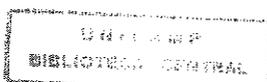


Universidade Estadual de Campinas
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas

Entre Bondes e Carroças: tradição, modernidade e utopia em
Oswald de Andrade

MARA JAQUELINE DE OLIVEIRA

Campinas
1999



UNIDADE	B.C
N.º CHAMADA:	T/UNICAMP
	064e
V.	Ex.
TOMBO BC/	40944
PROC.	278/00
C	<input type="checkbox"/>
D	<input checked="" type="checkbox"/>
PREÇO	R\$11,00
DATA	18/04/00
N.º CPD	

CM-00135170-0

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

OL 4 e Oliveira, Mara Jaqueline de
**Entre bondes e carroças: tradição, modernidade e utopia em
Oswald de Andrade / Mara Jaqueline de Oliveira. - - Campinas,
SP : [s.n.], 2000.**

**Orientador: Renato José Pinto Ortiz.
Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas,
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.**

**1. Andrade, Oswald, de 1890-1954. 2. Modernismo (Literatura
brasileira). 3. Antropofagia. 4. Utopia. 5. Poesia Pau Brasil.
I. Ortiz, Renato José Pinto. II. Universidade Estadual de
Campinas. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.**

Agradecimentos

Ao meu orientador, professor Renato Ortiz, pela generosidade, confiança e atenção ; meus sinceros agradecimentos.

Aos professores Octávio Ianni, Maria Lúcia Bueno e Élide Rugai Bastos pelas sugestões dadas durante o percurso deste trabalho.

Aos funcionários do IFCH e do CEDAE-IEL, pela paciência e eficiência.

Ao CNPq pelo suporte financeiro.

Ao caríssimo amigo Roberto Barbato Junior (Pito), por ter me inserido no “clã dos Andrades” ; à querida amiga Beatriz Villar de Queiroz (Briba) pelos primeiros passos no mundo da informática e por ter me ensinado a celebrar a vida sempre; à Monica De Martino, por sua incomensurável grandeza de alma e de caráter ; à dona Rosy que, para mim, virou sinônimo de coragem; à amiga-comadre Andréa por todas aquelas tardes de café e papos; à Joyce, que através de sua enorme competência profissional, me fez tirar os esqueletos de dentro do armário; à Vanusa Dionísio pela atenção e pelo carinho com que sempre me socorreu nos apuros “computacionais”; ao amigo-compadre Borghi pelo carinho e bom humor constantes; ao amigo Claudinei Spirandelli pelo apoio bibliográfico e atenção carinhosa.

Ao Ivam Higor pelo companheirismo, pela atenção e pelo apoio, mesmo nos dias mais nebulosos. À Alzira, Irina, Tatiana, Yuri e Ivan pelo incentivo e carinho.

Finalmente, aos meus pais Djalma e Lia, meus irmãos Juliana e Djalma Junior, pelo amor, pela confiança, pelo incentivo incessante e incondicional, obrigada sempre!

Dedicatória

Ao meu filho José Ian, com quem estou aprendendo que toda complexidade e, toda simplicidade da vida, estão no riso.

Resumo

Este trabalho tem como objetivo primeiro, investigar algumas questões fundamentais na formação do pensamento social brasileiro, tais como: identidade nacional, constituição do Estado-Nação, tradição, modernidade ; por meio do pensamento e obra de Oswald de Andrade. Buscaremos traçar um paralelo entre seu projeto modernista e o processo de modernização geral da sociedade. Devemos dizer que, utilizaremos obras, poesias, artigos jornalísticos, texto teatral, entre outros; de acordo com nosso interesse analítico, ou seja, não seguiremos necessariamente uma ordem cronológica das publicações do escritor.

Sumário

Introdução.....	01
Capítulo I – Tradição/Modernidade em Oswald de Andrade	
A) Passadismo/Modernismo- raiz da dialética oswaldiana.....	07
B) Primitivismo Pau-Brasil.....	20
C) Cosmopolitismo Antropofágico.....	32
Capítulo II – A Cidade como palco da modernidade modernista	
A) Industrialização: alavanca do progresso.....	44
B) Velocidade, tensão e ruídos da cidade modernista.....	53
C) Locais e personagens da modernidade paulistana.....	71
Capítulo III – Utopia Oswaldiana	
A) Partido Comunista: militância anárquica.....	94
B) Revolução proletária ou literária.....	105
C) Convergências e discrepâncias entre seu projeto modernista e seu projeto político.....	124
Considerações Finais.....	130
Bibliografia de Oswald de Andrade.....	135
Bibliografia Geral.....	136

Introdução

As décadas de 1920 e 1930, caracterizam-se como período de profundas transformações, tanto no panorama mundial, quanto nacional. A primeira Guerra Mundial, a crise da Bolsa de Nova Iorque acabam por colocar em xeque o mundo agrário nacional acirra-se o confronto entre o poder das velhas forças oligárquicas e, os valores da burguesia industrial que começava a emergir no panorama nacional.

A década de 20, apresenta alguns fatos de extrema importância na história nacional recente como: a fundação do Partido Comunista Brasileiro em 22, o Movimento Tenentista e a realização da Semana de Arte Moderna também em 22, entre outros. Esses fatos apontam para um redimensionamento social e político no país, e mais, sinais de repúdio ao poder clânico da oligarquia agrária, bem como, aos hábitos culturais que compunham seu *modus operandi*.

A sociedade de modo geral manifestava por meio de movimentos políticos e culturais (como as greves operárias de 1917-1918), seu desejo de mudanças. Com isso, acentuava-se no pensamento intelectual brasileiro a preocupação em equacionar os novos contornos políticos, econômicos e, sociais que surgiam no horizonte nacional.

Com a Semana de Arte Moderna vem a tona o movimento modernista e, com ele uma vanguarda artística disposta a nacionalizar as artes e, a

romper com a literatura academicista e bacharelesca numa palavra, *passadista*, que se fazia no Brasil.

O movimento modernista brasileiro tinha como projeto o objetivo de definir os elementos formadores da cultura nacional. Em sua primeira fase, chamada *fase heróica*, o modernismo pretendia colocar as artes nacionais no mesmo patamar em que se encontravam as vanguardas européias, em outras palavras, queriam elevar o produto cultural nacional à categoria universal. Disso, resultam dois aspectos de suma importância em relação ao legado modernista, primeiro a renovação estética pressupunha a definição de uma identidade nacional ; segundo as implicações político-ideológicas que derivavam dessa determinava. Não podemos deixar de dizer ainda, que o esforço dos modernistas era de integrar o Brasil no concerto das grandes nações.

A modernidade brasileira só seria possível à medida em que a identidade nacional fosse definida que, fosse definido, nosso traço de originalidade frente, à modernidade universal.

Já na década de 20, (depois de maneira mais acentuada em 30), o movimento modernista brasileiro apresentava, internamente, duas direções para o encaminhamento da questão da nacionalidade. Plínio Salgado e Cassiano Ricardo (do grupo Anta) rejeitavam qualquer tipo de mediação entre a cultura nacional e, a cultura universal. Pensavam o nacional pelo viés exclusivo do pitoresco, do

nativismo , não concebiam o cosmopolitismo, nem tampouco dialogavam com as vanguardas internacionais.

Em posição oposta, Oswald de Andrade edificava seu modernismo com a proposta de *redescobrir o Brasil com olhos livres*, mediando nossa cultura com a cultura universal. Valendo-se dos traços distintivos de nossa identidade cultural, o modernismo de Oswald tinha o propósito de integrar o Brasil no contexto moderno mundial é, como se dissesse, que o Brasil tinha algo de muito original e moderno a oferecer ao mundo ; *a dialética do localismo e do cosmopolitismo* na acertada expressão de Antonio Candido.

Essa dialética se explica pelo sentimento de inadequação próprio dos países periféricos , um dilema que se caracteriza pelo distanciamento entre o modelo de explicação histórico nacional, pautado pelo “atraso” em relação aos países centrais desenvolvidos.

Tradição/Modernidade

Para Oswald de Andrade a tradição que se opunha à instauração da modernidade na realidade brasileira, localizava-se no Brasil rural, no modo de vida obtuso das relações patriarcalistas, no naturalismo sem imaginação. É nesse sentido, que o escritor investe contra a forma de poder praticado pela oligarquia agrária e, parte em defesa do desenvolvimento de uma ordem industrial no país.

Dito de outro modo, a apologia que Oswald faz da industrialização de São Paulo, tem referência direta com seu desejo de que a cidade se tornasse efetivamente uma metrópole. Ainda, para o escritor os progressos tecnológicos, inerentes à industrialização, alavancariam o processo de urbanização da cidade, bem como transformariam, sobremaneira, seus hábitos culturais.

Vale dizer que a hegemonia paulista no movimento modernista, ocorria porque, era no Estado de São Paulo que concentravam-se os interesses das classes dominantes do país. Seu incipiente progresso industrial – dinamizado em grande parte pela oligarquia cafeeira -, devemos acrescentar, dava-lhe um aspecto de metrópole.

Queremos ressaltar, que não há no modernismo *heróico* de Oswald de Andrade, um projeto político-ideológico propriamente definido. O que temos é uma proposta de ruptura estética moderna que esbarrava em uma estrutura social conservadora.

Cidade e modernidade

Oswald valorizou a cidade como espaço coletivo, ela passou a ser um personagem vivo e interativo, em sua obra. Ele direcionou a ação para as ruas, fazendo com que o leitor “o seguisse” e, assim, alterou o ritmo da cidade em seu tempo e espaço. Para utilizarmos uma idéia de Simmel, ele

potencializa a urbanização de São Paulo conferindo aos cidadãos uma nova mentalidade, uma mentalidade moderna. Nesse sentido, Oswald de Andrade operou uma transformação social, num sentido metafórico ou simbólico, qual seja: a instauração de um espírito moderno, na provinciana São Paulo da década de 20.

Para isso ele utilizou uma espécie de linguagem cinematográfica, rápida, fragmentária. Assumiu, ele próprio, o papel de agente transformador voltando à cidade seu olhar-câmera.

Utopia

Em 30, há um aparente recuo na originalidade modernista de Oswald de Andrade em nome de uma postura ideológico-partidária mais radical. A primeira impressão, é a de que a militância comunista fizera Oswald alterar seu escopo literário. para uma linha mais política e, até mesmo, burocratizada. Contudo, o rompimento com o Partido Comunista Brasileiro reafirma que a utopia oswaldiana definia-se muito mais, por uma orientação estético literária que, propriamente, ideológica. Em última instância, trata-se de uma radicalização estética com conseqüências políticas. Entre a tragédia e o carnaval Oswald de Andrade apostou na pluralidade.

Capítulo. I.
Tradição/Modernidade em Oswald de Andrade

“ Lá fora o luar continua
E o trem divide o Brasil
Como um meridiano”
(Oswald de Andrade- Poesias Reunidas)

A) Passadismo/Modernismo – dialética oswaldiana.

PRIMEIRO QUADRO O PAÍS DO INDIVÍDUO.

Personagens: A enfermeira (único ser em ação viva), quatro marionetes : Beatriz (despida), A Outra (coberta por um manto negro), O Poeta e O Hierofante (caracterizados com extrema vulgaridade).

[...] _ A Outra : Estão batendo
 _ O Poeta : Aqui não há portas.
 _ Beatriz : Abre aquela porta.
 _ O Poeta : No meio da mágica.
 _ Beatriz : Nunca se sabe quem é que está batendo.
 _ A Outra : É perigoso abrir toda porta.
 [...] _ Beatriz : Fui violada como uma virgem!
 [...] _ O Poeta : Vou abrir . Não vou.
 _ Beatriz : Tens medo que seja um personagem novo!
 _ O Poeta : Ou de cair num país de fauna mirrada...
 _ O Hierofante : É a reclassificação.
 [...] _ O poeta : Ninguém , como eu, tem a compreensão absoluta da destruição. Cansada e vigilante ela espreita o homem.
 _ Beatriz : Existo para o bem e para o mal.
 [...] _ A Outra : Foste tu poeta que preparaste para Beatriz os caminhos evasivos da liberdade.
 [...] _ O Hierofante: O sexual é a raiz da vida. Aí tropeçam um no outro o mundo velho e o novo.
 [...] _ O Poeta : A poesia é desacordo entre os conceitos.
 [...] _ O Poeta: Eu, o oposto de Beatriz... a raiz dialética de seu ser.
 [...] _ O Poeta : Toda a minha produção há de ser protesto e embelezamento enquanto não puder despejar sobre as brutalidades coletivas a potência dos meus sonhos!

SEGUNDO QUADRO O PAÍS DA GRAMÁTICA.

Personagens: O Turista Precoce (OT.), O Polícia (OP.), Os Cremadores, O cremador, O Juiz, Grupo de Amortalhados, Beatriz, O Poeta, O Hierofante.

_ OT : Faz favor quem são aqueles?
 _ O polícia : Um russo, um alemão, um japonês, um italiano, um nacional...
 _ OT : Que São?
 _ OP : Nomes comuns. É a grande reserva humana onde se tira para a ação, o sujeito...
 Um grupo de gente amortalhada atravessa a cena.
 _ OT : E aqueles?
 _ OP : São mortos.
 _ OT : Vivem juntos vivos e mortos?

_ OP : O mundo é um dicionário. Palavras vivas e vocábulos mortos. Não se atacam porque somos severos vigilantes. Fechamo-los em regras indiscutíveis e fixas. Fazemos mesmo que estes que são a serenidade tomem o lugar daqueles que são a raiva e o fermento. Fundamos para isso as academias... os museus... os códigos... os códigos...

_ OT : E os vivos reclamam?

_ OP : Mais do que isso. Querem que os outros desapareçam para sempre. Mas se isso acontecesse não haveria mais os céus da literatura, as águas paradas da poesia, os lagos imóveis do sonho. Tudo o que é clássico, isto é, o que se ensina nas classes...

[...]_ O poeta : Renovo-me na rua.

[...]_ Os cremadores : Limpemos o mundo! Abaixo os mortos! Eles comem a comida dos vivos! Abaixo!

[...]_ Beatriz : Quem são esses desordeiros?

_ O poeta: É a vanguarda que luta pela libertação humana.

_ O cremador : Fora! Quinhentistas! Falais uma língua estranha às novas catadupas humanas!

[...]_ Os cremadores : somos a língua falada no rádio...

[...]_ Vozes : Aí vem o juiz. Ele julgará!

_ Os conservadores : É um grande gramático.

_ Os cremadores: É um juiz de classe.

[...]_ O juiz : Os mortos governam os vivos. Premissa maior! Premissa menor... os cremadores são excessivamente vivos! Ergo! Ergo! Devem ser... conclusão! Governados...

_ Poeta : O juiz é um morto também.

_ Hierofante : É preciso conservar as instituições!

_ Vozes : Querem mudar a superestrutura.

_ Uma voz : O comportamento

_ Outra voz : A reflexiologia.

Poeta- Não o social domina os humanos. Vem conosco, vem com os liberadores do grande conflito!

TERCEIRO QUADRO- O PAÍS DA ANESTESIA

[...]_ Beatriz : Dizes tão bem o meu nome! Por que tudo que te dou de emoção, de força criadora, não pões em tua arte estancada?

[...]_ Poeta : Pareces anestesiada num lençol de argila!

_ Beatriz : Interrompeste o meu sono, Poeta! És a incorreção!

[...]_ Poeta : Dissimetria, minha criadora dissimetria!

[...]_ Poeta : Reconheço-te, empresa funerária! Na matéria do meu cérebro ficará o teu epitáfio. Nunca mais! (toma do facho e começa a incendiar a árvore da vida). Não mais estes símbolos dialéticos do sexual perturbarão a marcha do homem terreno. Foge ave do paraíso!

[...]_ Poeta : Todo mistério será aclarado. Basta que o homem queime a própria alma.

[...]_ O Hierofante : Respeitável público! Não vos pedimos palmas, pedimos bombeiros! Se quiserdes salvar as vossas tradições e a vossa moral, ide chamar os bombeiros ou se preferir a polícia! Somos como vós mesmos, um

imenso cadáver gangrenando! Salvai nossas podridões e talvez vos salvareis da fogueira acesa do mundo¹.

O texto teatral há pouco transcrito parece-nos bastante instigante e emblemático do binômio passadismo/modernismo em Oswald de Andrade. Quase caricatural, o autor usa e abusa da ironia e do sarcasmo ao compor os personagens que transmitirão sua mensagem de guerra². Num exercício de exegese podemos localizar no texto aspectos importantes da literatura e do pensamento do Oswald da fase heróica.³

Quem é a morta ? Talvez não seja descabido supor que a morta é a língua colonizada, a literatura parnasiana, a língua do país da gramática que desconhece (ou ignora) a língua falada nas ruas e no rádio. Beatriz-Língua-Morta é apresentada ao público nua, exposta, patente. E quem destrói essa musa às avessas, *a ave do paraíso* ? O poeta. É ele que, queimando sua própria alma, liberta Beatriz-Língua-Morta, do jugo da tradição. O Poeta a retira do mundo dos amortalhados, do estado letárgico, abrindo-lhe as portas do novo. O gesto do Poeta é, a um só tempo, morte e libertação.

¹Cf. ANDRADE, Oswald. A Morta. Trechos da peça teatral publicada juntamente com O Rei da Vela em 1937.

² Porque eu continuarei a chamar guerra a toda esta época embaralhada de inéditos (sic) valôres e clangorosas ofensivas que nos legou o outro lado do Atlântico com as primeiras bombardas heróicas da tremenda conflagração européia. Oswald de Andrade no prefácio de Memórias Sentimentais de João Miramar.

³ Consideraremos fase heróica o modernismo que vai de 1900 a 1928. Ver: Lafetá, João Luiz. 1930: A Crítica e o Modernismo, Livraria Duas Cidades, São Paulo, 1974.

A figura do Hierofante determina a idéia de anúncio solene daquilo que está por vir. Representa o adivinho, aquele que domina as ciências ocultas, que é capaz de predizer os acontecimentos . Nesse caso, aquele que comunica o ocaso da literatura ancorada nas tradições academicistas, nos versos metrificados. *É a reclassificação, se quiserdes salvar as vossas tradições e a vossa moral ide chamar os bombeiros ou se preferir a polícia, sentencia ele sobre a mudança eminente.*

O Poeta, uma espécie de alter-ego de Oswald, é o sujeito que opera a transformação, é quem ateia fogo à árvore da vida e liberta a “língua anestesiada”. Cabe a ele o gesto impetuoso e a tarefa de *fazer de sua produção protesto e embelezamento.*

A fogueira do mundo estava acesa, estava anunciado o fim da moral oligárquica, o fim da tradição. Como sabemos, não havia nesse momento do modernismo heróico (década de 20), uma ordem burguesa configurada no país, em que as forças produtivas e o estabelecimento do mercado garantissem a circulação de bens culturais. Com efeito, pretendia-se instituir uma arte e uma literatura modernas num país que não era estruturalmente moderno.

Nesse sentido é que O Poeta-Oswald decide por incendiar Beatriz, libertar a *ave do paraíso* das gaiolas do *passadismo*. Era preciso decretar a morte da tradição e instituir a modernidade, mesmo que em sentido metafórico. Era preciso destacar os traços de originalidade da cultura, nacional como elemento unificador dessa cultura projetando-a em escala nacional e universal. É o que Antonio Candido

chamou de “sementeira das grandes mudanças”, sementes essas que só iriam frutificar na década de 30.

Com isso cremos que a dicotomia tradição/modernidade em Oswald possa ser pensada muito mais como afirmação de uma modernidade baseada na fusão das raízes culturais com os progressos tecnológicos, do que num sentido propriamente patriótico-nacionalista. Dito de outra forma, Oswald havia tomado contato e se identificado com as vanguardas modernistas européias ; todavia, o atraso material e político do Brasil em sua condição de país periférico dificultava a propagação dessa literatura e dessa arte modernista, em solo nacional.

Todo o esforço do escritor concentrou-se no sentido de afirmar que o Brasil possuía, em sua complexidade cultural, uma peculiaridade e originalidade que podiam mesmo ser lidas como modernidade. Assim, as implicações políticas que se desdobrariam, *a posteriori*, em questões como nacionalismo, nação, configuração de um Estado moderno, podem ser vistas como conseqüências de uma transformação estético-literária.

Trabalhamos com a idéia de que não há claramente explícito, no modernismo do Oswald da fase heróica, um projeto fundamentado nas questões de identidade nacional, Estado nacional e nacionalismo num sentido marcadamente político-ideológico. Por conseguinte, a dualidade tradição/modernidade mostra-se muito mais como um ornamento de retórica literária do que uma oposição

historicamente demarcada. Ou, para utilizar uma idéia de Renato Ortiz, a modernidade tomada como um valor em si mesma⁴.

Tal atitude pode ser compreendida se levarmos em conta que o referencial de Oswald são as vanguardas européias – utilizando uma expressão de Antonio Candido havia entre eles um “vínculo placentário”. Contudo, o desenvolvimento cultural na Europa ocorre em concomitância ao desenvolvimento das forças produtivas capitalistas. O tratamento que Adorno dá aos fenômenos culturais deixa claro que eles devem ser compreendidos no contexto do que o marxismo chama de superestrutura :

“No domínio da crítica literária, o enfoque sociológico obrigatoriamente justapõe a obra de arte individual a alguma forma mais vasta de realidade social, a qual é vista, de um modo ou de outro, como sua fonte ou fundamento ontológico, seu campo gestáltico, e da qual a própria obra é concebida como um reflexo ou um sintoma, uma manifestação característica ou um simples subproduto, uma conscientização ou uma resolução imaginária ou simbólica, para mencionar apenas algumas das maneiras pelas quais esta relação central e problemática tem sido concebida⁵”.

Prevaleciam na sociedade brasileira do início do século, interesses liberais e patrimoniais predominantes nos governos republicanos, orquestrados, sobremaneira, pela oligarquia cafeeira paulista. O conjunto de forças sociais e políticas que compunham a racionalidade capitalista ainda não se havia configurado

⁴ O autor trabalha com a idéia de que o pensamento crítico na periferia opõe o tradicional ao moderno de uma forma que muitas vezes tende a reificá-lo. Diz ainda que a necessidade de superar o subdesenvolvimento estimula uma dualidade da razão que privilegia o polo da modernização. Ortiz, Renato A Moderna Tradição Brasileira – Cultura Brasileira e Indústria Cultural. Brasiliense, São Paulo:1998. P 36-37.

⁵ Cf. T. Adorno in: FREDERIC, Jameson. Marxismo e Forma :Teorias Dialéticas da Literatura no século XX-, São Paulo:1985. P. 12.

no panorama nacional. Contudo, algumas questões fundamentais começavam a se esboçar, tanto no pensamento social, quanto nos movimentos sociais, de uma forma, digamos, embrionária, como destaca Octávio Ianni:

“As forças sociais e os movimentos culturais, orientados no sentido da mudança, continuaram a operar. (...) Nesse sentido é que 1922 é uma data simbólica: surge o tenentismo, movimento civil e militar orientado no sentido de alterar as estruturas oligárquicas prevalecentes; cria-se o centro Dom Vital, congregando católicos interessados em preservar a civilização ocidental e cristã no país; funda-se o Partido Comunista Brasileiro, em boa parte oriundo do anarco-sindicalismo e empenhado em lutar pelo socialismo; realiza-se a Semana de Arte Moderna em São Paulo, procurando novos temas e novas linguagens para as artes e o pensamento social no país. Parece que o Brasil começa a ingressar no século XX nesse ano. Os acontecimentos de 22 sugerem os prenúncios de outra época, outro ciclo da história⁶”.

Vamos reter das citações de Adorno e Ianni principalmente a idéia de simbólico. No primeiro caso, o referencial é uma sociedade em que o conjunto das forças produtivas encontra-se em avançado grau de desenvolvimento e a ordem burguesa capitalista está plenamente estabelecida, como já nos referimos anteriormente, num contexto superestrutural. Assim sendo, no aspecto cultural o campo artístico-literário encontra-se também definido sob tais mecanismos ideológicos e mercantis. Significa dizer que a ordem burguesa européia já havia rompido com os padrões culturais sacralizados do Antigo Regime e estabelecido uma autonomização do campo artístico, criando um pólo de produção orientado para a mercantilização da cultura num mercado de bens simbólicos:

“Cabe lembrar que este movimento de autonomização não se restringe à literatura, mas se estende a outras esferas como a arte e as ciências. Benjamin mostra que é no curso dos séculos XVIII e XIX que a arte adquire uma independência da qual não desfrutava até então. Ao perder o seu valor de culto, que a amarrava a uma função ornamental e religiosa, ela pode se constituir em espaço autônomo regido por regras próprias. É dentro deste contexto que autores como Adorno valorizam as obras da burguesia que, ao romper com as amarras da sociedade tradicional, abrem a perspectiva de se construir uma cultura desvinculada das exigências materiais imediatas⁷”.

Desvinculada das exigências materiais imediatas e estando a cultura alojada no patamar da superestrutura, esse simbólico a que se refere Adorno diz respeito ao resultado da relação dialética entre obra e contexto adotado pela arte e pela literatura.

No segundo caso o quadro é completamente diverso. Trata-se de uma sociedade com um legado de escravismo, autoritarismo, relações políticas assentadas no clientelismo; industrialização incipiente, economia baseada na produção agrária, sobretudo na cafeicultura, alto índice de analfabetismo e ausência de unidade cultural. Com tudo isso, é possível entender a idéia de simbólico utilizada por Ianni sob um prisma diferente do de Adorno e do contexto ao qual ele se refere. É simbólico porque tais acontecimentos elencados pelo autor não alteram efetivamente a estrutura social ; no entanto, antecipam, predizem, vaticinam transformações que alterariam *a posteriori* o

⁶ Cf. IANNI, Octávio. A Idéia de Brasil Moderno. Brasiliense: São Paulo, 1992. p. 24.

⁷ ORTIZ, Renato. Id. *Ibidem* p.18.

rumo da história nacional. Com efeito, os acontecimentos ocorridos em 22 não significam um rompimento com as amarras da sociedade tradicional num sentido estrutural – tampouco superestrutural –; nem mesmo a conformação de um mercado cultural autônomo. Tiveram, isso sim, o sentido de apontar, de sinalizar mudanças substanciais que viriam a ocorrer no panorama social nacional, como podemos observar na seguinte afirmação de Antonio Cândido:

“Quem viveu nos anos 30 sabe qual foi a atmosfera de fervor que os caracterizou no plano da cultura, sem falar de outros. (...) Neste sentido foi um marco histórico, daqueles que fazem sentir vivamente que houve um ‘antes’ diferente de um ‘depois’. Em grande parte gerou um movimento de unificação cultural, projetando na escala da Nação fatos que antes ocorriam no âmbito das regiões. A este aspecto integrador é preciso juntar outro, igualmente importante: o surgimento de condições para realizar, difundir e ‘normalizar’ uma série de aspirações, inovações, pressentimentos gerados no decênio de 1920, que tinha sido uma sementeira de grandes mudanças⁸”.

