

**Atrás do nosso bloco só não vai quem já morreu  
- o corpo carnavalesco de Mário de Andrade**

**Detrás de nuestro bloque no sólo los que han muerto  
- Carnaval en el cuerpo de Mario de Andrade**

**Behind our block will not only those who have died  
- Carnival in Mário de Andrade's body**

**Lucas Garcia Nunes<sup>1</sup>**

**Palavras chave:**

Carnaval

Território

Mário de Andrade

**Resumo:**

O referido trabalho busca apresentar algumas experiências de Mário de Andrade no carnaval brasileiro, e provocar as consequências que as vivências do escritor, políticas e artísticas refletiram em seu corpo enquanto um vetor para as relações derivadas da rua, na multidão de alegorias. Dessa forma é possível interpelar a territorialização, considerando a ação disposta no corpo do poeta e as possíveis trocas com o território; através da carnavalização, do exercício da alteridade a partir da década de 1920.

**Resumen:**

Este trabajo tiene como objetivo presentar algunas de las experiencias de Mário Andrade en el carnaval de Brasil, y hacer que las consecuencias que las experiencias del escritor, político y artístico reflejan en su cuerpo como un vector para las relaciones derivadas de la calle, alegorías multitud. Para que pueda llamar teniendo en cuenta la acción territorial preparado en cuerpo y posibles cambios del poeta con el territorio; por carnavalización, el ejercicio de la alteridad desde la década de 1920.

**Palabras clave:**

Carnaval

Território

Mário de Andrade

**Keywords:**

Carnival

Territory

Mário de Andrade

**Abstract:**

This work aims to present some of Mário de Andrade experiences in the Brazilian carnival, and cause the consequences that the writer's experiences, political and artistic reflected in his body as a vector for relations derived from the street, the allegories crowd. So you can call upon the territorial considering the action prepared in the poet's body and possible exchanges with the territory; by *carnevalização*, the exercise of otherness from the 1920s.

### **Atrás do nosso bloco só não vai quem já morreu - o corpo carnavalesco de Mário de Andrade**

O carnaval é sempre o mesmo e sempre novo  
Com o turista ou sem o turista  
Com dinheiro ou sem dinheiro  
Com máscara proibida e sonho censurado...  
(*Carlos Drummond de Andrade*)

O presente artigo propõe refletir sobre um momento específico dentro de uma lógica temporal produzida pelo pensamento das políticas culturais brasileiras institucionalizadas, na década de 1930. Período que se inicia um movimento para legitimar a cultura brasileira, devido, principalmente, aos modernistas brasileiros. Mário de Andrade mediará com registros e apontamentos as investigações propostas acerca do carnaval, tendo em vista sua efetiva participação nas décadas de 1920, 1930 e 1940. Portanto trataremos do carnaval em uma ótica específica, porém sem desconsiderar outras proposições que não foram incluídas nas considerações de Mário.

Das relações construídas sobre o carnaval estão o imaginário e as alegorias de Mário de Andrade, com o intuito de provocar suas experiências (BENJAMIN, 1989), para ampliar os aspectos que envolveram os repertórios da participação do escritor no cenário intelectual do país, e as mudanças no âmbito urbano do Brasil. O carnaval serve então como ferramenta de uma perspectiva específica para a compreensão da ação disposta por Mário; a carnavalização, levando em consideração os territórios e suas respectivas dinâmicas.

Para tal é necessário interpelar o território, assimilado a partir dos apontamentos de Deleuze e Guattari. Nesse sentido, as experiências serão de extrema importância para assinalar as questões que

envolvem a ação, as relações corpóreas, a cultura e a política.

O território é de fato um ato, que afeta os meios e os ritmos, que os “territorializa”. O território é o produto de uma territorialização dos meios e dos ritmos. [...] Um território lança mão de todos os meios, pegar um pedaço deles, agarra-os. Ele é construído com aspectos ou porções de meios [...]. Há territórios a partir do momento em que há expressividade de ritmo (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 127).

