientada por causa da descredibilização da ciência e das orientações seguras para o enfrentamento da pandemia, dissolvendo no mel das motivações contrárias todo o trabalho científico que combate a favor da vida.

A segunda estrofe é uma septilha e antecipa as estruturas semânticas das estrofes quatro e cinco: todas elas possuem uma mesma mensagem que é transmitida por diferentes metáforas. Seus três primeiros versos se referem aos comportamentos convencionais dos artistas que acabam impedindo o florescer da renovação, afirmando eles que são “marés de espuma branca” (verso 95), “nuvens de tempestade branca” (verso 104) e “espigas da colheita branca” (verso 113), insinuando o vazio de suas propostas. Eles também são colocados como “rochedos intransponíveis” (verso 96), “telhados que não deixam à chuva batizar”

(verso 105) e “os escalrachos roubando a uberidade” (verso 114), que não se permitem ser marcados pela novidade de uma chuva revolucionária por causa de suas duras carcaças, causando danos à produtividade de novas formas e funcionando como ervas daninhas a essa produção. Essas caracterizações são totalmente compatíveis com o que o nosso consciente formula em relação à conduta do governo na pandemia, uma vez que seus argumentos são tão brancos quanto às marés de espuma, às nuvens de tempestade e às espigas da colheita, já que não têm fundamentação e embasamento nenhum. É por decorrência disso que o governo se torna um rochedo intransponível onipotente, porque está no topo da hierarquia no sistema nacional e detém o poder da vida e da morte, o poder de manter as pessoas em isolamento ou não, de exigir máscara ou não, de comprar vacinas ou não. É por causa desses telhados que não deixam à chuva científica batizar que roubam a uberidade na plantação de vida, pois o fertilizante fundamental para o florescimento da vida e da segurança foi rotulado como veneno.

Os terceiros versos dessas estrofes, compostas por um advérbio acompanhado da exclamação “Oh!” (versos 97, 106 e 115), formam uma progressão que evidencia a teimosia dos *Orientalismos* frente à novidade, que também poderia facilmente ser utilizado como resposta do governo frente ao desmascaramento do senso-comum: “Intransponivelmente!” (verso 97), “Propositadamente!” (verso 106), “Enredadamente!” (verso 115).

Os versos que dão continuidade às estrofes revelam a voz de *Minha Loucura* sofrendo um conflito: os versos quatro e cinco dirigem-se ao “Senhor” (versos 99, 108 e 117), que não é o senhor burguês, mas um senhor que se liberta disso, podendo estar relacionado ao divino, já que o vocábulo inicia com letra maiúscula. Assim, vemos aqui quase uma tentativa de prece de *Minha Loucura* direcionada ao divino, já que sua “voz tem dedos muito claros / Que vão roçar nos lábios do Senhor” (versos 98 e 99) e o Senhor, entoando o canto, poderia atender o pedido de *Minha Loucura*. Entretanto, o que segue esta tentativa de prece são versos adversativos iniciados por “mas” (versos 100, 109 e 118), que revela a consciência de que a realidade é o aqui e o agora, sem possibilidade de fuga para o abstrato, por isso as tranças emaranham-se nas raízes do Jacarandá (verso 101), as mãos se apoiaram nas faldas do Cubatão (verso 110) e os suspiros

se entretecem com a rama dos cafezais (verso 119), porque isso simboliza a sustentação e o agarramento nas coisas terrenas, tal como se estivesse firmando os pés no chão da realidade. *Minha Loucura* está, portanto, comprometida com a realidade contra a qual se manifesta e/ou consciente da existência de uma realidade na qual está inserida. Isso se assemelha à sensação de desespero vivido pelas pessoas e seus conscientes durante a pandemia, uma vez que seus primeiros instintos foram recorrer ao misticismo como forma de refúgio do real, fazendo preces para que cessasse o que estava começando, para pedir forças para o enfrentamento da pandemia e para que iluminasse os governantes de modo que eles tomassem atitudes sensatas que protegessem a população. No entanto, a consciência despertou desse desespero e prendeu suas tranças nas raízes dos jacarandás ao perceber que não dava para contar simplesmente com um apoio místico, mas que deveria ser comprometida com a realidade e manifestar-se a favor de seus princípios, usando dos artifícios existentes para realizar o que tanto pediam às divindades.