Não há dúvidas de que esse prenúncio ocorrido em 1920, preconizando uma modernidade que ainda não havia se concretizado de fato na sociedade nacional, diz respeito à condição de subdesenvolvimento do país. Nesse sentido, vale recorrermos à análise de Marshall Berman na qual, tomando como referência dois escritores – Baudelaire e Dostoievski –, o autor busca balizar o Modernismo dos países desenvolvidos e o Modernismo dos países subdesenvolvidos, tomando como exemplos França e Rússia respectivamente.

⁸ cf. CÂNDIDO, Antonio. A Educação pela Noite. Ática: São Paulo, 1989. p.181-182.

A Paris de Baudelaire representa o Modernismo decorrente da modernização política e econômica, da modernização resultante de um processo histórico em que a massa urbana se organizou e lutou para que as transformações sociais estruturais ocorressem: “Baudelaire pertence e se orgulha disso”⁹. Todavia, há um aspecto um tanto quanto ambíguo que perpassa a escrita de Baudelaire por um lado, a modernização advinda do pleno desenvolvimento das forças produtivas, bem como da racionalização burguesa, permite a criação de um mercado de bens simbólicos através do qual a arte e a literatura modernista podem expandir-se a todo vapor ; por outro a ordem capitalista burguesa traz em seu bojo novas formas de organizações políticas e sociais de dominação: “as mesmas forças que libertam, aprisionam”.¹⁰

Esta ambigüidade traduz-se na angústia do *flanêur* , em seu humor sisudo, melancólico, na sua solidão em meio a uma multidão atarefada. “A percepção das novas qualidades da cidade moderna vinha associada, desde o início à imagem de um homem caminhando, como se sozinho, pelas ruas”¹¹. Baudelaire vê-se diante de tal dilema: a celebração da modernidade de seu tempo e a crítica aos seus efeitos fragmentadores . E aqui uma vez mais recorreremos à idéia de simbólico aventada por Adorno.

Para tratar do Modernismo do subdesenvolvimento Berman destaca a cidade russa de São Petersburgo, por considerá-la o melhor exemplo do modo de

⁹ Cf. BERMAN, Marshall. Tudo o que é sólido desmancha no ar, São Paulo:Companhia das Letras, 1986, p.312.

¹⁰ ORTIZ, Renato. Id. Ibid, p.33.

modernização russo promovido pelo Czar Pedro, bem como por sua arquitetura arquetípica do mundo ocidental moderno, que buscava antagonizar com a arquitetura da tradicional Moscou:

“Acima de tudo, Pedro insistiu no estabelecimento da capital da Rússia aí nessa nova cidade, com uma janela aberta para a Europa, e descartou Moscou, com todos os séculos de tradição e aura religiosa. Ele estava dizendo, na verdade, que a história da Rússia deveria ter um novo princípio, numa ardósia limpa (...) Petersburgo tornou-se, praticamente do dia para noite, uma das maiores metrópoles da Europa (...) Os sacrifícios humanos foram imensos: em três anos, a cidade devorou um exército de cerca de 150 mil trabalhadores - mortos ou arruinados fisicamente -, e o Estado, sem cessar, buscou outros no interior.

(...) Exigiam-se fachadas de padrão ocidental para todas as construções (os estilos tradicionais russos, com paredes de madeira e abóbadas em forma de cebola eram explicitamente proibidos)”¹².

Segundo Berman, esse Modernismo do subdesenvolvimento que surge onde o processo de modernização ainda não se efetivou “assume um caráter fantástico, porque é forçado a se nutrir não da realidade social, mas de fantasias, miragens e sonhos”¹³. A propósito dessa observação do escritor, Ortiz traça um paralelo com o modernismo brasileiro e propõe que a idéia de “sonho” e de “fantasia” pode ser entendida como aspiração, desejo de modernização¹⁴. O que nos devolve à idéia de simbólico utilizada por Ianni para designar os acontecimentos de 22 e esses por sua vez, ao

¹¹ cf. WILLIAMS, Raymond. O campo e a cidade: na história e na literatura. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 314.

¹² BERMAN. Op.cit. p. 171-172 e 175.

¹³ Id. Ibid. p. 223-224.

¹⁴ ORTIZ. Op.cit. p.34.

Modernismo heróico. O que havia acima de tudo nesta primeira fase do modernismo brasileiro era o desejo de despertar o país da anestesia, de impor-lhe o ritmo das grandes novidades, da velocidade. Com efeito, de estabelecer um estado de espírito moderno.

Anos depois ao comentar a realização da Semana de Arte Moderna, Oswald ainda referia-se ao evento como o grande divisor de águas entre o Brasil moderno e o Brasil arcaico, como o marco do “redescobrimento do Brasil” :

“Que era o Brasil na literatura anterior a Semana de 22, marco sempre apreciável? Excluindo o romantismo nativista de Euclides e o Cepticismo de Machado que ambos renunciavam o advento do povo às nobres tarefas da literatura, pois aquele exaltava as baixas camadas e este satirizava as camadas dominantes- excluídos esses dois semafaros da linha que deu a revolução literária atual- o Brasil da guerra como o da anti-guerra era um simples mercado colonial para imperialismos letrados da estranja próxima ou longínqua. E antes disso?

(...) O modernismo reagiu na direção de uma realidade mais modesta. O Brasil era um pobre e belo país explorado cuja vida econômica e social se processava através do latifúndio do perrepsismo e da loteria e que tinha hipotecado ao estrangeiro até a própria paisagem. Essa paisagem nós a valorizamos em prosa e verso e valorizamos o homem que nela morria de verminose e de fome. Os acontecimentos vieram a dar inteira razão a nossa crítica e a nossa vontade de despertar”.¹⁵

Podemos pensar a dialética tradição/modernidade em Oswald de - Andrade assentada sob uma espécie de silogismo – localiza e define existência de um tradicionalismo que se sustenta em costumes ultrapassados e numa língua

colonial pretérita, constrói sua negação confrontando-a com a linguagem que vem das ruas e, por fim, estabelece seu caráter moderno como síntese

Essa dita modernidade se colocaria como contraponto à tradição passadista em seu sentido simbólico, metafórico, imaginário, artístico e não exatamente num sentido histórico-estrutural. A liberdade artística, o diálogo com as vanguardas européias, garantiriam à Oswald o salvo-conduto que lhe permitia transitar entre a afirmação de uma identidade nacional através da catalogação dos traços originais da cultura brasileira e, ao mesmo tempo, asseverar a faceta cosmopolita dessa cultura sem propriamente comprometer-se histórica ou ideologicamente com nenhuma delas.

Nesse sentido, Oswald caminha na contramão do Lukács de *Teoria do Romance*. Segundo sua análise, não é pelo domínio do indivíduo e de sua subjetividade que a literatura deve pautar-se ; ao contrário, a obra literária deve ser construída como reflexo do universo e de sua relação de ordem social, ou seja, como documento direto de uma ordem social, ou ainda, “nos dados históricos filosóficos que se impõem à sua criação”.¹⁶ O que podemos dizer a este respeito é, que o fato de Oswald estar dialogando diretamente com as vanguardas européias sem uma real preocupação com os meandros da ordem social nacional, ou ainda, sem um comprometimento com seu chão histórico no que diz respeito às condições

¹⁵ cf. ANDRADE, Oswald. Para Comemorar Machado de Assis- artigo de jornal publicado em 10/05/39. CEDAE. Fundo Oswald de Andrade- IEL. Unicamp.

¹⁶ Cf. LUKÁCS, George. Teoria do romance, Lisboa: Presença,1992.

materiais concretas, é que faz com que sua literatura soe um tanto quanto excêntrica por um lado, e por outro, defina tão bem o sentido de vanguarda.

B) Primitivismo Pau-Brasil.

“Se alguma coisa eu trouxe das minhas viagens à Europa dentre duas guerras, foi o Brasil mesmo. O primitivismo nativo era nosso único achado em 22.”¹⁷

O primitivismo Pau-Brasil é, sem dúvida, o grande achado do modernismo *heróico* de Oswald de Andrade. Em seu manifesto da poesia Pau-Brasil de 1924, o escritor o propaga aos quatro ventos como o grande traço de originalidade e modernidade da cultura nacional. O instrumento de diapasão entre a cultura local e a cultura universal. Após decretar a morte da língua *passadista-Beatriz*, o escritor anuncia “a língua sem arcaísmos. Sem erudição. Natural e neológica. A contribuição milionária de todos os erros”.¹⁸

Nesse primitivismo oswaldiano articula a pluralidade da cultura nacional, qual seja, a miscegenação do índio, do europeu e do negro; sem com isso propor um resgate dos modelos telúricos e pueris utilizados pelo romantismo. O manifesto Pau-Brasil ressalta a pluralidade cultural brasileira para, paradoxalmente, afirmar sua singularidade diante da cultura universal. “Temos a base dupla e

¹⁷ Cf. ANDRADE, Oswald. Obras Completas V, Ponta de Lança, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.

presente a floresta e a escola. A raça crédula e dualista a geometria, a álgebra e a química logo depois da mamadeira e do chá de erva-doce. Um misto de ‘dorme nenê que o bicho vem pegá’ e de equação.”¹⁹

Ele envereda pelo viés do par natureza-técnica – a floresta e a escola –, compondo-os como binômios formadores de uma cultura a um só tempo múltipla e una. Nas palavras de Paulo Prado, “a poesia Pau-brasil é o ovo de Colombo- esse ovo, como dizia um amigo meu, em que ninguém acreditava e acabou enriquecendo o genovês”.²⁰ É simples e, ao mesmo tempo, inovadora em sua solução.

Vale pontuarmos um dado bastante importante na concepção da poesia Pau-Brasil e, por conseguinte, do primitivismo qual seja, a questão da viagem:

“Oswald de Andrade, numa viagem a Paris, do alto de um atelier da *Place Clichy* – umbigo do mundo – descobriu, deslumbrado, a sua própria terra. A volta à pátria confirmou, no encantamento das descobertas manuelinas, a revelação surpreendente de que o Brasil existia. Esse fato, de que alguns já desconfiavam, abriu seus olhos à visão radiosa de um mundo novo, inexplorado e misterioso. Estava criada a poesia “pau-brasil”.²¹

¹⁸ Cf. Andrade, Oswald, de.. Manifesto da Poesia Pau-Brasil, Obras Completas VI – Do Pau-Brasil à Antropofagia e às Utopias – Manifestos, teses de concursos e ensaios., Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972, p.07.

¹⁹ Manifesto Pau-Brasil, op.cit., p.08.

²⁰ Cf. PRADO, Paulo. Prefácio à Poesia Pau-Brasil In: _____ Oswald de Andrade, Obras Completas VII- Poesias Reunidas, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1978.

O viajante Oswald de Andrade pode ser pensado como o *eu* coletivo que se desloca e se ilumina. É a América colonizada que busca seu *eu* original, que inverte a imagem em que aparece refletida no espelho do conquistador. O viajante é uma espécie de lente que clarifica a imagem desta coletividade. Podemos dizer que ele realiza a viagem contrária a dos “descobridores”, assumindo ele próprio a condição de descobridor do Brasil.

A propósito desta questão, Vera Lúcia Figueiredo afirma que, pela nossa condição de “descobertos”, irrompemos no mundo como colaboradores da tradição cultural ocidental sem que tivéssemos chegado a constituir uma tradição própria. Assim sendo, sob a lente das grandes civilizações centrais, estaríamos sempre desfocados, servindo-lhes como reservatório de possibilidades inusitadas, exóticas e paradisíacas:

“ A viagem de Artaud ao México, em 1932, é a mais expressiva. Artaud/Colombo vai ao encontro dos indígenas, critica o governo mexicano que pretende modernizar o país, porque considera que a razão, exaltada pela mentalidade européia, é um simulacro de morte: ‘A cultura racionalista da Europa fracassou. Vim à terra do México para buscar as bases de uma cultura mágica’.”²²

Aparentemente distinta , a atitude do viajante Artaud revela-se igual à dos seus antecessores ; afinal é a Europa que novamente vai salvar a América, desta vez livrando-a da razão. Ao contrário do de Artaud, o primitivismo do viajante

²¹ Prado, Paulo. Op.cit.

Oswald não buscava a pureza nativa imaculada e bela, tampouco nos parece que ele legitime o selo de exotismo cunhado à maneira dos colonizadores. Há, no primitivismo exaltado pela poesia Pau-Brasil, o desejo de descolonizar a cultura, e o destaque dado à mestiçagem opera no sentido de afirmar que somos múltiplos e, por isso mesmo singulares e que nessa singularidade residem a originalidade e a atualidade de nossa cultura:

“ O Cabralismo. A civilização dos donatários. A Querência e a exportação.
 O carnaval. O sertão e a favela. Pau-Brasil. Bárbaro e nosso.
 A formação étnica rica. A riqueza vegetal. O minério. A cozinha.
 O vatapá, o ouro e a dança.
 Toda a história da Penetração e a história comercial da América. Pau-Brasil.
 Século XX. Um estouro nos aprendimentos. Os homens que sabiam tudo se deformaram como babéis de borracha.
 Rebentaram de inciclopedismo.
 A poesia para os poetas. Alegria da ignorância que descobre.
 Pedr’Álvares.
 A coincidência da primeira construção brasileira no movimento de reconstrução geral. Poesia Pau-Brasil.”²³

A poética Pau-Brasil orienta-se pela ânsia de estabelecer um sentimento de alteridade entre a cultura local e a cultura universal, em afirmar um *eu* próprio para cultura nacional. “ Nenhuma fórmula para a contemporânea expressão do mundo. *Ver com os olhos livres*”²⁴ das referências e dos instrumentais imputados pela colonização. Contudo, ressaltando a importância da mistura de raças e culturas na constituição do falar brasileiro, na composição da literatura nacional:

²² cf. FIGUEIREDO, Vera. L.F. de.. Oswald de Andrade e a descoberta do Brasil. Rio de Janeiro: UERJ, Série Ponta de Lança 1991. p. 04.

²³ Id. Ibid.

²⁴ Id. Ibid.

“Esperemos com calma os frutos dessa revolução que nos apresenta pela primeira vez o estilo telegráfico e a metáfora lancinante. O Brasil, desde a idade trevosa das capitanias vive em estado de sítio. Somos feudais, somos fascistas, somos justicadores. Época nenhuma da história foi mais propícia à nossa entrada no concêrto das nações, pois que estamos na época do desconcêrto. O Brasil, país situado na América, continente donde partiram as sugestões mecânicas e coletivistas da modernidade literária e artística, é um país privilegiado e moderno.

O fato é que o trabalho de plasma de uma língua modernista nascida da mistura do português com as contribuições das outras línguas imigradas entre nós e contudo tendendo paradoxalmente para uma construção de simplicidade latina, não deixa de ser interessante e original”.²⁵

Ao tratar da poesia Pau-Brasil, Roberto Schwarz revela que Oswald de Andrade se vale de uma fórmula fácil, facilidade essa que não deve ser confundida com defeito, mas no sentido de fácil assimilação, de linguagem econômica, palatável. A matéria prima desta poesia, segundo Schwarz, reside “na justaposição de elementos ao Brasil-colônia e ao Brasil burguês, e a elevação do produto – desconjuntado por definição à dignidade de alegoria do país”.²⁶ Diz ainda que, com Oswald, os temas geralmente ligados ao atraso nacional adquirem uma feição otimista, caracterizando uma espécie de ufanismo crítico. E destaca que o escritor modernista polariza arcaísmo e progresso, com vistas à definição de uma identidade nacional.²⁷

²⁵ Cf. Andrade, Oswald, de. Memórias Sentimentais de João Miramar/Serafim Ponte Grande. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970. p.10.

²⁶ Cf. Schwarz, Roberto. A carroça, o bonde e o poeta modernista In: _____ Que horas são? São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p.12.

Ao conferir à poesia Pau-Brasil a idéia de justaposição de elementos a um só tempo opostos e contíguos – Brasil-colônia e Brasil burguês convertidos em alegoria nacional - , Schwarz lança mão de um modelo interpretativo da formação econômica, política e social do Brasil bastante recorrente na sociologia, qual seja: a dualidade estrutural. Vejamos:

“ Note-se que a mencionada contigüidade era um dado de observação comum no dia-a-dia nacional, mais e antes que um resultado artístico, o que conferia certo fundamento realista à alegoria, além de explicar a força irresistível da receita oswaldiana, um verdadeiro ‘ovo de Colombo’ na acertada expressão de Paulo Prado. A nossa realidade sociológica não parava de colocar lado a lado os traços burguês e pré-burguês, em configurações incontáveis, e até hoje não há como sair de casa sem elas. Esta dualidade, cujos dilemas remontam à Independência e desde então se impõe inexoravelmente ao brasileiro culto, suscitou atitudes diversas; talvez não seja exagero dizer que ela animou a parte crucial de nossa tradição literária.”²⁸

Observe-se que a contigüidade antes de ser resultado literário, apresenta-se como um dado inexorável da realidade nacional. O que indica que a dialética oswaldiana tradição/modernidade teria mais uma matriz fundamentalmente histórico-sociológica que, propriamente literária. Ou ainda, o que se apresenta implacavelmente para o escritor modernista são os dilemas decorrentes da dualidade estrutural na qual a sociedade nacional está assentada. Assim, a resolução dada pelo escritor repousa igualmente sobre o campo do social que, propriamente, do da literatura ; o que demonstra um viés historicista. A propósito, Paulo Arantes destaca:

²⁷ op.cit. p.12-13.

“ o raciocínio crítico de Roberto (que teima em nos roubar o direito de tratar sem maiores considerandos os grandes assuntos da literatura universal) é dualista por estar encharcado desta vez de historicismo. No que Rouanet deve andar certo, se é verdade que o seu norte é a consumação sem resto do moderno. Sendo este o empenho que deveria nos governar, vê-se que as questões infelizmente desvirtuadas pelo vezo historicista do crítico exprimem na verdade problemas de defasagem no ‘eixo temporal tradição-modernidade’.²⁹

Pode-se dizer que Oswald, assim como toda geração modernista de 20, faz uma leitura otimista dos descompassos sociais, econômicos e políticos da sociedade brasileira em relação aos países desenvolvidos. Está claro também que ao reivindicar *o falar brasileiro – a contribuição milionária de todos os erros* – como língua nacional legítima, há uma implicância política e social, num esforço que se caracteriza a definição de uma identidade nacional. Todavia, parece-nos forçoso afirmar que o escopo do modernismo (sobretudo da primeira fase) resida, mormente, sob este esteio. Antes de prosseguirmos em nosso raciocínio, vejamos o poema *Pobre Alimária*, de Oswald de Andrade, com o qual Schwarz ilustra suas observações:

“ 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

²⁸ Id. Ibidem. PP. 12-13.

²⁹ Cf. Arantes, P. E.. Sentimento da dialética na experiência intelectual brasileira: dialética e dualidade segundo Antonio Candido e Roberto Schwarz. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992. p. 51.

Trepou na boléia
E castigou o fugitivo atrelado
Com um grande chicote.”³⁰

Segundo Schwarz, podemos perceber, através de *Pobre Alimária*, que para Oswald elementos do progresso e do atraso convivem lado a lado (ou justapostos) na cidade. Os primeiros seriam o bonde e seus trilhos, os advogados e seus escritórios; os segundos o cavalo e a carroça. Ou seja, a cidade é ao mesmo tempo adiantada (moderna) e atrasada, mas ao invés de um embate entre esses dois níveis o que vemos é uma solução harmoniosa, uma abordagem *ingênu*a e *otimista* dos antagonismos que acaba por dissolvê-los. Ou, ainda, os descompassos sociais são dissolvidos pelo primitivismo da poesia Pau-Brasil e o que tinha um caráter de oposição, o que era dissonante, concilia-se, congraça-se. Assim, o branco, o negro, o Brasil pré-burguês e o Brasil burguês naturalizam-se, malgrado as diferenças raciais ou de classe, e passam a símbolos da identidade nacional.

Por tudo isso, acreditamos que Schwarz acaba conformando a literatura de Oswald de Andrade num modelo sociológico explicativo determinista e totalizador da realidade social. Distintamente de Lukács, o que parece preocupar Schwarz não é a sintonia entre obra e história, mas sobretudo a ausência de vínculo entre o real e sua representação literária³¹. O que nos leva a pensar que a literatura atuaria como um reflexo da realidade histórico-social, uma espécie de adorno, e não uma arte com cabedal próprio. A propósito, vejamos as observações de Renato Gimenes:

³⁰ Andrade, Oswald, de.. *Poesias Reunidas*, p.120., citado por Schwarz, op. Cit. p.14.

“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 inserí-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.”³²

Gostaríamos de reiterar que nos parece equivocado definir os aspectos político-ideológicos ou sociológicos do modernismo *heróico* como sua mola propulsora, seu grande mote. Dada à comunicação *placentária* com as vanguardas futuristas, dadaístas, surrealistas, entre outras, o primitivismo Pau-Brasil buscava, *a priori*, asseverar que a cultura brasileira possuía os elementos necessários ao desenvolvimento de uma arte e uma literatura modernas.

Não acreditamos que Oswald de Andrade desenvolvesse seu modernismo Pau-Brasil com o sentido histórico nos ossos, para falarmos com Eliot³³. Sua conduta nos parece muito mais próxima de uma postura vanguardista no que esse termo guarda de antecipação, inovação, e polêmica:

³¹ Relacionamos esse real com o chão histórico de que falamos anteriormente.

³² Gimenes, A, O, Renato. *Uma Leitura da Cidade de São Paulo na Releitura de Oswald de Andrade*. Dissertação (Mestrado). IFCH- Unicamp, Campinas-SP., 1996. p70-71.

³³ Eliot afirma que o sentido histórico envolve uma percepção não só da condição passada do passado, mas também da sua contemporaneidade; que o sentido histórico leva um homem a escrever não só com a sua própria

“ Adorno observou certa vez que as vanguardas artísticas não podem prosperar nas sociedades totalmente administradas (pelo capital) – quer dizer, em sociedades absolutamente modernas (como queria o poeta). Nelas, as tendências objetivas ao nivelamento diminuem as chances da consciência, sem a qual não há cultura antagônica. Assim, a ruptura estética depende de um certo anacronismo, algo como um descompasso histórico condensado na experiência imediata e refletido na tradição cultural, graças ao qual se tornam visíveis os limites de um aburguesamento ainda em curso.”³⁴

É nesse sentido que Oswald investe contra o passadismo, contra a oligarquia agrária em defesa da industrialização, contra a língua parnasiana, academicista, colonizada, sem alteridade, postiça. O primitivismo nativo era o único achado de 22 porque era a via de acesso a uma estética da originalidade e, por conseguinte, a uma identidade cultural que contemplava a arte modernista. A potencialização do falar popular passa pela questão da apreciação da cultura através da língua como símbolo capaz de amalgamar os valores nacionais:

“De fato, a língua se tornou um exercício mais deliberado de engenharia social na medida em que seu significado simbólico passou a prevalecer sobre seu uso real, como o testemunham os vários movimentos para “nativizá-la” ou tornar seu vocabulário mais “verdadeiramente” nacional (...) Certamente a defesa da antiga língua significava a defesa dos velhos

geração nos ossos, mas com o sentimento de que o todo da literatura da Europa, desde Homero, e dentro dela o todo da literatura de seu país, tem uma existência simultânea e compõe uma ordem simultânea”. Ver: Silviano, Santiago. Tradição e Contradição, Zahar Editor/Funarte, Rio de Janeiro, 1995, sobretudo, P.121.

³⁴ Arantes, Paulo. op.cit. p. 38.

costumes e tradições contra as sublevações da modernidade.”

35

A poesia Pau-Brasil ao ancorar-se no primitivismo como via de superação da língua tradicional – *das academias, dos museus, dos códigos* – justificando a língua modernista – *a língua falada nas ruas, no rádio, natural e neológica* - poderia soar, de certa forma, tradicional, todavia, tal afirmação requer uma certa ponderação se consideramos o recurso da paródia utilizado por Oswald para a concepção de sua poesia.

A paródia significa ruptura, um gesto de escárnio, de desprezo, de ironia, de *blague*. Não aceita o passado como tal, quer deformá-lo, satirizá-lo, transformá-lo; no entanto, não evidencia a negação total desse passado uma vez que o utiliza como matéria prima do presente reinventado. A esse respeito, destaca Santiago:

“ Se nos detivermos ao Oswald parodiador não será possível revelarmos nele o traço de apego e até mesmo valorização da tradição. A paródia, ao fazer ironia dos valores do passado, faz com que o presente rompa as amarras do passado, cortando a linha da tradição(...)”³⁶

Agora nos interessa ressaltar uma vez mais que o par tradição/modernidade apresenta, no modernismo de primeira hora de Oswald de

³⁵ Cf. HOSBAWN, Eric. *Nações e Nacionalismos desde 1780*. São Paulo: Paz e Terra, 1990. p. 135 e 143.

³⁶ Silvano Santiago. *Op.cit.* p.127.

Andrade, uma contradição que se fundamenta muito mais em valores artísticos, simbólicos, metafóricos que propriamente político-ideológicos. A modernidade, para Oswald, nesse momento, tem um valor em si mesma esvaziada de um referencial histórico-estrutural ; assim sendo, a tradição se lhe apresenta apenas como um contraponto para que tal modernidade se distinga. Com isso, o recurso da paródia ironiza o passado, ridiculariza-o, ao mesmo tempo que o utiliza como substância formadora do presente moderno. Vejamos alguns exemplos:

“ Minha terra tem palmares
Onde gorjeia o mar
Os passarinhos daqui
Não cantam como os de lá

Minha terra tem mais rosas
E quase que mais amores
Minha terra tem mais ouro
Minha terra tem mais terra

Ouro terra amor e rosas
Eu quero tudo de lá
Não permita Deus que eu morra
Sem que volte para lá

Não permita Deus que eu morra
Sem que eu volte pra São Paulo
Sem que veja a rua 15
E o progresso de São Paulo”

●
“Eram três ou quatro moças bem moças e bem gentis
Com cabelos mui pretos pelas espáduas
E suas vergonhas tão altas e tão saradinhas
Que de nós as muito bem olharmos
Não tínhamos vergonha”

●
“ As mulheres andam tão louçãs
E tão custosas
Que não se contentam com os tafetás
São tantas as jóias com que se adornam
Que parecem chovidas em suas cabeças e gargantas
As pérolas rubis e diamantes

Tudo são delícias
 Não parece esta terra senão um retrato
 Do terreal paraíso”



“ Para dizerem milho dizem mio
 Para melhor dizem mió
 Para pior pió
 Para telha dizem teia
 Para telhado dizem teiado
 E vão fazendo telhados”³⁷

C) Cosmopolitismo Antropofágico

Em maio de 1928, Oswald de Andrade lança seu Manifesto Antropófago no primeiro número da recém criada Revista Antropofágica. A antropofagia inauguraria uma nova fase no modernismo brasileiro e, sobremaneira, no modernismo de Oswald.