Deleuze e Guattari trabalham o território como sendo um resultado de um ato dos meios e dos ritmos. Está diretamente ligado à funções, forças e grupos. No território notamos os meios e ritmos, assim como o tempo e o espaço. O produto do meio e do ritmo envolve uma porção de códigos que apontam o território com extensão de ações e disputas. É nesse ambiente que refletiremos sobre a prática carnavalesca.

O carnaval tem uma grande importância na formação e no fortalecimento da imagem da cultura brasileira, não somente o carnaval da cidade do Rio de Janeiro. Esses apontamentos específicos permitem desenvolver aspectos que existem nas ruas, nas multidões, em festas públicas, abertas e populares, para além dos fechados salões dos mascarados. Mário de Andrade nos apresenta algumas alegorias que servem para desenvolver um pensamento que percorre, através do carnaval, a construção de um espaço, da rua e da memória, além das inúmeras relações capazes que o espaço urbano permite, na intersecção dos corpos (JACQUES, 2014). Os cenários apresentados pelo escritor são específicos e descritivos de suas experimentações. Sua curiosidade fez com que incluísse seu corpo na massa fantasiada e tomasse nota mentalmente de suas derivas ao sabor de confetes, serpentinas e outros estimulantes. No meio

da multidão tirou sua máscara de poeta e colocou inúmeras outras, para brincar o carnaval, inicialmente na cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro.

Para compreender a vivência de Mário de Andrade ao sabor de uma festa, criativa e dinâmica, com contribuições relacionadas à rua, buscarei refletir as práticas espaciais e os sujeitos que estão envolvidos nas diferentes manifestações que formam o carnaval brasileiro, sobretudo no Rio de Janeiro. Essas experiências irão interferir e influenciar a forma com que Mário esteve à frente do DeCult e as ações propostas pela instituição na década de 1930. A dinâmica da modernidade, incentivada, no Brasil carrega peculiaridades e contextos específicos de produção e saber artístico/cultural, onde encontramos alegorias em diferentes alas e páginas da bibliografia de Mário.

Os registros a serem apresentados são aspectos importantes neste desfile, pois, reproduzem uma prática da rua, da multidão e da possibilidade da alteridade. Interpretam momentos significantes de vivências abertas, produção do sentido dos espaços e a construção de uma identidade. São memórias que comunicam e difundem práticas lembradas. Mário em seu poema “Carnaval Carioca” de 1923 aponta uma formação brasileira multicultural, híbrida, de notória criatividade e representação; até o momento não valorizada. Em sua experiência, Mário, vestindo uma fantasia, busca a distância do “eu mesmo”, para se afogar entre a multidão e observar com liberdade o que assistira na capital federal (PUCHEU; GUERREIRO, 2011, p. 49).

O poeta, praticando o exercício de se perder em uma multidão alegorizada de divertimento público, assumiu e relatou sua descoberta carnavalesca. O carnaval é marcado por algumas mudanças e, uma específica, foi fundamental para modificar o caráter da festa - a participação das “ca-

mas inferiores”. Antes de conhecer os casos carnavalescos do modernista, veremos um pouco sobre o carnaval em si.

As escolas de samba são associações específicas dos estratos inferiores urbanos do Rio de Janeiro; datam de fins da década de 20, época em que as atividades carnavalescas “de rua” eram ainda organizadas quase em exclusividade pela burguesia citadina, que detinha o privilégio legal de “se divertir” durante o Carnaval, no que era fortemente apoiada pelo comércio e pela imprensa. Organizava então bailes de máscaras em clubes e teatros, batalhas de confetes em algumas praças, brilhantes cortejos nas avenidas centrais; tanto os ricos passeavam no curso as famílias brilhantemente fantasiadas, quanto faziam desfilar, na noite da Terça-feira Gorda, os belos préstitos das sociedades carnavalescas. Prêmios oferecidos pelas empresas mais consideráveis e pelos jornais mais populares estimulavam a competição entre os grupos de foliões. A polícia aumentava sua vigilância durante o Reinado de Momo e controlava de perto as atividades para lhes garantir “boa ordem”.

