

RENATO ALOÍZIO DE OLIVEIRA GIMENES

A CONSTRUÇÃO POÉTICA DA CIDADE:
representações de São Paulo na literatura de Oswald de
Andrade, 1900-1930

Dissertação de Mestrado
apresentada ao
Departamento de História
do Instituto de Filosofia e
Ciências Humanas da
Universidade Estadual de
Campinas, sob a orientação
da Profa. Dra. Luzia
Margareth Rago

Este exemplar
corresponde à redação
final da dissertação
defendida e aprovada
pela Comissão
Julgadora em
21/03/1997.

Março/1997

G429c

30786/BC

UNIVERSIDADE
ESTADUAL DE CAMPINAS

UNIDADE	BC
N.º CHAMADA	1/UNICAMP
	G429c
V.	
IMPRESSO EM	30786
PROC.	281/97
C	☐
D	☒
PREÇO	R\$ 11,00
DATA	14/06/97
N.º CPD	

CM-00099119-6

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO IFCH - UNICAMP**

G 421 c

Gimenes, Renato Aloizio de Oliveira

A construção poética da cidade : representações de São Paulo na literatura de Oswald de Andrade, 1900 - 1930 / Renato Aloizio de Oliveira Gimenes. - -Campinas, SP :[s.n.], 1997.

Orientador: Luzia Margareth Rago.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.

1. Andrade, Oswald de, 1890-1954- Crítica e interpretação.
2. Modernismo. 3. Sociabilidade. I. Rago, Luzia Margareth. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.

BANCA EXAMINADORA

Luzia Margareth Rago

(Orientador)

Y. S. P.

(Membro)

Elijah Kossovitch

(Membro)

(Suplente)

**Universidade Estadual de Campinas -
UNICAMP**

**Instituto de Filosofia e Ciências Humanas
IFCH
Departamento de História**

A Construção Poética da Cidade

**Representações de São Paulo na Literatura de
Oswald de Andrade, 1900 - 1930**

***Candidato:* Renato Aloizio de Oliveira Gimenes**

***Orientadora:* Profa. Dra. Luzia Margareth Rago**

***Instituição Financiadora:* CAPES**

**Texto correspondente a versão
final da Dissertação de
Mestrado em História Social do
Trabalho, Linha de pesquisa
Cultura e Cidade**

**Campinas
1997**

CARTAS E TELEGRAMAS

Oriva, (ombudsman da Humanidade), porque você é único, irmão mais velho; **Celso** (Cão Bendito de Arquelau...)— por todos estes seis anos de companheirismo e amizade, que escrita nenhuma pode registrar ; **Fabrizio**, incontável e impagável companhia, valeu irmão; **Alberto** (ainda trarei Ele ao IFCH...); **Jair** (como esquecer, irmão!!; **André** (história 91) toda força e felicidade, brother!; **Paulão** (pedágio, ponto de ônibus e seis anos de amizade); **Eddie** (um grande abraço!!!); **Marcão** -(soc.91) (é óbvio; claro, ... ! — e o verde do Parmalat, oops!, Palmeiras — vocês vão perder para o São Paulo um dia...); **Zé Guilherme** (Star Wars, R2D2 - C3PO, pelo computador, por tudo; **Vanessa** (diga bom-dia primeiro!), um beijo; **Fabião** (S.P.F.C Superstar)e **Bob** (Bob: — Led Zepellin forever; ainda acho o Nelson Piquet melhor que o Senna!!!); **Paulo** (G-6, me non), **Rita** (G-6): Vocês com quem me diverti e me divirto tanto,que tantas vezes agüentaram minha tristeza: não tenho idéia de como retribuir tamanha grandeza. Não fosse a acolhida na Moradia... Um Beijo aos dois. Abraço também para o **Flávio** (G-6).

Minha gratidão e meu apreço à: **Tiago e Josiane**, **Família Corleone** ; **Serginho** (Santos F.C.), **Igor** (Soc. 91); **Renato Palumbo Dória** (e aí Serafim?), **Crisanto**, ao pessoal do CACH gestão 95-96; **Fernando**, **Beth**, **Marcos**, **Júlio**, **Claudinha**; **Seu Luís**, **Marcão**, **Benê** e toda a galera do xerox (vocês me salvaram dia 19/02...); **Luciana**, **Carlos**, **Fernando** (C.P.D.); às queridas **Andrea Mara**, **Karen** e **Gláucia**, as quais tive o privilégio de ser colega de mestrado; à **Mara**, que partilhou comigo muitas angústias de pesquisa, existenciais, com o seminário sobre o Habermas, além de muitas boas cervejas; aos gloriosos **Fernando "Tatá"** e ao **Nilson** (umas Antárticas e os fantásticos CDs dos Stones, Black Sabbath, Deep Purple, Bob Dylan, Led Zeppelin, Pinetop Perkins...)

Ao caríssimos: **Gino**, **Cândido**, **Fabinho**, **Rogério** e **Álvaro**, da **Revista História Social** (longa vida!!!), com quem muito aprendi.

Luís Fernando, **Aristides**, **Ivan**, **Celso** (Penápolis): apesar da distância toda — em grande parte por minha causa —, *jamais* me esqueci de todos vocês, com quem partilhei minha adolescência inteira. Lá se vão dez anos... quero que saibam o quanto vocês são importantes para mim. (Ah! Fogo paulista dá uma dor-de-cabeça...) Um grande abraço.

Enquanto isso, em Franca:

Zé Aurélio (Sal Grosso, chapéu, Brahma, Museu da Imagem e do Som), pela paciência, pelos livros, pela fraternidade, pelas conversas em algumas horas difíceis e, sobretudo, pelo humor impagável e pela atenção. Tá valendo!!

Margarida [UNESP-Franca]-(luzanha, vinho tinto Bolla, "Tribute to Fred Mercury" no Café-Tabaco-Drinks, Johnny Walker Red Label, "não viva problemas que não são seus): pelo carinho, pela transparência e pela fantástica compreensão para comigo. Também não tenho como retribuir.

Nelson Schapochinick [UNESP-Franca]: pela acolhida, pela força na pesquisa, pelos "toques" todos dados em 1995 (eles estão todos aqui, Nelson), pelo interesse em ler meu primeiro trabalho sobre Oswald, em suma, pela grande generosidade, seja em relação ao meu trabalho, seja em relação à essa vida esquisita. Pelas piadas e boas risadas também!!!

Ao **Marcos** (mest. UNESP-Franca), pelas conversas precisas e instigantes. Pelo brilhantismo e pela honestidade. Pesquisador inquieto, irrequieto, sempre com um livro, uma indicação ou um comentário inteligente à fazer, seja pela ironia.

Mando lembranças também para **Leandro e Arrovani** (mest. UNESP-Franca), que seguraram algumas barras minhas - em não me esqueço. Toda sorte em suas pesquisas e em suas vidas.

Também para **Joanne**, que morou em Penápolis tanto tempo, e que nunca encontrei por lá. Mundo pequeno, só fomos iniciar a amizade em Franca. Um grande abraço.

Ao meu querido **Samuel**: pelo grande prazer que tive e tenho em conhecê-lo, pela compreensão, pela amizade, por tudo.

À **Rodrigo Nardini**, que tive o prazer de conhecer em Franca, pela amizade iniciada, por toda a força: todo o sucesso do mundo!!

Um agradecimento todo especial aos professores: **Edgar De Decca, Maria Stella Bresciane, Ítalo Tronca, Paulo Miceli, Eliane Moura**, dos quais fui aluno tanto na graduação como durante o mestrado na Unicamp. Há muito de vocês aqui também.

João Adolfo Hansen e Elisa Kossovitch pela generosidade de espírito e pela verdadeira aula de teoria literária que foi a qualificação. Não foi pouco e, na verdade, não pude ainda incorporar tudo o que me foi dito. Agradecimento todo especial também em sua disposição em participar de minha banca de defesa. Meu carinho e apreço por tudo o que aprendi com vocês.

•

Marcemino Bernardo Pereira: quantas vezes não fui ao apartamento, porque, durante muito tempo, era o único lugar em me sentia em casa, em Campinas. Professor e amigo, muitas de suas aulas no colegial foram uma primeira formação. Obrigado amigo!!

Margareth Rago: não considero que você foi minha orientadora. Antes, foi uma pedagoga. Não passei por um processo de orientação. Antes, foi uma formação. Qualquer agradecimento que eu tente esboçar aqui ainda é pequeno.

Fernando Antônio Lourenço: se você não tivesse me parado, naquele distante dia de 1992 na cantina do IFCH, não tivesse perguntado a quantas andava meu projeto de pesquisa, não tivesse se importado comigo, me contado como foi sua vida de estudante — em suma, se você não tivesse partilhado de sua experiência de estudante comigo, eu não teria repensado o que era, naquele momento, estar na Universidade. Teria desistido, e este trabalho jamais existiria. Muito obrigado por tudo.

À minha família: meu querido pai, **Nivaldo dos Reis Gímenes**, que nunca deixou de perguntar como estava minha vida, que nunca deixou de se interessar por ela, que nunca deixou faltar nada quando eu precisei, meu muito obrigado, eu amo muito você. Minha mãe, **Rita de Cássia Oliveira Gímenes**, fundamental em todos os anos de graduação, e que tantas vezes teve que agüentar o meu mau-humor e o meu nervosismo, principalmente ao final dos trabalhos de dissertação: mãe, eu te amo, não sei como agradecer. **Helen Karina de Oliveira Gímenes**, minha irmã mais nova, pelo companheirismo e pela cumplicidade, por todo o amor: meu grande orgulho, seu futuro todo pela frente. **Ana Cristina de Oliveira Gímenes**, a do

"meinho", digo que me orgulho muito de você, que te amo, e que desejo tudo de bom em sua vida, você (mais que) merece. À minha avó materna, **Josefina Margarida de Oliveira** (in memoriam), de quem ouvi história do passado pela primeira vez, de sua memória, que entrou nos meus ouvidos de criança, que ensinou os segredos da vida e da morte. Onde quer que você esteja.

À **CAPES**, pelo financiamento de dois anos deste trabalho, sem o qual ele não teria sido possível.



Juliana Ricarte Ferraro: por que você existe e porque minha vida, assim que você surgiu, não é mais a mesma. Você me deu a felicidade e isto é tudo o que importa para mim. Divido toda esta tese (pedaço da minha vida), contigo – o que ainda é pouco.



•

• •

ÍNDICE

Introdução	I
Capítulo 1: Entre leituras e leitores	12
<i>I — Rer ler um escritor sem leitores?</i>	14
I.1. Entre leitores	17
I.2. Panorama de uma crítica apaixonada	21
<i>II — Antônio Cândido e a recuperação de Oswald de Andrade</i>	23
II.1. — Ultrapassando Tristão de Athayde	23
II.2. — A estruturação dialética da obra oswaldiana	34
<i>III — A crítica concretista</i>	40
III.1. — Um primeiro efeito: Oswald signo de resistência	40
III.2. — Leituras concretistas	43
III.2.1 — A leitura de Mário da Silva Brito	44
III.2.2 — Haroldo de Campos e as obras de vanguarda	47
III.3. — Uma ortodoxia oswaldiana	50
III.4. — A cristalização da história modernista	56
<i>IV — Um modernismo fora do lugar</i>	62
<i>Epílogo</i>	73
Capítulo 2: Cidade das formas, da política, da memória	76
<i>I — Na Praça da Sé, entre advogados e jornalistas</i>	83
<i>II — Flertes com o anarquismo</i>	107
<i>III — O aprendizado nos bordéis</i>	118
Capítulo 3: Deus não está nas esquinas	127
<i>I — O Labirinto de Creta</i>	131
I.1. Os erros da sensibilidade romântica	135
I.2. Da cidade sem Deus, suas fábricas e suas asiladas	139
I.3. Os erros da sensibilidade romântica (II)	146
<i>II — Descaminhos de Jorge d'Alvelos (ou a descida ao inferno urbano)</i>	148
<i>III — O atalho da Revolução</i>	156

Capítulo 4: A cidade antropofágica	170
<i>I — A Caneta-Câmera</i>	173
I.1. — Tempos Narrativos: Oswald - Eisenstein	175
I.2. — Cidade: o campo da narrativa	182
 <i>II — A fragmentação espacial da cidade</i>	183
 <i>III — Redescobrimdo o Tempo: Carnaval, Drogas</i>	198
 <i>IV — A História Como Utopia</i>	204
 Conclusão	209
 Bibliografia	210

INTRODUÇÃO

O conjunto de ensaios que formam esta dissertação de mestrado tem por objetivo estudar uma experiência particular da cidade de São Paulo, transfigurada em poesia. Nosso guia pelo tempo é o escritor Oswald de Andrade (1890-1954), que seguiremos através da releitura de seus seguintes trabalhos: *Os Condenados* (trilogia reunida em volume único em 1941, mas publicada separadamente em 1922, 1927 e 1934); *Memórias Sentimentais de João Miramar* (1924); *Serafim Ponte Grande* (1933); e *Um Homem Sem Profissão — sob as ordens de mamãe* (1954).

Proponho, nesta dissertação de mestrado, dois eixos básicos de investigação:

- 1) Uma discussão sobre a *apropriação* dos textos oswaldianos por todo um grupo de leitores de elite. Os textos de Oswald foram inscritos, ao meu ver, em uma rede de sistematizações cujo fundo tem muito menos a ver com teoria literária, e mais com a disputa por poder e posições de comando dentro da Academia, no que se refere ao universo da crítica literária.
- 2) Articulado a este primeiro eixo, proponho outro em que inicio uma tentativa de releitura propriamente dita, buscando a experiência urbana e histórica inscrita na lógica ficcional de Oswald de Andrade.

•

Mas o leitor poderá perguntar: o que diabos uma figura aparentemente tão “demodé” quanto Oswald de Andrade tem a nos apresentar de novo? O que mais ele tem a dizer, após tantos anos e textos e páginas de interpretações da crítica literária? Por que derramar mais algumas gotas de tinta pesquisando o Movimento Modernista — um assunto que não teria mais sentido em um país que finalmente parece ter atingido a modernidade com seus carros (não carroças...), com suas fábricas de logotipos bonitos..., com os certificados ISO-9000 concedidos às cascatas, com os investimentos estrangeiros, os computadores, as novelas e as transmissões

espetaculares do carnaval? Por que se ocupar com um escritor tão inconformista em um presente que acredita poder apagar de sua memória a palavra “crise”?

Já que estamos todos tão “globalizados” (ou seria “globelezados”?), já que fomos tão bem engatados no famoso trem da História, do que reclamar, para que mudar — eleitoralmente, até? Para que olhar para trás, principalmente se for para um bando de rapazes e moças bem nascidos e intelectualmente “irresponsáveis”? Por que se ocupar com o mais gordo, mal-educado e irresponsável destes moços?

Ora, o nosso tempo é de novidades e sorrisos: eficiência, precisão, otimismo. Politicamente, devemos ser “Éticamente Responsáveis”... Nada de caras amarradas, alarmismo, descrença, falta de fé no Futuro e no Progresso: dedinhos estendidos para estas entidades... Todos agora devem ter um lugar, seguir uma Ordem: nada de experiências bruscas! Pois vivemos agora em um país plano e “real”, que persegue objetivos seguros.

Assim sendo, escavar um pouco o “Solo das Catacumbas” do Brasil República talvez seja, para nossa era de engenheiros sociais, um desperdício de dinheiro público...(1) Perda de tempo e de cérebros universitários: os estudantes de História e o de Sociologia, antes, deveriam se aplicar a projetos como o Universidade Solidária (Projeto Rondon II), não se preocupar em gastar os olhos, as mãos e os pulmões em livros que não dizem respeito a mais ninguém no nosso mundinho tropical eletrodomesticado.

•

No entanto, não posso deixar de pensar na frase de alguém que é responsável direto por muitas das idéias que estão aqui neste ensaio. Esta pessoa disse em mais de uma oportunidade: “Digo aos meus alunos que Oswald de Andrade está rindo de nós de dentro de seu túmulo, neste momento. Isto porque nós, hoje, nos transformamos em personagens de seus romances”.

Por mais lúgubre que seja este pensamento, está certo, é isto mesmo. Ele está rindo de nós, onde quer que ele esteja. Está rindo do “Princípio da Realidade” Brasileira: segura em sua máscara de desenvolvimentismo e estabilidade, mas profundamente injusta e conservadora em seu dia a dia. Está rindo das palavras “moderno” e “modernidade”, usadas como uma maquiagem para as práticas políticas mais reacionárias que se pode imaginar: congelamento salarial, demissões, manutenção de currais eleitorais, entrega de patrimônio público para mãos privadas são meios para se atingir “a” Modernidade — isso quando não são vistas como formas “modernas” de gestão social —, enquanto que reivindicações sindicais, manutenção de direitos dos trabalhadores, investimento em pesquisa e ensino, reforma agrária, tudo isto passa a pertencer ao conjunto do “passado”, do museu de História, como uma curiosidade discursiva do que outrora se chamava “esquerda”...

Com certeza está rindo da própria esquerda: sociólogos que outrora lutaram contra ditaduras militares invocando Weber e Marx estão hoje muito mais para Hayeck, ou ainda o José Guilherme Merquior do “Social-Liberalismo” do governo Fernando Collor de Mello.

Mais do que da esquerda, sua alma está rindo ao olhar o prato predileto de seu lápis comilão: a intelectualidade brasileira. Está rindo de professores universitários que eram trotskistas (maoístas, stalinistas, etc...) nos anos 1960 e 1970 e que hoje refutam, pura e simplesmente, as discussões em greves no espaço da universidade; de determinados filósofos, bajulados hoje nos coquetéis governamentais, que nos mesmos anos 60 e 70, brandiam contra o poder do Estado, contra os Militares, o Imperialismo Ianque e o poder do Capital, com Marx em punho, para nos anos 90 abandonarem duzentos anos de crítica ao capitalismo (e colocarem o Marxismo de lado como se fosse uma máquina de calcular ultrapassada frente aos “neo” modelos computadorizados de eficiência) e colocarem-se como apologistas do Brasil Realmente Existente.

•

Agora, com certeza, Oswald deve estar às gargalhadas com os críticos literários, principalmente dos departamentos de letras situados em sua terra natal,

sejam aqueles que estão sentados à Direita do Pai, ou ainda aqueles que tem uma vista privilegiada para um belo jardim do século passado, com suas cobras.

Se as discussões sobre o Modernismo nos geraram quilos de obras e de polêmicas ao longo do trabalho de três gerações de críticos literários, também provocaram uma secessão política e teórica na academia paulistana. A tão famosa dicotomia Mário *versus* Oswald, penso eu, deve-se muito menos a briga que de fato houve entre os dois do que a uma guerra não-oficializada entre cidadelas acadêmicas, cujos críticos, disputando o legado dos dois escritores, legitimam muitas de suas posições teóricas sob a sombra protetora da autoridade dos modernistas. Desta disputa, temos um longo rio de tinta sobre as obras dos dois Andrades, e uma homogeneização de rostos, de condutas, de identidades acadêmicas e culturais, que ultrapassam, em muito, a barreira dos estereótipos.

Lembro aqui uma reportagem sobre a polêmica “Andrade X Andrade” em que Alcino Leite Neto e Marcos Augusto Gonçalves esboçaram quadros comparativos sobre o que supostamente pertence à “família intelectual Mariana” e à “família intelectual Oswaldiana”. O efeito dos quadros, que reproduzo lado a lado, não deixa de ser engraçado:

O QUE É MÁRIO

Letras na USP
Ler Proust
Bernardo Bertolucci
Pintura
Machado, por Schwarz
Citar Tolstói
Revista da USP
Solidariedade
Antunes Filho
Gorbachev

O QUE É OSWALD

Letras na PUC
Ler Joyce
Pedro Almodómar
Instalação
Sousândrade, por Augusto
Citar Mayakóvski
Revista Bric-à-Brac
Autonomistas
José Celso
Vaclav Havel

O QUE É MÁRIO (cont.)

Realismo

Fernanda Montenegro

Vila Isabel

Chico Buarque

Frankfurt

Piano

Símbolo

Harold Bloom

Fotografia

Cartola

Antártica

O QUE É OSWALD (cont.)

Barroco

Regina Casé

Mangueira

Caetano Veloso

Madri

Guitarra

Alegoria

Umberto Eco

Videoarte

Carmen Miranda

Brahma ¹

Chamo a atenção para algumas contraposições destas listas: USP — PUC, Machado/Schwarz — Sousândrade/Augusto, Harold Bloom — Umberto Eco, Chico Buarque — Caetano Veloso. A Academia e suas estrelas, a teoria literária e a Música alinham-se dentro desta esquematização em torno dos dois Andrades. No entanto, a maioria dos personagens listados — com exceção talvez das cervejas — pertencem a uma divisão que extrapola, de longe, as polêmicas que Mário e Oswald tiveram. Elas pertencem a um outro tempo, a uma outra conjuntura. Essa divisão só faz sentido no quadro da dicotomia vivida pelos próprios acadêmicos.

•

A opção pelos textos de Oswald de Andrade (1890-1954), como fonte principal de meu estudo de forma nenhuma é fortuita. Por alguns motivos. O

¹ In. *Folha de São Paulo, caderno Mais!*, pp. 8-9, Domingo, 16/02/1992

primeiro deles diz respeito a relação entre os textos de Oswald e a forma com que estes foram lidos pelos críticos.

A complexidade de seus escritos e a perplexidade que estes causaram nos críticos literários levaram Oswald a uma posição no mínimo singular na panorama literário brasileiro. Este autor, para diferentes gerações de críticos e estudiosos da literatura, vem se apresentando como um autêntico “problema literário”, para retomarmos aqui a famosa expressão de Antônio Cândido.

A obra (e mesmo a figura pessoal) de Oswald de Andrade tornam-se uma espécie de índice crítico do Modernismo, pela radicalidade de sua experiência literária. Alfredo Bosi sintetizou este aspecto, ao apresentar como o modernista é situado literária e sociologicamente no complexo campo da literatura brasileira, em especial do período modernista:

É a partir de Oswald que se deve analisar criticamente o legado do Modernismo paulista, pois foi ele quem assimilou com conaturalidade os traços conflitantes de uma inteligência burguesa em crise nos anos que precederam e seguiram de perto os abalos de 1929/1930. Havia nele todos os fatores sociais e psicológicos que concorreram para a construção do literato cosmopolita, daquele *homo-ludens* que se diverte com a íntima contradição ética *alienado-revoltado* diante de uma sociedade em mudança. (...) ²

Personagem em si mesmo fugidio e instigante, sua figura e seus textos foram frequentemente apropriados por parte de diferentes críticos literários. De Antônio Cândido a Roberto Schwarz, cerca de 40 anos de discussões e polêmicas envolvem esta obra, sejam enfocando-a como objeto de estudo literário, seja considerando-a como um meio pelo qual poderia ser pensada sua época — ou mesmo as bases de nossa sociedade após a proclamação da República.

² BOSI, Alfredo, *História Concisa da Literatura Brasileira*, p. cit. pp. 356-357

Quanto a este aspecto, a discussão sobre as leituras e apropriações dos textos oswaldianos é realizada no *capítulo um*, em que tento estabelecer um diálogo com os autores responsáveis por três momentos de recuperação da obra oswaldiana, a saber: 1) Antônio Cândido de Mello e Souza, em seus ensaios nos anos 40; 2) a produção de Mário da Silva Brito e dos irmãos Augusto e Haroldo de Campos, popularizada na reedição das obras de Oswald de Andrade, notadamente na década de 1970; e 3) as considerações de Roberto Schwarz sobre a poética Pau-Brasil, nos anos 80.

É certo outros nomes comparecem no decorrer do capítulo. No entanto, chamo a atenção para estes três “nós”, procurando observar as motivações e circunstâncias pelos quais estes críticos votaram-se para os textos do “antropófago”. Assim, pretende-se um rastreamento de como tais críticos, enquanto *leitores*, formalizam leituras sobre a produção de Oswald, trazendo-o, por um lado, a um lugar digno no cânone da literatura brasileira, mas, por outro lado, enredando suas obras em um espécie de “cárcere” — seja das interpretações ou do próprio poder dos críticos —, do qual é muito difícil de escapar.

O segundo aspecto desta etapa da pesquisa é motivada pelo *ordenamento* que a representação literária confere ao tempo considerado (1900-1930). Oswald, homem mundano que percorre todo um circuito boêmio de escritores, artista, políticos, convivendo tanto como figuras da política tradicional paulista, como com personagens ligados ao anarquismo — como foi o seu contato com Oreste Ristori.

Deste contato com a boêmia e sua sociabilidade, o escritor selecionou o *material poético* que, transformado em poesia, gerou uma série de imagens-força literárias que tentam intervir no campo social, seja pela dramatização do cotidiano da metrópole em imagens terríveis, seja pela ironia ou pela zombaria que a linguagem imprime ao modo de vida da aristocracia paulista. São todas imagens força com forte conotação política.

É neste momento em que procuro a História que só a Literatura pode nos ofertar. É aqui que indago: quem é o Oswald *cronista* de seu tempo? Que São Paulo

está transformada em escrita, prensada em tipos gráficos, cidade-linguagem que trespassa o tempo, destruindo e reconstruindo o espaço urbano, bem como a História?

É aqui que apresento os capítulos em que tento proceder uma releitura dos textos oswaldianos e suas relações com a cidade:

O *capítulo dois* procura dar conta deste material recolhido, reconstituindo algo como uma “topografia da memória” ao traçar um roteiro dos espaços e das experiências constantes no texto oswaldiano, usando, para tanto, o livro de memórias *Um homem sem profissão* como fonte. Discutindo Oswald memorialista, procuro perceber esse laço profundo que liga a vida urbana de São Paulo, o narrador e a escrita. Não se trata de repor uma determinação autobiográfica entre autor e obra. Mas antes de tentar entrar no próprio jogo da escritura de Oswald: como a vida, a memória e o espaço transformam-se em literatura.

O *capítulo terceiro* procura operar uma releitura de *Os Condenados*, tentando perceber as dimensões negativas da modernização da cidade. Diferente da concepção de Mário da Silva Brito e de Haroldo de Campos — para os quais este livro surge como um réquiem do passado, apontando para o grande escritor que Oswald iria se tornar, — penso que *Os Condenados* aparece como uma realização primeira, mas efetiva, de um romance social crítico, já preocupado em indagar as conseqüências da modernidade paulistana sobre a cidade, a política e, principalmente, sobre as sensibilidades urbanas. Um romance que fala, antes de tudo, do presente, mais do que do próprio futuro.

Por fim, o *capítulo quatro* trata da dimensão utópica inscrita na cidade, fortemente presente em *Memórias Sentimentais de João Miramar* e *Serafim Ponte Grande*. Ocupando-me destes romances, procuro observar o ordenamento espacial, histórico e utópico presente na lógica ficcional dos livros.

Um último aspecto deve ser tratado nesta introdução: o que é escrever sobre um autor utopista em uma época que recusa a Utopia, o Sonho? Que *recupera* (para falarmos como Félix Guattari) a todo o momento, qualquer tipo de subjetividade diferenciada para a órbita do Normativo, do Institucional? Que recusa a Liberdade (seja individual ou coletiva), que fecha a vida em circuitos de eficiência, de exatidão, que bane o erro e instaura um regime em que estamos todos *Under Pressure*? Em que quase que não podemos aprender, nem sermos nós mesmos, já que hoje nos são negados direitos sagrados — o de Errar, o de ter tempo de avaliar a própria vida? Enfim, que recusa a História e a Literatura, transformando-as em lista de “best-sellers”, e não em atividades que permitem uma multiplicação das experiências que um ser humano pode vivenciar?

Em primeiro lugar porque penso que Oswald, todos os seus “erros” — amorosos, políticos, financeiros, etc., ainda hoje nos tem muito a dizer. Sua escritura sempre *escapa* de uma sistematização, *ela nunca se rende*. Não se rende aos críticos literários e, tenho certeza, não será com um simples mestrando que isto irá acontecer. O candidato não poder *domina* esta escritura, mas apenas *aprender com ela*. Se o meu possível leitor partilhar um pouco comigo, com sua companhia — a leitura que alivia a solidão quase insuportável de escrever; se um pouco do que meu trabalho procurou expor fizer algum eco, então tanto café e tanta preocupação terão valido a pena.

Penso igualmente que a Literatura nos oferece ainda uma série de prazeres que podem nos conduzir a reflexões tanto políticas quanto “existenciais”. No fundo, uma obra literária é *Irredutível*: ela atravessa o tempo, escapa das próprias circunstâncias em que foi produzida, vai de encontro ao leitor, estabelece uma intercomunicação subjetiva entre leitor e escritor, entre figuras de tempos diferentes. O texto literário *ressoa e repercute* na Alma do leitor, tira-o do seu cotidiano, diferencia a sua vida:

(...) As ressonâncias dispersam-se nos diferentes planos da nossa vida no mundo; a repercussão convida-nos a um aprofundamento da nossa própria existência. Na ressonância ouvimos o poema; na repercussão

o falamos, ele é nosso. A repercussão opera uma inversão do ser. Parece que o ser do poeta é o nosso ser. A multiplicidade das ressonâncias sai então da unidade de ser da repercussão. (...). Trata-se, com efeito, de determinar, pela repercussão de uma única imagem poética, um verdadeiro despertar da criação poética na alma do leitor. (...)³

Trata-se de acreditar nesta possibilidade que a Literatura nos oferece de *partilharmos* de experiências de outras pessoas, de outros tempos históricos, de outros pontos de vista sobre a vida. Trata-se, pois, de confiar no poder que a Literatura possui de nos transformar em algo diferente daquilo que somos — bastando, para isso, sermos simples leitores...

Acredito também que a História, em parceria com a Literatura, pode trazer também dimensões políticas e teóricas diferentes para nosso presente. Pensando sobre um campo específico da literatura, como a poesia lírica, Jacques Rancière propõe uma reavaliação das relações entre política e escrita. Discorrendo sobre Wordsworth, Byron e Mandelstan, este autor nos chama a atenção sobre a possibilidade de uma comunicação entre o *Eu* da poesia lírica e a “história de uma subjetividade revolucionária” (p. 105), recolocando em questão o lugar da poesia lírica na modernidade, suas relações com os velhos cânones, com a tripartição dos gêneros literários poéticos no ocidente (Lírico, Épico e Trágico), e da relação entre *criação poética e política*.

Para Rancière, é preciso reavaliar esta tripartição do cânone em Lírico, Épico e Trágico — cuja formação, segundo o autor, remonta aos críticos do Romantismo, que estabeleceram uma filiação fictícia entre este cânone tripartido e a *República* de Platão e a *Poética* de Aristóteles. Voltando a estes autores, Rancière chama a atenção para o aspecto *secundário* da classificação dos poemas na *República* de Platão, enfatizando o papel do poeta e sua relação com a *Léxis* platônica:

(...). A lição durável da conceitualização platônica é a seguinte: não há poética pura. Enquanto ela for uma arte de compor fábulas que

³ BACHELARD, Gaston, *A Poética do Espaço*, p. 7.

representam caracteres e agem sobre caracteres, a poesia pertence a uma experiência política do sensível: à relação entre os *nomoi* da cidade — as leis que nela reinam, mas também as melodias que nela são cantadas — e o *ethos* do cidadão — seu caráter, mas também seu humor. A poética é, logo de saída, política. Ela o é pela conjunção entre um certo tipo de personagem que se deve ou não se deve imitar e uma certa posição da enunciação que convém ou não àquilo que deve ser o tom da cidade.”⁴

O autor recupera esta característica política primordial da poesia para pensar a ligação subjetiva entre o *Eu* do poema e a subjetividade revolucionária: em vez da *preferência pessoal* do autor por uma tendência ou facção política, temos o *próprio poeta enquanto político*.

É certo que Oswald não se enquadra completamente no cânone de uma “poesia lírica”, mas esta passagem de Rancière nos oferece dois pontos fundamentais de reflexão: a da construção social das periodizações literárias e do atributo de obras e autores — recortes, cânones, duração de movimentos e de estilos, representantes máximos de um período, etc.; e o do papel político que o próprio artista exerce com sua obra, em estabelecer contato com os leitores e intervindo politicamente com sua arte, com sua obra. É a partir destas perspectivas que procuro pensar a produção oswaldiana, e que convido o meu leitor a um *ato de amizade*, de partilha de esforços, de reflexões, de possibilidades. Enfim, de *crença* de que o nosso tempo e a nossa vida — inegavelmente comuns, tanto para você quanto para mim —, tenham cores diferentes das que se apresentam aos nossos olhos.



⁴ RANCIÈRE, Jacques, “Transportes da Liberdade (Wordsworth, Byron, Mandelstan), in. *Políticas da Escrita*, op. cit. p. 107.

CAPÍTULO 1:

*Entre Leitores
e Leituras*

**“Permitida reprodução,
apropriação e deformação em
todas as línguas”**

Serafim Ponte Grande — 1933

Em se tratando de Modernismo — e de Oswald de Andrade em particular — creio que as dificuldades maiores de pesquisa devem-se não a uma raridade documental mas, ao contrário, à *profusão* de fontes secundárias, de juízos e conclusões estabelecidas ao longo de cinco décadas de crítica literária. Trata-se de um conjunto de textos em que a obra — e mesmo a figura — de Oswald de Andrade estão ali, bem no cerne.

Uma segunda dificuldade também se faz presente: a Celebração com que o Modernismo vem sendo tratado por esta bibliografia também é uma armadilha para o pesquisador. Mitos de genialidade, originalidade, extravagâncias envolvem Oswald de Andrade: vestes carnavalescas, máscaras e fantasias travestem o escritor ora de pseudo-revolucionário, ora de vanguardista genial, ora de intérprete original das mazelas da burguesia urbana paulistana, etc. O ângulo, a máscara com que Oswald é coberto, depende muito do intérprete em questão, bem como da preocupação com que cada Escola de Letras tem para homenagear o seu “Pai Fundador”.

Neste primeiro capítulo, gostaria de tentar apreender este movimento de *apropriação* dos textos de Oswald de Andrade, analisando um conjunto de trabalhos críticos que vêm se desenvolvendo desde a década de 1940. Estes trabalhos são importantes não só pela recuperação de Oswald enquanto um escritor de primeira linha: procuram pensar a condição do intelectual e de seu papel na cultura *partindo* do próprio Oswald, enquanto um autor e enquanto uma espécie de ícone ou de paradigma. Óbvio que não poderei revisitar mais de 50 anos de crítica literária. Mas posso abordar aqui aqueles críticos que, com certeza, integram o que podemos chamar de “a Comissão de Frente” da teoria literária brasileira.

Abordo aqui três momentos em que a produção da crítica literária procurou pensar a produção de Oswald de Andrade, agrupando-a em três blocos: *o primeiro*, englobando a sistematização realizada por Antônio Cândido de Mello e Souza nos anos 40, em contraste com a crítica e a polêmica entre Oswald e Tristão de Athayde; *o segundo*, tratando da crítica literária efetuada pelos irmãos Augusto e Haroldo de Campos e por Mário da Silva Brito — os autores da chamada “Geração Concretista”, nos anos 60 e 70; e *o terceiro*, abordando o trabalho de Roberto Schwarz, já nos anos 80. Procuramos assim dialogar e problematizar esta produção para, em seguida,

introduzir o nosso assunto principal: a representação de São Paulo nos textos oswaldianos escritos entre 1917 e 1934 — precisamente: *Memórias Sentimentais de João Miramar*, *Serafim Ponte Grande* e *Os Condenados*.

Pensar a apropriação dos textos de Oswald de Andrade é ocupar-se, neste caso, tanto de uma *releitura* das obras aqui consideradas, bem como repensar o efeito que a *leitura* das obras de Oswald causaram nos críticos, e como, do efeito destas leituras, torna-se possível perceber as intervenções destes nos trabalhos do autor.

O leitor deverá estranhar que um ensaio que trata das representações urbanas venha a ser iniciado não pela colocação do problema principal, mas sim pelas dificuldades gerais de uma pesquisa — e ele poderá pensar que talvez nem seja o caso desta. Mas, se faço assim, não é de forma gratuita. Pois parte significativa das conclusões aceitas até hoje sobre a obra oswaldiana acabaram, ao meu ver, por sedimentar uma relação que coloca o texto de Oswald como um *reflexo* ideológico do progresso da cidade de São Paulo, ou mesmo da própria personalidade do autor.

1 — Reler um escritor sem leitores?

A palavra é precisamente *releitura* e não leitura a partir do zero. Primeiro — e óbvio — porque é simplesmente impossível ler uma obra à partir do nada, ler sem nenhuma referência, por mínima que seja. Mesmo porque o interesse em ler uma obra ou um livro qualquer não pode ser desvinculado de uma menção anterior feita por um outro texto, ou por alguém, em uma conversa, ou ainda em uma aula qualquer de Literatura ou História... Em suma, ler uma obra implica em ter no horizonte um discurso anterior sobre o texto, uma opinião, um estudo, uma *leitura* anterior, que influi, para bem ou para mal, quer gostemos ou não, no nosso ato de correr os olhos sobre um texto, interpretá-lo ou deleitarmo-nos com ele.

Em segundo lugar, porque *reler* coloca em perspectiva algumas operações simultâneas:

- Tomar contato com o elo anterior da corrente de textos sobre o assunto, o que pressupõe perceber a obra de um autor não como uma *unidade* mas como um *Texto* que não se esgota em si mesmo, comunicando-se com outros tantos textos e autores:

“(…). É que as margens de um livro jamais são nítidas nem rigorosamente determinadas: além do título, das primeiras linhas e do ponto final, além de sua configuração interna e da forma que lhe dá autonomia, ele está preso em um sistema de remissões a outros livros, outros textos, outras frases: nó numa rede.”¹

Trata-se de considerar uma determinada série de textos procurando restabelecer um debate entre os diversos interlocutores de uma dada época, reconstituindo não só as condições objetivas de criação de uma obra, ou prendendo-a somente à “máscara” de um autor, à sua personalidade, mas sim captá-la onde ela se dispersa, naqueles acontecimentos que estão para além do texto e que estão representados na escrita. Um esforço, pois, de devolver-lhe sua historicidade da literatura.

Eis o procedimento: perceber como, ao longo do tempo, leituras foram sendo desenvolvidas, executando uma investigação relativa a uma *cadeia de textos e de recepções*, segundo Hans Robert Jauss², que permitiria historicizar os *efeitos* da leitura de crítico nos críticos e a conseqüente construção dos sentidos relativos à literatura de Oswald efetuada por cada um deles.

- Trata-se também de estabelecer um outro *diálogo*, agora não só do texto e de suas remetências, mas com as leituras anteriores sobre este, com a produção discursiva

¹ FOUCAULT, Michel, *A Arqueologia do Saber*, op. cit. p. 26.

² (...). “A implicação estética reside no fato de já a recepção primária de uma obra pelo leitor encerrar uma avaliação de seu valor estético, pela comparação com outras obras já lidas. A implicação histórica manifesta-se na possibilidade de, numa cadeia de recepções, a compreensão dos primeiros leitores ter continuidade e enriquecer-se de geração em geração, decidindo, assim, o próprio significado histórico de uma obra e tornando visível sua qualidade estética. (...)”.

In. JAUSS, Hans Robert, *A História da Literatura Como Provocação à Teoria Literária*, op. cit. p. 23.

relativa a um trabalho intelectual. Historicizar, pois, os vários sentidos conferidos ao texto, na sua apropriação pelo leitor.

Uma das dificuldades para o estudo da apropriação de um texto é aqui destacado nas palavras do historiador Robert Darnton:

“Em suma, seria possível desenvolver uma história e também uma teoria da reação do leitor. Possível, mas não fácil; pois os documentos raramente mostram os leitores em atividade, moldando o significado a partir dos textos, e os documentos são, eles próprios, textos, o que requer interpretação. [...]”³

Em geral, não temos expressa a *interferência do leitor na obra*. Sabemos que a obra se realiza — ela é lida; mas na maioria das vezes há a ausência do discurso do leitor, há uma raridade documental — como cartas de leitores para um autor, por exemplo. Mas pensando em termos de documentos, há ainda o segundo problema: como qualquer texto, o registro de um leitor é produzido em uma dada ocasião, em um tempo e sob certas circunstâncias. O registro do leitor é ele próprio uma produção não isenta de uma intencionalidade, o que nos impõe mais um objeto a ser interpretado.

•

³ DARNTON, Robert. “História da Leitura”, in BURKE, Peter (org.), *A Escrita da História: novas perspectivas*, op. cit. p. 203.

Outros autores tem destacado a importância da apropriação da obra por parte dos leitores, com a intenção de investigar os **sentidos construídos** sobre um texto. É precisamente o que aponta Roger Chartier, afirmando que as maneiras de se ler um texto, de interpretá-lo, são diferentes com relação à posição social do sujeito e do grupo. Um texto não é apreendido uniformemente, sendo necessário realçar os contrastes entre os grupos de leitores, entre a sua competência, enfim, prestar atenção nas clivagens presentes num dado universo de leitores, para poder estabelecer os sentidos conferidos aos escritos. CHARTIER, Roger, “O Mundo Como Representação”, In. *Revista de Estudos Avançados da Universidade de São Paulo*, 11(5), 1991, pp. 177-179.

Por seu turno, Dominick Lacapra chama a atenção para os contextos de recepção de uma obra, que podem ser instituições e formações sociais tais como partidos, movimentos ou regimes políticos. Para este autor, os críticos literários “...são um grupo significativo na recepção da literatura, por ajudarem a expressar julgamentos e ensinarem aos outros como ler (ou certamente escrever)”. LACAPRA, Dominick, “História e o Romance”, in. *Revista de História*, nº. 2/3, UNESP, 1991.

I.1. — Entre leitores

Esta dificuldade em se estudar a apropriação de um texto ou obra deveria ser exemplar no caso de Oswald de Andrade, uma vez que este sempre foi considerado um escritor sem leitores, a ponto do próprio autor considerar sua produção “...*acima da compreensão brasileira*”⁴. Sua solidão de leitores correu paralela à solidão de amigos, mesmo na hora da morte. Hoje, no entanto, o nome Oswald de Andrade é cercado por admiração, ovações, comemorações.

Maria Eugênia Boaventura sintetizou esse quadro, ao final de sua biografia sobre Oswald:

“A 22 de outubro de 1954, falecia Oswald de Andrade em sua casa na rua Caravelas n°. 214, Paraíso. O corpo foi velado na Biblioteca Municipal Mário de Andrade e levado para o Cemitério da Consolação, jazigo 17, rua 17, por um pequeno grupo de amigos: alguns velhos companheiros como René Thiollier, Menotti del Picchia, Domingos Carvalho da Silva, Edgard Braga, Tavares de Miranda. Os três últimos discursaram à beira da sepultura. Outros poucos, amigos e admiradores, foram dar o adeus ao antropófago que, até depois da morte, continuava sendo um escritor de elites, restrito a um pequeno círculo. Ainda estava muito longe o dia em que a massa iria chegar até o seu “biscoito fino”, como prometera pela primeira vez em 1935. E tudo indica que a situação não mudou muito. Mesmo assim, Oswald possivelmente se sentiria vingado ao imaginar seu centenário tão intensamente comemorado”.⁵

Sobressai na cena a raridade: poucos amigos, poucos admiradores, poucos leitores. E a frustração: não ter o “biscoito fino” devorado pelas massas. Sem dúvida, devemos admitir que Oswald de Andrade, assim como outros autores do Modernismo, não teve um grande sucesso de público. Escritores modernistas — nota

⁴ ANDRADE, Oswald de, “Autobiografia”. In: MENEZES, Raymundo, Dicionário Literário Brasileiro, Rio de Janeiro, Saraiva, 1969, p. 50. O documento referido é citado por FONSECA, Maria Augusta, *Oswald de Andrade 1890-1954: biografia*, p. 261

⁵ BOAVENTURA, Maria Eugenia, *O Salão e a Selva: uma biografia ilustrada de Oswald de Andrade*, op. cit. p.257.

Alfredo Bosi — só tiveram sucesso neste aspecto no decurso dos anos 40 em diante, notadamente Jorge Amado e Érico Veríssimo⁶.

O quadro seria ainda mais melancólico se pensássemos que muitos opositores intelectuais e políticos de Oswald (ainda que amigos pessoais deste) experimentaram, desde o início de suas carreiras literárias, um êxito editorial que o “antropófago” não teve em vida. Já dois anos antes da Semana de Arte Moderna, Guilherme de Almeida, Cassiano Ricardo e Menotti del Picchia — nomes que mais tarde estariam ligados ao Grupo da Anta (a ante-sala vanguardística do Integralismo), bem como ao Estado-Novo, nos anos 30, ocuparam, respectivamente, o 32º lugar (2.000 exemplares vendidos), o 37º e 38º lugares (1.000 exemplares cada) entre os 41 lançamentos que obtiveram as maiores tiragens em São Paulo, no ano de 1920, numa lista em que Monteiro Lobato dominava a relação dos literatos mais vendidos⁷.

Há que se pensar um pouco sobre isto, pois a repercussão, em termos de público, que muitos autores ligados às alas conservadoras do movimento modernista tiveram em suas carreiras, talvez não se explique só em termos de uma proximidade política — como a de Cassiano Ricardo com Getúlio Vargas⁸; ou de uma mera

⁶ BOSI, Alfredo, *História Concisa da Literatura Brasileira*, p. 407

⁷ DEL FIORENTINO, Terezinha, *Prosa de ficção em São Paulo: produção e consumo (1900-1920)*, p. 12, quadro II. A fonte utilizada pela autora é a *Revista do Brasil*, São Paulo, 6 (63): pp. 278-279, março de 1921.

⁸ À propósito de seu estudo *Antônio de Alcântara Machado e o Modernismo*, Luís Toledo Machado nos dá uma pista interessante sobre as relações entre os intelectuais do assim chamado “Grupo da Anta” enquanto ideólogos do Estado Novo. Uma citação de Getúlio Vargas, levantada por Luís Toledo Machado, é bastante intrigante à este respeito:

“As forças (sic) coletivas que provocaram o movimento revolucionário do Modernismo na literatura brasileira, que se iniciou com a Semana de Arte Moderna, de 1922, em São Paulo, foram as mesmas que precipitaram, no campo social e político, a Revolução de 1930.”

Este é um trecho de *O Governo Trabalhista no Brasil* (Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editora, 1952, p. 382). Citado à p. 23 de *Antônio de Alcântara Machado e o Modernismo*, o autor teve o cuidado de observar na nota de rodapé 33 (na mesma página), que “A passagem citada é atribuída a uma sugestão feita à Vargas por Cassiano Ricardo”. Curioso é que enquanto Oswald esforçou-se durante toda a década de 1930 para desvincular-se da Semana de Arte Moderna e da Antropofagia, Cassiano Ricardo matizasse ainda mais as idéias de ruptura e de revolução atribuídos da Semana, extrapolando a importância desta de seu caráter estético para uma dimensão social, política e histórica — da qual o governo Vargas seria o ponto culminante.

concordância ideológica dos autores com as “regras do jogo” político conservador. Parece tratar-se de um êxito — pelo menos relativo — que vem antes da Semana. Veremos mais adiante, no capítulo 2, como figuras consideradas “de ocasião” nos acontecimentos da Semana de Arte Moderna beneficiaram-se desta, influenciando, inclusive, na memória que temos sobre o Movimento Modernista.

De qualquer forma, persistindo no argumento da raridade, a afirmação inicial sobre a profusão e a densidade da rede de leitores estaria então negada. Se a obra de Oswald nunca deixou de ser uma comida de elites, qual seria o sentido de se falar em juízos, sedimentações, dificuldades e peso de leitores e leituras?

Voltemos à cena do enterro e prestemos um pouco mais de atenção aos amigos fiéis que estão na beira da sepultura. Que gama de amigos, de admiradores... e de leitores! Menotti del Picchia. Cassiano Ricardo, Augusto e Haroldo de Campos, Mário da Silva Brito, Jamil Haddad, Péricles Eugênio da Silva Ramos, Sérgio Milliet, Décio Pignatari, Edgar Braga, Hernani de Campos Seabra, Helena Silveira, Domingos Carvalho da Silva, Geraldo Vidigal, Cyro Pimentel, entre outros⁹. Antônio Cândido de Mello e Souza já freqüentava a casa de Oswald desde início dos anos 40, e escrevia sobre este desde 1944 — veremos mais adiante o seu ensaio.

Oswald considerava muitos destes os novos valores da poesia nacional, destacando, pouco antes de morrer, os nomes de Mário da Silva Brito, Geraldo Vidigal, Augusto e Haroldo de Campos, Oliveira Bastos, Ferreira Gullar, Lucy Teixeira, Domingos Carvalho da Silva e Tavares de Miranda¹⁰. Vemos que os nomes se repetem em vários acontecimentos dos últimos anos da vida do escritor. São nomes que demonstram fidelidade artística, amizade, reconhecimento dos textos do velho literato, que por sua vez soube reconhecer a novidade e a importância dos trabalhos dos iniciantes.

⁹ BOAVENTURA, Maria Eugênia, *O Salão e a Selva*, p. 254. Segundo a autora, estes escritores protagonizaram uma bela homenagem a Oswald, por ocasião de seu sexagésimo aniversário, enviando um “telefonema a 32 vozes”, publicado no jornal *Folha da Manhã*, destacando sua contribuição à literatura nacional, bem como sua “... *fê nos valores da vida e da arte*.” (p. 255).

¹⁰ FONSECA, Maria Augusta, *Oswald de Andrade 1890-1954: biografia*, p. 270.

São leitores de elite, e acima de tudo, leitores privilegiados, que sistematizaram suas impressões sobre o obra de Oswald, assim como sobre sua figura. Leitores carinhosos, estudiosos-amigos que procuraram intervir no destino do texto oswaldiano, já que mudar o destino do autor em vida era algo fora de suas capacidades. Eis pois que essa raridade de leitores precisa ser relativizada: os numerosos textos dos leitores de elite tornam-se documentos históricos sobre o tratamento dispensado à obra, bem como sobre diferentes momentos, perspectivas e movimentos da literatura brasileira. Trata-se de um material influente, para não dizer decisivo no que se refere à reabilitação de Oswald e ao conhecimento que temos desta obra — em suma, um tipo de *intervenção* que muitas vezes deixamos passar em branco:

“Se a experiência da grande massa de leitores está além do alcance da pesquisa histórica, os historiadores deveriam ser capazes de captar algo do que a leitura significava para as poucas pessoas que dela deixaram um registro. [...]”¹¹.

Se os livros de Oswald de Andrade não atingiram um público de massa, talvez sejam os que mais sofreram intervenções dos leitores de elite e, com certeza, foram dos mais apropriados por críticos literários e movimentos artísticos, como foi o caso da vanguarda Concretista, do teatro de José Celso Martinez Corrêa, ou ainda a Tropicália. Honestamente, seria uma loucura querer abarcar aqui todas estas manifestações da inteligência artística e literária nacional. Cada figura evocada acima mereceria longa análise, talvez uma tese para cada uma delas. E nem foi essa a proposta inicial desse ensaio. De qualquer forma, não me parece possível crer, deste ângulo, neste argumento da raridade de leitores sobre o trabalho de Oswald.

O que procurarei aqui é tentar perceber e historicizar as diferentes intervenções dos críticos no texto, bem como os *sentidos* que tais leituras imprimiram ao texto oswaldiano, considerando diferentes momentos:

¹¹ DARNTON, Robert, “História da Leitura”. In. BURKE, Peter (org.). *A escrita da História*, p. 224.

- a primeira tentativa de reabilitação e de sistematização crítica da obra, organizada na década de 1940 por Antônio Candido de Mello e Souza;
- os debates entre o grupo concretista e seus críticos, ao longo dos anos 60, em paralelo com a retomada de Oswald pelo teatro de José Celso Martinez Corrêa, com a encenação — e conseqüente repressão pela ditadura — de *O Rei da Vela*, em 1968; e durante os anos 70 — década em que as obras completas de Oswald de Andrade são lançadas e o autor passa a se tornar não só um “problema literário”, como disse Antônio Cândido, mas também um *ícone*, uma espécie de signo à solta na cultura, que parece ressurgir em momentos de crise; parece ser nesta década que Oswald se torna também um referencial acadêmico e passa a ser considerado a figura “ponta-de-lança” não só da Semana, mas mesmo o ponto inaugural da modernidade nas letras brasileiras; para alguns autores, será mesmo *a primeira* (e talvez a única...) manifestação em plena consonância com a modernidade que o modernismo em sua fase “heróica” produziu.
- por fim, veremos um pouco da crítica sobre essa produção da década de 70 e suas implicações, no raiar dos anos 80, notadamente através das considerações de Roberto Schwarz.

Procuraremos pensar os recortes em que o texto oswaldiano foi enredado, introduzindo, em seguida, a problemática essencial deste ensaio: o texto de Oswald enquanto produtor de representações da cidade de São Paulo, em diálogo com seu tempo.

1.2. — Panorama de uma crítica apaixonada

Uma preocupação geral une quase todos os escritores, poetas, críticos literários que aludimos a pouco: eles tiveram como motivação recuperar a obra de Oswald de Andrade, bem como sua figura, daquele horrível esquecimento e ostracismo que se abateu sobre o escritor, no final de sua vida e até mesmo depois, durante a década de 1960. Entre o diabetes agravado pelo apetite de Oswald (que era apaixonado por um doce de leite condensado, chamado “baba de moça”, saboreado

de madrugada às escondidas de Antonieta Marília de Andrade, sua última esposa¹²), entre os problemas cardíacos e a falta de dinheiro para amparar família e filhos, com certeza uma de suas dores maiores era a falta de reconhecimento, o não constante que ouvia dos editores, desinteressados por sua obra, já que Oswald de Andrade não rendia lucros...

Aqueles que foram responsáveis pela sua recuperação literária escreveram sobre (e por) Oswald não só pelo ofício e pela necessidade de destinar ao escritor um justo lugar no cânone literário. Tratava-se de um ato diletante, mas que comportava outros sentidos:

- Ao mesmo tempo que um *protesto* pela exclusão de Oswald da História da Literatura Brasileira, escrever consistia, também, num ato de *denúncia*, como que referendando as declarações do modernista sobre o pouco valor dado à boa parte dos escritores no Brasil durante os anos 40, 50 e 60¹³.
- Além da evidente homenagem ao amigo morto, tratava-se de manter vivo o interesse pelos princípios estéticos propostos pelo escritor, levando adiante o seu legado literário. O Concretismo, talvez o mais influente movimento literário brasileiro contemporâneo — e com certeza um dos mais polêmicos —, fez-se reivindicando a continuidade dos princípios formulados no Manifesto Antropófago, redigido por Oswald em 1928, contestando a “traição” chamada “Geração de 1945” às conquistas da geração da Semana de Arte Moderna de 1922.
- No período da Ditadura Militar (1964-1985), retomar Oswald significava, por fim, uma *transgressão* ao cânone bem comportado da literatura nacional, à nublagem

¹² ANDRADE, Marília de, “Oswald de Andrade e Maria Antonieta — fragmentos memória e fantasia”, *Remate de Males*, nº. 6, IEL, Unicamp, 1986, citada por FONSECA, Maria Augusta, *Oswald de Andrade 1890-1954: biografia*, p. 268

¹³ “O escritor no Brasil é um pobre diabo, pois não há um clima propício que o receba. As dificuldades são tremendas: ou ele tem de se vender, se isolar ou sorrir... Infelizmente — pelo menos aqui no Brasil — o escritor tem que ser um cidadão como outro qualquer, isto é, para viver vê-se obrigado a se atirar ao comércio ou à política, indo trabalhar como corretor de imóveis, investigador ou numa bomba de gasolina...”. ANDRADE, Oswald de, *Trópico*, São Paulo, 2 de maio de 1950, citado por BOAVENTURA, Maria Eugênia, *O salão e a selva*, op. cit. p. 254.

mental com que a Ditadura Militar presenteou milhões de brasileiros (é no mínimo curioso pensar que um dos alvos preferidos de Oswald de Andrade em vida, Olavo Bilac, tinha seus Hinos e poesias estampados nos livros de Educação Moral e Cívica, figurando antes como “Patrono do Exército Brasileiro” do que como poeta, enquanto que a obra de Oswald continuava no ostracismo); e à pesada censura, que definia o que era lícito e pernicioso, o que deveria ser assistido ou não: foi assim com a encenação de *O Rei da Vela*, pelo grupo de teatro de José Celso Martinez Corrêa, proibida em 1968 — o que sufocou o nascente interesse pelo escritor¹⁴.

Vejamos estas características gerais mais profundamente agora, comentando um pouco esta por vezes intrincada e tensa linha de comentadores.

II. Antônio Cândido e a recuperação de Oswald de Andrade¹⁵

II.1 — Ultrapassando Tristão de Athayde

Publicado originalmente em 1945 no livro *Brigada Ligeira*, o ensaio “Estouro e Libertação” de Antônio Cândido é um dos primeiros estudos mais rigorosos e sistemáticos da obra literária de Oswald de Andrade. Nele, Antônio Cândido percebe a obra do escritor como “*problema literário*” de difícil solução: “*Imagino, pelas que passa nos seus contemporâneos, as rasteiras que passará no críticos do futuro*”¹⁶. Em oposição à fama de escritor de obscenidades e de piadista, ressalta o lado sério da obra do escritor, buscando superar o “personalismo” com que os críticos da época lidavam com o texto de Oswald, destacando pois não o homem jocoso e combativo, mas sim o literato.

¹⁴ FONSECA, Maria Augusta, *Oswald de Andrade: biografia*, p. 278

¹⁵ Uso aqui a reedição do texto publicada em *Vários Escritos*, São Paulo, Duas Cidades, 1977, 2ª edição.

¹⁶ CANDIDO, Antonio, “Estouro e libertação”, op. cit. p. 35

(...). “Em relação à sua obra, os críticos raramente tentam um esforço de simpatia literária, colocando-se acima dos pontos de vista estritamente pessoais. Impressionados com o caráter personalista que ele assumia nas suas relações literárias, agem da mesma forma em relação a ele. (...). Ora, é necessário rejeitar este esquema simplista e fazer um esforço sinceramente objetivo, livre do fermento combativo característico da sua personalidade. É o que pretende este ensaio.

Nele, só abordarei o romancista, deixando de lado os outros aspectos de um autor que é também poeta, jornalista, dramaturgo. Quanto à sua pessoa e à sua atividade modernista; quanto ao homem da Antropofagia e o bicho-papão do burguês aterrorizado, deixo-o para os biógrafos e possíveis autores de ABC.”¹⁷

Essa crítica “personalista” a que alude Antônio Cândido talvez possa ser reportada a uma série de críticos literários contemporâneos de Oswald de Andrade. O autor tenta sistematizar a obra oswaldiana levando em conta o estilo do escritor, procurando estabelecer um olhar objetivo sobre a obra, tentando libertar-se não só da mitologia que cercava sua figura, como também liberar a obra dos juízos pessoais de críticos literários anteriores, que, considerando mais a pessoa e a atitude provocativa do escritor, desqualificaram as obras deste no nascedouro, durante (e desde) a década de 1920.

Estouro e Libertação apresenta uma resposta extremamente sólida a toda uma série crítica extremamente negativa com relação ao modernista, cujo ponto alto e talvez mais significativo seriam os ensaios de Alceu Amoroso Lima — Tristão de Athayde, que polemizou com Oswald de Andrade em 1925.

O leitor me perdoe esta quebra de sequência na passagem sobre Antônio Cândido. Mas se assim procedo, é para melhor situar a importância do ensaio deste último, contrastando-o com um que foi produzido em meio aos debates suscitados por Oswald. O artigo de Tristão vem em resposta à um anterior do modernista, em que, por meio de *O Jornal* (RJ, 08 de junho de 1925), o escritor divulgava os preceitos da estética Pau-Brasil, atacando também a poesia parnasiana e simbolista então vigente:

¹⁷ Id. *ibidem.*, pp. 35-6

Chamei Pau-Brasil à tendência mais rigorosamente esboçada nos últimos anos em aproveitar os elementos desprezados da poesia nacional. Poesia de exportação, dizia eu no meu manifesto de há dois anos [*Manifesto da poesia Pau-Brasil - 1923*]. Oposta ao espírito e à forma de importação.