À renovação estética aventada no Manifesto e na poesia Pau-Brasil – *um estouro nos aprendimentos* -, pode-se acrescentar o dado ideológico. Ao utilizar o ritual canibalístico indígena como matéria-prima para a composição de seu Manifesto, Oswald serve-se da metáfora antropológica para chegar a uma metáfora estético-ideológica. Ideológica no que diz respeito à crítica contundente que o escritor faz aos valores socioculturais advinculados à sociedade patriarcal. Nas palavras de Antonio Candido, “a grande inspiração de Oswald era o fim da sociedade patriarcal baseada no mito da mulher legítima e da promiscuidade fora da

³⁷ Poesias Reunidas. Op. Cit. p 80/88/89/ 144.

esfera doméstica”. Tanto no Manifesto Antropófago quanto em seu romance *Serafim Ponte Grande*, Oswald deixa clara sua crítica a tal comportamento e, como de costume em seu tom irônico e sarcástico:

“ Domingo

Nada mais incômodo do que essê negócio de ter filhos sem querer.

Para evitarmos os abortos levados a têrmo e os outros que Lalá vive provocando com risco da própria vida, o Pinto calçado me ensinou um remédio muito bom.

Ontem à noite, depois de termos feito as pazes, estávamos conversando sôbre Freud, eu e ela e ficamos excitadíssimos.

Mesmo vestida, tirei-lhe as calças. Mas quando desembulhei o remédio (que já tinha comprado na Farmácia) e ela percebeu que precisava enfiar uma seringa de vidro, enfezou, protestou e fechou as coxas, dizendo que assim perdia a poesia.

Segunda-feira

Afinal a criada foi uma decepção. Conspurquei o meu próprio leite conjugal, aproveitando a ausência de Lalá e das crias. No fim, ela gritou!

- Fiz um peido!!

Travessuras de Cu . . . pido!”³⁸

●
“ Estamos fatigados de todos os maridos católicos suspeitosos postos em drama. Freud acabou com o enigma da mulher e com os sustos da psicologia impressa.

(...) O pater famílias e a criação da moral da cegonha: Ignorância real das coisas + fala de imaginação + sentimento de autoridade ante a prole curiosa.

(...) 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.”³⁹

Oswald considerava essa tradição patriarcalista um fator de oposição à modernização da sociedade brasileira, uma vez que nos remetia à

³⁸ Cf. Andrade, Oswald, de.. *Serafim Ponte Grande*. (Obras Completas- 2).Rio de Janeiro: Civilização Brasileira,1972. p. 153.

³⁹ Cf. Andrade, Oswald, de.. *Manifesto Antropófago*. In: _____, Obras Completas v.6, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.

condição de país colonial, escravocrata, rural, fechado em si mesmo, de costumes e literatura convencionais. Assinalemos uma vez mais que esse dado ideológico que se acentua no Oswald antropófago não se configura, a nosso ver, num sentido marcadamente político ideológico, mas sociocultural. Dito de um outro modo, assim como no Manifesto Pau-Brasil, há no Manifesto Antropófago a intenção do escritor de destacar certos elementos constitutivos da cultura nacional, conferindo-lhe um caráter original e moderno, capaz de estabelecer com as vanguardas européias um diálogo horizontal. Não obstante, Oswald tem a justa medida do descompasso estrutural do Brasil no que diz respeito às forças produtivas e à organização política imanescentes às sociedades desenvolvidas ; sua resolução vem através da fórmula floresta + escola, os elementos formadores dessa cultura original e moderna aliados ao progresso tecnológico industrial.⁴⁰ Isso posto, insistimos na questão da afirmação de um sentimento de alteridade com vistas ao aspecto cultural, mais do que à questão da afirmação de identidade nacional sob o ponto de vista político-ideológico, ou político-patriótico.

Nesse sentido podemos dizer que a Antropofagia vem confirmar que o primitivismo oswaldiano não diz respeito à valorização dos traços originais da cultura nacional como elementos herméticos, puristas, refratários ao que não seja genuinamente local. Ao contrário, a metáfora antropofágica rejeita essa perspectiva de cultura estanque, tem como proposta fundamental o hibridismo, a devoração e a redigestão dos elementos culturais estrangeiros e locais num movimento

⁴⁰ No segundo capítulo examinaremos mais detidamente essa questão do progresso industrial sob a ótica Oswald.

continuamente reinventado. Mais uma vez, é a fusão da natureza e da técnica, o bárbaro tecnizado:

“É mistér estudar o índio, não o índio romântico de Alencar, mas o antropófago, através de toda a documentação existente e, se possível, na sua vida ainda real, para chegar a conclusões positivas. Não podemos continuar possibilidades. (...) Não estará, no homem, que abandona a história, desprezando o passado, e se descuida do futuro, para viver a hora presente, o ser mais sábio da espécie? (...) E no amálgama do índio com os conquistadores, não teria havido imensas contribuições do sangue vermelho? São Paulo não será uma significativa demonstração?”⁴¹

Oswald faz uma leitura cosmopolita da cultura brasileira e dimensiona seu modernismo para uma esfera que extrapola as fronteiras de um nacionalismo hiperbólico. Isso nos remete a um outro aspecto importante da fase antropofágica, que marca uma cisão e uma reorientação do movimento modernista brasileiro:

“O ano literário de 1928 começou com uma bomba – o Manifesto Antropófago – provocando estragos consideráveis estética e afetivamente. As opiniões entre os modernistas foram divergentes. (...) O texto lançado por Oswald, inaugurando o primeiro número da ecumênica fase da Revista de Antropofagia, seria a semente de futuros e definitivos desentendimentos entre os literatos. Durante a primeira fase da revista, basicamente dirigida por Antônio de Alcântara Machado, Oswald permaneceu na Europa, por isso colaborou pouco, embora decisivamente. Além do Manifesto, publicou o artigo ‘Esquema ao Tristão’, com fortes críticas ao sistema patriarcal, principalmente à antropofagia cristã e à legislação civil. (...) Quando Oswald decidiu levar à frente a segunda fase da revista, não contava com a colaboração dos paulistas

⁴¹ Cf. Oswald de Andrade. O Sentido da Antropofagia – Movimento Brasileiro – ano 1, n.03, março de 1929. CEDAE- Fundo Oswald de Andrade. IEL- Unicamp.

identificados com o Partido Democrático, principalmente Antônio de Alcântara e Mário de Andrade. Oswald fez a revista no Diário de São Paulo (apesar de ser este um jornal de oposição), cujo diretor, Rubens do Amaral, inicialmente, não via como a literatura antropofágica pudesse atrapalhar a política geral. (...)

A nova fase da revista entrou em confronto com o grupo anterior e passou a degladiar também com os antigos companheiros do primeiro momento do Modernismo: Menotti del Picchia ('o cônsul do Bexiga'), Cassiano Ricardo, Guilherme de Almeida, Ribeiro Couto."⁴²

Datam desse período dois rompimentos de Oswald que irão refletir sobremaneira na configuração do novo panorama do modernismo brasileiro. Um deles foi com o então amigo e modernista Paulo Prado. Após o lançamento do livro *Retrato do Brasil* Oswald publicou um artigo no *Jornal do Comércio* no qual, em meio a elogios, também havia severas críticas, entre as quais, a de que o livro reproduzia os juízos de valor dos conquistadores sobre a América conquistada, acrescentando ainda o seguinte:

"A luxúria brasileira não pode, no espírito luminoso de Paulo Prado, ser julgada pelo curral dos conventos ignacianos... Não quero me convencer disto. Atribuo à preguiça aristocrática do autor de *Paulística* as conclusões opostas à alta liberdade moral e intelectual professada a vida toda por ele."⁴³

O segundo rompimento deu-se com o também amigo e modernista Mário de Andrade. Consta que os desentendimentos entre os dois escritores tinham

⁴² Cf. Boaventura, Maria, Eugênia.. *O Salão e a Selva: uma biografia ilustrada de Oswald de Andrade*. São Paulo, Ex Libris-Editora da Unicamp, 1995. P.134-135-136.

⁴³ Boaventura, M. ,E. . Op.cit. p. 139-140.

origem no âmbito da vaidade pessoal, na disputa da liderança do movimento modernista brasileiro. Não nos interessa aqui aprofundar tal discussão, mas assinalar as divergências literárias e ideológicas entre os dois. Entusiasta da fase Pau-Brasil, Mário de Andrade não aderiu à Antropofagia e, por ocasião da leitura do Manifesto Antropófago feita por Oswald, escreveu a Alceu Amoroso Lima em carta de 19 de maio de 1928: “ No dia famoso da leitura do Manifesto aqui em casa, até Paulo Prado estava, tanto que eschei com o Manifesto que até o Oswald saiu meio estomagado deixando a reunião no meio.”⁴⁴

Mário, nesse período, comungava da ideologia do Partido Democrático e, por meio da atividade jornalística em seu órgão de imprensa – O Diário nacional – defendia a idéia de que a nacionalidade definia-se através dos elementos primitivos e folclóricos, expandindo-se à categoria de nação; chegou mesmo a realizar uma extensa viagem pelo interior do país que resultou, entre outras coisas, em farto material a respeito das modinhas:

“ A atenção marioandradina à questão da cultura popular ocorreu depois de ter realizado suas viagens etnográficas e de ter tomado contato com o folclore. Como se sabe, entre 1928 e 1929, o autor viajou pelo país no intuito de entender a disparidade regional e cultural presentes no âmago da nação. Suas análises sobre o povo brasileiro e os costumes nativos partiram do material colhido nessas viagens.”⁴⁵

⁴⁴ Id. Ibid., p 134-135.

⁴⁵ Id. Ibid. p 41.

Vamos reter da citação de Barbato, sobretudo, dois aspectos bastante relevantes para nossa discussão quais sejam, o folclore e a associação empreendida por Mário de Andrade entre tradição e cultura popular. Retomando o tema da viagem abordado anteriormente, devemos salientar que o enfoque e a perspectiva empregados por Mário e Oswald denotam importante ponto de distinção entre a concepção de cada um dos escritores a respeito de tradição e modernidade, bem como, da definição de identidade nacional. Notemos que a viagem realizada por Mário é uma viagem endógena, ele vai buscar no interior do país os traços de singularidade da cultura brasileira nas manifestações folclóricas, consideradas por ele como raízes da cultura popular:

“É nesta linha que seu conceito de nação pode ser entendido. A definição do nacional se pauta nos caracteres primitivos, relacionados com o folclore. Assim, mais que um eixo, o elemento popular opera como agente do processo de nacionalização. Há, desta maneira, a valorização do primitivismo através das tradições populares que acabam por sobredeterminar a idealização de uma ordem social que supõe o progresso como óbice à construção de uma civilização original.”⁴⁶

Mário não via com bons olhos o contato da literatura nacional com as vanguardas estrangeiras, como se pode apreender de uma carta a Drummond:

“ E quando eu escrevia já em brasileiro meu Amar, Verbo Intransitivo, o Oswaldo na Europa, no tempo em que Paulo Prado levemente falava que ele descobria o Brasil, Oswaldo

⁴⁶ Cf Barbato Junior, R. L. A. . Mário de Andrade: nacionalidade e tradição modernista. Dissertação (Mestrado) Unicamp, IFCH, Campinas, 1996. p 45-46.,

só me escrevia de cubismos e que eu carecia ir prá Europa me alargar e conhecer arte.”⁴⁷

Ao articular folclore e nação Mário de Andrade também articula modernidade com tradição. Renato Ortiz assinala que o folclore é a sobrevivência da tradição nas sociedades modernas. Os folcloristas criam os museus de tradições populares com o intuito de “salvar” os resquícios de uma época primeva.⁴⁸ A ruptura modernista para Mário se daria por meio dessa tradição cultural, daí o escritor mostrar-se reticente em relação ao progresso:

“A obra marioandradina pode ser lida sob a ótica da ambigüidade/duplicidade à medida que sua construção da nacionalidade se efetiva por um processo de modernização respaldado na tradição. A recusa em admitir as inovações do progresso e manter uma preferência pelas formas antigas de concepção do mundo também recoloca a posição privilegiada das tradições no pensamento marioandradino. (...)Apontando como hipótese o fato de que o autor considera o elemento primitivo fundamental para a construção da nacionalidade e o progresso como um óbice à construção original da nação, pode-se notar a opção por uma via tradicional de acesso à modernidade. A tradição e a conservação das características telúricas e primitivas devem se impor no que concerne à construção do Ser nacional.”⁴⁹

Com isso reiteramos que a viagem/nação, para Oswald, é, ao mesmo tempo, endógena e exógena o que confere às bases de seu modernismo uma feição primitivo-cosmopolita, em que as raízes culturais nacionais se amalgamam às influências culturais estrangeiras depurando-se e reinventando-se

⁴⁷ Boaventura, M. E.. Op. Cit. p. 141.

⁴⁸ Ortiz, Renato.. Op.cit. p. 37.

⁴⁹ Barbato Junior, R. L. A .. Op.cit. p. 96.

continuamente. Ou, ainda, sua estética combina igualmente cosmopolitismo e primitivismo; modernismo e conservadorismo.

A tradição é rechaçada pelo escritor mediante o recurso da ironia, da blague, da paródia, deformando , zombando , repudiando as idéias, costumes, valores e formas ligados a uma organização societária patrimonialista, passadista. A ruptura no modernismo *heróico* oswaldiano se daria muito mais numa esfera simbólica, numa esfera do imaginário do que propriamente numa esfera política.

À primeira vista, temos como fator preponderante a idéia de que o movimento modernista empreende um rompimento estético projetando-se em rupturas sociais e políticas. Pensamos que isso se deva ao próprio discurso propagado pelos precursores do modernismo ; contudo, no final da década de 20, dadas as divergências no interior do próprio movimento, temos a possibilidade de divisar de maneira mais cuidadosa os contornos, alcances e os limites de tal ruptura.

O nacionalismo, por exemplo, ilustra bem isso ; já na fase antropofágica, podemos verificar que havia diferentes concepções sobre essa questão dentro do movimento. Nesse período, caracteriza-se no interior do movimento um delineamento político-ideológico de alguns componentes do grupo. Mário de Andrade, que como já dissemos passa a ter uma participação efetiva no Partido Democrático. Plínio Salgado passa a liderar uma vertente modernista centrada num nacionalismo xenófobo no grupo intitulado ANTA, posteriormente

desdobrou-se no Integralismo. A propósito dos “nacionaleiros” do ANTA, Oswald escreveu:

“ Porque não se pode conceber que na onipresença dos dias que correm se queira regressar aos processos carro-de-boi porque isso é sentimental ou racial. Hora de Paris para a arte. Hora de Greenwich para a indústria sem que se perca a latitude brasileira. “⁵⁰

Dadas essas divergências e os novos contornos que envolviam o contexto político e social brasileiro, Oswald de Andrade encerra a década de 20 um tanto quanto isolado de seus companheiros modernistas. Seu Matriarcado de Pindorama, todavia, já emitia sinais de seu futuro engajamento na militância comunista, na década assunto que trataremos mais adiante. Por ora nos resta assinalar uma vez mais que a apologia que Oswald faz do progresso tecnológico que começava a se desenvolver em São Paulo, não implica propriamente a defesa da burguesia industrial como classe hegemônica. Oswald nos parece muito mais interessado (em princípio) nas transformações do comportamento, no ritmo que o progresso tecnológico traria à cidade e, por conseguinte, à sociedade brasileira de um modo geral e com vistas à conformação de uma mentalidade moderna, do que na defesa do estabelecimento de uma ordem burguesa como forma de poder nacional central:

“ O movimento modernista, culminando no sarampão antropofágico, parecia indicar um fenômeno avançado. São

⁵⁰ Boaventura, M. E.. Op. Cit. p. 127.

Paulo possuía um poderoso parque industrial. Quem sabe se a alta do café não ia colocar a literatura nova-rica da semicolônia ao lado dos custosos surrealismos imperialistas?"⁵¹

⁵¹ Andrade, Oswald, de. Prefácio. In: _____ Serafim Ponte Grande. Op. Cit.

Capítulo. II.
A cidade como palco da modernidade modernista

“Os chofers ficam zangados
Porque precisam estacar diante da pequena
procissão
Mas tiram os bonés e rezam
Procissão tão pequenina tão bonitinha
Perdida num bolso da cidade”
(...)
Oswald de Andrade- Poesias Reunidas.

I-Industrialização: alavanca do progresso.

Podemos dizer que há entre o Modernismo e as grandes metrópoles uma relação simbiótica. A atmosfera urbana, as brutais transformações da sociedade industrial, o furor caótico das grandes cidades constituem-se em ingredientes básicos desse movimento que propala o *progresso tecnológico*, a *novidade*, a *velocidade*.

Nos últimos anos do século XIX e início do século XX, cidades como Berlim, Viena, Moscou, São Petesburgo, Londres, Zurique, Chicago e, destacadamente Paris, já abrigavam, em seus cafés ruidosos; idéias e campanhas da arte modernista. Essas cidades simbolizavam uma espécie de não-fronteiras, um solo comum por onde os arautos do Modernismo - escritores, pintores, escultores, poetas, atores -, mantinham uma rede de intercâmbio que extrapolava suas fronteiras nacionais, conforme destaca Bradbury:

“[...] Nessas capitais culturais de toda Europa - que às vezes, mas nem sempre, eram as capitais políticas dos países -, desenvolveu-se uma atmosfera fervilhante de novas artes e novas idéias, atraindo não só jovens escritores e aspirantes nacionais, mas também artistas, literatos em trânsito e exilados de outros países.”⁵²

Tais cidades transformaram-se em caldeirões fervilhantes em que o ponto de ebulição era marcado por atividades literárias, manifestos, grupos de

teatro, publicações de periódicos e manifestações políticas. Criava-se na cidade uma imensa teia de agitação cultural na qual o artista passava a assumir uma postura intelectual, convertendo a literatura, as artes plásticas, o teatro, em poder de fogo frente às mudanças políticas e sociais que se processavam .

A questão central, tanto para a Alemanha recém-unificada, como para as provincianas Viena e Praga, ou ainda para a Rússia- que começava a se industrializar-, Nova York , Chicago, entre outras, era a consolidação de um sentimento nacionalista. Os modernistas viam com certa desconfiança a condução dessa questão, por achá-la muito próxima da defesa da tradição , pressupondo um choque entre nacionalismo e cosmopolitismo. Vale ressaltar que os modernistas se guiavam, neste momento, pelos ditames do Simbolismo, Dadaísmo e Cubismo; ávidos por estabelecer a novidade, a velocidade, como elementos norteadores da realidade social e, nesse sentido, “a cidade era a grande força educativa”.⁵³

A aceleração da vida urbana estava bastante ligada à idéia de progresso tecnológico. O recente surto de industrialização promovera um reordenamento do espaço e do tempo da cidade. Esses, revelavam-se fragmentários, intensos, nervosos, subjetivos. A cidade moderna era a arena sobre a qual a concepção modernista se concretizava; paradoxalmente, essa *materialização* do ideário modernista exigia uma *desmaterialização* da cidade a fim de transformá-la num *continuum* abstrato, para pensarmos com Ortiz:

⁵² Bradbury, Malcon.. As Cidades do Modernismo. In: _____ Guia geral do modernismo. São Paulo, Companhia das Letras, 1989, p.76.

⁵³ Id. Ibid. p.85.

“ A cidade deixa de ser um órgão vivo particular, um paciente específico, para se tornar um continuum espacial abstrato. Sua concretude, o fato de estarmos falando de Paris ou de Berlim, importa pouco.(...) Dentro desta ótica, o espaço encontra-se, por um lado, esvaziado de sua materialidade, por outro, definido em relação a outros espaços. A circulação é o único elo que os põe em comunicação. O espaço é uma função integrada no interior de um sistema.”⁵⁴

O *espaço* da cidade modernista é marcadamente o *espaço* da cidade industrializada, tecnológica. O cidadão se vê envolvido nesse novo contexto, na sua subjetividade, na sua solidão, na sua velocidade, na sua intensidade, na sua fragmentação. O romance moderno carrega nas tintas ao tratar desse novo território:

“[...] O romance urbano moderno, diz-nos Raymond Williams, revela uma percepção ‘intensa e fragmentária, exclusivamente subjetiva, mas na própria forma de sua subjetividade incluindo os outros, que agora, juntamente com os edifícios, os sons, as vistas e os cheiros da cidade, fazem parte dessa consciência única e acelerada’. O realismo humaniza, o naturalismo cientificiza, mas o modernismo pluraliza e surrealiza.”⁵⁵

A natureza plácida e una já não interessa à arte moderna, muito menos seu caráter verossímil. O universo urbano, tenso e fragmentado, requer uma arte igualmente vibrante, uma arte que revele o confronto do sujeito com o subjetivo:

⁵⁴ cf. Ortiz, Renato. Espaço e tempo, In: _____ Cultura e Modernidade, São Paulo, Brasiliense, 1991 p.208-209.

[...] A natureza bruta, informe, inalterada pela cultura, perde o atrativo estético, e o ideal de naturalidade é preterido por um ideal de artificialidade. A cidade, a cultura urbana, as diversões urbanas a *vie factice* e os *paradis artificiels* parecem não só incomparavelmente mais atraentes mas também muito mais espirituais e vívidos do que os chamados 'encantos' da natureza. A natureza em si é feia, medíocre, informe; só a arte a torna aprazível (...) Esse é o fim do entusiasmo romântico, bucólico pelo natural e da crença na identidade de razão e natureza.⁵⁶

Os ideais do romantismo, dão lugar a essa consciência única e acelerada, apontada por Williams, remetendo-nos à idéia de massa, de sistemas de comunicação, de transporte em cadeia. Transformando, enfim, o espaço da cidade numa malha de interconexões⁵⁷. A cidade passa a oferecer aos literatos a histeria, a aglomeração, a solidão das multidões que se formavam ; matéria-prima imprescindível ao modernismo:

“ Pode-se afirmar que a literatura Modernista nasceu na cidade, e com Baudelaire - principalmente com sua descoberta de que as multidões significam solidão e que os termos *multitude* e *solitude* são intercambiáveis para um poeta de imaginação fértil e ativa: *Multitude, solitude termes égaux et convertibles pour le poète actif féconde. Qui ne sait pas peupler sa solitude, ne sait pas non plus être seul dans une foule affairée.* (Multidão, solidão: termos iguais e conversíveis para o poeta ativo e fecundo. Quem não sabe povoar sua solidão tampouco sabe ficar sozinho numa multidão atarefada.)⁵⁸

⁵⁵ Williams, R. Apud. Bradbury, Malcolm. op. cit, p. 78-79.

⁵⁶ Cf. Hauser, Arnold. *História social da arte e da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 1995. p.911.

⁵⁷ Renato Ortiz considera a idéia de 'sistema' uma noção chave para a compreensão do espaço da modernidade. Ver: Ortiz, Renato. op.cit, p.204.

⁵⁸ Bradbury, Malcolm. op. cit, p 275.

Todavia, tanto o Modernismo europeu quanto o americano já demonstravam uma certa ambigüidade em relação ao binômio metrópoles-modernidade. Ao mesmo tempo que identificavam na turbulência, na velocidade, no progresso tecnológico das metrópoles a mais alta expressão de ruptura com o passado, com a arte tradicionalista; revelavam em suas obras um certo temor pelas conseqüências dessa metropolização, receando inclusive pela identidade do grupo. Isso os levou a buscar paisagens bucólicas, o silêncio, a placidez. Instalavam-se em lugares agrestes, pueris; contudo, mantinham-se próximos das grandes cidades, afinal, não poderiam trair suas convicções.

Em sua tese *O Drama Barroco Alemão*, analisando a poética de Baudelaire, Walter Benjamin emprega o conceito de alegoria moderna e define como *vivência de choque* essa sensibilidade do escritor pós-romântico. O *flanêur* expõe a multiplicidade de imagens que compõem a cidade ; todavia, não se identifica inteiramente com ela. Benjamin reconhece na alegoria baudeleriana um humor sisudo, melancólico, lúgubre. Indicativo do sentimento dúbio dos modernistas em relação às transformações acarretadas pela modernidade, sentimento a um só tempo celebrativo e hesitante.

A concentração de multidões urbanas parecia um processo inexorável. Em 1900, o mundo já contava onze metrópoles com mais de 1 milhão de habitantes. Com efeito, o perfil da sociedade européia e norte americana no início do

século XX, era de uma sociedade de massa, produção de massa, mercado de massa, diversão de massa e, ainda, meios de comunicação de massa.⁵⁹

As implicações políticas e sociais desse processo podiam ser percebidas pelo enorme contingente de trabalhadores que superlotavam os bairros pobres das grandes cidades e pelas sucessivas greves e protestos que ocorriam nesse período. Nos anos que antecedem a Grande Guerra (1914-1918), as cidades pareciam ter produzido uma imensa massa urbana despersonalizada e agitada, como observa Williams sobre a Londres do início do século XX :

“[...] Pois agora, para muitas pessoas, a imagem da cidade mostrava-se tão avassaladora que seus habitantes eram com freqüência encarados como uma coisa única: uma multidão, ‘as massas’ ou a ‘força de trabalho’. Esta imagem podia receber conotações positivas ou negativas, exprimindo solidariedade ou desprezo; seu caráter indiferenciado, porém, era persistente e poderoso. (...) O indivíduo era a pessoa que tinha de escapar, ou tentar escapar, daquela massa repulsiva e degradante.”⁶⁰

O mundo das artes problematizava essa nova ordem. Em 1907, o quadro *Les demoiselles d'Avignon*, feito por Picasso no qual aparecem cinco mulheres nuas pintadas numa série de losangos e triângulos geométricos, apresenta uma ruptura na tradição de representação da forma humana, distorcendo sua anatomia, contrariando a perspectiva perfeita dos naturalistas. Com isso, Picasso denunciava em sua obra um processo de “desumanização” eminente no período.

⁵⁹ Bullock, alan. A Dupla imagem. Apud. Bradbury, Malcon. p.45.

Talvez possamos localizar na pintura de Picasso o gérmen do movimento modernista, qual seja, a necessidade de destruir/distorcer o passado tradicional para construir/reconstruir o presente/futuro moderno. Uma “destruição criativa”, se pensarmos com Harvey.⁶¹: a arte moderna interagindo com a realidade tensa e agitada da sociedade industrial, interconectando-se à ela:

“ [...] Uma vez que o espaço não é neutro, mas sim carregado de história, as tendências plásticas, à sua maneira, vão trazer esta marca. Malevitch observa como a arte do Cubismo e do Suprematismo esteve afinada com a atmosfera tensa do meio industrial (...) ‘Os novos movimentos artísticos só podem existir em uma sociedade que assimilou o ritmo da cidade grande, o elemento metálico da indústria. Não pode haver Futurismo onde a sociedade ainda preserva um tipo de vida idílico, rural.’