As camadas inferiores, principalmente os grupos negros e mulatos, estavam praticamente impedidos de se reunir e dançar nas ruas e avenidas centrais, e até mesmo nas de seus bairros; podiam apenas desempenhar o papel de espectadores ao longo das calçadas. Às vezes se revoltavam: grupos de funcionários subalternos, de artesãos, de operários, de doqueiros, aos quais se juntava toda uma franja de desempregados e de vagabundos, buscavam sambar nas proximidades das grandes artérias centrais, desafiando a polícia, o que terminava muitas vezes em conflito que podia chegar ao derramamento de sangue; considerados fatores de desordem, tal ousadia



vaivens de ondas em cio.  
Termina se benzendo religiosa  
talqualmente num ritual.  
(Mário de Andrade)

Obviamente, Mário estava influenciado pelo Carnaval de Manuel Bandeira, seu outro amigo moderno. Na curiosíssima ocasião – Mário – queria experimentar o carnaval na cidade do Rio de Janeiro. Separou alguns dias para “pular” e foi ao Rio no ano de 1923. Nos primeiros dias ficaria pela cidade assistindo à rua, depois, subiria para Petrópolis onde encontraria Manuel Bandeira e sua família para, novamente, voltar aos desfiles dos cordões na Avenida Rio Branco. Trago boa parte dos relatos e da poesia, por se tratar da prática da cidade, por descrevê-las e registrá-las. Fica a própria explicação de Mário de Andrade para o caso:

Querido Manuel.

Depois perdoarás.

Foi assim. Desde que cheguei ao Rio disse aos amigos: Dois dias de carnaval serão meus. Quero estar livre e só. Para gozar e observar. Na segunda-feira, passarei o dia com Manuel, em Petrópolis. Voltarei à noite para ver os afamados cordões.

Meu Manuel...Carnaval! Perdi o trem, perdi a vergonha, perdi a energia... Perdi tudo. Menos minha faculdade de gozar, de delirar...Fui ordinaríssimo. Além do mais: uma aventura curiosíssima. Desculpa contar-te toda esta pornografia. Mas... Que delícia, Manuel, o carnaval do Rio! Que delícia, principalmente, meu carnaval! Se estivesse aqui, a meu lado, vendo-me o sorriso camarada, meio envergonhado, meio safado com que te escrevo: ririas.

Ririas cheio de amizade e perdão. (...) Meu cérebro acanhado, brumoso de paulista, por mais que se iluminasse em desvarios, em prodigalidades de sons, luzes, cores, perfumes, pân-

gas, alegria que sei! Nunca seria capaz de imaginar um carnaval carioca, antes de vê-lo. Foi o que se deu. Imaginei-o paulistanamente. Havia um que de neblina, de ordem, de aristocracia nesse delírio imaginado por mim. Eis que sábado, às 13 horas, desemboco na Avenida. Santo Deus! Será possível!...

Sabes: fiquei enjoado. Foi um choque terrível. Tanta vulgaridade. Tanta gritaria. Tanto, tantíssimo ridículo. Acreditei não suportar um dia funçanata chula, bunda e tupinambá. Cafria vilíssima, dissaborida. Última análise: “Estupidez”!

Assim julguei depois de dez minutos que não ficaria meia hora na cidade.

Mas, por isso talvez que tanto tenho sofrido dos julgamentos levianos, jurei para mim olhar sempre as coisas com amor e procurar compreendê-las antes de as julgar. Comecei a observar. Comecei a compreender. Uma conversa iluminava-me agora sobre uma ridícula baiana que há pouco vira. A pobreza de uns explicava-me a brincadeira.

Admirei repentinamente o legítimo carnavalesco, o carnavalesco carioca, o que é só carnavalesco, pula, canta e dança quatro dias sem parar. Vi que era um puro! Isso me entontece e me extasiou. O carnavalesco legítimo, Manuel, é um puro. Nem lascivo, nem sensual. Nada disso. Canta e dança. Segui um deles uma hora talvez. Um samba num café. Entrei. Outra hora se gastou.