Ao contrário da parlapatice léxica do sr. Coelho Neto e da cantata decassilava de Bilac. A tolice se quiserem, mas diferente da do sr. Medeiros e Albuquerque, que essa é professoral e bem redigida. O que os primeiros cronistas descobriram, o que nossas grande orelha infantis ouviram e guardaram em nossas casas.¹⁸

Creio não ser demais aqui nos reportarmos ao ensaio resposta de Tristão de Athayde, *Literatura Suicida*, em que este crítico se ocupa em discutir a originalidade e a importância da obra oswaldiana, que, como veremos — e já adiantamos ao leitor — parecia ser nenhuma, pelo menos naquele momento...

Literatura Suicida foi publicado originalmente em *O Jornal*, em dez partes entre 28 de junho e 5 de julho de 1925. Investindo contra o modernismo e principalmente contra Oswald e seus livros *Memórias Sentimentais de João Miramar* e *Poesia Pau Brasil*, argumenta que estas seriam uma importação de fórmulas vanguardísticas já desgastadas, tão corrompidas — e corruptoras —, e tão falsas quanto os estilos caducos que o modernista criticava.

Não quero erigir-me em campeão dos poetas brasileiros. Estou de pleno acordo que a grande maioria de que aquilo que apresentam como próprio é apenas importado. Poesia de Fora. Imitação.

Apenas, há um pequeno engano na frase enfática de Sr. Oswald de Andrade. A sua poesia é tão importada como as demais. A única diferença é a seguinte: é que ela importa mercadoria deteriorada — automóveis em segunda mão, máquinas já usadas ou enferrujadas, etc.

Toda a originalidade novinha em folha do Sr. Oswald de Andrade, toda a sua literatura mandioca, aborígene, precabralica, precolombiana, premongólica, toda ela é bebidinha, direta e indiretamente, em duas fontes muito recentes e muito conhecidas; o dadaísmo francês e o expressionismo alemão. Para mencionar apenas

¹⁸ ANDRADE, Oswald de, "Pau-Brasil", *O Jornal*, RJ, 08-06-1925. In *Obras completas de Oswald de Andrade: Os Dentes Do Dragão - entrevistas*, 2^a edição, 1990, pesquisa, seleção, organização e notas de Maria Eugênia Boaventura, op. cit. p. 22

os dois movimentos fixadores de um mal que já contaminou todos os países, como o marinismo do século XVII.¹⁹

Com relação ao “mal dadaísta”, este “nihilismo fundamental” reduzido à simplicidade e ao puro deleite estético, sem uma finalidade outra, Tristão salienta que a importação deste por Oswald demarca a decadência de suas propostas, bem como a baixa palude literária dos modernistas:

“... que triste papel fazem os nossos subdadaístas, acreditando ainda na existência do Pão-de-Açúcar, do encouraçado *Minas Gerais*, do Cruzeiro do Sul, da febre amarela? Não há dúvida que o dadaísmo, se já vinha deteriorado quando o importaram, ainda mais apodreceu aqui. Mediocrizou-se. Sempre o nosso medo dos extremos.”²⁰

Definindo o expressionismo e o dadaísmo como movimentos literários mortos e esgotados em seus países, imputa o crítico a Oswald a responsabilidade de apresentar estes “cadáveres” enquanto uma novidade. E o mal maior de Oswald seria o de procurar uma originalidade literária pelas vias da destruição e da morte da literatura e da prosa brasileiras. No trecho seguinte, podemos muito bem perceber o “personalismo” crítico a que se antagoniza Antônio Cândido, uma vez que Tristão mira sua pena não mais às idéias, mas à própria pessoa de Oswald:

Não será um pouco, ou tudo, o que se dá com o Sr. Oswald de Andrade, e seus companheiros de aventura expressionístico-dadaísta? Não é a miséria literária que o impele, não. É coisa muito pior. Culto, inteligente, viajado, sabendo ver e sabendo como os outros vêem, não sofre literariamente de privação mas de fartura. E saciado, inoculado de jacintismo, imitando superficialmente certos companheiros de geração européia, que tem um pouco mais de razão de estar cansados e esgotados — deu-se ao prazer de matar pelo gosto de ver como morriam, entre as suas mãos, essas recém-nascidas, que são a poesia e a prosa brasileira. E conclui que isso era “uma pura delícia”.²¹

¹⁹ ATHAYDE, Tristão de, *Literatura Suicida*. In. ATHAYDE, Tristão de, *Teoria, Crítica e História literária*. Seleção e apresentação de Gilberto Mendonça Teles, op. cit. p. 349

²⁰ Id. ibidem., p. 351

²¹ Id. ibidem., p. 354

Contra-pondo-se à esta literatura suicida, Tristão de Athayde propõe o abandono tanto da imitação dos modelos ultrapassados ainda vigentes na literatura nacional²², advogando uma “volta ao clássico” — não uma imitação da forma clássica, mas uma imitação do “espírito clássico”, uma “inspiração intelectual” que colocaria o artista brasileiro no caminho da criação verdadeira, capaz de superar as formas corrompidas e corruptoras de arte.

— Ir ao clássico. Penetrarmo-nos de seu espírito de disciplina criadora. Compreendê-lo, não como uma volta aos cadáveres ou às estátuas, mas como uma absorção viva das forças esparsas, bárbaras, dissolventes, românticas, que nos rodeiam. Um domínio sobre elas. Uma lucidez. Uma reascensão do inconsciente ao consciente.²³

Em suma, sua denúncia da literatura suicida oswaldiana não só recusa os textos vanguardistas deste, mas procura mesmo repelir as correntes modernas da arte, que então floresciam no início do século. Em contraposição, propunha esta “lucidez”, esta imitação e inspiração no “espírito clássico”. Estas imagens elaboradas por Tristão de Athayde acabaram por delimitar e inscrever as propostas e a obra de Oswald em uma oposição: Razão *versus* irracionalismo. O *Manifesto Pau-Brasil*, a *Poesia Pau Brasil*, as *Memórias Sentimentais de João Miramar* seriam expressões de uma arte irracionalista e decadente que, importada, resultaria em uma arte pior e corruptora. Mesmo sem desejar ser um “campeão dos poetas brasileiros”, a estratégia de texto de Tristão de Athayde faz com que este arrogue para si a missão de desmistificar as estéticas decadentes e de clamar um princípio organizador, racional e unificador, para ordenar um país caótico e instável, à partir de uma visão apocalíptica da história:

Estamos nós, brasileiros, no caos. Tudo é informe. Tudo é transitório. Aceitamos as correntes mais contrárias. A raça não está caldeada. A saúde do povo corrompida. A riqueza, nas mãos de estrangeiros ou no fundo da terra. A unidade nacional abalada. A

²² “— Repudiar o classicismo; o helenismo; o quinhentismo, como pura degeneração do clássico”; id. ibdem., p. 361

²³ Id. ibdem., p. 361

sorte do indivíduo abandonada. O poder, arbitrário, periclitante ou acometido de armas nas mãos. A arte, a filosofia, a literatura, imitando o passado ou comprazendo-se na diluição, no sarcasmo cínico, na morte. A terra ignorada. O futuro incerto. Tudo transitório. Tudo por fazer. Tudo vago, indeciso, amorfo.

(...)

Exatamente o contrário é que precisamos. Onde não há forma, busca-se a forma. Onde não há ordem, domina-se a desordem.²⁴

A resposta de Oswald de Andrade não tardou a sair, vindo, de forma extremamente irônica, também pela imprensa. Em artigo escrito em agosto e publicado em *O Jornal* (Rio de Janeiro, 18 de outubro de 1925, p. 4), o modernista rebateu ponto por ponto a crítica de Tristão. Deteremo-nos em seus pontos principais.

À acusação de importação de velhas fórmulas decadentes, Oswald responde que

É incontestável. Eu marotamente arranjo a minha originalidade nos “últimos” manifestos da Vanguarda européia. E admira que chegando ao Brasil no *Andes* a 4 de maio e dando o meu artigo ao *O Jornal*, em junho, não tivesse a presença de espírito de aproveitar a verdadeira novidade do momento — a que se chama de supra-realismo — quando, por exemplo, uma variante de sucesso desse nacionalismo, o arrelialismo, em vez de copiar de lingüinha de fora, num estafamento de simulações criadoras os cacos vencidos de Dada e do Expressionismo, a fim de fazer propaganda da já invencível Poesia Pau-Brasil.

Para vir você, marechal Fontoura das letras pátrias, meter-me definitivamente na ilha dos plagiários.²⁵

Na passagem, Oswald não só assume, de forma provocativa, a apropriação dos textos vanguardistas estrangeiros, como também pratica uma estratégia de texto ao meu vem *nada ingênua* — como todo o conjunto da produção modernista: ao mesmo tempo em que admite a apropriação, *beneficiando-se* das propostas vanguardistas (supra-realismo ou surrealismo), nega, ao mesmo tempo, o caráter de

²⁴ Id. ibidem., p. 360-361

²⁵ ANDRADE, Oswald de, “A Poesia Pau-Brasil: resposta a Tristão de Athayde”, in. *Os dentes do dragão - entrevistas*, op. cit. p. 29

imitação, do qual tenta todo o tempo escapar e combater. Para tanto, inscreve as propostas incorporadas no espaço da poesia Pau-Brasil, equilibrando-se na corda bamba da dicotomia poesia nacional *versus* poesia importada. Colocando-se nesta posição, pode Oswald continuar seu trabalho de pesquisa e incorporação dos manifestos de outras vanguardas, sem no entanto se sentir ameaçado na originalidade de sua produção. Pode, ainda, devolver o argumento, de forma irônica, desaforada, para os seus opositores.

Sua resposta ainda comporta um ataque significativo à proposta de “ida ao clássico” de Tristão de Athayde. Ela vem na forma de uma anedota.

Meu caro crítico, essa fórmula é que anda estafada neste tempo de descrédito dos Lenins.

(...)

Como não foi novidade para você o expressionismo-dadaísmo das minhas idéias — o que aliás é falso — é velha para mim a sua ida ao clássico, esgotada até a medula pela revista *Le Mouton Blanc*.

Houve mesmo uma classicomania moderna na Europa. Escute. Encontrei uma manhã Picasso, na Rue La Boétie. Isto se deu há dois ou três anos. Picasso estava irrequieto, andaluz. E interpelou-me:

— Que negócio é esse de clássico? Eu virei clássico. Todo mundo é clássico. É Cocteau que anda nos etiquetando. Vou fazer um escândalo. Virar cubista...

Contei à Cocteau o que Picasso me dissera. Cocteau correu ao dicionário, depois ao telefone:

— É você, Picasso? Olhe, descobri que você é clássico...

— Como? Nunca!

— Você sabe o que é clássico? Veja, no *Petit-Larousse*: “*Ce qu’em enseigne dans le classes*”. A sua pintura está chegando aos liceus. Clássica.²⁶

Clássico, na acepção da anedota de Oswald — e não é o caso de nos perguntarmos se Oswald realmente esteve com Picasso ou Cocteau... — é aquilo que foi institucionalizado (“o que é ensinado nas classes” dos liceus de arte, no caso). Aquilo que está sendo ensinado, que se tornou padrão, ou que se afirmou. Podemos nos indagar sobre a estreiteza desta acepção, mas ela exerce uma outra função neste

²⁶ Id. ibdem., p. 30. Maria Eugênia Boaventura informa, na nota 3 da mesma página, que *Le Mouton Blanc* era uma revista dirigida por Pierre Favre e Jean Hylier, que circulou em Lyon, durante o ano de 1922, que Oswald tinha na sua biblioteca.

contexto, com um duplo significado, em que vantagens e problemas são exprimidos ao mesmo tempo: ela aponta, primeiramente, para um *sentido* de afirmação das correntes de vanguarda, em contraposição à proposta de volta ao clássico de Tristão, rechaçando assim a idéia de arte corruptora ou decadente, bem como de irracionalismo: trata-se não de instintos a solta, mas de uma nova luz, um novo padrão, com espaço garantido e afirmado — ainda que o artista não aceite esta nova condição.

Em segundo lugar, o atraso artístico seria não o do escritor modernista — que inclusive alude lateralmente o problema da institucionalização da arte de vanguarda — mas o do crítico que recusa-se a *olhar para frente*, optando por não romper com os padrões de avaliação da obra artística, ainda que este esteja também fatigado das formas institucionais de composição e de gosto da literatura nacional.

Em defesa da poética Pau-Brasil, Oswald denuncia, ao fim do artigo, a recusa de tomar contato com o tema das *mudanças* que a modernidade impunha no início do século XX:

Se não há balbuciamiento aí, há primitivismo. Isso há. Sem escola. Sem monomania. Primitivismo, porque se formos naturais, temos que ser de nossa época. Uma época que começa. Que ignorava o vapor há cem anos, o automóvel há trinta, o avião há vinte, o gás asfixiante há doze e o Brasil há três.²⁷

No fundo, o que realmente parecia assustar Tristão de Athayde é esta detecção que a estética Pau-Brasil protagoniza: de que o país estava imerso não só artisticamente, mas econômica e culturalmente, em um processo muito maior, com características tais como a velocidade do tempo histórico, a instabilidade permanente, a tensão cultural e política, a maquinização do cotidiano, e a própria possibilidade de destruição em massa que a Primeira Guerra Mundial colocara no horizonte cerca de sete anos antes.

²⁷ Id. *ibidem.*, p. 34

Estamos diante de duas atitudes radicalmente diferentes: Oswald, apropriando-se das estéticas que propõe assumir a experiência da instabilidade e da transitoriedade, utiliza-se delas não somente para agitar o quadro literário nacional, mas principalmente para *construir uma nova percepção de sua época: o esforço de incorporação das teorias de vanguarda não se esgota em uma “atualização” das letras nacionais*. Voltemos ao Manifesto da Poesia Pau-Brasil:

“ A poesia existe nos fatos. Os casebres de açafão e de obre nos verdes da Favela, sob o azul cabralino, são fatos estéticos.

O Carnaval no Rio é o acontecimento religioso da raça. Pau-Brasil. Wagner submerge ante os cordões de Botafogo. Bárbaro e nosso. A formação étnica rica. Riqueza vegetal. O minério. A Cozinha. O vatapá o ouro e a dança.

A reação contra todas as indigestões de sabedoria. O melhor de nossa tradição lírica. O melhor de nossa demonstração moderna.²⁸

Pensemos um pouco nestas passagens do manifesto e na fala de Oswald sobre o primitivismo. A escrita procura uma nova forma de composição, uma *síntese estética* que inaugura uma nova forma de *perceber e vivenciar* a cultura, colocando-se de forma *seletiva e crítica* com relação à situação política, econômica e social do país — e, porque não dizer, do mundo. É um engano, ao meu ver, reduzir a estética Pau-Brasil a uma busca de identidade nacional, pois estaríamos deixando de lado um aspecto muito importante presente nos Manifestos: a convocação ao leitor para participar, de forma não-contemplativa, do universo cultural em que está inserido. Os Manifestos, antes de tudo, buscam *mobilizar* o leitor, tem por intenção fazê-lo opinar, participar da vida política nacional.

O tema da *busca de uma identidade nacional* só faz sentido se considerarmos os **conteúdos** do manifesto — por exemplo, as menções à paisagem, ou o nacionalismo do autor. É preciso ter em mente que tanto a paisagem, a riqueza étnica e o vatapá são arrolados como parte de uma *estratégia textual* que tenta levar o leitor a um posicionamento frente à situação política, cultural, literária, econômica do país.

²⁸ ANDRADE, Oswald de, *Manifesto da Poesia Pau-Brasil*, Apud. SCHWARTZ, Jorge, *Vanguardas Latino-Americanas: polêmicas, manifestos e textos críticos*, pp. 136-139

Não se trata de ser nacionalista, simplesmente. Os manifestos buscam não o “genuinamente nacional”, mas uma *terceira via* (muito visível na Antropofagia), que desdobra-se em Utopia, em uma síntese dialética que aponta para a possibilidade de se construir uma situação tal em que a cultura estaria livre de elementos nacionais considerados abomináveis — como o catolicismo, por exemplo. Seria, para tanto, necessário escolher, *julgar, pinçar* elementos nacionais e internacionais, fazer o leitor se mobilizar e operacionalizar, criticamente, a seleção do material.

Para brincarmos um pouco: o vatapá e Freud (que comparece citado no Manifesto Antropófago) não coexistem lado a lado, não são “adornos vocabulares”, mas funcionam como signos que são ativados na leitura, que se juntam numa proposta de transformação social: tanto a presença negra na cultura brasileira quanto as teorias sobre a repressão sexual são mobilizadas contra o racismo e contra a moral católica. e Freud, ao que consta, não é algo “genuinamente nacional”...

Não obstante, a percepção do social presente no texto de Tristão de Athayde, por sua vez, torna explícito o vilipêndio deste com relação à indústria cultural e os meios de comunicação de massa, que interferem na percepção do público, na atividade dos críticos e no sucesso dos maus escritores:

(...). A democratização da cultura, a sua extensão a massas cada vez maiores da população, faz com que a *publicidade* seja hoje o elemento inicial da divulgação de uma obra. Essa publicidade se utiliza de todos os elementos modernos de fácil difusão de notícias — rádio, imprensa, telégrafo, correio — para *preparar o ambiente* à recepção do novo livro, de cujo êxito assim se cuida com ânimo propriamente comercial.

(...). Esta [a obra literária] é que perde ou ganha com essa publicidade. Ganha junto ao grande público. Se este não fosse suscetível de ser facilmente levado pela publicidade, esta não pagaria as somas fabulosas que paga às rádios ou à imprensa. É incrível a docilidade do grande público. (...). Deixa-se levar pelas lérias mais ridículas. Lê os anúncios com ânimo de credulidade verdadeiramente supersticiosa. Daí o êxito dos mediócrs, ou dos “cavadores”, daí a grande circulação de obras sem o mínimo valor. (...) ²⁹

²⁹ id. ibdem. pp. 128-129

Há um termo muito incômodo na fala de Tristão: “democratização da cultura”. Isto pressupõe que, antes dos *mass-media*, a cultura (entendida aqui como “alta cultura”) seria do domínio de círculos de espíritos altamente eruditos, educados para a fruição das boas obras. Sua crítica a modernidade se faz, pois, creditando a responsabilidade da decadência da boa arte não ao mercado ou ao capitalismo editorial, mas ao progresso técnico (elemento que atraía Oswald), que teria desbancado o crítico literário de seu pedestal, deixando-o a mercê do “grande número”. Uma arte — e um país — para elites.

O que está destruído, para Tristão, é a própria *concepção católica* de se conceber as relações humanas que, aplicada em sua crítica literária, fornece à leitura o papel de exercer uma “*transusão do espírito*”³⁰, uma intercomunicação de almas, uma harmonia universal e histórica, em oposição ao tempo fluido e caótico de Oswald.



Em contraposição à esta perspectiva católica e elitista de Tristão de Athayde, Antônio Cândido volta sua pena para as características e a evolução da obra oswaldiana enquanto um conjunto de textos distintos, em relação ora de continuidade ou semelhança, ora de tensão entre um escrito e outro, ou mesmo de negação.

Seu intuito é o de recuperar a obra de Oswald, retirando-a do contexto polêmico em que se inscrevera vinte anos antes. No entanto, no seu ensaio ele imprime uma atualização da própria atividade do crítico, recusando uma crítica idealista da cultura e da produção literária em prol de uma outra perspectiva de análise que inscreva o autor e sua obra em um campo dinâmico de transformações e de interações com a realidade social. Abandona a idéia de decadência histórica e de importação, analisando a obra do ângulo do *estilo* e de sua sintonia com as transformações sociais.

³⁰ ATHAYDE, Tristão de, “O crítico em face da obra”, op. cit. p. 133.

II.2. — A estruturação dialética da obra oswaldiana

A partir daí, Antônio Cândido estabelece a clássica divisão da obra de Oswald em três etapas, que não se sucedem linearmente, sendo descontínuas e mesmo contraditórias: uma católica e pós-parnasiana, que antecede à 22 mas que acompanha a série *Os Condenados* desde *Alma* (1922) e *A Estrela de Absinto* (1927) até o último livro, *A escada vermelha*, de 1934, e mesmo em *A Revolução Melancólica*, vol. I da obra *Marco Zero*, de 1943³¹. O par *Memórias Sentimentais de João Miramar* (1924) e *Serafim Ponte Grande* (1933) constituem os livros da segunda fase, antagônica e completamente diferente da primeira, “... desde a linguagem, nua e incisiva, toda concentrada na sátira social, até a despreensão da atitude literária, que não se preocupa em embelezar a vida”³². E a terceira, inaugurada por *A revolução melancólica* — *Marco Zero I*, sintetizando as outras duas fases sob a forma do romance social, onde coexistem a sátira e a ficção dramatizada.³³ Apesar da ordem cronológica, Antônio Cândido adverte para o estranhamento e a dificuldade de leitura dos livros de Oswald:

(...). “O leitor ficará desorientado, no entanto, se tentar uma análise explicativa baseada na cronologia das edições. (...) É que as capas são enganadoras. Além de dispendir um tempo enorme na escrita, o autor conserva muitos dos seus livros na gaveta, anos a fio, antes de publicá-los. Mesmo identificadas as datas, todavia, permanece a estranheza, porque verificamos que as fases, longe de se sucederem regularmente, se misturam, — livros da primeira alternando com os da segunda, um aspecto aparentemente ultrapassado ressurgindo anos depois. *João Miramar* e *Serafim Ponte Grande* forma a segunda fase; no entanto, depois deles vem *A escada vermelha*, de algum modo ainda ligada à primeira. A linha que procuramos discernir é, pois, uma linha interrompida, sendo preciso um critério firme para entendê-la. Antes de mais nada, é necessário aceitarmos as suas contradições, procurando compreender o seu significado e determinar o progresso dialético que porventura representarem. (...)”³⁴

³¹ CANDIDO, Antonio, *Estouro e libertação*, op. cit. p. 37

³² Id. ibidem.

³³ Id. ibidem.

³⁴ Id. ibidem., p. 36-7

Ao invés de um ordenamento *cronológico* e “personalístico” da crítica literária dos anos 20, Antônio Cândido propõe um ordenamento *dialético* entre os textos de Oswald, tendo por base a evolução tanto do posicionamento do autor frente ao seu universo (de católico à rebelde anárquico e depois escritor socialista), como do estilo da escrita. Reside neste último aspecto o problema literário, que é aqui demarcado: como é possível coexistir traços do “*esteticismo desvairado da fase católico parnasiana*”³⁵ com o verdadeiras pérolas lingüísticas como *Miramar* e *Serafim*, às vezes convivendo no mesmo espaço, como é o caso de *Marco Zero*? Como coexistem o bom e o mal escritor no mesmo ser? E como este se resolve?

Vejamos, primeiramente, o estatuto que o crítico confere à trilogia *Os Condenados*.

Tal trilogia vale para Antônio Cândido como uma série de romances onde pode-se perceber a busca de um estilo e de uma técnica de escrita modernistas, que superassem plenamente a literatura parnasiana e simbolista. Assim sendo, para este crítico, Oswald teria usado uma “técnica cinematográfica”, formulando uma escrita que conseguisse narrar simultaneamente as ações, quebrando a continuidade cênica. Afirma ainda Antônio Cândido que esta técnica, recorrente no Modernismo, teve seu teórico em Mário de Andrade e foi ainda adotada em larga escala por Plínio Salgado em romances como *O Estrangeiro*³⁶.

Apesar de uma solução técnica feliz, a busca por um estilo naufraga no “gongorismo psicológico” que afeta todos os livros da série:

(...). “Por ‘gongorismo psicológico’ quero me referir à tendência para acentuar, em escala fora do comum, os traços psíquicos de um personagem; os seus gestos, tiradas, atitudes de vida. As pessoas neste livro são pequenos turbilhões de lugares comuns morais e intelectuais; o processo do autor consiste em acentuar violentamente as suas banalíssimas qualidades, afogando-os definitivamente na retórica. Literatos baudelerianos, cáftens desalmados, flores do vício, velhinhos sofrendores, funcionários ridículos, — todos são de uma coerência espantosa com os traços convencionais que os constituem. Feitos de um só bloco sem complexidade e sem profundidade, não

³⁵ Id. ibidem., p. 50

³⁶ Id. ibidem., pgs. 39-40

passam de autômatos, cada um com a sua etiqueta moral pendurada no pescoço. Reina um convencionalismo total do ponto de vista psicológico.”³⁷

Soma-se a tudo isto o catolicismo que marca a visão de mundo do autor, que persiste ainda em *A estrela da Absinto*, embora Antônio Cândido ressalte que “... a escrita perde muito daquele delírio imagístico, quase grotesco, e sobe um pouco de nível, embora a psicologia se banalize ainda mais”³⁸.

A redenção estilística só vem em *A escada*, onde o problema do maniqueísmo é resolvido pela descoberta e adesão ao Socialismo e pela superação e dissolução das categorias de Bem e Mal, passando Oswald da visão católica de mundo para o olhar do militante comunista, que se expressa pelo personagem Jorge d’Alvelos. Conversão que não era apenas fictícia, mas experimentada pelo próprio Oswald, que na época do lançamento de *A Escada* era membro do Partido Comunista. Assim, a solução dos personagens e do estilo reflete a própria situação existencial e política do autor, quando não da própria modernização do país:

“A sua evolução moral e mental acompanhou a transformação social do país, condicionada talvez por ela. A alta [do café] vira florescer um romancista torturado pelo problema do mal, maniqueu parnasiano e místico; a quebra [após 1929], que o atirou na rua da amargura, apressou o afloramento do escritor revolucionário, ‘possuído de uma única vontade. Ser, pelo menos, casaca de ferro na Revolução Proletária.’”³⁹

Segundo o autor, esta redenção estilística não chega a alçar a série para a linha de frente das obras de Oswald de Andrade, permanecendo pois como uma obra menor, importante apenas como esboços das obras futuras:

“A *trilogia* permanece como inventário dessa fase, mas o seu valor literário é reduzido. É uma tentativa falha de romance, revelando aliás um Oswald de Andrade diferente da lenda, —

³⁷ Id. ibdem., p. 39

³⁸ Id. ibdem., p. 40

³⁹ Id. ibdem., p. 42. A citação de Antônio Cândido é do prefácio de *Serafim Ponte Grande*.

profundamente sério, não raro comovido, roçando, por inabilidade, no ridículo de um patético verboso e falso. Todavia, sente-se nesse montão de esboços trabalhados uma personalidade forte, uma vitalidade romanesca que lhes dá, num outro ponto, uma qualidade superior. E da mesma maneira que o tenebroso, o sinistro mal gosto de Euclides da Cunha não matou o seu talento e as suas intuições gerais, o gongorismo desvairado de Oswald de Andrade não chegou a abafar o escritor vigoroso que sentimos perdido nessas páginas mediocres, mas cheias de uma desusada inquietação.”⁴⁰

Não por acaso Oswald de Andrade irritou-se profundamente com nosso crítico durante algum tempo, briga que terminou em fins de 1945 ou início de 46, quando o próprio modernista encontrou nosso crítico na Livraria Jaraguá — “a velha, a verdadeira”, propondo

“...consolidar nossa amizade e declarava que dali por diante eu ficava com a liberdade de escrever o que quisesse a respeito de sua obra, que ele não molestaria nem responderia”.⁴¹

Tal caso foi narrado na famosa “Digressão sentimental sobre Oswald de Andrade”, onde Antônio Cândido, além de prestar uma bela homenagem ao amigo, faz também sua autocrítica.

Não obstante, a plenitude literária de Oswald se realizaria, para Antônio Cândido, no par *Memórias Sentimentais de João Miramar* (1924), e em parte em *Serafim Ponte Grande* (1929-1933)

Com relação às *Memórias*, este trabalho de Oswald é elevado pelo crítico à categoria de obra-prima, destacando o crítico que, em relação às suas outras obras, “Nunca mais Oswald de Andrade conseguirá realizar obra semelhante”⁴². Diversamente dos ataques de Tristão de Athayde, Antônio Cândido percebe na construção das *Memórias* a realização de um trabalho em que o autor “consegue

⁴⁰ Id. ibidem., p. 42

⁴¹ CANDIDO, Antonio, “Digressão Sentimental sobre Oswald de Andrade”, in. *Vários Escritos*, op. cit. p. 62.

⁴² CANDIDO, Antonio, “Estouro e Libertação”, in. *Vários Escritos*, op. cit. p 44

quase operar uma fusão da prosa com a poesia”, demarcando também a inserção do texto enquanto uma crítica social, além de seu valor literário.

Memórias Sentimentais de João Miramar, além de ser um dos maiores livros da nossa literatura, é uma tentativa seríssima de estilo e de narrativa, ao mesmo tempo que um primeiro esboço de sátira social. A burguesia endinheirada roda pelo mundo o seu vazio, as suas convenções, numa esterilidade apavorante. Miramar é um humorista *pince sans rire* que (como se diria naquele tempo) procura *kodakar* a vida imperturbavelmente, por meio de uma linguagem sintética e fulgurante, cheia soldas arrojadas, de uma concisão lapidar.” (...) ⁴³

Segundo Antônio Cândido, em relação à todos os enganos de *Os condenados*, *Miramar* realizaria em seu mais alto grau as propostas estéticas de Oswald, além de estabelecer, em doses perfeitas, a sátira social, que não só permaneceria na função de escarnecer a classe burguesa, mas que constituiria mesmo um retrato mordaz de seu modo de vida durante a década de vinte. O livro teria, então, uma dupla importância: estética, pelas novidades de estilo e de técnicas que propunha; sociológica, pelo “retrato” que o livro oferecia sobre a burguesia paulistana.

Elevando assim as *Memórias* como ponto alto da produção oswaldiana, este coteja então o restante das obras com este texto, estabelecendo-o como um

ponto de equilíbrio de sua obra, entre a afirmação tradicionalista d' *Os Condenados* e d' *A Estrela de Absinto* e o rompante anárquico de *Serafim*. A primeira, literária de mais; a segunda, literária de menos. ⁴⁴

Com relação à *Serafim Ponte Grande*, este é avaliado pelo ângulo de sua importância ideológica, pois é no famoso prefácio de 1933 que, conforme salienta o crítico, Oswald rompe com a burguesia. Seria este livro também o acontecimento literário “... mais sensacional de sua carreira de ficcionista” ⁴⁵.

⁴³ Id. ibdem., pp. 43-44

⁴⁴ Id. ibdem., p. 44

⁴⁵ Id. ibdem., p. 44

No entanto, o crítico não deixou de ressaltar falhas no estilo em *Serafim Ponte Grande*, destacando, todavia, o gigantesco distanciamento em relação ao “gongorismo” de *Os Condenados*.

Extremamente significativo como documento intelectual, *Serafim Ponte Grande* é um livro falho e talvez algo fácil sob muitos aspectos, cuja técnica nos leva a pensar em comodismo estético. Parece às vezes que Oswald refugia no estilo telegráfico e na síncope uma certa preguiça de aprofundar os problemas de composição. Todavia, tem muito de grande livro.⁴⁶

É como se Oswald imitasse a si mesmo em *Serafim*, repetindo o estilo em vez de aprofundá-lo. mas esta repetição, se comparado com outros escritos muito irregulares — pela ótica de Antônio Cândido —, teria ainda um brilho próprio, também pelo viés sociológico, já que o livro, ainda que inferior ao equilíbrio de *Miramar*, “...prende-nos por ser um estouro rabelaiseano, espécie de *Suma Satírica da sociedade capitalista em decadência e, pelo ser caráter de confluência de temas e tiques nacionais, uma sorte de Macunaíma urbano*”⁴⁷.

•

O esforço crítico de Antônio Cândido constitui a primeira tentativa de peso de se recolocar a obra de Oswald de Andrade em evidência, fora de um circuito de querelas artísticas, procurando na própria obra os seus pontos problemáticos, bem como os seus motivos de sustentação e brilho próprios. Nesta leitura que fez de Oswald, Antônio Cândido estabeleceu recortes qualitativos entre as séries de textos da *Trilogia do Exílio* e o par *Miramar/Serafim*. Este recorte entre obras de primeira grandeza — os dois últimos textos —, e a obra menor que seria *Os Condenados* tornaram-se, ao longo do tempo, não só uma referência obrigatória, mas mesmo um paradigma de estudos sobre Oswald, constituindo-se num *a priori* teórico que norteou uma significativa série de estudos, tais como o de Wilson Martins, *A Literatura Brasileira*, sexto volume: “O Modernismo” (Cultrix, 1977), em que este estudioso

⁴⁶ Id. ibdem., p. 45

⁴⁷ Id. ibdem., p. 45

adota a tripartição da obra de Oswald⁴⁸, compartilhando também da importância sociológica da obra. E em recentíssima reedição de *História Concisa da Literatura Brasileira*, Alfredo Bosi mantém igualmente seu norte analítico fiando-se em na tripartição da obra oswaldiana, constante em *Estouro e Libertação*⁴⁹.

Tal esquematização da obra foi absorvida, ainda que de forma conflituosa, por uma outra série de críticos, que partem das observações de Antônio Cândido, estabelecendo com ele, no entanto, uma discordância respeitosa, porém enfática. Estes críticos extremamente peculiares, que veremos agora, talvez sejam os responsáveis mais imediatos pelo *Status* que a obra de Oswald de Andrade ocupe hoje no cenário literário nacional; e que, creio eu, acabaram por impor, — mesmo que irrefletidamente —, as maiores dificuldades para o estudo do modernismo e mesmo para os escritos de Oswald.

•

III — A crítica Concretista

III.1. — Um primeiro efeito: Oswald signo de resistência

Em sua reconstituição da vida de Oswald, Maria Augusta Fonseca expõe, de forma concisa, como o autor foi recuperado pelo grupo de teatro Oficina, de José Celso Martinez Correa, entre os anos de 1967-68, justamente no período em que se iniciava a pior fase da ditadura militar.

(...). O mandato de João Goulart interrompido pelo golpe militar de 1964 traz um novo tempo de perseguições à políticos e intelectuais. Coincidência ou não, Oswald aparece como alternativa de sobrevivência e resistência cultural. Vem para ficar, brilhar e ser criticado, “o morto que não morreu”, como o título da peça que o amigo Piolim interpretava e com a qual provocava as sonoras gargalhadas de Oswald, nos cintilantes anos 20.⁵⁰

⁴⁸ MARTINS, Wilson, *A Literatura Brasileira*, vol. 6: “O Modernismo”, p. 245

⁴⁹ BOSI, Alfredo, *História Concisa da Literatura Brasileira*, 33ª edição (revista e aumentada), pp. 355-358

⁵⁰ FONSECA, Maria Augusta, *Oswald de Andrade 1890-1954: biografia*, op. cit. p. 279

Não apostaria em coincidência, uma vez que uma série de críticos já vinha trazendo o nome de Oswald de Andrade à alguns tempo. Veremos em pouco. De toda forma, a iniciativa do Grupo Oficina em montar *O Rei da Vela*, em 1967, e encená-lo, em 1968, recoloca no circuito artístico a obra oswaldiana. A proibição que se seguiu à montagem e encenação da peça, em 1968, também teve um alto efeito significativo. A exibição de *O Rei da Vela* — que poderia ter sido o marco inaugural do teatro moderno no Brasil —, fora proibida pelo Estado Novo, no ano de 1937⁵¹. Trinta anos depois, este lado subversivo de Oswald estava de volta, incomodando a direita em outro contexto. Este segundo recalque, creio, estabeleceu uma espécie de “linha de continuidade repressiva” entre uma ditadura e outra, entre estes dois momentos terríveis. Na primeira, a censura atingia o próprio autor; na segunda, era seu fantasma que, ao incomodar, era atingido e transformado em bandeira de resistência.

Enquanto um “fantasma subversivo”, Oswald e suas proposta literárias antropofágicas foram igualmente incorporadas por outros artistas. É ainda Maria Augusta Fonseca quem nos diz:

Oswald escritor, polêmico, combativo, vai rasgando pouco a pouco o caminho trazido pela crítica de Mário da Silva Brito, Antônio Cândido, Benedito Nunes, de Haroldo e Augusto de Campos, Décio Pignatari, Sábato Magaldi. Chega no límpido e orgiástico *O Rei da Vela*, de José Celso Martinez Correa, e entoa nos cantos da Tropicália de Caetano Veloso, e na *Geléia Geral* do poeta Torquato Neto, com música de Gilberto Gil, em que o “poeta desfolha a bandeira”, e mistura fios do Manifesto Antropófago: “tumbadora na selva selvagem”, “alegria é a prova dos nove”, “Pindorama país do futuro”.⁵²

A Antropofagia Oswaldiana, apropriada desta forma, trazia um arcabouço estético e político para se repensar, em outro contexto, a questão entre o que era

⁵¹ A esse respeito, ver FONSECA, Maria Augusta, *Oswald de Andrade 1890-1954*, cap. 13; e BOAVENTURA, Maria Eugênia, *O Salão e a selva*, pp. 172-175

⁵² FONSECA, Maria Augusta, *Oswald de Andrade 1890-1854*, op. cit. p. 279. Os trechos citados pela autora são do trabalho de FAVARETTO, Celso F., *Tropicália — Alegria, Alegria*, São Paulo, Kairós, 1979, p. 114.

“genuinamente nacional” e particular, e a sua relação com os movimentos culturais que vinham do exterior. Em um quadro marcado pela discussão sobre o Imperialismo e a dominação estrangeira (norte-americana, basicamente), via cultura de massas, a deglutição antropofágica caía como uma luva para os poetas e artistas, que podiam assim apropriar-se de elementos estéticos dispersos pela indústria cultural em todo o mundo e reciclá-los enquanto um produto um produto cultural nacional e autônomo, particular e universal ao mesmo tempo.

Podiam inscrever-se, ainda, em um espaço privilegiado de produção cultural, ao mesmo tempo em que podiam expressar, no âmbito da produção artística, uma resistência política, tematizando as transformações na vida nacional, ironizando-as, em uma linguagem universal, divulgada e estabelecida pelo mercado cultural. O samba poderia então coexistir com a guitarra elétrica; os Novos Baianos podiam, assim, harmonizar a “Bossa Nova” de João Gilberto e a música dos grupos *hippies*; Caetano Veloso podia invocar simultaneamente Carmen Miranda e a vanguarda Dada, como faz em *Tropicália*, enquanto Os Mutantes reciclavam Lupicínio Rodrigues em meio à Jimmy Hendrix, e Gilberto Gil e Jorge Ben(jor) iam do Taj Mahal à Copacabana, entre o soul, o funk, o reagge e o samba.

O que é importante demarcar aqui é que com a Tropicália e com José Celso Martinez Côrrea, o escritor esquecido emerge agora como um ícone, um signo a solta nas manifestações culturais provenientes da esquerda e da oposição à Ditadura.

Por detrás destes jovens artistas, poetas, músicos, podemos perceber a ação de outros intelectuais, cuja atuação havia começado nos anos 50. Também jovens, tendo em comum uma admiração confessa pela obra e pela figura do Antropófago — além de uma erudição fora do normal — estes poetas começaram, na sua atuação enquanto críticos literários, a preparar o terreno para a Tropicália e para Zé Celso e seu Oficina.

Contra o esquecimento em que Oswald estava imerso (afora o esforço de Antônio Cândido), tais críticos empreenderam uma operação de resgate em que a história do modernismo brasileiro — e mesmo a das letras pátrias — passou a ser pensada através de uma leitura muito peculiar do texto oswaldiano.

Pensemos a seguir a atuação de nosso segundo bloco de escritores, os chamados poeta Concretistas que, por detrás e anteriormente ao brilho do Tropicalismo, acabaram por gerar o que talvez sejam os juízos mais difundidos sobre o trabalho de Oswald.

III.2. — Leituras concretistas

O ressurgimento da produção oswaldiana no cenário artístico e cultural está ligado ao exercício da crítica literária. Os trabalhos dos irmãos Augusto e Haroldo de Campos e de Mário da Silva Brito representaram um passo importante, senão decisivo, neste contexto. Debruçando-se sobre a *estruturação* da linguagem poética de Oswald, os concretistas puderam demarcar os paralelos entre esta e as propostas das vanguardas européias, notadamente os manifestos Futuristas de Marinetti e o Cubismo.

Alfredo Bosi aponta para este momento da crítica, chamando a atenção do que, com os Concretistas e seus estudos de tendência estruturalista, pode-se ver de forma mais clara que a ousadia experimental da poesia de Oswald iam além do verso livre, que seria ainda uma “unidade rítmico-melódica”, para transformar-se mesmo em uma ruptura sintática, obtida à partir de “... *capítulos-istantes, capítulos-relâmpagos, capítulos-sensações*”, “*colagem rápida dos signos*”⁵³, numa mobilidade estrutural do texto até então inédita em nossa literatura.

A leitura dos concretistas buscou, ainda, uma nova compreensão do conjunto das obras de Oswald, estabelecendo, conforme dito anteriormente, um diálogo com a abordagem elaborada nos anos 40 por Antônio Cândido. Incorporando a análise sociológica deste, mas tentando ultrapassar seu conceito de estilo, os irmãos Campos e Mário da Silva Brito sugerem um outro estatuto para os trabalhos considerados “menores” do autor.

⁵³ BOSI, Alfredo, *História concisa da literatura brasileira*, op. cit. pp. 358-359

Iniciamos a avaliação pensando, primeiramente, como Mário da Silva Brito, em concordância com Augusto de Campos, organizou uma reavaliação de *Os Condenados*, em que podemos perceber melhor uma positivação quase que absoluta deste texto, em “cordialíssima” discordância com o rigor analítico de Antônio Cândido de Mello e Souza. É também sobre *Os Condenados* que podemos ver mais claramente as posições de nossos críticos literários.

III.2.1 — A leitura de Mário da Silva Brito

Mário da Silva Brito retoma, no seu ensaio de 1972, os seguintes pontos da crítica de Antônio Cândido: a concepção de *Os Condenados* como uma obra em busca de estilo; a feliz solução técnica empregada no romance; a inauguração da técnica cinematográfica de narrativa; a relação entre os personagens e a biografia do autor; a divisão em fases da obra Oswaldiana e a redenção estilística.

Por sua vez, Mário da Silva Brito busca um novo estatuto para a série, apoiando-se, para tanto, nas afirmativas de Sérgio Milliet relativas à reedição de *Os Condenados* em 1941, já na sua forma atual. Citando Sérgio Milliet, nos explica o autor:

(...). “A obra de Oswald é, até certo ponto, uma análise literária dos processos sociais. E uma análise baseada em pesquisas, em *trabalho de campo* demorado e paciente. Aliás quem lhe conhece os cadernos de anotações bem sabe a que ponto sua observação é cuidadosa e objetiva.”⁵⁴

Ainda valendo-se de Sérgio Milliet, vemos no ensaio do crítico a questão do estilo mudar radicalmente de figura:

(...). “Quanto ao estilo destaca ‘o valor de sua frase curta, incisiva, de um colorido intenso’ e mostra que ele como que pratica ‘o expressionismo trágico’. Por fim, logo após observar que o escritor ‘é brilhante com sentimentalismo e *inteligência do coração*’, afirma não ignorar que o tríptico ‘tem defeitos, e graves’. ‘Uma crítica severa’—

⁵⁴ BRITO, Mário da S. “O Aluno de Romance Oswald de Andrade”, op. cit. p. 17. Mário da Silva Brito não faz a referência ao texto de Sérgio Milliet, apesar de citá-lo.

finaliza — ‘que não levasse em conta sua precedência na história do moderno romance brasileiro, os anotaria facilmente. Mas com todas as suas falhas é uma obra que ficará e que merecia a reedição prometida. Oswald foi um precursor e seu livro permanece, vinte anos após o seu aparecimento, digno de leitura e de discussão.’⁵⁵

Operando com os aspectos positivos destacados por Sérgio Milliet e pelo próprio Antônio Cândido, Mário da Silva Brito consegue inverter o balanço negativo da crítica deste último, tendo o cuidado de destacar, via Milliet, que há problemas na obra. No entanto, acentuando em Oswald o papel de precursor do romance moderno no Brasil, pode o crítico em questão tangiversar sobre os possíveis problemas, terminando por um balanço bastante positivo da obra.

Nosso crítico prossegue incorporando o parecer de outro conhecido literato: Haroldo de Campos, que vê n’ *Os Condenados* uma *prosa crepuscular*. Mário da Silva Brito entende por isso “... o entardecer de uma época, um instante de transição entre um Brasil que morre, e outro que nasce, um Brasil passadista e decadente em conflito com o que estava ingressando no século XX.”⁵⁶ A falha estilística, caracterizada pelo “*entulho art-nouveaux*” identificado por Haroldo e expresso “na agonia de uma concepção de mundo” presente no romance *Alma*, corresponderia, na verdade, a todo um estilo de viver que estava em declínio, cuja

“... derrubada dos velhos mitos começaria com a Semana de Arte Moderna, e com as revoluções políticas iniciadas em 1922. *Os Condenados* são a lápide tumular desse tempo. Oswald fez a burilada, estilizada, oração fúnebre dessa hora histórica na primeira fase de sua ficção. Mais tarde, em *Serafim Ponte Grande*, fará o epitáfio da burguesia.”⁵⁷

Em seguida, Mário da Silva Brito retoma a ligação entre os acontecimentos da vida pessoal de Oswald e a sequência de personagens das páginas de *Os Condenados*: Alma, a prostituta personagem principal dos dois primeiros livros da série é Deisi, a moça que freqüentava a *garçonnière* de Oswald e que se assinava como “Miss

⁵⁵ Id. ibidem., p. 17

⁵⁶ Id. Ibidem., p. 18

⁵⁷ Id. ibidem.

Ciclone” no diário coletivo *O perfeito cozinheiro das almas deste mundo*, de 1918⁵⁸; Mary Beatriz seria inspirada em Kamiá, a primeira mulher de Oswald, ou em Carmen Lídia, bailarina com quem o escritor teve um barulhento romance nos anos 10⁵⁹. Jorge d’ Alvelos e João do Carmo seriam os “porta-vozes” do modernista⁶⁰, enquanto a Mongol de *A Escada* seria a “encarnação fictícia” de Pagu (Patrícia Galvão), esposa de Oswald no início dos anos 1930”, ... *a Passionária nacional dos momentos primeiros e heróicos da luta ideológica no Brasil*⁶¹.

Afora os aspectos autobiográficos da obra de Oswald, Mário da Silva Brito menciona um outro ângulo de abordagem possível: a observação dos personagens da sociedade urbana paulistana presentes n’ *Os Condenados*:

“... o caráter urbano e cosmopolita da *Trilogia*, a topografia paulista e paulistana em que se desenvolve, o censo e o recenseamento de sua população fictícia, a constituição social das personagens que nela habitam — em linhas gerais integrada pela burguesia, uma ascensional e outra em declínio; pequenos funcionários, públicos ou particulares; os representantes dos diferentes meios artísticos; modestos trabalhadores autônomos, que vivem de biscates; capitalistas e defensores da ordem pública; profissionais liberais; mais o *lumpenproletariat* do que o proletariado propriamente dito. Esses grupos todos, acrescidos do campesinato e de outras categorias sócio-profissionais, vão aparecer, de novo, em livros mais tarde publicados.”⁶²

De um, lado, Antônio Cândido ressaltando o caráter menor dos textos em questão; por seu turno, Mário da Silva Brito enxerga em *Os Condenados* não o inventário, mas o exame literário de uma época, situada no limiar de uma nova etapa para o pensamento brasileiro, iluminada por revoluções e oposta ao ocaso de uma sociedade cheia de preconceitos, afundada no passadismo parnasiano. Na série

⁵⁸ Id. ibdem., pgs. 18-9

⁵⁹ Id. ibdem., p. 19

⁶⁰ Id. ibdem.

⁶¹ Id. ibdem., p. 20

⁶² Id. ibdem., p. 27

teríamos a observação crítica desta realidade metropolitana nascente, ao mesmo tempo em que se celebra a missa de sétimo dia do passado.

III.2.2 — Haroldo de Campos e as obras de vanguarda

A valorização de *Os Condenados* enquanto um réquiem do obscurantismo social e literário do século XIX contrasta com as “luzes” revolucionárias das *Memórias Sentimentais de João Miramar* e de *Serafim Ponte Grande*. Esses trabalhos são avaliados, do ângulo de vista dos concretistas enquanto uma *ruptura* com as formas bem comportadas de escrita e enquanto um *marco* inaugural do moderno romance brasileiro — ou até mesmo de seu limite, já que Haroldo de Campos percebe *Serafim Ponte Grande* não como um livro, mas como um “não-livro”.

Se Antônio Cândido tinha em conta que *Miramar* era o ponto de equilíbrio da obra Oswaldiana, e *Serafim* seria um trabalho em que o autor estaria repetindo sua fórmula, aqui Haroldo de Campos estabelece uma linha de continuidade entre os dois textos.

•

Em ensaio original de 1966, *Miramar na Mira*, Haroldo de Campos destaca esta ruptura sintática no *Miramar*, à partir da incorporação dos princípios estéticos formulados pelo *Manifesto tecnico della letteratura futurista*, de 1912. Em contraposição à formas realistas tradicionais da literatura, Marinetti, neste texto, propõe a “parolo en libertá” (palavras em liberdade), rompendo com a forma sintática do encadeamento das palavras e estabelecendo entre elas uma relação por analogia.

O emprego de verbos no infinitivo, o uso exclusivo de substantivos, a negação do uso de adjetivos, a composição fragmentária, o desaparecimento do fio narrativo

seriam propostas do *Manifesto tecnico* que Oswald teria se apropriado para a composição de *Miramar* e de seus 168 fragmentos móveis.⁶³

Não obstante, a postura guerrilheira de Oswald com relação ao parnasianismo seria também explicada pela incorporação que o escritor faz dos argumentos futuristas. Haroldo de Campos cita uma passagem em que Oswald de Andrade critica os seus “censores” utilizando-se dos argumentos de Marinetti:

O erro de nossos censores é o erro de todos os envelhecidos: estão fora da psicologia do telégrafo sem fios, do aeroplano, da estrada empedrada de automóveis e o seu armário de musas move fantasmas longínquos e torvos num João Minhoca decaído em velhos plágios facunhudos (...).⁶⁴

Invocando no seu ensaio esta fala de Oswald de Andrade, Haroldo de Campos não só ratifica a ligação entre o modernista e o futurismo. Justifica o valor de Oswald situando-o enquanto um escritor revolucionário e militante em consonância com os tempos novos da técnica e das possibilidades em aberto que este universo maquínico oferece.

Serafim Ponte Grande, por sua vez, radicalizaria ainda mais as conquistas de *Miramar*, ao aprofundar, segundo Haroldo de Campos em seu ensaio de 1971, “Serafim: um grande não livro”, a “*desarticulação da forma romanesca tradicional*”⁶⁵.

Em *Serafim*, segundo o crítico, Oswald conseguiria realizar um “não-livro”, em oposição às idéias de “comodismo estético” de Antônio Cândido. A montagem cubista de *Serafim*, utilizando-se de estilos narrativos diversos, articularia os fragmentos de textos e estilos deixando, concomitantemente, a estrutura do romance

⁶³ CAMPOS, Haroldo de, *Miramar na mira*, p. XXXIII

⁶⁴ Id. ibdem., p. XXXIX

⁶⁵ CAMPOS, Haroldo de, *Serafim: um grande não-livro*, op. cit. p. 146

à mostra. Recusando assim uma única unidade narrativa, e mesmo contestando-a, *Serafim* seria um “anti-livro”, “um grande não-livro de fragmentos de livro”.⁶⁶

A forma propositadamente aberta e fragmentária do texto seria também um lugar, no âmbito literário, da crise ideológica por que passava Oswald:

A anarco forma de *Serafim* é o *habitat* natural da consciência dilacerada de seu autor, que, no limiar de uma assunção crítica e de uma definida investidura ideológica, precisava de um brusco choque desalienador para converter essa negatividade em positividade. Mas a obra, enquanto objeto, transcende as circunstâncias de seu sujeito transitório, e ganha um conteúdo prospectivo que pode compensar, mais adiante, as crises dessa mesma profissão de fé e certeza militante.⁶⁷

Dividido ainda entre a fé na revolução socialista — que assumiria no início dos anos 30, ingressando no Partido Comunista Brasileiro —, e a vivência artística boêmia e cosmopolita, *Serafim* seria a expressão máxima tanto da crise ideológica, mas também seria a continuidade mais radical — e melhor — de sua obra vanguardista anterior. Enquanto realização artística, superaria o próprio momento de sua concepção, em duas direções: sendo retomada na forma da Antropofagia nos textos de Oswald nos anos 40; e enquanto uma obra autônoma, um “objeto” segundo Haroldo de Campos, pela originalidade e pela radicalidade de sua constituição.

Temos então uma positivação quase que absoluta do trabalho de Oswald, na crítica de Haroldo de Campos e de Mário da Silva Brito. Debatendo com Antônio Cândido, procuraram incorporá-lo e ultrapassá-lo, propondo uma nova abordagem da obra oswaldiana através de uma outra perspectiva teórica.

No entanto, se esta crítica extremamente positiva ofereceu uma compreensão da estruturação dos livros (ou “não-livros”) oswaldianos, ela não se fez sem causar grandes problemas.

•

⁶⁶ Id. ibdem., p. 151

⁶⁷ Id. ibdem., p. 171

III.3. — Uma ortodoxia oswaldiana

Esta escrita apaixonada sobre Oswald não deixou de trazer problemas para a historicização do Movimento Modernista, como a desvalorização das outras figuras que participaram da renovação literária promovida já em fins dos anos 10 e da Semana de Arte Moderna em diante, ou ainda a *oficialização* de uma História do Modernismo brasileiro. O pesquisador Abílio Guerra, analisando a repercussão e a apropriação das idéias de Graça Aranha sobre o tema do Primitivismo nos textos de Oswald de Andrade, Mário de Andrade e Raul Bopp, destacou estes problemas nos textos de Mário da Silva Brito:

“Precursor no levantamento factual do espocar vanguardista no Brasil, Mário da Silva Brito acabou por se tornar o historiador *oficial* do movimento, com todos os defeitos que essa qualificação possa sugerir. [...] O juízo de Mário da Silva Brito, inflado pelo desejo de canonizar os *revolucionários* de 22, tornou-se, através da repetição *ad nauseum* feita pelos críticos e historiadores que o seguiram, uma verdade incontestada, atrasando por várias décadas a avaliação do real papel das idéias de Graça Aranha nos rumos do modernismo brasileiro, não só no seu primeiro momento cosmopolita, mas principalmente na inflexão nacional-primitivista.”⁶⁸

A recuperação de Oswald não se fez também sem atitudes extremadas e sem julgamentos sumários. Penso aqui no ensaio introdutório para a reedição fac-similar da *Revista de Antropofagia*, elaborado por Augusto de Campos com o nome de *Revista re-vistas: os Antropófagos*. É exatamente o caso de uma escrita apaixonada e de uma paixão confessa pela obra:

“Pediram-me que eu escrevesse uma introdução ao volume. Acabou saindo mais longa do que eu imaginava, e mais apaixonada. Sinal, quando menos, de que nosso ‘antropófagos’ continuam a interessar, e de que a antropofagia ‘realmente não está morta’.”⁶⁹

⁶⁸ GUERRA, Abílio. “O Primitivismo Modernista em Mário de Andrade, Oswald de Andrade e Raul Bopp”. *Revista Óculum*, nº 2, Campinas, FAUPUCCAMP: Hollons Computação Gráfica, set. 1992, p. 43. Grifos no original.

⁶⁹ CAMPOS, Augusto de. “Revistas re-vistas: os Antropófagos”. *Revista de Antropofagia*, ed. fac-similar, parte 1. Como a edição não possui uma paginação, as citações do ensaio remetem-se a cada item de onde foram transcritas. Foi esta a maneira que encontrei para resolver o problema.

Mas o que deveria ser uma apresentação crítica de todo aquele grupo de modernistas — grupo que de forma nenhuma era coeso, mas sim eivado de preocupações estéticas e ideológicas diferentes — transformou-se em um ajuste de contas tardio, onde, anátema após anátema, o crítico canoniza apenas a figura de Oswald de Andrade. Há uma desqualificação da maioria da produção modernista, principalmente da chamada “primeira dentição” (a fase da *Revista* em que esta era publicada em formato 33 por 24 cm, entre maio de 1928 e fevereiro de 1929⁷⁰). Desconsidera nomes importantes, como, a título de exemplo: Antônio de Alcântara Machado (diretor da revista), Prudente de Moraes, neto, Sérgio Milliet, Manuel Bandeira, Cassiano Ricardo, Pedro Nava (que então estava no começo de sua atividade poética). O famoso poema “No Meio do Caminho”, de Carlos Drummond de Andrade, surge pela primeira vez no número 3 da *Revista*.

Desqualifica também a participação de Plínio Salgado na *Revista*. Segundo Augusto de Campos, esta primeira fase não segue os pressupostos lançados no *Manifesto Antropófago* de Oswald (lançado no primeiro número da *Revista*), assemelhando-se mais à um “avestruz”⁷¹ — em cujo estômago cabem todos os tipos de alimentos, sejam bons ou ruins — do que a um “antropófago” que devora ritualisticamente a produção estrangeira, transformando-a em cultura nacional. Escreve Augusto:

“Estômago resistente. A ponto de abrigar, sem aparente indigestão, de Plínio Salgado a Yan de Almeida Prado [...]... Emblemática da política cultural da revista nessa primeira fase, a imagem do avestruz mostra como a Antropofagia — excetuados os casos de Oswald e Oswald [Costa, colaborador da Revista e co-diretor, junto com Oswald e Raul Bopp, da segunda “dentição”] — era tomado no sentido mais superficial pela maioria, não ultrapassando, no mais das vezes, a idéia da ‘cordial mastigação’ dos adversários ostensivos do modernismo. (...)”⁷²

⁷⁰ Id. ibidem., parte 3. A segunda “dentição” da *Revista de Antropofagia* começa de 17 de março de 1929 e encerra-se em 1º de agosto do mesmo ano, saindo sob a forma de uma página do jornal *Diário de São Paulo*.

⁷¹ Id. ibidem., parte 3.

⁷² Id. ibidem., parte 3.

Augusto quer dizer com isto que “... na 1ª dentição a Revista está ainda marcada por uma consciência ingênua não muito distante da que informou o modernismo Klaxista [de Klaxon, a primeira revista dos Modernistas, de 1922], apesar de seis anos decorridos”⁷³. Desta primeira “dentição” Augusto de Campos destaca o Manifesto Antropófago que, “... junto com o Manifesto da Poesia Pau-Brasil, publicado dois anos antes, resulta na formulação mais consistente que nos deixou o Modernismo”⁷⁴. Assim, demarca a importância de Oswald, mas simplesmente deixa de lado toda série de autores. Se suas observações sobre a estética da Revista na sua segunda fase são realmente valiosas⁷⁵ — como quase toda a produção dos irmãos Campos sobre a estética oswaldiana —, a constituição de um cânone modernista onde Oswald reina praticamente sozinho estabeleceu uma situação parecida com aquela detectada por Abílio Guerra em relação a Mário da Silva Brito, ou seja: um atraso na avaliação das outras figuras do movimento, principalmente no que se refere à relação entre as mudanças políticas, sociais e culturais em São Paulo — uma faceta da modernidade paulistana — e o papel do conjunto dos intelectuais do movimento modernista, inclusive aqueles de matriz autoritária, como Cassiano Ricardo, Menotti del Picchia ou Plínio Salgado. Não sabemos, ou sabemos muito pouco, sobre a intersecção modernidade-modernismo e autoritarismo nas representações literárias destes autores que, como vimos, tiveram um sucesso editorial relativamente maior que o de Oswald.

Um outro ponto se sobressai no texto de Augusto de Campos. Trata-se do “conflito fraterno” entre Oswald e Mário de Andrade. Sua hipótese para o rompimento entre os dois escritores procura escapar do âmbito das desavenças

⁷³ Id. ibidem., parte 3.

⁷⁴ Id. ibidem., parte 3.

