

Gisele Tyba Mayrink Orgado
Daniel Serravalle de Sá
Alexandre Pilati
(orgs.)

MODERNISMO BRASILEIRO


PERSPECTIVAS CRÍTICAS E ATIVIDADES DIDÁTICAS



 FUNDAÇÃO
ALEXANDRE
DE GUSMÃO

 IGR
Instituto Guimarães Rosa

INSTITUTO GUIMARÃES ROSA
FUNDAÇÃO ALEXANDRE DE GUSMÃO
BRASIL



**Gisele Tyba Mayrink Orgado
Daniel Serravalle de Sá
Alexandre Pilati
(orgs.)**

MODERNISMO BRASILEIRO

PERSPECTIVAS CRÍTICAS E ATIVIDADES DIDÁTICAS

**INSTITUTO GUIMARÃES ROSA
FUNDAÇÃO ALEXANDRE DE GUSMÃO
BRASIL**

MODERNISMO BRASILEIRO:

PERSPECTIVAS CRÍTICAS E ATIVIDADES DIDÁTICAS

MINISTÉRIO DAS RELAÇÕES EXTERIORES

Ministro de Estado

Embaixador Mauro Luiz Lecker Vieira

Secretária-Geral

Embaixadora Maria Laura da Rocha

Secretário de Promoção Comercial, Ciência, Tecnologia, Inovação e Cultura

Embaixador Laudemar Gonçalves de Aguiar Neto

Diretor do Instituto Guimarães Rosa

Embaixador Marco Antonio Nakata

Chefe da Divisão de Língua Portuguesa/IGR

Lilian Cristina Nascimento Pinho

FUNDAÇÃO ALEXANDRE DE GUSMÃO

Presidente

Embaixadora Márcia Loureiro

Diretor do Centro de História e Documentação Diplomática

Embaixador Gelson Fonseca Junior

Diretor do Instituto de Pesquisa de Relações Internacionais

Ministro Almir Lima Nascimento

Gisele Tyba Mayrink Orgado
Daniel Serravalle de Sá
Alexandre Pilati
(orgs.)

MODERNISMO BRASILEIRO:

PERSPECTIVAS CRÍTICAS E ATIVIDADES DIDÁTICAS



Direitos de publicação reservados à Fundação Alexandre de Gusmão

Ministério das Relações Exteriores

Esplanada dos Ministérios, Bloco H, Anexo II, Térreo

70170 -900 Brasília–DF

Telefones: (61) 2030 -9117/9128

Site: www.gov.br/funag

E -mail: funag@funag.gov.br

Fundação Alexandre de Gusmão

Coordenação-Geral de Publicações e Eventos:

Henrique da Silveira Sardinha Pinto Filho

Coordenação de Publicação e Editoração:

Fernanda Antunes Siqueira

Equipe Técnica

Acauã Lucas Leotta

Alessandra Marin da Silva

Ana Clara Ribeiro Teixeira

Denivon Cordeiro de Carvalho

Eliane Miranda Paiva

Gabriela Del Rio de Rezende

Luiz Antônio Gusmão

Nycole Cardia Pereira

Modernismo brasileiro: perspectivas críticas e atividades didáticas

Revisão

Gisele Tyba Mayrink Orgado

Capa, Programação Visual e Diagramação

Ane Girondi

Organizadores

Gisele Tyba Mayrink Orgado (University of Birmingham)

Daniel Serravalle de Sá (Universidade Federal de Santa Catarina)

Alexandre Pilati (Universidade de Brasília)

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

M961m Modernismo brasileiro: perspectivas críticas e atividades didáticas / Gisele Tyba Mayrink Orgado, Daniel Serravalle de Sá, Alexandre Pilati (orgs.). -- Brasília : FUNAG ; Instituto Guimarães Rosa, 2024.
127 p.

ISBN: 978-65-5209-077-5

I. Literatura brasileira. 2. Modernismo brasileiro. 3. Cultura brasileira. 4. Língua portuguesa. 5. Arte brasileira. 6. Diplomacia cultural. I. Orgado, Gisele Tyba Mayrink II. Sá, Daniel Serravalle de. III. Pilati, Alexandre. IV. Instituto Guimarães Rosa. V. Título.

CDD-B869.0904

Depósito legal na Fundação Biblioteca Nacional conforme Lei nº 10.994, de 14/12/2004.