A transformação do espaço urbano, integrada à evolução tecnológica, introduz novas perspectivas visuais que conduzem o artista moderno a um constante redimensionamento do seu olhar para poder desvendá-las.”⁶²

Em Paris estavam Cézanne, Matisse, Marquet, Duchamp, entre outros. Na Alemanha o grupo *Die Brücke*, (A Ponte) era uma das referências do expressionismo. O teatro moderno tinha como representantes nomes como Komisarjévski e Stanislávski em Moscou, Gordon Craig e Appia na Europa ocidental. Podemos citar ainda, o balé moderno de Isadora Duncan, Nijínski e Pavlova.

⁶⁰cf. Williams, Raymond. O Campo e a Cidade. São Paulo: op.cit p.300.

⁶¹ Harvey argumenta que, para se compreender a modernidade, é importante que se compreenda a imagem da “destruição criativa”, uma das soluções encontradas pelos modernistas para resolver o dilema que envolve o estabelecimento do moderno sem destruir o tradicional. Ver: Harvey, David. Condição Pós-Moderna. São Paulo: Loyola, 1989, p.26.

⁶² Bueno, Maria, L.C. de Paula. Artes plásticas no Brasil: modernidade, campo artístico e mercado (de 1917 a 1964). Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais). PUC/SP, 1990. p.38.

Na literatura, eram escritores como Gide, Proust, Paul Valéry, Guillaume Apollinaire, Ezra Pound, James Joyce, entre outros que enfatizavam a tensão da cidade moderna, a cidade como um personagem vivo e terrível, uma espécie de corpo social abstrato e autônomo, ou como nos fala Williams, a cidade como única fonte de percepção do real, como se toda possibilidade de vida humana estivesse condensada ao sentido transitório, imprevisível, frenético da experiência urbana.

Todo esse comportamento de ruptura com o tradicionalismo, que ocorria no campo das artes, da literatura, da ciência no início do século e que foi acentuado, sobremaneira, pelo acelerado processo de urbanização, industrialização e, conseqüentemente, do avanço tecnológico do período, já vinha sendo gestado anteriormente. Conflitos morais, sociais, espirituais, políticos, presentes no século anterior, já apontavam para essa nova configuração da realidade social. Assim, podemos dizer que o grupo dos Modernistas desenvolveu uma sensibilidade artística que captava alguns ecos do passado. O tema da solidão, da fragmentação do homem em meio às multidões que se formavam nas grandes cidades, tão recorrente nas obras literárias e artísticas do período, evidenciam o dilema que o novo ritmo de vida representava. A cidade, agora, era um complexo tecido de relações interligadas e conflitantes, que suscitava nos modernistas uma certa ambigüidade em relação à modernidade - entusiasmo e hesitação :

“ O que essas novas evoluções radicais - na arte, no pensamento, na literatura e na ciência - têm em comum é sua consciência do futuro. O que tinham a dizer foi ouvido e entendido, na época, apenas por uma minoria; só depois, quando a Guerra já destroçara a antiga ordem da sociedade européia e finalmente destruíra seus valores com uma clareza evidente para todos, reconheceu-se que a imaginação dos pintores e poetas, cientistas e pensadores dos anos 1900 conseguira vislumbrar antecipadamente o mundo (que estavam ajudando a criar), esse desconcertante mundo, improvável e fragmentário, no qual ainda hoje estamos vivendo.”⁶³

Diante da massificação operada pela ordem burguesa, os artistas e literatos posicionam-se como opositores, combatentes, posicionavam-se como uma espécie de *consciência coletiva*, crítica e contestadora. A cidade moderna tornara-se um personagem em si mesmo, homogêneo e avassalador. Diante das ações desse personagem, os modernistas exprimiam um comportamento que vacilava entre a afluência e a perplexidade, pois, neste novo panorama o indivíduo apresenta-se retraído e isolado, temeroso. Como podemos observar neste poema do poeta inglês Wordsworth :

“ Amigo! lá um sentimento havia
 Que na cidade apenas se encontrava;
 Quantas vezes, em ruas apinhadas,
 Em meio à multidão, disse a mim mesmo:
 ‘Mas cada rosto que passa por mim
 Encerra algum mistério insondável!’
 Muita vez fiquei a olhar, oprimido
 Por pensamento sobre o que e onde,
 Quando e como, até que as formas visíveis
 Tornavam-se visões, como as que fluem

⁶³ Bullok, Alan. Apud Bradbury, M. op.cit. p54.

Sobre montes imóveis, ou nos sonhos.
 E todo o lastro do cotidiano,
 Presente e passado, esperança e medo,
 Tudo o que rege o ato, o pensamento,
 A fala, para mim tornou-se incógnito.”⁶⁴

B) Velocidade, tensão e ruídos da Cidade modernista.

Roda roda São Paulo
 Mando tiro tiro lá
 Da minha janela eu avistava
 Uma cidade pequena
 Pouca gente passava
 Nas ruas. Era uma pena
 Desceram das montanhas
 Carochinhas e pastoras
 Por dormir em meus olhos
 Me levaram pra abrolhos
 Os bondes da Light bateram
 Telefones na ciranda
 Os automóveis correram
 Em redor da varanda
 Roda roda São Paulo
 Mando tiro tiro lá
 Brinquedos de comadre
 Começaram pela vida
 Pela vida começaram
 Comadres e mexericos
 Roda roda São Paulo
 Mando tiro tiro lá
 Depois entrou no brinquedo
 Um menino grandão
 Foi o primeiro arranha-céu
 Que rodou no meu céu
 Do quintal eu avistei
 Casas torres e pontes
 Rodaram como gigantes
 Até que enfim parei
 Roda roda São Paulo

⁶⁴ Williams, Raymond. *op.cit.* P.210-211.

Mando tiro tiro lá
 Hoje a roda cresceu
 Até que bateu no céu
 É gente grande que roda
 mando tiro tiro lá⁶⁵

São Paulo rompe o século XX iluminada por lampiões a gás, trafegada por bondes puxados por animais, com ruas estreitas e enchentes catastróficas. Seu processo de urbanização corria a passos lentos, sua industrialização incipiente matizava-se com as cores, ainda vibrantes, da velha oligarquia cafeeira:

“ Ao começar o século, São Paulo tinha dois problemas a resolver: o da condução urbana deficitária e o da iluminação insuficiente. As linhas de bondes, puxados por muare, haviam dado prejuízo durante oito anos. (...) A iluminação era a gás. Representava, no entanto, excepcional progresso, comparada com o sistema de trinta anos antes. Então ‘uma enorme geringonça de ferro, pregada na parede de uma esquina, estendia por cima da rua, um longo braço em cuja extremidade estava enforcado um lampião’. Colocados de longe em longe, nas ruas principais, a luz desses lampiões era alimentada com azeite de peixe, e difundia uma claridade mortíca, que só alumiaava pequeno espaço.”⁶⁶

Contudo, sua população - marcadamente heterogênea⁶⁷ - começava a sentir os indícios de mudanças no ritmo da cidade. Em 1900, saía do

⁶⁵ cf. Andrade Oswald, de. Brinquedo In: _____ Oswald de Andrade, Obras completas, Poesias Reunidas, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978. p.158.

⁶⁶ cf. Barros, Ferreira. Meio Século de São Paulo. São Paulo: Melhoramentos, 1954, p 15.

⁶⁷ Italianos, portugueses, espanhóis, alemães, eslavos, árabes, israelitas já compunham o quadro de operários em São Paulo.

Largo de São Bento o primeiro bonde elétrico, associava-se esse feito à idéia de progresso. As reações eram de euforia e temor como registrou Oswald de Andrade em sua autobiografia :

“ A cidade tomou um aspecto de revolução. Todos se locomoviam, procuravam ver. E os mais afoitos queriam ir até à temeridade de entrar no bonde, andar de bonde elétrico! (...) Um murmúrio tomou conta dos ajuntamentos. Lá vinha o bicho! O veículo amarelo e grande ocupou os trilhos no centro da via pública. (...) Uma campainha forte tilintava abrindo as alas convergentes do povo. Desceu devagar. Gritavam: - Cuidado! Vem a nove pontos! (...) E ficou pelo ar, ante o povo boquiaberto que rumava para as casas, a atmosfera dos grandes acontecimentos. Nas ruas, os acendedores de lampião passavam com suas varas ao ombro acendendo os acetilenos da iluminação pública.”⁶⁸

Ressoavam pelos ares de São Paulo os primeiros acordes de uma metropolização, entrecortados, ainda, pelos ruídos dissonantes do provincianismo. O revolucionário bonde elétrico começava a trafegar por uma cidade, em grande parte, iluminada a gás. O “velho” e o “novo” estavam dispostos no mesmo espaço.

A Light and Power, empresa de capital canadense-anglo-americano, que detinha o monopólio do fornecimento de eletricidade, redesenhava o mapa da cidade de forma abrupta e inseqüente. De acordo com seus interesses comerciais e os de alguns políticos locais ligados ao setor imobiliário, discriminava determinados espaços e priorizava outros, alterando a seu bel- prazer os fluxos do

⁶⁸ cf. Andrade, Oswald. Um Homem sem Profissão : Sob as Ordens de Mamãe. Rio de Janeiro, civilização brasileira, 1976, p.34-36.

processo de urbanização. A população ainda recebia da Light péssimos serviços, além de tarifas abusivas. De maneira agressiva e indiscriminada, a Light promovia, através da instalação de seus trilhos, o que poderíamos chamar de novos canais de circulação urbanos. O que se observa é que o processo de expansão urbana da cidade de São Paulo inicia-se ancorado num mecanismo de especulação imobiliária.

Como destaca Sevcenko:

“ A Light, naturalmente, era a peça decisiva no modo de expansão da cidade. Localizando as paradas finais de suas linhas em pontos extremos e de população rarefeita - Penha, Lapa, Santana, Ipiranga, Vila Mariana, Pinheiros -, ela gerou fluxos irradiadores de valorização imobiliária que, seguindo as direções de seus trilhos, suscitavam a criação de loteamentos em áreas remotas.”⁶⁹

A cidade começa a emergir como espaço coletivo, núcleo interativo das práticas sociais e culturais. As ruas, os cinemas, o bonde, as manifestações grevistas, as competições esportivas, as cervejarias, apontam para um conjunto de ações simbólicas dentro da esfera do espaço público, que imprimiam à cidade um novo estilo, um novo ritmo, uma nova aceleração. A população, atônita, tentava compreender e interagir com essa *nova* cidade :

“São Paulo não era uma cidade nem de negros, nem de brancos e nem de mestiços; nem de estrangeiros e nem de brasileiros; nem americana, nem européia, nem nativa; nem era industrial, apesar do volume crescente das fábricas, nem entreposto agrícola, apesar da importância crucial do café; (...) Essa cidade que brotou súbita e inexplicavelmente,

⁶⁹ cf. Sevcenko, Nicolau. Orfeu Extático Na Metrópole. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 123.

como um colossal cogumelo depois da chuva, era um enigma para seus próprios habitantes, perplexos tentando entendê-lo como podiam, enquanto lutavam para não serem devorados.”⁷⁰

Podemos dizer que a população localizava nos progressos da industrialização a chave para a resolução de tal ‘enigma’, ou ainda, o caminho da não-devoração. Para além dos conflitos sociais gerados pelo novo panorama que a industrialização e a urbanização determinavam, entrava em curso a necessidade de um redimensionamento dos sistemas simbólico e cultural da população. A nova configuração espacial requeria um conjunto de elementos que fossem capazes de oferecer à população um sentido, um sustentáculo para essa nova forma de coletividade.

Logo no início de seu livro autobiográfico, quando descreve a sua geração, a de seus pais e a de seus primos, Oswald de Andrade sentencia: “Nossos pais vinham do patriarcado rural, nós inaugurávamos a era da indústria.”⁷¹ Mais do que uma apresentação de seus ramos genealógicos, Oswald procura demarcar com essa afirmação os limites entre o velho e o novo, entre o tradicional e o moderno; entre passadismo e modernismo. E no cerne desses contrastes figura o contraponto rural/industrial.

Por rural, entende-se o Brasil colônia, sem lume e sem identidade nacional, com uma aristocracia rural atávica e sem refinamento. Um Brasil incivil,

⁷⁰ Id. Ibid. p.31.

bronco, arcaico. No outro extremo, Oswald situa a indústria como sinônimo do progresso, da metropolização, da civilidade, do movimento, do moderno. A industrialização traz consigo o progresso tecnológico, o desenvolvimento urbano, a metropolização, a novidade, a velocidade. O tempo rural ritmado sazonalmente já não tem lugar na nova configuração urbana frenética. Oswald elege a fábrica como o núcleo irradiador desse movimento nervoso da cidade, o elo que ata o binômio metrópole-modernidade na realidade brasileira:

“ Na cidade extensa, as fábricas anunciaram sonoramente que a crosta velha do ano se despegava da terra juvenil. Os mil apitos cantaram, cantaram.”⁷²

•

“ E as horas foram as mesmas de outrora, acordadas pelo pitar longo e sucessivo das fábricas do bairro.”⁷³

•

“ 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.”⁷⁴

Note-se que as fábricas anunciam *o fim da noite*, o fim da escuridão, podemos acrescentar, o fim de um ciclo. Anunciam a aurora da modernidade, refletem uma nova perspectiva, um novo comportamento social e cultural. Com efeito, a fábrica adquire importância capital para Oswald na medida em que representa, efetivamente, o início de um processo de modernização. Não obstante,

⁷¹ Andrade, Oswald. Um Homem sem Profissão- Sob as Ordens de mamãe. op. cit. p. 05.

⁷² cf. Andrade Oswald, de. Obras Completas - Os Condenados I. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira 1978. p.35.

⁷³ Andrade Oswald, de. op. cit. p. 52.

⁷⁴ Id. ibid. p. 244.

devemos dizer que Oswald está muito mais interessado no aspecto sociocultural do processo de modernização do que propriamente no que se refere ao desenvolvimento produtivo das forças capitalistas. Reportando-nos à análise de Simmel sobre a metrópole, podemos dizer que o interesse maior de Oswald estava na configuração da cidade de São Paulo como espaço social onde as experiências da modernidade pudessem se realizar ; em última instância, ele contava muito mais com uma mudança de mentalidade do que de racionalização das forças produtivas. Nesse sentido, os recentes progressos tecnológicos que a industrialização trazia a São Paulo esboçavam os primeiros contornos de uma metropolização. Já se fazia notar uma alteração, um novo sentido na ação coletiva da cidade, uma aceleração em seu ritmo diário, como nos relata Sevcenko:

“O antigo hábito de repousar nos fins de semana se tornou um despropósito ridículo. Todos para a rua: é lá que a ação está (...) toda uma nova série de hábitos, físicos, sensoriais e mentais, são arduamente exercitados, concentradamente nos fins de semana, mas a rigor em doses metódicas como práticas indispensáveis da rotina cotidiana: esportes, danças, bebedeiras, tóxicos, estimulantes, competições, cinema, shopping, desfiles de moda, chás, confeitarias, cervejarias, passeios, excursões, viagens, treinamentos (...) Muitos desses hábitos e práticas já existiam e estavam em vigência desde o começo do século, pelo menos. Mas é nessa conjuntura que eles adquirem um efeito sinérgico, que os compõe como uma rede interativa de experiências centrais no contexto social e cultural: como a fonte de uma nova identidade e de um novo estilo de vida”.⁷⁵

⁷⁵ Id. Ibid . p. 33-34

Insistimos em assinalar que Oswald está dialogando com o modernismo europeu e que paira sobre esse diálogo um sentimento ambíguo de inadequação e afirmação de uma cultura e identidade nacional modernas. É claro que os modernistas tinham noção da herança histórico-colonial e do descompasso que tal herança infligia ao país no que diz respeito à formação ao desenvolvimento da modernidade. O fato de essa modernidade não ser fruto da racionalização que a originou e desenvolveu no mundo europeu não passava despercebido por eles; todavia, não havia o desejo de asseverar a condição do Brasil como país periférico, sobretudo no que tange ao aspecto cultural. Assim sendo, importava potencializar a pulsação vibrante, a atmosfera metropolitana, o progresso que a recente industrialização trazia a São Paulo ; afinal, para que o modernismo pudesse se efetivar, era necessária uma sociedade moderna ou, ao menos em vias de tornar-se efetivamente moderna:

“ O incipiente progresso de São Paulo tornava seu aspecto geral semelhante às grandes metrópoles européias e fazia com que a modernidade mundial fosse respirada, mais que em qualquer outro estado, em São Paulo (...) Na verdade, estaria se colocando em questão um sentimento dúplice de inadequação e aceitação, frente aos valores vigentes na cena mundial, situado entre duas realidades e oscilando entre dois níveis de cultura. Esse seria, então, o dilema sobre nacionalidade brasileira: a mediação entre o dado local e o universal.”⁷⁶

Oswald tenta solucionar esse dilema convertendo essa dualidade em traço de originalidade. Ele faz isso fundindo em seu caldeirão antropofágico os elementos étnicos do índio, do europeu e do negro, transformando-os num elemento novo e singular- o elemento nacional. O que queremos sublinhar aqui é que, nesse sentido, os progressos técnico-industriais são, nesse momento, para o escritor, peças chaves, uma vez que possibilitam dar à cidade uma configuração metropolitana. *A era industrial*, na verdade não subtrai o rural, todavia coloca-o num patamar anterior, necessário para atingir o topo:

“O caminho era o entrosamento anunciado no ritmo que a história humana impunha. O Brasil ... As proximidades econômicas do latifúndio, as proximidades étnicas do negro, do índio e do europeu medieval, tudo isso iria no roldão de um dia novo. De um dia industrial.”⁷⁷

Retendo ainda a idéia da metrópole como espaço social da modernidade por excelência, talvez possamos traçar um paralelo entre Baudelaire e Oswald. O *flanêur de Baudelaire* vive a angústia e a solidão da grande cidade. Da cidade que concluiu o processo de metropolização decorrente da racionalização e massificação capitalistas.

Já o *Oswald-flanêur* transita por uma “metrópole” que vive entre bondes e carroças, ou seja, onde progressos e anacronismos convivem

⁷⁶ cf. Barbato Junior, R. L. A Op. Cit. p. 3 e 6.

⁷⁷ Andrade Oswald, de. A Revolução Melancólica Op Cit.. p.278-279.

mutuamente, seja no aspecto produtivo, seja no cultural. Isso nos ajuda a compreender melhor o tom celebrativo com que Oswald trata a industrialização de São Paulo. Ele busca equalizar o descompasso histórico do Brasil em relação aos países desenvolvidos, potencializando o ritmo, os sons, os conflitos da cidade de São Paulo. Metaforicamente ele vai *construindo* a metrópole moderna. Como observa Schwarz, a tensão 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 Ancien Régime das dependências pessoais, originário do período colonial”⁷⁸. Ele conduz a ação para as ruas e, desse modo, a cidade passa a ser também um personagem, um personagem vivo, premente, onomatopeico, incisivo.

Sob essa perspectiva, sua obra intitulada *Os Condenados*⁷⁹ é bastante significativa ; nela podemos perceber a cidade como esse personagem vivo e estrondoso. Para Antonio Candido, *Os Condenados* situa-se no primeiro momento da evolução de Oswald que ele define como “*atitude católica e pós parnasiana*”⁸⁰; em que se observa de maneira bastante clara a intenção dos modernistas de estabelecer uma técnica que suplantasse o parnasianismo e o simbolismo. De acordo, Antonio Candido, *n’Os Condenados Oswald “lança ostensivamente e em*

⁷⁸ Schwarz, Roberto. *Que Horas São?* Op. Cit. 1989, p.18.

⁷⁹ *Os Condenados* é originalmente uma compilação de três livros intitulados *Trilogia do Exílio*, são eles: *Alma* (1922); *A Estrela do Absinto* (1927) e *A Escada* (1934)- que anteriormente foi chamado de *A Escada de Jacó* e posteriormente de *A Escada Vermelha*. Andrade, Oswald, de. *Obras Completas- Os Condenados I. Civilização Brasileira*, Rio de Janeiro, 1978.

⁸⁰ Candido, Antonio. *Vários Escritos* São Paulo: Livraria Duas Cidades 1977, p. 37.

larga escala (pelo menos no Brasil) a técnica cinematográfica (...) a descontinuidade cênica".⁸¹

Antonio Candido afirma ainda, que o esforço de produzir uma escrita que se pautasse por uma simultaneidade das ações, rompendo com a continuidade cênica, era uma obsessão do modernismo brasileiro e seu maior teórico teria sido Mário de Andrade.⁸² Contudo, *Os Condenados* é um romance com "uma solução técnica feliz, mas falho como estilo, como criação de personagens, como expressão da humanidade", há n'Os Condenado *um gongorismo psicológico*":

"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 baudelaireanos, cáftens desalmados, flores do vício, velinhos sofredores, 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 passam de autômatos, cada um com sua etiqueta moral pendurada no pescoço. Reina um convencionalismo total do ponto de vista psicológico".⁸³

Prossegue em sua análise destacando que, as características irreverência e ironia da escrita oswaldiana, n'Os Condenados, dá lugar a um Oswald

⁸¹ Id. Ibid. p. 38.

⁸² Candido, A. Op. Cit. . p.38.

⁸³ Id. Ibid . p. 39.

profundamente sério, contraditório, maniqueísta, cheio de altos e baixos, sem que, entretanto, tal gongorismo chegue a abafar o vigor do escritor .

Não nos interessa aqui polemizar sobre os aspectos estilísticos-literários propriamente ditos com os quais Oswald constrói seus personagens nesta obra, não obstante, é relevante para nós o fato de que nos *Condenados* o que impulsiona a escrita oswaldiana é a intenção de conduzir o leitor para a rua, para a ação, para a cidade. Acreditamos que todos os dramas dos personagens, ou 'os pequenos turbilhões de lugares comuns morais e intelectuais' como define A . Candido, servem como pano-de-fundo para o único personagem que realmente interessa a Oswald, a cidade de São Paulo. E talvez, as características ironia e irreverência de Oswald, estejam justamente nesse *excessivo psicologismo* apresentado por seus personagens.

Dito de uma outra forma, por meio desse psicologismo exagerado Oswald reflete os dilemas da própria cidade que se encontra situada entre a aurora industrial (modernidade), e, a escuridão rural (passadismo). Seus personagens vivenciam esses dilemas diuturnamente. Na acertada expressão de Schwarz: ele vai conduzindo o leitor para as "*praças públicas construídas para que o moderno-de-província, o moderníssimo e o arcaico se acomodem e se conciliem*".⁸⁴, acrescentaríamos apenas que a nosso ver eles não se conciliam mas, depuram-se.

⁸⁴ Schwarz, Roberto. op.cit. p.37.

Vale nos determos um pouco no panorama do cinema no Brasil nas décadas de 20 e 30. Em São Paulo, a revitalização do cinema no pós-guerra é marcada pela inauguração do Cine República, tido como o marco do progresso paulistano. Luxuoso e moderno transformou-se em ponto de encontro da elite de São Paulo, o que retirava o cinema da condição de entretenimento popular.

Na década de 20, o cinema mundial (sobretudo o norte americano) já se configurava como indústria cinematográfica, tendo ,entre outras coisas, estabelecido um sistema de divulgação e distribuição que contava com agências montadas em diversos países para a difusão de seus filmes. Em São Paulo, havia um número grande de cinegrafistas que tentavam, a duras penas *cavar* dinheiro para produzir documentários ou jornais cinematográficos. Esses cinegrafistas eram, artistas de rádio, teatro ou variedades, estudantes de direito, dentistas, funcionários públicos, pequenos artesãos, operários, em sua maioria imigrantes espanhóis e italianos.

Dadas as suas condições financeiras e técnicas precárias, o cinema paulista caracterizava-se por ser um cinema rudimentar. Os jornais da época lamentavam a baixa qualidade dos filmes paulistas e defendiam a industrialização do cinema:

“(...)O decantado progresso da indústria de São Paulo. não nos livrava da condição de *país essencialmente agrícola* , exportador de matérias-primas. Importadores que éramos de tantos outros produtos industriais, importávamos também o cinema. Na nossa posição de país retardatário, não tínhamos a menor possibilidade de desenvolver. um cinema em termos

industriais, no Brasil. A existência de um cinema paulista estava, portanto, condicionada ao fato de este cinema se definir como artesanal. (...) O mito do *progresso paulista* atingia o cinema. Esperava-se que de São Paulo, surgisse a *indústria* do filme. Afinal, era esta a terra da indústria, do espírito arrojado, dos capitalistas..."⁸⁵

O problema com o cinema paulistano não se restringia à parte técnica e financeira ; os temas dos enredos dos filmes não eram nada animadores. Em busca de um resultado lucrativo os temas explorados variavam de assuntos como crônica policial (*O furto dos 500 milhões de réis*) a dramas moralizantes (*Amor de mãe*), e posados de propaganda (*24 horas na vida de uma mulher elegante*), ou então, estas três coisas ao mesmo tempo (*Um crime no Parque Paulista*) além de filmes religiosos (*Padre Anchieta entre o amor e a religião*), havia quase sempre a presença de inocentes mocinhas desencaminhadas por rapazes escroques, ricos rapazes que de uma hora para outra se vêem reduzidos à condição de miseráveis e passam a conviver com mendigos ; enfim, a base do cinema paulista nesse período era uma linguagem folhetinesca e moralizante.⁸⁶

Devemos, assim, sublinhar duas coisas ; a primeira é que a questão do nacionalismo, muito em voga na década de 20, não foi muito explorada pelo cinema paulistano do período, ou seja, não fazia parte da temática abordada pelos cineastas de então. Segunda é que o fato de o cinema americano dominar o mercado já na década de 20 não deve ser visto como fator responsável pelo mau desempenho do cinema brasileiro. O que queremos ressaltar é que não havia, no

⁸⁵ Galvão, Maria Rita. *Crônica do cinema paulistano*. São Paulo: Ática, 1975. P.46-47.