⁷⁵ Como esta, em que destaca as mudanças na estrutura de texto da Revista de Antropofagia, após sua transformação em uma página única do jornal *Diário de São Paulo*: “(...) Transferida para a página do jornal, a REVISTA DE ANTROPOFAGIA só aparentemente empobreceu. Ganhou dinamicidade comunicativa. A linguagem simultânea e descontínua dos noticiários de jornal foi explorada ao máximo. Slogans, anúncios, notas curtas, a-pedidos, citações e poemas rodeiam um ou outro artigo doutrinário, fazendo de cada página, de ponta a ponta, uma caixa de surpresas, onde espoucam granadas verbais de todos os cantos. Um contra jornal dentro do jornal.” — Id. ibidem., parte 4.

pessoais entre eles e centra-se sob o recuo de Mário em relação ao movimento e em seu alinhamento (ou falta de firmeza) quanto à literatura “passadista”. Assim o crítico justifica a briga e os ataques que Mário sofreu por parte do grupo antropofágico, que resultou na ruptura entre este e Oswald, em 1929:

[...]. “Se Mário de Andrade foi talvez mais duramente atacado do que os outros é porque, de fato, recuou. Em 1924, no posfácio à *Escrava que não é Isaura*, ele já dizia suspeitamente: “acho que um poeta modernista e um parnasiano todos no equivalemos e equiparamos”. E porque os antropófagos sentiam a deserção progressiva do criador de *Macunaíma* — a epopéia antropofágica que eles admiravam a ponto de querer ‘confiscá-la para si’ uma perda bem maior que as outras...”⁷⁶

Temos um embate entre Andrades em que *Mário é considerado por Augusto de Campos como desertor do movimento modernista*. E, em uma vanguarda, desertar da linha de frente é um crime passível de corte marcial, mesmo para tribunais futuros...

A questão central de tudo isso é que Augusto de Campos *assume como verdade* a ortodoxia antropofágica expressada por Oswald em mais de uma ocasião. Oswald pretendia mesmo uma linha mais ortodoxa para a *Revista de Antropofagia*, lançando mão de anátemas, para tanto. Um exemplo: em carta a Carlos Drummond de Andrade, Oswald noticia a segunda “dentição” da revista e explica a saída de Antônio de Alcântara Machado:

“Fim de Março, 1929

Meu querido Carlos Drummond de Andrade

Peço a você anunciar a Minas que a Revista de Antropofagia (2ª dentição) sae agora todos os domingos no “Diário de São Paulo”. Esse grande jornal deu-nos um pagina de seu suplemento literario.

Não houve transformação e sim ortodoxia. O Alcântara não entendeu o sentido do movimento, pensou que era troça e publicou durante meses inutilidades amenas. Evidentemente errei em tel-o convidado para dirigir a Revista.

⁷⁶ Id. ibidem., parte 4.

(...)”⁷⁷

Colocando-se nas fileiras vanguardistas, Augusto de Campos transformou a posição de uma figura do modernismo na sua própria razão histórica, como que no único astro de primeira grandeza do Modernismo. Se Oswald foi, sem sombra de dúvida, um dos mais importantes epicentros do Movimento, há que se admitir que ele próprio não poderia fazer o que fez sem toda uma rede de interlocutores e sem tentar captar os sinais da metrópole moderna, de sua vida fragmentada, energética e confusa, expressa em todo o seu esforço de abrir, escancarar e estruturar uma linguagem literária nova. E muito desta crítica parece ter obliterado a compreensão de algumas outras facetas da própria obra de Oswald.

Mas não só. Originou uma oposição acadêmica com fortes efeitos na vida universitária paulistana. A briga *absolutamente pessoal* entre Mário e Oswald, retomada principalmente pelos Concretistas, transformou-se em uma cisão de pretensos “discípulos”, antepondo os departamentos de Letras das USP com Antônio Cândido — para quem Mário de Andrade era mais rigoroso intelectualmente e tinha uma melhor capacidade de perceber a realidade brasileira⁷⁸ —, Roberto Schwarz, Gilda de Mello e Souza e o acervo de Mário de Andrade no Instituto de Estudos Brasileiros, de uma lado, e da PUC, comandado por Haroldo de Campos, cada qual encerrado em seu nicho de poder, cada um com o seu cânone particular sobre o modernismo que, hoje, tem muito mais a função de estabelecer *filiações político-acadêmicas* do que se prestar a uma reavaliação das obras e da História do Movimento Modernista.

Tal aspecto foi destacado, de forma concisa, no caderno *Mais!* do jornal *Folha de São Paulo*, dia 16/02/1992, em que os jornalistas Alcino Leite Neto e Marcos Augusto Gonçalves escreveram uma longa matéria sobre a desavença entre

⁷⁷ Apud. BOPP, Raul, *Vida e Morte da Antropofagia*. A carta é uma reprodução fac-similar de original do arquivo de Plínio Doyle, segundo indicação da folha de rosto do referido livro, em que está publicada.

⁷⁸ *Folha de São Paulo*, caderno *Mais!*, 16/02/92, p. 8

os dois Andrades e a repercussão desta no meio acadêmico da cidade, a partir dos anos 1950. Nela, os dois jornalistas levantaram pontos importantes sobre esta discussão. Acredito que eles acertaram em dois deles, essenciais. O primeiro: a discordância sobre qual dos Andrades foi o mais importante diz muito mais respeito ao posicionamento dos discípulos de Antônio Cândido e do Concretismo — bem como da oposição entre os departamentos de Letras da USP e da PUC; o segundo: a *imposição* da Oswald no cânone literário⁷⁹.

Vale a pena citar uma passagem em que Augusto de Campos rebate a o argumento de que as experimentações formais do Concretismo teriam mais proximidade à chamada “Geração de 1945” do que à Antropofagia. Nesta passagem, Augusto estabelece uma filiação entre Concretismo e Oswald:

“É uma bobagem (...). Nada mais próximo do ‘amor humor’ de Oswald e distante da Geração de 45 do que ‘Beba Coca-Cola’, ‘Viva-vaia’ e ‘Luxo Lixo’ [títulos de poemas concretos]. Não tem nenhuma procedência as afirmações daquele que, contra a evidência dos fatos, se furtam a reconhecer os pontos de contato entre o poema-minuto de Oswald e as experiências da poesia concreta. O radicalismo da poesia concreta só não tem a ver com o experimentalismo de Oswald para quem não tem olhos para ver” (...).⁸⁰

Nada errado em se apropriar da experimentação estética de Oswald. No entanto, a ligação não para por aí. Em uma outra passagem da matéria, Augusto rebate de maneira pouco elegante o argumento de Ferreira Gullar de que o Concretismo não incluiria os trabalhos de Oswald em sua relação de autores que embasaria o Concretismo:

“Ele tem dor de cotovelo, porque não fez nada pelo Oswald, enquanto nós fizemos” (...).⁸¹

⁷⁹ id. ibidem., p. 8-9

⁸⁰ id. ibidem, p. 8.

⁸¹ id. ibidem, p. 9.

Ora, nesta fala o que se coloca é que não estamos mais tratando de uma discussão estética, mas de brigas particulares em que o nome se recupera a *autoridade* de um literato para se salvaguardar a própria importância. A obra dos Concretistas parece não falar por si mesma: é preciso demarcar, sempre, o auxílio ao Pai Fundador para que o filho possa manter seu *status*, utilizando-se da sombra de seu pretenso antepassado.

Não bastasse o uso (e abuso) da memória de Pai, foi necessário ainda que os críticos concretistas incursionassem pela História e a ditassem segundo suas necessidades. Seguindo um pouco mais, abordaremos agora um pouco da incursão que Mário da Silva Brito faz pela história, buscando perceber as razões que possibilitaram (e que no fundo quer dizer: explicam) o fenômeno “modernismo”.

III.4. — A cristalização da história modernista

O modernismo só poderia ser fruto do próprio progresso. E só poderia ser um produto paulistano, já que só São Paulo ofereceria o solo propício para o cultivo das idéias modernistas. Esta opinião é expressa claramente por Mário de Andrade em *O Movimento Modernista*:

(...). “São Paulo era muito mais moderna, porém, fruto necessário da economia do café e do industrialismo conseqüente. Caipira de serra-acima, conservando até agora um espírito provinciano servil, bem denunciado pela sua política, São Paulo estava ao mesmo tempo, pela suas atualidade comercial e sua industrialização, em contato mais espiritual e mais técnico com a atualidade do mundo.”⁸²

Mário de Andrade, um dos maiores poetas da cidade de São Paulo, e um de seus principais apologistas, foi também um dos mais sensíveis críticos dos autoritarismos, da exploração e das repressões impostas aos habitantes da metrópole, principalmente durante o Estado Novo, nota Francisco Foot Hardman em seu ensaio

⁸² ANDRADE, Mário de, “O Movimento Modernista”, in. BERRIEL, Carlos Eduardo (org.), *Mário de Andrade Hoje*, op. cit. p. 20

sobre o conto “Primeiro de Maio”⁸³. Um adversário, pois, deste “espírito provinciano e servil”.

A questão é que a ligação entre cidade - progresso econômico - modernismo é tomada ao pé da letra, transformando-se o Movimento Modernista — e especialmente Mário e Oswald de Andrade — no *reflexo estético* mais belo e genial do progresso econômico paulistano. Este aspecto tem em Mário da Silva Brito um claro expoente, agora na sua *História do Modernismo Brasileiro - antecedentes da Semana de Arte Moderna*. O capítulo referente à cidade de São Paulo é uma verdadeira colagem de artigos, todos a maioria deles marcado por um “paulistanismo” muitas vezes desmedido e completamente acrítico, quando não toma o discurso dos modernistas como uma verdade histórica:

“Mas, no entender de Goulart de Andrade, em São Paulo não se está formando uma literatura interessante apenas (...). Indaga o articulista: ‘Onde no Brasil mais se lê, onde se encontram as mais luxuosas edições, qual a plêiade de mais brilho do que a que lucila por aí?’ Ao seu ver, em S. Paulo registra-se um ressurgimento intelectual deslumbrante, que se processa ‘sob os olhares contemplativos da turba que já não é somente juro, lucro, saque, cheque”.

Menotti del Picchia, comentando o artigo de Goulart, se bem garanta ‘que os maiores inimigos dos grandes poetas e prosadores paulistas são os próprios paulistas’, e, ainda, que ‘em matéria de arte, a maioria popular está no período da idade da pedra lascada’, não deixa de lhe confirmar o entusiasmo ao reconhecer, em outra oportunidade, que ‘se verifica neste S. Paulo de 1920 um latejar de vida estuante, que desborda da preocupação tacaña e prosaica da caça à moeda’. Declara mesmo, ele também entusiasmado: ‘São Paulo de hoje, o São Paulo tumultuário e nababesco, chegou a tal fastígio econômico que começa a dedicar seus ócios de enriquecido às produções da arte. Esse fenômeno — inédito ainda para a nossa vida de nacionalidade nascente — é agradável de se constatar. Registra um duplo progresso: financeiro e cultural.”⁸⁴

⁸³ HARDMAN, Francisco Foot, “O Impasse da Celebração”, in BERRIEL, Carlos Eduardo, *Mário de Andrade Hoje*, em especial pp. 111 a 115.

⁸⁴ BRITO, Mário da Silva Brito, *História do Modernismo Brasileiro - antecedentes da Semana de Arte Moderna*, capítulo 9: “Sinais do tempo”, op. cit. pgs. 154-155 - “Literatura, arte e dinheiro”. As citações sobre Goulart de Andrade são retiradas de artigo deste autor, intitulado “Tristeza do bem alheio”, in *Correio Paulistano*, 22-2-1920; As de Menotti del Picchia são de seu artigo “O pintor Pedro Bruno”, in *Correio Paulistano*, 10-5-1920, todos indicados nos rodapés.

Não obstante o tópico “o movimento editorial paulista” ser de notável interesse para o pesquisador do capitalismo editorial no Brasil, principalmente por comentar como Monteiro Lobato fazia a divulgação de sua produção literária e de como era sua atividade de empresário da letras⁸⁵, o fecho deste capítulo torna clara a filiação entre o crescimento da cidade, o caráter “progressista” do paulista — expressa na mitologia do Bandeirante — o os modernistas:

“São Paulo, nessa hora cheia de perspectivas e caminhos, defrontando problemas que encerram o germe de transformações históricas, pouco se apega ao passado, e, quando o faz, é para evocar, pragmaticamente, a energia dos bandeirantes, heróis marcados pela bravura e ação, símbolos do arrojo e do desbravamento. ‘A glória do Paulista’ — diria Paul Adam — é de ser avançado’. Ele despreza o país ‘em atraso’. [...]. A tradição interessa-lhe enquanto elemento útil para estimular o progresso. Sente orgulho de parecer uma cidade européia, de ser a capital industrial do Brasil, de remeter para Santos, diariamente, 150 vagões de café e de exportar, pelo seu principal porto, ‘para mais de 600.000 contos de réis de mercadorias, café na sua maior parte, mais de dois terços do consumo do mundo inteiro.’”

É nesse São Paulo petulante, agressivo, com pretensões a metrópole à altura das principais do globo, de progresso indiscutível e decantado, misturado de raças, agitado de lutas políticas, em crise de crescimento material e espiritual, que se reúnem os futuristas brasileiros, filhos da inquietação do mundo moderno.”⁸⁶

Sobre tudo o que foi dito aqui, podemos formular algumas perguntas para nossos críticos: uma vez que Oswald produziu sua obra mergulhado em um universo urbano mutante, que ele experimentou e retratou intensamente — e isto segundo os próprios críticos; se essas experiências são tão ricas e conflitantes a ponto de renderem uma série de livros, em que o estilo desvaloriza a representação deste universo? E como nosso modernista posiciona-se frente ao quadro das mudanças na sociedade paulistana? Com quem Oswald está alinhado? Está do lado do *lumpenproletariat* sem sair de sua condição de burguês, entrando em crise existencial

⁸⁵ Id. ibdem., pgs. 155-9

⁸⁶ Id. Ibidem., pgs. 159-160. As citações em meio ao trecho referido são, em ordem de aparecimento: ADAM, Paul, *Les Visâges du Brésil* —pp. 106-107 - Société Générale d'Éditions illustrées - Pierre Lafitte et Cie, 1914 (os dois primeiros trechos); Mário da Silva Brito ressalta que o livro em questão é dedicado à Graça Aranha. O trecho seguinte é de BERNARD, Charles, *Où Dorment les Atlantes* (Paysages Brésiliens): Editions du Dauphin - Anvers - 1921, pp. 90 e 94. Citados nos rodapés.

por causa disso? Está com as “revoluções” que inauguram uma nova fase da História do Brasil? Aliás de que “revoluções” estamos falando: levante paulista de 1924? Tenentismo? Revolução de Trinta? Revolução Constitucionalista de 1932? Todas elas? E as críticas de Oswald, dirigem-se ao passado ou ao presente, à própria modernização da cidade?

Esse tipo de abordagem não só integra a Semana de Arte Moderna e sua produção literária a um relato historiográfico comemorativo da “paulistanidade” — que, além de completamente acrítico para com as fontes, referenda todos os estereótipos relativos aos paulistas, como também deixa em segundo plano o que me parece um dos pontos mais ricos da obra oswaldiana e de outras figuras da Semana de 1922, como Mário de Andrade ou Antônio de Alcântara Machado: a perspectiva crítica não só em relação ao “passadismo” literário mas quanto ao próprio encaminhamento da modernização da cidade de São Paulo, expressada por um Oswald *crítico de seu tempo e produtor* — não produto — da modernidade.



Mas não se trata somente de explicar a Semana pelo progresso econômico da cidade. Ao conceber a Semana de Arte Moderna e Oswald como marcos revolucionários — e tachando, de roldão, toda e qualquer mudança histórica igualmente de “revolucionária” —, Mário da Silva Brito, mas também os irmãos Campos, escrevem uma história do modernismo brasileiro na qual, sociológica ou esteticamente falando, o tempo histórico que produziu a vanguarda modernista e a genialidade de Oswald marcaria, em última instância, um tempo essencialmente revolucionário que *culminaria neles*, os concretistas, seus herdeiros ungidos e sacramentados. A história do modernismo brasileiro teria, no fundo, dois momentos: o primeiro, iniciado heroicamente pelos modernistas em 1922 — um tempo de celebração, de redenção do atraso, de efervescência cultural, de polêmica; o segundo, aquele que surge nos anos 50, com o poesia concreta e a revista *Noigrandes* — um tempo oculto, subentendido, em processo e em vigor, que continuaria e aprofundaria a radicalidade estética da antropofagia oswaldiana.

Isto porque, sendo claramente *formalista* — ainda que eles detestem este apelido—, é preciso estar atento para a operação que determina o valor de uma obra dentro de uma série literária, para os concretistas. Dissociando a forma e o conteúdo, e priorizando esta primeira, o critério para o estabelecimento de um cânone é o da inovação, o da originalidade. A *evolução da forma* passa a ser o grande critério para se estabelecer o valor histórico de uma obra:

“... no projeto formalista de uma história da literatura que se vê como ‘evolução’ e, paradoxalmente, exclui todo desenvolvimento orientado, o caráter histórico de uma obra seria sinônimo de seu caráter artístico: tal e qual o princípio que afirma ser a obra de arte percebida contra o pano de fundo de outras obras, o significado e o caráter evolutivo de um fenômeno literário pressupõem como marco decisivo a inovação. (...)”

A descrição da evolução literária como uma luta incessante do novo contra o velho, ou como alternância entre canonização e automatização das formas, reduz o caráter histórico da literatura à atualidade unidimensional de suas mudanças e limita a compreensão histórica à percepção destas últimas”.⁸⁷

Ao meu ver, o formalismo dos Concretistas é levado às suas últimas e mais devastadoras consequências. No caso do Modernismo, colocou Mário de Andrade em segundo plano, utilizando-se de um artifício absurdo: recuperar a querela Mário *versus* Oswald, transformando-a em uma *cisão* e estabelecendo um campo de batalha acadêmico, em que Oswald surge a imagem e semelhança de nossos combates das letras, enquanto que os filiados a Mário de Andrade (estabelecidos também institucionalmente no terreno universitário) são tidos como inimigos e desviantes de uma literatura de combate — ainda que este aspecto não seja totalmente declarado. E, no tocante à uma História das relações entre Literatura e Cidade, ambas saem perdendo.

•

A crítica ao Concretismo já salientou alguns desses pontos. Ferreira Gullar, em *Vanguarda e subdesenvolvimento*, de 1969, apontou para esta importância

⁸⁷ JAUSS, Hans Robert, *A História da Literatura como provocação à teoria literária*, op. cit. pp. 42-43

primordial que a teorização estética ocupa na produção concretista, em detrimentos das interações entre a obra e o momento de sua produção. Destaca esse aspecto destacando justamente o caso de Oswald:

(...). De fato, se se pretende demonstrar que a poesia caminhou inevitavelmente para os esquemas concretistas, torna-se difícil explicar, por exemplo, que Oswald de Andrade tenha, ele próprio, abandonado o caminho formalista, depois de 1929, para afirmar a necessidade do engajamento político. Faz-se silêncio sobre isso e se apresenta o Oswald da época “modernista” como um argumento à mais de formalismo. Isso, sem se levar em conta que mesmo naquela fase Oswald jamais se desligou da realidade brasileira e jamais se entregou a exercícios puros de linguagem.⁸⁸

Sobre este aspecto, Ferreira Gullar é bastante preciso: restringindo a evolução da poesia a uma questão formal, cujo ponto mais radical de experimentalismo seria o próprio movimento concretista, esta produção passa a desconsiderar a história — ou a torcê-la conforme seu ponto de vista.

Um outro debatedor, oriundo de 1922, buscou também elaborar uma crítica da atitude da vanguarda Concretista. Cassiano Ricardo, então alinhado a chamada “poesia-práxis”, centra-se na produção de Oswald para elaborar o seu parecer. Destaca que este escritor, antes dos concretistas, já havia antecipado as mudanças formais — abolição do verso, da prosa e do “discursivo” na poesia, “... *mas com a vantagem de não haver sacrificado a sintaxe verbal, de não haver cortado a língua de si próprio*”.⁸⁹

O ponto central para Cassiano Ricardo, porém, foi a omissão concretista do “verdadeiro Oswald revolucionário”, lírico e primitivista,

... o Oswald do neo-indianismo de 22, o único que procurou “recommencer a zero” para atingir o “novo” em sua feição mais original porque originária. Embora sob a influência do dadaísmo francês, a sua solução foi pessoal, nitidamente brasileira.

⁸⁸ GULLAR, Ferreira, *Vanguarda e Subdesenvolvimento*, op. cit. p. 4

⁸⁹ RICARDO, Cassiano, *Algumas reflexões sobre poética de vanguarda*, op. cit. p. VII

O Oswald revolucionário seria não o da forma, mas o do conteúdo nacionalista, em busca de uma expressão genuinamente brasileira. Ao não dar atenção a este aspecto, a vanguarda concretista, para Cassiano Ricardo, incorreria apenas em puro formalismo. Fundindo as preocupações indianistas e as propostas dos concretistas, o autor tenta imprimir um novo sentido para a idéia de vanguarda, que não poderia existir: “1) *sem revisão radical de conceitos e preconceitos e, muitas vezes, sem voltar ao ‘inicial’, ao ‘primitivo’, para começar de novo; (...); 5) sem integração — do ponto de vista participante — do poema, em seu aspecto formal, na estrutura da sociedade; (...); 8) sem reconhecer que o Brasil tem algo de novo a dizer ao mundo, como estilo de vida e, portanto, como arte própria, voltada para o futuro, ligada ao processo do seu desenvolvimento (nacionalismo de vanguarda)*”.⁹⁰

Mas eis aqui um Oswald pensado contra a corrente, apropriado numa perspectiva regressiva. Cassiano Ricardo, utilizando-se da Antropofagia do modernista, reinsere, suas próprias preocupações temáticas, seu próprio indigenismo desenvolvido de longa data, atribuindo à vanguarda o papel de repensar a identidade nacional e difundi-la à sociedade. Seu Oswald surge sob os olhares da Anta: privilegia-se o nacionalismo e o papel messiânico do Brasil em relação ao mundo — tão típicos dos Verde-Amarelistas, trazendo assim o nome do “Antropófago” para a sua órbita.

No entanto, o crítico que com mais profundidade percebeu os problemas da abordagem concretista, inclusive propondo, ele próprio, uma leitura das obras vanguardistas de Oswald, foi Roberto Schwarz, em escritos elaborados ao longo dos anos 80.

IV — Um modernismo fora do lugar

Famoso também pelos seus ensaios sobre Machado de Assis, Roberto Schwarz, nos anos 80, polemizou com o Concretismo, elaborando uma das avaliações mais precisas sobre este movimento. Igualmente, incursionou pela obra oswaldiana, num ensaio que, embora pequeno em extensão, tem considerável peso sobre os

⁹⁰ id. *ibidem.*, pp. XI-XII

estudos relativos ao modernismo. Começamos primeiro recuperando sua posição em relação ao Concretismo.

•

Em artigo publicado originalmente no “Folhetim” do jornal *Folha de São Paulo*, em 31 de março de 1985, sob o título de “Marco Histórico”, Roberto Schwarz polemiza com Augusto de Campos, ao analisar um poema concreto deste último, intitulado “Póstudo”^{*}. A importância crítica deste escrito está não só na análise geral do poema, mas no que ele tem de incisivo com relação à sistematização que os concretistas fazem da literatura nacional, identificando “Póstudo” enquanto o

...enésimo exemplo de um procedimento-chave dos concretistas, sempre empenhados em armar a história da literatura brasileira e ocidental de modo a culminar na obra deles mesmos, o que instala a confusão entre teoria e autopropaganda, além de ser uma bobagem provinciana.⁹¹

Schwarz aponta, de forma concisa e extremamente bem colocada, duas características da produção e do discurso dos concretistas. A primeira refere-se à literatura ensaística, erudita e militante do grupo, em que é arrolada uma plêiade de precursores nacionais e estrangeiros. O poema “Póstudo”, portaria, aparentemente, uma indeterminação intrínseca: estaria, em princípio, aberto às possibilidades do leitor, portanto, à uma livre interpretação. Mas esta não seria de todo “livre”, já que o discurso dos concretistas sobre a própria obra, explicando sua postura revolucionária, interfere no próprio processo da interpretação do leitor, direcionando sua atenção

* Reproduzo aqui, à título de esclarecimento para o leitor, o poema de Augusto de Campos. Infelizmente, não pude transcrevê-lo com suas características gráficas originais.

QUIS
MUDAR TUDO
MUDEI TUDO
AGORA PÓSTUDO
EXTUDO
MUDO

⁹¹ SCHWARZ, Roberto, “Marco Histórico”, in. *Que Horas São?*, op. cit. p. 61

para os objetivos literários da vanguarda, qual seja, “...definir a modernidade e, dentro dela, a própria posição de liderança (...)”⁹².

A segunda: pelo exemplo do poema “Póstudo”, Schwarz identifica uma fusão que os concretistas fazem, em proveito próprio, das

...autoridades do poeta e do crítico, dos discursos poético e teórico. Acredita-se ou não nas palavras de e na obra de gigante que elas proclamam; mas como duvidar da autoridade do crítico-historiador, a outra face do poeta, que nos assegura, dentro do poema e das suas mesmas palavras, que o que vale é o que está dito? (...)

Entender-se e explicar-se historicamente formam parte da condição moderna. Ocorre que, certas ou erradas, as explicações históricas participam da realidade também, e são elementos de poder.(...) ⁹³

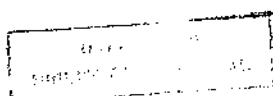
O artifício do discurso concretista, ao fundir produção poética e produção teórica, canaliza a atenção do leitor não só para a interpretação do objeto poético, mas também para um fundo explicativo, alicerçado pela teoria desta vanguarda, em que não só a história da poesia e da literatura culminariam neles, mas dos quais os concretistas sempre frisariam sua posição de liderança, por serem talvez os poetas-teóricos mais afinados com o tempo técnico que concebem — e que, poderíamos acrescentar, retrojetaram, na forma de uma história, para a Semana de arte moderna de 1922 e para a obra de Oswald de Andrade.

Em suma, a estratégia textual dos concretistas seria: deixar a obra indeterminada, em aberto, esperando pela intervenção do leitor; concomitantemente, interferir nesta interpretação por meio de seu “arsenal” teórico, sua sistematização da história e pelo “efeito de poder” que a autoridade do crítico confere ao poeta — neste caso, poeta e crítico são as duas faces da mesma moeda, interferindo, autoritariamente, no ato da leitura.

Este escrito de Schwarz talvez seja a crítica mais incisiva feita até hoje à produção do grupo concretista e à sua sistematização da história literária. Procurei,

⁹² Id. ibdem., p. 63

⁹³ Id. ibdem., p. 63



por meu turno, enfocar como a obra de Oswald foi apropriada, inserida e repensada pelos concretistas.

•

Esta recusa veemente de Roberto Schwarz sobre a forma com que os concretistas concebem a história da literatura pressupõe, por seu lado, um enfoque que privilegia muito mais o aspecto social da literatura do que propriamente as mudanças na estrutura estética da obra. Veremos agora como Schwarz encara a poética de Oswald, repropondo-a enquanto uma *leitura* da realidade brasileira. O ensaio que veremos, *a carroça, o bonde e o poeta modernista*, foi escrito originalmente em 1983, para uma exposição no Centre d' Etude des Mouvements Socioux, em Paris, permanecendo inédito até sua publicação no livro *Que horas são?*, de 1987.

•

Para Schwarz, Oswald de Andrade teria conseguido inventar uma “fórmula fácil” de se perceber o Brasil — uma facilidade que, no caso, não quer dizer ruim, tendo o sentido mesmo de ser econômico, de não dificultar a reflexão sobre o país e a produção poética, ao mesmo tempo em que desenvolve a crítica social. Esta facilidade poética de Oswald guardaria pontos em comum com o teatro de Bertold Brecht: pensamento sem requinte, vocabulário econômico, básico e que englobasse a língua chã, e a elaboração de protótipos poéticos de fácil imitação e reprodução⁹⁴. Um outro paralelo se delinearia entre ambos: Oswald e Brecht seriam marcados pelas possibilidades oferecidas pela industrialização, antitradicionalistas e potencialmente democráticas, e pela crise geral da ordem burguesa no começo do século⁹⁵.

No caso de Oswald, a “facilidade” de sua poesia consistiria igualmente em uma fórmula de leitura da história do Brasil, cuja expressão seria a *Poesia Pau-*

⁹⁴ SCHWARZ, Roberto, “A carroça, o bonde e o poeta modernista”, in. *Que horas são?*, p.11

⁹⁵ Id. ibidem., p. 12

Brasil. Eis a fórmula identificada por Schwarz: a produção de Oswald se pautaria pela assimilação poética do progresso técnico do Brasil burguês por parte do Brasil pré-burguês, para então chegarmos ao Brasil pós-burguês, livre e desrecalcado⁹⁶. A matéria prima da poesia Oswaldiana adviria, por sua vez, da justaposição de elementos do Brasil burguês e do Brasil colonial, fazendo uma poesia sobre esse descompasso, esse desconjuntamento entre as duas realidades⁹⁷.

Procedendo desta forma, Oswald de Andrade, com sua poesia *pau Brasil*, elaboraria uma utopia marcada por um “*ufanismo crítico*”⁹⁸.

Em seguida, Roberto Schwarz faz sua leitura da poesia *pau-brasil* através da análise do poema “Pobre Alimária”. Sua análise não se baseia na proximidade da linguagem de Oswald com a das vanguardas internacionais — cubismo, dada, o surrealismo, como foi o trabalho de toda uma crítica literária preocupada em firmar a seriedade do poeta (uma certa espetada em críticos como Augusto e Haroldo de Campos ?). Para Schwarz, a análise se procede em torno da matéria que o poeta Pau-Brasil tem que organizar. Eis a poesia e, em seguida, um resumo da leitura de Schwarz.

Pobre Alimária

*O cavalo e a carroça
Estavam atravancados no trilho
E como o motorneiro se impacientasse
Porque levava os advogados para os escritórios
Desatravancaram o veículo
E o animal disparou
Mas o lesto carroceiro
Trepou na boléia
E castigou o fugitivo atrelado
Com um grandioso chicote*

(Oswald de Andrade, *Poesias Reunidas*.)

⁹⁶ Id. ibdem., p. 13

⁹⁷ Id. ibdem., p. 12

⁹⁸ Id. ibdem., p. 13

No poema, a cidade é ao mesmo tempo adiantada (bondes, advogados, motorneiro do bonde, os trilhos) e atrasada (carroças e cavalos atravessados nos trilhos, o carroceiro). Embora o progresso ganhe, estão todos os elementos mais ou menos equilibrados, algo que se travando mutuamente⁹⁹.

- o motorneiro desempata a luta, identificando-se aos personagens do progresso e da classe mais abastada. O que desatranca o veículo não é o Serviço Público, mas a disposição individual (“temperamental”) do motorneiro, identificado ao ponto de vista dos advogados e dos escritórios. Sua linguagem é o imperfeito do subjuntivo (tempo verbal utilizado pelos eruditos, segundo Schwarz), o que o identifica aos ricos, aos “de cima”, embora o seu mundo de origem seja outro¹⁰⁰.
- enquanto isso, anônimos “desatravancaram o veículo” — esse anonimato deve-se à mesma postura das pessoas importantes do poema, que não se dignificam a pedir a ajuda de ninguém. No campo dos “pobres”, o carroceiro é lesto (ágil, ligeiro, lépido), à maneira dos antigos heróis, sendo que o seu gesto o torna mais grandioso que os advogados. A “carroça” se transforma em “veículo”, enquanto que a grandeza épica do gesto do carroceiro não sai de um simples brasileirismo, sendo por este sabotado (“trepou na boléia”). Por fim, o carroceiro, senhorialmente, julga e pune o animal (“fugitivo atrelado”), a “pobre alimária” (besta, animal irracional)¹⁰¹.

Seguindo: para Schwarz, temos no poema também uma hierarquia em que um personagem desconta no outro: advogados no motorneiro, este no carroceiro, o último no animal... podemos pensar que estes advogados também pudessem estar apoiados em pessoas mais ilustres... No fim das contas, todos os personagens, bichos inclusive, opondo-se uns aos outros,

⁹⁹ Id. ibidem., p. 15

¹⁰⁰ Id. ibidem., p. 15

¹⁰¹ Id. ibidem., pp. 15-16

“... suspiram em uníssono por uma forma de vida superior, um lugar menos atrasado, onde carroças fossem veículos, motoneiros fossem autoridades e advogados não sofressem contratempos.”¹⁰²

Ora, o que o autor conclui? Que a modernidade atua integrada na ordem tradicional, que adota a fachada de impessoalidade, mas mantendo os elementos da velha ordem de relações sociais (ou seja: Favor). Os personagens do poema dão espetáculos uns para os outros: o carroceiro se apresenta para os advogados — precisa do reconhecimento destes —, ao mesmo tempo em que os advogados estão inseridos no mesmo mundo do carroceiro, participando deste sem nenhum antagonismo.

O grande problema colocado por Schwarz com relação à *Poesia Pau-Brasil* é que, se a composição objetiva o que os personagens estão sentindo — seus atos expressando os seus interesses, seus sentimentos tornando-se objetos (e o autor lembra aqui a observação de Mário de Andrade, sua admiração pela capacidade que Oswald tinha em “fotografar a estupidez”) ¹⁰³ —, e se a oposição entre os personagens levariam a supor um universo de ressentimento, ocorre que a inocência do quadro apresentado, a justaposição de elementos contrários, por estranho que pareça, faz com que isto não aconteça, devido ao artifício da poesia Pau-Brasil, que procurava contemporizar e valorizar a brasilidade, as características próprias da gente brasileira, passando ao alto dos antagonismos

O que sintetiza a posição Pau-Brasil para o crítico se propõe no seguinte poema, também citado por este, intitulado “Pronominais”: “*Dê-me um cigarro/ Diz a gramática/ Do professor e do aluno/ E do mulato sabido/ Mas o bom negro e o bom branco/ Da Nação Brasileira/ Dizem todos os dias/ Deixa disso camarada/ Me dá um cigarro*”.¹⁰⁴

¹⁰² Id. ibdem., p. 16

¹⁰³ Id. ibdem., p. 20

¹⁰⁴ ANDRADE, Oswald de, *Poesias Reunidas*, p. 125; citado por SCHWARZ, pp. 20-21

Quer dizer, o que antes era visto como indolência, como problema, passa a ser positivado pelo ponto de vista Pau-Brasil, que simpatiza tanto com o lado branco quanto com o negro, tanto com o burguês quanto com o pré-burguês, tanto com o lado explorador, quanto com o lado explorado, apagando e naturalizando os antagonismos entre cores e classes. Além disso, o que parece ser um eterno problema — o descompasso, o desajuste entre os vários “Brasis” retratados pelo poeta modernista, torna-se parte coerente de um mesmo todo, transformando-se em símbolo de nacionalidade.

Alguns elementos concorrem também para a formação desse ponto de vista, e que são perceptíveis na obra de um outro modernista, Mário de Andrade:

- além da proximidade entre os modernistas e algumas famílias ricas, proprietárias das fazendas de café, haveria uma certa homologia entre a estética de Mário de Andrade e a experiência acumulada de uma classe que se movia com pontos de vista próprios no campo dos grandes interesses internacionais.
- esta estética combinava, igualmente, o cosmopolitismo com o conservadorismo doméstico — a monocultura e exploração do trabalho;
- tinha a “vocação agrícola” do país como elemento de progresso e contemporaneidade — sendo que outras manifestações modernizantes podiam ser integradas harmoniosamente;
- e estava acima do conservadorismo defensivo e xucro do restante da riqueza do país.¹⁰⁵

Oswald mesmo, segundo o autor, fazia alusões “às causas materiais e fecundantes do modernismo”, quer sejam: o parque industrial paulistano, no auge da economia cafeeira. Oswald participaria deste clima, de maneira inocente,

¹⁰⁵ SCHWARZ, Roberto, “A carroça, o bonde e o poeta modernista, pp. 22-23. Estas características do texto de Mário de Andrade são citadas de (Apud. Carlos Eduardo BERRIEL, *Dimensões de Macunaíma: filosofia, gênero e época*, tese de Mestrado, UNICAMP, 1987, págs. 28-35.

perseguido também “a miragem de um progresso inocente”. É essa noção ingênua de progresso que faz com que se acomodem, nos mesmos espaços, elementos impregnados pela idéia de modernidade com estas permanências apontadas por Schwarz. Se o autor concorda com o valor crítico da Poesia e do projeto Pau-Brasil (colocar em equilíbrio e em relevância a experiência e a cultura locais com a cultura européia, rompendo com a importação de padrões culturais), bem como com o arejamento mental dos manifestos do Modernismo (Pau-Brasil e Antropófago), salienta que, para ele, “... o uso irreverente de nomes, datas e noções ilustres não deixa de ser uma reverência com o sinal trocado”.¹⁰⁶

Isto não tiraria importância e a grandeza da poesia de Oswald, para Schwarz, uma vez que esta, embora positivando os antagonismo, dá a tudo um ar de piada, rindo do conservadorismo, do provincianismo e da atrocidade do mundo rural brasileiro.

•

O que para o grupo concretista seria a expressão de um marco revolucionário, torna-se na leitura sociológica de Roberto Schwarz uma percepção ingênua da realidade brasileira, em que, no fundo, se faz tábula rasa dos conflitos sociais, antes optando por percebê-los como símbolos harmoniosos de nacionalidade, em que a forma poética e a atitude irônica dão o tom de modernidade a um conteúdo extremamente problemático:

A tensão, notória, antes que um problema é um achado, que se integra perfeitamente à matéria-prima oswaldiana: o sujeito ativo e desimpedido da poesia vanguardista coexiste com a ânsia generalizada de reconhecimento superior, própria ao Ancient Régime das dependências pessoais, originário do período colonial.¹⁰⁷

Na sua leitura, Roberto Schwarz consegue talvez o que seja a proeza de escapar dos referenciais estabelecidos pelo Concretismo, retirando a poesia

¹⁰⁶ Id. ibdem., p. 27

¹⁰⁷ Id. ibdem., p. 18

oswaldiana da temporalidade construída por este grupo e problematizando-a à partir de uma abordagem sociológica, da interação entre a obra e o real social.

Ou seja, ao privilegiar o extremo “sociológico”, parece-me que Roberto Schwarz incorre em um problema semelhante ao dos concretistas, que privilegiam o extremo “formal”. Porque, em última instância, o autor retira a obra de um esquema literário para inseri-la em um outro esquema explicativo da realidade brasileira: o das *idéias fora do lugar*. A importância do modernismo estaria menos na ruptura estética ou na interação com as vanguardas estrangeiras, e mais na *consciência do descompasso que ele proporciona*, ainda que a estética seja perpassada pela ideologia das classes dominantes.

O modernismo e Oswald, assim, estariam inscritos em um movimento maior e recorrente no Brasil, a saber: a mutação ideológica das elites em relação à quase imutabilidade das relações sociais de base. A própria elite bancaria o modernismo, com quem teria afinidades ideológicas. O movimento modernista faria parte, então, deste longo ciclo de mudanças literárias que, paradoxalmente, se fariam paralelo à manutenção das estruturas sociais de poder, causadas pela nossa localização na periferia do capitalismo.

(...). Tanto a eternidade das relações sociais de base quanto a lepidéz ideológica das “elites” eram parte — a parte que nos toca — da gravitação deste sistema por assim dizer solar, e certamente internacional, que é o capitalismo. Em consequência, um latifúndio que pouco modificado viu passarem as maneiras barroca, neoclássica, romântica, naturalista, modernista e outras, que na Europa acompanharam e refletiram transformações imensas na ordem social.
(...) ¹⁰⁸

Sua abordagem teórica é claramente demarcada pela teoria lukácsiana de arte, cuja análise dos gêneros literários da epopéia e do romance pauta-se pela investigação dos “... *dados históricos e filosóficos que se impõe a sua criação*”, procurando rechaçar assim “*um critério superficial e artístico se procurássemos, nos*

¹⁰⁸ SCHWARZ, Roberto, “As idéias fora do lugar”, in. *Ao vencedor as batatas*, op. cit. pp. 21-22. Como contraponto, veja-se a crítica levantada por Maria Silvia de Carvalho Franco, “As Idéias Estão no Lugar”.

versos e na prosa, apenas os caracteres decisivos que permitem definir a epopéia e o romance como gêneros distintos”¹⁰⁹. As obras e os gêneros literários, para além de sua forma e de suas características estéticas, seriam expressões de uma determinada realidade histórico-social objetiva.

Este é também o ponto de partida básico para Schwarz. Entretanto, seu problema não é o da sincronia entre obra e história, mas antes a falta de laços entre o real e sua representação — esta característica das letras nacionais, para o autor. Trata-se fundamentalmente de aplicar uma leitura realista — certo, criativa e singular — às obras de vanguarda, que possuem uma especificidade e que não necessariamente se submetem a um critério de determinação estrita das condições materiais objetivas.

Percorrendo o caminho inverso dos concretistas — que da estética constróem uma história —, Schwarz parte de um modelo sociológico capaz de condensar (e explicar) a história do Brasil em sua totalidade e em seu “drama”, justamente este atraso quase atávico, em que, por tabela, o modernismo e particularmente a obra de Oswald ganham uma função sociológica (constatar o atraso), uma crítica (harmonizar os conflitos e positivizar o descompasso entre estrutura social e superestrutura cultural), e uma importância (não compactuar com as classes dominantes, ironizando-as, ainda que Oswald e os modernistas não pudessem escapar, eles próprios, da rede de favores).

Nessa perspectiva, a rigidez da abordagem de Schwarz talvez seja tão grande quanto a da visão concretista, ainda que o autor inscreva suas análises no campo de uma discussão histórica. Não só porque este autor aplica o mesmo modelo de fundo para dois artistas de estilos e gêneros diferentes quanto Machado de Assis (que está imerso na sociedade de corte carioca do fim do século XIX) e Oswald (que se defronta com um quadro instável de uma sociedade industrializada, numa cidade em que grande parte de seus habitantes ou são estrangeiros diretos ou descendentes, e onde os contrastes ideológicos são muito mais fortes), inscrevendo a obra de Oswald

¹⁰⁹ LUKÁCS, György, *A teoria do romance*, op. cit. p. 55

nesse destino terrível a que estamos fadados, a esse mecanismo a que Schwarz alude e que era o objeto de seu ensaio:

“Em vez do ‘panorama’ e da idéia correlata de impregnação pelo ambiente, sempre sugestiva e verdadeira, mas vaga e externa, tentei uma solução diferente: especificar um mecanismo social, na forma em que ele se torna elemento interno e ativo da cultura; uma dificuldade inescapável, — tal como o Brasil a punha e repunha aos seus homens cultos, no processo mesmo de sua reprodução social. Noutras palavras, uma espécie de chão histórico, analisado, da experiência intelectual.”(...) ¹¹⁰.

Mas porque sua abordagem metodológica torna-se muito problemática ao dissociar a forma e o conteúdo, priorizando este último: as formas literárias, ao longo da História, parecem ser apenas “camadas” estilísticas que encobrem, ou adornam, um real muito diferente em que a classe dominante praticamente se eterniza no poder. A Literatura parece existir apenas como uma *imagem distorcida* do real. Isto porque Schwarz pressupõe, de uma lado, *um real* da qual a literatura participe “de fora”, sempre *em separado do processo histórico brasileiro*. Quando, acredito, a literatura *é o próprio real*, não um reflexo ideológico, mas uma arte com um desenvolvimento particular que age *como construtora de percepções de mundo* ¹¹¹.

•

Epílogo

Parece que ao fechar a obra em fases sucessivas ou à remetências aos períodos em que foi produzida, muitos dos críticos acabaram por estabelecer algumas “pontes” um tanto apressadas. Tratei aqui mais especificamente de uma, ao meu ver a

¹¹⁰ Id. ibdem., p. 24

¹¹¹ (...). “O abismo entre literatura e história, entre o conhecimento estético e histórico, faz-se superável quando a história da literatura não se limita simplesmente a, mais uma vez, descrever o processo da história geral conforme esse processo se delineia em suas obras, mas quando, no curso da ‘evolução literária’, ela revela aquela função verdadeiramente constitutiva da sociedade que coube à literatura, concorrendo com as outras artes e orças sociais, na emancipação do homem de seus laços naturais, religiosos e sociais”.

In. JAUSS, Hans Robert, *A História da Literatura Como Provocação à Teoria Literária*, op. cit. p. 57.

principal: a ponte entre Movimento Modernista e a idéia de Progresso, entendendo-se aqui não só progresso técnico, mental, intelectual, político, econômico, mas *Progresso enquanto uma concepção de História*. O modernismo não só estaria afinado com a evolução política e social do país, mas seria ele se apresentaria como o próprio momento de superação do atraso e da dependência cultural, colocando a literatura e a mentalidade nacional em sintonia com as vanguardas internacionais.

Ou então, seria uma momento de tomada de consciência deste atraso, um momento rico mas problemático, em que os conflitos potenciais ou mesmo em curso na sociedade brasileira seriam harmonizados por uma estética que positivava o descompasso entre mentalidade e relações sociais — origem do atraso brasileiro e que, se em outros literatos era uma maldição, em Oswald seria motivo para risos e ironias, numa espécie de comemoração às avessas.

Aqui nos interessa saber como Oswald *escreve* a cidade, como ela é transformada em *escrita* em oposição às noções de estilo e de subordinação da representação a mero reflexo do referente:

(...). “O estilo supõe e pratica a oposição entre o fundo e a forma; é o contraplacado (*sic*) de uma subtração; a escrita, essa, chega no momento em que se produz um escalonamento de significantes, de tal maneira que nenhum fundo de linguagem pode ser ainda referenciado; por ser pensado como uma ‘forma’, o estilo implica em uma ‘consistência’; a escrita, para retomar uma terminologia lacaniana, apenas conhece ‘insistências’. (...)”¹¹²

O que está em jogo é o ordenamento que a escrita oswaldiana imprime ao universo urbano, tentando também fazer *transmigrar*¹¹³ — ou seja, lançar, para meu leitor, uma experiência singular da cidade, presente na escrita de Oswald, tentando

¹¹² BARTHES, Roland, *Sade, Fourier, Loiola*, op. cit. pág. 12

¹¹³ “... o prazer do Texto realiza-se, por vezes, de uma forma mais profunda (e é então que se pode justamente dizer que já Texto): quando o texto ‘literário’ (o Livro) transmigra para nossa vida, quando uma escrita (a escrita do Outro) consegue escrever fragmentos da nossa própria quotidianidade, em resumo, quando se produz uma *co-existência*.” BARTHES, Roland, *Sade, Fourier, Loiola*, pág. 13.

fazer este conjunto de impressões *conviver* em nosso tempo, no que ele ainda possa nos dizer.

Na seqüência deste trabalho, procurarei perceber os livros de Oswald não como um mundo à parte, ou como uma espécie de ato redentor da vontade artística de vanguarda — e muitas vezes esta “vontade” está nos comentadores do Modernismo, nos apropriadores do texto, e não só no texto original —; mas como uma obra que procura intervir no interior da cultura, em paralelo, muitas vezes em consonância ou mesmo em discordância de outros movimentos e grupos sociais: o operariado, a “intelligentsia oficial”, os partidos políticos de oposição ao regime do Partido Republicano Paulista, os anarquistas, só para citar alguns exemplos.

Trata-se pois de repensar o texto oswaldiano não como uma estrutura fechada e contraditória em si mesma, ou como a produção genial de um eterno “homem-póstumo” das letras nacionais que foge de toda historicidade possível, mas de aceitar o risco de pensar esta produção remetendo-a ao seu exterior: a cidade e sua vida social, política, boêmia, literária... ou seja: um intelectual de um movimento representativo em meio a outros “modernismos” possíveis.

Procurar perceber a inflexão, a torção que a representação oswaldiana imprime ao espaço da cidade, dispondo-a em ângulos por vezes inusitados, caleidoscópicos, terríveis, afáveis ou deleitáveis. Seguiremos, pois, o escritor em seu itinerário por São Paulo, em que coletou, na diversidade da vida urbana, a *matéria poética* que se transfigurou em poesia.



CAPÍTULO 2:

*Cidade das formas,
da política,
das memórias*

**“Abro a janela
como um jornal”**

***Primeiro Cadenos do Aluno de
Poesia Oswald de Andrade — 1927***

Os procedimentos artísticos básicos de Oswald de Andrade foram por ele sintetizados no primeiro prefácio a *Serafim Ponte Grande*, intitulado “Objetivo e Fim da Presente Obra”. Redigido em 1926, este texto foi substituído por outro prefácio, mais famoso, quando da publicação deste livro em 1933. Nele Oswald se declarava “enojado de tudo” e proclamava o seu desejo de ser “casaca de ferro da Revolução Proletária”.¹

Em “Objetivo e Fim da Presente Obra”, lemos:

Paradoxo que reforça a vida. Como um assovio que se assovia. Toca de solitários. Gozo de anarquistas. Escola Pública. Hino Nacional. Confessionário. Obra de Arte.

(...)

Transponho a vida. Não copio igualzinho. Nisso residui o mestre equívoco naturalista. A verdade de uma casa transposta na tela é outra que a verdade na natureza. Pode ser até oposta. Tudo em arte é descoberta e transposição.

O material da literatura é a língua. A afasia da escrita atual não é perturbação nenhuma. É fonografia. Já se disse tudo. A gente escreve o que ouve — nunca o que houve.²

A transposição do mundo para a escrita; a busca de uma verdade outra, liberada de verdades aparentes ou oficiais; a procura de novos materiais em territórios da língua que estão de fora ou em segundo plano, segundo o ponto-de-vista acadêmico literário — a língua falada, o *som* da língua coloquial vertida em escrita e oposta ao “*que houve*”, ou seja, a um fato, uma constatação positiva e verificável, um dado da ciência ou um compromisso com o mundo dito “real” e “verdadeiro”.

A literatura disponível sobre Oswald (em especial a produzida por Haroldo de Campos) vincula estes princípios às teorias da vanguarda européia — e que sabemos, o modernista conhecia. O texto oswaldiano incorporou o princípio das palavras em liberdade e do simultaneísmo proposto pelo Futurismo de Marinetti. Incorporou

1 ANDRADE, Oswald de, *Serafim Ponte Grande*, pp. 37-39

2 ANDRADE, Oswald de, “Objetivo e fim da presente obra”. Publicado originalmente in. *Revista do Brasil*, Rio de Janeiro, 30/11/1926. Apud. ANDRADE, Oswald de, *Serafim Ponte Grande*, op. cit. pp. 33-34

também os princípios cubistas de utilização de colagens de materiais diferentes, ou ainda a escrita automática praticada pelos surrealistas. Já conhecemos esta faceta do escritor: o vanguardista, o agitador, o inovador maldito, revolucionário e militante das letras pátrias; o solitário sem leitores, amargurada entre altos e baixos sentimentais, financeiros e literários.

Mas há que se interrogar: a estruturação da linguagem de Oswald estaria apenas neste fenómeno intertextual, na devoração das vanguardas francesas? Nesta sempre tão festejada superação do atraso literário? Onde está o *material* que permite a linguagem, que vai ser trabalhado na escrita? Em que espaço o texto está inserido? No fundo, bem no fundo: como o histórico é convidado a participar deste debate sobre Oswald?

Que me perdoe o leitor por tantas preliminares... A linguagem do texto de Oswald não seria o que é se não estivesse profundamente ligada à sua experiência urbana: as salas de aula assépticas da Academia de Direito, as calçadas insossas dos bairros “chiques” e de imigrantes, as mesas dos bares enfumaçadas e ébrias de cerveja, as tensas redações de jornais, as camas dos bordéis da rua Líbero Badaró... Ela não seria o que é se não colhesse os signos imagéticos e sonoros da cidade, inscritos em um campo espacial e histórico, evocando assim instituições, lugares, acontecimentos políticos, dispondo-os de uma outra maneira numa multiplicidade de recursos, na busca de uma *percepção* outra do mundo.



A cidade foi tema constante para os artistas ao longo dos séculos XIX e XX. Podemos pensar nos estudos de Benjamin sobre Baudelaire e sua Paris. Artistas envolvidos fundamentalmente com as teorias estéticas de vanguarda, como foi o caso de Guillaume Apollinaire — o homem que esteve por detrás de praticamente todos os “ismos” vanguardistas entre 1900 a 1920 — tinham a cidade como referência espacial privilegiada.

Este aspecto foi levantado por Frederick Robert Karl em sua análise do poema “Zona”, de Apollinaire. Nele, as ruas de Paris tornam-se a “base firme” para os estados mentais do poeta. A cidade é transformadas em zonas que funcionam como

cubos móveis, tornando-se parte indiscernível destes estados mentais e sentimentais do narrador. “*Equivalente verbal do cubismo*” o poema Zona busca na cidade o seu sentido de espaço:

“As ruas de Paris evocam diversas respostas, desde a vergonha de pronunciar uma prece pela manhã até ‘centelhas do teu riso que douram o pano de fundo de tua vida’ (...). Chartres e Montmartre são lugares ligados por meio de ‘Nossa Senhora’ e seu ‘Sagrado Coração’. enquanto o narrador sofre de uma ‘moléstia vergonhosa’. (...). O poema terminará em Paris [depois das zonas mentais e emocionais terem se deslocado por Praga, Amsterdã, Roma, pela costa do Mediterrâneo], o **repositório dos últimos saltos da experiência.**” {grifo meu}

As zonas mentais transformam a cidade numa paisagem cubista, comunicando ao leitor o sentido incompleto do objeto e instalando a ambigüidade na narrativa: “*Entre outras coisas, as zonas são estados intermediários; situações, ou áreas ou cubos que também são indeterminações como localizações*”. Estas zonas-cubos cujo espaço é as ruas de Paris deixam sempre a composição em suspenso, sendo que o “eu” da narrativa trás para dentro do poema o “tu” (o leitor): ele convida o leitor a perceber os imigrantes na Estação Saint-Lazare, a tomar café entre eles; muda o foco da leitura para a prostituta e suas cicatrizes. O narrador faz o “tu” participar do cenário cubista que se tornou a cidade, não mais distinguindo-se do narrador e de suas zonas-cubos urbanas: “... dois lados de uma mesma pessoa”.³

Tendo estes pressupostos, neste segundo capítulo seguiremos o percurso de Oswald pela cidade através de suas memórias, o livro *Um Homem Sem Profissão — sob as ordens de mamãe*, escrito entre 1952-1953 e publicado em 1954, meses antes da morte do escritor, em 22 de outubro do mesmo ano. Longe de querer repor uma determinação autobiográfica entre vida e obra, o objetivo aqui é procurar perceber a cidade como uma fonte estética, como um manancial de formas apreendidas e transpostas para a escrita. São Paulo torna-se o espaço em que a narrativa oswaldiana se ancora, se nutre, lugar que limita a narrativa, mas que é subvertido por ela.

³ In. KARL, Frederick Robert, *O moderno e o modernismo: a soberania do artista (1895-1925)*, cap. 7: “No interior de uma floresta em florescimento”, pp. 377-509; sobre Apollinaire e o poema “Zona”, pp. 380-383.

De certa forma, o capítulo consiste num exercício em que se procura desdobrar a escrita de nosso autor em suas remetências ao universo urbano, procurando pois as condições históricas da formação de seu discurso⁴.

•

Sobre *Um Homem Sem Profissão*, podemos dizer que é um livro escrito num "momento de perigo", à maneira como nos diz Walter Benjamin seja em textos como a "Tese nona sobre filosofia da História" ou a "Infância Berlimense por Volta de 1900". Diferentemente do filósofo alemão, para quem o perigo era a perda de toda uma memória e de um patrimônio sentimental da Berlim que conhecera na infância, naquele momento (o ano de 1933) ameaçado pelos nazistas, o perigo que motiva Oswald a escrever é de outro tipo:

"Como e por onde escrever minhas memórias? Hesito. Devo começá-las pelo início de minha existência? Ou pelo fim, pelo atual quando, em 1952, os pés inchados me impossibilitam de andar no pequeno apartamento que habitamos em São Paulo, à Rua Ricardo Batista, 18, no quinto andar. (...). Estou atacado duma asma cardíaca, produzida por insuficiência e o Dr. Emílio Mattar procura me tirar do caixão, com injeções de Cardiovitól, que o farmacêutico da vizinhança, seu Nenê, vem aplicar todas as noites, na veia."⁵

⁴ Penso na cidade como o grande campo de enunciação para o nosso caso: é com relação à sociabilidade dos intelectuais, dos costumes da classe burguesa, de sua vida social, política e artística que o discurso de Oswald se situa, é ela a matéria-prima de sua obra. Antes que um indivíduo especial transitando pela cidade, ele é quase que um ponto geográfico móvel e irrequieto, cruzando transversalmente a urbe paulistana. Penso particularmente nas observações de Michel Foucault quanto aos limites de uma formação discursiva — tendo aqui também um ponto de partida:

"As relações discursivas, (...) não são internas ao discurso: não ligam entre si os conceitos ou as palavras; não estabelecem entre as frases ou as proposições uma arquitetura dedutiva ou retórica. Mas não são, entretanto, relações exteriores ao discurso, que o limitariam ou lhe imporiam certas formas, ou o forçariam, em certas circunstâncias, a enunciar certas coisas. Elas estão, de alguma maneira, no limite do discurso: oferecem-lhe objetos de que pode falar, ou antes (pois essa imagem da oferta supõe que os objetos sejam formados de um lado e o discurso de outro), determinam o feixe de relações que o discurso deve efetuar para poder falar de tais ou quais objetos, para poder abordá-los, nomeá-los, analisá-los, classificá-los, explicá-los, etc. Essas relações caracterizam não a língua que o discurso utiliza, não as circunstâncias em que ele se desenvolve, mas o próprio discurso enquanto prática."

In, FOUCAULT, Michel, *A Arqueologia do Saber*, op. cit. pp. 52-53

⁵ ANDRADE, Oswald de, *Um homem sem profissão - sob as ordens de mamãe*, op. cit. p. 5

O perigo para Oswald de Andrade é a morte em sua iminência. O seu fim e o fim de "tudo o que poderia ter sido e que não foi" (lembrando aqui o poeta Manuel Bandeira e seu Pneumatórax"); sua experiência, sua própria vida.

Isto, aliado a uma questão literária — " (...) Antônio Cândido diz que uma literatura só adquire maioridade com memórias, cartas e documentos pessoais (...) "⁶ — acabou por impelir o autor a escrever este livro que, mais do que o relato das memórias de um homem, se tornou um verdadeiro patrimônio, entendido aqui na acepção que Willi Bolle, em seu texto "Cultura, Patrimônio, Preservação", nos apresenta: não apenas os prédios, não apenas a arquitetura nas calçadas dos bairros "chiques" e de imigrantes, nas mesas dos bares ura, mas o próprio "(...) pulsar da vida, o desejo de vida."⁷

À estetização de sua vida corresponde a estetização do urbano: a cidade é tranposta para a escrita. A memória seleciona e se ancora nos espaços, impregnando-os: o "eu" da narrativa e o seu referente soldam-se, misturam-se⁸. A narrativa compõe um quadro de representações da cidade em que as palavras evocam experiências, sentimentos, lugares, ritmos. Os momentos de vida explodem no papel, numa correria da memória pelos anos, em luta contra o tempo e a morte. E como efeito da leitura, participamos de suas reminiscências.