Elaborada por Elizabeth Mattos – CRB-1/1415

(SC Assessoria Editorial, SP, Brasil)

MODERNISMO BRASILEIRO:

PERSPECTIVAS CRÍTICAS E ATIVIDADES DIDÁTICAS

Sumário

| | |
|--|------------|
| Apresentação: Vertentes culturais, estéticas e políticas no Modernismo brasileiro | 9 |
| <hr/> | |
| Gisele Tyba Mayrink Orgado | |
| Daniel Serravalle de Sá | |
| Alexandre Pilati (os organizadores) | |
| 1922, <i>Annus Mirabilis</i>: como chegamos a ele? | 19 |
| Adriano Duarte | |
| Serafim: não-eu-lugar | 31 |
| Christian Bruno Alves Salles | |
| Antropofagia, autoria e desmolduramento em Veronica Stigger e Oswald de Andrade | 55 |
| Clarissa Loyola Comin | |
| Um Noturno sem ideal nem esperança | 71 |
| Kenneth David Jackson | |
| Semana de Arte Moderna e invisibilidades | 87 |
| Tereza Virginia de Almeida | |
| Depois da semana: descobertas e invenções do Brasil por Oswald e Tarsila | 105 |
| Thiago Gil Virava | |
| Minibiografias | 121 |

Vertentes culturais, estéticas e políticas no Modernismo brasileiro

Este livro é resultado de um projeto colaborativo e interinstitucional proposto no âmbito do Programa Leitorados Guimarães Rosa, vinculado ao Ministério das Relações Exteriores do Brasil, e que tem como objetivo promover a diplomacia cultural na forma de atividades e ações de difusão da língua portuguesa e da cultura brasileira em contextos globais.

Escolhemos o Modernismo brasileiro como eixo temático para promover esse debate por se tratar de um movimento que congregou uma gama variada de manifestações artísticas e agentes culturais, com o intuito de discutir, de maneira interdisciplinar, questões que relacionam as expressões culturais, as concepções estéticas e as preocupações sociopolíticas do período.

Em seu contexto histórico, o movimento modernista no Brasil pode ser entendido como uma reação à cultura e às artes normativas que predominavam no país desde o século XIX, principalmente na literatura, na música e nas artes visuais. Pode-se dizer que o Modernismo brasileiro foi o movimento artístico que colocou o Brasil na geocultura do *world system*, promovendo seu reconhecimento internacional.

Sob a liderança de artistas plásticos, poetas, editores, compositores e intelectuais visionários, como Tarsila do Amaral, Anita Malfatti, Menotti Del Picchia, Oswald de Andrade, Mário de Andrade — o Grupo dos Cinco —, Di Cavalcanti, Manuel Bandeira, Heitor Villa-Lobos, Graça Aranha, Victor Brecheret, Ernani Braga, entre tantos outros indivíduos que desempenharam papéis significativos na promoção e na difusão das ideias vanguardistas, o movimento trouxe à tona uma série de expressões artísticas inovadoras que buscavam romper com o academicismo e o conservadorismo então predominantes.

Diversificada e abrangente, as pautas do Modernismo brasileiro englobam temas e preocupações que refletiam os contextos sociais, políticos e culturais da época, com diferentes artistas e escritores adotando perspectivas variadas dentro

do contexto mais amplo do movimento. Todavia, apesar das diferenças individuais em termos de abordagem, pode-se dizer que o grupo compartilhava diversos pontos de interesse em relação à cultura, à identidade e ao “projeto de nação” que se almejava para o Brasil.

Por exemplo, os modernistas brasileiros buscaram construir uma identidade nacional que valorizasse elementos da cultura brasileira, a exemplo da música popular, do folclore, das variações linguísticas e das tradições negras e indígenas, como formas de expressão dessa identidade. Essa busca pelo nacional passava pela exaltação das especificidades regionais do Brasil, pela representação da diversidade cultural e geográfica do país, destacando vozes e experiências dos diferentes grupos sociais de cada região. Muitos estavam engajados em questões sociais e políticas daquele período histórico, como a luta pela democracia, a denúncia das desigualdades sociais e a crítica ao autoritarismo e ao conservadorismo. Eles viam a arte e a literatura como ferramentas para promover uma mudança social e provocar reflexões críticas sobre a realidade brasileira.

Em termos formais, esse engajamento se deu através da experimentação estética e da criação de técnicas inovadoras que rejeitavam os padrões artísticos tradicionais estabelecidos pelas escolas de arte e literatura. Editoras e revistas literárias, como a primeira revista modernista do Brasil, *Klaxon* (1922-1923), lançada em São Paulo no mesmo ano em que foi realizada a Semana de Arte Moderna, *A Revista* (1925-1926) e a *Revista de Antropofagia* (1928-1929), desempenharam um papel crucial na divulgação das obras e das ideias dos modernistas brasileiros. Esse desafio às convenções também se materializou na forma de ensaios e palestras e, na dimensão musical, por meio da fusão de elementos da música clássica com tendências da música popular brasileira. Através da criação de novas técnicas, estilos e linguagens, o Modernismo brasileiro propôs uma nova abordagem dos temas nacionais, que foram essenciais para as discussões subsequentes.