Manuel: sem comprar um lança-perfume, uma rodela de confeti, um rolo de serpentina, diverti-me 4 noites inteiras e o que dos dias me sobrou do sono merecido. E aí está porque não fui visitar-te. (ANDRADE, s/d, p. 79)

Esse ocorrido remete à questão a respeito da memória, da construção espacial de Mário de Andrade e sua curiosidade em conhecer uma cultura distante dos

grandes teatros e das rodas intelectualizadas. O carnaval era de tamanha “pureza” que Mário viajou pelos cordões e cantorias, observando as potencialidades que seu sentidos despertavam, que se lançavam em perfumes e coreografias. Fica nítida no texto acima a importância daquela manifestação após o estranhamento e julgamento das diferenças. Nesse momento as classes se unem, cantando, gritando, em busca de um objetivo único, a festa da carne, o carnaval tão esperado por todos. O cômico, o sujo e o elegante se unem em cores e gritos de liberdade, com um “Guarda civil indiferente”, são “almas faristas”. No ano seguinte, volta ao Rio de Janeiro com os modernistas e um convidado especial, Blaise Cendrars, o carnaval de Madureira foi retratado na tela de Tarsila *Carnaval em Madureira*.

Não só na cidade do Rio de Janeiro de São Sebastião gozou o carnaval. Em Recife brinca o carnaval com um registro em forma de diário no ano de 1929, que é apresentado no *Turista Aprendiz*:

10 – Domingo de carnaval. Desde manhã pleno carnaval. Loucura. Tarde com Ascenso, Avelino Cardono fui assistir à saída do maracatu Leão Coroado com 9 bombos e uma porção de gonguês. Depois foi a peregrinação através das ruas e dos frevos. Caí no frevo por demais. Acabei no Palace com amigos de improviso e o José Pinto, cocaína e éter (ANDRADE, 1975, p. 364).

No capítulo XII, sobre a Música Popular Brasileira do *Pequeno Ensaio da Música Brasileira*, Mário relata com um pouco mais de detalhes de um dia de carnaval, na mesma nação.

Tive ocasião de assistir, no Carnaval de Recife, ao Maracatu da Nação do Leão Coroado. Era a coisa mais violenta que se pode imaginar. Um tira-

dor das toadas poucos respondedores coristas estavam com a voz completamente anulada pelas batidas, fortíssimo, de doze bombos, nove gonguês e quatro ganzás. Tão violento ritmo que eu não podia suportar. Era obrigado a me afastar de quando em quando para... pôr em ordem o movimento do sangue e do respiro (ANDRADE, 1987, p.177).

A sensibilidade na vivência e no registro de sua relação com o espaço e com as feições dos sujeitos envolvidos é notória, pois norteia a dimensão da necessidade em querer entender sobre o ocorrido. No ano de 1922, anterior à experiência relatada, uma carta do tio Pio traduz os sentimentos de Mário, uma vez que a carta enviada ao tio não foi encontrada nos arquivos da família. As palavras do parente dão conta da imensidão e da importância que a festa tomava no espírito do poeta.

Eu já li mais de uma vez a sua carta de domingo de carnaval. Repeti a leitura para me certificar bem se ali havia algum requerimento, se V. queria alguma coisa de mim. Vi que não; a carta é puramente noticiosa, e vale por um relatório pormenorizado dos sucessos da famosa semana, e dos sentimentos que eles criaram ou alternaram na sua consciência (CORREIA; ANDRADE, 2009, p. 55).

Com essas citações percebemos quão rica é a experiência de Mário de Andrade no carnaval, do interesse provocado em (re)conhecer outros pedaços e formas de viver o Brasil. A procura que ele realizava, era, antes de tudo, uma atitude política, uma afirmação de discernir um território que produz, diferente das reproduções que o Brasil da oligarquia vivia.

O carnaval, pela perspectiva marianoandradiana é um momento único de liberdade da população, na rua pública,

de encontros. A “pureza” citada por Mário em carta ao poeta Manuel Bandeira deixa evidente o tratamento e a interpretação da manifestação brasileira, rica e representante do Brasil, um encontro e uma festa realizada para “flagrar a banalidade” (PU-CHEU; GUERREIRO, 2011, p. 28).