⁸⁶ Informações baseadas em Maria Rita Galvão. OP.Cit.

debate nacional da época, uma polarização entre cinema americano e cinema brasileiro em termos nacionalistas ; ao contrário, ansiava-se por um cinema nacional com o suporte técnico e comercial do cinema americano. A propósito, vejamos depoimento de um importante exibidor de filmes do período:

“O depoimento de Júlio Llorene é importante para que se possa entender a posição dos exibidores face ao cinema nacional: ‘Depois da guerra, os americanos foram os donos do nosso mercado; isto é um fato, mas dele não se deve concluir que foi o cinema estrangeiro que impediu o desenvolvimento. Do nosso cinema. Dizer que o filme nacional não era exibido porque o filme americano dominava o mercado é uma inverdade, ou pelo menos uma falsa colocação do problema. Os dois fatos são verdadeiros, mas não há nenhuma relação necessária entre eles. A verdade é que o problema da exibição dos filmes nacionais nem sequer se propunha . Para que existisse o problema, era preciso que existisse o cinema nacional; e, realmente, antes de 30, este cinema não existia. O cinema nacional passou a existir com Adhemar Gonzaga, com as produções da Cinédia e posteriormente da Atlântida. Os filmes anteriores a 30 não mereciam o nome cinema, não era coisa nenhuma; não se exibiam porque eram inexibíveis, simplesmente. Os poucos filmes nacionais exibidos pela Companhia Serrador deram um enorme prejuízo, porque o público não ia vê-los. (...) A explicação para falta de distribuição desses filmes também está na sua má qualidade, e não na ausência de canais de distribuição; se os filmes fossem bons, o público iria vê-los, a exibição daria lucro, e evidentemente eles seriam normalmente distribuídos.”⁸⁷

Devemos destacar, ainda, um artigo que Mário de Andrade escreveu para uma revista especializada em cinema no início da década de 20. Tratava-se de uma comédia realizada por José Medina, “ *Do Rio a São Paulo para casar*” e Mário criticava, entre outras coisas, o fato de que personagens pertencentes à seleta

⁸⁷ Id. Ibid. p.50-51.

sociedade paulista eram interpretados por atores italianos. Mário também criticava no filme a inverossimilhança de hábitos retratados como tipicamente brasileiros. À exceção do que dissemos há pouco, esse caso apresenta uma polarização que gira em torno dos traços culturais nacionais. Vejamos o trecho a seguir:

“acender fósforos no sapato não é brasileiro. Apresentar-se um rapaz à noiva, na primeira vez que a vê, em mangas de camisa, é imitação de hábitos esportivos e não os nossos (...) É preciso compreender os norte-americanos e não macaqueá-los. Aproveitar deles o que têm de bom sob o ponto de vista técnico e não sob o ponto de vista dos costumes”.⁸⁸

Entre os anos 1923 e 1933, foi intensa a produção de posados, cinejornais, filmes de propaganda e documentários. Os dois grandes promotores destas produções foram a indústria e o Estado. Entre os documentos promocionais ligados à indústria destacara-se a série “Sociedade Anônima Fábrica Votorantim”⁸⁹ ; mas, sem dúvida, o longa metragem “São Paulo, Sinfonia da Metrópole”, de 1929, baseado no filme experimental “Berlim, Sinfonia de uma Cidade”, de 1927, realizado pelo alemão Walther Ruttmann, é o mais significativo desse período:

“ A sinfonia paulistana, sem qualquer eco trágico, se apropria da técnica ruttmanniana para movimentar a urbe, sugerindo pujança e dinamismo de permeio a seqüências mais convencionais, próximas do cinejornal que fala dos orgulhos da

⁸⁸ cf. Machado, Rubens História do cinema brasileiro (Org. Fernão Ramos). São Paulo: Art Ltda, 1987, p.103-104.

cidade.(...) São Paulo Sinfonia da Metrópole combina a euforia do paulistano pela modernização da cidade com certa pedagogia austera e liberal empenhada na exposição de uma civilidade exemplar, à altura dos grandes centros desenvolvidos.”⁹⁰

Oswald aplica a técnica, da simultaneidade, da imagem em sua escrita. O germe de *Os Condenados* – aprofundado no par *Serafim Ponte Grande e Memórias sentimentais de João Miramar* - é o universo urbano decomposto e recriado pela intenção narrativo-cinematográfica do autor de movimentar a cidade, sua história, seu cotidiano, seus costumes à velocidade da modernidade. Tal técnica não se submete à concretude da cidade e de sua história, pois pode abstraí-la, diluindo e concentrando, ao mesmo tempo, seus valores morais, artísticos, bem como, sua estrutura política e econômica.

O olhar do escritor sobre a cidade, é o olhar-câmera captando os ângulos, os enfoques que dão possibilidade de subverter a realidade concreta ou apressar seu ritmo, compondo a polarização entre aristocracia rural/burguesia industrial. Esse olhar é quase didático, se pensarmos que Oswald conduz o leitor a uma nova perspectiva, a uma nova dinâmica, a um novo estilo de se relacionar com a cidade. Mais uma vez vale sublinhar que Oswald está em direta comunicação com as vanguardas européias ; assim sendo, podemos reconhecer em sua escrita o ritmo metálico e a velocidade da indústria estetizados pelo Futurismo; a simultaneidade das ações fragmentando tempos e espaços do Cubismo; a negação da linguagem

⁸⁹ Rubens Machdo. Op. Cit. p.120.

⁹⁰ Id. Ibid. p.120-121.

formal e elitista, guiando-se por uma total liberdade na concepção literária do Dadaísmo. Tudo isto sem atirar-se ao puro e simples exercício da cópia, mas reelaborando-os à uma técnica cinematográfica com o foco voltado para a cultura nacional:

“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 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 *Serafim Ponte Grande e Memórias Sentimentais de João Miramar* — 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”.⁹¹

Importava fortalecer uma *mentalidade moderna, o espírito metropolitano* que servisse como elemento mediador entre a *hora nacional* e a *hora universal*:

“São Paulo era muito 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 sua atualidade comercial e sua

⁹¹ Cf. Gimenes Oliveira A. Renato, de. Op. Cit. p.166.

industrialização, em contato mais espiritual e mais técnico com a atualidade do mundo”.⁹²

C) Locais e Personagens da modernidade paulistana.

N'Os condenados, Oswald mergulha o leitor no universo tênue da tímida modernidade paulistana. Seus personagens caminham o tempo todo por uma paisagem urbana ora frenética e cruel, ora singela e modorrenta. Seus dramas pessoais refletem a ambigüidade da cidade, ou ainda, a cidade interage com o estado de ânimo de cada um deles, uma vez que é, na verdade, o personagem central. As onomatopéias e a insistente indicação das horas definem a intensidade e o tempo das ações, servindo-lhes de diapasão.

“ E no desencontrado idílio, como um comentário da vida, ergueu-se, alongou-se pela rua e pelo céu, um pregão triste da cidade:

- Pi . . . não quente!”

•

“ Tomou um bonde para a Luz. Junto ao Jardim Público, através das árvores, viu uma fita longa de sangue cercar a madrugada citadina.

Galos cantavam, acordando as estrêlas dos seus últimos êxtases. A cidade martelava os seus primeiros ruídos.”

•

“A molhada noite de relâmpagos apagados num instante ... E a cidade armada em capela mortuária, com 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 pelos relâmpagos curtos ... Silêncio! Um

⁹² Andrade, Mário de. O Movimento Modernista In _____ Dimensões de Macunaíma (Berriel, Carlos Eduardo org.), p.20.

homem vai morrer, voluntariamente, vitoriosamente (...) Dez horas... onze horas... Alma quase dormia.”⁹³

Os personagens são emblemáticos desse liame entre a escuridão da noite colonial e a aurora da modernidade industrial.

Alma, um dos personagens centrais da trama, expressa essa situação diuturnamente. Moça de família, educada e recatada, deixa-se prostituir pela elite da cidade em *rendez-vous* caros movida por uma paixão por seu cáften, um homem frio e calculista que a explora sem a menor comiseração ou consideração por seu amor puro e verdadeiro. Mas, em certa medida, ele mesmo é apresentado pelo escritor como um subproduto de uma sociedade submersa em dilemas coloniais que obscureciam sua alteridade e sua identidade. Mauro, é a um só tempo, algoz e vítima:

“Chamava-se Mauro Glade, e era filho confuso de confusos dramas da América. Crescera à sombra espevitada de uma criada de servir, que dava o dinheiro do ordenado a um homem da vizinhança. Tinha o pai, só o pai, de nome diferente, o merceeiro do Braz, grosso e insensível como um cepo de açogue. E a vida por herança. Investindo com unhas de atavismo piratas para os mundos coloridos dos dancings, fizera-se macho na meia-tinta embriagada dos prostíbulos. Nunca trabalhara meses a fio. E vestia-se bem. Adunco, metálico dançava nas ceias noturnas como um deus decaído. E bebia ... acentuando o ríctus heróico que o marcava, e reforçando a épica sugestão canalha dos olhos pestanudos, que punham desfalecimentos no coração das asiladas dos bordéis.”⁹⁴

⁹³ Id. Ibid. p. 07/48 e104.

⁹⁴ Id. Ibid. p 07-08.

Note-se que o escritor constrói o *cáften* Mauro Glade com os mesmos estereótipos com que os europeus *constróem* a América descoberta. Com efeito, Mauro é o resultado do encontro entre o Europeu e o Novo Mundo, filho do patriarcalismo tosco: ‘tinha o pai, só o pai (...) grosso e insensível como um cepo de açougue’. Seu código de conduta está baseado na amoralidade que rege o exotismo e a sensualidade do Novo Mundo. Avesso ao trabalho, garante seus meios de vida pelas vias da marginalidade, na exploração dos já marginalizados e excluídos das formas de produção formais da sociedade capitalista: “nunca trabalhara meses a fio. E vestia-se bem. Adunco, metálico dançava nas ceias noturnas como um deus decaído. E bebia ... (...) reforçando a épica sugestão canalha dos olhos pestanudos, que punham desfalecimentos no coração das asiladas dos bordéis”. Mauro Glade, assim como João Miramar, Serafim Ponte Grande, entre outros, são os anti-heróis oswaldianos, os sujeitos que purgam os dramas da *pátria-américa* colonizada, carnavalizando suas mazelas.

O avô de Alma, seu Lucas, migrante que saiu da Amazônia⁹⁵ e veio tentar a sorte em São Paulo, chegou a ser gerente de uma grande firma, mas sucumbiu à ferocidade da cidade. Mergulhado no desânimo, ignora por completo a prostituição da neta. Há ainda o telegrafista João do Carmo, que nutre uma paixão platônica por Alma e através do qual Oswald faz duas importantes referências pessoais: a primeira a Baudelaire (em vários momentos o personagem fala de sua paixão pelo escritor) ; Segunda à prática boêmia do personagem:

⁹⁵ A mãe de Oswald de Andrade, Inês Henriqueta de Sousa Andrade, descendia de uma tradicional família burguesa, cujo tronco se ramificou na planície amazônica- no porto de Óbidos: os Sousa de Marzagão, fundadores do Pará. Uma ascendência nobre apreciada e alardeada por Oswald. Nos parece bastante significativo

“ O telegrafista morava sem ninguém num quarto de sobrado antigo na Avenida Tiradentes (...) Sobre o leito, pendia uma gravura destacada de livro. Era Charles Baudelaire. Tinha um velho retrato da mãe morta, sôbre a mesa desordenada.⁹⁶ Pairava sobre os seus dias o sonho de uma vida tranqüila com Alma (...) Chegara a São Paulo numa noite de garoa. Desembarcara querendo deslumbrar-se e fora por uma rua de casas baixas e torpes, sob arcos do viaduto, até o centro enladeirado, buscando um hotel. (...) perambulava confusamente por estéticas e religiões. Compunha versos e tinha receio de mostrá-los. Uma noite conhecera, apresentado por um estudante de farmácia, três latagões que faziam parte berrante da jovem literatura cosmopolita da cidade. Atravessaram noites nos cafés, aborrecendo os garçons sonolentos e lendo.⁹⁷

Notoriamente, a boemia é um traço bastante importante no modernismo europeu, e ao citá-la como prática da *jovem literatura cosmopolita da cidade*, Oswald por certo quer corroborar o *espírito da modernidade* em São Paulo. A convivência de grupos de escritores, jornalistas ou estudantes universitários em bares e cafés criava um espaço de discussões literárias e ideológico-políticas, bem como de concepções sobre cultura aos moldes da vanguarda modernista européia:

“A boemia, de início, não passava de uma demonstração contra o modo de vida burguês. Consistia em jovens artistas e estudantes, em geral filhos de pessoas abastadas, em quem a oposição à sociedade dominante era usualmente fruto de mera exuberância e rebeldia juvenis”⁹⁸

o fato de Oswald conferir esta ascendência ao avô da prostituta Alma. Esta informação consta In: _____
 Baoventura, Eugênia Maria, Op. Cit. p. 13.

⁹⁶ Oswald imprime à João do Carmo o que ele próprio definia como sentimento órfico provocado pela morte de sua mãe ocorrida quando encontrava-se na Europa. Este fato causou forte abalo na fé católica do escritor provocando uma espécie de divórcio com Deus.

⁹⁷ Oswald, Andrade, de. Os Condenados. op. cit. p. 12-13.

⁹⁸ Hauser. Op. Cit. p. 919.

Vale dizer que a vivência boêmia literária já era uma prática comum à geração de poetas românticos brasileiros dos anos 40 do século XIX ; contudo, há algumas peculiaridades conjunturais que os distinguem da geração modernista. Estudantes do curso de Direito, em sua maioria os poetas românticos, eram grandes aprendizes do poder e tinham a literatura, em larga medida, como forma de aprimoramento da retórica, ainda:

“ 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 função exclusivamente jurídica”.⁹⁹

Ao longo do século XIX a Academia de Direito esteve ancorada nas idéias liberais. Além de demarcar a condição social privilegiada de seus alunos, formava quadros políticos para a administração do Estado Nacional. Este quadro só sofreria alterações quando com o surgimento do proletariado e a criação de uma rede pública de ensino e, mais especificamente no caso de São Paulo, com o surgimento de colégios públicos e liceus, como aponta Renato Gimenes:

“ 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. Ocorrem também mudanças no sistema de ensino paulistano,

⁹⁹ cf. Adorno, Sérgio. Os aprendizes do poder: o bacharelismo liberal na política brasileira. p. 141. Apud. Gimenes, Renato. Op. Cit.

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 depois em 1882 com o nome de Liceu de Artes e Ofícios; as colônias de imigrantes começaram a organizar colégios próprios, como Deutsche Schule, a Ecole Française Mixt na rua da Princesa, ou a Escola Americana, fundada em 1870 e conhecida depois como Mackenzie College, 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 1911." ¹⁰⁰

Já o grupo boêmio de vinte era composto, em sua maioria, pela elite da sociedade paulistana. Filhos da oligarquia cafeeira, estavam mais sintonizados com as vanguardas européias modernistas e com os acordes metálicos da indústria nacional. Além dos bares e cafés da cidade, a prática desse 'determinado estilo de vida' ocupava ainda os sarais promovidos por personalidades da elite paulistana, espécie de animadores sociais, e que contavam com a maciça presença do grupo modernista.

Uma dessas animadoras era Dona Olívia Penteado, que Oswald conheceu em Paris na década de vinte, num banquete oferecido à intelectualidade francesa, na época, embaixador brasileiro na França, Sousa Dantas. Neste período Oswald residia com a pintora Tarsila do Amaral na capital francesa e por essa ocasião introduziram Dona. Olívia no mundo das artes modernas de Paris. Entusiasmada, ela comprou toda uma coleção de arte moderna e de volta ao Brasil pediu a Lasar Segall que decorasse seu palacete, na rua Conselheiro Nébias,

¹⁰⁰ Gimenes, Renato. Op. Cit. p.90.

passando a reunir com frequência grupos de modernistas brasileiros.¹⁰¹ Fatos como esse nos levam a afirmar que o modo de vida moderno que o grupo de modernistas buscava conferir à São Paulo do início do século, além de estar em direta conexão com os hábitos e propostas da vanguarda modernista européia, esteava-se, mormente, na velha ordem oligárquica, seja sob o patrocínio dos *animadores sociais* ou *mecenas*, seja através da preservação de alguns de seus valores ou ritos sociais.

Não vemos, entretanto, uma atitude contraditória por parte do grupo modernista, uma vez que entendemos que a constituição de *um espaço nacional moderno* não se daria instantaneamente, dadas as condições históricas do Brasil. As transformações que levariam a uma sensibilidade e sociabilidade modernas estavam vinculadas, afinal, a fatores políticos e econômicos determinados na estrutura da sociedade brasileira. Interessa-nos destacar aqui a importância que essa vivência boêmia ocupa na composição desse *espírito* moderno da São Paulo do início do século. Nesse sentido podemos pensar com Habermas, quando ele aponta a importância dos salões literários de Paris, dos *Pubs* e *Cafés* ingleses, bem como das sociedades fechadas alemãs, na formação das esferas privadas e públicas burguesas.

Partindo de um recorte histórico, Habermas ressalta que, através de discussões de obras literárias e políticas, leitura de jornais e produção de manifestos realizadas nesses locais ao longo do século XVIII, foi-se constituindo uma *sociabilidade nova* que possibilitou, em grande medida, a politização de uma

¹⁰¹ Estas informações provêm de Boaventura, Eugenia Maria op. cit. p. 91-92.

camada de intelectuais burgueses e um conseqüente questionamento dos valores políticos e sociais do Antigo Regime.¹⁰²

Por intermédio de personagens como João do Carmo e seu amigo literato Frederico Carlos Lobão – de *Os Condenados* –, podemos perceber em Oswald a intenção de realçar a vivência boêmia como pólo de uma nova sociabilidade¹⁰³. Há, no itinerário boêmio efetuado por estes personagens, o próprio desejo do escritor de *conduzir* o leitor por um universo urbano novo, balizando-o com o universo europeu:

“Foram andando e toparam de repente no Viaduto com a figura desengonçada e viva, buliçosa e espiritual do pintor Lino de Albuquerque, chegado de Paris. Era um menino quase, nos seus vinte anos ágeis e sonhadores. Abraçou-os expansivo, dizendo logo:

- Vou morar aqui. São Paulo é estupendo! Ontem, depois do baile no Automóvel clube, era pura Londres.¹⁰⁴

A referência, na maioria das vezes em tom jocoso, que Oswald faz ao Automóvel Clube e seus freqüentadores, não é fortuita. O automóvel representava no universo urbano moderno que começava a se delinear, o símbolo da velocidade, da aceleração e ao mesmo tempo do luxo e da sofisticação, uma vez

¹⁰² A esse respeito, ver: Habermas, Jürgen. *Mudança Estrutural da Esfera Pública*, especialmente o cap. II.

¹⁰³ A matéria-prima para a construções destes personagens parece vir da própria experiência vivida pelo autor ao lado do poeta Guilherme de Almeida e do jornalista Pedro Rodrigues de Almeida, nascidos no mesmo ano formavam um trio inseparável, perambulando pela cidade, recitando os franceses e discutindo filosofia. Ver Maria Eugenia Boaventura, op cit, pp. 29-30.

¹⁰⁴ Andrade, Oswald, de. Op. Cit. p.166-167.

que apenas uma minoria abastada podia possuí-lo. A faceta moderna da elite paulistana adotara o hábito de organizar competições automobilísticas. O Automóvel Clube era, então, um local de lazer e também ponto de encontro reservado onde, muitas vezes, decidiam-se os destinos da República:

“Como o crescimento da cidade era um fenômeno recente, os carros eram um fato novo, o grosso da população não tinha qualquer representação na Câmara Municipal ou outros órgãos políticos e os motoristas ou eram ou estavam a serviço dos ricos e poderosos, não havia qualquer regulamentação do trânsito e os atropelamentos, mesmo com mortes, ficavam impunes, exceto por uma pequena multa (...) O automóvel herdou assim o estigma proveniente do recente passado escravista, que associava necessariamente as posições de poder com o exercício da brutalidade.”¹⁰⁵

Interessa-nos reter da citação de Sevcenko, sobretudo, a idéia da permanência de algumas práticas sociais e políticas remanescentes da colonização escravista nada condizentes com uma sociedade industrial e moderna. Por traz da máscara de modernidade que a elite paulistana adotara, ocultavam-se práticas e hábitos baseados numa tradição oligárquica rural-clânica pouco democrática e em nada afinados com as vanguardas modernistas europeias. O velho e o novo assentavam-se sobre as mesmas bases. Oswald tinha plena consciência disso; todavia, demonstrava acreditar que o casamento da “aurora industrial” com as “trevas feudais” acabaria por *fecundar o futuro vitorioso*:

“As m^oças, de cima dos carros, olhavam impertubáveis, aparentando ignorar o convite lascivo dos maxixes espasmódicos. As suas mães tinham sido possuídas no

¹⁰⁵ Sevcenko, Nicolau. Op. Cit. p. 73-74.

rendez-vous dos cafezais, alinhados e verdes na sombra das oficinas, na aglomeração dos cortiços citadinos, no alarido das terceiras classes de paquêtes, em travessias atlânticas...

Elas também saberiam entregar-se, belos animais, impassíveis, à espera do macho que viria. Pressentindo em cada homem rapado e ágil, um irmão de destino e de passado transcontinental, elas prometiam, olhos inteligentes, nos sorrisos alvos, no contato de carne sólidas, pernas elástica, seios duros, peles de sêda, fazer a fecundação vitoriosa do futuro, num aperfeiçoamento da raça eleita.

O Brasil velho também passava – eram máscaras avulsas – encastrados nos trajes de roça, ponches melancólicos côm-de-fumo, chapelões tristes de palhinha... Eram no país flagelado, ronceiro e bisonho, representantes desmoralizados, duma tentativa pungida de estética e duma sugestão vaiada de nacionalidade.”¹⁰⁶

•

“ Eram, com exceções, decaídos de famílias estabelecidas no continente num estouvamento de fidalguia, estendendo o seu domínio por gentes e escravos, campos e serras. O império dera-lhes baronatos, a terra trabalhada pelos negros dera-lhes ouro. E no país assombrado haviam-se vinculado a preconceitos tentaculares de glória paroquiana, feudais senhores de chapelão e barba, gerando uma sexualidade redobrada pelo degraço, rebentos inúteis e pomposos, falhos rombudos de orgulho nativo, pedaços anacrônicos de Meia-idade portuguesa. O tempo trouxera a libertação dos escravos legais e as novas imigrações. E a terra cansara de dar a moeda rubra na ponta verde dos velhos cafezais.”¹⁰⁷

Talvez o personagem Alma seja o mais emblemático dessa *construção* metafórica que Oswald faz da São Paulo do início do século. Nela ele reúne grande parte dos elementos ambíguos, conflitantes e *originais* com os quais fundamenta a metáfora da modernidade brasileira. A apresentação, desenvolvimento e o desfecho da personagem são traçados no próprio delineamento da cidade.

¹⁰⁶ Andrade, Oswald, de. *Os Condenados*. Op. Cit. p. 180-181.

¹⁰⁷ Personagem de *Os Condenados* descrevendo o grupo que se autodenominava, os artistas da cidade. Op. Cit. p. 233

O amor pelo cáften sórdido e impassível maculava toda a origem pura e recatada da submissa menina de família – da família tradicional - que justamente por sua origem pudica atraía a curiosidade e o desejo da elite cidadina. Alma subverte a ordem do amor romântico, pueril, tal ato provoca revolta justamente por subverter a ordem dos valores estabelecidos pela elite paulistana. Alma é a marginal, a rebelde que se coloca na contramão do amor institucional. Ela destrói a forma convencional de amar, sua “naturalidade”, sua espiritualidade. Na prostituição de Alma Oswald desnuda sarcasticamente a moral oligárquica:

“ Era uma luta estabelecida, clara, com surtidas e embates, recuos e rendições, entre o caften branco e a covardia rica da cidade. Eles iam todos os vadios da sociedade chique, os velhos vermelhos do São Paulo clube, os arrivistas comerciais, levados na volúpia de possuir num leito rendado de casa suspeita, a desvirginada do bairro distante, cuja inocência a senilidade trêmula e ingênua do velho avô garantia”.¹⁰⁸

•
 “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 êle tudo o que ganha ! Aquêlê interesse fazia-lhe subir um asco sêco à garganta. Olhava o interlocutor com vontade de cuspir-lhe no rosto cínico. Tôdas 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!”¹⁰⁹

¹⁰⁸ Id. Ibid. p.54.

¹⁰⁹ Id. Ibid. p. 21-22.

Note-se que a elite rica que, às claras, freqüentava os clubes nobres da cidade, às escuras continuava exercitando em leitos de ‘casas suspeitas’, a prática de professar nestes espaços toda a devassidão sobre moças pobres que buscavam neste local uma forma de sobrevivência, mantendo, assim, o antigo hábito dos “coronéis”¹¹⁰ de manter uma vida sexual dupla, uma institucionalizada pelos laços do casamento e outra regida pela luxúria.

Por outro lado, os bordéis tinham uma outra característica importante no início do século, circunscreviam-se como espaço da vivência boêmia.¹¹¹ Dada a escassez de locais de entretenimento, boa parte dos artistas e intelectuais costumavam freqüentar cabarés e bordéis chegando a realizar, nesses locais, leituras coletivas e elaborar manifestos:

“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 dois grandes materiais para 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

¹¹⁰ Clara referência ao sistema patriarcal, o qual Oswald definia como, entre outras coisas, lascivo, promíscuo, hipócrita...

¹¹¹ O próprio Oswald de Andrade em sua juventude freqüentou alguns desses bordéis, como relata em seu livro autobiográfico, *Um Homem Sem Profissão- Sob as ordens de mamãe* p. 54-55 : “Caí afinal num bordel da Rua Líbero Badaró. 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 tive, 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”.

trágico contém ainda em si a marca de um desejo liberalizante, de uma força anárquica, uma componente estética que é problematizada também ao longo de seus livros.”¹¹²

O desfecho do primeiro livro que compõe a trilogia *Os Condenados – Alma* – segue a linha “dos pequenos turbilhões de lugares comuns morais e intelectuais” para usar a definição de Antonio Candido.

Alma engravida de Mauro Glade e, já tendo feito um aborto, decide ter o filho. Seu avô, tomando conhecimento de sua condição de prostituta, a expulsa de casa, vindo a falecer pouco tempo depois. Alma passa a contar com a ajuda de João do Carmo, o telegrafista baudelairiano, seu etéreo e eterno apaixonado. Ela instala-se numa pensão, e vê no filho Luquinhas o fim de sua solidão e desalento pela rejeição do ex-cáften.

O que ocorre é que Alma não consegue livrar-se do amor marginal que sente pelo seu antigo *cáften*, nem tampouco sentir-se realizada por completo com a maternidade e os cuidados e carinhos mornos de João do Carmo. Como que num castigo dos céus, Luquinhas adoece e morre e João do Carmo, não tendo seu amor por Alma correspondido, suicida-se.

O segundo livro da trilogia – *A Estrela de Absinto* – traz um novo protagonista e um novo enfoque à obra-filme. Jorge d’Alvelos é um escultor primo de Alma que retorna ao Brasil após receber carta que o velho Lucas lhe enviara pouco

¹¹² Gimenes, Renato. Op.Cit. p.121.

antes de morrer. O encontro com a prima acontece casualmente, numa agência dos Correios em São Paulo.

O escultor instala-se no Palácio das Indústrias, o que nos dá pelo menos duas indicações. A primeira é uma clara referência de Oswald a Victor Brecheret, escultor modernista que morou no Palácio das Indústrias ao retornar ao Brasil, depois de estudar em Roma. Segunda diz respeito ao fato de Oswald instalar seu personagem, um escultor modernista recém-chegado da Europa, num monumento que representava o triunfo do poder da elite cafeeira de São Paulo. Com isso, podemos inferir que Oswald ou está legitimando a relação de mecenato entre os modernistas e a oligarquia cafeeira, afirmando sua tutela para que a arte modernista pudesse instalar-se em solo nacional; ou podemos entender essa atitude como um ato literário de extrema e refinada ironia.