Os dois versos finais da estrofe quatro e os versos das estrofes três e seis têm o primeiro verso igual: "Os cérebros de cascatas marulhantes" (versos 102, 111 e 120), que se refere aos *Orientalismos* e seus versos de aparência, bem como ao governo e suas proposições incrivelmente convencionais. O verso seguinte também é quase repetido: "E o benefício das manhãs serenas do Brasil" (verso 103) que muda apenas a palavra "serenas" para "solenes" (verso 112) e depois "gloriosas" (verso 121). Esse crescente de adjetivos sugere sarcasticamente a grandiloquência dos versos convencionais, do mesmo modo que é "glorioso" viver num país em que seu líder é anticientificista.

É a partir da primeira manifestação de *Minha Loucura* que a discussão entre as *Juvenilidades* e os *Orientalismos* será intensa, o que é muito lógico tratando-se das roupagens pandêmicas dadas aos grupos, uma vez que é preciso do despertar do nosso consciente em relação à realidade para podermos agir em protesto ao governo. O povo grita:

"AS JUVENILIDADES AURIVERDES" [povo]
(num crescendo fantástico)

- 125 Ódios, invejas, infelicidades!...
Crenças sem Deus! Patriotismos diplomáticos!
[...]
Ventem nossos desvarios fervorosos!
Fulgurem nossos pensamentos dadivosos!
Clangorem nossas palavras proféticas
Na grande profecia virginal!
- 140 Somos as Juvenilidades Auriverdes!
[...]
A passiflora! o espanto! a loucura! o desejo!
Cravos! Mais cravos para nossa cruz!
(Andrade, 2017, p. 76)

Percebemos várias exaltações do povo que tocam o governo, começando pelas suas características principais. A face do governo bolsonarista é de “Ódios, invejas, infelicidades!...” (verso 125), de “Crenças sem Deus!” (verso 126) e justamente marcado por “Patriotismos diplomáticos!” (verso 125). É usado um discurso ultrapassado para passar credibilidade, mas com ações totalmente contrárias ao que prega. Mais adiante, há o clamor do povo: “Ventem nossos desvarios fervorosos! / Fulgurem nossos pensamentos dadivosos! / Clangorem nossas palavras proféticas” (versos 136, 137 e 138), como um apelo para que vejam suas proposições, para que deixem de olhar somente para seus interesses e passem a enxergar além de si próprios. O líder do governo, com todas as ações tomadas durante a pandemia pensadas somente nas suas crenças pessoais que suprimiram as pautas científicas e autoridades sanitárias, não ouviu os apelos que o povo fez pedindo vida e segurança, mas olhou somente para as superfluidades de suas convicções, tendo respondido:

“OS ORIENTALISMOS CONVENCIONAIS” [governo]
(*a tempo*)

- Para que cravos? Para que cruces?
Submetei-vos à poda!
Para que as artes vivam e revivam
Use-se o regime do quartel!
- 155 [...]
(Andrade, 2017, p. 79)

Pedindo que o povo se submetesse às suas ideias, podando a deles, o governo quer usar “o regime de quartel” (verso 154) para lidar com o povo, alegando um bem maior: “Para que as artes vivam e revivam” (verso 153). No entanto, sabemos que a “poda” (verso 152), quando malfeita, pode vir a ser um corte profundo que sucumbe o que foi podado. A arte, quando muito limitada, se exaure. O povo, quando para de pensar, aliena-se e obedece ao seu líder. A tentativa de poda por parte do governo durante a pandemia se deu pela minimização e pelo desdenho em relação à gravidade da pandemia, pelo aglomerado de pessoas em eventos oficiais pelo Brasil, pelo sabotamento do isolamento social em prol da economia, pelas afirmações contrárias ao uso de máscara sem base científica, pela defesa e financiamento de medicamentos sem eficácia e pelo desestímulo à vacinação da população. Isso fica bem claro em falas como⁷: “Pelo meu histórico de atleta, caso fosse contaminado pelo vírus, não precisaria me preocupar, nada sentiria ou seria acometido, quando muito, de uma gripezinha ou resfriadinho”, “Morte, invalidez, anomalia. Esta é a vacina que o Dória queria obrigar a todos os paulistanos tomá-la. O presidente disse que a vacina jamais poderia ser obrigatória. Mais uma que Jair Bolsonaro ganha”, “Já mandei cancelar, o presidente sou eu, não abro mão da minha autoridade (...) Até porque estaria comprando uma vacina que ninguém está interessado nela, a não ser nós”, “O primeiro ministro da Saúde, quem lembra? O remédio dele era 'fique em casa’”. Sobreposto a isso, o governo tentou submeter às pessoas às suas convicções anti-científicas “salvadoras”: “Não desisto do tratamento precoce, não desisto. A vacina é para quem não pegou ainda. Essa vacina tem 50% de eficácia, ou seja, se jogar uma moedinha pra cima, é 50% de eficácia”, “Vocês vão ver um milagre... se nós somos o país com menor número de mortes por Covid..., por que isso aconteceu? “Tratamento precoce, ué”.