Os registros realizados pelos modernistas a partir de 1922 servem como uma ferramenta da construção da memória artística. Incluídos neste acervo estão as formas que Mário de Andrade lembrou do carnaval. Transbordando euforia, brincou o carnaval em algumas linhas escritas em poema. A construção da identidade nacional, tão necessária nesse período, é evidentemente selecionada e indicada a partir de vozes que assumem a representação da população e interferem na prática cultural (BOURRIEU, 1989), grupos hegemônicos encaminham as fontes e as vozes que devem ser priorizadas na contribuição de um reconhecimento do que seria importante valorizar enquanto manifestação cultural.

A produção da memória de Mário de Andrade está além de suas obras e experimentações, diga-se de passagem, importantes para estabelecer um diálogo entre os intelectuais e a confecção dos elementos culturais no Brasil. Pode-se assinalar: Aleijadinho, Padre Jesuíno do Monte Carmelo e Portinari, que o escritor evidenciou em suas críticas como nomes de grande importância no campo artístico brasileiro, pelas produções populares, traços “puros”, contexto e elaboração realizadas por mestiços e mulatos, além do aspecto moderno, anexado a essas específicas produções artísticas. Tomando a influência de Mário como um recurso de poder dentro das rodas intelectuais brasileiras, o que ficou foi a necessidade das instituições brasileiras em reafirmar e enaltecer sua identidade através das ações de Mário de Andrade, um mito, santificado e representante do movimento modernista brasileiro.

Contribuições da memória de Mário de Andrade, lembrando o carnaval, registrado em cartas, crônicas e também adaptadas a um fazer artístico, dominado pelo escritor. Este aporte não é somente uma simples poesia, ou uma carta vigiada pelos pesquisadores do arquivo, é um documento que ilustra e nos permite interpelar uma determinada manifestação artística estabelecida no Brasil apontada por uma voz de poder com grandes influências nas contribuições do patrimônio cultural brasileiro. O reconhecimento identitário sofre uma grande influência e um enorme peso da fonte que transmite a informação e configura a atividade.

Para que nossa memória se beneficie da dos outros, não basta que eles nos tragam seus testemunhos: é preciso também que ela não tenha deixado de concordar com suas memórias e que haja suficientes pontos de contato entre ela e as outras para que a lembrança que os outros nos trazem possa ser reconstruída sobre uma base comum.” (HALBWACHS, 1990, p.12)

A citação de Halbwachs, que foi usada por Pollack (1989, p.3) para situar a noção e desenvolver os aspectos da memória, é um alerta para a construção de uma memória “oficial” com partes de diferentes pontos na formação do todo. O carnaval carioca de Mário de Andrade está além de uma poesia na informalidade de suas recordações, é, sem sombra de dúvida, uma narração (interpretada por ele) de uma manifestação constituída e oficializada pelo povo, carregada de expressões de reconhecimento, criativas e distintas dos bailes em clubes e salões fechados. É uma crítica aos olhos europeus que o brasileiro se deixou dominar. Os modernistas se apropriaram da produção sem muitas regras, nos espaços banais, que modelavam formas alternativas e diferentes das propostas europeias. O movimento moderno se debruça nesses “fazeres mestiços”.

A memória social é seletiva (POLLACK, 1989) e organizada por vozes hegemônicas que disputam as fontes de representação da memória e a construção da identidade e do patrimônio cultural. Existe uma vasta produção de discursos que buscam uma representação, mesmo que constituídas por grupos minoritários com pouca força. Fica claro que os espaços de produção desses discursos e das memórias é muito amplo e por vezes não adentra os centros e instituições que promovem a escolha das vozes e manifestações. O espaço, como complementa Santos (2009, p. 61), é um conjunto de fixos e fluxos. Desses, saem novas propostas de interferência nos lugares, de ações que modificam esses espaços, criando novos pontos de fixos ou estruturas de fluxos.

O território como um todo se torna um dado dessa harmonia forçada entre lugares e agentes neles instalados, em função de uma inteligência maior, situada nos centros motores da informação. A força desses núcleos vem de sua capacidade, maior ou menor, de receber informações de toda natureza, tratá-las, classificando-as, valorizando-as e hierarquizando-as, antes de redistribuir entre os mesmo pontos, a seu próprio serviço (SANTOS, 2009, p. 231).