Alma, agora sem o avô, sem o filho, sem o amor servil de João do Carmo, sem o amor mercenário de Mauro, rende-se à paixão do primo. A visita dos dois a Bom Jesus do Pirapora¹¹³ sela tal entrega:

“ Do Brasil todo, corriam para ali, numa confiança secular, os pais, as mães, as mulheres salvas de maus transe, os homens que tinham tido dramas na vida.

(...) De fora, de um quartel vizinho, vinham sons de corneta na noite de ressonância. Depois foi um brum-brum-brum de

¹¹³ De temperamento religioso, Oswald praticou sempre um catolicismo convencional – religião imbricada de crises místicas, surperstições de colegial e constante sentimento de culpa. Nos momentos de desespero, entregava-se às novenas, ladainhas, missas, romarias, promessas impossíveis. (...) Admitia a religião como um complexo de defesa peculiar ao ser humano e responsabilizava o sentimento órfico pela transferência de mitos. Boaventura, Maria Eugênia. Op. Cit. p. 38.

tambores. E a corneta, mais clara, cortou insistentemente o silêncio.

- Ouves? – fez Jorge num súbito carinho. – Esta noite de recordação permanecerá na nossa vida.

(...) 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 minha consciência, morta, apagada, inútil! Será preciso que levas a minha vida para acordar em ti a mulher que és?

Ela murmurou:

- A boneca morreu...

- Quando?

- Agora. Não ouviste o funeral dos tambores?

Alma deixa de ser “boneca”, mas não deixa de amar Mauro Glade, nem tampouco ter amantes casuais. O escultor Jorge d’Avelos queria de Alma o amor perene, monogâmico, redentor de todos os seus pecados passados, mas ela se mantinha-se uma subversiva, uma anti-romântica negando ao leitor um final feliz. Jorge partilha com a *cidade* seu suplício:

“E êle seguiu-a pelas ruas centrais de São Paulo. Havia chovido. Passara por ela num momento de acaso e não fôra percebido. Decidiu então segui-la à distância, numa delícia de admiração ingênua. Onde iria? Ao Palácio das Indústrias decerto.

Alma trajava um vestido suave, onde, da goia redonda, das mangas sêcas, emergia a carne viva. Marchava sem pressa e seu chapéu vermelho e copado flutuava acima das cabeças, no movimento da tarde na Rua 15 de Novembro.

(...) Ela estava agora perto do Largo da Sé. Não dobrou a Rua Direita, enveredou para os lados do Carmo. (...) Súbito, Alma parou em frente a uma casa baixa. Um moço saía. Ela interpelou-o. Ele voltou, fêz a chave correr na fechadura. Ela desapareceu...”¹¹⁴

¹¹⁴ Os Condenados, Op. Cit. P.128.

O cáften Mauro Glade invade a casa de Alma e a esfaqueia, a moça é levada ao hospital quase sem nenhuma chance de sobreviver. O escultor atormentado clama por um milagre:

“- Alma! Exclamou êle. – Quero pedir-te uma coisa... Crês em Deus, e eu também. Tenho, desde criança, uma oração miraculosa. Vamos rezar juntos!

(...) Então, no murmúrio da sala, Jorge leu em um papel o Salmo 90 de Davi. Alma acompanhava-o em tom frágil, de mãos juntas sôbre os seios.”¹¹⁵

Alma não resiste e morre. Jorge, desolado mais uma vez, sai às ruas da cidade :

“Pensativo, misantropo, nervoso, Jorge d’Alvelos saiu, depois de duas horas da tarde, do seu quarto da Avenida São João. Estava um tempo inconstante... Havia chovido, agora ficara claro. Uma ponta de sol varava a cinza do céu, fazendo brilhar as poças de lama das ruas, os trilhos dos bondes.

Jorge dirigiu-se lentamente para o Triângulo central de São Paulo. Subiu a ladeira íngreme e penetrou de repente na praça Antônio Prado. Ia dizendo consigo: - o sobrenatural existe dentro de nós. A vida com Deus é hipócrita, sem Deus é cínica.”¹¹⁶

Após a morte de Alma, Oswald mergulha Jorge d’Alvelos num profundo estado de melancolia e desânimo. Nesse ponto do *livro-cinema*, os personagens quase que se resumem a ele e a cidade:

¹¹⁵ Id, Ibid. p.147 .

¹¹⁶ Id. Ibid. p.155.

“Lá fora São Paulo rumurejava nos últimos instantes do carnaval.

Jorge d’Alvelos na sua magnimidade de artista não se queixava da cidade que não o soubera compreender e salvar. Era preciso haver sacrificados como êle e Alma, desastrados geniais, estupendos, que fizessem a glória sangrenta de metrópole atordoante, como outrora fôra necessário haver mártires e santos para solidificar-se na planície calosa de Piratininga, o vilarejo de índios e jesuítas.

Naquele momento de 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.”¹¹⁷

Eis o escopo *d’Os Condenados*. O desfecho de todo o “gongorismo psicológico” utilizado por Oswald é demonstrar ao leitor que a magnânima nobreza do artista modernista e a saga da anti-heroína prostituta depuram os anacronismos da cidade, libertando-a do jugo do passado colonial. Graças aos mártires *d’Os Condenados*, São Paulo era agora a “nova América”, a “metrópole atordoante” e moderna:

“ ‘Moderno’ se torna a palavra- origem, o novo absoluto, a palavra futuro, a palavra-ação, a palavra-potência, a palavra-libertação, a palavra-alumbramento, a palavra-reencantamento, a palavra-epifania. Ela introduz um novo sentido à história, alterando o vetor dinâmico do tempo que revela sua índole não a partir de algum ponto remoto no passado, mas de algum lugar no futuro.” ¹¹⁸

¹¹⁷ Id. Ibid. p. 188.

¹¹⁸ Sevcenko, Nicolau. Op. Cit. p. 227-228.

O último livro da trilogia *Os Condenados – A Escada* – é publicado em 1934, ou seja, sete anos após a publicação de *A Estrela de Absinto*. Consideramos relevante destacar esse dado para enfatizar que naquele período ocorriam fatos importantes na vida de Oswald de Andrade e que, conseqüentemente, iriam influenciar sua literatura, entre eles a entrada do escritor no Partido Comunista.

Ao final de *A Estrela de Absinto* o personagem Jorge d'Alvelos, muito abalado com a morte de Alma, angustiado com as críticas negativas ao seu trabalho de escultor e, ainda, em crise com sua fé religiosa por não ter sido atendido por Deus quando implorou pela vida de Alma, tenta suicidar-se atirando contra o próprio peito. Após deixar o hospital aceita proposta de um tio, Antero d'Alvelos, de passar uma temporada em sua fazenda.

Logo no início de *A Escada*, Oswald reafirma a dualidade campo/cidade, polarizando mais uma vez *passadismo/modernismo* quando Jorge d'Alvelos decide se reconciliar com a cidade:

“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, tôda a liturgia campônia das primeiras sociedades terrenas num país rescendendo ao banho do dilúvio.

E a escravização do homem pelo homem.”¹¹⁹

Em seguida, o que se vê é uma guinada do personagem à esquerda.

Ocorre um encontro entre Jorge d’Alvelos e a Mongol:

“De novo só, a um canto do *atelier* que falava no silêncio ele se sentiu subitamente persuadido. Chamavam-na somente a Mongol.

Era uma revolucionária militante ligada ao subterrâneo humano da Terceira Internacional. Tomara o poder com Bele-Kum na Hungria. Fôra torturada na China, atirada e ferida pela polícia burguesa nas ruas de Berlim.

(...) Pela primeira vez alguém lhe falara que havia um mundo, a pátria organizada de todos os revoltados, de todos os oprimidos, de todos os condenados da sociedade burguesa.

Havia um mundo que justificava os protestos da vida.

(...) Pequena e dourada ela era uma inquietação alegre e intimativa. Fizera-o ler os revolucionários sociais e conhecer os pintores de murais mexicanos.

Discutira com ele. Chamara-lhe pequeno-burguês lancinante. E ele – ‘o grande d’Alvelos’- identificara-se subitamente. Era de fato uma formação feudal desarrazoada e monstruosa em pleno século XX.

O seu atraso sôbre os horários do mundo precisou-se.”¹²⁰

¹¹⁹ Os Condenados. op. Cit. p. 230.

¹²⁰ Id.Ibid., p.276-277.

Observe-se que agora os condenados assumem uma outra configuração, são os “condenados da sociedade burguesa” e o “seu atraso sobre os horários do mundo”, dizem respeito à sua ignorância das lutas sociais. Podemos dizer que Oswald vai do ‘gongorismo psicológico’ à literatura panfletária. O que está em jogo agora não são mais os dramas individuais *d’Os Condenados*, mas os dramas sociais. Mongol é a corporificação fictícia de Pagu¹²¹, e as transformações sofridas por Jorge d’Alvelos revelam a fase ideológica de Oswald. A cidade também recebe uma outra conotação, dividindo-se entre exploradores capitalistas e despossuídos. Assim como Oswald, Jorge não parece totalmente convencido da autenticidade dessa nova paisagem, parece levado pelas circunstâncias conjunturais:

“Sentia-se ainda um místico. Ia aos comícios como antigamente ia à missa. Mas o materialismo caminhava na salvação do seu ser humano. Suas pretensões eram mínimas. Sabia que os pequenos burgueses, orientados para o marxismo como ele, por um acidente, só poderiam seguir a reboque do proletariado como antes tinham vivido nas águas do capitalismo.

(...) Na noite rumorosa e comum de São Paulo, com rádios, alto-falantes, ajuntamentos e sorvetes, ele caminhava perseguido. Esperava a tôda hora ser interpelado, prêso.

¹²¹ Oswald conheceu Pagu em 1929, nos tempos da Antropofagia, no auge do salão da alameda de Piracicaba. O antropófago ficou impressionado com a desenvoltura e a vivacidade da normalista de 19 anos, cigarro na boca, lábios marcados constantemente pelo exagerado vermelho do batom e rosto mascarado pelo rouge forte.(...) Oswald e Pagu associaram-se ao Partido comunista quando este passava por uma fase de grande sectarismo no Brasil. A orientação obreirista da direção geral, comandada por militantes operários inexperientes, repudiava o trabalho intelectual. Boaventura, op. Cit. p.153-154.

(...) Tomou na praça Mendes um bonde amarelo que descia para Santo Amaro.”¹²²

Mais uma vez enfatizamos a peculiaridade da escrita oswaldiana, que opera com a finalidade de anular o sentimento de inadequação da modernidade nacional frente à modernidade européia. Oswald tenta subverter a lógica do “tempo-coerção” tratando-o não como um elemento irremediável, ele não nega nem tampouco se compraz do anacronismo da modernidade nacional frente à modernidade universal. Apresenta-o como elemento de uma cultura nacional singular e original. Roberto Schwarz chega a dizer que, em Oswald, o “atraso” nacional adquire uma surpreendente feição otimista e eufórica¹²³.

Sabemos que há nisso clara intenção de desenvolver o que ele chamou de sentimento de alteridade, sentimento que procura equidistar o “centro” da “periferia”; é certo que a própria idéia de “centro” e “periferia” pressupõe uma relação verticalizada, em que há um núcleo em torno do qual circundam os outros elementos. Em alguns momentos a própria escrita oswaldiana denuncia isso: “ Hora de Paris para a arte. Hora de Greenwich para a indústria, sem que se perca a latitude brasileira.”¹²⁴. Todavia, essa demarcação da “latitude” brasileira indica a diferença, ou, pelo menos, o esforço para efetivá-la. É a tentativa da fuga da cópia pura e simples, da adequação em lugar da mediação. Quando se pergunta “que horas são?”, Oswald responde acalorando o tempo por meio de suas metáforas da

¹²² Os Condenados. Op. Cit. p. 283-284.

¹²³ Schwarz, Roberto. Op.cit. p.13.

¹²⁴ Andrade, Oswald de. Apud. Boaventura, op.cit. p. 127.

modernidade nacional ; nesse sentido, a metrópole é um elemento fundamental, pois:

“É na grande cidade que nascem as idéias de descontinuidade, fragmentação e pequeno relato, assim como de alienação, desencantamento do mundo e morte de Deus. Da mesma forma, e na mesma grande cidade, nascem as idéias de historicidade, totalidade e grande relato, assim como de progresso, evolução, desenvolvimento, evolução.

(...) É na grande cidade que a fábrica da sociedade produz todas as suas possibilidades, tanto modernidades como pós-modernidades.”¹²⁵

¹²⁵ Ianni, Octavio. *Cidade e Modernidade*. Serviço Social do Comércio- SESC, São Paulo, 1996. P.7.

Capítulo. III. Utopia Oswaldiana

“O tempo é assim, precisa ser iluminado. Então num minuto a gente vive o conteúdo de séculos. Ai de nós se não houvesse essas compensações!...

Eu digo que o tempo é o contrário do espaço. É a dimensão negativa. É tudo que nos nega e destrói, desde o pêndulo até a namorada e o credor...”
Oswald de Andrade.

A) Partido Comunista Brasileiro: militância anárquica.

“ General, prestes ou não prestes, és oportuno.
 (...) Encerrei com prazer o período do modernismo. Pois aquele homem me apontava um caminho de tarefas mais úteis e mais claras.”¹²⁶

A década de trinta opera transformações substanciais na vida e na literatura de Oswald de Andrade. A começar pela quebra da Bolsa de Nova Iorque em 1929, que provocou uma drástica crise na atividade cafeeira no Brasil e acabou por afetar de maneira contundente a situação econômica do escritor. Em certa medida, esse fato impulsionou sua filiação ao Partido Comunista Brasileiro: “em 30, numa estreita solidariedade com meu estado de arruinado tornei-me marxista e passei a conhecer cortiços, vielas, prisões, lençóis rasgados e fome física.”¹²⁷ Assim como ocorreu com o artista *Jorge d’Álvelos*, personagem do romance *Os Condenados*, que conheceu os caminhos da revolução socialista por intermédio da militante comunista *Mongol*; é Patrícia Galvão – a Pagu, – naquela época casada com Oswald, quem o conduz à filiação ao Partido Comunista Brasileiro.

No início da década de 30, o PCB era dominado pelo sectarismo ; a direção geral seguia uma orientação obreirista repudiando o trabalho intelectual, por

¹²⁶ Oswald de Andrade referindo-se ao novo amigo Luís Carlos Prestes In ____ Boaventura, M, E.. Op.cit. p. 178.

¹²⁷ Id. Ibid. p. 177.

essa razão designava aos intelectuais filiados ao partido tarefas esdrúxulas, a fim de desacreditá-los. Uma dessas tarefas obrigou Oswald de Andrade a pedir dinheiro para o ex-amigo Paulo Prado para uso do partido¹²⁸. Credo piamente na revolução e na transformação radical que ela operaria na estrutura da sociedade brasileira, o escritor entregava-se fervorosamente à militância partidária, abandonando por completo os negócios da família, como depõe Oswald de Andrade Filho, o Nonê:

“ Segundo Nonê, que morava com os dois¹²⁹ nessa época, cabia-lhe a tarefa de cavar dinheiro para a subsistência diária. Brincando de revolucionário, Oswald vivia irresponsavelmente um sonho. Retalhava sua herança e a do filho, vendendo atabalhoadamente pedaços de terrenos para sobreviver. Fazia pouco caso do dinheiro, pois esperava a revolução eminente que iria socializar tudo. (...) Para Nonê, Oswald demonstrava uma vontade férrea de ser compreendido. Espremido por duas frentes, uma – a burguesia – condenava-o, espezinhava-o, outra – os dirigentes de esquerda – rejeitava-o. – “individualista, personalista, indisciplinado” – impressionou mais que seu desejo de servir.”¹³⁰

Ainda em 1929, Oswald toma parte no Congresso das Lavouras, evento que reuniu fazendeiros paulistas para discutir os efeitos da crise; e propõe um projeto de reforma agrária baseada na divisão de lucros. O resultado ficou entre o patético e o catastrófico, como relata Boaventura:

“Quase foi linchado, foi expulso sob vaias do Congresso realizado no Cinema República. A pedido de Júlio Prestes, entusiasta da tese defendida pelo amigo escritor, O Estado de

¹²⁸ Fato relatado por Oswald de Andrade Filho – o Nonê- In: ____ O Salão e a Selva. p. 156.

¹²⁹ Refere-se ao casal Oswald e Pagu.

¹³⁰ Boaventura, M, E.. Op.cit. p.156-157.

São Paulo publicou o discurso na seção do jornal, em 5 de dezembro de 1929¹³¹.

Em 27 de março de 1931, Oswald funda o tablóide *O Homem do Povo*, iniciando uma fase em que sua literatura, antes irreverente e inovadora, assume uma escrita voltada para os objetivos doutrinários do Partido. *O Homem do Povo* teve vida curta, fechando em abril do mesmo ano. Ainda seguindo as orientações do partido, Oswald escreve *O Lar Operário*, uma espécie de programa social dividido em sete itens, em que o lar figura como uma forma de propriedade capaz de conferir dignidade ao trabalhador sem, contudo, fazer qualquer alusão à luta de classes.

Devemos destacar que a década de 30 traz para o centro do debate nacional a questão social. Nesse momento da história do país, tudo o que era embrionário em 20 toma corpo e se desenvolve. Modernistas ou não, esquerda ou não, todos escreviam com a questão social nos ossos. Vale lembrar que datam desse período os polêmicos *Mauá*, de Castro Rabelo (1932), *Casa Grande & Senzala* de Gilberto Freyre (1933), *Evolução Política do Brasil*, de Caio Prado Junior (1934), e *Raízes do Brasil*, de Sérgio Buarque de Hollanda (1935) entre outros. Obras que de maneira mais ou menos aguda, tentavam interpretar a sociedade brasileira em seus aspectos culturais, políticos e econômicos.

¹³¹ Id. *Ibid.*, p. 146-147.

Sérgio Miceli chama a atenção para a reconfiguração da elite detentora do poder operada nesse período na sociedade nacional. Os dirigentes da oligarquia paulista, preocupados em compor quadros especializados para o trabalho político e cultural, a fim de dar continuidade a sua posição de mando dentro do cenário nacional, colaboraram para a criação de novos instrumentos de luta: a *Escola de Sociologia e Política*, a *Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras*.¹³²

De modo geral, toda a sociedade brasileira estava se redelineando em 30. A crise cafeeira, o impulso da industrialização e urbanização, a emergência de um proletariado que acirrava as lutas sociais, bem como os movimentos sociais do campo, e ainda; as ações de um Estado ao mesmo tempo modernizador e conciliador; impunham às correntes do pensamento nacional o desafio de burilar a questão social.

Em 30, o Estado oligárquico deixa de existir como modo singular de organização política e econômica, passando a dividir espaço com a constituição de um Estado propriamente burguês. Isso equivale a dizer que a Revolução de 30 resultou na derrocada da oligarquia como pólo aglutinador e centralizador da estrutura de poder político e econômico da sociedade nacional, o que não significa dizer que a Revolução tenha extinguido o poder oligárquico por completo. Para se ter uma idéia mais clara do panorama da época, vejamos alguns dos temas que pautavam o debate nacional: democratização do processo eleitoral, defesa da

¹³² Miceli, Sérgio. *Intelectuais e Classe Dirigente no Brasil (1920-1945)*. Rio de Janeiro: Difel, 1979. p.21.

incipiente indústria nacional por meio de medidas protecionistas por parte do poder público, reforma e ampliação do sistema nacional de ensino em todos os seus níveis e regulamentação das relações de trabalho, bem como, das atividades sindicais. Isso nos possibilita traçar um paralelo entre 20 e 30:

“Em 1930 o Brasil realizou uma tentativa fundamental no sentido de entrar no ritmo da história, tornar-se contemporâneo do seu tempo, organizar-se segundo os interesses dos seus setores sociais mais avançados. Tudo o que vinha germinando antes se torna mais explícito e se desenvolve com a crise e ruptura simbolizadas pela revolução. O que se encontrava em esboço, apenas intuído, de repente parece clarificar-se”.¹³³

De acordo com Antonio Candido, a literatura de 30 é contaminada pela *atmosfera “social” do tempo*, colocando em voga o romance social, que generalizava o desejo de *nacionalizar* o livro, tornando-o um instrumento da cultura viva do país.¹³⁴ Assim, conceitos como “moral burguesa”, “Mais-Valia”, “luta de classes” e “espoliação”, passaram a ser expressões correntes nas obras de escritores declaradamente de esquerda como Graciliano Ramos, Jorge Amado, Raquel de Queiroz, entre outros; ou mesmo daqueles que não tinham uma posição ideológico-partidária definida, mas possuíam a dita consciência social.

Para Candido essa idéia de consciência social adotada em larga medida pelos escritores brasileiros em 30 contrasta com ou, digamos, relega a segundo plano o projeto de inovação estética proposta pelo modernismo de 20.

¹³³ Ianni, Octavio.. A idéia de brasil moderno. Op.cit. p.29.

Para João Luiz Lafetá, tal atitude não significou necessariamente uma ruptura ou mesmo um desdém com relação aos valores estético-literários de 20, mas uma passagem, num sentido mesmo de transição de um momento para outro. Dito de outro modo: para Lafetá, o cunho ideológico-social que predomina a literatura de 30 é imanente ao projeto de inovação estética proposto pelo modernismo de 20, ou seja, ele trabalha com uma idéia de correlação entre as duas coisas, como podemos perceber nesta passagem:

“O ataque às maneiras de dizer se identifica ao ataque às maneiras de ver (se conhecer) de uma época; se é na (e pela) linguagem que os homens externam sua visão-de-mundo (justificando, explicitando, desvelando, simbolizando ou encobrendo suas relações reais com a natureza e a sociedade) investir contra o falar de um tempo será investir contra o ser desse tempo.”¹³⁵

Podemos dizer que em, 30 já não havia a necessidade férrea de *investir contra o ser do tempo passadista*, com vistas a metaforizar a realidade nacional em uma realidade moderna, uma vez que o país parecia, enfim, seguir sobre os trilhos da modernização. Isso posto, a literatura modernista, ou decorrente dela, passava a eleger como escopo os problemas sociais, a unificação e a democratização da cultura nacional, conforme Antonio Candido:

“Em 30 se esboçou uma mentalidade mais democrática a respeito da cultura, que começou a ser vista, pelo menos em tese, como direito de todos, contrastando com a visão de tipo aristocrático que sempre havia predominado no Brasil, com

¹³⁴ Ver: Candido, Antonio.. Educação pela Noite. São Paulo: Ática, 1989.

¹³⁵ Lafetá, J. L.. 1930: A crítica e o Modernismo. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1974. p.11-12.

uma tranqüilidade de consciência que não perturbava a paz de espírito de quase ninguém.”¹³⁶

Dado importante desse período também foi o fato de os escritores terem assumido uma postura de intelectuais, ou seja, de adotarem o conceito do artista comopositor da ordem estabelecida da literatura como *missão*. A década de 30 produziu uma unificação cultural com o objetivo de projetar fatos que ocorriam em âmbito regional para o âmbito da Nação. Tanto essa unificação da cultura bem como o fortalecimento da idéia de Nação foram orquestrados pelo Estado, que assumiu, a partir desse momento o papel de agente modernizador da sociedade nacional. O Estado caracterizava-se, então, como a grande força hegemônica capaz de articular a integração do poder político e cultural em escala nacional. Ou ainda, nas palavras de Ortiz: “O Estado seria o espaço no interior do qual se realizaria a integração das partes da nação. (...) Como a indústria cultural é incipiente, toda discussão sobre a integração nacional se concentra no Estado, que em princípio deteria o poder e a vontade política para a transformação da sociedade brasileira”.¹³⁷

Chama a atenção nesse período, ainda uma intensa política de burocratização da intelectualidade brasileira numa clara intenção, por parte do Estado, de criar um núcleo de poder *simbólico* que desse suporte ao discurso centralizador e autoritário do poder político. A propósito aponta Alcir Lenharo:

¹³⁶ Candido, Antonio. A Educação pela Noite. Op.cit. p.194-195.

¹³⁷ Ortiz, Renat. Op.cit. p. 50-51.

“Um grupo selecionado de teóricos operava diretamente junto ao ditador e cuidava da ‘verdade doutrinária’ do regime. Ao procurar fidelidade às diretrizes oficiais, intentavam facilitar o escoamento ideológico por meio de dispositivos culturais que ampliassem o consumo dos conteúdos doutrinários do regime. Esses intelectuais agiam como autênticos mediadores simbólicos entre o Estado e o social; tratavam-no de modo a decompô-lo em partes iguais e harmônicas, confeccionando, a partir dessa operação, um todo único e compreensível. Fundamentalmente, deslocavam o real do plano do abstrato para o sensível, convertendo a sua intelecção numa operação visualmente agradável, colorida, sonora, emotiva, sentida, espetacular.”¹³⁸

O fato de alguns artistas e escritores passarem a atuar na esfera pública levou alguns teóricos a afirmarem que tais intelectuais haviam sido cooptados pelo Estado, abandonando a faceta inovadora e revolucionária, passando a reproduzir a ideologia dominante.¹³⁹

O Ministério da Educação – sobretudo após 1934, na gestão do ministro Gustavo Capanema - foi um dos principais focos de atuação desses intelectuais. Nomes como os de: Mário de Andrade, Villa Lobos, Manuel Bandeira, entre outros, estiveram ligados a esse ministério e agiram no sentido de promover a institucionalização dos princípios modernistas. Devemos dizer que a relação deles com o Estado não foi exatamente harmônica, nem tampouco que eles desempenharam o papel de reprodutores da ideologia estatal autoritária, mais do que propriamente uma cooptação, parece-nos que esses intelectuais vislumbravam, na esfera do Estado, um espaço privilegiado para trabalhar a questão cultural e

¹³⁸ Lenharo, Alcir..Op. Cit.. p. 53-54.

¹³⁹ A este respeito ver: Sérgio Miceli. Op. Cit.

colocar em prática, através dos meios institucionais, alguns dos objetivos modernistas, se eles foram bem sucedidos ou não, é uma outra questão. Sob este aspecto Antonio Candido faz o seguinte comentário sobre a atuação de Portinari:

[...] “durante a ditadura do Estado Novo, depois de 1937, Cândido Portinari, cumprindo encomenda oficial, pintou no Ministério da Educação os famosos murais que, pela concepção, temário e técnica, eram a negação do regime opressor, ao mostrarem como representante da produção o trabalhador, não o patrão, o negro, não o branco, e ao fazê-lo conforme uma fatura que afirmava a inovação criadora contra as normas tradicionais, de agrado dos poderes”.¹⁴⁰

De todo modo, a participação desses intelectuais no campo da política contribuiu, inevitavelmente, para a legitimação da idéia do Estado como grande catalisador e gestor da coisa pública e, para usar uma expressão de Lenharo, promoveu uma espécie de homogeneização dos discursos do poder, especialmente o ideológico.¹⁴¹

Há dois aspectos de toda essa questão que nos interessam sobremaneira. O primeiro refere-se à observação de alguns elementos internos à escrita oswaldiana que forneçam subsídios necessários a compreensão de como se compunha (ou se recompunha) o projeto modernista do escritor frente ao processo de modernização geral da sociedade na década de trinta. O segundo trata de cotejar

¹⁴⁰ Candido, Antonio. Op.cit. p.196.

esses elementos com os elementos que compõem a escrita oswaldiana da *fase heróica*. Para isso, iremos privilegiar sua obra *A Revolução Melancólica* ; não obstante, recorreremos a outros escritos do período que forem relevantes à discussão. A obra constitui o volume I do romance cíclico *Marco Zero*, que foi iniciada em 1933 e publicada originalmente em 1943. Oswald havia planejado cinco volumes para *Marco Zero*, porém, só publicou dois: *A Revolução Melancólica e Chão*.