As reminiscências são predominantemente nostálgicas. A cidade que surge, à princípio, é um lugar que não existe mais. No entanto esta nostalgia e o amargor de várias passagens do texto não escondem *estratagemas* da memória, vertida na escrita: ao retroagir, a memória e a escrita fixam as lembranças no passado, criando um lugar seguro para alguém que está se sentindo doente e derrotado. A cidade da escrita pode

⁶ ANDRADE, Oswald de, id. ibidem. p. 6

⁷ BOLLE, Willi, "Cultura, patrimônio, preservação", in. ARANTES, Antonio Augusto (org.), *Produzindo o passado*, op. cit. p. 23

⁸ Todas estas características listadas neste parágrafo e no anterior são destacadas por Antônio Cândido de Mello e Souza in. " Prefácio Inútil", pp. 12-14

ser então um lugar calmo, “... *uma cidade pequena e terrosa. Pouca gente. Um ou outro sobrado de um só andar.*”⁹

No entanto, criado um lugar seguro, salvaguardada a vida ameaçada, pode o escritor *ajustar as contas* com tudo aquilo que ele detestava. O passado é apenas um subterfúgio para que a caneta do escritor se volte para o presente. E aqui vemos a cidade como uma espécie de *mapa sentimental*. Fonte da escrita, da memória, campo de combate travado pelo literato. A escrita de Oswald, no fundo, faz do passado um presente: as reminiscências, os lugares da cidade, sua vida, estão aí a solta. E voltam sempre à tona, cada vez que o texto se realiza no leitor.

Ítalo Calvino percebe esta relação entre o espaço da cidade, a História e a Memória. Em *As Cidades Invisíveis*, a cidade não revela o seu passado em si só, mas que é preciso estar atento aos *sinais* contidos nos lugares da cidade, sinais que disparam a memória, que evocam acontecimentos, e que muitas vezes dependem diretamente *do tipo de narrativa do passado* para que estes se revelem.

“Inutilmente, magnânimo Kublai, tentarei descrever a cidade de Zaíra dos altos bastiões. Poderia falar de quantos degraus são feitas as ruas em forma de escada, da circunferência dos arcos dos pórticos, de quais lâminas de zinco são recobertos os tetos; mas sei que seria o mesmo que não dizer nada.

A cidade não é feita disso, mas das relações entre as medidas de seu espaço e os acontecimentos do passado (...), a cidade não conta o seu passado, ela o contém como as linhas da mão, escrito nos ângulos das ruas, nas grades das janelas, nos corrimãos das escadas, nas antenas dos pára-raios, nos mastros das bandeiras, cada segmento riscado por arranhões, serradelas, entalhes, esfoladuras.”¹⁰

Pensando aqui junto com Ítalo Calvino, pretendo seguir as lembranças de Oswald inscritas nos espaços da cidade. As reminiscências cobrem o período dos 30 primeiros anos da vida de Oswald de Andrade, entre 1890 e 1920. O garoto e a cidade crescem juntos. E ao seguirmos o percurso do escritor por São Paulo

⁹ ANDRADE, Oswald de, id. *ibidem.*, p. 10

¹⁰ In. CALVINO, Ítalo, *As Cidades Invisíveis*, op. cit. pp. 14-15.

deparamo-nos com uma gama de acontecimentos que, envolvem a vida do personagem — o que talvez torne o nosso “passeio” mais interessante. Passeio este recortado pelas memórias de Oswald.

O que vamos seguir é um roteiro predominantemente boêmio, em que vemos descortinar-se uma série de situações, de remetências à vida social e política da metrópole e do país. Também encontramos mudanças espaciais, surgimento de pequenas novidades mecânicas que invadem o cotidiano dos paulistanos. Dividimos o itinerário nos seguintes roteiros:

- o *primeiro* nos leva a bares e cafés, à vida estudantil e às redações de jornais;
- o *segundo*, às manifestações operárias, ao anarquismo e às suas relações — não muito amistosas — com a vanguarda modernista.
- *Terceiro*: um percurso pelos espaços unidos pela presença do erotismo e da sexualidade: da casa dos pais aos bordéis. Cabe aqui dizer que escolhi falar dos bordéis em separado pois, apesar de pertencer ao mundo boêmio, penso que o destaque que Oswald dá aos temas da sexualidade e da repressão sexual, confere a este espaço uma significação toda especial.

•

I—Na Praça da Sé, entre Advogados e Jornalistas

O aprendizado do escritor se deu no espaço de uma *boemia literária* estudantil e dos homens de letras. Como cursava a academia de Direito do Largo São Francisco, ao mesmo tempo em que trabalhava como jornalista, nesta dupla jornada nosso personagem pode mergulhar numa sociabilidade boêmia, em que vários tipos de intelectuais e literatos, de diferentes origens sociais estavam em intersecção, entre os anos 1910-20.

As reminiscências do antropófago nos levam ao primeiro espaço da boemia estudantil, a Faculdade de Direito do Largo São Francisco, onde Oswald aí ingressara, em 1909, aos 19 anos. Em *Um homem sem profissão* as menções a faculdade do Largo São Francisco são marcadas pela decepção e pelo desprezo:

Fui matricular-me, em março [de 1909], no primeiro ano da Faculdade de Direito do Largo de São Francisco e aí tive uma das piores decepções de minha mocidade. Os veteranos cercaram a mim e a meu colega Inácio Tamandaré Uchoa aos gritos: — Bicho! Dança, bicho! — E fazendo-nos enfiar as calças por debaixo das meias, nos obrigaram a executar evoluções imbecis. Eu trazia outra idéia da Faculdade. Ela dera três grandes poetas ao Brasil. Castro Alves, Fagundes Varela, Álvares de Azevedo. A valentona imbecilidade daquele grupo de trote criou em mim verdadeira alergia por tudo que se procedesse *debaixo das Arcadas*.(...)

A Faculdade de Direito, com sua bucha visível, para onde me vi forçado a entrar por um equívoco de colega, com seus lentes idiotas, seus velhos alunos cretinos, sua tradição de miserável atraso colonial, me provocava o mais justo dos desprezos. (...) ¹¹

Esse desprezo confesso nos traz de início duas imagens: a Faculdade como um lugar de produção de literatos românticos do século XIX, assim como o de um centro de manutenção jurídico e ideológico da ordem social capitalista. Um passado literário glorioso e um presente mesquinho. O choque da referência que a memória tem do lugar com o presente das “arcadas” abre-nos a possibilidade de perscrutar um pouco do que fora esta instituição para a vida literária paulistana, com cuja imagem de um passado boêmio Oswald tanto sonhou, e que descobriu que não mais existia.

A lembrança do então jovem Oswald de Andrade apresenta a Faculdade como um referencial de produção e de cultivo de alta literatura. Afora os nomes lembrados por Oswald, também saíram dali outros homens de letras como: “...*Teófilo Dias, Raimundo Correia, Eduardo Prado, Raul Pompéia, Inglês de Sousa, Luiz Murat, Vicente de Carvalho, Alberto Torres, Olavo Bilac e mais tarde Afonso Arinos, Paulo Prado, Valdomiro Silveira e mesmo Batista Cepelos ou Ricardo Gonçalves*”¹². Destes, Inglês de Sousa, autor do romance naturalista “O missionário” (1891) era tio, pelo lado materno, de Oswald¹³; Paulo Prado, autor de “Retrato do Brasil”: ensaio

¹¹ ANDRADE, Oswald de, *Um homem sem profissão - sob as ordens de mamãe*, op. cit. pp. 48-49. Grifos de Oswald.

¹² Os nomes são arrolados por BRUNO, Emani Silva, *História e Tradições da Cidade de São Paulo* vol. III, op. cit. p. 1255.

¹³ ANDRADE, Oswald de, *Um homem sem profissão*, p. 4; BOAVENTURA, Maria Eugênia, *O salão e a selva*, p. 27.

sobre a tristeza brasileira” (1928), fez parte da Semana de 1922, sendo considerado seu principal articulador, acompanhando o movimento até a metade da década de 20; Ricardo Gonçalves participava da roda boêmia da qual fazia parte Oswald de Andrade.

Por certo, a Faculdade do Largo São Francisco desempenhou um forte papel para a produção intelectual paulistana. Ali, nos anos 40 do século XIX, toda uma geração de poetas românticos — fossem eles conhecidos no cânone literário ou fossem apenas estudantes que cultivavam uma vida nos moldes de poetas como Byron —, puderam encontrar-se e desenvolver formas de sociabilidade, às vezes um pouco excêntricas, digamos.

Richard Morse nos informa sobre certas práticas destes estudantes, em meados do século XIX. Organizados em pequenas “sociedades secretas” como, por exemplo, a “Sociedade Epicuréia”, os estudantes dedicavam-se, para além do Direito, às leituras de Byron ou de Goethe, em “pequenos rituais de libertinagem”, como o de andar por entre os túmulos do cemitério da Consolação, declamando seus poetas preferidos¹⁴.

Dentre estes estudantes, com todos os seus rituais, o historiador destaca a figura do poeta Álvares de Azevedo, personagem síntese deste ambiente todo. Sua produção poética traria em si a marca de toda esta vivência, pela na transposição de alguns dos acontecimentos protagonizados pela “Sociedade Epicuréia” no livro *Noite na Taverna*.

A importância maior deste poeta, segundo Morse, deve-se à forma com que introduz a cidade de São Paulo e de sua vida urbana incipiente na narrativa de seu livro *Macário*, transformando-a em um espaço em que se fundem as sensações de sufocamento propiciadas pela vida em uma cidade provinciana, que se confrontam com uma ânsia de vida cosmopolita, apresentadas em imagens poéticas apropriadas ao romantismo inglês que transformavam a paisagem da cidade. Por exemplo, a

¹⁴ MORSE, Richard, *Formação Histórica de São Paulo*, p. 125.

célebre garoa paulistana era comparada ao *fog* londrino: “... os românticos viam nela [a garoa] o mistério e a melancolia da Londres de Byron”.¹⁵

Esta vivência fora das salas de aula, contudo, é mais significativa do que aparenta, extrapolando imagens românticas ou rituais estranhos e divertidos. Aqueles estudantes da Faculdade de Direito que monopolizavam a vida boêmia da cidade, nos bares ou em seus bailes e suas “repúblicas” (um memorialista afirmava ser o “... largo da Memória, no começo da rua da Consolação, o ‘Quartier Latin’ paulistano”¹⁶) até os finais do século XIX eram, segundo Sérgio Adorno, os grandes aprendizes do poder durante todo o século XIX.

Estudando as práticas de ensino da Academia de Direito entre 1827 e 1883, o autor constatou que o autodidatismo foi a marca principal do aprendizado dos acadêmicos, sendo que o curso, a estadia na Faculdade e o diploma de bacharel conferiam muito mais o *status* ao formado do que propriamente uma *formação* sólida em conhecimentos jurídicos:

... o conteúdo programático das diversas disciplinas que compunham o currículo do curso de Ciências Jurídicas e Sociais expressava tanto as antinomias do pensamento liberal quanto as correntes filosóficas que se sucediam, uma a uma, na vã esperança de conciliar tendências opostas. Não sem razão, o ecletismo filosófico encontrou no autodidatismo dos bacharéis a sua razão de ser. Se as salas de aula e os compêndios muito pouco fizeram no sentido de amainar os efeitos que esse fenômeno exerceu sobre a formação cultural dos acadêmicos, o auto-aprendizado do Direito, da moral e da política, proporcionado pelo aprendizado jornalístico, se encarregou de profissionalizar, em lugar do jurisconsulto, um tipo particular de bacharel.¹⁷

¹⁵ Id. ibidem, p. 124. Richard Morse dedica todo o capítulo VII de seu livro sobre a relação entre Álvares de Azevedo e a cidade de São Paulo. In. *Formação histórica de São Paulo*, pp. 121-130.

¹⁶ OTÁVIO, Rodrigo, *Minhas Memórias e dos Outros*, op. cit. p. 63, citado por BRUNO, Ernani Silva, *História e tradições da cidade de São Paulo* vol. III, p. 1256

¹⁷ ADORNO, Sérgio, *Os Aprendizes do Poder: o bacharelismo liberal na política brasileira*, op. cit. pp. 96-97.

cujo aprendizado profissional dava-se muito mais na prática fora das salas de aula.

Dado curioso é saber que figuras eminentes como José Bonifácio de Andrade e Silva (professor de Direito Civil e Direito Criminal entre 1858 e 1886), Couto Ferraz (professor de Economia Política e Direito Natural entre 1839-68), ou ainda Américo Brasiliense (que lecionou Direito Romano entre os anos de 1882-96)¹⁸, ainda que tenham dado aulas por tanto tempo, *não produziram obras ou conhecimentos jurídicos*, sendo sua influência muito maior nas atividades políticas. Mesmo porque este não era o papel principal destes professores e destas instituições: *“As escolas de Direito foram criadas efetivamente para atender às necessidades burocráticas do Estado Nacional em emergência. Nesse sentido, privilegiou-se a formação política, em lugar de uma formação exclusivamente jurídica”*¹⁹.

O estudo de nível superior estava destinado a formar quadros políticos para a administração do Estado Nacional em formação no século XIX, constituindo-se igualmente como centro de divulgação e transmissão *ideológica*, primordialmente pela reprodução do pensamento liberal em sua vertente jusnaturalista. Quanto a este aspecto, por formação liberal entenda-se *liberalismo em separado de democracia* — e este é o quadro político em que surge a Academia de Direito ao longo do século XIX: as idéias liberais que chegaram mesmo a motivar os movimentos separacionistas no início do século, serviram, após a independência, como um freio à democracia, restringindo os direitos de participação política às esferas dos grandes proprietários rurais e da burocracia estatal do Império.

Não obstante, ser aluno ou bacharel da Academia de Direito também permitia demarcar uma condição social superior frente a uma população de pobres sem instrução e sem poder, possibilitando igualmente a sociabilização dos membros das

¹⁸ id. ibidem., quadro sobre os professores, suas atividades docentes, extra classe e sua produção jurídica constante nas pp. 122 a 131.

¹⁹ id. ibidem. p. 141.

elites e sua conseqüente *homogeneização política*, para além dos laços de parentesco e de amizade.²⁰

O jornalismo e a literatura desempenharam uma função importante no processo de formação dos acadêmicos. Se a vida dentro das salas de aula era marcada por professores muitas vezes despreparados, a participação nos jornais acadêmicos, em que questões jurídicas, morais e literárias constitui-se como a “*ante-sala de profissionalização da atividade política*” destes aprendizes do poder. Contando com colaboradores como José de Alencar, José Bonifácio de Andrade e Silva, Bernardo Guimarães, Fagundes Varela, Rui Barbosa, Rodrigues Alves, Nabuco de Araújo, Castro Alves, só para ficarmos com alguns nomes, os periódicos dos estudantes de Direito encarregavam-se de discutir questões legais, literárias, morais. E é no trato com a literatura que o bacharel de Direito é “lapidado”: pelo domínio da palavra escrita e falada (a retórica), o acadêmico pode apurar suas aptidões de homem público e culto, ou seja: distingue-se pela oratória — muitas vezes demagogia — e por colocar-se como o portador da razão capaz de disciplinar as paixões políticas e os radicalismos, produzindo, assim, tanto o consenso entre os membros da elite, bem como demarcando a pretensa e arrogante exclusividade do papel de únicos sujeitos políticos racionais que poderiam intervir de forma eficaz no campo da política.²¹

Este monopólio literário da academia de Direito iria ser alterado na chamada primeira República, tanto com o surgimento de uma rede de ensino público como pela mudança na correlação de forças políticas na esfera da produção jornalística. A academia, que por um século foi o lugar irradiador por excelência da produção literária e política das elites naquela São Paulo pequena e monótona, tem que dividir sua primazia com outros centros de poder na cidade, num panorama mais complexo de relações políticas e culturais entre os próprios membros da elite, e também de um proletariado emergente.

²⁰ id. ibdem., pp. 62-64 e p. 142

²¹ id. ibdem., pp. 164 - 171

Ocorrem também mudanças no sistema de ensino paulistano, no final do século XIX, quando é organizado um sistema de colégios públicos e de liceus. Surgem associações como a Sociedade Propagadora da Instrução Popular em 1873 — rebatizada em 1882 com o nome de Liceu de Artes e Ofícios²²; as colônias de imigrantes começam a organizar colégios próprios, como a Deutsche Schule, a Ecole Française Mixte na rua da Princesa, ou a Escola Americana, fundada em 1870 e conhecida depois como Mackenzie College²³, que iria inaugurar seu curso de engenharia em 1896. Além do mais, assiste-se, no final do XIX e início do XX, ao surgimento de institutos científicos importantes, como o Instituto Butantã (1899), a Escola Superior de Agricultura “Luiz de Queiroz” em Piracicaba (1901), ou ainda a Faculdade de Medicina de São Paulo, fundada em 1911²⁴. Estas instituições e o sistema de escolas públicas promoveram, por um lado, uma certa descentralização do *status* da academia de Direito como o lugar privilegiado da vida estudantil paulistana.

Quanto ao sistema de ensino, suas atribuições políticas e suas funções foram amplamente debatidas pela imprensa paulistana, onde podemos perceber as expectativas que as frações das elites tinham com relação à educação.

O jornal *O Estado de São Paulo*, capitaneado por Júlio de Mesquita Filho, em torno do qual se juntavam os membros da elite contrários ao poderio do P.R.P., atacava nos anos 20 o bacharelismo reinante na cultura, culpando-o em grande parte pelo atraso em que o país se encontrava. Suas propostas para a elite — sempre a elite — que deveria dirigir o país passavam por uma renovação da mentalidade do povo, disciplinando o pensamento via educação, a partir da substituição do gosto acadêmico pela retórica, pela literatura e pela erudição pelos saberes “exatos” e

²² BRUNO, Ernani Silva, *História e tradições da cidade de São Paulo*, vol. III, p. 1262.

²³ Sobre os estabelecimentos de ensino em São Paulo no final do século XIX, ver, BRUNO, Ernani Silva, id. *ibidem*, pp. 1262-1271.

²⁴ As referências ao curso de engenharia do Mackenzie e às instituições mencionadas estão em MICELI, Sérgio, *Intelectuais e Classe Dirigente no Brasil: 1920-1945*, p. 2, nota 2.

“científicos”. As figuras do Engenheiro e do Politécnico são valorizadas como antídoto científico ao saber bacharelesco; concomitantemente, durante os anos 20, ampliou-se o interesse dos liberais pertencentes às fileiras d’ *O Estado de São Paulo* e do Partido Democrático pelas ciências biológicas e, posteriormente, pela sociologia — saber que dotaria os “Espíritos Superiores” em sua tarefa de levar o país ao Progresso. Quanto à Ordem, esta seria garantida pela consciência cívica e moral, que o ensino fundamental garantiria, através da rede de escolas públicas²⁵.

Curioso perceber que o “esteta do P.R.P.” na opinião de Sérgio Miceli²⁶ saudasse em seu prefácio-manifesto de 1926 a escola pública, a consciência cívica, os anarquistas, enfim, procurando transpor todos estes fatores opostos, para a escrita como acontecimentos políticos e estéticos — seja porque tais propostas liberais tivessem o efeito prático de contestar o poder das “Arcadas”. É certo que Oswald, como bom filho da elite paulistana, estava imerso no universo de negócios com fazendas de café e especulação de imóveis, arranjos políticos e festas sociais de fazendeiros e bacharéis. Mas sua escrita, antes de reduzir-se a *um* elo ideológico, parece procurar justamente a *dispersão*: olhar uma sociedade em sua multiplicidade

²⁵ CAPELATO, Maria Helena, *Os Arautos do Liberalismo: imprensa paulista 1920 - 1945*, pp. 141-151

²⁶ Na opinião de Sérgio Miceli, “*Os feitos dos escritores modernistas em matéria de decoração, de vestuário, de ética sexual, etc. se inscrevem mais acertadamente na história da importação dos padrões de gosto da classe dirigente ligada à expansão do café do que na história da produção intelectual. As viagens à Europa, o aprendizado dos modelos estéticos e éticos de vanguarda, as formas requintadas de consumo, tudo isso impregna as obras dos escritores modernistas que dependiam das prodigalidades dos mecenas que mantinham salões na capital do Estado. (...) O Acesso dos modernistas às frentes de vanguarda européias por força de sua proximidade social junto aos círculos intelectualizados da oligarquia foi, paradoxalmente, a condição que lhes permitiu assumir o papel de inovadores culturais e estéticos no campo literário local, tomando a dianteira no processo de ‘substituição das importações’ de bens culturais e desbancando seus principais concorrentes, os polígrafos anatolianos*”. Oswald, o modernista que serviu de “ponte” entre o movimento modernista e as vanguardas, teria podido fazer estas viagens e editar suas obras na França de forma independente — assim como Mário de Andrade ou Menotti del Picchia, que lançaram suas obras como “edições de autor”, responderia com suas obras e sua conduta às aspirações da burguesia cafeeira. Seu trabalho de renovação seria, pois, o trabalho de um representante ideologicamente afinado com o que havia de mais conservador em termos políticos na Primeira República. In. MICELI, Sérgio, *Intelectuais e Classe Dirigente no Brasil (1920 - 1945)*, op. cit. pp. 14-15.

crescente, e tirar, de sua dinâmica, elementos para a construção de sua poesia — que, de forma nenhuma, me parece ser um reflexo ideológico, nem tampouco um deslumbramento inocente com o progresso econômico cafeeiro.

•

Entrementes, vida literária paulistana começava a encontrar outros lugares de fixação fora do ambiente da Faculdade, no início do século XX. É certo que a Academia de Direito mantém-se como um centro importante — a ponto de *todos* os modernistas paulista terem saído de seus bancos, com a notável exceção de Mário de Andrade²⁷. Os “dissidentes” da boemia estudantil espriavam-se por outros pontos. Em contraposição à Faculdade de Direito, Oswald de Andrade prefere sua

... roda que partilhava entre Indalécio [de Aguiar] e seus amigos e o artista Oswald Pinheiro. Indalécio não sabia escrever mas fazia terríveis improvisações. Assim foi que criou *O dia dos anos de Deus*, uma festa gozadíssima no céu. Fazia parte das comemorações uma conferência de que se lincumbiria (sic) o próprio Jesus. Ao que, cultivando suas rivalidades, Santo Tomás de Aquino teria objetado que aquilo não era direito, pois ligavam Cristo ao Padre Eterno laços de consangüinidade. Jesus num gesto de mau humor teria dito: — Ora Tomás!, você com essa porra de filosofia!²⁸

Podemos imaginar a anedota sendo contada à noite, com certeza em algum bar, por volta de 1910-11, entre vinho e/ou cerveja, pizzas e cigarros. Havia um bar em especial, lembrado por Oswald, embora não cite o seu nome. De qualquer forma, era um

(...) bar amplo e popular do Largo da Sé. Deixamos de lado o Progredidor, vasto e elegante local que se abria na Rua 15, para onde passara, ampliando-se, a freguesia distinta da antiga Confeitaria Castelões, na Praça Antônio Prado, que se chamava então Largo do Rosário.²⁹

²⁷ MICELI, Sérgio, *Intelectuais e Classe Dirigente no Brasil (1920-1945)*, p. 25

²⁸ ANDRADE, Oswald de, *Um homem sem profissão*, p. 49.

²⁹ ANDRADE, Oswald de, id. *ibidem.*, p. 44.

Ali se dão as reuniões noturnas dos jovens escritores, à partir de 1905/1906, época em que o narrador, cursando o ginásio, começa suas amizades com intelectuais fora do círculo da escola ginásial³⁰, que prosseguem no curso de Direito, nos anos 10. Não parece fortuito que Oswald, Indalécio e Ricardo Gonçalves tenham preferido manter-se longe dos lugares freqüentados por uma “freguesia distinta”, antes preferindo o humor, ironizando o conteúdo das aulas, das leituras, dos assuntos dos jornais, que se misturavam nas conversas dos estudantes, em meio a bares populares.

Tudo isto seria aparentemente trivial, ou mesmo banal, não fosse o fato destes boêmios não se parecerem mais com os alunos do “Quartier Latin” paulistano do século XIX. É certo que a boemia é parte integrante do “sistema”. No entanto, há algo que diferencia estes rapazes e sua brincadeiras: *estes boêmios, imersos em uma cidade em transformação, participam de uma rede de sociabilidades novas que se sobressaem no início do século XX*, tanto no que diz respeito aos espaços de lazer quanto em suas relações com o universo político e literário. Em lugar dos jovens byronianos do século passado, em suas noites de taverna, as “sociedades secretas” dos alunos passam a exprimir divisões sociais, ideológicas e literárias até então inusitadas com relação ao panorama liberal e positivista dominante:

Para os “burguesinhos abastados ou bem arrimados em seus estudos (...) eleitos do destino para o governo do Centro XI de Agosto, da Sociedade Paulista inteira, do Estado e da Nação (...), prepotentes e egocêntricos (...), onipotentes, vestais, senhores de todas as virtudes (...), oniscientes (...), inexcedíveis de perfeição humana (...), filhos de distintas famílias, honradas e patriotas (...) insuperáveis”, estavam começando a se afrouxar os laços orgânicos entre os espaços de sociabilidade do universo homogêneo no interior do qual se moviam: entre o ingresso na Faculdade de Direito e o acesso às corporações acadêmicas (o Grêmio, o Centro, a República Destruidora, a Catacumba, entre a pertinência aos grupos por cooptação (o grupo dos filhos de Júlio Mesquita, o grupo dos Prado, a ralé, a ala que se incumbia da Festa da Chave, e o trânsito nos clubes e salões (a Paulista, a Harmonia), nos ‘assustados’ familiares, entre os jantares no Salão Amarelo do automóvel Club, as festas em restaurantes em Santo Amaro, e as recepções de formatura, de fraque e cartola, entre a abertura de uma banca de advocacia e o estágio de

³⁰ ANDRADE, Oswald de, id. ibidem., p. 44.

rotina no escritório do pai, de um parente ou de amigo da família entre o casamento endogâmico e a gestão dos negócios familiares.³¹

Cabe uma explicação sobre alguns nomes estranhos que aparecem em meio ao itinerário normal e glorioso dos bacharéis: no Grêmio Literário (fundado em 1916) encontravam-se homens como Guilherme de Almeida — então colega de academia de Oswald; a “República Destruidora” reunia os “playboys” e “caixas d’óculos” do período, enquanto que a “Catacumba” congregava os participantes do Grêmio Literário (tendo cada membro da “Catacumba um patrono um letrado ou sábio, proclamando-se também como “seres perfeitos”); a “Plebe Acadêmica” reunia os alunos vindos do interior ou os de condição modesta, muitos deles leitores de Marx, Dostoievsky, Merejkovski, Máximo Gorki.³²

Estes alunos — também eles aprendizes do poder — reuniam-se numa boêmia estudantil que se constitui como um espaço importante de discussão, vivências e práticas literárias; da mesma forma, é ali que certas novidades literárias e ideológicas poderiam desenvolver-se com alguma liberdade.

Segundo Vera Chalmers, este modo tradicional da vida universitária não se contrapõe à ordem da alta cultura das letras cultivadas nas academias, o que não quer dizer que ela não seja um lugar literariamente mais “arejado”:

A boêmia (sic) é parte integrante do sistema, mas assim mesmo, ela pode se constituir numa abertura para outras concepções sobre a cultura, graças ao estranhamento das representações usuais provocado pela inversão satírica e parodística. O que pode distinguir o boêmio é a atividade intelectual sem compromisso ou assumida como tal muito embora, no que se refere à boêmia estudantil, ela esteja impregnada de referências literárias tradicionais.³³

³¹ MICELI, Sérgio, *Intelectuais e classe dirigente no Brasil (1920-1945)*, op. cit. pp. 8-9. A citação subsumida no texto é de NOGUEIRA F., Paulo, *Ideais e Lutas de um Burguês Progressista (o Partido Democrático e a Revolução de 1930)*, vol. I, pp. 66-68.

³² Id. ibdem, p. 9, nota 12.

³³ CHALMERS, Vera, *3 linhas e 4 verdades: o jornalismo de Oswald de Andrade*, op. cit. p. 44.

Ainda segundo a autora, este círculo boêmio agrupa escritores que estão à margem da hierarquia social vigente, sendo que a boemia estudantil era apenas uma parte de uma boemia mais ampla. Esta última compreendia profissionais liberais, jornalistas, artistas, literatos, pessoas sem ocupação definida.

O seu lugar é extra-literário em relação ao sistema social vigente. O ponto de vista da boemia (sic) é anti-canônico por excelência e daí decorre o fato de a produção 'literária' boêmia preferir as formas do cômico popular e o rebaixamento satírico e parodístico do código oficial (...)"³⁴.

O que se desenvolve nestes bares, na vivência boêmia estudantil, é o aprendizado de uma atitude literária irônica, paródica, que é recorrente em seus romances. Trata-se também de um lugar em que o aspirante a letras, oriundo da burguesia cafeeira, toma contato com outras classes e ideologias políticas. É o momento em que brincar com a filosofia tomista, com Jesus e o Paraíso torna-se uma prática liberalizante, um lugar de contato com possibilidades diferentes de se conceber a literatura.

É também é o espaço para aprender e apreender um determinado estilo de vida, bem como de fazer contatos com outros escritores, constituindo-se um feixe de relações que espraia-se pelos bares da cidade, pela faculdade de Direito e pelas redações dos jornais. Lugar para trocas de leituras, de iniciação a determinados pensamentos. É nas rodas boêmias que Oswald conheceu dois autores que seriam suas grandes balizas, antes mesmo do contato com as vanguardas.

(...). No bar rústico da Praça da Sé, ouvi, pela primeira vez, versos bons. Entre outros poemas, o "Sangramor" de Eugênio de Castro. Nessa roda brilhava Artidoro Flexa, Raul de Freitas e outros que tinham freqüentado o *Minarete* de Monteiro Lobato. Flexa me vendeu alguns livros e me fez conhecer Nietzsche e Dostoiévski.³⁵

³⁴ CHALMERS, Vera, id. ibidem., p. 45.

³⁵ ANDRADE, Oswald de, *Um homem sem profissão*, op. cit. p. 46.

•

A vivência boêmia, literária, acadêmica e política dos filhos da elite paulistana compreendia um circuito grande de bares, redações de jornais, periódicos, clubes literários. Estes espaços todos possuem uma dinâmica toda que os interligam: discussões de bares, aulas de direito, de filosofia, artigos de jornal, livros lidos, discussões políticas, exposição de opiniões a respeito dos acontecimentos políticos, o contato com ideologias a esquerda ou a direita, tudo isso desenvolve-se neste circuito, constituindo-se em verdadeiros terrenos estéticos e políticos.

Pensando na Faculdade do Largo São Francisco, é possível perceber que os dez penosos anos (1909-1919) que Oswald passou na Academia que tanto odiava lhe garantiram um farto material de crítica, estética, política e existencial: o seu grande alvo é o gosto literário do bacharel — quase sempre parnasiano ou penumbrista —, a arrogância do exclusivismo político, a distinção social dos estudantes e acadêmicos, a estilização de sua conduta: ostentação do vocabulário rebuscado, a oratória carregada de referências à manutenção dos valores imutáveis da moral, da dignificação da raça, do pundonor frente à família, da luta pelos valores absolutos da liberdade individual, dentro da ordem e do progresso.

•

Mas talvez muito mais divertido para Oswald tenha sido o seu percurso dos bares para as redações de jornais, tanto pelo envolvimento direto com a política do período quanto pelo contato com o mundo artístico e a mundanidade das ruas.

Enquanto jornalista do *Diário Popular*, (um emprego arrumado pelo seu pai, como bom filho da elite paulistana³⁶) Oswald transitava desde lugares extremamente requintados e caros, como o restaurante Jacintho, localizado na Rua da Quitanda. Em companhia de amigos, o escritor freqüentava a Confeitaria Fasoli, na Rua Direita, ou

³⁶ ANDRADE, Oswald de, *Um homem sem profissão*, p. 47

então freqüentava os decadentes salões do Majestic ou do Mirien, este último localizado na Rua São Bento, lá jogando dados ou bilhar. Poderia ainda beber uma(s) cerveja(s) com Amadeu Amaral no café Guarany (Rua Quinze de Novembro), ou no Bar Viaduto. O Bar do Teatro Municipal era ponto obrigatório para um café e para informações sobre os novos espetáculos que o jornalista deveria cobrir.³⁷

Estudando a produção jornalística de Oswald, Vera Chalmers destaca a importância desta experiência de dois anos como colunista deste jornal. Em primeiro lugar, porque o jovem colunista, para conseguir material para sua coluna, teve de mergulhar nos acontecimentos culturais e artísticos paulistanos, freqüentando teatros, a vida boêmia do cotidiano burguês de São Paulo. Neste contato, o escritor pode experimentar de perto uma convivência com o meio artístico, através da cobertura dos espetáculos teatrais.

Segundo a autora, o teor dos comentários não é o do crítico teatral, tão pouco o de um analista especializado em artes. Antes, é um comentário baseado em impressões, mantendo-se o texto em aspectos superficiais, tais como um resumo da intriga da peça, ou ainda impressões banais sobre os espetáculos. No entanto, a experiência do contato com a *troupe* teatral, rebatida na escrita do texto, permite observar como esta vivência deixou suas marcas.

Toda a superficialidade dos textos é antes fruto do impacto causado pelos espetáculos em um espectador desarmado, que só pode relatar o acontecimento como uma simples notícia, por uma falha de sua linguagem frente ao fascínio causado pelo teatro.

“A linguagem dos sentidos é empobrecida pelas palavras (...). Ou melhor, Oswald não tem palavras para sequer descrever a intensidade dramática do espetáculo. (...). Ela namora uma atriz da companhia siciliana [do ator Giovanni Grasso, que então se apresentava em São Paulo, em 1910] a acompanha a troupe até o porto de Santos. Durante a viagem à Europa [em 1912] encontra mais uma vez esta companhia

³⁷ As informações do parágrafo estão em BOAVENTURA, Maria Eugênia, *O Salão e a Selva*, pp. 30-31

teatral e a segue até Londres. A vida errante da troupe é para ele a revelação da possibilidade de uma existência boêmia e aventureira”³⁸.

Eis o ponto: o contato com a *troupe* teatral, nos dizeres da autora, permite a Oswald viver uma atmosfera em que se misturam o cotidiano real e a teatralização da vida, em contato com a vida “*errante e marginal*” dos artistas, opondo os princípios de mobilidade contra a seriedade da Academia Brasileira de Letras³⁹. Uma mobilidade e um alheamento — não uma alienação — dos liames do cotidiano, num espaço em que modernista pode, por alguns momentos, teatralizar a sua própria vida.

A experiência jornalística de Oswald prossegue com *O Pirralho*, fundado e dirigido pelo escritor em 1911, logo após sua saída do *Diário Popular*, com seu primeiro número circulando em 1º. de Agosto, durando até o ano de 1918⁴⁰. É o próprio Oswald que relembra em *Um homem sem profissão* os primórdios da redação do jornal:

(...). Foi o semanário paulista *O pirralho*, que fundei e dirigi sob a égide financeira de meu pai. Mamãe, com sua imaginação amazônica, pôs lenha na fogueira. Tendo um caricaturista de primeira ordem, Voltolino, e ligando-me a um grupo de *literatos* lancei o semanário com êxito. *O pirralho* teve sua redação à Rua 15 de Novembro, 50-b, sobrado. Era uma simples sala ao fundo de um corredor, para onde minha mãe fizera transferir uma escrivaninha, um sofá e parte das cadeiras de casa. (...) ⁴¹

Esta aventura jornalística originou uma revista voltada para um público leitor de elite da cidade, promovendo concursos de beleza entre moços e moças da alta sociedade⁴², mas mantendo também uma opinião e uma atuação políticas, ao apoiar a

³⁸ CHALMERS, Vera, *3 linhas e 4 verdades*, op. cit. p. 54

³⁹ CHALMERS, Vera, id. ibidem. p. 54-55

⁴⁰ BOAVENTURA, Maria Eugênia, *O salão e a selva*, pp. 261-262

⁴¹ ANDRADE, Oswald de, *Um homem sem profissão*, op. cit. p. 53

⁴² CHALMERS, Vera, *3 linhas e 4 verdades*, p. 45

Campanha Civilista e a defender a candidatura de Rui Barbosa — que pregava a subordinação do poder militar à política civil — contra a candidatura do Marechal Hermes da Fonseca⁴³.

As convicções do escritor sobre a candidatura de Rui Barbosa, bem como seu desprezo declarado contra o grupo político hermista tem origem em 1910, quando assiste, no Rio de Janeiro, a chamada “Revolta da Chibata” (ou “Revolta dos Marinheiros”) liderada por João Cândido, motivada pelos castigos corporais a que os marinheiros da armada são submetidos.

Oswald tem suas impressões daquele momento bem vivas, quando João Cândido tomou o controle do navio encouraçado “Minas Gérias”, atirando balas de canhão contra as costas cariocas.

(...). Seriam talvez quatro horas da manhã. E vi imediatamente na baía, frente a mim, navios de guerra, todos em aço, que se dirigiam em fila para a saída do porto. Reconheci o encouraçado *Minas Gerais* que abria a marcha. Seguiam-no o *São Paulo* e mais outro. E todos ostentavam, numa verga do mastro dianteiro, uma pequenina bandeira triangular vermelha. Eu estava diante da revolução. Seria toda revolução uma aurora?

Um grupo de peixeiros passava na Avenida Beira-Mar, quando de repente vi acender-se um ponto no costado do *Minas* e um estrondo ecoou perto de mim, acordando a cidade. Novo ponto de fogo, novo estrondo. Um estilhaço de granada bateu perto, num poste da *Light*. Os peixeiros deixaram cair seus cestos de mercadoria e vieram acoitar-se, correndo, atrás de uma das estátuas do Comércio e da Indústria que monumentalizavam os jardins da Glória. (...). Era terrível o segundo que mediava entre o ponto aceso no canhão e o estrondo do disparo. (...). Naquele minuto-século, esperava me ver soterrado, pois parecia ser eu a própria mira do bombardeio.(...).⁴⁴

Aqui, a reminiscência se presentifica, inserindo-nos dentro da própria cena, que é carregada de significações. Em primeiro lugar: a batalha revolucionária como

⁴³ ANDRADE, Oswald de, id. ibdem., p. 52; CHALMERS, Vera, *3 linhas e 4 verdades*, p. 45; BOAVENTURA, Maria Eugênia, *O salão e a selva*, p. 19

⁴⁴ ANDRADE, Oswald de, id. ibdem., p. 51

uma *aurora*, um amanhecer para a vida do personagem, que conhecia, com balas de canhão, a Revolução. E a ordem sendo posta abaixo: o estilhaço de bomba que bate justamente em um poste da *Light*, o medo e a fuga para trás da estátua do Comércio e da Indústria: o poderio da companhia, das atividades econômicas, tudo isto é ameaçado pelas balas de canhão. Monumentos mira, que podem soterrar o narrador, e que lhe causa uma distorção dos sentidos em que a própria sensação do tempo é outra: “minuto-século”.

A repressão aos marinheiros é extremamente violenta. O Congresso Nacional vota a favor da anistia aos revoltosos, mas estes, em sua maioria, são massacrados em seguida. O “espetáculo” da sublevação dos marinheiros e de sua conseqüente repressão não só surge a Oswald como um primeiro contato com o tema da Revolução, mas apresenta-lhe um acontecimento político concreto, palpável não só por causa das bombas mas também por deixar às claras o autoritarismo do Executivo (o presidente e seu grupo político) e do Partido Republicano Paulista frente ao Congresso, bem como do peso dos militares com relação ao que deveria ser o funcionamento “normal” de uma república democrática.

O Pirralho manifesta-se ainda em outros momentos de crise política da Velha República, como o episódio da morte do poeta Aníbal Teófilo, assassinado pelo deputado Gilberto Amado, em 19 de junho de 1915, na festa de inauguração da Sociedade Brasileira de Homens de Letras, fundada por iniciativa de Olavo Bilac. O jornal manifesta-se contra o assassinato em artigo no dia 26 do mesmo mês, voltando a falar do assunto no ano seguinte, ao protestar contra a “politicagem” que, segundo os redatores, fora responsável pela absolvição de Gilberto Amado.⁴⁵

Estas experiências políticas marcam tanto uma politização dos jornalistas, destes membros da elite bem como sua inserção em um campo partidário mais amplo, participando das disputas dentro da elite paulistana. O Partido Republicano Paulista, até então mandatário exclusivo do poder político na Primeira República, tem agora que dividir o cenário com o Partido Democrático, criado em 1926. Este

⁴⁵ MARTINS, Wilson, *História da Inteligência Brasileira vol. VI (1915-1933)*, pp. 25-26.

partido é o resultado institucional de todo um esforço de oposição de setores da elite paulistana — estudantes de Direito, jornalistas, engenheiros, profissionais liberais, bacharéis, intelectuais, literatos⁴⁶ que vinham agrupando-se em torno do jornal *O Estado de São Paulo*, comandado por Júlio de Mesquita Filho. Nos quadros do P. D. — que apoiou a chamada Revolução de 1930 para logo depois aliar-se ao seu antigo rival na Revolta Constitucionalista de 1932, encontramos uma verdadeira fileira de modernistas ou de intelectuais ligados ao movimento: Mário de Andrade, Prudente de Moraes Neto, Paulo Duarte, Sérgio Milliet, entre outros⁴⁷. Homens que nos anos 20 devotam-se à causa liberal contra o P.R.P., para depois ou se tornarem membros do *establishment* político, ou se desiludirem com ele — como ocorreu com o próprio Mário de Andrade e com Antônio de Alcântara Machado⁴⁸.

Os acontecimentos políticos assumem também, na linguagem de *O Pirralho*, uma expressão satírica, objetivada nas caricaturas de políticos pela pena João Paulo Lemmo Lemmi, ou Voltolino, co-fundador do jornal junto a Oswald. A tomada de posição política dá-se por uma linguagem que incorpora o humor popular, trazendo uma novidade em termos literários: a linguagem que critica a política do Marechal Hermes da Fonseca no texto de *O Pirralho* transcreve fala *mezzo* italiana *mezzo* portuguesa dos italianos imigrados para o Brasil, o português “macarrônico” então

⁴⁶ MICELI, Sérgio, *Intelectuais e Classe Dirigente no Brasil (1920-1945)*, pp. 6-7

⁴⁷ NOGUEIRA Fº., Paulo, *Ideais e Lutas de um Burguês Progressista*, citado por MICELI, Sérgio, id. ibidem. p. 10, nota 14.

⁴⁸ Luís Toledo Machado destaca o posição política de Antônio de Alcântara Machado com relação à “Revolução” de 30, afirmando que este autor atacava tanto a política do P.R.P. quanto a “falácia democrática” dos liberais do P.D., cuja prática autoritária ficou patente em 1932, ao aliar-se com seus antigos adversários perrepistas:

“Mas não era só a democracia dos coronéis que Antônio de Alcântara Machado condenava. Era o próprio fetichismo democrático, inútil ilusão das classes médias urbanas em seu impulso ascendente (...). Mário de Andrade observa a posição de Antônio de Alcântara Machado:

Muitas vezes condescendeu com o liberalismo democrático, que no entanto criticava sem a menor piedade”.

In. MACHADO, Luís Toledo, *Antônio de Alcântara Machado e o Modernismo*, op. cit. p. 25.

falado nas ruas de São Paulo, construindo assim uma *paródia* das ruas e da política nacional. “A transcrição do macarrônico é quase fonética. A intervenção do português culto é quase nula”⁴⁹.

Esta escrita realiza na prática a fusão entre fala popular e linguagem escrita, derrubando a fronteira entre alta cultura e fala popular, o que seria transformado em reivindicação e em proposta de vanguarda no manifesto *Pau Brasil* de 1924. O humor é uma arma política de Oswald de Andrade, praticado *antes* da Semana de 1922.

Aliás a utilização do humor como crítica não é uma invenção de Oswald: tais transformações na linguagem literária não são monopólio exclusivo seu, já estando em curso pelo menos nos capítulos curtos do jornal *O Minarete*, de Monteiro Lobato; com a poesia de Emílio de Menezes, que “... *punha o mundo abaixo*”, que Oswald conhecera nas rodas boêmias do Rio de Janeiro, nos anos 1910; ou ainda em *Madame Pommery*, de Hilário Tácito.⁵⁰

A questão é que não acredito ser pertinente o recorte daqueles que acreditam que o humor de *O Pirralho* seja pré-político por ser “pré-modernista”, bem como acreditar que todas as transformações no campo literário, que a nova consciência artística nacional, que a Grande Revolução das letras deva ser creditada a uma única Semana... Em primeiro lugar porque, assim procedendo, estaria desprezada uma flagrante *injunção literatos-política já estabelecida antes mesmo de 1922* — e da qual saíram os modernistas.

O Modernismo desenvolve-se neste ambiente de bares, da fuga da Academia de Direito, nas redações de jornais, sempre com posicionamentos políticos. Junto às novidades que as vanguardas francesas representavam, é nos interstícios, nas “periferias” do sistema literário que o modernismo pode desenvolver-se: nos bares, em pasquins privados como O Pirralho, ou entre dissidentes literários nas redações

⁴⁹ CHALMERS, Vera, *3 linhas e 4 verdades*, op. cit. p. 46

⁵⁰ BOAVENTURA, Maria Eugênia, id., *ibidem*, pp. 36; CHALMERS, Vera, id. *ibidem*., 48-49; HARDMAN, Francisco Foot, “A São Paulo de Pommery”, in. TÁCITO, Hilário, *Madame Pommery*, pp. 9-11

de jornais. São nestes ambientes político-literários que Oswald faz o seu aprendizado de homem público. as transformações não acontecem de uma Semana para outra, e a própria Semana de 1922 é a reunião de toda uma série de literatos oriunda destes lugares — da boemia, dos bares, dos jornais, dos conservatórios de Música (como Mário de Andrade).

É preciso ter em mente que os Modernistas não carregam apenas um “fermento estético”, mas estes possuem posições políticas. E, se muitas vezes são posições políticas à esquerda (como veremos no item dois deste capítulo), elas nem sempre podem ser qualificadas propriamente como “progressistas”. O próprio Oswald gozava das graças de Washington Luís, governador de São Paulo no momento da Semana de 1922. E foi com o apoio financeiro de empresários que esta pode ser realizada⁵¹.

E uma figura exemplar para a história do modernismo, neste aspecto, também é Menotti Del Picchia, — ele também advogado e jornalista. Deixando a cidade de Santos e estabelecendo-se em São Paulo, no ano de 1920, o escritor — que já era conhecido pelas poesias de *Juca Mulato* —, tornou-se empregado do jornal a Gazeta, de Casper Líbero. Este acabara de adquirir o jornal (que enfrentava dificuldades financeiras) das mãos de Antônio Corvello, dando um novo impulso ao semanário. Neste jornal Menotti desempenhou a função de diretor de redação, escrevendo também artigos políticos. Na equipe também estavam Miguel Arco e Flexa, Adolfo Araújo e um jovem recém saído do Largo São Francisco, Jairo de Góis. Segundo Menotti, a posição política do jornal tinha por posição política “... *fustigar a velha dissidência rasgada no bloco unitário P.R.P.*”⁵².

O jornal colocava-se, segundo Menotti, na órbita de influência de um dos grandes jornais da época, o “Correio Paulistano”. É assim que o panorama jornalístico da grande imprensa foi descrito pelo escritor:

⁵¹ Ver Maria Eugênia Boaventura, *O salão e a Selva*, pp. 76-77.

⁵² PICCHIA, Menotti Del, *A longa viagem — 2ª. etapa (1918 -1930)*, op. cit. p. 57

(...). Dois jornais polarizavam então a opinião: o “Correio Paulistano” e o “Estado de São Paulo”. Eram como duas capitâneas de duas esquadras em combate, tremendos couraçados tendo cada um seus ágeis navios auxiliares. O “Correio Paulistano”, órgão oficial do P.R.P., mantinha ciosamente nas suas colunas uma quase majestática dignidade mas delegava a obra de provocação e reconhecimento então à “A Gazeta” e à “Platéia”, enquanto, sem uma vinculação política mas por suas afinidades de independência à influência do Governo, movia-se, nas águas do “Estado”, o corajoso e prestigioso “Diário Popular” — o “jornal das cozinheiras” — como o apelidavam, mas de forte repercussão na opinião pública respeitado e temido pelo Governo.⁵³

Depois das atividades como comentarista político de *A Gazeta*, Menotti fora promovido ao cargo de redator político do próprio *Correio Paulistano*, no ano de 1921 e com o assentimento de Washington Luís, uma das cabeças do Partido Republicano Paulista e governador do Estado de São Paulo⁵⁴.

Junto às atividades de advogado e jornalista e sua participação no P.R.P., o redator político do jornal oficial do partido mandatário da Republica Velha desenvolve também junto de Oswald de Andrade uma observação do campo literário paulistano, “mariscando gênios na multidão”, conforme verso de Mário de Andrade. Menotti, mais Oswald, Mário e Di Cavalcanti trouxeram para as hostes modernistas um jovem escultor refugiado no Palácio das Indústrias, Victor Brecheret. Foi sua também sua a tarefa de propagandear a Semana de Arte Moderna de 1922 pelo *Correio Paulistano*. Nas suas próprias palavras:

Eu era na ocasião redator político de “O Correio Paulistano”, órgão do todo poderoso Partido Republicano Paulista, então orientador supremo e ditatorial da política brasileira. Através do espírito culto e liberal de Washington Luís, meu amigo e Presidente do Estado, consegui, paradoxalmente, colocar, desde o início da nossa insurreição, o grande matutino ultraconservador a serviço do movimento nitidamente revolucionário (...).⁵⁵

⁵³ PICCHIA, Menotti Del, id. ibdem, p. 58

⁵⁴ PICCHIA, Menotti Del, id. ibdem, p. 82

⁵⁵ PICCHIA, Menotti Del, id. ibdem, pp. 125-126

Bem, poderíamos até por em dúvida o “espírito culto e liberal de Washington Luís”, mas há esta ponte um tanto incômoda, ou um tanto estranha, entre o poder da imprensa, o poder político e os participantes da Semana de Arte Moderna. De certa forma eis uma prática antecipada dos primitivistas do grupo da Anta e do documento resposta ao *Manifesto da Poesia Pau-Brasil*, o *Manifesto Nhengaçu Verde Amarelo* — assinado por Menotti, Plínio Salgado, Cassiano Ricardo, Alfredo Élis e Cândido Mota Filho, que “aceita todas as instituições conservadoras” para nelas proceder as mudanças.⁵⁶

Um dos argumentos mais difundidos na crítica literária para explicar esta aparente contradição entre a ocorrência de uma Revolução formal modernista e a participação de figuras ligadas ao cenário político conservador é dado por Wilson Martins. Segundo ele, neste momento, as diferenças ideológicas e as interpretações conflitantes sobre o caráter nacional brasileiro ainda não haviam cindido o Modernismo. Além do que, a batalha travada pelo *conjunto* dos modernistas é *predominantemente estética*. É do ângulo de vista artístico que se poderia explicar a relativa coesão que o grupo de literatos da Semana de Arte Moderna mantinham-se: estava em jogo uma disposição geral de pesquisa em busca de formas estéticas diversas do parnasianismo, o que unia pessoas de orientações ideológicas tão diversas e facções tão contrárias⁵⁷. No entanto, penso que, ao se aceitar tal argumento, dissociamos *a atividade literária e a participação política*. A literatura, assim, seria como um mundo à parte, “colonizado” pela política somente depois de 1922.

Insistir em dissociar o mundo político destes literatos e sua escritura é esquecer, em primeiro lugar, da *condição da grande maioria dos intelectuais modernistas*. A aliança com o poder significa um laço de dependência que o

⁵⁶ “Manifesto Nhengaçu Verde-Amarelo”, publicado no *Correio Paulistano*, 17/05/1929, in. TELES, Gilberto Mendonça, *Vanguarda Européia e Modernismo Brasileiro*, p. 367.

⁵⁷ “O faccionismo tornou-se tão absorvente que não era raro o estabelecimento de alianças incongruentes e improváveis com o propósito de combater um inimigo comum”. In. MARTINS, Wilson, *História da Inteligência Brasileira* vol. VI, p. 60

intelectual modernista simplesmente não podia romper, pelo menos de imediato: não contando com outro canal eficiente de expressão, a não ser os grandes jornais ou revistas endereçadas a alta burguesia — e *O Pirralho* não é uma exceção a regra —, o intelectual modernista poderia se manter em meio às redações dos jornais, ou exercendo as profissões de advogado, no mais das vezes. É como repórter que Oswald de Andrade conheceu Mário de Andrade⁵⁸, e foi na redação de o *Correio Paulistano* que nasceu a amizade entre Plínio Salgado e Menotti Del Picchia⁵⁹.

O modernismo, com o seu conjunto de autores e de experiências, torna-se viável nestes interstícios, nestas brechas que a vida boêmia e jornalística oferecia. Inicialmente integrado ao *stablishment* literário, subleva-se como uma irresponsabilidade de moços, para transformar-se depois num dois mais importantes acontecimentos literários do século no Brasil. Nestes “cantos” literários é que o modernismo começa a ganhar corpo inicialmente como um desdobramento sistema literário, e não como um corte abrupto e imediato. Nas mesas de bares, nas redações dos grandes jornais, nos editoriais políticos, na cobertura de eventos teatrais, Oswald e outros modernistas tiveram o seu aprendizado como literatos, como homens públicos.⁶⁰

⁵⁸ ANDRADE, Oswald de, *Um homem sem profissão*, p. 105

⁵⁹ PICCHIA, Menotti Del, *A longa viagem, 2a. etapa*, pp. 112-114

⁶⁰ Jürgen Habermas, investigando o processo de formação da intimidade e de uma esfera pública burguesas, destaca o papel dos salões literários em Paris, dos *Pubs* e Cafés ingleses e das sociedades fechadas alemãs no processo de formação de uma *sociabilidade nova*, que tornou possível a politização de toda uma camada de intelectuais burgueses, através da difusão de obras filosóficas, de discussões políticas e da leitura de jornais, ao longo do século XVIII. São nesses espaços dos salões que um *público* se forma *fora da esfera estatal, e em contraposição à esta*. Um público consumidor, que passa a questionar a situação política e social em que vive, mas que surgiu ainda dentro de uma antiga ordem, contestando-a à medida em que desenvolvia uma sensibilidade e uma sociabilidade toda própria. A esse propósito, ver HABERMAS, Jürgen, *Mudança Estrutural da Esfera Pública*, cap. II.

O que nos interessa aqui, diretamente, é o procedimento metodológico de Habermas, que historiciza as categorias de *Público e Privado*, possibilitando um recorte em que o processo histórico de formação de uma sociabilidade burguesa possa ser acompanhado ao longo de todo o século XVIII. Percebemos que as transformações e a constituição de um público leitor, com toda a sua sensibilidade burguesa, não foi produzido instantaneamente, nem revolucionou, de uma ora para outra, a sociedade de corte. Foi nos interstícios desta

Por fim: porque tanta insistência em caracterizar a Semana de Arte Moderna de 1922 como um *corte*, não como um marco? Não como um acontecimento *inicial* da torrente de mudanças literárias, mas como um *divisor histórico*, como o ano “zero” da literatura. Alias quem comemora a Semana? Porque Mário de Andrade é tão pessimista em sua conferência de 1942 (“O Movimento Modernista”), e porque Oswald nega a Semana no prefácio de Serafim Ponte Grande? Somente por militância, para tirar a “máscara pequeno burguesa”?

Acredito que os “papas” do Modernismo não tenham mesmo muito a comemorar. Se estivessem vivos, talvez iriam rir da própria Semana. Com certeza ririam de algumas conclusões e de algumas brincadeiras “dialogicas” presentes nos textos.

Cito aqui as memórias de Menotti Del Picchia. Em dois momentos de um *texto memorialístico*, um escritor que organizou a História do Modernismo Brasileiro é citado. Cruzamento interessante entre reminiscência e relato histórico:

“Foi então que, dias depois, publiquei no ‘Correio Paulistano’ o artigo ‘Na maré das Reformas’, que especificou a programática do movimento vindo a constituir, com o discurso de Oswald, o ‘Manifesto do Trianon’. É ainda o historiador Silva Brito que sumaria os itens do programa, raiz e origem do que depois se denominou a ‘revolução sem sangue’, isto é, a ‘Semana de Arte Moderna’:

‘Menotti Del Picchia propõe, em suma: a) o rompimento com o passado, ou seja, a repulsa às concepções românticas, parnasianas e realistas; b) a independência mental brasileira através do abandono das sugestões européias mormente lusitanas e gaulesas; c) uma nova técnica para a representação da vida de que os processos antigos e conhecidos não apreendam mais os problemas contemporâneos; d) uma expressão verbal para a criação literária que não é mais mera transcrição naturalista mas recriação artística, transposição para o plano da arte de uma realidade vital;

sociedade que um público burguês pode surgir, que a burguesia pode se politizar para depois romper com a ordem do Antigo Regime.

No que se refere ao nosso tema, a leitura de Habermas foi proveitosa, uma vez que permitiu perceber que a formação de uma camada de intelectuais burgueses dito “Modernistas” se fez, em grande parte, integrada à ordem da Velha República, não sendo o produto mecânico de gênios individuais, mas sim, um longo aprendizado na “malha fina” da ordem das letras no começo do Século. Um aprendizado político e literário, realizado por jovens que lançam-se à vida das ruas de uma São Paulo que conhece, no início deste século, a explosão de sua vida pública.

e) e, por fim, reação ao 'status quo', quer dizer, combate a favor dos postulados que apresentava objetivo da desejada reforma".

Como se vê, por Oswald e por mim, já em 1921 estava proclamada a Revolução e definidos seus rumos."⁶¹

Por que alguém que "fez" a história precisa do apoio de alguém que "escreve" a história para afirmar suas realizações? Relato histórico (Mário da Silva Brito) e relato memorialístico (Menotti), entrelaçam-se. A versão de ambos sobre a Semana torna-se a mesma, ao ponto da própria memória de Menotti oficializar-se em História.

Menotti viveu para desfrutar da glória da Semana e do Estado Novo. Mário de Andrade e Oswald morreram, sabemos em que condições: a depressão e a frustração⁶² de um e as dívidas de outro. A Semana como "ruptura" radical da História intelectual paulista e brasileira serve como marco comemorativo tanto para "Pais Fundadores" quanto para seus discípulos. E serve como *plataforma* para a canonização tanto de escritores eminentemente conservadores, — que, observados pelo ângulo da forma, como fazem os concretistas — transformam-se em heróis revolucionários. Se os Concretistas renegam as posições ideológicas de escritores como Menotti, isso já não importa mais. Toda uma versão da História já estão estabelecidos e institucionalizada.

II - Flertes com o anarquismo

Nosso roteiro já passou por alguns jornais, pelos lugares badalados da boemia paulistana e pela Academia de Direito do Largo São Francisco. De volta para o mesa

⁶¹ PICCHIA, Menotti Del, id. ibdem., p. 128

⁶² Em carta a Pedro Nava datada de 11 de março de 1944, Mário de Andrade diz:

(...). "Preciso viver ainda cinco anos. Si assim como vai eu chegar até lá, muito que bem. Mas basta, não quero viver mais. Já estou meio desiludido dos homens e sinto que vivi demais. E ciao, com o abraço mais amigo do

Mário".

In. ANDRADE, Mário de, *Correspondente Costumaz: cartas a Pedro Nava*, pp. 122-123.

do bar da Praça da Sé —o ponto de partida, Oswald está se encontrando com dois amigos:

Na roda noturna de Indalécio e Ricardo Gonçalves travei relações com o anarquismo, vindo a conhecer o agitador Oreste Ristori, depois meu amigo.⁶³

Pouco mais tarde, Oswald encontra Oreste, em uma outra situação:

Saindo do *Diário Popular* antes do meio-dia, vi uma briga na rua, diante do jornal italiano *Fanfulla*, que era perto. Dois policiais tratavam de impedir que um homem trajando macacão tomasse a sua bicicleta. Corri sobre o grupo, meti-me no meio e fiz o desconhecido partir. Os soldados me detiveram. O fugitivo era Oreste Ristori, o anarquista.⁶⁴

A relação de Oswald com o anarquismo poderia resumir-se a este envolvimento fortuito, incidental, ou apenas a uma amizade. No entanto, no desprezo confesso à Faculdade de Direito, temos uma declaração interessante de Oswald:

(...). Apesar de todas as oficiais reconciliações e palinódias, guardo um íntimo horror pela mentalidade da nossa escola de Direito. Por instinto e depois conscientemente, sempre repeli esse Direito ali ensinado para engrossar a filosofia do roubo que caracteriza o capitalismo. Aliás, já nesse tempo eu me declarava anarquista.⁶⁵

A literatura disponível sobre Oswald destaca a sua militância de esquerda, referindo-se principalmente à sua participação no Partido Comunista Brasileiro. Mário da Silva Brito chamou a atenção para a repercussão, entre os literatos brasileiros, de acontecimentos mundiais protagonizados pelas esquerdas, como a

⁶³ ANDRADE, Oswald de, *Um homem sem profissão*, op. cit. p. 46

⁶⁴ ANDRADE, Oswald de, id. ibidem. p. 79

⁶⁵ ANDRADE, Oswald de, id. ibidem. p. 48

Revolução Russa de 1917, que chegou mesmo a despertar a simpatia de autores de extremo peso para a época, como Olavo Bilac⁶⁶.