O Modernismo brasileiro é um grande divisor de águas na cultura brasileira e, ao ultrapassarmos o marco de um século desde a Semana de Arte Moderna de 1922, o ano fundacional do movimento, é essencial refletir sobre seus impactos duradouros, buscando analisar criticamente esse legado sob diferentes perspectivas acadêmicas.

Nesse sentido, é importante reconhecer que o movimento não foi homogêneo em suas abordagens e ideias. Houve debates acalorados e divergências entre os artistas e intelectuais envolvidos, polêmicas que refletiram as tensões e as contradições de uma sociedade em transição, apreensiva com as transformações sociais e políticas da época, que envolviam questões como nacionalismo, urbanização, industrialização, miscigenação racial e cultural. Assim, devemos questionar suas limitações e contradições, reconhecendo as exclusões e as marginalizações que ocorreram dentro do movimento.

À luz do aparato crítico contemporâneo, argumenta-se, por exemplo, que a Semana de 22 não foi um sucesso em sua própria época e que seu lugar na historiografia do país é uma construção crítica, feita em retrospecto, a partir do livro *Retrato da arte moderna do Brasil* (1946), de Lourival Gomes Machado. Argumenta-se também que o Modernismo foi idealizado por uma elite racial e cultural, originária principalmente de São Paulo, que teve a oportunidade de estudar arte dentro e fora do Brasil e que pouco fizeram para mudar os problemas estruturais do país. Tais críticas são pertinentes e fazem bastante sentido quando se olha para eventos que ocorreram há mais de cem anos. Todavia, é possível que não chegaríamos nesse refinamento autocrítico se os modernistas não tivessem voltado suas respectivas produções para grupos e pessoas, discussões e pautas que evidenciaram nas artes a grande miscelânea que é o Brasil. Imperfeitos e contraditórios, os modernistas foram também visionários e revolucionários em seu próprio tempo, ajudaram a mudar os rumos do país e, provavelmente, apreciariam quem deseja fazer o mesmo, sejam os motivos relacionados à identidade de forma direta ou não. Para além do evento histórico que aconteceu em São Paulo, que se tornou referência, o Modernismo repercutiu em todo o Brasil nas décadas seguintes, ultrapassando a circulação de textos literários, ensaios críticos e manifestos artísticos, impactando a arquitetura, a música, o cinema e a política de todo o século XX — e segue relevante no século XXI.

O livro que oferecemos aqui não poderia ser desenvolvido sem a preciosa colaboração em rede dos nossos articulistas, professores e especialistas que atuam em diferentes instituições de ensino no Brasil e no exterior. Com ensaios que apresentam perspectivas diversas de praxes críticas expressas por seus autores para

examinar seus temas e objetos de estudo, este livro foi pensado com foco em um público amplo de interessados pelo idioma e pela cultura brasileira — estudantes de literatura e língua, professores de diferentes disciplinas, admiradores da cultura do país, artistas, escritores, historiadores — que esperamos que encontrarão nesta publicação um conjunto de conteúdos significativos e informações relevantes.

Partimos do princípio de que a literatura brasileira, como importante vetor de nossa cultura, é elemento essencial para o alcance de públicos estrangeiros interessados no aprendizado da língua e no conhecimento da variedade de nossas matrizes culturais. Por isso, a proposta que apresentamos aqui possui características mistas que englobam dois eixos prioritários: a divulgação da cultura brasileira e da língua portuguesa na variante brasileira, por meio de ensaios que revelam uma abordagem histórica e sociocultural do que representa o Modernismo brasileiro; e o ensino do idioma, por meio de atividades didáticas sugeridas pelos autores.

Essas atividades, apresentadas como parte integrante deste livro, oferecem materiais replicáveis que podem ser estudados em diferentes contextos e cujas proposições podem ser discutidas e aplicadas em salas de aula, no âmbito dos postos de Leitorado — porém, não exclusivamente, com a proposta maior de fomentar a diplomacia cultural. Essa iniciativa almeja enriquecer o ensino e a divulgação do idioma também como um recurso digital, de modo que tais materiais podem ser desenvolvidos ou adaptados para um ambiente virtual, incluindo bibliotecas digitais e repositórios *online*, em vista de seu potencial para a criação de sinergias e ganhos de escala, consoante ao projeto de criação de repositório de atividades culturais.