Queremos sublinhar que não estamos necessariamente obedecendo a uma ordem cronológica em relação às publicações das obras de Oswald de Andrade, mas sim o que consideramos fases determinantes na obra do escritor, de acordo com o que estamos tratando. Seguir uma ordem cronológica das publicações traria uma conotação um tanto factual e reducionista à análise, ferindo nossa intenção primeira que é a de investigar determinados aspectos do pensamento do escritor Oswald de Andrade que são relevantes à apreensão e à compreensão da formação do pensamento nacional ; ademais, como alerta Antonio Candido, poderíamos perder de vista o *progresso dialético* inerente às obras 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 despender 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* formam a segunda fase; no

¹⁴¹ Lenharo, Alcir. Id. Ibid.. p. 53.

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.”
142

Dito isso, consideramos *Marco Zero-A Revolução Melancólica* emblemática do que apontamos acima, não apenas por ter como temática central a Revolução Constitucionalista de 1932, mas, sobretudo, porque o próprio escritor a anuncia como um divisor de águas em sua literatura:

“Marco Zero é um livro que vai surpreender os que esperam os modismos e os cacoetes que tão gostosa e justamente empregamos na fase polêmica da renovação literária.”

{...}

Acho que Marco Zero vai acabar com o meu afastamento do público que lê... Porque procuro dar conta, em ordem direta, dos episódios que todos nós vivemos, neste grande decênio que começa em 1932 e vem até 1942. É a ordem direta:

{...}

Agora fiz uma obra de trabalho sereno, isso me custou muito esforço e paciência.” 143

Na *Revolução melancólica* Oswald faz romance social, diferentemente de *Os Condenados* no qual o personagem eminente era na verdade

142 Candido, Antonio.: *Estouro e Libertação*. Op. Cit. p 37.

a cidade de São Paulo = começo e fim das possibilidades de concretização da modernidade nacional - ; em *A Revolução Melancólica*, o personagem que se eleva é a coletividade, o povo. Ao compor o romance, Oswald alegava um sentimento de descrença na burguesia nacional e um enorme desejo de ser lido pelo grande público, de tornar-se um escritor sério: “É um processo literário completamente maduro, o resultado de todas as minhas anteriores experiências modernistas, .os meus livros anteriores encerram apenas experiências de estilo variadas e agressivas¹⁴⁴”. Candido define o romance como *síntese socialista* e Mário da Silva Brito destaca o estudo documental que o escritor efetuou para escrever a obra. Por sua vez, Sérgio Milliet comenta que a obra:

“[...] fixa a transformação de uma sociedade latifundiária semifeudal em uma sociedade pré-industrial, graças não só à imigração intensa e à subdivisão da propriedade, mas, ainda, às crises do capitalismo mundial e aos efeitos das guerras internacionais”¹⁴⁵.

B) Revolução Proletária ou Literária ?

Ao lermos as primeiras páginas de *A Revolução Melancólica* não há como não pensarmos no prefácio de *Serafim Ponte Grande*¹⁴⁶ . Mais do que a intenção de tornar-se um escritor “sério”, Oswald parece resignado em ser *pelo*

¹⁴³ Andrade, Oswald, de. Apud: Boaventura, M, E. p. 208-209-210-211.

¹⁴⁴ Id. Ibid. p 211.

¹⁴⁵ Id. Ibid. p.209.

¹⁴⁶ Publicado por Oswald de Andrade originalmente em 1933.

menos casaca de ferro da revolução proletária. Sua escrita parece propositalmente desfocada. Vejamos, primeiramente, um trecho do prefácio de *Serafim* :

“A valorização do café foi uma operação imperialista. A poesia Pau-Brasil também. Isso tinha que ruir com as cornetas da crise. Como ruiu quase toda a literatura brasileira “de vanguarda”, provinciana e suspeita, quando não extremamente esgotada e reacionária. Ficou da minha este livro. Um documento. Um gráfico. O brasileiro à-toa na maré alta da última etapa do capitalismo. Fonchono. Oportunista e revoltoso. Conservador e sexual. Casado na polícia. Passando de pequeno-burguês e funcionário climático a dançarino e turista. Como solução, o nudismo transatlântico. No apogeu histórico da fortuna burguesa. Da fortuna mal-adquirida.

Publico-o no seu texto integral, terminado em 1928. necrológico da burguesia. Epitáfio do que fui.

Enquanto os padres, de parceria sacrílega, em São Paulo com o professor Mário de Andrade e no Rio com o robusto Schmidt, cantam e entoam, nas últimas novenas repletas do Brasil:

No céu, no céu
com “sua” mãe estarei!

eu prefiro simplesmente me declarar enjoado de tudo. E possuído de uma única vontade. ser pelo menos, casaca de ferro na Revolução Proletária.

O caminho a seguir é duro, os compromissos opostos são enormes, as taras e as hesitações maiores ainda.

Tarefa heróica para quem já foi Irmão do Santíssimo, dançou quadrilha em Minas e se fantasiou de turco a bordo.

Seja como for. Voltar para trás é que é impossível. O meu relógio anda sempre para frente. A História também”¹⁴⁷.

Já na epígrafe de *Marco Zero-A Revolução Melancólica*, Oswald afirma que “o romance participa da pintura, do cinema e do debate público”¹⁴⁸.

¹⁴⁷ Andrade, Oswald, de.. *Serafim Ponte Grande*. São Paulo: Global Editora, 1984. Os grifos são meus.

¹⁴⁸ Andrade, Oswald, de. *A revolução melancólica* – Rio de Janeiro:MEC- Civilização Brasileira, 1974. Publicado originalmente em 1943.

Parece querer alertar o leitor para as questões sérias que envolviam a nação. naquele momento e que seriam encontradas ali, os fatos em ordem direta. Logo no primeiro capítulo – sugestivamente intitulado *A posse contra a propriedade* -, Oswald desata o fio da meada descrevendo *Bartira*, local onde principia a trama ; e uma vez mais, o escritor descreve o meio rural como ermo, pântano de águas estagnadas, lugar obscuro:

“O fim do mundo é sempre um charco. Era assim em Bartira, fim de linha e fim do mundo. O rio rolava lentas massas de água parda, cor de malária, por entre margens baixas e hirsutas. Para lá do capinzal ficava a estação da via férrea. Na noite inundada, ninguém chegaria à Bartira se não fossem os trilhos retos e luzentes, sob os sinais baços, onde uma composição parava”.¹⁴⁹

Mais do que identificar o meio rural com tudo o que contraria a concepção de modernidade como já ocorreu *N'os Condenados*, *N'a Revolução Melancólica* a idéia de *fim do mundo* diz respeito ao fim do latifúndio , da sociedade feudal, patriarcal, tradicional e, de certa forma, fim da *literatura de vanguard*. Há ainda um outro dado: *N'Os Condenados* o antônimo do rural sem lume era a cidade industrial ; a fábrica era o núcleo irradiador do progresso técnico, farol da modernização que imprimia à cidade o ritmo das grandes metrópoles. Agora Oswald direciona toda sua verve à causa socialista. Distintamente de João Miramar, que abandona momentaneamente o periodismo para fazer a sua entrada de homem moderno na espinhosa carreira das letras. E apresenta-se como o produto improvisado e, portanto, imprevisto e quiçá chocante para muitos, de uma época

¹⁴⁹ Op.cit. p.10.

insofismável de transição.; Leonardo Mesa, ou camarada Rioja, deixa o jornalismo pela causa socialista:

“Para lá do núcleo urbano de São Vicente, permanecia no azul o paredão da descoberta – a Serra do Mar. As caravelas de Martim Afonso haviam aportado ali trinta anos depois do acaso cabralino. Um intervalo de trinta anos entre os primeiros contatos do europeu com a terra silenciosa. Esses espaços enchiam de claros a evolução humana. O companheiro Fabrício dizia que a escala histórica não era a da vida de um homem. Talvez ele mesmo, que adotara o nome de Rioja, estivesse destinado a morrer pela causa comunista, como um marujo europeu ficado para sempre ali numa manhã portuguesa do século XVI. As caravelas sumidas tinham voltado depois para trazer roupetas e donatários. Por aquele mar tinha vindo o Zumbi dos Palmares no fundo de um navio negreiro. E tinha ido o ouro das minas. Viera depois o motor, a indústria e o capitalismo. E tinham ido a Moscou os primeiros camaradas brasileiros. Leonardo Mesa deixou a amurada.

(...) Leonardo Mesa instalara-se numa pensão do Gonzaga, em frente à praia, e não havia encontrado imediatamente os companheiros cujos endereços trazia do Sul. Voltava ao país sem pensar em colocação. Tinha deixado para sempre o jornalismo. Ninguém mais tomaria conta de seus dias a não ser a causa comunista. Que pena não ter conhecido antes o seu verdadeiro caminho! Passara um tempo idiota de desperdício gastando com uma mulher tudo o que havia acumulado”¹⁵⁰.

¹⁵⁰ id. *Ibid.* p. 16-17.

Leonardo Mesa encarna o perfil típico do militante comunista ; por meio dele Oswald vai disseminando todas as premissas e orientações do partido numa espécie de “lição de casa”. Exemplo disso é a mudança do personagem para a parte sul do Estado de São Paulo seguindo uma das estratégias adotadas pelo PCB de criar núcleos no campo a fim de que a massa camponesa fosse “preparada” para tomar o poder através da revolução proletária, observemos como a questão é tratada *N’a Revolução Melancólica*:

Os camponeses tinham uma idéia assombrada de tudo. Quem não tinha no Brasil da Revolução de 30? O que importava, pensava Leonardo, era prepará-los para o futuro, dirigi-los nas convulsões que se anunciam, radicalizá-los na crise. O camarada Rioja queria constituir uma célula comunista na mata. Provocou para isto uma reunião dos trabalhadores no rancho de baixo, onde havia plantações abandonadas. Renques de bananeiras ofertavam seus cachos inúteis. Um abacaxizal enorme abria-se em frutos e farpas”¹⁵¹.

Outra questão importante que ocupou grande parte do pensamento nacional nos anos trinta foi um recorte radical do social pelo racismo em nome de um nacionalismo que se baseava em idéias gobinistas e também em textos de Oliveira Vianna. Ambas as vertentes, guardadas as devidas peculiaridades, desembocam na defesa da tese de um branqueamento da sociedade brasileira direcionando a matriz cultural do país para uma concepção europeizante. Com efeito, dessa forma se evitaria o confronto entre brancos e negros, bem como, anular

os traços “negativos” cunhados por esses últimos na constituição do tipo racial brasileiro. Nesse sentido, os critérios de seleção dos imigrantes que vieram para o país naquele período fundamentaram-se, e muito, em tais prerrogativas como destaca Lenharo:

“A maior parte dos comentários de juristas, publicistas, políticos, autoridades, convergem para o português como o imigrante portador das melhores qualidades requeridas. (...) Afinal, o português que aqui aportava era de origem agrária, dócil, e vinha reforçar a matriz básica da criação do tipo racial do brasileiro. Os latinos tanto os italianos como espanhóis, também eram favorecidos por razões semelhantes. Menções favoráveis são endereçadas aos eslavos, entre eles os poloneses (...) Aos alemães não são negados rasgados elogios pelo vigor de sua raça, apreciações que apenas arrefecem e moderam-se durante o período da guerra”¹⁵².

Segundo tais orientações de seleção, há então o grupo de imigrantes que não interessava muito ao país, e que incluía os negros, os judeus e os asiáticos. Entre o grupo dos asiáticos, o japonês adquiriu proporções fantásticas no imaginário nacional.

Devido às suas características culturais, o imigrante japonês diferia sobremaneira do perfil dos imigrantes europeus, sobretudo dos portugueses, espanhóis e italianos. Algumas dessas diferenças davam-se no próprio modo de

¹⁵¹ Op. Cit. p ..31-32.

organização social dos japoneses, os quais adotavam um sistema de cooperativa que lhes permitia obter a posse de terras para cultivar e, ainda, o fato de se manterem afastados de partidos políticos ou organizações sindicais. Outro aspecto marcante dos imigrantes japoneses era o fato de praticamente não se miscigenarem com brasileiros ou outros imigrantes que aqui se instalaram . Talvez para manter a coesão sociocultural do grupo, os japoneses basicamente só se casava entre si.

Esses e outros fatores fizeram com que os japoneses fossem vistos, por um lado, como elementos estranhos, enigmáticos, incontroláveis; por outro, como invasores, usurpadores, antipatriotas. *N'a Revolução Melancólica* ,Oswald dedica boa parte do livro a esse mote:

“Leonardo seguiu. Em Buenos Aires, numa reunião de comitê da Terceira Internacional, haviam-lhe mostrado um mapa da ocupação estratégica do Brasil pelo imigrante amarelo. Só o governo ignorava. Havia até um almirante na localidade de Sete Barras. Espiões educados, outros transformados em pescadores ou em peritos de agricultura, penetravam nos escritórios e nas casas, levantavam mapas do litoral e do interior”.



“O preto Tomé falou:

- Me dissero que lá na Rússia é muito ruim de vivê e trabaiá. Matam gente a torto e a direito!
- Quem foi que falou?

- O japoneis.
- O tal Nhô Fusiko?
- Não, eu vi Nhô Muraoka falando na venda.
- O que ele disse.
- Que lá na Rússia, gospe em quem tem botina.
- O Mingo interveio:
- Aqui gospe em quem não tem. Acho bão nós i pra lá.
- O camarada Rioja explicou:
- O japonês diz isso da Rússia, mas não conta o que se passa na terra dele, onde a miséria do povo é pior que aqui. Um grupo pequeno de barões é dono de tudo!
- Aqui também – disse a Miguelona. – Só que em veiz de barão, é coroné!
- Sim, mas como os senhores de lá não querem repartir suas riquezas, inventaram de tomar conta do mundo, iludindo o povo com a conquista de outras terras e de outros países. Qualquer dia eles mandam o povo fazer a guerra lá fora e morrer para evitar a revolução dentro de casa. Vocês hão de ver o que vai acontecer!
- Mais aqui vai tê a revolução informou- a Miguelona.
- Isto é outra coisa. São os fazendeiros arruinados que querem derrubar o Getúlio. Enquanto isso, o que esses amarelos preparam é a conquista do Brasil. Vocês não vêem que eles só se casam com outros japoneses? Vão chegando, tomando a terra dos nossos caboclos. Não temos um governo capaz de defender o país. E os paulistas, se ganharem a revolução, também não são capazes. Só os trabalhadores podem fazer uma revolução de verdade. Não devemos nos esquecer de que os fazendeiros querem conservar, como antes de 30, as suas grandes fazendas, as suas terras¹⁵³.

Devemos sublinhar que toda essa questão envolvendo o imigrante japonês dava suporte a outra bem mais abrangente no período – o nacionalismo patriótico. Chamamos de nacionalismo patriótico uma espécie de ideologia do nacional muito próxima ao verdamarelismo de Plínio Salgado. Um nacionalismo arrevesado, xenófobo, autoritário.

Numa primeira mirada, Oswald parece enveredar pela defesa desse nacionalismo patrioteiro. Vejamos alguns trechos do segundo capítulo *d'a Revolução melancólica* intitulado *A escola do cavalo azul*:

“O Grupo Escolar havia sido salão de baile nos tempos idos, quando o imigrante japonês invadira o litoral sul do Estado, encaminhando-se para a formação de seus quistos raciais. As salas abriam janelas no edifício chato, alongado. Pela estrada passava o atropelo das culturas sertanejas, conduzidas em carroças por pretos ativos. A diretora afirmara em reunião que o professorado primário era uma tropa de choque da nacionalidade. E sugeria que se fizesse uma chamada patriótica, indicativa da origem de cada aluno. Eufrásia Beato estava de pé, num corpinho branco:

- Kioto Nassura...
- Sou basirera...
- Sakueto Sakuragi.
- Sou basirero...
- Jesué dos Santos.
- Sou Piracicabano!
- Josefa Antunes.

¹⁵³ Id. Ibid., p. 18,31 e 32. Os grifos são nossos.

- Sou brasileira.
- Massau Muraoka...
O pequenino bonzo de gravura fitava a professora com olhos entreabertos e longos.
- Massau, você sabe que também é brasileiro? Você é paulista, diga, vamos! Diga só pra contentar a dona Eufrásia.
O menino estourou em lágrimas ante a sala surpresa. A professora deixou a chamada e começou a aula de instrução moral e Cívica.
- Como morre um brasileiro Jesué dos Santos?
O negrinho bojudo hesitava de pé, na carteira, mostrando os dentes brancos. Pensou no Federico carroceiro, que tinha ficado debaixo do caminhão do japonês. Ia falar, mas um garoto ativo, de coco pelado, agitou os dedos.
- Diga, Adelino!
- Na guerra do Paraguai, coberto de louros!
(...) Vá para a pedra e escreva.
O corpo estreito levantou-se sobre os pés sujos, duros de bichos. Eufrásia começou a ditar.
- “O Brasil é o país mais belo e mais rico do mundo”...
Idalício Diadermino apertava o giz sem poder escrever. Houve um grito na classe. A professora correu. Ele estava estendido no soalho, com os olhos vidrados.
Um garoto amarelo explicou:
- Japonese non cai porque traz lanchi...”¹⁵⁴

Ao descrever o imigrante japonês como invasor, avesso aos valores culturais nacionais, salta aos olhos a exaltação de um nacionalismo assentado num esquema maniqueísta – do imigrante japonês=mal; brasileiro=bem –; que não condiz com a literatura e o pensamento do modernista Oswald de Andrade. Pode-se argumentar, que *N'a Revolução Melancólica*, predomina o militante comunista em lugar do escritor modernista e o que sobressai em sua literatura, então, são justamente as orientações doutrinárias do partido, o qual, alardeava aos quatro cantos do país a inexorabilidade do *perigo amarelo*.

¹⁵⁴ Id. Ibid., p. 40-41 Os gritos são nossos.

Tudo isso nos parece de uma solução “fácil” demais, fácil aqui empregado no sentido de muito evidente, muito esquemático. Mesmo considerando que a Revolução de 32 tenha significado um banho de água fria no movimento modernista brasileiro e, ainda, levando em conta as ponderações feitas pelo próprio Oswald a respeito da guinada que daria em sua literatura na intenção de tornar-se um escritor “sério” e lido pelo grande público; não acreditamos que o destaque dado à questão do imigrante japonês servisse apenas de pano-de-fundo para a defesa de um nacionalismo desvanecido¹⁵⁵. Chama-nos a atenção a maneira como Oswald hiperbolizou o problema; a maneira quase caricatural como construiu os personagens aproxima-se muito mais da ironia e do sarcasmo característicos de seu modernismo do que da idéia de um patriotismo ideológico. Nesse sentido a ambigüidade que permeia sua produção literária em trinta nos parece muito mais de acordo com o aspecto de transição do período, do que propriamente um traço negativo ou um revés no seu modernismo. A forma como encerra o capítulo da *Escola do cavalo azul* reforça esse pensamento:

¹⁵⁵ Ressaltemos o que Oswald diz sobre a tese de Oliveira Vianna a respeito do caldeamento das raças: “A tese de Oliveira Vianna de que soubemos manter, para felicidade nossa, uma muralha racista no caldeamento, só pode ter uma lateral confirmação, suspeita e anacrônica, numa época do planalto de Piratininga ou nos campos do Sul. Mas que representa por exemplo a característica zona germanizada de Santa Catarina, esta autêntica ariana, em face do Brasil uno que nos deu a poesia de Gonçalves Dias, o romance de Machado de Assis e a sociologia de Euclides da Cunha, altos rumos da nacionalidade indicados pela mestiçagem? Será que a industrialização de São Paulo, seria fenômeno branco? Até que ponto? Branco quando? Como? E por quê?” Oswald de Andrade. *Obras Completas V. Civilização Brasileira*, RJ., 1972. P.53.

“No Grupo escolar de Bartira, a professora do capote cinza fez a classe levantar-se:

- O cavalo azul levou o Idalício para o céu!

Na pedra por detrás dela, estava escrito: ‘O Brasil é o país mais rico do mundo. Seus cursos d’água, seus mistérios, suas imensas florestas fazem dele o paraíso na terra’.”¹⁵⁶

Transferindo a trama do *charco* para a cidade de São Paulo, Oswald acaba por reiterar, uma vez mais, que os entraves econômicos e culturais da sociedade brasileira se devem, na sua quase totalidade, ao *modus operandi* adotado pela oligarquia cafeeira e, mesmo polarizando o enredo *d’a Revolução Melancólica* em torno da oposição capital/trabalho, o escritor tende a legitimar a hegemonia industrial paulista:

“O fazendeiro diferenciava-se do industrial como classe. Era o pioneiro, mas também era o dilapidador. Abriu novas terras, a Noroeste, a Alta Sorocabana. Mas queria o bom preço do produto, por artificial que fosse. Entregava-se economicamente. Hipotecava as terras ao imperialismo inglês e vendia o produto ao imperialismo americano esses dois anjos ... Contanto que bebesse champanhe nas pensões e andasse de automóvel cheio de francesas.”¹⁵⁷

¹⁵⁶ Andrade, Oswald, de. *Revolução melancólica*. Op. Cit. p.75.

¹⁵⁷ Andrade, Oswald, de. Op.Cit. p.111.

E destaca a frivolidade dos valores culturais e morais cultuados pela oligarquia:

- “Num mundo de sequilhos e de bolos, a mesa refulgia entre pratas e cristais. Salvas antigas enobreciam vidros caros da Boêmia. Em contraste com os linhos e as porcelanas, das paredes da sala de jantar pendiam escuras tristezas oleográficas. Felicidade Branca acoitara-se a um canto discreto conversando com Mary de Barros Ferguson que estava de luto recente. (...)Vamos fundar uma revista de heráldica. Você não acha interessante Felicidade Branca?
- Muito bem ... zelar pelas tradições da família paulista ...
- No pandemônio de raças que invadiu esta terra!”¹⁵⁸

Essa passagem do que Oswald classifica como *mundo feudal* para a “aurora industrial” é retratada por ele através da personagem Linda Moscovão, moça ingênua da pacata Bartira que vai para São Paulo trabalhar numa tecelagem, envolve-se com o comunista Leonardo Mesa e transforma-se na militante Maria Parede; pode ser entendida como uma metáfora da transição do Brasil monocultor oligárquico para o Brasil proletarizado e moderno:

“Ela deixara de ser a filha do xerife de Bartira.

Era agora a operária Maria Parede. Fitou na porta fronteira um dístico: ‘O trabalho em harmonia com o capital sob a égide da democracia’. Fora dali ninguém sabia o que era o trabalho.

¹⁵⁸ Id. Ibid. p. 120-121.

Suas mãos duras dirigiam os fios, movimentava a máquina.(...) Maria Parede permanecia quieta. Os comunistas podiam ser perseguidos, presos, espancados e mortos. Moviam-se como ela nos subterrâneos da sociedade. A luta seria sangrenta como aquele sol que penetrava na tarde da oficina. Para substituir os que caíam, vinham outros de todas as partes. Eram os que tinham por teto o mundo. Aflorariam sempre aos cenários da produção. Sua família era o Partido.”¹⁵⁹

Vejamos ainda um diálogo entre Leonardo Mesa (companheiro Rioja) e Linda Moscovão (Maria Parede), sobre a revolução socialista iminente:

“Um relógio bateu duas horas da madrugada da casa de Zico Venâncio.

Linda Moscovão estava deitada. Ao seu lado, um pires quebrado continha pontas de cigarros fumados. Leonardo Mesa, de pé, perguntou:

_ Deram em você?

_ Não, mas a tecelã gordinha que estava ao meu lado gritou que elas queriam levar para a guerra os maridos e os filhos das operárias. Foi um escândalo. O homem do escritório e o mestre avançaram para nós, nos empurraram. Eu resisti mas eles ameaçaram de chamar a polícia. O trabalho parou. Se você visse como as grã-finas urravam.

_ São umas primitivas. São as velhas paulistas de bigode e relho na cintura. Podem se mascarar de girls e ir mostrar os seios e o resto em Copacabana ou no Guarujá. A mancha feudal persiste em São Paulo. É isso que produz a revolução.

¹⁵⁹ Id. Ibid.. p.133.

Nos modos e nos hábitos há progresso aqui. A civilização da máquina dilui e apaga as culturas. Mas a cultura campesina do planalto persiste. Carlos Marx já disse que vivemos na pré-história. Aqui é a mancha agrária oriunda do café que dá o tom. No nordeste, a mesma coisa, vinda da cana e dos currais. Toda essa gente se veste pelo cinema mas tem a alma ainda na selva selvaggia . . .”¹⁶⁰

Sublinhamos ainda a maneira instigante como Oswald retratou as posições de um grupo de estudantes paulistas adeptos das idéias modernistas, em relação à Revolução de 32. Eles aparecem como meros espectadores, alheios a toda a balbúrdia que envolvia a cidade:

“No café, onde nas mesas de mármore se aglomeravam fregueses, o Mendão, que era o contemplativo da turma, grande e de óculos, acabava de recitar um poema.

_ Você Quindim..

_ Não. Eu leio em casa.

O grupo de rapazes, que a orientação modernista de Cláudio Manoel guiava através de arte e literatura, esperava. Quindim enrubesceu ligeiramente.

_ Não é uma dissertação sobre o tipo vaginal puro. Para a mulher não há os degraus da evolução humana, a mulher permanece. Ela tem a moral da célula. Ela é sempre a *mater*, logo, toda a ligação humana é um incesto.

Cláudio Manoel interveio incisivo, o dedo longo para a frente:

_ Toda a ligação entre o macho e a fêmea!

_ Claro! Fora do uranismo não há salvação.

¹⁶⁰ Id. Ibid. p..139-140.

Riram barulhentemente. Iam pagar quando um grupo invadiu o café.

_ Viva São Paulo! Viva São Paulo!