Milton Santos defende o cuidado que devemos ter com as vozes produtoras e os espaços por onde circulam. A prática da alteridade exercida por Mário de Andrade nas festas de carnaval indica a preocupação em (re)conhecer os espaços que criam e emitem suas informações, independente das variações artísticas e/ou culturais. Embora preocupado em estabelecer um contato, mesmo que pontual, com os produtores e agitadores culturais, foi necessário estipular um recorte e uma seleção do que foi transmitido. O “enjoo” do escritor reflete a influência erudita que a música e a arte construíram em sua for-

mação. Percebido este sentimento por ele, resolveu então exercer um olhar sem “julgamentos” nos espaços de circulação popular no público. O lugar do outro se torna objeto de observação do poeta, solitário na multidão, à deriva da música, da dança, dos cordões e do carnaval.

O pré-conceito assumido por Mário em sua carta ao amigo Bandeira foi estimulado pela vida na “Paulicéia”, os contatos que articulava e os lugares que viveu, como o Conservatório Dramático de Música de São Paulo, onde se formou e lecionou, é de fato influenciador da maneira com que Mário se porta ao conhecer e ter o contato com a multidão, o banal. Está inserido às provocações da urbes (CARERI, 2012) e da condução das técnicas metodológicas de análise do poeta.

A rua é o território e o palco do encontro entre dançarinos, cantores, pobres, ricos, poetas e caixeiros, neste espaço relacional (HARVEY, 1973) é onde se potencializam as relações e se configura um discurso das práticas culturais, naquele momento artístico. Ali está o negro, o branco e o mestiço, tudo que o modernista necessita para formar a “pureza” em defesa de um imaginário consolidado do nacional. A mistura das raças e os segredos do Brasil (HOLANDA, 2011).

Na carta a Manuel Bandeira – Mário – relata sua vivência paulista. A memória transcende as fronteiras (BERGSON, 2004) e estabelece uma relação de comparações do inconsciente entre o atual e o passado. A cidade de São Paulo se torna referência para qualquer tipo de novas experiências, o ponto de partida de sua observação é o espírito paulista, mesmo curioso e aprendiz como afirma. “Carnaval.../Minha frieza de paulista,/ policia-mentos interiores,/ temores da exceção” (ANDRADE, 1972, p. 111). Diretamente, Mário se desculpa pela “frieza” inicial e o “julgamento” que fez.

Um caso semelhante a este, que auxilia nas questões aqui levantadas é alusiva à temática da memória e da construção de uma identidade a partir de vozes/voz das experiências e do inconsciente. Em Italo Calvino, notamos semelhante ocasião:

- Resta uma cidade que você jamais menciona; Veneza.  
Marco sorriu.
- E de que cidade você imagina que eu estava falando?  
O imperador não se afetou.
- No entanto, você nunca citou o seu nome.  
E Polo:
- Todas as vezes que descrevo uma cidade digo algo a respeito de Veneza.
  - Para distinguir as qualidades de outras cidades, devo partir de uma primeira que permanece implícita. No meu caso, trata-se de Veneza.  
(Italo Calvino)

Nas *Cidades Invisíveis* de Calvino, Marco Polo, é responsável por contar e descrever os inúmeros lugares de suas viagens pelos caminhos nos arredores do reino. Descreve, então, diferentes cidades e variações de cenários por onde passa, costumes, relevos, pessoas etc.. Dentre essas inúmeras descrições acontece que o imperador fica curioso por saber da cidade de Polo, faz-se a propósito o diálogo acima, quando Khan questiona a cidade natal de Marco Polo. A resposta não poderia ser melhor. Da mesma forma, as lembranças de Mário de Andrade remetem à sua cidade natal, a Paulicéia Desvairada, às experiências anteriores que servem de bagagem e forma uma “pré-experiência” diante do novo. São Paulo e Veneza estão no imaginário dos dois viajantes, estão fixadas, diga-se de passagem, contribuem para qualquer objeto de experimentação, pois passam a ser uma referência, e a construção do imaginário passa, antes mesmo de iniciar o processo, pelas recordações e vínculos com a cidade natal.