A repercussão da Revolução Bolchevique e da greve geral promovida pelos anarquistas, ambas em 1917, foram tratados por Mário da Silva Brito como os “sinais” dos novos tempos no campo social, político e econômico, sendo que a literatura também não tardaria a responder aos impulsos daquela nova sociedade, alinhando-se à e ela e repelindo as formas antigas de literatura⁶⁷.

A ponte estabelecida por Mário da Silva Brito é bastante instigante. A questão é que o Modernismo literário *stricto sensu*, o da Semana de 1922, não nasce nem corre paralelo às organizações de esquerda institucionais como o Partido Comunista Brasileiro, fundado neste mesmo ano. Ele nasce junto à outro *modernismo político*, capitaneado pelas iniciativas anarquistas. O modernismo “literário” cruzou-se com este modernismo político, só que o superou em fama e na lembrança da crítica literária, que deixou a produção artística anarquista em segundo plano pela questão estilística de seus textos, cuja forma é associada aos padrões parnasianos⁶⁸.

A militância comunista de escritores como Oswald de Andrade também foi muito mais enfocada, sem dúvida pela sua própria importância atribuída aos textos do escritor, às suas idéias filosóficas e na sua própria vida pessoal. Além do que, esta é uma parte bastante documentada de sua vida — e os críticos que o conheceram pessoalmente, como Antônio Candido ou Mário da Silva Brito, travaram relações

⁶⁶ BILAC, Olavo, “Crônica”; in. Kosmos - Fev. de 1905, n.2, ano I, RJ. Citado por BRITO, Mário da Silva, *História do modernismo brasileiro*, pág. 96-7.

⁶⁷ BRITO, Mário da Silva, *História do Modernismo Brasileiro*, pág. 100-103.

⁶⁸ PRADO, Antonio Amoní & HARDMAN, Francisco Foot, *Contos Anarquistas: antologia da prosa libertária no Brasil (1901-1935)*, pp. 14-15.

com o escritor quando esta ainda era militante do Partido Comunista Brasileiro, que só abandonou em 1945⁶⁹.

Recuperando a prosa dos escritores anarquistas ao longo das três primeiras décadas do século, Francisco Foot Hardman e Antonio Arnoni Prado, em *Contos Anarquistas: antologia da prosa libertária no Brasil (1901-1935)*, apresentam a crítica do Parnasianismo e da literatura oficial divulgada nos jornal anarquista *A plebe*, de São Paulo — dirigido por Edgar Leuenreuth, e no jornal *Spartacus* dirigido por José Oiticica no Rio de Janeiro. Transcrevo aqui uma crítica, de autoria de Octavio Brandão, escrita no ano de 1919, conforme indicam os organizadores:

(...). “Dois anos antes Octávio Brandão atacara pelas páginas de *A Plebe* (SP) a indiferença do ‘intelectual indígena’ e das rodinhas dos poetas que se formavam às portas dos cafês, ‘onde se babavam, enlevados, em discussões intermináveis sobre as futilidades da Forma, sobre as torturas do Metro, enquanto lá embaixo, na cansada Europa, as revoluções rebentavam furiosas...’. ‘Vá a gente dizer-lhes — concluía —: enquanto sonhais nas vossas torres de luar, burilando frases preciosas, sonoros períodos; enquanto cantais sofrimentos inventados, amores inexistentes, dores imaginárias; enquanto viveis no mundo vazio das ilusões, ao vosso lado o burguês ganancioso e boçal, aliado ao Estado corrupto e corruptor, temendo que conheçais a Verdade, vos engana de uma maneira grosseira e torpe sobre o verdadeiro sentido da Revolução Maximalista’. Seis meses depois, voltaria à carga contra a literatura oficial através do jornal *Spartacus*, que José Oiticica dirigia no Rio, para dizer que não conhecia “sujeitos mais venais do que os literatos, principalmente se são acadêmicos”, porque segundo ele lhes faltava espírito de independência, de revolta e de liberdade’.”⁷⁰

Os anarquistas tinham uma crítica própria ao *stablishment* literário da época, num período pouco anterior ao da Semana de 1922. E os literatos que pertenciam à roda boêmia de Oswald tinham relações diretas com o movimento ou, ao menos, com

⁶⁹ Sobre as razões que o levaram a abandonar o PCB, cf. ANDRADE, Oswald de, *Os Dentes do Dragão: entrevistas*. Pesquisa, organização, introdução e notas de Maria Eugênia Boaventura. 2. ed., Globo: Secretaria de Estado da Cultura, 1990, págs. 99-120

⁷⁰ PRADO, Antonio Arnoni & HARDMAN, Francisco Foot, *Contos Anarquistas: antologia da prosa libertária no Brasil (1901-1935)*, op. cit. pág. 16. Os artigos citados de Octavio Brandão, são, por ordem: “Os intelectuais”, *A Plebe*, II (10): 26 de abril de 1919; e “O Palacianismo da Arte”, *Spartacus*, I (13): 25 de outubro de 1919.

o ideal anarquista. Em meio aos bares, nos anos 10, não temos só o encontro entre Oswald e Oreste Ristori. Ricardo Gonçalves mantinha contanto de longa data com o movimento anarquista, que terminou com seu suicídio em 1916. Ele teria sido também o responsável pela adesão de Edgar Leuenroth ao anarquismo, em 1904⁷¹, além de atuar como divulgador do ideário anarquista na grande imprensa, através da seção do “Corvo”, no jornal *Comércio de São Paulo*, nos anos 1905-1906. A coluna, de um ou dois parágrafos, era marcada pela irreverência, pelo cinismo, enfocando criticamente o cotidiano dos trabalhadores em São Paulo.⁷²

No ano de 1907, dois anos antes do ingresso de Oswald na Faculdade de Direito, ele aproxima-se do “Cenáculo” — o grupo de literatos que orbitavam em torno do jornal *O Minarete*, de Monteiro Lobato. 1907 é o último ano do jornal, iniciado em 1903, e grupo já estava se desfazendo. No entanto, é ali que Oswald conhece o poeta Ricardo Gonçalves⁷³. Os outros integrantes oriundos do grupo d’ *O Minarete* — Artidoro Arco e Flexa, Raul de Freitas e Indalécio de Aguiar (os mesmos do bar da praça da Sé...) “...eram vagamente anarco-socialistas”⁷⁴.

Não é demais lembrar que na década de 1910, quando Oswald já trabalhava como jornalista, escritores como Lima Barreto aderem ao anarquismo, publicando artigo no jornal *A voz do trabalhador*, em 1913, no Rio de Janeiro⁷⁵. Edgar Leuenroth publica em 1908 o jornal *A folha do povo* e, em 1909 *A lanterna*; em 1915, Angelo Bandoni publica o jornal *Guerra Sociale*; Leuenroth funda ainda *A Plebe*, em 1917; em 1919, Astrojildo Pereira e José Oiticica começam a publicar

⁷¹ TOLEDO, Edilene, *O Amigo do Povo: grupos de afinidade e a propaganda anarquista em São Paulo nos primeiros anos deste século*. IFCH - Unicamp, tese de mestrado, p. 31.

⁷² PRADO, Antonio Arnoni, “O cenário para um retrato: Ricardo Gonçalves”, in. *Libertário no Brasil*, citado por TOLEDO, Edilene, id. ibidem. p. 31.

⁷³ CHALMERS, Vera, *3 linhas e 4 verdades*, p. 49.

⁷⁴ CHALMERS, Vera, id. ibidem. p. 49.

⁷⁵ PRADO & HARDMAN, p. 139.

Spartacus, enquanto que Oreste Ristori funda o *Alba Rossa*, isto para ficarmos com alguns nomes⁷⁶.

Não obstante, este é o momento também em que as classes trabalhadoras passam a interferir no cotidiano da cidade, seja por meio das greves — como a grande greve geral de 1917 que paralisa a cidade de São Paulo, seja também por iniciativas autônomas. Os anarquistas não só procuram difundir e manter a coesão dos operários por meio de seus jornais. Também criaram as “escolas modernas”, estabelecimentos de ensino em que se procurava uma educação fora das instituições do Estado, sendo que as experiências mais duradouras em São Paulo foram as “Escolas Modernas do Brás e do Belenzinho”, que existiram precariamente entre 1913-1919. O jornal *A lanterna* fazia intensa propaganda a favor da escola, divulgando também o conteúdo do programa didático, como o da Escola Moderna n.º 2, na Rua Müller, 74, bairro do Brás, em 10.1.1914, no número 225:

Este Escola servir-se-á de método indutivo demonstrativo e objetivo, a basear-se-á na experimentação, nas afirmações científicas e raciocinadas, para que os alunos tenham uma idéia clara do que se lhe quer ensinar.

EDUCAÇÃO ARTÍSTICA, INTELECTUAL E MORAL

- Conhecimento de tudo quanto nos rodeia
- Conhecimento das ciências e das artes
- Sentimento do belo, do verdadeiro e do real
- Desenvolvimento e compreensão sem esforço e por iniciativa própria.

MATÉRIAS:

As matérias a serem iniciadas, segundo o alcance das faculdades de cada aluno, constarão de — *leitura, caligrafia, gramática, aritmética, geometria, geografia, botânica, zoologia, mineralogia, física, química, fisiologia, história, desenho, etc.*⁷⁷

⁷⁶ PRADO & HARDMAN, id. ibdem. pp. 137-143

⁷⁷ Informações do parágrafo anterior e da citação são de HARDMAN, Francisco Foot, *Nem pátria nem patrão*, op. cit. pp. 70-71

Além das escolas livres, é preciso destacar também as manifestações políticas de rua. Paralela à luta pela implantação da educação libertária e da crítica à literatura instituída, os anarquistas protagonizam manifestações culturais como festas-comícios destinadas ao levantamento de fundos para iniciativas tais como a das escolas livres, visando também a integração e a politização dos operários. Organizam também grupos de teatro, de música, além de centros sociais de cultura. O lúdico das festas mistura-se com os objetivos políticos; ao lado das bandas de música e dos espetáculos circenses, peças teatrais de caráter pedagógico são encenadas, tendo por tema os conflitos entre o proletariado e a burguesia, e a apologia do livre pensamento e do internacionalismo.⁷⁸

Os comícios políticos anarquistas muitas vezes atingem proporções notáveis, realizando-se em locais estratégicos da cidade. Um exemplo: o comício ocorrido no Largo de São Francisco, no 13/10/1911, para lembrar o segundo ano do assassinato de Francisco Ferrer, fundador das escolas livres. Neste acontecimento, operários sobem nas estátuas existentes no Largo — como a de José Bonifácio de Andrade e Silva —, e utilizam-se dela como tribuna. Edgar Leunroth enaltece o artista anarquista Firmino Sagristá, condenado a 12 anos de prisão. Em meio aos discursos, uma coluna de operários, a Coluna do Brás, sai de seu bairro e junta-se aos manifestantes no Largo, com cartazes e bandas de música. Os manifestantes saem depois em passeata pelas ruas Benjamin Constant, Mal. Deodoro, XV de Novembro (onde estava a Bolsa do Café e onde esta situada atualmente a Bolsa de Valores de São Paulo), a Rua São Bento, e regressam ao Largo para os últimos discursos. “*A tribuna solene dos bacharéis e liberais é profanada por operários e agitadores*”.⁷⁹

Quando deste comício, em 1911, devemos nos lembrar que Oswald era então estudante de Direito na Faculdade do Largo São Francisco. Suas lembranças não se referem aos comícios, mas é possível imaginar que o modernista tenha tomado conhecimento deste e de outros comícios. Quem sabe, não teria conversado sobre

⁷⁸ Sobre as festas e as comemorações dos anarquistas, ver HARDMAN, F. F., id. ibidem. cap. 1

⁷⁹ HARDMAN, Francisco Foot, id. ibidem. p. 73.

este acontecimento em uma mesa de bar na Praça da Sé, na companhia de Ricardo Gonçalves?

Junto ao espetáculo político urbano protagonizado pelos anarquistas, a luta de classes compreende ainda outras estratégias de combate à burguesia, como a sabotagem, a destruição dos equipamentos, ou ainda, o boicote aos produtos de empresas como as do Moinho Matarazzo, ou da cervejaria Antártica⁸⁰. A luta não se concentra apenas no campo da resistência, mas deseja a ultrapassagem da dominação burguesa, não só pela educação como vimos a pouco, mas contestando a própria hierarquização da fábrica e o sistema de formação de sindicatos. Através do estudo de jornais como *A Plebe*, Margareth Rago nos esclarece sobre a proposta anarquista de organização dos trabalhadores:

Em “Métodos de organização operária”, também publicado por aquele jornal [*A Plebe*], o autor visualiza a formação em cada fábrica, navio, oficina, etc. de um *conselho de fábrica*, que teria por função a administração da unidade produtiva, resolvendo todos os problemas emergentes. De cada conselho de fábrica sairia um representante, eleito pelos operários, que se reunindo aos outros formaria um *conselho de indústria*. Este, por sua vez, elegeria um delegado regional de todas as indústrias, que formaria o *conselho executivo*. Em cada bairro ou localidade, se constituiriam *comitês de relações distritais*, voltados para a propaganda e a educação. Os cargos seriam revogáveis e todas as ações dos delegados de base deveriam ser controladas pela base ...⁸¹

Distância estranha esta da vanguarda literária em relação aos operários, suas propostas e sua saída às ruas. O contato entre o movimento modernista e as organizações políticas operárias, segundo a bibliografia existente, não teria ocorrido de uma forma aberta, diferentemente com o que se passou com o Surrealismo francês, seja pela adesão direta de seus membros ao Partido Comunista, ou pela

⁸⁰ RAGO, Margareth, *Do cabaré ao lar, a utopia da cidade disciplinar*, pp. 29-31.

⁸¹ RAGO, Margareth, id. *ibidem*. p. 51.

produção de manifestos, como o de André Breton, Diego Rivera e León Trotsky⁸². No Brasil, este contato teria se dado de maneira muito ocasional.

No entanto, os pontos de contato entre um movimento e outro ocorreram, muitas vezes por meio da vivência boêmia, ou ainda por intermédio de pessoas de colaboradores ilustres do Modernismo. Em uma carta de Mário de Andrade a Prudente de Moraes, Neto, encontramos uma referência sobre a indisposição entre Mário e o professor José Oiticica, sobre a questão se Oswald escrevia ou não poesia em vez de prosa:

(...)

Do Oiticica sorri. Do segundo artigo dele me ri. Essa gente deve ter uma raiva de nós... O importante é falar primeiro como ele se esforça em provar que falou, o importante é falar e fazer, ele não fez, falar é calar no espírito dos outros, ele não calou. E nós estamos calando. Pobre Oiticica. A prova de que Oswald (*Oswald de Andrade*) é besta. Pela minha distinção entre prosa e poesia na *Escrava* [*A Escrava que não é Isaura*] isso está explicado. Si (sic) você escreveu resposta me mande. Não é mau resposta si (sic) você tem tempo porquê esquenta a cangica (sic) que aliás está bem quente aí. Mas não vale a pena. (...)⁸³

A carta de Mário de Andrade explicita bem uma separação que entre anarquistas e modernistas, em torno da questão estética. No entanto, o destinatário da carta, que era o divulgador do Modernismo no Rio de Janeiro, junto de Sérgio Buarque de Holanda, mantinha um outro tipo de relação com o anarquismo. Passemos à sua voz, permitindo-nos uma citação mais longa:

⁸² Sobre as relações entre Trotsky e Breton as relações entre surrealismo e comunismo, ver entrevistas de André Breton in: BRETON, André, *Conversaciones [1913-1952]*, Fondo de Cultura Económica, 1987, pp. 112-124 e pp. 179-191; e a correspondência e os manifestos trocados por ambos in: FACIOLI, Valentim (org.), *Breton - Trotsky: por uma arte revolucionária independente*, Trad. de Carmen Sylvia Guedes e Rosa Maria Boaventura, São Paulo, CEMAP / Paz e Terra, 1985.

⁸³ ANDRADE, Mário de, *Cartas de Mário de Andrade a Prudente de Moraes, neto*, carta datada de 3 de outubro de 1925, op. cit. p. 121.

Quanto a uma posição pessoal — porque a campanha civilista eu acompanhei por conta dos mais velhos — ela data de minha adesão ao anarquismo.

Quando me convenci de que era possível e conveniente fazer uma revolução anarquista, resolvi dar meu esforço pessoal a esse movimento. Aí é que começa o meu posicionamento político. Tinha alguns colegas anarquistas, militantes ou simpatizantes, e me falaram do assunto, e me abriram os olhos para esse problema através de conversas, de leituras.

Mas isso não era suficiente, precisava me aprofundar e fiz isso por meio de José Oiticica. Como professor de Português no Pedro II, Oiticica seguia uma linha exemplar de isenção, não tratava absolutamente do assunto político de qualquer natureza. Mas mantinha um curso particular numa sala dos cursos preparatórios, organizado um pouco à maneira dos atuais cursinhos. Nessa sala, aos domingos, recebia pessoas interessadas em ouvir exposições sobre o programa do anarquismo: justificativas, métodos, causas, oportunidade, tipos de organização (da vida social sob esse regime, se é que se pode chamar de regime uma situação anarquista. Era um programa de 16 ou 17 pontos.

Segui esse curso, com grande proveito pela extraordinária inteligência e cultura de Oiticica, aderi a seus pontos de vista e me tornei anarquista. Anarquista ideológico, não anarquista de sair jogando bombas e promovendo greves, apenas ideologicamente preparado para simpatizar, por exemplo, com a greve de 1917 em São Paulo, e para me desinteressar dos problemas políticos convencionais (...).

Mantive-me nessa posição vários anos, e foi nela, por exemplo, que me encontrou a minha adesão ao Modernismo. Verifiquei depois, com surpresa e certa decepção, que o anarquismo — ou pelo menos os anarquistas — reagia violentamente ao modernismo. Não admitiam de maneira nenhuma às manifestações modernistas, porque eram anarquistas no plano social, mas rigorosamente acadêmicos no plano estético e literário. Fiz a experiência disso com o próprio Oiticica.⁸⁴

De uma certa forma, a fala de Prudente de Moraes Neto sintetiza em muito a posição dos intelectuais de ambos os movimentos: enquanto os anarquistas adotavam

⁸⁴ Resposta de uma das perguntas feitas a Prudente de Moraes Neto, para a última entrevista que concedeu a *O Estado de São Paulo*, publicada a 25 de dezembro de 1977, sob o título “Fim da Exceção, último apelo de Prudente”. Boletim da Associação Brasileira de Imprensa, Suplemento Especial, ano XXVII, Rio de Janeiro, março de 1978. Citado in. ANDRADE, Mário de, op. cit. pp. 125-127. Nesta mesma entrevista, Prudente de Moraes Neto esclarece que abandonou o anarquismo, devido ao enfraquecimento do movimento na década de vinte, quando vários membros do movimento anarquista passaram a integrar os quadros do Partido Comunista, ao longo da década de 1920.

o Parnasianismo, procurando com isto utilizar-se de uma forma consagrada de produção poética para transmitir sua propaganda política, divulgar a ideologia anarquista⁸⁵, alguns intelectuais dos quadros modernistas apropriavam-se, à sua maneira, de pontos de vista anarquista.

Este me parece ser o caso de Oswald de Andrade. No contato deste com intelectuais simpatizantes anarquistas em seu círculo, o escritor pode ter uma experiência de oposição política ideologizada. Permitiu por um lado o contato e a apropriação de autores fundamentais para sua literatura (como os já citados Nietzsche e Dostoievsky) e, muito possivelmente, originou a representação do burguês no seu texto: este surge claramente em *Alma*, o primeiro livro da série *Os Condenados*, apresentando ao menos uma característica ao descrever este personagem de forma semelhante àquela apresentação moralizante e pedagógica do conto anarquista.

Precisamente, uma das características dos textos anarquistas é “*a caricatura impiedosa dos inimigos da causa, com ênfase para o burguês, o militar e o padre*”⁸⁶. No bordel de Dona Rosaura, em que Alma se prostitui, os sentidos imprimidos à representação dos burgueses que freqüentam o lugar é precisamente caricatural, eivada mais do sentimentalismo que caracteriza o conto anarquista. Veremos esta aproximação com mais cuidado no capítulo seguinte. Mas já deve ser dito: o posicionamento político de Oswald está em seus escritos — *é como escritor e enquanto escritor que a política em Oswald de Andrade tem algo a nos dizer*, tantos anos depois.

Indico aqui que a máquina literária oswaldiana “deglute” algumas características do texto anarquista para a sua escrita, ainda que seu posicionamento militante irrompesse mais tarde, nos anos 30. Demarco também uma intersecção do texto oswaldiano e de um ideário anarquista, responsável por uma primeira

⁸⁵ PRADO, Antônio Arnoni, e HARDMAN, Francisco Foot, *Contos anarquistas*, pp. 15-16.

⁸⁶ PRADO & HARDMAN, *Contos anarquistas*, op. cit. p 13 — a citação e todas as informações do parágrafo.

politização à esquerda do autor, bem como da presença de mais uma fonte de estética captada por Oswald, elemento que talvez explique o seu fascínio pela esquerda já nos anos vinte.

•

III — O Aprendizado nos Bordéis

A tematização do sexo é recorrente ao longo dos trabalhos de Oswald de Andrade. Aliás, sua mais remota lembrança vem de um “... prazer estranho que vinha das virilhas”, aos três ou quatro anos de idade⁸⁷.

Observando o roteiro das linhas da memória, estabelece-se uma conexão sensual entre os espaços da cidade, que vai da casa paterna aos bordéis. O espaço pio do lar, governado pelo decoro dos pais, simplesmente implode ante a nudez da narrativa: a criadinha mulata apalpada junto à janela, a primeira transa com Guiomar, a cozinheira Júlia⁸⁸, todas desfilam pelo livro, rápida mas intensamente.

No entanto, é fora do lar que Oswald participa da experiência coletiva de sua geração com relação ao sexo. No caminho para a casa, Oswald rememora uma passagem pelas ruas do centro da cidade, numa espécie de corredor de prazer e curiosidade:

Ao descer a Rua Líbero na direção de casa, após as aulas, eu fazia parada habitual na venda do pai de Ponzini. Era um ambiente popular e curioso (...). É sabido que antes do alargamento da Rua Líbero Badaró, devido a um projeto de meu pai vereador, era ela uma angusta passagem do cento de São Paulo que levava do fim da Rua José Bonifácio ao Largo de São Bento. Nessa viela central, concentrava-se o mulherio da vida que permanecia, da tarde à noite, seminu e apelativo nas janelas abertas a qualquer um. Na venda do Ponzini, travei relações com mais de uma prostituta, sobretudo com uma caftina gorda e maternal chamada Olga, que se sentava comigo

⁸⁷ ANDRADE, Oswald de, *Um homem sem profissão*, op. cit. p. 6

⁸⁸ ANDRADE, Oswald de, id. *ibidem*. p. 53-54.

em torno de uma mesa. (...) Na venda do pai de Ponzini, conheci fêmeas francesas, polacas, italianas. Mas nada tive com nenhuma.⁸⁹

Oswald iria mais tarde render-se a este ambiente popular e curioso, participando do circuito sexual de sua geração. Suas lembranças compõem uma série de imagens carregadas de considerações sobre a sexualidade em seu tempo, no começo do século:

Caí afinal num bordel da Rua Líbero. Procurava, porém, dourar sempre de romantismo minhas visitas noturnas e rápidas. E muito me desgostei quando uma mulher que se desnudara no leito exclamou para mim: — Não precisa de tirar as botinas.

Nenhuma experiência teve, no entanto, de doenças venéreas. Por pura sorte. Pois tinha me atirado às *fêmeas* como todos os rapazes de minha geração. Muitos deles vi se orgulharem de um cancro duro — pura sífilis. Era um atestado de virilidade pegar uma boa gonorréia.

Se escapei disso tudo, no entanto, tive chatos. Hoje o vocabulário bem educado absorveu esse termo que naqueles tempos significava uns incômodos piolhos sexuais que se espalhavam por todo o corpo. dava trabalho liquidar essa invasão de bichos coçadores com pomada mercurial e grandes banhos. Tudo em segredo. Pois a vida amorosa de minha adolescência tinha que estancar diante do ideal punheteiro de São Luís. Tudo o que era natural era porco.⁹⁰

Nesta citação, temos o bordel como um ideal para a geração de seu tempo, e o verniz romântico frustrado no começo da citação. Este espaço aparece como uma alternativa à repressão e como lugar de projeção do desejo, segundo pode-se perceber no relato. Ao “ideal punheteiro” da adolescência, o narrador pode, ao menos, tentar soltar sua imaginação, com fantasias românticas, no caso. De qualquer forma, o contato com as prostitutas permite um certo nível de dramatização que pode efetivar-se ou não. Dramatização e vazão do desejo, contra uma ordenamento repressivo da sexualidade, ainda que num espaço circunscrito pela hipocrisia do mundo familiar e diurno.

⁸⁹ ANDRADE, Oswald de, id. ibdem. pp. 42 e 49.

⁹⁰ ANDRADE, Oswald de, id. ibdem. p. 54-55.

Fantasia, Desejo, Segredos, Repressão, Doença, Virilidade, Impulso natural: estas imagens-síntese contidas na fala de Oswald nos levam não só ao registro de uma sensibilidade, mas também a um mosaico de forças desejantes, de remetência a lugares em que o prazer governa a sociabilidade, a intervenções e a interdições. Sendo o bordel um “ideal de geração”, cabe-nos indagar quais os sentidos atribuídos a esta rota noturna, inebriante, culposa, enfim, contraditória e intensa de experiências coletivas e literárias.

O jovem Oswald está na intersecção de lugares sociais e de um debate corrente sobre a sexualidade no início do século. As décadas iniciais do século correspondem ao momento de uma problematização da questão do prazer sexual num momento de implantação da *política de contenção do desejo* na cidade. É o momento em que os poderes públicos entram em conflito sobre como proceder com o universo da prostituição, por exemplo. Os médicos, ao longo das três primeiras décadas do século, passam a contestar o tratamento dispensado pelas autoridades policiais em relação às prostitutas, defendendo que o problema do meretrício não era uma questão de polícia mas uma questão *médica*. As doenças, a falta de higiene não seriam resolvidos através do controle do Estado sobre os bordéis, via polícia, mas através da *instrução*, pelo ensino das normas de higiene. E junto à estratégia médica de higienizar os corpos, da criação de uma série de instituições para prestar assistência à alcoólatras, meretrizes, tuberculosos, drogados, há a preocupação com a educação *moral* da população, alertando mulheres, homens e adolescentes através de folhetos, conferências, aulas, propagandas no cinema e no rádio, especialmente quanto ao perigo da sífilis.⁹¹

Não obstante, os bordéis eram centros de encontros em que intelectuais, “coronéis” do café, escritores, funcionários públicos, enfim, toda uma gama de sujeitos desenvolviam formas modernas de sociabilidade. Segundo Margareth Rago, “... O mundo da prostituição atendia ... a várias necessidades. Além, evidentemente, dos altos lucros que obtinham com essa imensa máquina, funcionavam como pólo

⁹¹ RAGO, Margareth, *Os prazeres da noite*, pp. 128-140

aglutinador de determinados grupos sociais, que aí densificavam suas relações de vários modos”⁹².

Representado usualmente como lugar de perdição e de desterro, o bordel surge também como uma máquina capitalista, comandada pela figura da caftina, que empresariava os negócios. Algumas delas ficaram muito famosas, como Madame Filiberti, ou Mère Louise. Eram nos bordéis nos arredores do Largo São Francisco, ou nas duas Líbero Badaró, Senador Feijó, ou Capitão Salomão, por volta de 1908, que estudantes, como lembra Jacob Pentead, procuravam as mulheres públicas para suas iniciações.⁹³

Neste espaço, junto à experiência sexual, uma vida boêmia igualmente podia desenvolver-se, respirando-se ares cosmopolitas. “*Grande parte da intelectualidade e dos artistas que curtiam a vida boêmia freqüentava assiduamente os cabarés e os bordéis, mesmo porque a cidade apresentava então escassas alternativas de entretenimento*”. Paulo Duarte lembrava-se das leituras realizadas na “pensão de artistas” em que se hospedava na Rua Amador Bueno: Dante, Camões, Anatolle France, Verlaine e Baudelaire, tudo regado a bons vinhos franceses, italianos, alemães ou suíços.⁹⁴

Laboratório de formas desejantes, um lugar em que tornou-se possível “... a vivência de toda uma diversidade anárquica de modos de funcionamento desejantes”⁹⁵. Apesar do registro de Oswald de Andrade concentrar-se muito mais sobre a função negativa do bordel, concebendo-o como um espaço furtivo em que os senhores das classes altas iriam descarregar suas frustrações, a perambulação furtiva de nosso autor pelos bordéis da Líbero Badaró trouxe duas grandes materiais para a

⁹² RAGO, Margareth, id. ibdem., p. 186

⁹³ RAGO, Margareth, id. ibdem. pp. 187-188

⁹⁴ A citação e as informações sobre Paulo Duarte constam de RAGO, Margareth, id. ibdem, pp. 185-186

⁹⁵ Id. ibdem., p. 188

sua escrita: as representações do bordel em sua obra estabelecem uma conexão entre a exploração capitalista, fundamento de uma ordem social opressora que circunscreve o desejo e a existência dos indivíduos; no entanto, este bordel trágico contém ainda em si a marca de um desejo liberalizante, de uma certa vivência *libertina*: dissociada dos locais de exploração capitalista, o desejo passa a ser uma força anárquica, uma componente estética que é problematizada também ao longo de seus livros.

Os heróis torturados de *Os Condenados*, o pequeno burguês malandro de *João Miramar*, o anárquico *Serafim*, todos eles integram uma galeria em que coexistem variados anti-heróis, sejam eles anti-assépticos, libertinos, depressivos, amantes dos bons prazeres da vida — a bebida, o cigarro, o sexo, a comida; atléticos, tem um “que” de esportista — Serafim Ponte Grande é jogador de tênis, enquanto o jovem João do Carmo nadava vistosamente pelo Rio Tietê. Mas se os dotes atléticos dos personagens oswaldianos correspondem, como quer Wilson Martins, à filosofia de proposta por Graça Aranha na *Estética da Vida*, ou às virtudes dos corpos sadios propostos pelo nacionalismo extremado da época⁹⁶, é necessário notar que, em sua composição psicológica, as neuroses, o descontrole, os “maus hábitos”, a libertinagem, todos estes elementos são repostos nas ações dos personagens, tornando-os, de certa forma, meio irmãos da “domadora de ursos” Madame Pommery⁹⁷.

⁹⁶ MARTINS, Wilson, *História da Inteligência Brasileira* vol. VI., p. 28

⁹⁷ Paula Ester Janovitch, em sua análise sobre o *Madame Pommery*, de Hilário Tácito, chama a atenção para a conexão entre a figura empreendedora da personagem principal — Madame Pommery — e a eugenia presente no ideário científico do começo do século: “*Madame Pommery surgia como filha impura e pródiga deste cipot de idéias que rodeava a pequena cidade de São Paulo e o pensamento nacional*” (p. 105). Segundo a autora, Hilário Tácito — pseudônimo do engenheiro José Maria Toledo Malta — dedica o livro às instituições “pensantes” da época: o Instituto Histórico e Geográfico, a Academia Paulistana de Letras, a Sociedade Eugênica de São Paulo (p. 105), ou seja: a história oficial, as letras oficiais, o aprimoramento das raças (podemos ler: racismo). Hilário Tácito opera, com sua escrita, uma subversão da ordem científica, histórica e literária de seu tempo, ao munir-se dos mesmos instrumentos “oficiais” para interpretar a realidade e apontar os problemas brasileiros — Meio, Adaptação, Evolução, História, para conceber seu romance, invertendo as conclusões correntes sobre o problema nacional brasileiro: ao invés de explicar o atraso pela ótica nacionalista e eugênica da evolução (as famigeradas “mistura das raças” ou a “falta de moral” do povo brasileiro...), as mesmas ferramentas conceituais fornecem a base para a crítica — nossa cativeira é uma “domadora de urso” (leia-se: coronéis) que civiliza a elite,

•

Este circuito de lugares e de experiências que procuramos observar aqui é antes o registro das matérias primas que a escrita oswaldiana vai lapidar e reorganizar. Não poderíamos prender aqui os textos literários de Oswald à um aspecto confessional, como se este fosse o texto da verdade em contraposição aos da “ficção”. Mesmo porque as memórias aqui são, também, linguagem, **literatura**. É uma forma de comunicar um conjunto de experiências ao leitor. Uma transmigração da vida para a escrita, um lugar em que a vida do narrador pode ela própria ser ficcionada, ser recriada.

Os próximos dois capítulos deste ensaio tentarão por sua vez ver como toda essa carga de vivências é colocada em uma lógica dinâmica de imagens literárias da vida social paulistana. O terceiro capítulo tem por função interpretar o conjunto das imagens sombrias da cidade. O quarto capítulo procurará interpretar as possibilidades de superação da ordem vigente, através das imagens utópicas.

• • •

A bibliografia sobre Oswald insiste sempre na falta de leitores de que padeceu nosso escritor. No entanto, muitas vezes nos deparamos com algumas surpresas que nos fazem pensar sobre estas questões. A edição de *Um homem sem profissão* que uso para a redação deste trabalho [Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 2a. edição, 1974] foi comprada em um sebo. Eu os prefiro pela facilidade de preço (às vezes nem

através do consumo da champanhe, de suas atendentes, da conduta empregada em sua casa (O Paraíso Reencontrado); o discurso eugenista é invertido e desmistificado, pela figura do Dr. Mangacha, que se “ põe a lembrar as teorias ultrapassadas que relacionavam o clima intertropical como um dos fatores degenerativos da raça. Ao contrário do que se imaginava ficou provado que, depois de gerações, o cruzamento de estrangeiros, portugueses e holandeses, com os indígenas, a raça dita degenerada, adaptou-se e criou resistência e tenacidade aos climas tórridos. Para provar tal tese de resistência e tenacidade o Dr. Mangacha lembra as façanhas dos valentes jagunços de Canudos e os homens dos seringais da Amazônia.” (p. 117)

In . JANOVITCH, Paula Ester, *O menir de Pommery*, Pontifício Universidade Católica de São Paulo, 1994 — tese de Mestrado .

tanta...) mas principalmente porque, sendo livros usados, as marcas do leitor anterior, vez por outra, são deixadas no papel.

Na página final da narrativa, encontrei a seguinte anotação:

"É no momento em que acabo de ler este livro, tão inesperadamente bonito aqui pelo final, ouço o apito melancólico de um trem que se perde na noite cearense. Penso: "... tudo passa".

Gazi

J. P. Gerardo

10/11/1978

- madrugada alta -

FORT/CE "

O leitor irá perdoar o truque gráfico acima, já que não pude reproduzir o original. A letra é bem pequena, um tanto difícil de se ler, e o escrito está em caneta esferográfica. Penso que seja uma menina, pelo apelido (Gazi) e pelo tratamento carinhoso à amiga — "casa da Aninha": penso que não é todo homem que coloca um nome no diminutivo.

O final do livro é realmente bonito. Bonito e lancinante: Oswald relato seu caso tumultuado e tórrido com Deisi (Miss Ciclone). O fim do livro é marcado pela doença de Deise — consequência de um aborto mal feito —, pelo casamento *in extremis* e sua morte em 24 de agosto de 1918. Angústia, choro, dor e culpa de Oswald. Ao final do livro, a transa do narrador com Toiô, a criada japonesa que Deisi contratara:

"Saio uma tarde. Volto. Encontro-a despida no meu leito. Não há equívoco possível. Atiro-me como um mendigo para a esmola de um pão.

Nunca mais a vejo. Perdeu-se na cidade." (p. 138)

Poderíamos elaborar um milhão de hipóteses sobre o pensamento de Gazi por detrás de seu pensamento, em seu "tudo" indeterminado: um amor que passa? as

férias na casa da Aninha? Ou Gazi estaria falando de si mesma, de sua vida, ou da maldita ditadura que estava em vigor em 1978? Do som do apito do trem? Gazi perderia-se num cidade qualquer dia, ou veria alguém que muito gostasse se perder?

A resposta, ao meu ver, está na própria impressão de leitura. As reticências poderiam indicar qualquer coisa, no entanto todas as coisas que nossa leitora poderia ter sentido resumem a este “...tudo passa”. Todas as coisas, ela, seus sentimentos, a Aninha, Fortaleza, a madrugada, o trem, “... tudo passa”.

Para mim, a reação de Gazi resume numa expressão uma das experiências centrais do texto de Oswald: permanente transitoriedade. Os casos amorosos, o navio *El Durasno* (*Serafim Ponte Grande*), as viagens de Miramar pelo mundo e pela cidade de São Paulo. Nada é estático, tudo é dinâmico e por isso mesmo instável, assustador e desafiador. Não há muito o que se fazer para conter a transitoriedade e indeterminação da modernidade. Nem os amores são seguros, nem a vida, nem as alegrias e se estendermos um pouco mais o raciocínio, nem mesmo a dor da perda de Deisi é eterna: “... tudo passa”.

Esta experiência de transitoriedade radical da vida e do tempo é estilizada de diferentes formas por Oswald, e nos levam a diferentes posturas frente a ela: aos horrores urbanos, a falta de uma alternativa ao clima opressor que a burguesia impôs à cidade, ou a fé na ultrapassagem do tempo sombrio pela via da revolução socialista, em *Os condenados*; na tentativa de abarcar esta dinâmica dos tempos modernos pela mobilidade cubista da escrita nas *Memórias Sentimentais de João Miramar*; na imersão crítica e explosiva que Serafim Ponte grande faz em seu tempo, mentindo, rindo, transando e não se conformando com a moral tacanha e repressiva de uma burguesia intelectualizada paulistana, desejando tudo implodir e superar.

Ou aqui, ao relatar uma vida que insiste em não terminar, ao rememorar uma cidade “pequena e terrosa” que não existe mais, que muda a toda hora, que faz as pessoas se perderem dentro dela, sendo que somente pela estetização des universo mutável é que esta radical experiência de instabilidade, indeterminação e transitoriedade poderia ser comunicada a outra pessoa que, por alguns instantes, senti essa melancolia num som de trem — também puro movimento, peso, metal, mas ele

próprio já algo pertencente a um passado e que transpôs para a vida este tempo oswaldiano implacável e inexorável: “... tudo passa”.

•

• •

CAPÍTULO 3

*Deus não está
nas esquinas*

**“O Brasil é uma República
Federativa cheia de árvores e de
gente dizendo adeus.
Depois todos morrem”.**

Serafim Ponte Grande — 1933

A série *Os Condenados*, composta por três livros elaborados em momentos distintos — *Alma* (1922), *A Estrela de Absinto* (1927), *A Escada* (1934), causou, como vimos anteriormente, discordância entre os críticos literários. Sintetizando suas posições:

1) vimos que Antônio Cândido qualifica o texto como uma obra menor, falha no aspecto estilístico, bem como na composição dos personagens; o crítico indaga-se também sobre o grande “problema literário” que Oswald apresenta, qual seja, a coexistência aparentemente ilógica entre o “mau escritor” — que criou *Os Condenados*, e o “bom escritor”, autor das pérolas *Memórias Sentimentais de João Miramar* e *Serafim Ponte Grande*. Neste recorte, a trilogia aparece como uma obra menor, marcada pela presença de uma visão católica do mundo, que seria abandonada depois. Mas o estilo *kitsch* da escrita permanece, sendo resolvido apenas pelo realismo socialista do último episódio.

2) Por sua vez, Mário da Silva Brito e Haroldo de Campos qualificam a trilogia como um romance de aprendizado ou ainda como uma “prosa crepuscular”, que anuncia, no plano histórico e social, o fim de toda uma época existente antes dos anos 1930. No plano estético, a trilogia afirmaria-se como o porvir de um grande escritor, uma amostra primeira do que será seu melhor momento — *Miramar e Serafim*. *Os Condenados*, neste sentido, valem pelo futuro estético que a obra anuncia, pelo que a obra futura de Oswald ainda será.

Particularmente, penso que *Os Condenados* não contém em si um “embrião estético” do que seriam os textos futuros de Oswald. Nem é uma permanência completa dos estilos literários passadistas com os quais Oswald não conseguira romper. A série já é, em primeiro lugar, um re-ordenamento estético e crítico da cidade e de seu tempo. O texto aqui considerado demonstra uma característica básica da produção de Oswald: a vontade, o desejo de intervir na sociedade, de fazer política com a escrita. Penso ser enganoso limitar o alcance da preocupação política de Oswald e de sua obra à sua passagem pelo Partido Comunista, ou às intersecções mais diretas entre esta militância, o realismo socialista e a fase do “romance social” do autor, corporificada em *Marco Zero I e II*.

Ao longo de 12 anos — de *Alma* (1922) até *A Escada* (1934), Oswald fez um romance social. Se *Miramar* e *Serafim* encarnam a modernidade aspirada, a

modernidade liberalizante (libertária?), a qual deve ser antropofagicamente celebrada e pela qual se deve lutar, a série *Os Condenados* já se constitui numa investigação primeira dos sentidos da modernidade paulistana. Diria que estamos, neste texto, frente a uma *modernidade em negativo*: estamos frente às *perversões* da modernidade, ao que ela tem de destrutivo, de terrível. A oposição entre estes textos, desta forma, deveria ser pensada em termos não de boa ou má literatura, mas antes: *o que a modernidade tem de destrutivo* (e este me parece ser o grande fundo de *Os Condenados*) e entre *o que ela tem a nos oferecer — e como devemos nos posicionar a respeito*.

Neste capítulo busca-se a apreciação exatamente desta primeira faceta da modernidade em Oswald: seus aspectos destrutivos, a seleção que o labirinto-cidade faz das sensibilidades condenadas à destruição, e aquelas que podem tolerar este ambiente inóspito. Na série, o autor dispõe todo o material recolhido em suas andanças pela cidade, compondo um quadro crítico sobre aquele universo que era a São Paulo dominada pelo P.R.P., que ele conhecia tão bem por dentro... Mas ao contrário do que poderia concluir uma análise *ideológica* sobre os textos do “antropófago”, penso que não há um único ponto de vista unificador na sua caneta-kodak. Antes, a modernidade de sua escrita está em fazer-se um *autor-câmera*, que participa de vários pontos de vista, que os registra, que os dispõe ao se intento. Esta proximidade entre a narrativa oswaldiana e o cinema permite ao narrador intervir como alguém que faz a *montagem* das seqüências de cenas e dispondo o material recolhido segundo uma lógica narrativa. E aí temos um *sentido* imprimido ao enredo do romance.

Se há algo extremamente claro na série *Os Condenados* demonstra é a *não-unidade* de Oswald autor: não fosse pelo triângulo dos personagens Jorge d’Alvelos, Alma e Mauro Glade, teríamos praticamente três livros diferentes, remetendo-se à três contextos diferentes, e com arquiteturas estéticas diferentes: o *kitsch* nas duas primeiras partes, e o realismo socialista na terceira. Tudo isto temperado com a famosa “escrita cinematográfica”.

No fundo, se há alguma coisa que possa ligar, conceitualmente, toda esta diversidade de enredos presente nos textos, para mim é a categoria de *Estratégia*. Segundo Wolfgang Iser,

“As estratégias textuais projetam as condições de experiência do texto; elas devem ser chamadas de estratégias porque só elas evidenciam os objetivos operacionais do texto. A estrutura básica das estratégias

resulta da função do texto, que no início pode ser captada pelas seleções dos diferentes sistemas existentes. Se um certo elemento é incorporado ao texto pela seleção, passa-se assim a indicar o campo original de referências". (...) ¹

O grande "alimento" da lógica ficcional e narrativa de *Os Condenados* está fora de suas páginas, está na cidade. Tratando-se de uma série escrita em momentos diferentes, a cada lance novo da vida social o registro do texto diferencia-se: a disposição dos personagens procura operacionalizar, no texto, diferentes desdobramentos da História social paulistana. Mobilizando, segundo suas necessidades e suas vontades, a lógica interna da narrativa, Oswald procura sempre *intervir, intervir sempre*: seja em prol da nova estética, seja pela Revolução Socialista, seja contra a própria culpa pelos casos de amor mal-sucedidos, o que está em jogo é a *insistência — em qualquer obra — de uma mobilização do leitor frente à modernidade*.

Talvez por este ângulo a questão do *kitsch* faça sentido em *os Condenados*: não se trata de escrever bem ou mal, ou escrever seguindo um determinado "gosto", pois a profundidade psicológica — característica no Realismo — não é o mais importante aqui. Aqui, os personagens são propositalmente "chapados", jogados contra o ambiente urbano hostil, melancólico e desolador, que funciona como um cenário.

O *kitsch* confere igualmente uma *facilidade* à obra de vanguarda que, aos olhos do leitor, pode apreender a técnica narrativa nova (a caneta do escritor enquanto uma câmera cinematográfica), ao mesmo tempo que pode captar os personagens enquanto ícones facilmente apreensíveis da sociedade paulistana: a prostituta, o burguês, o cafetão. Igualmente, pode inserir-se neste livro-filme, apreendendo sua temática: a exploração, o estabelecimento de uma ordem capitalista industrial. Este aspecto de *pulp-fiction* de *Os Condenados*, com personagens convencionais e "fáceis", permite que o leitor apreenda de forma mais imediata a ação do romance: os personagens tornam-se índices, *caixinhas* ambulantes que portam significações convencionalmente formadas. E talvez por esta facilidade, *Os Condenados*, juntamente com os dois volumes de *Marco Zero*, foram os únicos livros a serem lançados por companhias editoriais de porte, com

¹ ISER, Wolfgang, *A Ato da Leitura: uma teoria do efeito estético*, vol. I, op. cit. p. 173.

divulgação no mercado editorial, sendo a série lançada pela editora Globo em 1941, enquanto que a segunda série foi publicada pela José Olympio editores².

Passo agora a acompanhar o enredo da série, remontando as ações deste primeiro roteiro de cinema oswaldiano, em sua patética visão sobre a cidade.

•

1 — O labirinto de Creta

Antes de tudo pensemos no título geral, definitivo, dado à série pelo próprio Oswald de Andrade em 1941, como ela é conhecida hoje: quem são os condenados no livro? Condenados a que? Por quem? O tema da condenação pressupões, pois, vítimas, réus e vilões e primordialmente um *poder que condena e pune*.

É pois a narrativa de uma série de punidos: condenados a extinção, como o telegrafista João do Carmo, na primeira parte do romance; condenados a terem sua fé tornada inócua e a perderem os seus bens por força do poder da classe dominante, como aconteceu com o velho Lucas, avô de Alma; condenados a se transformarem em mercadorias e a terem seus sonhos destruídos pela sua própria concepção de seu amor, mas também por ter descoberto o segredo que move toda a festa do amor venal e por tentar sair dela, como é o caso de Alma; condenados, por fim, a errar em busca de um sentido para todo aquele universo terrível que é a cidade de São Paulo, a própria vida e o

² A Semana de 1922 como uma *Revolução* parece também ter um apelo comercial muito interessante. A opinião dos críticos também surge como um discurso de credibilidade para a afirmação de uma obra no mercado editorial.

Em catálogo de edições da Livraria José Olympio Editores, de Janeiro de 1949, encontra-se este anúncio de *Marco Zero*, que aqui reproduzo toscamente:

“Oswald de Andrade - Marco Zero - 1. A Revolução

Melancólica - 2. Chão. — O grande romance cíclico de uma das figuras mais interessantes da revolução modernista de 1922, cuja ação se desenrola em São Paulo, em nossos dias. A primeira parte — **A Revolução Melancólica**, passa-se na época do Movimento Constitucionalista de 1932 e a segunda é um desenvolvimento natural das conseqüências da revolta paulista no terreno militar. Escreveu Antonio Candido: “Certas qualidades, como falei, são definitivas na **A Revolução Melancólica** e lhe garantem um nível digno no nosso romance”. Respectivamente 15,00 e 20,00.”

In. *Catálogo Geral das Edições em Stock da Livraria José Olympio Editora*, (janeiro de 1949), p. 31

próprio mundo, o amor e a injustiça e o desprezo de sua arte, como é o caso de Jorge d'Alvelos.

Podemos pensar aqui na presença da estrutura religiosa da narrativa em *Alma* e em *A Estrela de Absinto*, como nos ressaltou Antônio Cândido em “Estouro e Libertação”. É certo que o texto é perpassado por um moralismo profundo: Alma é uma espécie de Eva desterrada do Paraíso, errando no pecado, suspirando pelo seu Adão maldito (Mauro Glade). São personagens sem esteio, sem um lugar seguro, sem controle.

No lugar de Deus, por conseguinte, há um carrasco que pune. Esse carrasco é a própria aristocracia cafeeira paulista, com seu gosto, seu prazer em comprar sexo, em fazer sexo comprado. Sem dúvida o tema sexo-burguesia-dominação já foi repetido à exaustão, de boa ou má forma, por escritores como Jorge Amado, por exemplo. Mas nos interessa aqui, de início, a representação da Burguesia, em que ela se origina.

Vimos no capítulo anterior uma intersecção de percursos, na vivência boêmia, entre Oswald e figuras simpatizantes o adeptas do movimento anarquista. Em se tratando de um livro em grande parte estruturado sobre uma concepção maniqueísta de mundo, é interessante notar que no lugar de Deus está a figura do burguês e de suas fábricas. A forma religiosa é aproveitada como uma maneira de crítica social.

Temos ao longo da série duas correntes de crítica quanto àquele mundo moderno, industrial, comandado pelo burguês: o primeiro é o que vem desta matriz pobres *versus* ricos, explorados *versus* exploradores, característica do conto anarquista. Uma segunda vem, possivelmente, do contato com toda uma matriz filosófica e literária de crítica à modernidade e à burguesia, onde Oswald fia-se principalmente em Friedrich Nietzsche e Fiódor Dostoiévski, que lhes foram “apresentados” por intermédio de Artidoro Flexa, quando freqüentava a roda literária de Ricardo Gonçalves, nos bares da praça da Sé. De Nietzsche aliás Oswald de Andrade costumava ler e reler Assim Falava Zaratustra, segundo Maria Eugênia Boaventura “o livro que mais o impressionou”.³

³ BOAVENTURA, Maria Eugênia, *O salão e a Selva*, pág. 252.

Estes dois autores repercutiram profundamente na escrita, e com certeza sobre sua existência, proporcionando-lhe temas que foram assimilados como uma concepção de mundo ao longo de sua vida:

“Meu temperamento traz duas constantes que dialeticamente se revezam. Sofro como Dostoiévski e arrisco como Nietzsche. Isso faz de meus dias um bolo dramático sem fim.

Adotei a muito um completo ceticismo em face da civilização ocidental que nos domou. Acredito que ela está nos seus últimos dias, vindo à tona a concepção oposta — a do homem primitivo que o Brasil podia adotar como filosofia.”⁴

As características que marcam as ações dos personagens, que são a saber, o *desencontro* — do outro, das informações, das expectativas, dos sinais, das esperanças; e a *solidão*, não somente estar só em um lugar, mas estar plenamente sozinho, desamparado, frente aos outros e ao poder, passam-se pois em uma cidade marcada pelo domínio da burguesia e da indústria, e pela *ausência de Deus*: todas as atitudes e pedidos religiosos dos personagens caem por terra. Nenhuma invocação, reza, oração, promessa, pedido, redundam em algo positivo. É como se os objetos e signos religiosos tivessem caído em um vazio completo, sendo que nada, pelo menos nos dois primeiros romances da série, surge para substituí-los. A fé sede lugar à solidão, e qualquer forma de interpretação daquele mundo, ou redundam em resignação — não poder fazer frente —, ou em ilusão.

Em termos de estruturação da narrativa, nesta série de livros, além de apresentar a já famosa técnica cinematográfica, o narrador em questão aproxima-se de uma característica comum à dos textos de Mário de Andrade, apontada por Francisco Foot Hardman em seu ensaio *O Impasse da Celebração*: a narrativa, embora não sendo fechada e não estando conduzida por um narrador onisciente, é ainda ordenado por um narrador que se imiscui na estória, sem no entanto surgir diretamente, intercalando ora sua fala que *diz o que está pensando e sentindo o personagem*, ora a *fala direta do*

⁴ ANDRADE, Oswald de, “Livro de Convalescença”. Manuscrito. Fundo Oswald de Andrade, CEDAE, IEL, Unicamp. Citado por FONSECA, Maria Augusta, *Oswald de Andrade*, op. cit. pág. 280.

personagem⁵, diferindo das narrativas francamente abertas das *Memórias Sentimentais de João Miramar* e de *Serafim Ponte Grande*.

A maioria dos personagens mora sozinha e tem suas famílias — seus laços orgânicos de parentesco — dissolvidos, abalados. Jorge d' Alvelos, em *A Estrela de Absinto*, habita um quarto no Palácio da Indústrias; já o telegrafista João do Carmo “... morava sem ninguém, num quarto de sobrado antigo, na Avenida Tiradentes. [...] *A família perdera-a em Pernambuco: uma irmã louca num hospício, um irmão padre.* [...]”⁶; Alma, apaixonada pelo cafetão Mauro Glade, não tem seu amor correspondido, nem ninguém que a ampare; seu avô, Lucas, passa os dias quase sempre só em casa, em meio à dois maços de cigarros, um cão, um garoto com quem nada dialoga de importante e com suas orações, já que nem sempre Alma volta para casa; o próprio Mauro Glade tem apenas o pai “... *merceeiro do Brás, grosso e insensível como um cepo de açougue. E a vida por herança*”⁷. Os personagens são indivíduos na mais acabada concepção do termo: dependem só deles para poderem sobreviver. E não contam com mais ninguém.

As origens sociais de cada personagem também são interessantes, não só pela diversidade de lugares de onde provém, mas igualmente pelos seus destinos: o avô de Alma, seu Lucas, vem com a neta da Amazônia para São Paulo; abre uma casa de louças e, em seguida, torna-se gerente de uma grande firma na Ladeira João Alfredo, durante cinco anos. Após esse tempo, cai em desgraça⁸. Alma, criada na Amazônia quando criança, recebera educação mas, por força da decadência econômica de seu avô, torna-se prostituta.

João do Carmo vem de Pernambuco e consegue um emprego de telegrafista na Estação da Luz por força de um político que devia favores para sua família⁹; Mauro

⁵ Apud. HARDMAN, Francisco Foot, “O Impasse da Celebração”, in BERRIEL, Carlos E. (org.). *Mário de Andrade Hoje*. São Paulo, Ed. Ensaio, 1990, págs. 109-110.

⁶ ANDRADE, Oswald de, *Os Condenados: Alma*, op. cit. pgs. 45-6

⁷ Id. ibdem., pág. 41

⁸ Id. ibdem., pág. 54

⁹ Id. Ibidem., pág. 46

Glade, “...*filho confuso de confusos dramas da América*”¹⁰, não tem uma origem definida, mas é o único personagem cujo aparecimento na narrativa tem uma significação clara: ele é o produto direto de todo aquele universo que tem como regra a hipocrisia, o individualismo, o dinheiro e a despersonalização das relações humanas que o autor salienta na narrativa. A terra que atrai todos os personagens está longe daquela “São Paulo dos mil-povos” ou do “milagre racial” que une todas as cores em nome do Progresso: ao contrário de qualquer imagem positiva corrente sobre São Paulo, a *lógica* daquele universo concebida por Oswald é basicamente destruidora.

O núcleo básico da narrativa de *Alma* reside no triângulo amoroso formado por João do Carmo, Alma e Mauro Glade. João do Carmo ama Alma, que ama Mauro, que não ama ninguém ou melhor, ama o dinheiro que as prostitutas lhe trazem.

Em torno dos personagens principais orbitam outros: o literato Frederico Carlos Lobão; o avô de Alma; o filho de Alma, Luquinhas; os freqüentadores do bordel; e os burgueses, os mandatários da cidade. Vejamos agora algumas imagens iniciais do romance, procurando cercar nossos personagens.

•

1.1. - Os erros da sensibilidade romântica

João do Carmo espera Alma em frente da casa desta, na Rua dos Clérigos; a moça está dentro do quarto, trocando de roupa e sonhando com Mauro Glade — apesar dos “seios manchados de apertos” da violência do cafetão.

Logo depois vai à janela. João do Carmo a vê, a cumprimenta e passa adiante. “*Queria casar-se com ela, mas nunca ousara falar-lhe*”¹¹.

Alma sai da janela. Sofre:

“ Fechou de repelão a janela toda. E, no escuro, uma pancada fulminou-a: Mauro!
Caiu no leito.

¹⁰ Id. *Ibidem.*, pág. 41

¹¹ Id. *ibidem.*, pág. 40

A máscara alva cascadeou um choro desigual, com altos e baixos de animalidade lasciva.

O seu leito pequenino, confessionário enternecedor dos seus sonhos... Ali, no roçar dos travesseiros alvos, ela aprendera a embelezar a vida... Desmanchava as tranças vermelhas pelas fronhas, alimentando a voragem íntima. Xingava-o, rolando. Era uma tristeza, no entanto, que pedia mais, esse soluço de ternura divina que a inundava num fluido cálido. Chamava-o com as pernas. Era uma gata ruiva... E esticava-se retesada de sensações para adorá-lo. Vinha-lhe à cabeça uma tonteira gostosa e sentia as pancadas sublimes do seu amor... sim... não... sim... não...”¹²

João do Carmo toma coragem suficiente e manda uma carta para Alma, confessando o seu amor. Espera ansiosamente a resposta da carta. “*Continha a felicidade dentro do peito musculoso de nadador; segurava-a como um pássaro vivo*”¹³. O moleque Bastião vem e diz a resposta: “*Ela dissera que preferia o outro porque ela a amava por vício. Ele gritara estranguladamente que não. Era do fundo do coração que a queria*”¹⁴.

Desesperado, rumo em direção à Ponte Grande. Passa pela Avenida Tiradentes gritando e recitando versos de Bouilhet e de Charles Baudelaire. Chegando à Ponte Grande, chora.

Esta sequência de imagens define os nossos personagens principais, Alma e João do Carmo. Esta é uma heroína já distante do arquétipo da heroína romântica: o amor que mantém por Mauro Glade não tem um sentido “nobre”, um “para-além” que o justifique, como era, a título de exemplo, o amor de Luciola por Seixas, no romance de José de Alencar. A prostituição da personagem é uma pura exploração, não há nada por detrás dela que não seja negativo, somente o desamparo a explica, mas não o dignifica.

O amor que Alma conhece de Mauro Glade é também puramente físico, são as marcas e impressões que o seu “protetor” deixa em seu corpo. Também é um amor sem explicação, que não se resolve em um *happy end* ou em uma morte tipo mal-do-século¹⁵.

¹² Id. ibdem., pág. 40

¹³ Id. ibdem., pág. 41

¹⁴ Id. ibdem., pág. 41

¹⁵ A morte de Alma n’ *A Estrela de Absinto* obedece a uma outra lógica. Não é a morte redentora, a morte justa pelo Amor, mas a pena por ter tentado fugir de sua condenação. Veremos isto adiante.