Imediatamente à fala do governo, há uma resposta que não é do povo, mas dos seus apoiadores, que o saúdam:

⁷ RELEMBRE o que Bolsonaro já disse sobre a pandemia, de gripezinha e país de maricas a frescura e mimimi. Folha de S. Paulo. São Paulo. mar. 2021. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/poder/2021/03/relembre-o-que-bolsonaro-ja-disse-sobre-a-pandemia-de-gripezinha-e-pais-de-maricas-a-frescura-e-mimimi.shtml>. Acesso em: 01 mar. 2022.

“AS SENECTUDES TREMULINAS” [apoiadores]
(*aos miados de flautim impotente*)

Bravíssimo! Bem dito! Sai azar!
Os perenementes da ligação anual!
(Andrade, 2017, p. 80)

Em meio aos posicionamentos de Bolsonaro, houve quem o aplaudisse e repetisse seu discurso. Houve quem aclamasse aos gritos de “cloroquina, cloroquina!”, acompanhado por salva de palmas, o medicamento exibido por Bolsonaro aos seus apoiadores em frente ao Palácio da Alvorada. As falas negacionistas do presidente são recebidas com “Bravíssimo!”, com “Bem dito!”, enquanto as colocações dos órgãos sanitários e as vacinas são recebidas com “Sai azar!”. Esse grupo submeteu-se à poda do governo, viu o regime do quartel como salvação, e a maior prova disso foram seus gritos, no dia da Independência do Brasil, em 2020: “Não queremos a vacina, nós temos a cloroquina!”.

Após a manifestação dos apoiadores, surge a resposta do povo:

“AS JUVENILIDADES AURIVERDES” [povo]
(*berrando*)

Somos as Juventudes Auriverdes!
A passiflora! o espanto! a loucura! o desejo!
150 Cravos! Mais cravos para nossa cruz!
(Andrade, 2017, p. 81)

Essa resposta vem em tom forte e altíssimo, marcado por “(berrando)”. O povo reafirma sua identidade e repete os mesmos dois últimos versos da fala anterior como forma de mostrar que eles estão convictos em suas ideologias e que não se submeterão ao regime de poda.

No entanto, o governo ainda insiste:

“OS ORIENTALISMOS CONVENCIONAIS” [governo]
(*da capo*)

Para que cravos? Para que cruces?
Universalizai-vos no senso comum!
165 Senti sentimentos de vossos pais e avós!

Para as almas sempre torresmos cerebrais!

[...]

(Andrade, 2017, p. 82)

Agora, o governo diz para o povo sentir “[...] sentimentos de vossos pais e avós” (verso 165), adotando o senso comum como verdade, do mesmo modo que as gerações mais antigas em sua maioria fazem. Podemos entender aqui o “senso comum” (verso 164) como sendo as *fake news* relacionadas à pandemia e espalhadas pelo governo. Sabemos que o senso comum, de tanto ser repetido, acaba sendo encarado como uma verdade e o governo, de tanto repetir seus discursos negacionistas, passaram a acreditar que suas falas são verídicas. No entanto, tendo hoje acesso mais facilitado à informação, acreditar em tudo no que se vê e no que se ouve é ter “[...] almas sempre de torresmos cerebrais” (verso 166). Só que há um grupo mais propício a acreditar no senso comum pandêmico: os idosos, tidos aqui como os “[...] vossos pais e avós” (verso 165). Os idosos nasceram em uma realidade em que as referências tanto científicas como políticas eram muito bem estabelecidas, mas a rapidez do mundo e das informações trouxeram descrença e sensação de desatualização. Assim, se algo é amplamente difundido (como a informação de que ivermectina mata piolho e vírus da Covid-19), a geração mais antiga vai acreditar por não saber averiguar as fontes. É por essa razão que o governo pede que o povo sinta o que seus pais e avós sentem, porque eles são um alvo mais fácil de aceitarem suas crenças.