Percebe-se a memória carregada pelo corpo do deambulante, Mário de Andrade, dialoga com seu espírito e suas relações diretas com os espaços ocupados e a composição de memória. O espaço carrega e instiga a memória, e caso o espaço seja diferente e/ou novo, ainda assim a memória reviverá passagens que são referências na construção da narrativa (BERGSON, 2004, p. 101). Da forma ilustrada, comparamos com o caso do imperador Kublai Khan e o viajante Marco Polo, que era responsável por descrever as cidades ao imperador, uma espécie de “cônsul” do império.

A deriva de Andrade é uma maneira de se estabelecer no espaço, sem pressa, entre a multidão, sozinho e acompanhado (“o poeta solitário”), perdido e desorientado. A tradução de suas vivências é construída através de uma narrativa rica em detalhes, com sensibilidade do olhar de poeta, de curioso e de aprendiz; Polo, com um pouco de obrigação em manter o imperador informado. A observação é o resultado da curiosidade do ser fluído que escorre pelas manifestações produzidas pelo povo, que não são vozes e práticas oficiais (décadas de 1920 e 1930) emergentes de ruelas, praças, vielas e em sua maioria em logradouros públicos. Enxergamos nessas experiências aspectos interessantes para produzir questões através da superposição de narrativas dentro de um recorte do tempo/espaço, distendendo as multiplicidades das ruas e observando os exercícios de territorialização.

O inconsciente está presente na obra de Mário, o desejo de ficar pela cidade de São Paulo, que explodiu demograficamente, economicamente e também na política. Nostalgia nas lembranças da cidade de São Paulo, dos seus primeiros passos na Rua Aurora, depois a adolescência na Rua Lopes Chaves, o prédio dos Correios tão importante em sua suas comunicações com amigos, políticos, artistas e familiares.

Essa relação entre memória, corpo e construção da identidade pode ser apontada através dos registros de Mário de Andrade ao longo de sua vida, deixando claro um interesse pela rua (GUERREIRO, 2011), pelas transformações da modernidade (FONSECA, 2012). Este registro é construído através das “sensações táteis e sensações auditivas” (BERGSON, 2004) e, percebemos claramente, com o *Poema Testamento* de Mário de Andrade, em Lira Paulistana.

O poema exprime as relações corpóreas emergidas dentro do território que resultam em uma narrativa da cidade. Parte dessa discussão inclui analisar as relações construídas, e, as dinâmicas dessas experiências. Inúmeros elementos influem e interferem nessas relações. É um exercício de inventário que construímos das relações com as cidades. Dos deslocamentos, das disputas, dos embates, da memória, da vigilância e dos (re)conhecimentos. Mário anunciou a produção mítica e simbólica:

Quando eu morrer quero ficar,  
Não contem aos meus inimigos,  
Sepultado em minha cidade,  
Saudade.

Meus pés enterrem na rua Aurora,  
No Paissandu deixem meu sexo,  
Na Lopes Chaves a cabeça  
Esqueçam.

No Pátio do Colégio afundem  
O meu coração paulistano:  
Um coração vivo e um defunto  
Bem juntos.

Escondam no Correio o ouvido  
Direito, o esquerdo nos Telégrafos,  
Quero saber da vida alheia,  
Sereia.

O nariz guardem nos rosais,  
A língua no alto do Ipiranga  
Para cantar a liberdade.  
Saudade...

Os olhos lá no Jaraguá  
Assistirão ao que há de vir,  
O joelho na Universidade,  
Saudade...

As mãos atirem por aí,  
Que desvivam como viveram,  
As tripas atirem pro Diabo,  
Que o espírito será de Deus.  
Adeus.  
(Mário de Andrade)

O testamento, na ótica que propomos, deixa claro a corpografia (JACQUES, 2008) em forma de poema, dividindo a memória em cada parte do corpo, para cada parte da cidade que auxiliou as potências do imaginário da organização espacial vista e vivida por Mário.