“Pensava: por que será que quando uma porta me machuca, me faz sofrer; quando bato a cabeça numa janela, choro de dor; e ele pode me cortar a navalha, não dói: é delicioso!”¹⁶

O nosso telegrafista, por sua vez, é capaz de atos como chorar de amor, gritar, assumir a dor do amor. Seu peito musculoso de nadador — exercitado junto de tantas outras pessoas que nadavam no Tietê, sócios dos Clubes São Paulo, Espéria ou Tietê, próximos à mesma Ponte Grande¹⁷ — conteria uma sensibilidade à flor da pele? Alguém que se compadece diante do sofrimento da heroína ruiva?

Na verdade, o que Alma dissera sobre o sentimento de João do Carmo não está desprovido de razão... É claro, João não deseja Alma apenas por prazer sexual, o seu vício é outro: o vício é de seu *olhar*, da própria maneira como concebe o mundo. João do Carmo constrói um verdadeiro teatro em que ele é o herói romântico, Alma seu Bem mais casto e precioso, Mauro Glade o Mal Absoluto. O que se passa ante seus olhos nada é senão um *script* preparado por uma sensibilidade caricatamente romântica, pois frente ao universo urbano burguês industrial, o seu romantismo é tão incapaz de ler os sinais emitidos por aquele mundo que sua própria honestidade torna-se penalizante.

João do Carmo não pode viver sem Alma, não só porque ama um corpo ou uma pessoa, mas porque precisa realizar sua fantasia movida à uma particular leitura de Baudelaire. Desconhece a vida sofrida de Alma, fantasia obstáculos, em suma, *lê* mal as situações, *lê* o mundo como um grande folhetim. Podemos dizer que o que João do Carmo ama não é somente o corpo de Alma, mas o papel que ele fornece à Alma na sua tragédia particular.

“Devia procurá-la, afrontar uma situação definitiva. Alma era o apoio poético de suas desgarrada existência. Escrever-lhe-ia outra carta. Era verdade que o avô atrapalhava-lhes os planos. Não consentiria talvez no casamento. Decerto era o único estorvo de sua felicidade”.¹⁸

¹⁶ Id. *ibidem.*, pág. 39

¹⁷ BRUNO, Ernani Silva, *História e Tradições da Cidade de São Paulo*, vol. III, p. 1249.

¹⁸ ANDRADE, Oswald de, Id. *ibidem.*, pág. 43

Primorosamente, João do Carmo tem Alma como uma idealização, um objeto etéreo. Prepara planos para si e por sua amada, mas principalmente por si e por ela, *pressupondo* o que Alma sente, em um roteiro pré-determinado. Isto tudo pode parecer apenas tintas mais fortes com que Oswald pintou o seu personagem. Mas as circunstâncias da morte do telegrafista apontam não tanto para o amor irrealizado, mas para a falha do seu *script*, já que Alma simplesmente não segue o papel para ela determinado.

As esperanças de João do Carmo encerram também um outro sentido:

“Pairava sobre seus dias o sonho de uma vida tranqüila com Alma, sob a guarda dos antigos deuses tutelares, numa estação ferroviária minúscula. Premeditava o acesso na suas carreira longa e honesta. Levando o sonho fulvo pelo braço musculoso, deixaria São Paulo, os baf-baf das manobras enfumaçadas na gare magnífica, o solidão literária e o esporte no rio.”¹⁹

Quem serão os deuses tutelares? Podemos pensar, antes de tudo, em Deus. Mas também em Cupido, ou nas Ninfas das Epopéias, ou ainda nas Musas Parnasianas. O que o narrador em *off* deste cine-escrito faz é moldar João do Carmo a imagem e semelhança de tudo aquilo que o modernista vilipendiava: o provincianismo, o sentimentalismo de uma camada de literatos ligados às formas de escrever dominantes. O quadro de lamentações e de ilusões literárias fica ainda pior com a desastrada influência do obeso literato parnasiano Frederico Carlos Lobão, refugiado em sua água furtada na Rua das Flores.

“ Agora, o romance fulvo da Rua dos Clérigos absorvera-o. Às vezes, insone e trágico, saía do plantão num urgência de repercussões. Montava à penumbra confidencial de uma água furtada da Rua das Flores, onde Frederico Carlos Lobão, anafado e lírico, o esperava. Expandia-se depois de uma mudez de alto propósito. O outro, sem compreender, ajudava-o numa longa e inútil peregrinação mental pela psicologia errada das mulheres e das coisas. No quarto abafado de morrinhas, construíam e destroçavam o mundo à vontade.”

As intervenções desastrosas do literato gordo só alimentavam ainda mais a obsoleta máquina sentimental que era João do Carmo:

¹⁹ Id. *ibidem.*, pág. 45

“ Lobão contara-lhe, fazendo psicologia errada, que Mauro Glade a tinha deflorado. Descobrirá.

E o telegrafista pretextara um serviço extraordinário para ficar dizendo na noite, sozinho, o nome sonoro de seu humilhado amor.

(...)

Sentia os olhos pregados nas pestanas duras, a boca num repuxamento grave dos músculos. Tinha sido deflorada ela... o seu fulvo sonho de amor”.²⁰

Eis aí o aludido desencontro de informações. Em uma cidade de indivíduos, onde cada um leva sua vida em separado, o desconhecimento do outro torna-se uma constante. Interpreta-se o outro por sua ocupação, sua atividade, incutindo-lhe um caráter, uma personalidade, uma história pessoal. O passado da pessoa é um boato. Que sabe o filósofo da alma feminina Frederico Carlos Lobão da vida da prostituta? Nada, a não ser que é uma prostituta. De onde vem a informação? “Descobrirá”. Dizendo isto a João do Carmo, eis que dois intérpretes obsoletos travam um diálogo em que Lobão desfia um rosário de erros sobre a alma feminina, enquanto que João do Carmo alimenta o circuito fechado de seu teatro-mundi com qualquer informação que lhe chega. O futuro desta máquina interpretativa deslocada de seu cenário é será a extinção.

1.2 — Da cidade sem Deus, suas fábricas e suas asiladas

Uma coisa é a cidade referencial que está no romance, as ruas citadas, os largos, enfim, a referência toponímicas dispersas no texto, que funcionam como âncoras realistas da narrativa, imprimindo um efeito de veracidade ante aos olhos do leitor. Ali estão a Rua dos Clérigos, a Conselheiro Crispiniano, o Anhangabaú, a Praça da Sé, a Av. Tiradentes, a Ponte Grande, o Palácio das Indústrias, o Triângulo das ruas Direita, Quinze de Novembro e São Bento, o Teatro Municipal, o Brás. A inverossimilhança *pulp-fiction* dos personagens é em parte compensada pelo *efeito de verossimilhança* que as referências aos espaços da cidade concebem ao texto e à leitura.

²⁰ Id. ibidem., pág. 50-51

No entanto a cidade tem um ritmo próprio, exposto em metáforas claras, como se ela própria fosse um personagem vivo. Vivo e terrível. A cidade mistura-se à dor dos personagens, na maior parte das vezes torturando-os ainda mais, intensificando-lhes a solidão, como na cena em que Alma, depois de passar por um aborto, vai para casa:

Sentindo-se melhor saiu chorando, na madrugada. Tomou um táxi chorando, foi para casa chorando. O *chauffeur* tinha uma cara redonda e branca. A cidade neblinava indiferentemente.²¹

O ritmo da cidade, ao longo da série, é regulado por um som. Além das horas - em geral as onze horas, a meia-noite ou a madrugada, a cidade tem uma outra contagem do tempo:

“ E as manhãs foram as mesmas de outrora, acordadas pelo pitar longo e sucessivo das fábricas do bairro.”²²

•

“ O velho esperava que a neta viesse. Ela prometera assistir à entrada do Ano Novo, em casa diante das imagens antigas acompanhando o terço, como nos anos passados.

(...)

Na cidade extensa, as fábricas anunciaram sonoramente que a crosta velha do ano se despegava [sic] da terra juvenil. Os mil apitos cantaram, cantaram. O velho imprecava, o moleque respondia devagar, o cão adormecera da melopéia religiosa”.²³

•

“ As fábricas anunciavam o fim da noite, um apito espevitava-se no azul ferrete, passavam os primeiros bondes acesos, uma velha mendiga vomitava de fome, sentada à soleira de uma igreja escura. Cornetas de quartel acordavam a cidade.”²⁴

É o som das fábricas, que canta uma música de exploração. A passagem da noite para a manhã, o início de cada ano, o renovar dos ciclos de tempo é marcado pelo apito das fábricas. Curioso... em um livro marcado pelo sentimento religioso, todas aquelas passagens de tempo que tradicionalmente são marcadas pelo bater dos sinos das igrejas — a missa da manhã, o chamado para a primeira missa que marca a passagem do ano,

²¹ Id. ibidem., pág. 62

²² Id. ibidem., pág. 52

²³ Id. ibidem., pág. 66

²⁴ *A Escada*, pág. 244

são substituídas pelo apito das fábricas. Ela se intromete nas preces do velho Lucas, e se junta à passagem dos bondes, ou ainda às cornetas dos quartéis nos anos trinta, pouco antes do Estado Novo.

Esses sons todos demarcam, no texto, uma ordem social dominante, brutal, onde átomos sociais levam uma vida de “cada-um-por-si”, onde a própria estrutura de favores entre classes torna-se bastante relativa. O próprio favorecido deve ser rico agora. Assim acontece quando Alma desaparece de casa para ficar perto de Mauro Glade, seu amor. O avô Lucas, desesperado, procura auxílio para encontrar a neta:

“ O Dr. Carlos Ribeiro não quisera envolver-se no caso: havia abandonado a política municipal. O Capitão Marcelino não recebera o velho, na sua grande chácara quieta. O Mascarenhas tinha morrido.

(...)

Tudo isso acontece porque a gente é pobre. Se o velho não fosse pobre, a polícia o defenderia com o amigos alvoroçados e os soldados luzídios, cheios de botões”.²⁵

O velho Lucas não faz parte dos círculos mais altos da sociedade paulistana. Há muito tempo deixou de ser gerente de uma fábrica em São Paulo, caindo na rua da amargura. Seus antigos companheiros cederam lugar à outros políticos, morreram ou o ignoram. Pobre, o direito à justiça lhe é negado por estar fora do circuito de favores.

O abandono é tão completo que sequer a fé lhe ajuda. O velho Lucas, como várias vezes Alma ou Jorge d’Álvelos, reza durante o romance, sempre com resultados negativos.

“ A Companhia de Desenvolvimento anunciou-lhe, numa bela carta escrita a máquina, que não reformaria a hipoteca vencida. O cãozinho peludo quase perdera a vista.

Passou a fumar decuplicadamente, em silêncio. Se fosse possível embriagar-se ou então morrer, acabar! Pensou uma noite em atirar-se da Ponte Grande. A neta, havia de ir buscar o seu velho cadáver, encailhado numa margem do Tieté [sic]... e os jornais falariam bem dela.”²⁶

²⁵ *Alma*, op. cit. pgs. 51 e 53

²⁶ *Id. ibidem.*, pág. 76

Alma, por sua vez, espera milagres. O primeiro milagre seria o amor de Mauro. Não é atendida.

“ Se ao menos Mauro a amasse.(...)

Mesmo os santos, de pé, no esburacado oratório, não a defendiam. Ela queria uma só coisa, só um milagre — o amor de Mauro, a fidelidade de Mauro. Ou então, pelo menos, que ele não lhe jogasse ao rosto a sua facilidade de conquistas, o seu deboche insolente.”²⁷

De sua paixão e do sexo com Mauro Glade, Alma engravida, resistindo a um segundo aborto. Tem o seu filho Luquinhas, que vem tingir de alegria sua vida trágica. Desamparada, ela liga-se à João do Carmo, que tem assim a possibilidade de concretizar o seu amor.

Horror absoluto: o santo nascido do ventre de Alma não sobrevive. O garoto cai doente e morre. E sua morte vem como uma primeira condenação para Alma, por tudo o que fora sua vida, pelo descaso que fizera ao apaixonado telegrafista João do Carmo, por ter mentido ao avô sobre ser prostituta. No entanto, o motivo maior é outro. É porque aquele mundo-prisão determinou-lhe o papel da prostituta, não a da mãe²⁸. E Alma é uma mãe solteira. Era para ter o filho — para ela uma esperança e uma alegria, que fizera tudo aquilo. E agora o filho está morto.

E ela sentiu, num obscuro instinto, que estava sendo castigada. Recordava o telegrafista dedicado, o cãozinho morto sob um caminhão, o sobrado trágico da Rua dos Clérigos, onde fora feliz.

(...)

Se morresse! Ela sabia que nada poderia resultar daquela mísera existência humana.

(...)

Dona Genoveva mandou chamar o médico grisalho. E numa serenidade cênica, ele examinou demoradamente a criança agitada. Falou em colerina, disse que era grave, receitou e partiu.

(...)

Vira-o piorar na madrugada seguinte. Todos os falsos valores, todas as sombras ladras que a prendiam, tinham fugido. Só ficavam na penumbra dos remorsos, serenos como carrascos tártaros.

(...)

²⁷ Id. ibidem., pág. 44

²⁸ “ O velho descobrira decerto tudo. E ia falar-lhe, dizer-lhe o crime horrendo, o crime de ter um filhinho. Porque o seu passado torpe desaparecera: a prostituição, o aborto, a vida canalha entre braços desconhecidos que a pagavam. O crime era ser solteira e deixar viver no seu âmago a centelha humana, e defendê-la, e amá-la.” Id. ibidem., pág. 77

O médico apareceu inutilmente naquela manhã.²⁹

Na verdade a morte do filho era a *confirmação* da verdade do mundo. “*Ela sabia que nada poderia resultar daquela mísera existência humana*”. Essa verdade confirmada — ou o segredo daquela cidade toda, ela aprendera nos bordéis de alta prostituição. É lá que Alma começa a aprender que Deus está morto, assim como descobre, pelo contato, quem é que manda naquele universo, que lhe impões as regras.

Com efeito, o bordel oswaldiano é a quintessência daquele mundo burguês. Ali todos os mandatários da cidade vem satisfazer-se.

“ O contato diário com o nauseabundo tipo de calva integral no sorriso, no couro, na alma e na vida - o repulsivo gozador morto das migalhas da existência e das sobras do amor, o burguês do dinheiro, sem educação e sem vergonha, posto de balandrau na cômica procissão trágica dos gozos da terra, foi formando em Alma um desvio de dolorido cinismo. Pensavam que ela era como as outras e talvez tivessem razão. No entanto, às impenetráveis reservas de sua candura, subiam às vezes faíscas doidas.”³⁰

Para Oswald de Andrade, é o burguês o grande incentivador e o grande consumidor deste mercado de prazeres.

Neste trecho, vemos como Oswald apreende e constrói a figura do burguês. Diferentemente da idéia de que o burguês é aquele que explora economicamente o trabalho, ou de uma concepção clássica do burguês enquanto detentor dos meios de produção, este surge como um personagem de conotação imoral, caracterizado por sua insensibilidade, por sua má-fé e por sua devassidão, o que configura uma crítica eminentemente moralista, numa caricatura cujo efeito é típico dos textos mais de denúncia e doutrinação do que de um exame psicológico. É desta forma que se estabelece a crítica ao processo de modernização da cidade, aos responsáveis pelas transformações que transformam São Paulo num universo sem saída.

²⁹ Id. ibdem., pág. 109-111

³⁰ Id. ibdem., pág. 56

Há, por outro lado, um fascínio que Alma exerce sobre a figura daqueles que a vitimizam: dentre todas as prostitutas, os freqüentadores do bordel desejam especialmente Alma. Esta surge como uma *femme fatale*, bonita, jovem, bem educada, o que a diferenciava das outras prostitutas. Alma torna-se um objeto do desejo do burguês, não só pelo corpo alvo e pelos cabelos ruivos, mas pelo significado que ela encerra.

“ Não era ela — o corpo imperfeito de adolescente o rosto mártir desfiado de cabelos fulvos, e a inexpressiva sexualidade dos vinte anos. Não: era o caso, a neta do velho, a prima do escultor que estudava em Roma, a criança sem defesa que punha um pudor doido de punhos convulsos no ato nefando, para gozo maior e volúpia mais cega dos impotentes do amor.”³¹

Trata-se, antes de tudo, de um tipo de desejo que não se encerra no ato sexual, mas que também reafirma uma posição social. Prazer em explorar. A questão é que Alma apreende todo o funcionamento daquele mundo, ela passa a ter uma consciência de sua condição, uma consciência que tem uma consequência existencial.

“ O homem moreno e flácido, de bigodes bem tratados, sorria depois da gelada posse, dando-lhe a nota brilhante.

— Cuide de si. Não entregue a ele tudo que ganha!

Aquele interesse fazia-lhe subir um asco seco à garganta. Olhava o interlocutor com vontade de cuspir-lhe no rosto cínico todas as cobras que a faziam engolir. Ele vestia-se sem pensar na filhinha de dez anos que se fantasiara de Camponesa da Holanda para o último baile do Internacional. Ia contar ao clube ávido que possuía a menina ruiva, comentar-lhes os seios redondos e brancos que apenas entrevira sob a camiseta pudica.”³²

Para todos aqueles burgueses hipócritas, Alma exercita o seu poder de sedução.

“ Passado o primeiro mês de sufocação idiota entre os braços alheios, Alma, no entanto, se repusera, se afirmara. Era uma fera enjaulada, na casa esquisita onde a vendiam.

.....
O rapaz curvo anunciou que ia tocar a *Salomé*, aos berros; voltou de novo as costas; começou uma escala no teclado.

(...)

³¹ Id. ibidem., pág. 54

³² Id. ibidem., pág. 55

Então, ante a alegria tocada de fúria sensual da disparatada assembléia, com grandes risadas de abandono, as faces em tijolo, os verdes olhos mortiços, Alma dançou a versão lasciva de Oscar Wilde.”³³

É nessa consciência de que é um objeto de desejo que reside o pouco da humanidade de Alma e, também, um traço de modernidade. Não por acaso Alma assume, por alguns momentos, a Salomé de Oscar Wilde. Salomé dessacralizada, separada de sua origem bíblica, Salomé *fin-de-siècle*: uma mulher que não espera mais um São João Batista, já que, na bandeja, *é sua própria cabeça que pode estar lá*. Se, como afirma Mireille Dottin-Orsini, Salomé é antes de tudo uma imagem³⁴, ela retorna aqui para emprestar à Alma sua dualidade: mulher vingativa que quer a cabeça dos homens que a incomodam, destruindo-os pelo seu desejo; mulher com a cabeça na bandeja: vingança do desejo masculino contra o mito e contra a Morte representada pela mulher.³⁵

A dualidade de Alma-Salomé, em *Os Condenados*, decide-se em favor do segundo aspecto: a consciência do desejo da personagem é, ao mesmo tempo, fator de segregação e de reclusão: também não por acaso o bordel de alta prostituição de Dona Rosaura é caracterizado, mais de uma vez, como um *asilo*³⁶. Além da condenação de seu filho pelo Pecado Original da mãe, Alma, enquanto prostituta, sofre uma condenação a um espaço, uma circunscrição que a transforma em mercadoria. Para além daquele bordel — metáfora máxima da cidade em *Alma*, qualquer tentativa de felicidade falha. Veremos que sua vida fora do bordel, quando assume o seu desejo individual e não se prende à Jorge d’Alvelos, vem a sua condenação final, a morte. A personagem Alma, na série, torna-se uma figura que “ (...) *concebe a vida/cidade como um labirinto, beco sem*

³³ Id. ibidem., pgs. 55 e 60

³⁴ DOTTIN-ORSINI, Mireille, *A Mulher que Eles Chamavam Fatal: textos e imagens da misoginia fin-de-siècle*, p. 129.

³⁵ DOTTIN-ORSINI, Mireille, id. ibidem., pp. 127-153.

³⁶ “Desviara-se, por uma convenção piedosa de ambos, a vida do asilo de Dona Rosaura. Ela parecia sensibilizada. Pusera-se a sonhar.” Pág. 58

*portas que empurra os indivíduos à dor e à morte.(...)*³⁷. O sentido da modernidade nela inscrita: um vácuo.

1.3. - Os erros da sensibilidade romântica (II)

O que vitima João do Carmo é a sua própria visão de mundo, ou melhor, os instrumentos que tem para perceber o mundo. No seu teatro, como dissemos, Alma não é um pessoa, é um objeto mítico, é antes mais o que João do Carmo concebe do que ela própria. Transformada em signo, tornou-se indecifrável para João.

Dissemos anteriormente que Alma possui a consciência de que é desejável. E ninguém na primeira parte do romance deseja mais Alma do que João do Carmo. Eis que no episódio da gravidez de Alma firma-se um contrato não explicitado: Alma ama Mauro Glade e quer ter o filho que ele lhe fez. João do Carmo quer ter Alma para si, concretizar o seu sonho dourado. A moça mente, então, pedindo pelo amor do telegrafista. Enternecido e feliz pelo abraço de Alma, dentro do seu quarto na Rua Tiradentes, nosso personagem aponta para um retrato e pergunta:

“ — Você conhece aquele?
Alma levantou a cabeça surpresa, olhou: João mostrava a fotografia arrancada do livro que se suspendia a um prego, na parede sobre o leito.
— É Baudelaire.
— Seu amigo?
— Não. Um poeta. Um grande poeta...
— Parece um padre.
— Você sabe francês?
— Um pouco.
Ele ficou numa lástima vexada, certo de que um soneto de Baudelaire, cantado pela sua voz cava, resolveria, melhor que tudo, a hora tentadora.”³⁸

A Alma real interfere e frustra a fantasia de João do Carmo. Sua expectativa, frente à Alma concreta, torna-se ridícula. Alma simplesmente está fora do circuito de

³⁷ RAGO, Margareth. “Prazer e sociabilidade no mundo da prostituição em São Paulo, 1890-1930”, in. *Luzo-Brazilian Review*, op. cit. pág. 37.

³⁸ ANDRADE, Oswald de, id. *ibidem.*, pág. 70.

imagens que João do Carmo elabora, não por uma questão de ignorância de quem seja Baudelaire — Alma está a anos-luz de ser uma idiota —, mas por uma questão de *descompasso*: Alma afina-se àquele mundo, até porque é a vítima; João do Carmo é o passado que morre por incompetência.

Alma, simplesmente por não amar João, não se entrega à ele. Esta, desesperado de amor e de ciúme, frustrado por não ver sua peça encerrar-se com um *grand finale*, segue a rota trágica de todos os frustrados amorosos: o suicídio heróico, a redenção final de todos os apaixonados, e a saída daquele labirinto de Creta.

Um dia, nosso telegrafista segue o seu amor pelas ruas da metrópole.

E viu-a uma tarde passear no Jardim Público com outro homem.
Era um desconhecido, vigoroso e claro.

(...)

Como? A molhada noite de relâmpagos apagados num instante...
E a cidade armada em capela mortuária, com as carroças nos viadutos...
O labirinto de Creta só tinha uma saída, só uma porta. E na desvairada Paulicéia, as carroças rodando nos viadutos, silhuetados em aço por relâmpagos curtos...Silêncio! Um homem vai morrer, voluntariamente, vitoriosamente...

E as carroças nos viadutos...

Lá embaixo, um gato humano miou esfrangalhado.

(...)

Dez horas... onze horas... Alma quase dormia.

Jorge d'Alvelos, seu primo escultor, chegara da Europa.
Reconhecera-o nos Correios, ouvindo-lhe o nome estranho que um outro dizia. Passeara com ele para contar-lhe a vida. Agora, apresentá-lo-ia a João... Que demora na noite... Ela quase dormia... Na distância, um cão ladrava: bau... bau... bau...

(...) ³⁹

O personagem João do Carmo constitui-se numa clara indicação de formas de pensar e de agir que tiveram o seu auge no século XIX não mais davam conta de interpretar e decifrar o mundo que então surgia. João é vítima de si próprio. É uma morte ilustrativa de que os instrumentos mentais e artísticos deveriam ser reciclados. Não só para poder colocar-se no mundo-cidade, mas também para antepor-se à ele, para ultrapassá-lo. E essa busca começa justamente com o surgimento de Jorge d' Alvelos,

³⁹ Id. ibdem., pág. 124-126.

que traçará o caminho que vai da prisão romântica à adesão ao socialismo, nos próximos dois livros da série.

II - Descaminhos de Jorge d'Alvelos (ou a descida ao inferno urbano)

O grande protagonista de *A Estrela de Absinto* é o escultor Jorge d'Alvelos, primo de Alma que chega ao Brasil à pedido do velho Lucas, que lhe escreve pouco antes de morrer. O escultor, depois de longa permanência em Roma, encontra Alma em São Paulo, nos Correios, numa coincidência feliz para o artista, infeliz para o nosso telegrafista suicida.

Na sequência de cenas, Jorge toma o lugar que fora de João do Carmo na atenção da caneta-câmera. Ela experimenta a paixão por Alma e vários dos ingredientes que compõe a trama da primeira parte do romance: o ciúme, o medo, a posse, a experiência da exploração. Mas agora duas mudanças significativas se dão. Duas mudanças de estatuto.

A primeira: Alma deixa de ser a prostituta para assumir o papel de uma mulher liberada, como que num reencontro de sua humanidade. Claro, paga um belo preço por isso... Alma não se prostitui mais; todavia, ainda se sente atraída por Mauro Glade, ao mesmo tempo que mantém um romance com Jorge e com amantes ocasionais. Como resultado final, não se entrega totalmente à ninguém. Suas características continuam: sabe do amor que os homens lhe tem — menos Mauro — e joga com isso.

A segunda: Jorge d'Alvelos em muitos pontos é parecido com João do Carmo: é sentimental e trágico. No entanto, eis que sua aventura aponta não para o fim de um passado mas para o futuro, para a ultrapassagem do presente. Já sabemos que Jorge encarna muito do *próprio modernismo*, e sua identidade é uma amálgama de figuras do movimento: se Oswald emprestou sua sentimentalidade ao personagem, a máscara deste é de Victor Brecheret, que morava justamente num canto do Palácio das Indústrias, após regressar de seis anos de estudo em Roma. Como não tivesse emprego, nem lugar para

ficar, um amigo seu de liceu, Ramos de Azevedo, cedeu-lhe uma das salas do Palácio, onde o escultor montou atelier e residência⁴⁰.

No entanto, o Palácio das Indústrias muito veio a calhar para o nosso romancista. Não só o artista vive à sombra do poder, como depende do próprio poder e é esmagado, ao final do livro, por ele. O escultor, ao viver em uma sala do prédio que é marco comemorativo do poder da burguesia cafeeira de São Paulo, torna-se um índice da própria ambigüidade do artista modernista: de um lado, eis que é sob a tutela da elite que o artista tem que se colocar, só que ao mesmo tempo sua obra é dirigida contra toda a história e contra todo o ordenamento daquele mundo. O estatuto do artista passa a ser o do louco, o do que vive à sombra — ou a um canto — do mundo.

“Era no Palácio das Indústrias, onde o escultor armara *atelier* na parte já terminada do pavilhão central. Haviam-no deixado montar aí casa de doido, com desenhos ciclôpicos tirados a carvão no soalho e baldes e greda e formas de fragmentos e estátuas”.⁴¹

Instalado no palácio em construção, que o artista se coloca no próprio coração do poder, vai morar dentro de seu marco comemorativo maior. E de lá ele iria começar a experimentar os dissabores de conhecer a cidade enigmática.

Anedotas à parte, pensemos na aventura urbana e amorosa de Jorge. No seu regresso ao Brasil, torna-se um artista ignorado pela crítica e pelo público, mantendo-se com o pouco dinheiro que seus amigos artistas conseguem arrumar-lhe com a venda de poucas obras suas.

Reencontra-se com Alma, que lhe devolve um pouco de alegria depois do choque do contato com a cidade e seu meio intelectual e artístico:

“Ele ficara a princípio seduzido pela mudança de céu e de ambiente, depois subitamente horrorizado com artistas e críticos que conhecera, agora contente com a reaparição de Alma.”⁴²

⁴⁰ Todas as informações sobre Brecheret são de BRITO, Mario da Silva, *História do Modernismo Brasileiro*, op. cit. pgs. 104-106.

⁴¹ ANDRADE, Oswald de. *Os condenados (a estrela de absinto)*.

⁴² ANDRADE, Oswald de, *Os condenados: a estrela de absinto*, op. cit. pág. 131-132

O encontro acaba despertando-lhe uma paixão, não só pela beleza de Alma, mas por permitir o contato com o seu passado perdido. Depois do encontro com a prima, o escultor retorna ao *atelier*. Senta-se numa poltrona de crotone, “...num mergulho pelo passado”⁴³. Todas as lembranças de seu pai, do avô Lucas, de Alma pequenina, do Amazonas, da chegada à São Paulo, dos primeiros bondes, de sua estadia com os monges em Pirapora do Bom Jesus, da ida à Europa, enfim, toda sua vida é repassada logo após o encontro com Alma.⁴⁴

É o suficiente para despertar-lhe o amor pela moça.

“Jorge d’ Alvelos levantou-se de um salto. Se Alma quisesse ser sua... Na América das cidades de acampamento, ele armaria barraca à parte. Se Alma fosse morar com ele! E por que não queria e por que não viria, se era tudo o que lhe restava.”⁴⁵

Jorge coloca-se assim como o apoio para Alma, por ser seu único parente restante e pela sua paixão. No entanto, como na grande maioria dos amores masculinos d’ *Os condenados*, há sempre algo mais que acompanha (ou mesmo que motiva) as paixões despertadas: em João do Carmo, a possibilidade de satisfação de um *script* amoroso; e, Jorge, a possibilidade de escapar de sua solidão na cidade inóspita, mas também porque Alma lhe permite um sentido para toda sua vida: ela também é o único pedaço vivo de passado que lhe. Alma é então um fecho, representa uma unidade para a vida de Jorge, pela qual ele batalha o romance inteiro, e ao qual ele tentará sobreviver após a morte da moça. Não por acaso Alma será o modelo para ser a figura principal de uma escultura denominada *Fonte de Vida*⁴⁶.

No entanto, trata-se de uma relação extremamente delicada, e por isso mesmo perigosa, não só pela violência com que os sentimentos são expressados, mas porque a relação é permanentemente ameaçada pelos perigos da cidade. Jorge é ameaçado pelo

⁴³ id. ibidem., pág. 133

⁴⁴ id. ibidem., pgs. 133-134

⁴⁵ id. ibidem., pág. 134

⁴⁶ id. ibidem., pág. 134

isolamento artístico que a crítica lhe dedica; seu amor e seu passado (sua *unidade, seu sentido individual*) é ameaçado pelo ciúme e pela presença de Mauro Glade; por fim, sua própria sanidade é ameaçada, após tantas frustrações impostas pelo universo urbano.

•

A descida de Jorge d'Alvelos ao seu inferno urbano inicia-se justamente em um lugar de fé: Pirapora do Bom Jesus. Lá processa-se a redenção da personagem Alma d'Alvelos, que deixa a prostituição de entrega-se a Jorge.

“ De fora, de uma quartel vizinho, vinham sons de corneta na noite de ressonância. Depois, foi um brum-brum-brum de tambores. E a corneta, mais clara, cortou insistentemente o silêncio.

(...)

E aproximando-se, convincente:

— Como me falam teus olhos! Rodeia-os uma inquietação...

Houve um silêncio:

— Deixarás de ser a boneca que foste! Vê como é triste ser uma boneca... Que foste até agora? A boneca dele, desse salafrário! E a tua consciência, que é a minha consciência, morta, apagada, inútil! Será preciso que leves a minha vida para acordar em tia a mulher que és?

Ela murmurou:

— A boneca morreu...

— Quando?

— Agora. Não ouviste o funeral dos tambores?

— Alma! gritou Jorge querendo beijá-la toda.”⁴⁷

Temos pois o enterro celebrativo da Alma “boneca”, da Alma prostituta, para termos em cena agora uma Alma livre, renascida e independente, seja de Mauro Glade... seja de Jorge d'Alvelos. Porque, apesar de amante deste, ela simplesmente não se entrega totalmente à ninguém. Sendo um personagem “esvaziado” — leia-se: cujas ilusões já foram todas destruídas, ela parece não desejar nenhum futuro com outra pessoa. Não se trata apenas de um estereótipo: Alma é a única que não tem mais ilusões naquele mundo, ela não tem mais um plano amoroso, já que até sua dependência de Mauro fora cortada. Não tendo ilusões, não tem porque enredar-se numa aventura, já que toda paixão por alguém, no romance, pressupõe ou a concretização de um plano, ou um significado. Ela surge, pois, como liberdade pura, quase que *condenada* a ser livre. Ela não tem que buscar sentido nenhum no mundo, visto que ela já sabe como este

⁴⁷ id. ibidem., pgs. 144-145

funciona, e sabe como inserir-se nele, trocando de identidades momento após momento da narrativa.

No entanto, o que parece ser uma estabilização e uma possibilidade de vida feliz começa a desabar, bastando para isso transpor o limite que vai do espaço da Graça Divina — Pirapora — para o Inferno — São Paulo.

Com efeito: Alma trai Jorge d'Alvelos. Após seguí-la pelas ruas do centro da cidade, o escultor vê sua amante entrar em uma *garçonnière*. Encontrando-a depois, coloca-a sob pressão:

“— Quem é? Por tua mãe morta, fala!

— Um rapaz.

— Como se chama?

— Artur.

— Não sei. Sei apenas que conversa bem e dança muito bem.

— Onde o encontraste?

— Na rua.

Calaram-se. Jorge sentia um aniquilamento definitivo cortar-lhe a vida.

— Como chegaste a ir lá?

— Tinha o endereço.

— E foste procurá-lo?

Insultou-a pesadamente. Alma não se moveu, olhando o tapete num fixidez insensível.

— Mas como foi? Como? Por quê? Não te bastava o teu *cáften*?

Nunca te trai com Mauro...

— E traíste-me com outro, agora, quando eu pretendia ligar para sempre a minha existência à tua... Perdeste-me... Perdeste-me”⁴⁸

O amor de Alma não pressupõe fidelidade; Jorge requer sempre uma unidade, está sempre sob ameaça. Esta é a base de sua experiência do ciúme: não só ter que disputar seu amor com outro, mas não ter Alma sob sua plena disposição, saber o que deseja, com quem esteve, mesmo com quem sonhou. Jorge quer até mesmo perscrutar os sonhos de Alma, ante qualquer ameaça de infidelidade da moça.

“(…)

— Mas com quem sonhaste? Com ele? Com o teu cafajeste?

Ela o olhou num assomo rápido de ódio, quis levantar-se, mas ele tomara-lhe os braços violentos, tentando derrubá-la sobre os travesseiros.

— Amassas-me o chapéu, bruto.

Insensível, Jorge prosseguiu:

— Conta! Sonhaste com ele?

⁴⁸ id. ibidem., pág. 151

— Sonhei.
 — Foi um sonho?
 — Quem sabe.
 — Como?”⁴⁹

O ciúme quase doentio de Jorge reverte-se logo depois em culpa e em sofrimento. Uma noite, Mauro Glade invade a casa de Alma, esfaqueando-a. Levada ao hospital, espera-se mais uma vez por um milagre que a salve:

“ A peritonite progredira, frustrando a drenagem laparatômica. Jorge, desiludido, num enlouquecimento, esperava ainda um milagre. Toda a sua fé infantil voltara. Deus podia tudo, podia também ressuscitá-la da começada agonia, extinguir-lhe a febre maldita, reter aqueles espantosos vômitos inúteis. Ele ficou ali, chorando aos pés do sacerdote.”⁵⁰

A moça não resiste e morre. Como sempre, todas as orações foram completamente inúteis. Mais uma vez nenhum milagre ocorre e novamente temos uma morte altamente significativa: se antes o filho de Alma morrera porque transgredira seu lugar social — ousara ser mãe —, agora ela é definitivamente destruída por Mauro, agente máximo daquele mundo, porque não era mais a “boneca” de outrora, tornando-se uma individualidade mutante, que driblava as regras daquele mundo. Ela tentara deixar de ser aquele “nada”, aquele vazio: ela não se entregava mais por dinheiro, mas só a quem *ela* queria, desnorteando Jorge da mesma forma com que frustrara João do Carmo.

O escultor passa ainda por um outro tormento. Não obstante ter que recomeçar a sua vida do zero: privado de sua *fonte da vida*, sem o amor de Alma e sem o passado que esta lhe representava, tem sua vida ainda mais destroçada pelo fechamento intelectual das elites bandeirantes. Refugiado na arte, que o tornava “*integrado pela primeira vez, depois do desastre*”⁵¹ de perder Alma, sofre um novo abalo:

“Mas ouviram-se vozes. O escultor foi à porta. Subiam pela escada provisória Carlos Bairão e um senhor petulante num fraque preto. Trazia óculos e fumava. Carlos apresentou-o: era o crítico.

⁴⁹ id. ibdem., pág. 162

⁵⁰ id. ibdem., pág. 168

⁵¹ id. ibdem., pág. 185

Haviam-se calado diante da escultura. Jorge perscrutava-os. No amigo elegante, belo, desenvolto, percebeu logo uma simpatia radiosa pela obra; mas o jornalista emperrara num exame atento, descoroçador. Disse afinal com significativo desprezo:

— Isso é futurismo...⁵²

Os padrões artísticos que os modernistas tanto denunciavam como ultrapassados são mais um componente que fazem com que a solidão do personagem atinja níveis insuportáveis. Não se trata mais somente da solidão amorosa, da ausência da amada: é a solidão de ter armado “uma barraca à parte”, de ter sido posto à margem artisticamente; uma marginalidade ocasionada pelo gosto atrasado dos críticos, então em posições de poder privilegiadas, como nos jornais, capazes pois de formar uma opinião dominante sobre a arte, de estabelecer um cânone da qual os modernistas estavam de fora.

“Estava de novo só.

Até a arte lhe negavam! Conseguira até agora vender somente aos amigos. Com isso se mantivera. Uma tristeza cortante possuía-o. Sentou-se, olhando para Alma rediviva no sudário de gesso.

Como todo artista, acalentava a confiança ingênua do seu valor. Consentira efusivo naquela visita. O espírito do poeta precisa de espectadores, nem que sejam búfalos, dissera Frederico Nietzsche.

Uma manhã, em Roma, fazendo uma grande estátua da Dor, no acabar festivo das mãos de greda, sentira uma imperiosa necessidade de apoteose para a obra terminada. (...) Saiu até a porta da rua. Um lixeiro varria as pedras. Chamou-o, fê-lo subir, respeitoso, pensando que era para tirar imundícies do interior. E o artista perguntara ao homem o que pensava da estátua.

— *A me, me pare bene, signorino. Cosa reppresenta?*

— *Il Dolore.*

— *È vero. Per questo ja le mane cosi... Sembra dolorata, sembra dolorata...*

O lixeiro entendera, o crítico não.⁵³

Isolado definitivamente, solto na cidade, o artista não mais vê possibilidades de felicidade. Jorge, procurando um sentido geral para aquele mundo todo, para todas as suas desgraças, para a desgraça de Alma, para a exploração, percebe em si e em Alma o heroísmo daqueles todos que construíram a força da cidade, e que foram desprezados em seu tempo. O refúgio do artista passa a ser então a História, o encontro com todos os martirizados no passado da cidade. O esforço e o sofrimento de Jorge e Alma adquirem

⁵² id. ibdem., pág. 185-186

⁵³ id. ibdem., pág. 186

um sentido redentor: a partir da morte e do sofrimento, seria possível começar ou inspirar um novo tempo.

“Jorge d’Alvelos na sua magnanimidade de artista não se queixava da cidade que não o soubera compreender e salvar. Era preciso haver sacrificados como ele e como Alma, desastrados geniais, estupendos, que fizessem a glória sangrenta de metrópole atordoante, como outrora fora necessário haver mártires em Piratininga, o vilarejo de índios e jesuítas.

Naquele momento de lúgubre expiação, sentia que da sua história e da história de Alma, jorrava a certeza de que São Paulo era a nova América, na sua significação alta, possante e lírica.”⁵⁴

Procede-se de novo um rito de imolação: Jorge dispara um tiro contra o próprio peito. A sua morte iria representar o fim heróico e a entrada na galeria de mártires intimoratos paulistanos. Teríamos pois mais uma redenção, agora do artista em sua própria morte, e caminharíamos assim para um quadro de impossibilidades completas de se instaurar alguma liberdade.

Mas Jorge d’ Alvelos não morre. Quem morre é Mary Beatriz, pintora que conhecera na Europa e com quem quase se casara. A artista estava no Brasil devido à sua tuberculose, e morre no mesmo hospital no qual Jorge estava internado. A possibilidade da felicidade amorosa e da retomada de algum fio que unificasse sua vida cai por terra mais uma vez.

Porém, Jorge torna-se um *marcado*, como que santificado por ter sobrevivido aos horrores da cidade, encaminhando-se para a solução religiosa indicada por Antônio Cândido, reencontrando-se pois com sua fé:

“Ele sabia bem agora que um Ser invisível e supremo existia. E numa reorganização de *blagué* heróica, diante do espelho, pensava que fora agatanhado no torso, sobre o coração, pelos próprios dedos de Deus.”⁵⁵

O que se segue é uma aparente redenção. O artista reencontra a fé não pelas orações, mas pelo sofrimento. De tanto sofrer ele torna-se santificado: “*Como o Cristo*

⁵⁴ id. ibdem., pág. 204

⁵⁵ id. ibdem., pág. 231

*do Jardim das Oliveiras, o artista carregava dentro de si a pena do mundo*⁵⁶. O artista, descobrindo o traço que unifica todos aqueles seres malditos, submetidos à constante exploração e à opressão social — o sofrimento — trás de volta para o mundo a possibilidade de sacralizá-lo, de dotá-lo de algum sentido. Em um mundo sem Deus, dilacerante, trata-se de firmar uma ética pela afirmação do sofrimento. Assim o artista passa a se equiparar a todo o *lumpenproletariat* da cidade.

Mas esta solução religiosa é apenas parcial: ainda que seja possível a fé, ainda que o artista possa ser um Redentor, resta ainda saber como organizar toda a legião de condenados que ronda a cidade. De mártir, Jorge passará a prático, a militante político, agora não só na fé em Deus reencontrada, mas na crença na Revolução.

III — O atalho da Revolução

O que vemos se esboçar na terceira parte da série é a possibilidade de uma saída para aquele inferno urbano, a afirmação final do sofrimento como valor que unifica o artista com os condenados da cidade.

•

Da publicação de *A estrela de absinto* em 1927 para a de *A escada* em 1934 transcorreram sete anos. De um texto a outro, assistimos a tomada de posição à esquerda do autor, com sua entrada no Partido Comunista. Isto já é bastante conhecido. O fervor quase religioso com que abraça a causa da revolução — no seu caso leia-se ortodoxia estalinista, também é algo notório. Sua fé na revolução, que chegou a toldar a visão de nosso modernista para o mundo ao seu redor, com conseqüências sérias para si depois do desastre financeiro de 1929⁵⁷, poderia nos explicar a queda significativa de

⁵⁶ id. ibidem., pág. 250

⁵⁷ Depois da quebra da bolsa de Nova Iorque que arrasou com as atividades cafeeiras de Oswald, o escritor, crente na revolução vindoura, passou a dispendar grandes somas de dinheiro de forma mesmo irresponsável. Na início da década de trinta, quando Oswald estava casado com Pagu, quem providenciava o sustento da casa e os cuidados com o filho pequeno Rudá de Andrade era Oswald de Andrade Filho (Noné). Maria Eugênia Boaventura nos esclarece bem esta faceta irresponsável e mesmo cabotina da complexa personalidade de Oswald:

seu texto literário, com passagens que mais se assemelham às “cartilhas” de doutrinação partidária escritas conforme a técnica cinematográfica.

Ao que me parece, porém, o projeto de crítica à sociedade industrial paulistana continuou existindo em paralelo ao realismo socialista, não se afogando no mar ideológico. E mais: continuou como uma faceta do projeto antropofágico da fase anterior.

O último livro da série põe em relevo a nova disposição dos antagonismos sociais, vislumbrando a saída para aquele universo nas próprias contradições por ele engendradas. Toda aquela massa de expropriados, de destruídos, pela união e identificação dos sofrimentos comuns, surgem como uma possível solução tanto para os dissabores do personagem como também para a História paulistana, agora identificada ao temas da exploração de classe.

•

O romance começa com Jorge lendo as cartas de amor que Mary Beatriz lhe enviara. Elas lhe restituem a lembrança dos amores, de seus signos do passado perdido, devolvendo-lhe o ânimo. Decide assim abandonar completamente a família, afirmando sua inadaptabilidade. Voltando à São Paulo, passa-lhe a vista o campo, que lhe evoca um outro tempo, um éden anterior ao universo urbano:

“Despediu-se inesperadamente da família, feudal e inútil, que não mais o pudera absorver. Partia. Voltava à capital.

O trem e o céu dessas terras, vasto a perder-se, fazendo ressoar as pancadas das porteiras brasílicas na névoa, o cheiro dos currais e o mugir das vacas presas, toda a liturgia campônia das primeiras sociedades terrenas num país rescendendo ao banho do dilúvio.

E a escravização do homem pelo homem.”⁵⁸

“ Segundo Nonê, que morava com os dois nessa época, cabia-lhe a tarefa de cavar dinheiro para a subsistência diária. Brincando de revolucionário, Oswald vivia irresponsavelmente um sonho. Retalhava a sua herança e a do filho, vendendo atabalhoadamente pedaços de terrenos para sobreviver. Fazia pouco caso de dinheiro, pois esperava a revolução iminente que iria socializar tudo. Nas ausências de Oswald e de Pagu, quer para fugirem da polícia, quer para se dedicarem a tarefas políticas, Nonê tomava conta de Rudá.” BOAVENTURA, Maria Eugênia, *O salão e a selva*, op. cit. pág. 156.

⁵⁸ ANDRADE, Oswald de, *Os condenados: A escada*, op. cit. pág. 242-243

Já em São Paulo processa-se uma revelação. Daquela dor imensa proporcionada pela marginalidade, sobrevem o desejo de despertar a dor de cada cidadão da cidade, tentando com isso coligar os átomos sociais todos, refazendo a união de todos os homens através da afirmação no sofrimento.

“Tinha saído dentro da noite. Fora ao centro, perdera-se nos bairros banais. E como por todas as pessoas que encontrava, visse a alegria inconsciente e sem vergonha da vida, teve o ímpeto de estacar todas, uma a uma e perguntar-lhes se não tinham chorado um dia e paralisar a desprevenida festa das calçadas e dissolver os ajuntamentos divertidos, ir de homem a homem, de mulher a mulher, evocando: — Não te lembras mais, ele! ela!

Dizer aos que sorriam: — Escuta, nunca sofreste? Nunca perdeste aquela que amavas?

E de sua dor ver nascerem milhares de dores anônimas... E ir assim pelas ruas abrindo um séquito imenso de macerações.”⁵⁹

É pois como o artista que encarna as dores de todos os oprimidos da cidade que Jorge d’Alvelos procurará então um ajuste de contas com todo aquele universo. Isso começa pela destruição ritual de uma de suas principais esculturas.

“E num ritmo de cavalos sobre-humanos, achatou-se na prancheta — lívida como a terra — a procissão de cruzeiros, bandeiras, maternidades, moléstias, êxtases incubados, falsas santidades, destrezas paralíticas — toda a verdade trágica da primeira gente emigrada para o degredo verde dos tapuias, com bentinhos, franciscanos e rosários, sob um céu lírico, por um mar insensato, num delírio nômade de lucro.

Fitando de perto os terrosos, os amarelos bisnetos vivos dos rapaces conquistadores, curvos sobre o defeito longo dos defeitos domésticos, dos feticheiros da honra, dos amuletos sentimentais, da fidalguia suspeita e da glória bastarda dos navegadores e bandeirantes, Jorge sentiu sua obra apequenada e pálida.

[...]

Sobre a geração do centenário, estalara a crise econômica no combate cego com as novas estirpes, vindas já depois da guerra e da revolução bolchevista, sem o trambolho dos brasões, o lastro pesado das fidalguias ilógicas, o aluvião dos bentinhos caseiros, das guinés morais, dos atavismos líricos e das canseiras históricas.

Jorge ergueu-se, andou e, numa confiança comovida, fez desmoronar, da extensa prancheta, numa bola informe e ruiva sobre o chão do *atelier*, o passado crepuscular de seu povo.”⁶⁰

⁵⁹ id. *ibidem.*, pág. 243

⁶⁰ id. *ibidem.*, pgs. 245-246

A história paulistana é associada à exploração das classes dominantes. O grupo de estátuas é pequeno frente à todos os crimes da burguesia, mas sua destruição equivale a uma destruição ritual do passado, de todo aquele tempo: uma destruição da História. Frente à possibilidade de transformação depositada na sua esperança de que os condenados da cidade venham a se vingar das elites que a governavam nos anos 20 (a geração do centenário da independência), temos a negação daquele universo todo, em que o progresso industrial fez-se a custa de toda uma camada de explorados.

Ao contrário da história das elites, das realizações dos bandeirantes e dos religiosos, teremos a contraposição de um outro tempo, de uma outra idealização da história.

Um acontecimento precipita tudo: “Uma altercação imprevista, brutal esperava-o no escritório do engenheiro Garças. negaram-lhe brutalmente qualquer indenização pelos custosos trabalhos da cripta que fora recusada a pretexto de modernismo.”⁶¹

Irritado, Jorge atira-se contra o homem que lhe recusara o pagamento e o agride. O escultor foge então para a *garçonnière* de amigos e, depois, para uma ilha no litoral de São Paulo, onde permanece refugiado até que sua situação com a justiça fosse resolvida.

Eis que Jorge se aproxima da natureza, do povo, da fauna e da flora da ilha. Trava um contato orgânico com a paisagem: “*A própria fisiologia aproximava-o da animalidade dos pássaros da terra e do mar*”.⁶²

A natureza da ilha vai modificando tanto o próprio ritmo do corpo de Jorge quanto a sua percepção do mundo:

“A sua máquina fisiológica funcionava num ritmo igual ao do dia sereno. Vinha-lhe um desprezo pelas cruzadas citadinas de hipócritas devotamentos, de falsos sacrifícios, de mentirosos ideais. Os jornais que guardara assumiam ao comentário perene do mar largo, proporções de trágica comicidade. Falavam de caridade humana, afirmavam códigos de

⁶¹ id. ibdem., pág. 257

⁶² id. ibdem., pág. 261

ética, bendiziam atitudes políticas envenenadas da mais cínica exploração burguesa.”⁶³

A ilha surge como espaço não corrompido pela ordem burguesa, em oposição à cidade industrial, com seus excluídos. E aqui vemos materializar-se na escrita uma imagem que é o sentido utópico mais alto neste texto oswaldiano. Antônio Cândido já chamara a atenção para este episódio da ilha em *Estouro e Libertação*, em que Oswald surge como um teórico do primitivismo literário. Com efeito, o artista ungido, dolorido e marginalizado na cidade reencontra na ilha como que dois níveis de humanidade perdidos até então: sua história individual, ou seja, a unidade das lembranças da infância: um nível individual; e o mistério do passado da terra, um Brasil infantil, ou seja, de *antes da conquista*: o Brasil não contaminado pela civilização cristã e burguesa, o Brasil utópico e antropofágico que já era reivindicado no *Manifesto da Antropofagia*:

“Queremos a revolução Caraíba. Maior que a revolução francesa. A unificação de todas as revoltas eficazes na direção do homem. Sem nós a Europa não teria sequer sua pobre declaração dos direitos do homem. A idade de ouro anunciada pela América. A idade de ouro. E todas as girls.

Já tínhamos o comunismo. Já tínhamos a língua surrealista. A idade de ouro.

Catiti Catiti

Imara Notia

Notia Imara

Ipejú”⁶⁴

Poderíamos nos perguntar: é o personagem que se rende à ideologia estalinista ou é o Comunismo que é encarado como uma retomada da “idade de ouro” Caraíba, só que agora aplicada às vítimas da cidade, pretendendo recuperá-las da ordem burguesa através de um reencontro com a História não conspurcada pelo conquistador?

⁶³ id. ibidem., pág. 265

⁶⁴ ANDRADE, Oswald de, *Manifesto Antropófago*, in *Obras Completas vol. VI: Do Pau-Brasil à Antropofagia e às utopias*, op. cit. págs. 14 e 16. A pequena poesia indígena é do livro *O Selvagem*, de Couto de Magalhães, e quer dizer: “Lua Nova, ó Lua Nova, assopra em Fulano lembranças de mim. [citado em rodapé pág. 16]

E as “girls” tão desejadas no Manifesto, que tanto aparecem no decorrer da narrativa, vão se fundir nas duas últimas personagens femininas principais de *A escada*. Uma vive na Ilha e chama-se sintomaticamente Vitória Agonia. Com ela Jorge namora antes de deixar a ilha e regressar à São Paulo. A menina, além ser “selvática”, contendo todas as características daquele universo intocado, é também um espectro de Alma e de todo o passado de sofrimentos de Jorge e de seu passado perdido..

“ Vitória Agonia, selvática, de cabelos encordoados e a carne salgada das espumas, sorria à tristeza, ao seu silêncio. Parecia compreender as amarguras que evocava. Era Alma na infância seminua do Amazonas naufragado”.⁶⁵

Rejuvenescido na natureza da ilha e reencontrado com suas lembranças, Jorge retorna à cidade, com ânsia de recomeçar sua vida, mas também de transformar São Paulo. E aí encontra a Mongol, militante comunista que lhe dirige para a luta de classes. Mas o aparecimento de Mongol também encarna outro sentido:

“Jorge d’Alvelos criticava-se. Fora preciso uma mulher para fazê-lo mudar, descobrir exatos caminhos revolucionários. Fizera-se nele o processo mórbido de uma geração, desviada no cenário longínquo e colonial do Brasil, bestificado pelo recalque sexual que o feudalismo e a Igreja mantinham, ignara e romântica, doentia, tarda e tímida.”⁶⁶

Mongol fecha o ciclo de mulheres com quem Jorge se encontra no romance, unificando o sentido de toda sua trajetória. Tão importante quanto a solução na síntese materialista do mundo e na superação da idéia de bem e de mal é a percepção de como os vários personagens vão se tornando signos das várias facetas da cidade de São Paulo, em que cada personagem que é destruído ao longo do romance passa a se encerrar no personagem seguinte, por um sistema de remetências e de paralelos organizado pela memória de Jorge d’ Alvelos. Dialeticamente, a última personagem, a Mongol, é despojada de todos os mistérios, crimes, culpas e dificuldades que cercavam e cerceavam as relações amorosas ao longo da série.

“ A reivindicação sentimental precisou-se.

⁶⁵ ANDRADE, Oswald de, *Os Condenados: a escada*, op. cit. pág. 269

⁶⁶ id. ibidem., pág. 290

Com essa mulher integral, livre, renovar a vida, agora consciente.

[...]

Ela recusara todos os artifícios do amor em que ele costumava se embrenhar — mensagens íntimas, torturas, sacrifícios.

Batera as pálpebras langorosas nos seus braços, despida e cálida, numa noite longa de *atelier*.⁶⁷

O fato das mulheres serem os grandes personagens-guia também não é gratuito, pois para Oswald é na Mulher que reside a contra-história, a utopia. O socialismo parece surgir para o nosso escritor como uma espécie de atalho em que está contido a re-inauguração do princípio primitivo e feminino anunciado no manifesto antropófago:

A alegria é a prova dos nove

No matriarcado de Pindorama.

Contra a realidade social, vestida e opressora, cadastrada por Freud — a realidade sem complexos, sem loucura, sem prostituições e sem penitenciárias do matriarcado de Pindorama.⁶⁸

O “matriarcado de Pindorama” é justamente aquela representação da idade idílica em que não existe a propriedade privada, o estado, a propriedade privada e a dominação do homem para com a mulher. Existente em uma época ancestralíssima, tal idéia foi pilhada pelo modernista nas páginas da *Origem da família, da propriedade privada e do estado* de Friedrich Engels⁶⁹.

•

Eis que o esforço de quase vinte anos de concretização da série parece encerrar algo mais do que uma série de esboços, um inventário social ou ainda o crepúsculo dos deuses parnasianos ante a celebração do progresso. A série aponta para a necessidade de

⁶⁷ id. *ibidem.*, pgs. 283 e 285

⁶⁸ ANDRADE, Oswald de, *Manifesto Antropófago*, in. *Obras completas vol. VI*, págs. 18-19

⁶⁹ Cf. NUNES, Benedito, “Antropofagia ao alcance de todos”, in. *Obras Completas vol. VI*, pgs. xlii-xliii

crítica permanente do que podemos chamar de instrumentos intelectuais disponíveis para pensar o universo urbano. Mas também nos oferece uma espécie de mapa das forças em conflito, de uma situação permanentemente tensa. Esta permanente tensão dialética em que a cidade destrói personagens que são reencarnados alhures em outros, num ciclo progressivo de exclusões e de resistências e redenções, se faz, no entanto, no interior de uma característica maior da cidade em Oswald, a *ambigüidade*: o universo urbano é completamente terrível; no entanto, é no entulho de degredados que se torna possível uma solução. Se a força utópica se encontra fora da cidade e se contrapõe à ela, a esperança material da redenção histórica está dentro da própria urbe.

E aqui podemos perceber a herança histórica do século XIX da qual Oswald é tributário. Porque as raízes da cidade produzida em *Os condenados* nos levam a uma aporia: sendo um profundo crítico da sublitteratura e do gostos literários românticos e parnasianos, eis que a concepção de cidade em Oswald tem uma matriz romântica clara, que podemos notar na crítica da ruptura dos laços orgânicos com a terra, na contestação da atomização social e do desamparo a que são submetidos os urbanitas, e na crença, com cores religiosas, em um passado ancestral, arquitetado a partir da idéia de uma genuinidade da cultura nacional expressa numa visão de passado altamente idealizada. Seria mais uma rasteira que o modernista continuaria nos dando: como de uma concepção romântica de cidade pode surgir uma crítica contra a própria experiência proporcionada pela literatura romântica dominante?

Aponto, de início, para uma primeira hipótese: trata-se de um fenômeno de intertextualidade. Ora, a cidade de Oswald é um amálgama daquilo que Raymond Williams qualificou de *a cidade de trevas e de luz*: é a cidade terrível, percebida como ora como “tumor”, “excrecência”, como espaço de perdição e outras imagens negativas, que tanto impressionou homens como Thomas Carlyle ou ainda o já citado Friedrich Engels, que sentia repulsa no “burburinho das ruas” conforme comentou em *A Situação da Classe Operária na Inglaterra em 1844*⁷⁰.

⁷⁰ Cf. WILLIAMS, Raymond, *A cidade e o campo na história e na literatura*, cap. 19 e em especial pág. 292

Ora, Engels, assim como Karl Marx são nomes que comparecem em textos como os da segunda “dentição” da *Revista de Antropofagia*. Sabemos que Oswald teve acesso a’ *O Capital* de Marx em sua edição francesa, que ele leu e releu, deixando o exemplar todo assinalado em sua biblioteca particular, conforme nos diz Maria Eugênia Boaventura⁷¹. E no levantamento que esta mesma autora fez em seu livro *A Vanguarda Antropofágica*, vemos no n.º 6, segunda “dentição” da *Revista de Antropofagia* (24 de abril de 1929), vemos uma brincadeira com o nome de Marx, numa nota escrita por “Marxilar” em que os costumes dos indígenas são contrapostos aos vícios dos civilizados. Também encontramos uma nota de Engels sobre a monogamia, em que esta é caracterizada como a sujeição do sexo feminino ao masculino na História. No número seguinte, há uma pequena nota de autoria de Plekhanov sobre a tendência dos indígenas à antropofagia, e no de maio de 1929 uma citação de Bernard Shaw, e em seguida uma de Karl Marx, que aqui transcrevemos:

“ Não é menos verdade que a grande industria, reservando às mulheres, aos aprendizes e aos menores de ambos os sexos, fora do lar, um papel decisivo no processo da produção socialmente organizada, cria a base econômica de uma forma superior da família e das relações entre os sexos. É evidente que é tão absoluta a forma germano-cristã da família, como considerar a forma romano-antiga ou greco-antiga, ou oriental, formas que aliás, se ligando umas às outras, constituem, na História, uma série única de desenvolvimento.”⁷²

Comparecem também figuras ligadas ao anarquismo brasileiro, como Fábio Luz e José Oiticica, e outras citações de Plekhanov e de Stuart Mill (muito provavelmente John Stuart Mill — n. 9, 15 de maio de 1929, pág. 191 de *A vanguarda antropofágica*).