Todavia, o povo capta a malícia do governo e se revolta, bradando:

“AS JUVENILIDADES AURIVERDES” [povo]

(já vociferantes)

Cães! Piores que cães!

175 Somos as Juvenilidades Auriverdes!

Vós, burros! malditos! cães! piores que cães!

(Andrade, 2017, p. 83)

O povo vai fazendo um crescente de xingamentos no decorrer do oratório, até chegar ao ponto de incluir o leitor na sessão de insultos:

“AS JUVENILIDADES AURIVERDES”

(ffff)

- 195 Seus borras! Seus bêbedos! Infames! Malditos!
A passiflora! o espanto! a loucura! o d.....
(Andrade, 2017, p. 87)

“AS JUVENILIDADES AURIVERDES”

(*loucos, sublimes, tombando exaustos*)

Seus.....!!!

(a maior palavra feia que o leitor conhecer)

[...]

(Andrade, 2017, p. 89)

No entanto, apesar de ter pedido de todas as formas, chegando ao ápice dos sentimentos, o povo vê que não adianta de nada, seus pedidos não são atendidos. Ele, que iniciou seu canto timidamente, de modo pianíssimo, e terminou enlouquecido, vociferando, deixa-se tombar exausto; exausto por clamar e não ser atendido e ter que conviver com as consequências dos atos dos outros. Porém, o povo expôs a verdade e foi, sim, ouvido, mesmo a contragosto:

Silêncio. Os ORIENTALISMOS CONVENCIONAIS, bem como as SENECTUDES TREMULINAS [...] fugiram e se esconderam, tapando os ouvidos à grande, à máxima VERDADE [...] (Andrade, 2017, p. 89).

Para acalentar o povo, a voz da consciência surge num canto suave:

“MINHA LOUCURA” [consciência do povo]

(*suavemente entoa cantiga de adormentar*)

- 205 Chorai! Chorai! Depois dormi!
Venham os descansos veludosos
Vestir vossos membros... descansai!
Ponde os lábios na terra! Ponde os olhos na terra!
Vossos beijos finais, vossas lágrimas primeiras
- 210 Para a branca fecundação!
Espalhai vossas almas sobre o verde!
Guardai nos mantos de sombra dos manacás
Os vossos vagalumes interiores!

- Inda serão um Sol nos ouros do amanhã!
215 Chorai! Depois dormi!
[...]
Virão os abris dos preparativos festivais!
E nos vinte anos se abrirão as searas!
230 E virão os maios! E virão os maios!
Rezas de Maria... Bimbalhadas... Os votivos...
As preces subidas... As graças vertidas...
Tereis a cultura da recordação!
Que o Cruzeiro do Sul e a saudade dos martírios
235 Plantem-se na tumba da noite em que sonhais...
Importa?!... Digo-vos eu nos mansos
Oh! Juventudes Auriverdes, meus irmãos:
Chorai! Chorai! Depois dormi!
Venham os descansos veludosos
240 Vestir os vossos membros!... Descansai!
[...]
(Andrade, 2017, p. 90-91)

A consciência revela discernimento e maturidade para saber que chegará o tempo em que os pedidos do povo serão acatados, porque os valores ruins ruem com o tempo. Ela pede que o povo chore pelos mortos, chore pela realidade, chore pela angústia, antes de dormir - “Chorai! Chorai! Depois dormi!” - (versos 205, 215 e 238), mas também pede que ele não desanime, pelo contrário, cultive seus valores e seus clamores de vida - “Espalhai vossas almas sobre o verde! / Guardai nos mantos de sombra dos manacás” - (versos 211 e 212), porque seus anseios são “vagalumes” (verso 213) que “Inda serão um Sol nos ouros do amanhã!” (verso 214). A consciência sabe que aqueles pedidos e orações feitos no início da pandemia serão atendidos, pois “em vinte anos” (verso 229) “virão os maios” (verso 230), que é um mês de devoção católica à Maria, mãe de Deus, com as “Rezas de Maria... Bimbalhadas... Os votivos...” (verso 231) e com “As preces subidas... As graças vertidas...” (verso 232), e será um momento que o povo terá “[...] a cultura da recordação” (verso 233): recordará seus pedidos feitos em meio à angústia e ao pavor no momento em que suas preces forem atendidas.