A cidade de São Paulo estende em suas vias inúmeros rastros, de uma maioria de corpos em movimento, em um trânsito de específicas pausas. As distâncias se dilatam, o fluxo aumenta. O testamento apresentado é um caso específico, um exemplo dos caminhos que as cidades percorrem dentro dos corpos e as relações construídas a partir dos deslocamentos realizados e das narrativas produzidas no trânsito da cidade e da lógica percorrida.

A inclusão de uma experiência para questionar e causar provocações da qualidade crítica dos processos das políticas culturais, nesse caso a relação de Mário de Andrade com o carnaval, tendo em vista a disposição do exercício da alteridade como uma potência; no olhar, das percepções e, por fim, do sensível é um exercício necessário para problematizar o pensamento sobre a relação entre cultura e política.

Essas superposições de tempo e espaço aparecem de forma pertinente, pois atingem períodos onde o debate político cultural recebe outros elementos. Dessa forma as passagens e paisagens se tornam cruciais para averiguarmos a problemática

ao redor das instituições culturais. As relações que se estenderam estão além do embate produzido na formulação de uma política cultural, sendo assim, o exercício da alteridade e da territorialização permitem desvincular limites, barreiras e fronteiras.

### Bibliografia

- ANDRADE, Mário de. *A lição do amigo*. Cartas de Mário de Andrade a Carlos Drummond de Andrade. Rio de Janeiro: Record, 1988.
- ANDRADE, Mário de. *Cartas a Manuel Bandeira*. Rio de Janeiro: Ed. de Ouro, 1965.
- ANDRADE, Mário de. *Pequena História da Música*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1987.
- ANDRADE, Mário de. *Poesias Completas*. São Paulo: Martins; Brasília: INL, 1972.
- ANDRADE, Mário de. *O Turista Aprendiz*. São Paulo: Duas Cidades; Secretaria da Cultura, Secretaria de Ciência e Tecnologia, 1976.
- BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas III – Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1989.
- BERGSON, H. O sonho. *Trans/Form/Ação*. São Paulo, 27 (1): 2004. p. 93-109.
- BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: FERREIRA, Marieta M.; AMADO, Janaina (org.). *Usos e abusos da história oral*. Rio de Janeiro: FGV, 1998.
- BOURDIEU, Pierre. A identidade e a representação. In: *O poder simbólico*. Lisboa: Bertrand, 1989. p. 107-132.
- CALVINO, Ítalo. *As cidades invisíveis*. São Paulo: Folha de São Paulo, 2003.
- CARERI, Francesco. *Walcapés – o caminhar como prática estética*. São Paulo: GG, 2012.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs. Capitalismo e Esquizofrenia*. vol. 4. Rio de Janeiro: Editora 34, 2012.
- FONSECA, Aleiton. *O Arlequin da Pauliceia*. São Paulo: Geração Editorial, 2012.
- HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Vértice, 1990.
- HOBBSAWM, Eric. Introdução: a invenção das tradições. In: HOBBSAWM, E.; RANGER, T (orgs.). *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984. p. 9-23.
- JACQUES, Paola Berenstein. Corpografias urbanas. In: *Revista Vitruvius*, nº 93, ano 8, fev. 2008.
- JACQUES, Paola Berenstein. *Elogio aos errantes*. Salvador: EDUFBA, 2012.
- POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. *Estudos Históricos* (3):3-15, 1989.
- PUCHEU, Alberto; GUERREIRO, Eduardo. *O Carnaval Carioca de Mário de Andrade*. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2011.
- QUEIRÓZ, Maria Isaura Pereira de. *Carnaval brasileiro*. O mito e o vivido. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1992.
- SANTOS, Milton. Ordem Universal, Ordem Local... In: *A Natureza do Espaço: Técnica e tempo. Razão e Emoção*. São Paulo: Hucitec, 2009. p. 331-339.

**Recebido em 28/07/2016**  
**Aprovado em 12/08/2016**

---

I Lucas Garcia Nunes. Mestre em Cultura e Territorialidades pela Universidade Federal Fluminense. Brasil. Contato: lgarcia@id.uff.br

II O Departamento de Cultura da cidade de São Paulo foi a primeira instituição da cultura no Brasil.

III Cidade da região serrana do Estado do Rio de Janeiro.

IV Consiste em produzir um mapa através das relações corpóreas.