Com algum grau de certeza, muitas dessas leituras podem ter servido de base para a formação das imagens urbanas em Oswald. Isto só poderia ser confirmado com uma investigação sobre o *Oswald leitor* dos clássicos e da esquerda. Mas de qualquer modo, concepções românticas de mundo que foram absorvidas por autores de esquerda, mas que ao mesmo tempo expressavam posições oriundas de uma matriz iluminista e

⁷¹ BOAVENTURA, Maria Eugênia., *O salão e a selva*, pág. 252

⁷² BOAVENTURA, Maria Eugênia, *A vanguarda antropofágica*, pgs. 182 a 188. A citação de Marx é das págs. 187-188

racionalista como é o caso de Marx, parecem estar na base das imagens da cidade, em que nós aqui começamos a mergulhar.

•

No entanto, é necessário ter em mente que uma das características mais fortes do textos oswaldiano é justamente seu caráter **interventor**: a escrita não tem a pretensão só de narrar ou explicar o mundo, mas de operar nele através de obras que ora transformem o universo urbano e a vida privada do burguês paulistano em cacos de linguagem, que permitam ao leitor não só ver o mundo de uma outra maneira, mas mesmo de montá-lo de outra forma, como é a proposta de livros como *Memórias Sentimentais de João Miramar* ou *Serafim Ponte Grande*.

Há um pequenino detalhe que liga a série *Os Condenados* às utopias de Oswald. Sabemos que, em 1926, a idéia do Manifesto Antropofágico está em gestação⁷³. Em uma passagem de *A Estrela de Absinto*, vemos um grupo de esculturas:

“Naquela manhã, Lino de Albuquerque que entrara num tumulto, extasiava-se ao lado de Torresvedras. O primeiro grupo [de esculturas] era uma *Vingança de Fauno*, alta, construída em atitudes claras, lembrando a terra pré-homérica.” (...) ⁷⁴

Compare-se esta passagem com o seguinte conto, que aqui anexo⁷⁵:

Local: Fundo “Oswald de Andrade” - CEDAE - IEL - UNICAMP

⁷³ FONSECA, Maria Augusta, *Oswald de Andrade 1890-1954*, cap. 12, pp. 177 a 191.

⁷⁴ ANDRADE, Oswald de, *A Estrela de Absinto*, op. cit. p. 188.

⁷⁵ *Agradeço de todo o coração à amiga Simone Bizacco*, que chamou minha atenção para este conto, enquanto pesquisávamos no Fundo Oswald de Andrade do CEDAE/IEL/UNICAMP, precisamente em 12 de Maio de 1995. Devo praticamente este capítulo a este achado que não é meu. Esta menção, na verdade, é pouco perto do que o seu “faro” descobriu. Meu muitíssimo obrigado.

Fonte: Possível conto de Oswald de Andrade (falta referência da pasta)

Descrição: manuscrito (s.l.d.); 10 págs.

OBS.: {?} = palavra ilegível, significado aproximado

A Esquina do Pecado

Desde os bancos da escola primária, aquele menino se impusera pelo silêncio, pela casmurrice, enfim pela negação de qualquer sociabilidade. Uma cabeça de privilégio, no entanto. Dividia e multiplicava de diante para traz e de traz para diante. Mas um ar parado, estático, um ar de vaca.

No recreio do ginásio, quando embezzerrava a um canto, ruminando o lanche, vinham os colegas de caxuleta em cima dele:

- Mexe, vaca!

Ele apanhava e calava.

Reagia, porém, na notas. No fim do mez, o boletim o proclamava o primeiro da classe. Impubere, realisava no quadro negro maiores prodígios que o burro [Capracio. {}]

Nos pic-nics escolares, numa chácara distante ou numa praia, o futebol no recreio, as peças de teatro infantil, enfim o que é comum nos anos escolares mal o interessava ou atraía. Sempre esquivo, modorrento e cabeça pensativa, soturna e baixa.

Partidinhos políticos agitaram o fim do curso ginásial. Ele se recusou firme a participar.

- Mas qual a sua opinião, vaca?

Um silêncio fúnebre e negativo. Um excelente silêncio para grandes cargos e fortes posições.

- Fala! Fala! Qual é a sua opinião?

Encheram-no de murros, quasi o esborracharam contra o muro do recreio. O bedel foi socorrê-lo, o prefeito fechou-o na secretaria.

- Porque você não contenta seus colegas, não toma posição?

Entre soluços o casmurro abriu a bocarra:

- Eu sou honesto!

Um pandego, já na formatura, gritou-lhe assim:

- Cuidado! De pensar morreu um burro!

Mal sabia ele que de parecer que pensava ia morrer um burro.

Afinal, um dia, desvendou-se o segredo daquele silêncio magnífico. Num feriado, um professor de botânica que pesquisava a flora do Cambucy (um sertão naqueles tempos) pegou saindo de uma moita um garoto bonito a lado de quem? Do embezzerrado e honesto primeiro aluno da classe.

Soube-se então que o silêncio e a sinceridade do promissor adolescente não passavam de uma máscara afivelada sobre a mais desenfreada vida erótica que jamais agitou um cérebro de 18 anos.

Dai por diante os indícios se precisaram. Enquanto os adolescentes procuravam nas vitrines das livrarias Castro Alves, Vitor Hugo ou Gonçalves Dias ele embarafustava pelos "sebos" na pesquisa de literatura bandalha. Descobriu Paul de Kock, descobriu Rabelais não o Rabelais autêntico da França

clássica, mas um sujeito que assinava Rabelais em Portugal sôbre as mais deslocadas patifarias literárias da época.

Seus conhecimentos de literatura ficaram no Rabelais galego e atingiram quando muito romancista Zola que naqueles bons tempos era condenado como porco.

Também não lhe fazia grande falta qualquer espécie de cultura, pois, completado o curso de engenheirama, ficou sendo um técnico. A sua cara embezerrada ia muito bem com pareceres, plantas e projetos.

No afã de estudar e produzir apareceu com icterícia na escola. E foi então que seu apelido de colégio ganhou um adjetivo: oh! vaca amarela!

Se durante a semana queimava as sombrancelhas nos livros, nas noites de sábado sabia se esbodegar como um autêntico personagem do francês Paul de Kock. {Tomaria [?]}-se a esquina do pecado. Enfiava-se por um teatrinho de “Variedades”, onde viera bater os costados uma Companhia portuguesa de pura pornografia. Apaixonou-se então pela mais gorda corista da troupe. Quiz casar. A família severa o pôs fora de casa e graças a intervenção da cachopa que facilmente a ele se entregara, dizem que foi ser “ponto” da Companhia já que não podia mais dela se desgrudar. Assim poderia de perto vigiar sua esbodegada Dulcinéia.

Uma noite, quando ela exibía os seus rechonchudos salames nua num vira-vira autêntico, um ator vestido de toureiro passou-lhe um beliscão sedoso. O pano baixava sobre os {estrépidos[?]} da orquestra. O ponto pos a cabeça para fora, afim de seguir aquele flagrante que o desmontava a vida e recebeu em cheio na testa o peso da cortina cheia de reclames. Retiraram-no desacordado. Depois de uma romântica cena de reconciliação, deixou o emprego e voltou a ser técnico.

A cachopa abandonou também o palco.

- Que fim levou o vaca? perguntavam...

- Juntou...

- É a bela?

- Diz-me com quem andas...

Assim, ambos técnicos, ele de projetos, plantas e pareceres ela levanta-saia, prosseguiram vida-fora, mantendo na convivência apenas alguns descarados senhores e alguns boêmios teimosos. Quando à noite, ele se queixava de que um grã-fino lhe negara cumprimento, ela sussurrava dentre os travesseiros:

- Os qualutecentos anos lis de te adulare! Has de me pore num trono. E eles me beijarão os pés!

O mundo mudou, o Brasil também. Veiu a era dos técnicos. E quem é que foram buscar para governar a cidade, num dia de revolução e de inconivência pública? O inveterado leitor do Rabelais português. Ele, na sua infinita sabedoria, meteu a picareta na cidade, não respeitando casa de viúva, de orfão proprietário. E o seu ódio a Deus e a sociedade rebentou em decretos sádicos.

Tendo falecido um arcebispo com cheiro de santidade, desapropriou o palácio episcopal. Derrubou tudo, num fechar de olhos. E no local, onde o príncipe da igreja orava, mandou erguer a estátua de um fauno triunfante. À tarde desse dia, poz por um minuto a folgada portuguesa no colo.

- Esse arcebispo era um sátiro!

Prosseguiu a evolução política do mundo, continuou a do Brasil.

E numa noite de bacanal doméstico, ele pendeu segredar à velha maiafôna:

- Estou vingado. Os granfinos renderam-se . Vais ser a primeira dama desta terra!

Note-se em primeiro lugar a divisão da cidade entre os ambientes freqüentados pelos leitores de elite — boas livrarias, autores consagrados, o personagem principal erra por sebos e por livros *pulp-fictions* pornográficos. Mas ao contrário da vitória dos críticos sobre a arte modernista em *A Estrela de Absinto*, a sublitteratura, aliada ao poderio da técnica (o “engenheirama”), e à ralé (o engenheiro bissexual e perverso e sua esposa prostituta) subvertem a cidade e a reconstróem segundo o desejo de vingança dos personagens no conto.

Ora, *A Esquina do Pecado* em grande parte antecipa a utopia antropofágica, expressa no final de *Serafim Ponte Grande*, na orgia a bordo do navio “El Durasno”. O entrecruzamento de textos permite arriscar uma data para a produção do conto: 1926 — momento em que *A Estrela de Absinto* era finalizada, e ano em que a Antropofagia começava a ganhar corpo. O catolicismo, a escola (o pensamento disciplinado e a maldade dos colegas), as autoridades, os padres, tudo isso é posto abaixo pelos dois excluídos.

A sublitteratura aqui é valorizada como elemento contraposto ao universo oficial das Letras. *É o próprio kitsch que é valorizado*. Um amálgama de todos os elementos desprezados da cidade que, em um tempo futuro, instauram uma nova ordem, em que o Fauno “triunfante” — é preciso dizer o que isto significa? — ergue-se, imperador, sobre onde era o altar.

Tempo futuro, retorno dos desprezados, explodir dos ódios, fim da Moral... tempo da Revolução Antropofágica. Neste contexto, o *kitsch*, ao meu ver, ganha duas dimensões: a primeira, que já aludi, está em aproveitar esta má arte enquanto uma técnica para facilitar a inserção do leitor na narrativa. A segunda: valorizar a sublitteratura mobilizando-a contra o cânone e o “bom gosto” dos críticos.

É também pela utilização do *kitsch* que o escritor pode introjetar, de forma direta (e mesmo rasa, sem profundidade) para o leitor, o tema da exploração capitalista pelas

*figuras da prostituta vitimizada e do artista desprezado e revoltado em uma cidade que está se proletarizando desde o século XIX*⁷⁶, e que no século XX assiste ao domínio das grandes indústrias e o acirramento da luta de classes. É neste sentido que a série “se salva”, chapando os aspectos psicológicos do personagem, transformando-os em meros índices, imediatamente apreensíveis. No entanto, isto ainda se afigura como uma estratégia textual: *se os poetas anarquistas adotavam a forma parnasiana para vincular a mensagem revolucionária em um código imediatamente apreensível para o leitor*⁷⁷, o modernismo de Oswald, antepondo-se ao Parnasianismo, “redescobre” o kitsch, assimilando-o, vinculando assim a mensagem ao leitor e a tentativa de experimentação formal (a escrita cinematográfica), para um terreno que não é totalmente estranho ao leitor. *O Modernismo, para conseguir leitores via mercado, para politiza-los via literatura, potencializa o kitsch, valoriza-o como uma “arma de guerrilha” literária.*

No caso específico de *A escada*, creio ainda haver uma força “subterrânea” perpassando o texto, que pode ser detectada no coração da produção oswaldiana. Uma modernidade utópica, que subverte a cidade de uma forma ainda mais poderosa do que a que ocorre em *A Esquina do Pecado*, e que está em gestação no momento em que *Os Condenados* está sendo completado. A discussão sobre Antropofagia e a escrita da cidade é o tema de nosso próximo capítulo.



⁷⁶ Cf. DE DECCA, Edgar, *O Nascimento da Fábricas*.

⁷⁷ Cf. PRADO & HARDMAN, *Contos Anarquistas: antologia da Prosa libertária no Brasil (1901-1935)*, pp. 14-15.

CAPÍTULO 4

A cidade Antropofágica

**“ — Defendo o direito das
convulsões sísmicas!”**

Serafim Ponte Grande — 1933

A literatura modernista que se desenvolveu tanto na Europa como na América, entre as últimas décadas do século XIX e as primeiras do XX foi, sobretudo, uma arte urbana. Segundo Malcolm Bradbury, é na cidade que se encontram os espaços da literatura e dos literatos — editoras, patronos, bibliotecas, museus, livrarias, teatros, revistas, cafés, possibilitando uma intensa troca cultural¹. É nela que está também o que podemos chamar de sua *atmosfera cultural*: a cidade moderna “...se apropriou da maioria das funções e meios de comunicação da sociedade, da maioria da população e dos limites mais avançados de sua experiência tecnológica, comercial, industrial e intelectual. A cidade se tornou cultura, ou talvez o caos que se segue a ela”.²

Aqui os literatos estão produzindo fundamentalmente nas cidades: ocupam os jornais, as faculdades, os cargos do funcionalismo público. Estão nos cafés, nos confeitarias e salões. A arte modernista é produzida *nas* cidades e *sobre* as cidades: sobre sua vida sócio-política, seu cotidiano, seus problemas e transformações.

Sem dúvida, muito antes do Modernismo, José de Alencar, Machado de Assis, Lima Barreto e Aluisio Azevedo, só para citar alguns dos mais famosos, ambientavam suas histórias e críticas sociais no Rio de Janeiro, tendo a cidade não só como pano de fundo para suas histórias, mas também a própria vida de determinados seguimentos da sociedade como ponto de discussão - quando não um questionamento da sociedade como um todo, notadamente em Machado e em Lima Barreto.

Mas a literatura de Oswald de Andrade, ao meu ver, extrapola os limites de Representação do espaço urbano na literatura. Se no Naturalismo e no Realismo a cidade surgia como um cenário exato, uma descrição o mais detalhada e objetiva possível do espaço urbano ou das leis científicas que regem a realidade — no caso do Naturalismo —, procurando obter, com isso, um efeito de *verossimilhança* (convencer o leitor do caráter “verdadeiro” de sua narrativa), as obras modernistas tendem a caminhar em outra direção. Os modernistas encaram o universo urbano com outros olhos, não estando diretamente preocupados com a sua descrição da cidade mas com as particularidades do universo urbano, de sua economia, de sua vida social, de suas tradições, composição étnica (o que é o povo brasileiro?), imigração, da História das cidades...

¹ BRADBURY, Malcolm, *As Cidades do Modernismo*, p. 76.

² Id. *Ibidem.*, p. 77.

em suma: cada parte do microcosmo urbano, cada problema, cada novidade e cada mudança ou aspecto urbano, torna-se, de um lado, **matéria de produção poética** - “... o poder de atração e repulsão das cidades tem fornecido temas que atravessam profundamente a literatura, na qual a cidade aparece mais como metáfora do que como espaço físico...”³ -, e de outro, **objeto de reflexão e problematização** das transformações operadas neste universo.

Serafim Ponte Grande e *Memórias Sentimentais de João Miramar* colocam um grande problema para o Historiador resolver. Se em *Os Condenados* o problema era a oposição entre o “passadismo” presente na forma e a denúncia social de seu conteúdo, sendo que as menções à cidade emprestavam o efeito de verossimilhança à narrativa, nos dois textos considerados aqui São Paulo é puro material, são fragmentos montados pelo autor, sem um compromisso de verossimilhança explícito. Ela não é representação, no sentido da narrativa confundir-se com o objeto narrado: SPG e MSJM⁴ negam explicitamente que a literatura tenha que se confundir com o real, mas que ela deve intervir nele através de uma nova disposição dos elementos a serem narrados.

Assim sendo, só podemos pensar a idéia de Representação aqui como *seleção, recorte, disposição e reordenamento*⁵. Torna-se necessário acompanhar a lógica ficcional dos romances, para perceber como a disposição do material recolhido na cidade transporta o leitor para outras experiências e percepções do social através da leitura. Agrupo aqui leitura em ambos os trabalhos de vanguarda de Oswald. Ao meu ver, o ordenamento sugerido por MSJM e por SPG nos leva à crítica e à reflexão sobre quatro temas: o método de composição e montagem praticado pela escrita; o ordenamento espacial da cidade e sua significação; a contraposição do tempo da cidade capitalista às temporalidades sugeridos pelo narrador; e a História como utopia antropofágica.

³ *id. ibidem.*, pp. 76-77.

⁴ Doravante MSJM será abreviado para MSJM; SPG por SPG.

⁵ Entendemos aqui **Representação** no sentido utilizado por Roger Chartier. A imagem ou a construção literária não seria um reflexo do real, mas uma **construção** não neutra de uma dada realidade, determinada pelos interesses dos sujeitos e produzida segundo um determinado tipo de percepção. Tendo isso em vista, “...pode-se pensar uma história cultural do social que tome por objecto a compreensão das formas e dos motivos - ou, por outras palavras, das representações do mundo social - que, à revelia dos actores sociais, traduzem as suas posições e interesses objetivamente confrontados e que, paralelamente, descrevem a sociedade tal como pensam que ela é, ou gostariam que fosse.” In. CHARTIER, Roger, *A História Cultural: entre práticas e representações*, p. 19.

Procuro não estabelecer aqui um corte mais explícito entre uma obra e outra. Em primeiro lugar para não estabelecer uma leitura “realista” dos textos de vanguarda, ou seja, ler o texto apenas enquanto um conjunto de conteúdos que refletem o momento histórico de sua produção. Se assim eu procedesse, teria que separar *MSJM* e *SPG* em duas unidades temporalmente diferentes. Ao invés disso, proponho seguir a cidade *produzido ao bel-prazer da lógica narrativa dos textos*. Assim, não perdemos as “insistências” temáticas de que a narrativa se ocupa: a família, a burguesia, o sexo, o desejo, o ritmo do capitalismo, as festas urbanas, a utopia.

I - A caneta-câmera

O par *MSJM* e *SPG* abole a estruturação em capítulos característica do romance do XIX. Procuram, ao invés da narrativa linear, a colagem e a justaposição de trechos de texto, a fusão de várias formas de narrativa, de várias linguagens: o roteiro de cinema e de teatro, as entrevistas e o artigo jornalístico, passagens do tipo romance clássico, trechos de diários íntimos, poemas, escrita de folhetim, anedotas, lembranças contadas em forma de “flashes” narrativos. O que vem a ser este tipo de escrita?

O alvo principal da *blague* modernista, em particular a de Oswald de Andrade, são os Parnasianos, em especial as grandes figuras do movimento, Olavo Bilac e Coelho Neto. O objetivo de Oswald, ao meu ver, é reordenar a percepção do real, através da utilização de novas técnicas de composição e de escrita. Para tanto, é necessário contestar a escrita parnasiana: por abaixo a metrificacão do soneto, a preocupação formalista. Esta gana destruidora não tem apenas um componente estético, mas também político: o estilo parnasiano não é só uma forma de produzir escritos, mas um pensamento dominante: o linguajar parnasianista está nos cafés, na imprensa, no nascente *marketing* dos jornais, e sobretudo nas academias de Direito e nos Grêmios literários.

Segundo Flora Sussekind, a introdução de novas tecnologias na imprensa como o nascimento de um *marketing* jornalístico criaram um novo campo profissional para os escritores. Surgiram indústrias de propaganda, da qual faziam parte literatos famosos como Bastos Tigre, cuja obra era praticamente toda escrita para jornais. Este literato também escrevia *slogans* e quadrinhas de tipo parnasiana para promoverem os produtos. Desta atividade também

participaram figuras ilustres da literatura nacional, como Emílio de Menezes, Hermes Fontes e o próprio Olavo Bilac.

Tomando Bastos Tigre como exemplo. Este literato chegou a montar um escritório destinado a criação de *slogans* e campanhas publicitárias. Criou anúncios famosos até hoje, como o “Se é Bayer é Bom”⁶. Também criou propagandas em que a fórmula parnasiana era utilizada:

São dele, também, as “Bromiliadas”, paródia de *Os Lusíadas*, publicada de duas em duas estrofes toda semana, na última página da revista *D. Quixote*, como propaganda para o xarope Bromil. Nesse caso, a esperteza da propaganda estava na exibição de artesanato poético por parte do escritor, o que parecia enobrecer o próprio anúncio. O que explica também a preferência pelo soneto na propaganda rimada. Como se a forma fixa, consagrada, e o burilamento parnasiano valorizassem os produtos à venda.⁷

A composição parnasiana (institucional), bem como a autoridade do literato, eram elementos que se fundiam na divulgação do produto, no *marketing* nascente. Esse tipo de composição não se adequa às condições do “mercado”: ela *possibilita* as estratégias de mercado, de *marketing*, emprestando ao produto uma “dignidade” que ele não tem.

A linguagem parnasiana ancora-se também em outras instituições conhecidas nossas, que Oswald ridiculariza várias vezes. Aliás, quase sendo linchado pelos defensores dela. Esta foi a manchete da última página do Jornal *Folha da Noite*, quinta-feira, 9 de abril de 1931:

UM JUSTO REVIDE DOS ESTUDANTES DE DIREITO AOS INSULTOS DE
UM ANTHROPOPHAGO

Oswald de Andrade, que classificou Faculdade de Direito como sendo um “cancro” que mina o nosso estado, foi agredido e quasi lynchado em plena Praça da Sé.

Reparem agora na linguagem do jornal:

A liberalidade inedita do jornalista, que atacou, sem razão, o vetusto e glorioso edificio, de onde, annualmente, um pleiade de moços sae trazendo nos

⁶ SUSSEKIND, Flora. *O Cinematógrafo das Letras*, p. 63.

⁷ id. *ibidem*, p. 63.

olhos a fagulha da intelligencia sadia e brilhante e segue á conquista de grandiosos ideaes, provocou, como era de se esperar, a justa repulsa e revolta nos espiritos dos estudantes que, “ipso facto”, resolveram castigar o autor da offensa.⁸

Podemos imaginar que Oswald ficou irritadíssimo, não só por parar na delegacia, ou ainda pela defesa que o jornal fez da odiosa academia de Direito. Mas porque o jornal realiza aquilo que *MSJM* e *SPG* tanto tentam destruir: o duro cristal surgido da fusão do pensamento conservador, do poder político e da estética parnasiana.

Trata-se, para o Modernismo, de renovar não só na estética, mas também de desbancar o inimigo de seus postos, denunciando o fechamento de possibilidades novas de criação artística que o domínio Parnasiano vinha ocasionando até então. O que ocasiona mais um problema para os Modernistas: escrever, na verdade, contra o gosto de todo um segmento de leitores acostumados com a narrativa e a poesia oriundas do século XIX, em que um narrador onisciente *conduz* a atenção do leitor para o desfecho do texto.

•

1.1. — Tempos Narrativos: Oswald - Eisenstein

Tratava-se de modificar as bases da relação entre autor-obra-leitor, com a finalidade de *fazer do leitor um elemento participante da narrativa*. Flávio Loureiro Chaves observa que há uma *linguagem ternária* em Oswald: o *significante* - ou seja, a palavra -, o *significado* - a coisa a que a palavra se remete - e a *intervenção do leitor*, que ordena os fragmentos e o sentido do texto paralelamente ao à revelia do autor.⁹

Assim sendo, a obra de Oswald abre o objeto a várias interpretações, além daquela do próprio autor. Os métodos poéticos propõe ao leitor que deixe a sua passividade, que tome parte do jogo de montar e remontar o objeto descrito: que o leitor faça parte de um processo de reinvenção tanto do objeto quanto do próprio leitor:

...o método descritivo permite uma constante reinterpretação da coisa descrita; a invenção vocabular, mediante a transposição de significações desorienta o leitor e,

⁸ In. CAMPOS, Augusto de, *Pagu Vida/Obra*, op. cit. p. 91. Fac-Simile da edição na p. 97.

⁹ Flávio Loureiro Chaves, “Contribuições de Oswald e Mário de Andrade ao romance brasileiro”, in. *Aspectos do Modernismo Brasileiro*, op. cit. p. 19.

logo, remete-o à necessidade de recriação da palavra inusitada. A palavra, a partir daqui, busca sua função originária, pois o texto não se oferece como volúpia rítmica ou vocabular; é, antes, desafio e exigência, como na pintura de Klee, na música de Strawinski e na poesia de Ezra Pound.¹⁰

Tentar derrotar o Parnasianismo é tentar derrubar as bases onde assenta o fator de seu domínio, ou seja, a sua linguagem, sua forma de poetizar. É tentar fazer do leitor alguém que tenha um domínio da narrativa no ato da leitura e renegue este “alheamento”, esta *contemplação* de ornamentos e imagens patrióticas e/ou ou publicitárias que caracterizava o Parnasianismo.

É sob a égide deste combate que a percepção oswaldiana da cidade se coloca. O universo urbano serve de *matéria* para a Caneta-Câmera do escritor.

Esta operação de decomposição/reinvenção do universo urbano se faz mobilizando concepções artísticas presentes no Cubismo, no Futurismo, no Surrealismo, no cinema. O textos experimentais de Oswald de Andrade aspiram ser imagens, a ser filme, a escrever como se filma.

Concordo, neste ponto, com Haroldo de Campos, que chama a atenção para a proximidade entre a técnica de escrita de Oswald e os procedimentos de montagem cinematográfica de Sergei Eisenstein:

(...). Uma vez que a idéia de uma técnica cinematográfica envolve necessariamente a de montagem de fragmentos, a prosa experimental do Oswald dos anos 20, com sua sistemática ruptura do discursivo, com sua estrutura fraseológica sincopada e facetada em planos díspares, que se cortam e se confrontam, se interpenetram e se desdobram, não numa sequência linear, mas com partes móveis de um grande ideograma crítico-satírico do estado social e mental da São Paulo nas primeiras décadas do século, esta prosa participa intimamente da sintaxe analógica do cinema, pelo menos de um cinema entendido à maneira eisensteiniana. (...) ¹¹

Nem precisaríamos ir tão longe. Oswald assistiu ao filme *O Encouraçado Potemkin*, lembrando-se como as reivindicações dos marinheiros russos eram parecidas com a dos brasileiros, durante a Revolta da Chibata¹². O que se estabelece, aqui, é a *construção de um tempo narrativo novo elaborado por Oswald*. A ponte com Eisenstein entra em jogo aqui,

¹⁰ Id., ibidem, p. 18.

¹¹ CAMPOS, Haroldo de, *Miramar na Mira*, in ANDRADE, Oswald, *Obras Completas vol. II: MSJM / SPG*, op. cit. pág XLI.

¹² ANDRADE, Oswald de, *Um Homem Sem Profissão*, p. 52.

primeiramente, para mostrar que o *escritor não se coloca como narrador em primeira ou em terceira pessoa somente, mas que ele seleciona e monta*, estourando a fronteira entre a literatura e o cinema.

Cabe esclarecer que, com o aparecimento do cinema no final do século XIX e seu crescimento no início do XX, *palavra e imagem não necessariamente passaram por um processo de radical ruptura*¹³. Situaríamos melhor a relação entre cinema e literatura falando em termos de *um diálogo* e uma relação de mútua influência, neste período, ainda que ambas as artes guardem diferenças entre si.

No que se refere aos procedimentos de montagem, a correspondência estabelecida entre Oswald e Eisenstein não é gratuita. Enquanto Sergei Eisenstein colhe na literatura as bases para a elaboração de sua técnica cinematográfica, Oswald tem o cinema como um paradigma: simultaneidade nas ações, agilidade na linguagem, comunicação instantânea e a elaboração de ícones e personagens que não só expressam, como são a própria modernidade.

Mas em Oswald o resultado não é um ideograma: no momento em que consideramos a intervenção do leitor, temos praticamente uma escrita em movimento, uma escrita-filme, uma caneta-câmera, em que a seleção e a montagem são os processos principais. O Texto oswaldiano opera cortes no objeto, produzindo uma cidade-linguagem com temporalidades e disposições diferentes. A escritura de Oswald, neste sentido, não é ideogramática ou “Concreta(ista)”: ela não é um plano de sinais facilmente apreensíveis, mas uma intervenção interativa com o leitor. Ela procura mover o leitor, fazendo-o acompanhar movimentos da caneta-câmera, mais do que estabelecer sinais para que o leitor possa se guiar. Ela é cinema, não Hai-Kai. Ela é mobilização e estilização de conteúdos. Não índice Concretista do “real”.

•

Para Sergei Eisenstein, a montagem não é um recurso artístico apenas. O movimento de selecionar fragmentos de uma situação - que contém cada qual um sentido - e juntá-los para obter um terceiro sentido, é um movimento que existe na própria vida, no próprio real, cabendo

¹³ “Na verdade, não se deve superestimar a ruptura entre a palavra e a imagem, com prognósticos apocalípticos de final dos tempos para imprensa e advento de uma nova era, de um homem pós-literário a nutrir-se de imagem eletrônica, mas reconhecer-se o parentesco entre as duas [cinema - literatura] e pensar na imagem como uma nova aptidão para ler (...)”. In. OLIVEIRA, Maria de Lourdes Abreu de, “Montagem no filme e no romance”; *Revista de Cultura Vozes*, No. 3, ano 81, mai/jun. de 1987.

à arte captá-lo e recriá-lo¹⁴. Nossa memória capta elementos do mundo exterior a todo o momento, capta partes de ruas, capta determinados elementos destas ruas - um teatro, um café ou uma outra cena qualquer -, e os funde, criando uma imagem dos lugares: nossa própria memória realiza um processo de montagem¹⁵. Esta é a fórmula em que Eisenstein resume o processo de montagem:

*A representação A e a representação B devem ser selecionadas entre todos os aspectos possíveis do tema em desenvolvimento, devem ser procuradas de tal modo que sua justaposição - isto é, a justaposição desses próprios elementos e não de outros, alternativos, suscite na percepção e nos sentimentos do espectador a mais completa imagem do próprio tema.*¹⁶

Ou seja: tomamos dois elementos que sintetizam um determinado contexto, que sejam partes significativas dele - dois fragmentos em si plenos de sentido: dois sentidos. A justaposição destes fragmentos - a montagem - faz surgir uma *cena*, em todo o seu dinamismo. Ela *surge*, não é dada pronta, sendo que o próprio espectador promove mais uma vez um processo de montagem: sua percepção capta as imagens e as recria, as interpreta.

O que é mais digno de nota num método como este? Primeiro e antes de tudo, seu dinamismo. Que reside basicamente no fato de que a imagem desejada *não é fixa ou já pronta, mas surge - nasce*. A imagem concebida por autor, diretor e ator é concretizada por eles através dos elementos de representação independentes, e é reunida - de novo e finalmente - na percepção do espectador. Este é, na realidade, o objeto final do esforço criativo de todo o artista.¹⁷

Uma das fontes de onde Eisenstein retira elementos para a construção de sua técnica de montagem advém da observação da mecânica da memória, como notamos acima. A segunda e principal fonte é a literatura. O recorte e a seleção dos planos, a pesquisa dos efeitos de justaposição, da noção do espaço - proximidade e distanciamento - e da composição e exemplificação do seu método de montagem, são todos colhidos, em seu texto, do universo literário: Lewis Carrol, Leon Tolstói, Alexander S. Puchkin, textos de Leonardo da Vinci, Guy de

¹⁴ “Esta ‘mecânica’ de formação das imagens nos interessa porque os mecanismos de sua formação na realidade servem como protótipo do método de criação de imagens pela arte.” ; Sergei EISENSTEIN, “Palavra e imagem”, in. *O sentido do Filme*, p. 19. {Grifo original do autor}

¹⁵ EISENSTEIN, Sergei, id. ibidem., pp. 21-22.

¹⁶ Id. ibidem., p. 18.

¹⁷ Id. ibidem., p. 27.

Maupassant - todos estes autores são citados e analisados em seu texto. Na literatura, Eisenstein pode colher os elementos para sua técnica. Mesmo porque, para ele a montagem não é uma característica exclusiva da arte cinematográfica, ou encontrável apenas nos domínios do literário: a montagem é um **princípio em geral**, “... *um princípio que, se entendido plenamente, ultrapassa em muito os limites da colagem de fragmentos de filme.*”¹⁸

•

Considere-se igualmente que o cinema é um dos entretenimentos que reuniu em torno de si não só novas possibilidades narrativas, mas também um *público consumidor* desta arte. Do fim da década de 1890 até os anos vinte, ocorre uma verdadeira invasão de aparelhos cinematográficos em São Paulo: de pequenos cinematógrafos exibidos em circos ou ao ar livre, até se fixarem em espaços como o Íris, o Bijou, o Radium, o Teatro Rio Branco, o Pavilhão Campos Eliseos, o Smart, o Ideal e o Teatro Colombo, todos da Companhia Cinematográfica Brasileira de Francisco Serrador¹⁹. Aliás, um negócio que movimenta muito dinheiro, como podemos ver em cartaz promocional da própria companhia:

Os lucros da Cia. são muitíssimos apreciáveis , possuindo ela condições financeiras das mais invejáveis e mais prósperas e, ao ponto de ter dividido aos acionistas nos três primeiros semestres, um dividendo de 25% e igual dividendo vai distribuir no quarto semestre.

Os lucros demonstrados em progressão ascendente são os seguintes:

1o. trimestre de julho a setembro de	1911 — 150:419\$674
2o. trimestre de outubro a dezembro	1911 — 151:432\$571
3o. trimestre de janeiro a março	1912 — 144:161\$638
4o. trimestre de abril a junho	1912 — 230:992\$478
Semestre julho a dezembro	1912 — 652:938\$770 ²⁰

Incorporando a linguagem desta arte nascente, o literato pode inserir seu trabalho no novo circuito de percepções inaugurado pelo cinema, comunicando-se, pelo texto, com um público que cada vez mais procura a diversão nas salas cinematográficas. Integrando-se a este circuito, reformulando a sua linguagem, a literatura proposta por Oswald tenta articular-se com a

¹⁸ Id. ibdem., p. 29.

¹⁹ ARAÚJO, Vicente de Paula, *Salões, circos e cinemas de São Paulo*, p. 222.

²⁰ id. ibdem, pp. 222-223

percepção de um público leitor que, ao mesmo tempo que lê romances folhetinescos, vai às ruas, *sai à público* para consumir diversão e arte através dos cinemas. A escritura de *SPG e MSJM* — e *também* de *Os Condenados* — é marcada pelo contato com as vanguardas e também pela incorporação, em sua estrutura, das modificações no circuito de consumo artístico do público paulistano. É procurando *dominar* estes mecanismos de percepção nova que a escritura estiliza o cotidiano, intervindo neste. Inicialmente procurando dar novos significados ao espaço urbano, reordenando-os aos olhos do leitor.

•

Os procedimentos estéticos das vanguardas artísticas que Oswald apropria (o Futurismo, o Cubismo e o Surrealismo), não se constituem apenas de brincadeiras lingüísticas, ou um atentado puro e simples às formas dominantes de literatura e expressão. Não são críticas inconseqüentes. Os “ismos” que se sucedem entre 1909 e 1926 procuram *abrir* a literatura a outros fenômenos sociais e artísticos:

- a tecnologia, a indústria, o ritmo maquínico e a sua velocidade, e *a vontade de intervir no mundo pela violência*, estetizando e glorificando a guerra - Futurismo²¹;
- a *simultaneidade* das ações em tempos e espaços diferentes e descontínuos, acompanhada da redução da Natureza às suas componentes básicas, as formas geométricas. Na pintura e na escultura, a colagem e a junção de elementos dispares, onde o tema não importa, a busca de *pensamentos não escritos* e de novas medidas para a percepção do espaço: o *infinito da imaginação*: Cubismo, a *Art Poétique* de Max Jacob, em 1922²²;
- a radical negação de sentido na linguagem, o que permite a mais absoluta liberdade de criação na literatura com o Dadaísmo; e por fim, a introdução do tema da *Revolução*, da criação não só de uma arte nova mas de um mundo novo onde o *desejo* dite as regras, onde o mundo interior do escritor - seu Inconsciente - e seu desejo - revolucione o mundo exterior,

²¹ “...o que marca a diferenciação entre o grupo futurista em relação às demais vanguardas é a sua atitude voluntarista que se exprime no intervencionismo de Marinetti. As outras vanguardas não acompanharão a exaltação belicosa nem o panegírico futurista da guerra de 1914.” In. CHALMERS, Vera, *3 linhas e 4 verdades: o jornalismo de Oswald de Andrade*, p. 22.

²² Id. *Ibidem*, p. 23.

redimindo (desrecalcando) artisticamente os conteúdos inconscientes reprimidos pela política e econômica capitalistas e pela sociedade burguesa: Surrealismo²³.

A arte surrealista em especial busca veículos para expressar o fluxo do inconsciente, seja através das palavras - a famosa "escrita automática" - ou na pesquisa cinematográfica, através dos recursos da montagem - da qual se utiliza Luis Buñuel em seus filmes. O texto surrealista, ele mesmo utiliza-se dos procedimentos de montagem para compor o seu universo de pensamentos associados e de imagens oníricas e fragmentárias:

(...). Realiza-se, dentro do surrealismo, o ponto alto da interação e da interpenetração dos vários tipos de arte; acontece na narrativa, por exemplo, a confluência ideal de procedimentos reconhecidos como fotográficos, pictóricos, cinematográficos, musicais, todos eles próprios da plasticidade surrealista. A narrativa explora avidamente os recursos que lhe darão a complexidade e a singeleza necessárias, como expressão de um tempo em que tudo é possível e provável.²⁴

O trabalho de Oswald de Andrade mobiliza todos estes elementos. A *blague*, os termos chulos e a escrita caótica dos livros experimentais de Oswald de Andrade tem um sentido de busca de uma nova estética, crítica ao capitalismo e tentativa de redenção cultural. É assim que a caneta-câmera de Oswald funciona: olhar a cidade, coletar fragmentos de memória, coletar registros de espaços de sociabilidade e da vida privada de seus habitantes, da História de São Paulo; quebrá-los, desmontá-los, justapô-los e cruzá-los, transformando-os em texto, abrindo assim a possibilidade de construção de mais de um sentido²⁵, que fica a cargo do leitor.

•

²³ (...). "Toda a arte surrealista é por princípio teórico, revolucionária." (...) "O caráter revolucionário vem de que, pela primeira vez na História, a arte foi concebida, por obra do Surrealismo, como princípio de desejo, de prazer, não apenas gratuito, mas tendo em si mesmo o mais elevado objeto - no exterior, portanto, do princípio de rendimento, para falarmos com Marcuse. Por aí, a arte surrealista se instala como subversão no interior da Ordem - isto é, do princípio de realidade e de produção. Estes princípios desejantes são assimilados à desordem, no sentido de uma entropia prévia e superior à ordem, ao princípio de realidade (...): o mundo não pode ser como é, ele pode ser como não é." In. COLI, Jorge, *Ética, Política, Revolução, Surrealismo*, pp. 13-14.

²⁴ CASTRO, Nancy Campi de, "O Texto Contemporâneo: de Freud a Barthes", op. cit. p. 17.

²⁵ "(...). Os fragmentos das *MSJM* possibilitam múltiplas interpretações, mas pedem *uma* interpretação." In. Flávio Loureiro Chaves, "Contribuições de Oswald e Mário de Andrade ao romance brasileiro", in. *Aspectos do Modernismo Brasileiro*, op. cit. p. 20.

1.2. — Cidade: o campo da narrativa

A forma da escrita se nutre também da própria presença do cinema nas ruas e no cotidiano da cidade. Aliás, esta é o grande campo de formas geométricas, de ritmos. Um campo de possibilidades para uma beleza nova. Invasão de movimentos nas telas do cinema, de barulho de carros. Paisagem técnica que seduz e alimenta a pena de vários escritores pelo mundo, que afasta o ócio do *flanêur* e dá lugar a um escritor que não passeia mais, que não se perde na cidade, mas a transforma em uma abstração, em um lugar para projetos utópicos. Como, por exemplo, Roberto Arlt, que concebe uma Buenos Aires *projetada*, transformada tanto em representação quanto em hipótese, despida de passado. Sua Buenos Aires transformada pelas inovações técnicas é o lugar em que uma cidade do futuro se ergue²⁶.

No entanto, a cidade pode muito bem ser o terreno da mitologia e do passado. Espaço mítico da imortalidade, como no conto *El Imortal*, de Jorge Luis Borges, em que o protagonista parte em busca da Cidade dos Imortais, existente além do rio Ganges, quando Diocleciano era o Imperador. Após passar terríveis vicissitudes, o herói adentra-se em uma cidade assustadora, constituída de templos gigantescos, construídos desordenadamente, sem finalidade aparente. Cidade em que os mais remotos tempos se fazem sentir, não deixando ilesos nem o passado, nem o futuro:

“ Esta Ciudad (pensé) es tan horrible que su mera existencia y perduración, aunque em el centro de un desierto secreto, contamina el pasado y el porvenir y de algún modo compromete a los astros. Mientras perdure, nadie en el mundo podrá ser valeroso o feliz. No quiero describirla; un caos de palabras heterogéneas, un cuerpo de tigre o de toro, en el que pulularan monstruosamente, conjugados y odiándose, dientes, órganos y cabezas, pueden (tal vez) ser imágenes aproximativas”²⁷.

O protagonista encontra, nos limites desta cidade, o poeta Homero. Percebe pois que cidade, como a vida dos imortais, não necessita de um sentido, de um fim: o passar do tempo torna desnecessária a lembrança, a realização dos objetivos. A cidade não precisa ser terminada. Sua desordem, na verdade, são mudanças incompletas, tornadas desnecessárias perante a eternidade e a imortalidade. A cidade, neste conto de Borges, corporifica uma temporalidade —

²⁶ SARLO, Beatriz, *La Imaginación Técnica: sueños modernos de la cultura argentina*, p. 44.

²⁷ BORGES, Jorge Luis, “El Imortal”. *El Aleph*, op. cit. 16.

a eternidade, e seu próprio espaço é concebido segundo o ritmo desta. Daí sua incompletude, sua feiúra, seu aspecto parcial, caótico.

Tempo, espaço, ação, forma, passado, futuro, mito, história. Como nos casos de Alrt e Borges, a cidade de Oswald de Andrade, presente em *MSJM* e em *SPG*, é composta por uma disposição espacial e temporal diferentes. No entanto, a cidade em Oswald é uma *síntese* de passado e futuro, de técnica e de mitologia. Ela é *Utopia e contra-história*.

A ótica com que a cidade é mostrada é a da câmera. Os enquadramentos agora fragmentam a cidade, desdobrando-a em anteposições binárias: burguesia/proletariado, controle dos adultos/espacos infantis; também a registra à partir de outros tipos de percepção.

•

II — A fragmentação espacial da cidade

A São Paulo das *MSJM* é um universo debatido, problematizado, tanto em seu âmbito público como no privado. Se percebermos bem, a maioria das ações ocorre entre personagens que tem, quase sempre, ligações de parentesco entre si: Miramar e Célia, as primas Nair e Cotita, primo Pantico, a Mãe, o Pai, a Tia Gabriela... Outros personagens como Machado Penumbra, Mandarin Pedroso, Trancoso Carvalho, ou ainda o Doutor Pepe Esborracha, são confidentes de Miramar, quando não se envolvem com o própria família do personagem principal.

Trata-se de uma grande crítica às relações no interior da família burguesa do início do século, bem como às elites econômicas e culturais da cidade de São Paulo. Ataque, pela sátira, à burguesia e suas manifestações culturais, encarnadas principalmente no linguajar parnasiano. O livro é também uma crítica interna ao processo de crescimento e modernização da sociedade paulistana e da cidade: Miramar é, ele mesmo, um burguês, que estará arruinado no final do livro, reerguendo-se apenas por causa da herança de sua mulher, legada à sua filha.

Podemos dizer que a curva ascendente de crescimento da cidade de São Paulo confunde-se com a própria vida do personagem. Nas *MSJM*, os fragmentos da memória relativa à infância do personagem registram justamente a religiosidade do lar, o carinho da mãe, o futebol nascente, que iria ganhar toda a cidade a partir da década de 1890, com Charles Müller, Poole e Jeffrey do

São Paulo Atlético Club, o time do Mackenzie College (por quem Oswald torcia)²⁸, os times dos bairros, como o S.C. Vila Buarque ou S.C. Jaceguai, entre outros times²⁹. Esporte que era jogado nas ruas, nos terrenos baldios e no pátio da escola, apressadamente, no intervalo da aula.

Mamãe queria que eu fosse o melhor dos alunos mas na abertura esplanada onde os outros bolavam caía vida de tinir das forjas e dos bondes no recorte de apitos e pregões.

A campainha era um badalo de sonoridades.

A grita meridiana estourava bola de sabão na queda entre os goals dum último kick de altura.

E recolhiam-se os retardatários às filas formadas atrás da carranca em andor dos vigilantes.”³⁰

A escrita procura reconstituir o espaço e a sensações da cidade através da justaposição das palavras: o barulho do bonde em movimento, a algazarra do pátio, o barulho da campainha avisando do recreio, o futebol - a bola em sua leveza - em meio à algazarra das crianças, antes que a vigilância dos adultos abata-se sobre eles.

Lembranças de uma luminosidade também. A luz do interior da casa também é gravada na memória do menino Miramar. Ela dá o clima às primeiras interrogações sexuais do menino, ao mesmo tempo em que demarca a principal característica da sociabilidade do tempo de seus pais, a religiosidade. A cena que nos vem daí também expressa, com ironia, uma crítica à repressão sexual imposta pela moral católica às mulheres.

Jardim desencanto
O dever e procissões como pálios
E cônegos
Lá fora um circo vago e sem mistério
Urbanos apitando nas noites cheias
Mamãe chamava-me e conduzia-me para dentro do oratório com mãos
grudadas.

— O Anjo do Senhor anunciou à Maria que estava para ser a mãe de Deus.

Vacilava o morrão do azeite bojudo em cima do copo. Um manequim esquecido vermelhava.

²⁸ “Eu era Mackenzista, talvez levado pelo rubro da camisa sobre os calções brancos. Fiquei fã do goleiro gordo Mário Mendes e do beque Belfort, que dava chutes espetaculares nos gramados da Consolação.” In. ANDRADE, Oswald de, *Um Homem Sem Profissão - sob as ordens de mamãe*, p. 22

²⁹ Vicente de Paula ARAÚJO, *Salões, Circos e Cinemas de São Paulo*, op. cit. pg. 98

³⁰ ANDRADE, Oswald de, *MSJM*, op. cit. fragmento 12: “Cidade de Rimbaud”.

— Senhor convosco, bendita sois entre as mulheres, as mulheres não tem pernas, são como o manequim de mamãe até embaixo. Para que pernas nas mulheres, amém.³¹

Este primeiro fragmento do livro anuncia a cidade da infância do personagem, como um *flashback*: bondes, cônegos, um circo ao fundo da cena... em seguida, a atenção se volta para o interior da casa e do rito religioso, onde o personagem embute sua crítica ao descrever suas impressões sobre o catolicismo.

Por vezes, na parte iniciais das *MSJM*, prevalecem “flashes” de memória em que o deslumbramento de certos espetáculos ou acontecimentos surgem em sua plenitude, sendo mantidas as impressões da criança Miramar:

O circo era um balão aceso com música e pastéis na entrada.
E funâmbulos cavalos palhaços desfiaram desarticulações risadas para
meu trono de pau com gente em redor.
Gostei muito da terra da Goiabada e tive inveja da vontade de ter sido
roubado pelos ciganos.³²

Novamente, pequenos detalhes justapostos sintetizam a experiência do narrador: música, pastéis, cavalos, os palhaços e a lembrança de sua fala (a “terra da goiabada”), bem como as fantasias e aventuras imaginárias suscitadas pelo circo. A escrita procura imprimir movimento às partes, tentando assim compor uma imagem do todo - da totalidade do espetáculo e das impressões que o narrador sentia no momento.

Recorrência das imagens do circo: não se trata apenas de uma preferência pessoal. Sabemos do gosto de Oswald de Andrade pelo circo, de sua admiração pelo mundo circense³³. O que temos é a reconstituição, primeiro, do mais mágico componente de uma cidade infantil, de uma cidade egocêntrica (“ o meu trono de pau com gente ao redor “), a São Paulo entre 1890 e

³¹ Id. *Ibidem.*, fragmento 1: “ O Pensieroso”.

³² Id. *Ibidem.*, fragmento 4: “ Gatuno de Crianças”.

³³ Oswald de ANDRADE, *Um Homem Sem Profissão*, op. cit. pg. 6-7. Lembra o autor que os circos localizavam-se na atual Praça da República, antes “terrosa e deserta...”, e que até o começo do século era denominada de Largo dos Curros. Sobre o circo, nos diz Oswald: “...era o espetáculo em si que subvertia a monotonia do meu cotidiano. As mocinhas de maiô entraram em meus olhos e aí permaneciam”, constituindo-se no que ele chamava de “ as pastorinhas de meu sexo”.

1910 - infância e meninice do autor -, uma cidade perdida, com seus terrenos baldios que não mais existiam, ou de praças que foram transformadas, reurbanizadas, ou que simplesmente sumiram. Mas, para os Modernistas, o picadeiro é por excelência o lugar da magia, do improvisado, do riso, da alegria, da liberdade e do povo. A elite não vai ao circo; a criatividade está solta com a bufonaria do palhaço, e o público está a vontade, mesmo para provocar os artistas. O público é ativo, é parte do espetáculo.

É assim que Oswald outros autores do modernismo vivenciaram e conceberam o circo, sendo que a própria terminologia, bem como a malícia da linguagem e do público circenses acabaram por surgir em sua obra³⁴. A representação do circo abre uma possibilidade reencontro com o passado - infância -, ao mesmo tempo em que é uma fonte da nova estética: o circo, para os modernistas, é anti-parnasiano. É risco, geometria e infinitude. Fernand Léger, que Oswald conheceu em Paris, em 1923, segundo Maria Eugenia Boaventura³⁵, era um entusiasta dos espetáculos circenses. É Léger que nos diz:

“ Vá ao circo. Nada tão redondo quanto o circo! É uma enorme cuba em que se desenvolvem formas circulares. Nada pára, tudo se encadeia. O picadeiro domina, comanda, absorve. O público é o cenário móvel; ele se move com a ação do picadeiro. Os rostos se erguem, se abaixam, gritam, riem. O cavalo gira, o acrobata se movimenta, o urso passa com seu aro e o malabarista lança suas argolas no espaço. Um circo é um revezamento de massas, pessoas, animais e objetos. O ângulo, ingrato e seco, se dá mal nele.

Vá ao circo. Deixe seus retângulos, suas janelas geométricas e vá ao país dos círculos em ação.

É tão humano romper os limites, desenvolver-se, crescer rumo à liberdade.”³⁶

³⁴ Oswald de Andrade e com os modernistas de 1922 - Mário, Tarsila, Menotti Del Picchia costumavam freqüentar os circos - característica que não só se notava no movimento brasileiro, pois figuras como Picasso, Charles Chaplin e Maiakóvski, nas duas primeiras décadas do século, buscavam também as influências circenses. Viam o circo como um lugar onde reinava a liberdade, já que raramente um público "chic" ia, prevalecendo assim um público popular. É Yan de Almeida Prado quem diz: " *Com a sua ausência [do público rico] reina a liberdade. O público comporta-se como se estivesse na casa da sogra, grita, berra, diz piadas, interpela os 'artistas', arma desordem à saída. Por sua vez os palhaços e tonis não sentem peias em soltar graças tremendamente salgadas. Já se habituou o povo a considerar o circo coisa sua*". In: FONSECA, Maria Augusta, *Palhaço da Burguesia: Serafim Ponte Grande, de Oswald de Andrade, e suas relações com o universo do circo*, p. 14; Yan de Almeida PRADO, " Circo de Cavalinhos ", em: *Diário nacional*, 19-2-1929. Apud. FONSECA, Maria Augusta, *Palhaço da Burguesia*, p. 28

³⁵ BOAVENTURA, Maria Eugenia, *O Salão e a Selva*, pp. 84-87.

³⁶ LÉGER, Fernand, *Funções da Pintura*, op. cit. p. 150.

Este espaço sinaliza, também, um passado recente, onde a responsabilidade do adulto ainda não surgia como um peso, mas que está ali, acordado na memória, pronto para ser recolocado no universo do presente.

Mas o território das lembranças infantis e adolescentes não traz apenas os registros dos prazeres. Miramar percebe também as interdições, que pesam sobre sua amizade com o primo Pantico:

No quarto de dormir ralhos queridos não queriam que eu andasse com meu primo. Pantico não tivera educação desde criança e por isso amava vagamundear. Que diriam as famílias de nossas relações que me vissem em molecagens gritantes ou com servos? Só elas é que devíamos freqüentar. Eu achava abomináveis as famílias de nossas relações.³⁷

Atravessando as relações, as famílias com seu recato burguês. Nada de criados, de meninos encapetados ou de comportamento indevido... A vida do lar e do interior da família não é a que agrada o personagem, é sufocante demais. E aqui Oswald, com certeza, deve ter se lembrado das colunas de jornais inspirados nos espetáculos infantis de bonecos no Teatrinho João Minhoca, instalado no Club de Regatas São Paulo, por volta de 1906. Vale a pena ver o anúncio de uma destas, que propunha também brincadeiras bem-comportadas para a criançada:

João Minhoca

Diversão alegre e moral

para crianças de 10 a 60 anos

Para hoje o seguinte exercício de composição, que os meninos deverão completar, enviando a esta redação o trecho composto:

“ O amor à Pátria é
.....
..... puro, ardente. Quem não ama
a Pátria ”³⁸

Torna-se curioso o fragmento seguinte do livro se confrontado com a citação anterior. Falando ingenuamente, referindo-se à algo natural, prima Nair fala de algo muito recorrente na narrativa Oswaldiana:

³⁷ ANDRADE, Oswald de, *MSJM*, op. cit. fragmento 15: “Conselhos”.

³⁸ In. ARAÚJO, Vicente de Paula, *Salões, circos e cinemas de São Paulo*, op. cit. p. 276

Prima Nair que estava interna com as irmãs bochechudas Célia e Cotita noutro colégio mandou uma carta ao Pantico dizendo assim:

“ Já sabes que estou na classe amarante? As meninas aqui não são tão maliciosas como no internado de Miss Piss. Mas... nunca vi que espírito civilizado elas têm. Pois como elas não têm moços para namorar elas namoram-se entre si. Todas têm um namorado como elas dizem e é uma outra menina: uma faz o moço e outra a moça.

E quando se encontram, se beijam como noivos. Por mais que não se queira ficar como elas, inconscientemente fica-se. As meninas de agora não são como as de outro tempo. Logo nascerão sabendo. Uma de seis anos não é inocente; já têm desde pequenas aqueles olharezinhos que mais tarde servirá para a malícia.

Eu só comecei a saber da vida aos dez anos. Hoje em dia com sete já se sabe de tudo!”³⁹

O sexo se manifesta como uma poderosa força natural, ou sísmica — nos termos do *SPG*. Se a moral burguesa e católica pode internar as adolescentes em colégio ou internatos, não pode evitar que os sujeitos reinventem suas práticas sexuais ou amorosas. A malícia, ou as manifestações eróticas estão inscritas, para Oswald, na natureza do indivíduo, sendo forças reprimíveis, mas até um certo limite.

Demarco aqui, por enquanto, como o sexo é enfocado: força natural (sexualidade) contra a cultura burguesa e católica.

Seja na educação das crianças, ou com a interferência das abomináveis “famílias de nossas relações”, a vida privada da maioria dos personagens é pautada pela *hipocrisia*, pela enganação, pela mentira amorosa e nos negócios. As relações familiares nas *MSJM*, principalmente entre os personagens Miramar e sua esposa Célia, se começam muito bem, acabam por ter fins melancólicos ou catastróficos, seja financeiramente e/ou matrimonialmente. O que sobra do fim da *Belle Époque* paulistana? Para Miramar, uma morte, uma filha e o dinheiro da herança. A cidade modernizada - não falamos ainda em Modernidade - começa a aparecer em sua face cruel, a Corretorópolis.

•

Com efeito, Miramar cresce e corre mundo. Viaja para o exterior, onde aprecia sua vida de burguês andarilho. Aventuras amorosas, amores, diversões em Londres, Paris, Amsterdã, Madri. Na volta ao Brasil, descobre que sua mãe morreu, e inicia sua vida de fazendeiro de café

³⁹ Id. *Ibidem*. fragmento 16: “ Butantã “.

e empresário aventureiro. Casa-se com sua prima Célia e passa a vivenciar as delícias da estabilidade conjugal e familiar das classes altas paulistanas, em meio a grêmios literários, viagens da sogra e primas e folhetins românticos.

Entrementes, a cidade de São Paulo cresce, se moderniza. Viadutos, arranha-céus, negócios nas fazendas, indústria e comércio. Novos personagens, mas com velhos costumes em um cenário em mutação:

O Tatu-Vespinho de cangalhas e modos ríspidos, não se sabia como, tinha quinhentos contos de réis de neo-propriedades. O nhaco barrigudo do São Paulo Club vivia colocando dinheiro dos meninos bobalhões agrandados em farras bêbedas e escândalos chinfins por terraços de Trianon Municipal e bordéis. Ambos e mais outros de ar agourento e pausado exigiam 5% somente ao mês mais a comissão de 3 para letras garantidas.

Milionários risonhos e modestos atravessavam sob carícias de olhares as ruas bolsentas emitindo cheques visados contra inquebráveis bancos.

Empresas inquietas de nervosos gerentes levavam tábuas de reformas por impassíveis cães de fila que não viam a comercialidade necessária das propostas.

Novéis arrivantes metralhavam maratonas máquinas de escrever em pequenas salas promissoras de vastos armazéns.

E no boulevard face à Hípica, onde bancas meninas previam o poker noturno e grosso dos condes e dos águias no Automóvel, as baratas e os torpedos esperavam vôo transporte dos viadutos centrais, debraiar as subidas da cidade para os bairros ajardinados e discretos.⁴⁰

Miramar vislumbra a cidade do novo tempo: febre de trabalho é a marca da classe dominante. Poder comprar e negociar tudo o que puder, sejam ações da bolsa, força de trabalho, prazer, a liberdade do escândalo. Interessante a cena que assinala o momento urbano: *“Milionários risonhos e modestos atravessavam sob a carícia de olhares as ruas bolsentas emitindo cheques visados contra inquebráveis bancos”*: a cidade é uma profusão de negócios, de juro, mas de crescimento e estabilidade econômica - pelo menos aparentemente. Um clima febril, eufórico, apressado nas ruas da cidade e nos espaços de sociabilidade e de trabalho, que contrastam com a calma e o recato dos bairros ricos: a vida privada é o espaço da calma e do recato; o escândalo, o prazer, o trabalho, o gasto e a agitação são deixados para o universo noturno das ruas.

Mas já vimos que a vida privada da burguesia, por detrás de suas virtudes e calmarias, é o campo da hipocrisia. Era na infância e continuará a sê-la na vida adulta do personagem, durante

⁴⁰ Id. *Ibidem*. fragmento 105: “Corretorópolis”.

os anos vinte. No entanto, perpassa nas esferas pública e privada do universo burguês uma sólida confiança tanto no sistema como nas virtudes familiares e na terra paulistana é expressada pelos personagens porta-vozes da arte e do pensamento dominante: os intelectuais parnasianos com seus gregos, seus Ohs! e Ahs! e sua fé inabalável no progresso. Muito indicativo o público que acorre ao Grêmio Literário Bandeirantes para ouvir a conferência do personagem Machado Penumbra:

(...)