Rapazes exaltados tomavam conta das mesas. Os intelectuais olhavam.”¹⁶¹

Oswald encerra *A Revolução Melancólica* como o próprio título sugere, em tom macabúzio. Destacamos aqui dois aspectos desse desfecho que nos chama a atenção; o primeiro, uma espécie de retomada da fase católica, o que soa bastante provocativo para um militante comunista. O outro, a ratificação do progresso tecnológico industrial como depurador das mazelas *passadistas* infligidas pela oligarquia cafeeira:

“Era ainda o Cristo pobre e milagreiro da Galiléia para quem afluíam os caminhões dos romeiros, desconsolados pela vida árdua. Como negar sentido a essas concentrações onde homens e mulheres iam buscar o apoio que não lhes dava a existência cotidiana? Religar, unir. Reunir. Uma nova religião abria-se para o mundo, saía das catacumbas para o tumulto da *Ágora* e com certeza para os morticínios de amanhã.

Os caipiras haviam se levantado.

_ O saci não existe.

_ Esse eu vi.

A jardineira parou. Leonardo tomou o último lugar.

O marxista imaginava as transformações que o Brasil ia sofrer com a queda do latifúndio e o esfacelamento da monocultura. A

¹⁶¹ Id. *Ibid.* p.135-136.

mística daquela massa compacta, que assistia anualmente à festa do Bom Jesus de Jurema, sofreria com a derrocada.

Já com a revolução do ano anterior, 32, anêmico revide do fazendeiro instalado secularmente no planalto – o paulista mudara. Tinha saído de casa. O caminho era o entrosamento anunciado no ritmo que a história humana impunha. O Brasil as proximidades econômicas do latifúndio, as proximidades étnicas do negro, do índio e do europeu medieval, tudo isso iria no roldão de um dia novo. De um dia industrial.”¹⁶²

Com efeito, mesmo declarando-se *enojado de tudo* e longe dos *modismos e cacoetes da fase polêmica*, Oswald reafirma a literatura modernista como o grande achado da cultura nacional. A nosso ver, para Oswald a verdadeira revolução social foi aquela que iniciou o movimento modernista brasileiro em 22. Mesmo vivendo assumidamente sua fase ideológico-partidária como militante do Partido Comunista Brasileiro e produzindo um romance social como *Marco Zero- A Revolução Melancólica* que via de regra foge aos padrões estéticos do modernismo, ainda assim o que prevalece é o seu desejo de afirmar a modernidade nacional via a literatura modernista. Pensamos que até mesmo o fato do escritor ter utilizado, *n'a Revolução Melancólica* o linguajar deformado do colono e do imigrante analfabeto, tendendo para o exótico e o pitoresco, tenha sido intencionalmente adotado pelo escritor para acentuar próprio deslocamento desse tipo de recurso lingüístico em sua literatura.

¹⁶² Id. Ibid p.. 278-279.

Em 1945 Oswald desliga-se do PCB dizendo-se cansado de ficar *na anti-sala do Socorro Vermelho*:

“O ‘esquerdismo’ com suas formas agrestes-obreirismo, sectarismo- se transformou em esclerose. Os comunistas não deixaram passar o sangue vitalizador da inteligência e da cultura pelas suas malhas partidárias...

(...) De fato foram divergências ideológicas, ou melhor de interpretação ideológica que me afastaram definitivamente do Partido Comunista Brasileiro...”¹⁶³

De acordo com Oswald, esse sangue vitalizador da inteligência e da cultura circulava através das artérias da literatura nacional. Para ele o modernismo havia efetuado as transformações mais substanciais no que tange à identificação e, valorização da cultura brasileira, como ele gostava de afirmar e, reafirmar: foi o grupo modernista que *redescobriu o Brasil*; assim sendo, não poderia limitar-se a ocupar, juntamente com outros intelectuais, um papel secundário dentro da hierarquia do Partido .

Encerrada sua militância comunista, Oswald aproximou-se do governador de São Paulo através do Departamento de Cultura e, já não via Getúlio Vargas como *um ditador sem originalidade*. Em 1939, com o pretexto de homenagear os cem anos de Machado de Assis Oswald publicara um artigo em que, entre outras coisas, ratificava a importância do grupo modernista como marco fundamental na história do pensamento nacional e, cobrava do Estado, um amparo financeiro para os escritores. Vale a pena destacarmos alguns trechos deste artigo:

¹⁶³ Boaventura, M., E. . Op. Cit. p .233 e 235.

“Sejam quais forem as divisões que separam os escritores destas duas últimas décadas por mais que a técnica, as diretrizes, o estilo e os métodos ponham entre um e outro, problemas de expressão e com isso os tabiques das capelinhas e a maledicência das panelas- não se pode negar que elas constituam um bloco na história do pensamento brasileiro. Esse bloco pode ter as orientações mais aparentemente antagônicas, pode manifestar as mais distantes opiniões e tomar os mais diversos encargos na rota atribulada dos dias presentes. Um elo o anima, um caráter o galvaniza, uma direção o incita. Foi o grupo que redescobriu o Brasil.(...) O modernismo reagiu na direção de uma realidade mais modesta. O Brasil era um pobre e belo país explorado cuja vida econômica e social se processava através do latifúndio do perreatismo e da loteria e que tinha hipotecado ao estrangeiro até a própria paisagem. Essa paisagem nós a valorizamos em prosa e verso e valorizamos o homem que nela morria de verminose e de fome. Os acontecimentos vieram dar inteira razão a nossa crítica e a nossa vontade de despertar. Onde haverá mais sadio nacionalismo que nas obras destas duas últimas décadas, onde maior pregação emocional a favor dos direitos do brasileiro que trabalha e sofre, de carinho pelas suas inquietações morais e sociais e pela sua miséria física ?

(..)Torna-se urgente, pois dicionarizar a favor dos intelectuais essa mágica senha que é hoje a palavra nacionalismo. Historicamente, a literatura abaterá sempre os seus detratores, pois que mais que tudo é ela que exprime a nacionalidade.(..)

Para comemorar Machado. de Assis, mais que instituir um prêmio Nobel nacional compete aos poderes públicos amparar o intelectual e abrir-lhe os caminhos da justa e digna remuneração. Não se deve esquecer que a obra de Machado., que hoje tão bem coloca o Brasil. é fruto de uma vida tranqüila amparada pelo Estado.

(...) Se são mais que sinceros os sentimentos nacionalistas do Estado de Novembro não podem os seus representantes esquecer que os problemas que hoje ocupam foram levantados pela literatura e por ela colocados nas suas mais justas fronteiras. Os escritores são a palavra da sociedade eles aqui têm sido a " ressonância da voz dos oprimidos e a vibração poderosa do descontentamento da época, para citar o sr. Getúlio Vargas, no livro do sr. André Carrazzoni.”¹⁶⁴

Oswald de Andrade, não deixa dúvidas de que a Semana de Arte Moderna é o grande divisor de águas na história brasileira, de acordo com o escritor ela demarca *um antes, e um depois*, no que diz respeito à modernidade nacional e ; os modernistas por sua vez, os responsáveis, não só por esse diferencial histórico, como responsáveis também pela condução dos desdobramentos que tal marco proporcionou. Ao alertar o Estado de que, *os escritores são a palavra da sociedade* Oswald coloca os modernistas na condição de mediadores entre o Estado e a sociedade nacional, ou ainda, os modernistas seriam os porta-vozes da sociedade. Claro que o escritor está potencializando o movimento modernista brasileiro para além de suas fronteiras reais, não obstante, a nosso ver, está reafirmando também, que a verdadeira revolução, sem dúvida é, literária:

“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.”¹⁶⁵

C) Convergências e Discrepâncias entre seu projeto modernista e seu projeto político.

Vale dizer que o que prevalece na escrita e no pensamento oswaldiano é sua dimensão utópica e, essa utopia está calcada sobre a seguinte

¹⁶⁴ Para Comemorar machado de Assis – artigo de jornal publicado em 10/05/39, s/fonte. CEDAE- Fundo Oswald de Andrade, IEL- UNICAMP.

¹⁶⁵ Revista de Antropofagia, Segunda dentição, número 2. Encarte do jornal Diário de São Paulo, Domingo, 24 de março de 1929.

dialética, tese: homem natural; antítese: homem civilizado; síntese: homem natural tecnizado.

Para compreendermos melhor tal dimensão utópica devemos nos deter um pouco mais em sua metáfora antropofágica na qual, a nosso ver, situa-se o cerne do modernismo oswaldiano. Interessa-nos aqui, compreender a metáfora antropofágica como engenho empreendido por Oswald para a afirmação de uma identidade cultural e política brasileira.

O pressuposto da devoração que embasa a Antropofagia pode ser pensado como uma estratégia utilizada pelo escritor para romper com o passado histórico arcaico sem, contudo, destruí-lo inteiramente. Dito de outro modo, ao priorizar o caráter simbólico do rito de devoração indígena, Oswald cria a possibilidade de sorver, de pulverizar os *passadismos* colonial e oligárquico, recompondo-os em sua utopia do Matriarcado de Pindorama.

A partir da polarização matriarcado/patriarcado, Oswald confronta nossos recalques coloniais-oligárquicos, com um retorno à essência humana sem a opressão do trabalho, ou a opressão moral. O patriarcado identifica-se então com patriarcalismo, com a propriedade privada, com opressão humana.

O escritor, constrói uma espécie de esquema evolutivo no qual tenta demonstrar que o matriarcado teria sucumbido em razão da servidão humana e, esta por sua vez, teria originado a divisão do trabalho e, finalmente, a sociedade de

classes. Diante disso, a proposta antropofágica resgata o matriarcado, transformando-o no Matriarcado de Pindorama ; que tem como princípios básicos: o prazer e, o desenvolvimento da técnica que juntos, libertarão o homem do jugo do trabalho e da opressão de classes, transformando o tabu em totem. A propósito desta questão, destaca Lúcia Helena:

“(...)Oswald julga que caberia à técnica resgatar o homem dessa crise (a sociedade de classes), restituindo-lhe a possibilidade de uma “idade do ócio”, na qual o homem seria libertado, pela máquina, das tarefas aviltantes. Conseqüentemente, pela redenção através da técnica, Oswald em seu paradigma entrevê o surgimento, novamente, de uma era matriarcal, o sonhado advento de uma sociedade sem classes.”¹⁶⁶

Em artigo publicado na década de 40, Oswald ratifica:

“(...) É na técnica que o intelectual contemporâneo deve se organizar. Hoje, ela constitui o seu clima como constitui todo o clima do homem. Que é a guerra atual senão a guerra técnica? E que assistimos no Brasil, senão a passagem da era agrária para a era industrial?”¹⁶⁷

Com isso, podemos dizer que a utopia oswaldiana marcada pelo Matriarcado de Pindorama, cria uma forma *suis generis* de retorno à tradição.

¹⁶⁶ TOTENS E TABUS – Da Modernidade Brasileira. Símbolo e Alegoria na obra de Oswald de Andrade.

Lucia Helena – Tempo Brasileiro – Universidade Federal/CEUFF. Rio de Janeiro- RJ-1985.

¹⁶⁷ Andrade, Oswald, de. O INTELLECTUAL E A TÉCNICA

O Estado de São Paulo/ 18.09.43 CEDAE – Fundo Oswald de Andrade: IEL-Unicamp.

Dizemos isso porque, ao mesmo tempo que Oswald recorre a figura do índio como um dos elementos genuínos da cultura nacional, não o faz como proposta de retorno a um estado puro de natureza mas, adiciona o dado da técnica como suposto de modernidade. Todavia, destacamos que, não há no projeto utópico oswaldiano uma referência propriamente dita a qualquer antagonismo de classe, ao contrário as relações sociais primam pelo espontaneísmo. A esse respeito, Benedito Nunes chama a atenção:

“(...)Observa-se ainda não somente que os dois hemisférios Matriarcado e Patriarcado, que correspondem a distintos universos culturais, permutáveis dentro de uma alternância cíclica – o do homem primitivo ou natural aquele e do homem civilizado este - , conduzem apenas pelo espontaneísmo de suas forças, sem violência, ao terceiro e último universo – o do homem natural tecnizado -, mas que também cada um deles contém estruturas inversamente simétricas às dos outros, estruturas que são formas de vida completas, no gênero das formas orgânicas de cultura...”¹⁶⁸

Os antagonismos aventados por Oswald estão situados dentro de uma ordem bastante generalizante e, esvaziada de rigor histórico – talvez até porque essa não fosse realmente a preocupação central do escritor - ; Ócio/Negócio, arcaísmo/progresso tecnológico, economia do haver/economia do ser. Matriarcado e Patriarcado são espaços que se entrecruzam, na mesma medida em que a ordem

¹⁶⁸ Nunes, Benedito. A UTOPIA ANTROPOFÁGICA – A Antropofagia ao alcance de todos São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo. Editora Globo, 1990, p.32.

oligárquica e a ardem industrial. Por isso, insistimos na idéia de que, a metáfora antropofágica com sua deglutição virulenta é, antes de mais nada, uma estratégia de Oswald para afirmar a modernidade do presente, sem com isso, romper totalmente com o passado e, ainda mais; estratégia também, para fugir do hermetismo que orientou parte dos modernistas ; no que diz respeito a questão do nacionalismo.

Assim, a antropofagia criava a possibilidade de absorção , digestão e recomposição do elemento cultural externo, enquanto parte do grupo modernista só considerava elemento cultural nacional, aquilo que estivesse catalogado pelo nosso folclore.

A nosso ver, não houve nenhuma ruptura significativa entre o projeto modernista e o projeto político de Oswald de Andrade ; nada que deva ser classificado como *um antes e um depois*, em sua escrita ou, em seu pensamento. Em última instância, o que temos é uma matriz utópica que exprime o desejo do escritor de afirmar a modernidade brasileira frente a modernidade mundial. Utopia que se traduz em exercício de alteridade, em sentido vanguardista, no que o termo guarda de antecipação, de desejo de mudar, de subverter:

“As instituições de Oswald referem-se, sobretudo, a tendências dos tempos novos: o tribalismo da sociedade de massas ávida de mitos, mas também devoradora de tabus: a essência humana , tal como entrevista por Marcuse, à luz da

conciliação do princípio da Realidade com o princípio do Prazer, numa sociedade sem repressão; e a conquista social do ócio canalizando, para atividade criadora, lúdica e artística, a energia dos instintos liberados. Mas talvez não seja menos significativa do que as anteriores instituições a concepção que, unificando a filosofia antropofágica , faz da utopia 'sinal de inconformação e um prenúncio de revolta', o sentido prospectivo da existência humana em sua totalidade."¹⁶⁹

¹⁶⁹ Nunes, Benedito. Id. Ibid. p .38-39.

Considerações Finais

Reiteramos que, o movimento modernista iniciado na década de 1920, bem como todo seu legado, formam um material de suma importância para a formação e compreensão do pensamento social brasileiro.

Devemos dizer que, com os modernistas de 20 as questões que dizem respeito à identidade nacional, nacionalismo, Estado-Nação, modernidade, entre outras; foram equacionadas de forma tão aguda e intensa que mesmo hoje, ao nos debruçarmos sobre elas, não esgotarmos todas as suas possibilidades interpretativas.

Partindo de uma herança de inquietações deixadas pelo Romantismo, os modernistas colocaram em relevo problemas que remontavam ao Brasil colônia numa concepção extremamente peculiar, poética e otimista.

Neste sentido, Oswald de Andrade deve figurar como um dos principais líderes do movimento, senão por sua consistência teórica, pela sagacidade com que polemizou a temática modernista.

A nosso ver, o que há de mais latente em sua obra é exatamente o sentido de vanguardista que ela contém. A modernidade brasileira deve ser tomada como um dilema, dadas as características políticas, econômicas e culturais que

envolvem a nossa formação histórica. Ela se institui de maneira muito precária , truncada em nossa realidade. Processos socioculturais levam à modernização , mas o espírito de modernidade, a sensibilidade moderna, não pode ser traduzido pura e simplesmente por modernização e, no Brasil de 20, não havia nem uma coisa, nem outra.

Acreditamos que Oswald tinha a noção de que 22, não significara uma mudança na estrutura da sociedade brasileira mas, um marco no que diz respeito ao espírito da modernidade em seu valor simbólico.

Qual o grande achado do modernismo oswaldiano? A nosso ver, a dimensão utópica que o permeia. E de que forma entendemos essa utopia? No sentido daquilo que pode vir a se realizar, seja no plano do concreto, seja no plano do simbólico.

E, é na Antropofagia, que essa dimensão utópica atinge seu ápice ; dizemos isso porque, a antropofagia não só será o traço de distinção entre modernismo de Oswald para com o resto do grupo modernista, como será também o dado que melhor definirá seu próprio conceito de modernidade.

Dito de outro modo, na primeira fase do modernismo ou, na chamada *fase heróica* predominava no projeto modernista o objetivo de dessacralizar a arte e a literatura brasileira, retirando-as do limbo do artificialismo bacharelesco e, colocando-as em pé-de-igualdade com a arte e a literatura

universais. Antes de mais nada, era preciso definir e afirmar nossa identidade nacional buscando uma unidade cultural.

A contribuição cultural dos índios, dos negros e do branco colonizador, fundidos pela miscigenação, forneceu o traço de originalidade, o emblema de brasilidade que, aproximava-se muito da idéia de exótico e pitoresco, difundida pelos europeus colonizadores. Além do que, esse tipo de identidade nativista dava margem à configuração de um sentimento nacionalista hermético, ufanista, que em muito identificava-se com a tradicionalidade tacanha, criticada pelo modernismo.

O primitivismo da poesia Pau-Brasil, por sua vez, apontava para uma outra direção quando adicionava ao nativismo, a técnica ; *o bárbaro tecnizado*. Ao propor o binômio natureza-técnica Oswald de Andrade, consegue articular exotismo e razão. *A base dupla da floresta e da escola* apregoada no Manifesto Pau-Brasil nos diz: somos a um só tempo, bárbaros e modernos.

É no Manifesto Pau-Brasil que Oswald anuancia a originalidade de nossa cultura, frente a cultura universal. É no Manifesto Pau-Brasil que ele faz a inversão da lente do colonizador num exercício de alteridade, até então, pouco usual em nossa literatura.

Todavia, é por meio da Antropofagia que Oswald expõe, seu *Matriarcado de Pindorama*, sua faceta ideológica de seu modernismo. Ele apresenta

o *Matriarcado de Pindorama* como forma de superação dos entraves que a tradição patriarcalista impunha ao estabelecimento da modernidade brasileira.

O patriarcalismo para Oswald de Andrade, englobava todos os tipos de antagonismos que atravancavam os caminhos para a modernização da sociedade nacional, fossem eles de ordem política ou cultural pouco importava pois, ao escritor interessava que se estabelecesse as condições necessárias para que a modernidade pudesse efetivar-se em solo nacional. É nesse sentido, que Oswald polariza tradição patriarcalista e, industrialização. Com efeito, para ele a instauração da ordem moderna no Brasil advinculava-se à industrialização, ou seja, o processo de urbanização e industrialização, que criava condições para efetivação da modernidade brasileira. Na contramão desse raciocínio, o patriarcalismo representava para Oswald de Andrade, a perpetuação do agrarismo, do Brasil atávico, anacrônico. Não pode haver modernidade numa sociedade conduzida por mueres.

O *Matriarcado de Pindorama*, condensa a fórmula do bárbaro tecnizado, do direito materno, do principio do prazer associado ao progresso tecnológico, do ócio + negócio. Não é a toa, que a antropofagia marca algumas dissidências no grupo modernista, talvez a mais significativa delas seja a de Mário de Andrade. Por essa ocasião Mário já havia realizado sua viagem etnográfica pelo país e via no folclore a definição perfeita da cultura nacional, dos valores que configuravam a Nação.

Para Mário de Andrade, a questão da identidade nacional girava em torno da idéia de uma unidade cultural que assentava-se nas bases tradicionais da civilização tropical, por isso o escritor via com reservas, o avanço dos progressos tecnológicos, ou ainda, a instauração de uma ordem burguesa-industrial.

A partir da década de 30, a proposta de ruptura estética do modernismo cede espaço a uma concepção mais, acentuadamente, ideológica do movimento perdendo muito de sua força renovadora. Parte do grupo de 20, havia aderido ao burocratismo do Estado, acentuando uma certa ambigüidade própria de um período de transição. Oswald assume uma militância de esquerda filiando-se ao Partido Comunista Brasileiro, não obstante, o que ,ainda, prevalece é sua originalidade modernista.

Seja como for, pensamos que o mais relevante de toda essa problemática, sobretudo, em Oswald de Andrade, deve ser vista como artifício necessário para a conquista da modernidade mesmo que, num sentido metafórico, simbólico, ou melhor dizendo utópico.

Bibliografia de Oswald de Andrade

ANDRADE, OSWALD DE. *Manifesto da Poesia Pau-Brasil- obras completas VI Do Pau-Brasil à Antropofagia e às Utopias- Manifestos, tese de concurso e ensaios*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1972.

_____ *Obras Completas VII Poesias Reunidas*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1978.

_____ *Memórias Sentimentais de João Miramar/ Serafim Ponte Grande*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileir, 1970.

_____ *Manifesto Antropófago- Obras Completas VI*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1970.

_____ *O Sentido da Antropofagia*. Movimento Brasileiro- ano I, n.03, Março de 1929.

_____ *Um Homem sem Profissão- Sob as ordens de Mamãe*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileiro, 1976.

_____ *Obras Completas- Os Condenados I*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1978.

_____ *Obras CompletasIII Marco Zero-Ichão*. Rio de Janeiro, MEC/Civilização Brasileira, 1974.

_____ *Para Comemorar Machado de Assis ; A Morta, O intelectual e a técnica*. CEDAE-Fundo Oswald de Andrade, IEL-Unicamp.

_____ *O Perfeito Cozinheiro das Almas deste Mundo*. São Paulo, Editora Globo, 1992.

Bibliografia Geral

ARACY A. AMARAL . *Tarsila Sua obra e seu Tempo*. São Paulo, Editora Perspectiva/
Editora da Universidade de São Paulo, 1975.

ARANTES, PAULO EDUARDO. *Sentimento da Dialética na Experiência Intelectual Brasileira-Dialética e Dualidade segundo Antonio Candido e Roberto Schwarz*. Rio de Janeiro, ED. Paz e Terra, 1992.

BARBATO JUNIOR, ROBERTO, L., A. . *Mário de Andrade: Nacionalidade e Tradição Modernista*. Dissertação (Mestrado) Campinas-SP, IFCH-Unicamp, 1996.

BERMAN, MARSHALL. *Tudo que é Sólido Desmancha no Ar*. São Paulo, Companhia das Letras, 1986.

BOAVENTURA, MARIA EUGENIA. *O Salão e a Selva- uma biografia ilustrada de Oswald de Andrade*. São Paulo, Editora. Ex-Libris/ Editora. da Unicamp, 1995.

BOSI, ALFREDO. *História Concisa da Literatura*. São Paulo, Editora. Cultrix, 1985.

BOURDIEU, PIERRE. *A Economia das Trocas Simbólicas*. São Paulo, Perspectiva, 1987.

BRADBURY, MALCON (ORG.). *Modernismo Guia Geral*. São Paulo, Companhia das Letras, 1989.

BUENO, M. L. C. P DE. *Artes Plásticas no Brasil: Modernidade , Campo Artístico e Mercado (1917 a 1964)*. (Mestrado em Ciências Sociais), PUC-SP., 1990.

CANDIDO, ANTONIO. *Educação pela Noite*. São Paulo, Ática, 1989.

_____ *Vários Escritos*. São Paulo, Livraria Duas Cidades, 1977.

FERNANDES, FLORESTAN. *O Folclore em Questão*.- São Paulo, Hucitec, 1989.

FERREIRA, BARROS. *Meio Século de São Paulo*. São Paulo, Melhoramentos, 1954.

FIGUEIREDO, LÚCIA VERA. *Oswald de Andrade e a Descoberta do Brasil*. Rio de Janeiro, UFRJ, série Ponta de Lança, 1991.

GALVÃO, MARIA RITA. *Crônica do Cinema Paulistano*.. São Paulo, Ática, 1975.

GIMENES, RENATO, A ., O. *Uma Leitura da Cidade de São Paulo na Releitura de Oswald de Andrade*. (Mestrado), Campinas-SP., IFCH-Unicamp, 1996.

HARVEY, DAVID. *Condição Pós-Moderna*. São Paulo, Loyola, 1989.

HAUSER, ARNOLD. *História Social da Arte e da Literatura*. São Paulo, Martins Fontes, 1995.

HOBBSAWN, ERIC/ RANGER, TERENCE. *A Invenção das Tradições*.- São Paulo, Paz e Terra, 1997.

_____. *Nações e Nacionalismos desde 1780*. São Paulo, Paz e Terra, 1990.

IANNI, OCTAVIO. *A Idéia de Brasil Moderno*. São Paulo, Brasiliense, 1992.

_____. *Estado e Planejamento Econômico no Brasil.(1930- 1970)*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1977.

_____. *Cidade e Modernidade*. São Paulo, Serviço Social do Comércio-Sesc, 1996.

JAMESON, FREDERIC. *Marxismo e Forma : Teoria Dialética da Literatura no século XX* . São Paulo, Hucitec, 1985.

LAFETÁ, JOÃO L.. *1930: A crítica e o Modernismo*. São Paulo, Livraria Duas Cidades, 1974.

LENHARO, ALCIR. *Sacralização da Política*. Campinas-SP, Papyrus/Ed. da Unicamp, 1989.

LUKÁCS, GEORGE. *TEORIA DO ROMANCE*. LISBOA, ED. PRESENÇA, 1992.

MICELI, Sérgio. *Intelectuais e Classe Dirigente no Brasil (1920-1945)*. Rio de Janeiro, Difel, 1979.

_____ *Estado e Cultura no Brasil*. São Paulo, Difel, 1984.

MORAES, EDUARDO JARDIM DE. *A Brasilidade Modernista : Sua Dimensão filosófica*. Rio de Janeiro, Graal, 1978.

MOTA, C. GUILHERME. *Ideologia da Cultura (1933-1974)*.. São Paulo, Ática, 1977.

NUNES, BENEDITO. *A Utopia Antropofágica – A Antropofagia ao alcance de todos*. São Paulo, Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo. Editora Globo, 1990.

ORTIZ, RENATO. *A moderna Tradição Brasileira: Cultura brasileira e indústria cultural*. São Paulo, Brasiliense, 1998.

_____ *Cultura e Modernidade*. São Paulo, Brasiliense, 1991.

RAMOS, FERNÃO (org.) . *História do Cinema Brasileiro*. São Paulo, Art Editora Ltda, 1987.

SCHWARZ, ROBERTO. *Que Horas São?* São Paulo, Companhia das Letras, 1989.

SEVCENKO, NICOLAU. *Orfeu Extático na Metrópole*. Companhia das Letras São Paulo, 1992.

SILVIANO, SANTIAGO. *Tradição e Contradição*. Rio de Janeiro, Zahar Editora/ Funart, 1995.

WILLIAMS, RAYMOND. *O Campo e a Cidade: na História e na Literatura*. São Paulo, Companhia das Letras, 1990.