E assim aconteceu, por intermédio de agente místico ou não. O Brasil começou a campanha de vacinação, mesmo com os obstáculos que surgiram por ter um governo de morte. A falta de ações prudentes e o desalinhamento com as

recomendações da OMS foram falhas muito sérias que fizeram com que o povo, mesmo vibrando a vitória da vacinação em massa, em janeiro de 2021, chorasse a “saúde dos mártires” (verso 234), a saúde das mais de 700 mil vidas que partiram por causa do vírus, sendo 200 mil que não tiveram sequer chance de se vacinarem.

FIM
LAUS DEO!

Considerações finais

Pauliceia Desvairada, além de romper com os estilos literários de sua época, rompe também com o véu temporal e estrutural que a mantém ligada à São Paulo do início do século XX que sofria com o processo de modernização. A *Pauliceia* se permite ser lida com um contexto histórico deslocado cem anos à frente: a pandemia de Covid-19 no Brasil com toda sua melancolia e morte.

A leitura pelas lentes pandêmicas de alguns de seus poemas, com foco naqueles em que Mário retrata o lado ruim da cidade em modernização e universalizando o espaço de São Paulo, permite ver a experiência traumática coletiva de um país subjugado a um vírus mortal. Vimos, através de três poemas, o reinado da morte nas ruas vazias do país e do mundo, com névoas de pavor pairando sobre elas; o modo como o governo bolsonarista operou, sendo um sistema de subserviência ao líder; e a trajetória de luta do povo contra o governo negacionista em busca da vacinação.

Que este roteiro vivido pelo povo na Pauliceia Pandêmica possa ser exemplo para as próximas gerações. “O passado é lição para se meditar, não para reproduzir. “E tu che sé costí, anima viva, Partiti da cotesti che son morti”” (Andrade, 2017, p. 22).

Como citar este artigo?

PORTO, R. V. Pauliceia pandêmica: uma interpretação de *Pauliceia Desvairada* à luz da pandemia de COVID-19 no Brasil. Mosaico, São José do Rio Preto, v. 22, n. 01, p. 216-248, 2023.

Referências

- AB'SÁBER, Tales. *A morte é festa no Brasil de Bolsonaro*. 2021. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/bolsonaro-morte-e-festa-no-brasil/>. Acesso em: 28 fev. 2022.
- ANDRADE, Mário de. *Pauliceia Desvairada*. São Paulo: Novo Século, 2017.
- AULETE, Caldas. *Dicionário contemporâneo da Língua Portuguesa*. 3. ed. Rio de Janeiro: Delta, 1980. Disponível em: <https://aulete.com.br/>.
- BENJAMIN, Walter. *Sobre alguns temas em Baudelaire*. Trad. de EA Cabral e JB de Oliveira Damião. BENJAMIN, W. et al. Textos escolhidos, v. 2, p. 53-61.
- CUNHA, Bruna Araujo; SIQUEIRA, Joelma Santana. Notações sensoriais do espaço urbano em Paulicéia Desvairada (1922), de Mário de Andrade. *Rua*, Campinas, v. 27, n. 1, p. 117-130, jun. 2021.
- FREUD, Sigmund. *Psicologia das massas e análise do eu*. L&PM Pocket, 2013.
- HOUAISS, Antônio. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro, Ed. Objetiva, 2001. Disponível em: https://houaiss.uol.com.br/corporativo/apps/uol_www/v6-0/html/index.php#0.
- JAGUARIBE, Vicência Maria Freitas. A cidade moderna e a busca de um território para a poesia. *Língua e Literatura*, n. 20, p. 81-102, 1992/1993.
- MÁRIO de Andrade a construção da cultura brasileira. [S.I]: Youtube, 2016. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=mnJ7yVd7nYA&t=903s&ab_channel=JorgeL.Santos. Acesso em: 15 fev. 2022.
- POLETTTO, Juarez. O fazer poético em Mário de Andrade. *Tecnologia & Humanismo*, n. 33, p. 41-52, 2007.
- WISNIK, José Miguel. A república musical modernista. In: ANDRADE, Gênese. *Modernismos 1922-2022*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.