Auditório de fascistas sicilianos com professorado cow-boy no cine de zinco e palmas.

Ao longo da ribalta exígua o orador pôs frases alvíssimas nos bigodes pretos.

E de lambuja grandiloquou o conferente destinos territoriais de São Paulo na expectativa do trem com colegiada despedidora e vivante.

— A plenitude cafeeira e pastoril de nosso Estado se distende nos assaltos ao hinterland que foge num último galopar de índios e feras! A cada investida vitoriosa, os novos bandeirantes são a reencarnação estupenda da luta, a magnífica, a eterna ressurreição simbólica da Força!

(...)⁴¹

Do mesmo modo, o cântico de louvor ao respeito, à pureza, à auto-contenção liga-se aos fins políticos e históricos (progresso) da sociedade burguesa, mais uma vez através de um longo discurso no grêmio literário. Reparemos na ambigüidade da fala do Dr. Mandarin Pedroso no Recreio Pingue-Pongue: delírio patriótico recheado de desejo de Progresso, intercalado com o mais radical moralismo.

“ (...)

Este clube é um lar!

Nele, o espírito hospitaleiro é uma prerrogativa ao lado do catecismo moral da juventude! E é devido a isso que o Recreio Pingue-Pongue se tornou célere a mais progressista artéria de nossa vida social, com floridas ramificações pela política e pela literatura! Nele esplendei vós, ó inefáveis portadoras das graças venusianas, ao lado dos jovens pegureiros da pátria!

(...)

Porque aqui, meus senhores e senhoras, revelando uma cultura pouco vulgar, em juventudes desta idade, as sócias e os sócios não cogitam tão-somente dos adornos que eletrizam os do respectivo sexo oposto. Não! Praticam os desportos! Realizando a lição da Grécia, realizam o eterno anexo *Mens sana in corpore sano*. Aqui não se lêem romances de baixa palude literária nem versos futuristas! Só se lê Rui Barbosa. Não! Aqui, formam-se dignos filhos e folhas do grande ser que Bilac chamou na sua frase cinzelada e lapidar ‘Astuta e forte, a grande mãe das raças, Eva!’

Ontem, quando sócias e sócios se entregavam às dulçuras e inocentes graças dos voluteios de um valsas lânguida, uma traiçoeira pane veio inundar de

⁴¹ Id. Ibidem. fragmento 89: “Literatura”.

treva o recinto de fulgurantes ouropéis. Morreu nos lábios de todos o sorriso da bem-aventurança! As moças nessa idade cor-de-rosa dos sonhos e anseios, ficaram melancólicas e assustadas, procurando como se as perseguisse uma miopia indizível um braço sólido que as arrimasse. Em vão! Nenhum!

(...)

Quando se estabeleceu a corrente pérfida da Light, estavam todos a 60 centímetros mais ou menos de distância, em atitude calma e respeitabunda. Vê-los era como ver viajores extáticos que se dessedentam na esperança e na fé dos castos beijos da brisa.

Isto é digno de Plutarco! O feminismo contemporâneo esbarrondar-se-ia na sua verbosidade grácil ante o rochedo deste fato. *Res non verba!*

(...)

Bendita terra que possui tais efebos! Pátria, latejo em ti!”⁴²

Linguagem parnasiana e mensagem política autoritária, para o narrador, não se dissociam, e os fascistas como público dão uma idéia de quem freqüentava o Grêmio e de quem se encontrava entre os admiradores dos tempos modernos e das belas letras... Mas, mais do que saber se fascistas e burgueses apreciavam as mesmas rimas, está a constatação, para Oswald de Andrade, que se o processo de modernização da cidade trás possibilidades estéticas e liberalizantes⁴³, ele não rompe - chegando mesmo a potencializar - com o espectro de idéias estéticas dominantes, nem com as ideologias do século XIX - expressas nos cultos à força e às virtudes do solo, do território e da raça e em um passado mitologizado, encarnado na figura dos bandeirantes e tomando São Paulo como centro irradiador da civilização brasileira.

⁴² Id. Ibidem. fragmento 160: “Discurso Análogo ao Apagamento da Luz Durante o Fox-Trot Pelo Dr. Mandarin Pedroso.”

⁴³ Como é o caso do próprio cinema. Vimos no início deste trabalho que o cinema abre para a literatura uma série de novas possibilidades de apreensão e de desmontagem do real, elementos que Oswald absorveu plenamente. Mas também porque os personagens cinematográficos e seus comportamentos são em si liberalizantes, fazem com que o expectador também queira representar, queira fazer de sua vida sua própria ficção. É o que ocorre com a personagem Cotita, que se inspira nas atrizes do começo do século, e é repreendida pela sua família por isso:

“Querida Célia:

(...)

Aqui foi um frege outro dia por causa do ‘tal’ Sr. José Chelinini. A sapeca da Cotita, depois que nós tiramos cada uma uma fotografia com a mão apoiada numa coluna e a perna cruzada, mandou uma fotografia ao ‘tal’ Sr. José Chelinini, escrevendo por detrás: Se não for sua, serei de Deus!

Mamãe fez muito bem em pregar uns cocres nela porque o Sr. José Chelinini mostrou-lhe a fotografia com a dedicatória. Tudo isso é por causa do cinema. Ela usa a boca da Mae Murray e o cabelinho da Bebé Daniels.

(...)”

É preciso estar atento para o momento em que o movimentos de inspiração ultranacionalista a se organizavam em São Paulo, tendo como pano de fundo histórico e ideológico as explicações raciais sobre a formação do povo brasileiro. Menotti Del Picchia — que depois assinaria o manifesto Nhengaçu Verde-Amarelo, cita em suas memórias uma proposta que recebeu de Antônio Covello para fundar uma “Sociedade de Filhos de Italianos”, organizar a população de origem italiana, sem contudo causar uma cisão política do P.R.P. Menotti Del Picchia recusou a oferta, demovendo Covello da idéia:

“Expliquei: a criação de uma Sociedade de Filhos de Italianos seria um óbice ao processo de absoluta integração do nosso plasma étnico num país que não deve ter nenhum preconceito de cor, de credo ou de origem. Caracterizando os brasileiros “filhos de italianos” como elementos a parte, dissociados, do plasma nacional, seria, criando amanhã a casta de filhos de sírios, de espanhóis, de judeus, de alemães, de japoneses, dismantelar nossa unidade étnica a qual, rica de tantos e tão vivos elementos vai, democraticamente, apresentando ao mundo a mais cristão e bela das comunidades humanas baseada na generosa raiz étnica nascida do milagre português que fundiu, originalmente, o homem branco com o índio moreno e absorvendo o negro que foi como que o carvão que nutriu o fogo do maravilhoso cadinho étnico. Não. Eu não podia aceitar a proposta. Ao contrário: era meu dever, como brasileiro, combatê-la.”⁴⁴

Dez anos antes de Gilberto Freyre e seu *Casa-grande e Senzala*, a valorização da mistura étnica encontrou seu apólogo em Menotti Del Picchia. Ele valoriza o caldeamento racial como elemento definidor da identidade brasileira. No entanto, a “índole democrática” advinda da fusão racial possui uma ordem interna: o “milagre” é exclusivamente português, é cultura européia e branca que vai dar o *ordenamento* necessário à cultura nativa, os imigrantes e os negros — claramente a força de trabalho escrava, o “carvão que nutriu o fogo maravilhoso”, e que, deveria ter acrescentado, foi consumido por ele...

Também a conduta dos garotos para com as meninas é louvável para a construção da Pátria... É necessário não apenas ser um bom nacionalista, mas um verdadeiro bastião de ferro da moralidade para bem servir aos desígnios do futuro. No texto modernista, a forma parnasiana de escrita, a política conservadora praticada na República Velha, a cidade-capitalismo e a repressão ao indivíduo, todos estes componentes são lados de uma mesma figura.

•

⁴⁴ PICCHIA, Menotti Del, *A Longa Viagem, segunda etapa*, pp. 76-77

A ruína econômica abate a cidade. Os movimentos de especulação financeira com o café derrubam a empresa de Miramar, que acaba arruinado. O outrora amigo e administrador de seus bens, o doutor Trancoso Carvalho, passa a ser o seu maior credor. Em apuros, o personagem sentencia o que é o universo da Corretorópolis:

Eu empobreço de repente
 Tu enriqueces por minha causa
 Ele azula para o sertão
 Nós entramos em concordata
 Vós protestais por preferência
 Eles escafedem a massa

Sê pirata
 Sede trouxas

Abrindo a pala
 Pessoal sarado.

Oxalá que eu tivesse sabido que este verbo era irregular⁴⁵

Ruína financeira e a descoberta de que não se deve acreditar na sociedade de mercado e no Liberalismo, isto cinco anos antes do *crack* da bolsa de Nova Iorque⁴⁶! Ruína no universo doméstico e sentimental. Tanto o casamento de Miramar como a relação com sua amante caem por terra: Célia (a esposa) divorcia-se dele e foge com o médico da família, Dr. Pepe Esborracha; Mdle. Rolah (a amante) deixa uma pequena mensagem à Miramar através de Madame Rocambola, sua protetora:

– Ela bem dizia que o Sr. nunca que acabava de dar os 50 contos!⁴⁷

⁴⁵ Id. Ibidem. fragmento 146: “Verbo Crackar”.

⁴⁶ O livro foi escrito entre os anos de 1917 e 1923, sendo publicado em 1924. Cabe aqui uma pequena revelação: Quem é Miramar? É o reflexo de Oswald? Talvez... sem dúvida Oswald retirou de sua própria experiência muito do que está em seus romances: seu próprio malogro financeiro nos anos 10 e 20, com cobradores à porta da casa, promissórias vencidas, humilhações com os advogados e credores, e a pobreza no fim da vida [Oswald de ANDRADE, Um Homem Sem Profissão, páginas 81 e 82, e FONSECA, Maria Augusta, Oswald de Andrade: 1890-1954, capítulos 18 e 19]. Mas por que prender a criação artística à biografia e não perceber a obra como o *próprio movimento de recriação e intervenção do e no vivido*? Oswald não tem um rosto, mas vários: *cada personagem é uma representação de si mesmo*, parte de uma vida que foi, ela mesma, uma obra de arte, como um conto cotidiano... Miramar pode ser Oswald, mas talvez seja mais importante saber que *Oswald foi Miramar, como foi Serafim, como foi Jorge d'Alvelos*: no seu diário O Perfeito Cozinheiro das Almas Deste Mundo e nas cartas que trocou com Deise - sua amante no final da década de 10, com quem se casou *in extremis* alguns dias antes da morte desta por tuberculose - trazem a assinatura - por vezes os lamentos e as súplicas - não de uma identidade (José Oswald de Souza Andrade, seu nome de batismo), mas de um rosto: Miramar. O que equivale dizer: Oswald é um personagem de sua própria vida.

⁴⁷ ANDRADE, Oswald de, MSM, op. cit. fragmento 144: “Groggy”.

Em sua casa, a atmosfera do fim do casamento não poderia ser pior:

Higienópolis encheu-se às cornetadas da falência e da desonra. Meu folhetim foi distribuído grátis a amigos e criados. E tia Gabriela sogra granadeira grassnou graves grossas infâmias.

Entrava doméstico para comer e dormir longe de Célia. Os criados eram garçons de restaurante.⁴⁸

Toda a vida do personagem, seja na esfera dos negócios ou a familiar, é atravessada por um imperativo do lucro: o sucesso pessoal e público depende necessariamente de se saber jogar o jogo imposto pela Corretorópolis: explorar, não ser explorado, antecipar-se à falência, saber ser frio. Ter dinheiro faz toda a diferença.

Apenas um lance salva o personagem João Miramar: o mero acaso. Seus problemas são resolvidos com a inesperada morte de Célia, que lega à filha Celiazinha toda sua herança. A filha - e a fortuna - passam para os cuidados do pai, que salda as dívidas e readquire sua estabilidade. Estes acontecimentos, já bem ao final do livro, são perpassados por toda uma série de reflexões dos personagens parnasianos acerca do sentido da vida, política e literatura. Os rumos do aventureiro modernista chegam ao fim, com a aceitação de Miramar em participar do recreio Pingue-Pongue. Destruído pelo universo capitalista, recuperado apenas pela sorte, o personagem narrador liga-se à poderosa instituição parnasiana, pois ali é o único lugar de onde pode iniciar suas atividades literárias. É aí que Miramar interrompe suas memórias.

(...)

– Seria permitido ao grosso público leitor não ignorar as razões ocultas da grave decisão que prejudica assim a nossa nascente literatura?

– Razões de estado. Sou viúvo de D. Célia.

– Daí?

– Disse-me o Dr. Mandarin que os viúvos devem ser circunspectos. Mais, que depois dos 35 anos, *mezzo del camin di nostra vita*, nossa atividade sentimental não pode ser escandalosa, no risco de vir a servir de exemplo pernicioso às pessoas idosas.

– O Dr. Mandarin, com perdão da palavra, é uma besta!

– Engano seu. O Dr. Mandarin é um baedeker de virtudes. Adoto-o.

(...)

– Já possuo o melhor penhor da crítica. Li as *Memórias*, antes do embarque, ao Dr. Pilatos.

– E ele?

– O meu livro lembrou-lhe Virgílio, apenas um pouco mais nervoso no estilo.⁴⁹

⁴⁸ Id. *Ibidem*. fragmento 143: “Mobilização”

⁴⁹ Id. *Ibidem*. fragmento 163: “Entrevista Entrevista”

A cidade parnasiana aparentemente engoliu Miramar. Aparentemente. O personagem, na berlinda, demonstra que realmente não partilha das crenças parnasianas na História e suas figuras ilustres e no Progresso:

E Celiazinha maleta pelas portas lampiões, ia-me explicando que D. Pedro I era um perdulário que se arrependeu na hora da morte e mandou chamar o neto do seu neto para lhe dizer que não fizesse que nem ele.

– E D. Pedro II?

– Esse era um grande preguiçoso. Quando a professora chegava, dizia que ia jogar cartas e nem queria ver os livros.

A noite vinha e desembarcava meu anjo noturno.⁵⁰

Onde é possível se imiscuir nessa sociedade? Como é possível nela viver? O narrador vê apenas pequenas brechas nas suas próprias lembranças, ou seja, um passado pessoal e a-histórico que foge teimosamente da História oficiosa, e só pode colocar-se à margem da sociedade que tanto odeia, através de sua postura. Fingir, recusar uma identidade, refazer-se: estar dentro do sistema sem compartilhar dele.

Mas o grande intento do romance nos parece ser *construir uma nova percepção do social através da arte*: podemos ler as *MSJM* como uma tentativa de fragmentar o espaço urbano e a vida social nele situada, propondo novos mecanismos de relação ante a este universo. A cidade, tomada como uma metáfora da modernização, transforma-se em texto, em objeto manipulável e transformável. Texto e cidade passam a pedir um mesmo tipo de leitor/habitante: alguém que reordene os fragmentos do texto e os espaços da cidade, sua própria percepção urbana e social, suas memórias, suas relações com o espaço paulistano e com a sociedade em geral. Um leitor anti-parnasiano, que não queira receber passivamente a obra construída e acabada, mas que queira intervir não só nas interpretações possíveis da obra mas *no próprio universo em que a obra se situa e com o qual dialoga*.

A resposta de Miramar ao universo parnasiano é o escárnio, o riso e a denúncia: o que estão fazendo com a cidade e sua vida social? No que ela está se transformando? O que fazer ante o novo quadro? Como apreendê-lo, combatê-lo e, principalmente, superá-lo?

•

⁵⁰ Id. *Ibidem*. fragmento 161: “História do Brasil”.

Em *SPG*, vemos recriados os acontecimentos das *MSJM*, as mesmas insistências: casamento e crise conjugal e familiar, aventuras com amantes, poetas parnasianos assombrando o personagem com seu linguajar rebuscado.

A cultura da burguesia paulistana, em *SPG*, é igualmente repressora. Ela tolhe as pulsões e a criatividade do indivíduo: a burguesia e sua cultura são completamente tanatológicas.

Serafim Ponte Grande casa-se na polícia após transar com a personagem Lalá. Esta, seu pai e sua mãe vão direto para a delegacia e de lá para a Igreja. O matrimônio surge como uma condenação ao personagem. Reparemos na terminologia da Autoridade: qualquer semelhança com personagens como o Dr. Mandarin Pedroso não é mera coincidência...

(...)

Lalá atirou-se do viaduto do escândalo ao primeiro sofá.

A autoridade - Estais no Hall do templo da justiça! Peço compostura ou por-vos-ei no xilindró n. 7! de cócoras!

Benevides - Doutor! Minha senhora sabe que ter de conter sua dor de progenitora diante de V. Exa.!

A autoridade - Eu compreendo que vós todos desejais o sacramento do matrimônio. Mas, modéstia à parte, no meu fraco parecer, *o conjugo vobis...*

Lalá - Ih! Ih! Pi! Fi! Fi! Ih!

A autoridade - Mas que falta de noção de pundonor!

Mme. Benevides - Foi esse sem vergonha, seu doutor! Ela não era assim, quando estava perfeita...

Benevides - Faço questão do casamento só por causa da sociedade!

(...)

Lalá - (soluçando) - Serafim, escolha... ou você se casa comigo ou eu vou para o alcouce!

Serafim - Isso nunca!

Vozes - Então casa! Casa! Casa!

(...)

O soldado abre as grades das maxilas. Conduzem Serafim gado e séquito para debaixo do altar da Imaculada Conceição.⁵¹

Uma vez mais, a ligação entre linguajar parnasiano e repressão, desta vez sobre o próprio indivíduo. A vida conjugal de Serafim transcorre na mais completa crise, pontecado pelo tédio. A forma de expressão escolhida pelo autor escolhida na parte “Folhinha Conjugal ou seja Serafim no Front” é a do diário íntimo, em que cada dia da vida de Serafim é registrado em trechos curtos, aumentando ainda mais a sensação de monotonia.

Terça-feira

⁵¹ ANDRADE, Oswald de, *SPG*, op. cit. pp. 22-23

(...)

Lalá e o Pombinho (Pery Astiages) invadem o repouso contemplativo de minha sala de visitas. Estou convencido de que as seis cadeiras enfiadas de branco, o espelho, a gôndola de Veneza, o retrato do Marechal de Ferro, tudo tem vontade de disparar.

Piano. Os sinos de Comeville.

Resposta de Lalá à minha queixa:

— Você precisa pagar a prestação do mês passado. Se não o homem vem buscar o Stradivarius.

Mais Stradivarius.

— Que valsa é essa?

— *Le lendemain du mariage*.⁵²

Curioso o detalhe na parede da sala: o retrato do Marechal de Ferro, Floriano Peixoto, responsável por um dos governos mais autoritários da República Velha. “Tudo tem vontade de disparar”: o trecho aqui não parece ser só o estado de espírito do autor, mas uma constatação: não só sua vida conjugal lhe sufoca, mas também toda a organização das relações e da ordem política do período são para o personagem uma verdadeira lástima.

•

A divisão espacial da cidade em *SPG* e em *MSJM* ordena-se tensamente, num jogo de interdições (às crianças, ao sexo), e do predomínio do tempo da burguesia: tempo do trabalho, do gasto e do lucro, mas também tempo da futilidade e da instabilidade. Em suma, o tempo do “*Time is money*”, que sufoca as pulsões cotidianamente.

Inscribe-se neste ordenamento uma outra polarização:

“Os amigos respeitabundos transferiam-se para o escritório de caricaturas paredais e poker na bolsenta Rua Quinze em sacada de cimento armado avistadora dos Brases fabricantes.”⁵³

Manipulando dois nomes próprios, a caneta-camêra coloca o leitor na sacada dos escritórios de João Miramar: a vista que se tem desta sacada demarca a separação entre dois lugares: o Centro — não só da cidade mas como Financeiro, uma vez que era na Rua Quinze de Novembro que se situava a Bolsa do Café, assim como grande parte dos bancos e escritórios da cidade, e o Bairro do Brás, com seus imigrantes, a pobreza, a exploração. Sem dúvida, são

⁵² Id. *Ibidem.*, p. 28.

⁵³ ANDRADE, Oswald de, *MSJM*, fragmento 73: *Garage e Escritório*.

“Fabricantes”: a força de trabalho importada da Itália está ali. A contraposição entre um espaço e outro na escrita não é fortuita: no coração da cidade fica o poder, as sacadas dos escritórios, a Bolsa de valores; o Brás surge como contraponto espacial e significativo da presença dos operários e do antagonismo entre o centro e a periferia da cidade — entre Capitalistas e Trabalhadores.

Trabalhadores submetidos, quase sempre, a uma dupla exploração: uma no próprio trabalho, a outra com os aluguéis. Grande parte das habitações operárias pertenciam aos próprios patrões — como, por exemplo, Francisco Matarazzo —, que podiam explorar, assim, sua força de trabalho em suas indústria como pela cobrança dos aluguéis⁵⁴. As contestação à exploração no interior da fábrica como na questão da moradia ocorre na greve de 1917, sendo que o jornal anarquista *A Plebe* denuncia a exploração e reivindica

que os aluguéis das casa, até 100\$000 fossem reduzidos em 30%, não sendo executados nem despejados por falta de pagamento os inquilinos das casas cujos proprietários se opusessem àquela redução.⁵⁵

São Paulo, na narrativa, é um vasto campo de exploração, dominado por um regime de tempo único, ditado pela burguesia e pelo Capitalismo industrial. O espaço da cidade é marcado por tensões sociais, subjacentes às anteposições dos nomes de bairros e ruas no texto. No entanto, tensão e conflito não são as únicas experiências encontráveis na São Paulo oswaldiana.

III — Redescobrimdo o Tempo: Carnaval, Drogas

O tempo da reminiscência infantil coexistindo com o tempo adulto indica que o universo da São Paulo moderna não é absolutamente fechado. Eis que a escrita de Oswald vai exatamente “perfurar” esta malha de tempo. A recordação de infância em *MS/M* constrói um lugar seguro em que uma liberdade sexual incipiente pode ser resguardada. Trazidos para o tempo presente, as reminiscências infantis convivem, aos olhos do leitor, ao lado do tempo taylorizado da cidade

⁵⁴ CARPINTERO, Marisa Varanda Teixeira, “Imagens do Conforto: a casa operária nas primeiras décadas do século XX em São Paulo”, pp. 141 - 146.

⁵⁵ “O que reclamam os operários”, *A Plebe*, 21/07/1917, p.3, Apud. CARPINTERO, id. ibidem. p. 143

da burguesia. Tanto que a infância, no livro, é vigiada pela família, é circunscrita a internatos de moças. E o sexo, na idade adulta, é confinada no espaço do casamento forçado, da repressão da moral católica. Não por acaso são *guardas* que conduzem Serafim Ponte Grande da Delegacia para o altar.

No entanto o anti-herói miramariano/serafiniano não é um homem de prisões: a restrição à ordem e à temporalidade do relógio é pouco para detê-lo.

Antes de morrer atingido por um raio, Serafim Ponte Grande proclama:

PREGAÇÃO E DISPUTA DO NATURAL DAS AMÉRICAS
AOS SOBRENATURAIS DE TODOS OS ORIENTES.

— Tudo é tempo e contra-tempo! E o tempo é eterno. Eu sou uma forma vitoriosa do tempo. Em luta seletiva, antropofágica. Com outras formas de tempo: moscas, eletro-éticas, cataclismas, polícias e marimbondos!

Ó criadores das elevações artificiais do destino eu vos maldigo! a felicidade do homem é uma felicidade guerreira! Tenho dito. Viva a rapaziada! O gênio é uma longa besteira!⁵⁶

Forma vitoriosa de contra-tempo: tempo antropofágico. Tempo tropical, exótico, mundial. Sobrenatural. Da América para todos os Orientes. Dos índios para o zen. Tempo anti-capitalista, anti-policia. Tempo de combate: negação do domínio dos gênios acadêmicos. Tempo dos jovens: “viva a rapaziada!”. Início dos tempos da antropofagia, tempo ancestral, tempo eterno, tempo futuro. Enraizado nas manifestações tribais que pontuam a cidade. Como o carnaval.

O Carnaval é um dos primeiros lugares da narrativa, tanto em *MSJM* quanto em *SPG*, que se pode fugir do tempo taylorizado da cidade, bem como do espaço do casamento-prisão. Vimos que em *Os Condenados*, o único momento em que a tristeza de Jorge D’Alvelos se amaina, em *A Estrela de Absinto*, é quando este se mistura ao povo em meio aos festejos do carnaval. É no curso, na alegria da multidão, que o artista alivia, momentaneamente, sua angústia.

Se o Desejo é uma questão crucial para a arte de vanguarda — especialmente para o Surrealismo —, é necessário um lugar para ele, não só no espaço da arte, mas também no espaço

⁵⁶ ANDRADE, Oswald de, *SPG*, op. cit. p 129-130.

da vida. O Desejo intenso de Miramar inscreve-se na cidade durante os festejos de carnaval, quando este está junto de Rolah, sua amante. Tanto Miramar quanto Serafim, aliás, apaixonam-se constantemente ao longo das narrativas. Não está em jogo aqui a questão da fidelidade, mas apenas a do Desejo, da afirmação do Desejo Amoroso enquanto um valor, o que constitui uma atitude de rebeldia no mundo moderno, segundo nos diz Roland Barthes, falando sobre o Intratável amoroso, que diante de

" (...). Todos os argumentos que os sistemas mais diversos empregam para desmistificar, limitar, apagar, enfim, depreciar o amor, eu os escuto mais me obstino: " Sei bem, mas contudo..." (...). Essa teimosia, , o protesto do amor: debaixo do concerto de " boas razões " para amar de outro modo, amar melhor, amar sem estar apaixonado, etc., uma voz se faz ouvir que dura um pouco mais de tempo: a voz do Intratável apaixonado."⁵⁷

Na teimosia e na afirmação do amor Miramar põe em ação sua revolta subjetiva contra os comportamentos instituídos. E nesta sua afirmação do desejo amoroso vemos surgir uma outra representação da cidade que se fecha em torno do objeto do seu amor e do seu desejo, durante a festa de carnaval. O nome do fragmento, sintomático: *Passa o Amor*:

" A tarde suicidava-se como Petrônio.

Serpentinas explodiam ao nosso lado na extensão toldada de bandeiras e asfalto.

Famílias iam por quatro filas de máscaras carruagens, estandarteando longes vultos ornamentados e confusos caminhões caminhantes.

Dominós agigantavam-se como bandeiras amarelas.

No enroscamento dos bonecos rodantes em roda dos maços fofos com guirlandas elétricas de papel, os carros tinham lentidões de rabos.

Rolah ria como um animal espancado e fazíamos regressar as serpentinas vindo voando."⁵⁸

⁵⁷ Roland BARTHES, *Fragmentos de Um Discurso Amoroso*, op. cit. pp. 16

⁵⁸ Oswald de ANDRADE, *Memórias Sentimentais de João Miramar*, op. cit. pp. 76-77

No trecho acima, o autor-personagem nos oferece um registro panorâmico do movimento dos carros e de toda a agitação durante a festa de carnaval, que na São Paulo da década de 10, e no início dos anos 20, era festejado no curso na Av. Paulista, e de forma mais espontânea e sem pompa no Bairro do Brás, em suas ruas ou no coração do Bairro, o teatro Colombo, no Largo da Concórdia⁵⁹. A descrição e a atenção do narrador se fecham, porém, sobre a felicidade do objeto amado. E é aqui que podemos ver a cidade oposta à "Corretorópolis": falamos da cidade das festas e da afirmação do amor e da intensidade dos sentimentos - a cidade dos amores de Miramar/Serafim, onde coexistem a menção dos espaços populares, como o circo. O amor (o Desejo) e o carnaval, unem-se na narrativa. A cidade, dominada pelo carnaval, foge ao tempo taylorizado, evocando um tempo *Pau-Brasil*, como podemos ver no manifesto:

O Carnaval do Rio é o acontecimento religioso da raça. Pau-Brasil.⁶⁰

Concomitantemente ao carnaval, uma outra fonte de experiências surge. E, com ela, é a própria modificação da consciência e do ritmo do corpo que é alterado. Potencializando o Desejo sexual, temos uma passagem em *SPG* em que uma droga muito conhecida em nossa época é utilizada:

" (...)

- Vamos tomar o trocinho, meu bem?

- Vamos...

Abrem o frasco hospitalar. Mergulham na atração imponderável, como baratas.

(...)

Vácuo de pedras pomes. Mais trocinho.

Uma atração sexual nas lâminas sem peso. A ronda das fechaduras atrás dos trincos. Um frio estupefato, de nariz duro. Os corações maratonam como sexos. (...)"⁶¹

A utilização de drogas surge aqui junto do sexo. Aceleração do corpo, erotização dos órgãos, expansão dos sentidos, excitação. Fim dos freios, fim dos limites. Drogas, sexo: "os corações maratonam como sexos". E o próprio texto maratona, ritmicamente, com a cocaína.

⁵⁹ Nicolau SEVCENKO, *Orfeu Extático na Metrópole*, op. cit. pgs. 104-105

⁶⁰ *Manifesto da Poesia Pau-Brasil*, in. SCHWARZ, Jorge, *Vanguardas Latino-Americanas*, p.136

⁶¹ ANDRADE, Oswald de, *SPG*, op. cit. pp. 81-82.

Simple transgressão? Não: estetização do sexo à partir das sensações causadas pelo consumo da droga. O tempo antropofágico também é a incorporação do tempo da cocaína.

Drogas. Seu uso não é algo exclusivo de Oswald de Andrade:

(...)

A experiência com Sedol foi também curiosa. Aliás única experiência que me amedrontou, quanto a estupefacientes, já passei um carnaval inteiro, cinco dias a cocaína, não me viciiei. Alcool quando quis largar, larguei. Mas largar o Sedol que eu usara apenas esses dias de dor, uma e o máximo de duas injeções por dia, foi a maior luta moral que eu já tive. Minha cama aqui no quarto é encostada na parede. Eu dava socos na parede até o nó dos dedos sangrarem para substituir a vontade por uma dor mais imediata. Venci. De vícios, o único que me venceu foi o fumo. (...) ⁶²

Nicolau Sevcenko aponta para uma crescente narcotização do cotidiano, em *Orfeu Extático na Metrópole*. Segundo o historiador, há uma alteração no próprio ritmo do corpo com a aceleração vertiginosa do dia-a-dia, a mecanização do cotidiano e do tempo. Os corpos necessitam, na modernidade, de uma constante estimulação, por vias artificiais. Ou seja: café, cocaína, álcool, tabaco. Ressalta ainda toda a preocupação das autoridades médicas com o consumo de drogas na cidade ⁶³.

O uso de drogas por membros do grupo modernista nunca foi um motivo de escândalo. E não se trata aqui de “abalar” a imagem dos Andrades, dos pais fundadores... Mas de demarcar que a composição que Oswald elabora também inclui a alteração da percepção do próprio escritor, de uma estetização do ritmo urbano à partir das experiências com a cocaína, concebendo um cotidiano de ritmos alterados, distantes do tempo taylorizado da cidade. Outros escritores modernistas, como Manuel Bandeira, foram pródigos em poetizar uma cidade embriaga, enfumaçada pelos cigarros, apreendendo a cidade em sua pulsação *inconsciente, trágica e em sua rotina narcotizada* ⁶⁴.

•

Inconsciente. Fenômenos oníricos. Sonhos estranhos:

⁶² ANDRADE, Mário de, *Correspondente Costumas: cartas a Pedro Nava, 1925-1944*, p. 122-123.

⁶³ SEVCENKO, Nicolau, id. ibdem, pp. 84-85.

⁶⁴ SEVCENKO, Nicolau, id. ibdem., pp. 258-268.

Confessionário

Prezado e grandíssimo Sr. Sigismundo.

De regresso a Paris encontrei minha ex-amante, Dona Branca Clara inteiramente nervosa.

Vive sonhando que tem relações sexuais com Jesus Cristo e outros deuses. Isto é demais! Peço-lhe o socorro da psicanálise. Junto lhe envio o pesadelo de um dos seus espécimens ou um espécimen de seus pesadelos.

Grato pela solução.

P.G.

O aviador zangou-se. Começou falando baixo e pouco a pouco levantou a voz e tirou para fora o pênis. Eu fingi que não vi e por isso fui condenada à morte. Jesus Cristo também. Estávamos numa sala muito comprida e cheia de recados. Meio escura, meio iluminada. Tínhamos uma porção de problemas aritméticos a resolver antes desubir para nos entregarmos ao verdugo. Deixamos dois problemas para o dia seguinte. Por cansaço. Despedimo-nos. Jesus Cristo encostou-se todo em meu corpo. Eu descí no meio de escadas. Estava numa capela de colégio cheia de alunas, genuflexórios de alumínio e freiras. Que nojo! resolvi fugir pelo fundo. Duas escadas subiam saindo de um estrado alto. Tudo preto, forrado de pano. Uma eça no centro. Um padre enorme e horrível com uma máscara na mão. Para fugir, eu precisava tomar impulso num castiçal de madeira. Quando toquei as mãos nele para passar com as pernas abertas como num jogo de sela, uma bomba estourou e fendida fui jogada para uma altura enorme. Compreendi que tinha sido vítima de uma cilada enquanto caía desfeita em faíscas. Que dor!

Freud, devorado pela escrita, receita:

Ilustre Balaústre:

Só um acordo com o inconsciente de Dona Branca Clara poderá esclarecer o magnífico negativo que tenho em mãos e revelá-los. Parabéns pelo monstro que tem em casa. Mande-o.

Sigismundo

E Pinto Calçudo (o famoso personagem que é expulso do romance), diagnostica:

Diagnóstico: Dona Branca Clara é uma vítima da cristianização do Direito Romano também conhecida pelo mote de Civilização Ocidental.(...)

Seu José, assistente⁶⁵

Torsão da psicanálise: enquanto Freud quer revelar o seu “negativo”, atuando como um cientista interessado em seu objeto, José Ramos Góis Pinto Calçudo realiza a devoração da psicanálise, ultrapassando seu caráter de método terapêutico para constituir-se numa crítica da

⁶⁵ ANDRADE, Oswald de, *SPG*, pp. 93-94 — ambas as citações.

cultura branca e européia, estabelecida aqui por ocasião dos descobrimentos. A antropofagia, incorporando o tempo da psicanálise, propõe-se a escavar os “conteúdos latentes” do inconsciente histórico. Contra-tempos drogados e atormentados, que opõe-se ao tempo da Corretorópolis. E da História do Brasil.

IV — A História Como Utopia

Seqüência de menções à figura históricas em *SPG/MSJM*. Listando-as, temos: Carlos Magno, Alexandre o Grande, Joana d’Arc, Péricles e Aspásia, Orígenes, Anhangüera, Padre Feijó, Visconde de Ouro Preto, Rui Barbosa, Dom Pedro Primeiro, Dom Pedro Segundo, Olavo Bilac, Herodes, Dom João VI, Floriano Peixoto, Dante, Victor Hugo, só para ficarmos com alguns. Estas figuras comparecem, no mais das vezes, boca de personagens como o Dr. Mandarin Pedroso, grande diretor do recreio literário Pingue-Pongue — o mesmo Doutor que, assimilando o verso de Olavo Bilac (“Pátria, latejo em ti”), encarnam o intelectual parnasiano.

SPG vai instaurar uma outra relação com o passado. Uma nova contagem: se estamos diante de uma proposta de Revolução, não por acaso o passado precisa ser torcido, a referência da História precisa ser contada de uma outra forma. *O passado é invertido*. Esta inversão inscreve-se na cidade de São Paulo, quando do levante paulistano sob comando do General Isidoro Dias Lopez contra o governo federal, em 1924.

As ruas da cidade tornam-se um campo de batalha entre rebeldes e governistas durante cerca de vinte e três dias; a cidade é bombardeada por aviões do governo federal após o dia cinco de Julho, com grande destruição e grande quantidade de mortos e feridos. Para o Serafim Ponte Grande, o que está ocorrendo é explosão de todas as loucuras e desequilíbrios políticos, sociais e culturais do período. Entrementes, o personagem faz a autocritica de sua vida de enganos e de ilusões, agora posta em suspensão em meio aos combates.

De noite, às quintas e sábados, fazíamos filhos com a cara enquadrada nas claridades cinematográficas da janela. Pensava no grelo de Pola Negri, ou nas coxas volumosas de Bebé Daniels. Minha esposa pensava em Rodolfo Valentino. (...)

Um vento de insânia passou por São Paulo. Os desequilíbrios saíram para fora como doidos soltos. A princípio nas janelas, depois nas soleiras das portas. O meu país está doente há muito tempo. Sofre de incompetência cósmica. Modéstia parte, eu mesmo sou um símbolo nacional. Tenho um canhão e não sei atirar.

Quantas revoluções mais serão necessárias para a reabilitação balística de todos os brasileiros?⁶⁶

No palco urbano de batalha, o que Serafim vê é muito mais do que uma oposição entre o Governo e o Estado: ele projeta uma *primeira e fugaz possibilidade de redenção* dos oprimidos, que surge num delírio surrealista:

Negros martelam metralhadoras. Uma trincheira real onde se digere pinga-com-pólvora! Famílias dinastas d'África, que perderam tudo no eito das fazendas - fausto, dignidade carnavalesca e humana, liberdade e fome - um dia acordando com as garras no sonho de uma bateria. Viva a negrada! Sapeca fogo!

E os índios onde os missionários inocularam a monogamia, e o pecado original! E os filhos dos desgraçados co'as índias nuas! Vinde, vinde destroçar as tropas do Governo-Geral! Fogo, indaiada de minha terra tem palmeiras!⁶⁷

O acontecimento terrível transforma-se, por um momento, em possibilidade de libertação dos índios e negros, subjugados pela escravidão e pela pilhagem (uma redenção da história), bem como uma reconquista de seus modos de vida, vencendo o conquistador (redenção cultural e política). Não se trata de São Paulo contra o governo federal, mas sim: o reprimido da cultura brasileira, que aflora em um momento de total desarranjo político e social e que pode por em xeque-mate toda a cultura dominante do período.

O próprio Serafim parte para a realização da “descida antropofágica”: Serafim mata seu patrão, Benedito Pereira Carlindonga, “*com um certo tiro de canhão no rabo*”; dispensa sua família, rouba o dinheiro dos revoltosos e fica rico, partindo para o exterior, numa vida de libertinagem, drogas, literatura.

Todas aquelas repressões apontadas nas *MSJM* são vingadas em *SPG*. E a inversão do curso da história como proposta de redenção do passado e superação do mundo burguês. No navio “El Durasno”, ocorre a Revolução Moral Antropofágica, em que todos os tripulantes, crianças, jovens, adultos, velhos, são despidos, ao mesmo tempo em que é declarada abolida todas as repressões, sanções, interdições de qualquer espécie sobre os corpos e os desejos sexuais. Na verdade, é a América tropical reencontrada - isto segundo os moldes antropofágicos.

⁶⁶ Id. *Ibidem.*, p. 46

⁶⁷ Id. *Ibidem.*, p. 47

Nudez, naturalidade, satisfação, magia, e principalmente a derrocada da cultura burguesa de importação, repressão, lucro e austeridade e de sua expressão literária máxima: o Parnasianismo.

•

Se a História é citação de personalidades na boca do Dr. Mandarin Pedroso, se ela é o retrato de Floriano Peixoto na parede, se ela é a distorção dos acontecimentos de 1924, enfim, se ela um arranjo de ícones textuais afinados com a forma poética parnasiana, o que temos em *SPG* é um movimento de *iconoclastia histórica*, caracterizado pela paródia do discurso parnasiano e da erudição oca. Iconoclastia que destrói Dom Pedro, Floriano, a articulação erudição-pensadores do passado, e que instaura uma inversão do olhar em relação à cultura brasileira: tudo o que a historiografia dominante rejeitava surge com um sinal de positivo na frente, numa alegre destruição da História e do mundo burguês. Combate-se assim historiografia positivista com toda a sua galeria de heróis distantes, grandiosos e quase atemporais, tão ao gosto dos parnasianos, com uma contra-mitologia em que o índio e o negro que se apresentam no romance com vítimas em vingança, heróis que obedecem o desejo de Serafim.

O anti-herói oswaldiano, através da composição satírica, apresenta o fundo perverso que se esconde por detrás das promessas da *Belle Époque* paulistana, pondo em prática, pela arte, o programa estético-político e revolucionário anunciado nas páginas da Revista de Antropofagia em 1929:

A descida antropofágica não é uma revolução literária. Nem social. Nem política. Nem religiosa. Ela é tudo isso ao mesmo tempo. Dá ao homem o sentido verdadeiro da vida, cujo segredo está - o que os sábios ignoram - na transformação do tabu em totem. Por isso aconselhamos: "absorver sempre e diretamente o tabu."⁶⁸

O que vemos no romance é uma nova desmontagem do universo burguês, sua alegre tentativa de sua destruição. Aqui, algumas características do Surrealismo foram deglutidas e aproveitadas de maneira bastante particular, retendo-se especialmente os preceitos Freudianos. *SPG* procurará não só fazer a denúncia do que é a sociedade, *mas trazer de volta os conteúdos recalcados no indivíduo* - no caso, o próprio Serafim - bem como *os conteúdos recalcados da cultura*⁶⁹. Isto é a transformação do Tabu em Totem: trazer de volta o interdito da cultura, e

⁶⁸ Revista de Antropofagia, segunda dentição, número 2. Encarte do jornal *Diário de São Paulo*, Domingo, 24 de março de 1929

⁶⁹ Cf. o capítulo 5 de HELENA, Lucia, *Totens e Tabus da Modernidade Brasileira*, p. 129 e seguintes.

liberá-lo para poder experimentar suas possibilidades criadoras e... redentoras, uma vez que a volta dos conteúdos interditos implica na revisão de como se concebe e de como se forma uma consciência da cultura, ou seja, da História.

À propósito desse tema, Maria de Lourdes Eleutério nos situa muito bem qual a posição da vanguarda antropofágica com relação à história brasileira. Ressalta a autora que, “*pelo ângulo antropofágico, nossa história foi feita de expoliação e violência. A Antropofagia diz não aos feitos gloriosos dos brancos, exaltando a bravura do índio. Arrasa personagens consagrados. Padre Vieira é invocado por sua retórica e eloquência, João Ramalho é reduzido a nosso primeiro patriarca tão-somente. A Antropofagia propõe uma anti-história.*”⁷⁰

A cidade de São Paulo inscreve-se, assim, em um espaço utópico, totêmico, ou um *espaço devorador*, segundo Dirceu Lindoso. E aqui é preciso reportar-se à leitura de Bachofen — advinda através do contato com *A origem da família, do Estado e da Propriedade Privada*, de Friedrich Engels⁷¹. Segundo Dirceu Lindoso, com a leitura de Bachofen, Oswald recupera toda uma *antropologia jurídica* fundada na idéia de um Matriarcado original.

O texto em questão é de Johann Hakob Bachofen, intitulado “O Matriarcado. Pesquisas acerca da Ginecocracia da Natureza Religiosa e Jurídica no Mundo Antigo” e publicado originalmente em 1861. Neste trabalho, Bachofen argumenta que o progresso da cultura ocidental e cristã se deve ao longo esforço de ruptura com a ordem matriarcal original em direção ao domínio do patriarcado. A história, para Bachofen, progride na medida em que o homem assume o controle, e com ele, a razão. Retornar ao matriarcado seria, antes, uma decadência, um retorno à desrazão⁷².

Há em *SPG* ocorre a “devoração” do tema da Ginecocracia para a composição de um *discurso político*, em que tanto a ordem primitiva quanto a *tecnologia* do presente seriam unidos para compor uma Utopia, uma aspiração de ultrapassagem da ordem repressiva da cultura ocidental. Nesta operação, a Antropofagia “...*exerce a dupla função de uma crítica da histórica da cultura e uma crítica cultural da história*”⁷³.

⁷⁰ ELEUTÉRIO, Maria de Lourdes. *Oswald: itinerário de um homem sem profissão*, op. cit. p. 149

⁷¹ SCHWARZ, Jorge, *Vanguardas Latino-Americanas*, p.136

⁷² LE RIDER, Jacques, *A Modernidade Vienense e as Crises de Identidade*, pp. 178-179.

⁷³ LINDOSO, Dirceu, *A Diferença Selvagem*, op., cit. pp. 268-269.

É da inversão de uma teoria etnológica de fundo conservador que Oswald a versão põe em xeque a versão oficial da História do Brasil: contra o domínio do homem vestido, concebe-se um tempo mítico que se torna depositário de uma suposta democracia original — “Comunismo Primitivo”, nos termos do Manifesto Antropófago—, em que os homens não mandavam (o que aconteceria nas tribos indígenas de antes do Descobrimento), na qual não existiriam tabus (interdições impostas pela cultura patriarcal).

Esta idealização mítica do passado corporifica-se em uma utopia, pretendendo ultrapassar o presente sufocante: a operação artística torna-se, assim, um discurso político na Antropofagia. O passado pré-descobrimento, pré-urbe, surge como imagem-força política que antepõe-se ao tempo das fábricas, da repressão sexual (tabu). A cidade e toda a sua gama de conflitos inscreve-se nesta perspectiva utópica da escrita: é transformada, ao mesmo tempo, em palco, em problema, em material, num ordenamento desejante “louco” e cinematográfico. Na composição que fragmenta a cidade e o tempo, o artista se torna político, procurando intervir em seu tempo, multiplicando temporalidades, reinventando a percepção do espaço.

Oswald de Andrade, em suas brincadeiras e nas piadas com a vida política e com a história do país, nos mostra que *a criação artística transforma a sociedade e a cidade em um texto aberto. É no processo de percepção do objeto e de criação artística que se percebe e intervêm nas fissuras da ordem dominante, em suas contradições, seus problemas e suas virtudes.* A pesquisa estética praticada por Oswald propicia-nos a chance de percebermos o real como um (con)texto aberto, em que podemos intervir, reorganizar, participar, perscrutar, desconfiar, trocar, tomar o controle e mesmo mudar o nosso destino e do universo que nos cerca.

•

• •

Conclusão

O presente estudo procurou debater como a crítica bibliográfica se apropriou da obra de Oswald de Andrade, inscrevendo-a em circuitos de interpretação ligados, particularmente, à uma situação de poder dentro da academia.

Igualmente, procurou estudar o estatuto que a cidade assume em suas obras, resgatando, o quanto possível, as experiências urbanas que a escrita de Oswald proporciona perceber.

Se a modernidade é uma “*faca de dois gumes*” como afirma Anthony Giddens¹, podemos dizer que Oswald se equilibra exatamente no *corte* da lâmina. Sua escritura procura problematizar a modernidade paulista em seus vários aspectos, propondo ao leitor, através da composição de suas obras, *uma seleção e um posicionamento deste frente ao quadro de transformações de sua época*. Sua atuação ocupa tanto o lugar particular da literatura como também o campo político: Oswald procura renovar a literatura para que ela possa cumprir a sua função política. A cidade, desta forma, é tanto um manancial de formas, como também, campo em que a escritura pode imprimir novos significados.

Assim, talvez tenha algum sentido ler Oswald de Andrade hoje, pensando-o não como um esteta genial, mas como um literato que procura intervir necessariamente onde ele mais tem condições: no campo da *constituição de percepções*. Contra a História oficial, contra a literatura dominante, contra a mesmice de seu tempo (que parece ser a do nosso, também), ler Oswald hoje implica em tomar contato com possibilidades de tempos diferentes do regime imposto pelo capitalismo e pelo monopólio do tempo abstrato². Da mesma forma, ele retira da cidade seu aspecto absolutamente funcional, transformando-a em um campo de experiências literárias e perceptivas. Sua literatura, mais do que obedecer a qualquer sistema de crítica literária, nutre-se da cidade, inscreve-se nela, criticando seu tempo, mas atravessando-o pela leitura, para nos dizer que também é necessário pormos em discussão a nossa própria percepção do social.



¹ GIDDENS, Anthony, *As Consequências da Modernidade*.

² Sobre a imposição do tempo do relógio, ver GIDDENS, id. *ibidem*. p. 26.

BIBLIOGRAFIA

A — FONTES

ANDRADE, Oswald de, *Do Pau-Brasil à Antropofagia e às Utopias*. 2ª edição, Rio de Janeiro, 1978.

_____, *Os Condenados*. São Paulo, Cículo do Livro, s/d

_____, *Poesias Reunidas*. 5ª edição. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1975. (Obras Completas de Oswald de Andrade vol. 7).

_____, *Serafim Ponte Grande*. 4ª edição, São Paulo, Globo, 1994.

_____, *Um Homem Sem Profissão, sob as ordens de mamãe: memórias e confissões*. Prefácio de Antônio Cândido. Rio de Janeiro, INL — Civilização Brasileira, 2ª Edição, 1974. (Obras Completas de Oswald de Andrade vol. IX)

_____, *Os Dentes do Dragão: entrevistas*. Organização de Maria E. Boaventura. 2ª edição, São Paulo, Globo, Secretaria de Estado da Cultura, 1990.

_____, *Memórias Sentimentais de João Miramar*. 7ª edição, São Paulo, Globo, 1995.

B — GERAL

ADORNO, Sérgio, *Os Aprendizes do Poder: o bacharelismo liberal na política brasileira*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1988.

ANDRADE, Mário de, *Cartas de Mário de Andrade a Prudente de Moraes, Neto*. Org. Georgina Koifman. Apresentação de Antônio Cândido. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1985.

_____, *Correspondente Costumaz: cartas à Pedro Nava, 1925-1944*. Ed. preparada por Fernando da Rocha Perez. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1982

ATHAYDE, Tristão, *Teoria, Crítica e História Literária*. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos; Brasília, INL, 1980.

BARTHES, Roland, *Sade, Fourier, Lolita*. Lisboa, Edições 70, s/d

_____. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Trad. Hortênsia dos Santos. 2ª edição. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1981.

BERRIEL, Carlos Eduardo (org.), *Mário de Andrade Hoje*. São Paulo, Ensaio, 1990.

BOAVENTURA, Maria Eugênia, *O salão e a Selva: uma biografia ilustrada de Oswald de Andrade*. São Paulo: Editora Ex Libris — Campinas: Editora da Unicamp, 1995.

BOLLE, WILLI, “Cultura, Patrimônio, Preservação”, in. ARANTES, Antônio Augusto (org.) *Produzindo o Passado*, São Paulo, Brasiliense, 1984.

BOPP, Raul, *Vida e Morte da Antropofagia*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1977.

BORGES, Jorge Luis, *El Aleph*. Buenos Aires, Alianza/Emecé, 1995.

BOSI, Alfredo, *História Concisa da Literatura Brasileira*. 33ª edição, São Paulo, Cultrix, 1994.

BRADBURY, M. & McFARLANE, J. *Modernismo: guia geral*. Tradução de Denise Bottman. São Paulo, Cia das Letras, 1989

BRETON, André, *Conversaciones (1913-1952)*. Trad. de Leticia Hulsz Piccone. México, Fondo de Cultura Económica, 1987.

BRITO, Mário da Silva, *História do Modernismo Brasileiro*. 4ª edição, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1974

BRUNO, Ernani Silva, *História e Tradições da Cidade de São Paulo vol. III: Metrópole do Café (1872-1918) — São Paulo de Agora (1919-1954)*, São Paulo, HUCITEC — Secretaria Municipal de Cultura, 3ª. Ed., 1984

BURKE, Peter, *A Escrita da História: novas abordagens*. Trad. Magda Lopez. São Paulo, Ed. da Universidade Estadual Paulista, 1992.

CAMPOS, Augusto de, “Revistas Re-vistas”, in *Revista de Antropofagia* ed. Fac. Similar. São Paulo, Abril Cultural — Metal Leve, 1975.

_____. *Pagu: vida-obra*. 2a. edição. São Paulo, Brasiliense, 1982

- CÂNDIDO, Antônio, *Vários Escritos*. Rio de Janeiro, Duas Cidades, 1977.
- CAPELATO, Maria Helena, *Os Arautos do Liberalismo: imprensa paulista 1920-1945*. São Paulo, Brasiliense, 1989.
- CARPINTERO, Marisa, "A casa operária na primeiras décadas do século XX em São Paulo". In. BRESCIANE, Maria Stella (org.), *Imagens da Cidade séculos XIX e XX*. São Paulo, Marco Zero, ANPUH (São Paulo), Fapesp, 1993.
- CASTRO, Nancy Campi de, "O Texto Contemporâneo: de Freud a Barthes". In. *Revista de Cultura Vozes*, vol. 79, n. 10, Dez. de 1985
- CHALMERS, Vera, *3 linhas e 4 verdades: o jornalismo de Oswald de Andrade*. São Paulo, Duas Cidades, Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1976
- CHARTIER, Roger, "O Mundo Como Representação". *Revista Estudos Avançados*. Trad. Andréa Daher e Zenir Campos Reis. São Paulo, USP, 11(5), 1991
- _____, *A História Cultural: entre práticas e representações*. Trad. Maria Manuela Galhardo. Lisboa, Difel, s/d
- CHAVES, Flávio Loureiro, "Contribuições de Oswald e Mário de Andrade ao romance brasileiro", in. *Aspectos do Modernismo Brasileiro*. Porto Alegre, UFRS, 1970
- Catálogo Geral das Edições em Stock da Livraria José Olympio Editora*, (janeiro de 1949),
- COLI, Jorge. *Ética, Política, Revolução, Surrealismo*. Campinas, IFCH/UNICAMP, março de 1994. (Cadernos Primeira Versão)
- DEL FIORENTINO, Terezinha, *Prosa de Ficção em São Paulo — produção e consumo (1900-1920)*. Hucitec, Secretaria de Estado da Cultura, 1982.
- DEL PICCHIA, Menotti, *A Longa Viagem*, vol. 2: (1918-1930). São Paulo, Martins — Conselho Estadual de Cultura, 1972
- ELEUTÉRIO, Maria de Lourdes. *Oswald: itinerário de um homem sem profissão*. Campinas, editora da Unicamp, 1989
- EISENSTEIN, Sergei. *O Sentido do Filme*. Trad. Tereza Ottoni. Rio de Janeiro, Jorge Zahar editor, 1990
- FACIOLI, Valentim (org.), *Breton - Trotsky: por uma arte revolucionária independente*. Trad. de Carmem Sylvia Guedes, Rosa Maria Boaventura. São Paulo, CEMAP : Paz e Terra, 1985.

FONSECA, Maria Augusta, *Oswald de Andrade 1890-1954: biografia*. São Paulo, Ars Editora, Secretaria de Estado da Cultura, 1990.

_____. *Palhaço da burguesia*. São Paulo, Polis, 1979

FOUCAULT, Michel, *A Arqueologia do Saber*. Trad. de Luís Felipe Baeta Neves. 3ª edição, Rio de Janeiro, Forense Universitária, 1987.

GUERRA, Abílio, "O Primitivismo Modernista em Mário de Andrade, Oswald de Andrade e Raul Bopp". *Revista Óculum*, nº. 2, FAU/PUCCAMP, set. 1992.

GULLAR, Ferreira, *Vanguarda e Subdesenvolvimento*, Rio de Janeiro, José Olympio Editora, 1968.

HARDMAN, Francisco Foot, *Nem Pátria Nem Patrão! Vida operária e cultura anarquista no Brasil*. 2ª edição, São Paulo, Brasiliense, 1984.

HELENA, Lúcia, *Totens e Tabus da Modernidade Brasileira: símbolo e alegoria em Oswald de Andrade*. Rio de Janeiro, UFF, 1979

ISER, Wolfgang, *O Ato da Leitura: uma teoria do efeito estético vol. I*. Trad. Johannes Kretschmer. São Paulo, Editora 34, 1996.

JANOVITCH, Paula Ester, *O Menir de Pommery*. Tese de Mestrado, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 1994.

JAUSS, Hans Robert, *A História da Literatura Como Provocação à Teoria Literária*. Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo, Ática, 1994

KARL, Frederick Robert, *O Moderno e o Modernismo: a soberania do artista (1885-1925)*. Trad. de Henrique Mesquita. Rio de Janeiro, Imago Ed., 1988.

LACAPRA, Dominick, "História e Romance". *Revista de História*, n. 2/3. 1991. Trad. Nelson Schapochinik.

LÉGER, Fernand, *Funções da Pintura*. Introdução de Eduardo Subirats; tradução de Eduardo Brandão. São Paulo, Nobel, 1989.

LE RIDER, Jacques, *A Modernidade Vienense e As Crises de Identidade*. Trad. Elena Gaidano. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1992.

LINDOSO, Dirceu, *A Diferença Selvagem*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira; Brasília, Instituto Nacional do Livro, 1983.

LUKÁCS, György, *A Teoria do Romance*.

MACHADO, Luís Toledo, *Antônio de Alcântara Machado e o Modernismo*. Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editora, 1970.

MARTINS, Wilson, *A Literatura Brasileira vol. VI — O Modernismo*. 4ª edição, São Paulo, Cultrix, 1973

MARTINS, Wilson, *História da Inteligência Brasileira vol. VI: 1915-1933*. São Paulo, Cultrix — Ed. da Universidade de São Paulo, 1978.

MICELI, Sérgio, *Intelectuais e Classe Dirigente no Brasil (1920-1945)*. São Paulo - Rio de Janeiro, DIFEL, 1979.

MORSE, Richard, *Formação Histórica de São Paulo: de comunidade a metrópole*. São Paulo, Difel, 1970.

OLIVEIRA, Maria de Lourdes Abreu de, "Montagem no filme e no romance"; *Revista de Cultura Vozes*, No. 3, ano 81, mai/jun. de 1987.

PRADO, Antônio Arnoni, & HARDMAN, Francisco Foot, *Contos Anarquistas: antologia da prosa libertária no Brasil (1901-1935)*. São Paulo, Brasiliense, 1985.

RAGO, Margareth, *Do Cabaré ao Lar: a utopia da cidade disciplinar*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1985.

RAGO, Margareth, *Os Prazeres da Noite: prostituição e códigos da sexualidade feminina em São Paulo (1890-1930)*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1991.

RANCIÈRE, Jacques, *Políticas da Escrita*. Trad. Raquel Ramallete [et. alli.]. Rio de Janeiro, Ed. 34, 1995.

RICARDO, Cassiano, *Algumas Reflexões Sobre Poética de Vanguarda*. Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editora, 1964.

SARLO, Beatriz, *La Imaginación Técnica: Sueños modernos de la cultura argentina*. Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1992.

SCHWARZ, Roberto, *Ao Vencedor as Batatas*. São Paulo, Duas Cidades, 1977.

SCHWARZ, Roberto, *Que Horas São?* São Paulo, Companhia das Letras, 1987.

SCHWARTZ, Jorge, *Vanguardas Latino Americanas: polêmicas, manifestos e textos críticos*. São Paulo, Edusp - Iluminuras - Fapesp, 1995.

SUSSEKIND, Flora. *O cinematógrafo das letras*. São Paulo, Cia. das Letras, 1987

TÁCITO, Hilário, *Madamme Pommery*. Campinas (SP): Editora da Unicamp, Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992.

TELES, Gilberto Mendonça, *Vanguarda Européia e Modernismo Brasileiro: apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 a 1972*. 11ª edição, Petrópolis, RJ: Vozes, 1992.

TOLEDO, Edilene, *O Amigo do Povo: grupos de afinidade e propaganda anarquista em São Paulo nos primeiros anos deste século*. Tese de Mestrado, IFCH — UNICAMP.

C — FUNDO E BIBLIOTECAS CONSULTADOS:

FUNDO “OSWALD DE ANDRADE” — CEDAE — IEL — UNICAMP

FUNDO “JOSÉ OLYMPIO” — FACULDADES CLARETIANAS DE BATATAIS

BIBLIOTECA DO IEL (INSTITUTO DE LETRAS) — UNICAMP

BIBLIOTECA DO IFCH (INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS) —
UNICAMP

BIBLIOTECA DA FFLCH (FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS
HUMANAS) — USP

BIBLIOTECA DA FHDSS (FACULDADE DE HISTÓRIA, DIREITO E SERVIÇO
SOCIAL) — UNESP - FRANCA