No capítulo intitulado “1922, *Annus Mirabilis*: como chegamos a ele?”, Adriano Duarte debate a Semana de Arte Moderna como resultado de um processo histórico, pensando o evento à luz das profundas transformações sociais que ocorreram durante a Primeira República (1889-1930), quando o regime oligárquico começa a perder força até ser definitivamente superado pelo movimento de 1930. Duarte explica que o ano de 1922 “gestou” acontecimentos axiais que podem ser compreendidos como pilares dos conflitos sociais ocorridos em 1930, inclusive a Semana de Arte Moderna, a fundação do Partido Comunista do Brasil e a revolta do Forte de Copacabana. Entre outros exemplos da efervescência política e social desse

período histórico, o autor cita a urbanização acelerada de São Paulo, impulsionada pela economia cafeeira e pela industrialização, que resultou em condições precárias para os trabalhadores urbanos, a Primeira Guerra Mundial, que exacerbou tensões sociais, culminando em greves e na criação de sindicatos, e a insatisfação das classes médias urbanas que, excluídas da política oligárquica, encontraram uma voz no movimento tenentista. A crise moral e cultural da Europa pós-guerra fez os intelectuais brasileiros buscarem uma identidade nacional, e a Semana de Arte Moderna de 1922, apesar do fracasso de público em seu próprio tempo, provou ser um evento histórico que promoveu mudanças sociais, estéticas e culturais nos valores tradicionais.

No capítulo “Serafim: não-eu-lugar”, Christian Bruno Salles estabelece paralelos entre alguns princípios do movimento antropofágico e cenas presentes no livro *Serafim Ponte Grande* (1933), de Oswald de Andrade. O conjunto de experiências vivenciadas pelo herói-protagonista homônimo e por seu secretário, Pinto Calçudo, é lido em termos de suas convergências com certos ideais da antropofagia oswaldiana. O diálogo apreensivo entre os dois personagens aponta para uma percepção sutil da modernidade, buscando uma apropriação inventiva de suas formas materiais e simbólicas. Nessa atitude de abertura ao mundo exterior, o movimento antropofágico reinterpreta o conceito de exogamia, transformando-o em uma expansão espontânea que acolhe o estranho e o novo, demonstrando uma reconfiguração do eu em constante evolução. Ao percorrer a cidade moderna em busca de descoberta e inclusão do diferente, o personagem Serafim Ponte Grande encara a cidade com uma atitude “devorativa”, buscando assimilar e transformar as novas experiências em energia vital. O autor também destaca a importância do movimento constante e sem um objetivo definido na obra, aspecto que reflete a estrutura fragmentária e fluída das cenas e dos personagens. A moralidade convencional e a família monogâmica são vistas como instituições que cerceiam a liberdade individual e reprimem os impulsos naturais. Nesse sentido, o texto ressalta a necessidade de rebeldia e inconformismo frente às imposições sociais e aos códigos de conduta estabelecidos, destacando a importância da cultura antropofágica como um instrumento de libertação e transformação. Serafim Ponte Grande é apresentado

como um ícone da luta contra as restrições sociais, enfrentando os dilemas impostos pela tradição em busca de uma vida verdadeiramente livre e autêntica.

Clarissa Loyola Comin analisa o romance *Opisanie świata* (2013), de Veronica Stigger, e *Serafim Ponte Grande* (1933), de Oswald de Andrade, destacando a presença codificada de personagens conhecidos do Modernismo e de outras vanguardas modernistas no romance contemporâneo. A narrativa, que se passa majoritariamente durante uma viagem de navio da Europa para o Brasil, é composta por recortes de anúncios publicitários da década de 1930, além de fotografias, cartões postais e cartas, emulando a tradição dos livros de viagem. Intitulado “Antropofagia, autoria e desmolduramento em Veronica Stigger e Oswald de Andrade”, o ensaio destaca que os procedimentos de Stigger podem ser interpretados como uma homenagem ou talvez um pastiche do modernismo que deixaria os modernistas orgulhosos. Nesse sentido, o romance materializaria o próprio conceito oswaldiano de antropofagia, mas também de autoria e de desmolduramento, de uma maneira que talvez nem mesmo Oswald tenha conseguido em sua obra. *Opisanie świata* é descrito como um romance que desafia as convenções tradicionais, incorporando experimentos como *ready-mades* literários e visuais, jogos entre realidade e ficção, e até uma subversão do gênero romance. O conceito de desmolduramento, inspirado nas artes plásticas, é aplicado à literatura, envolvendo a quebra das molduras convencionais dos gêneros literários, da autoria e do discurso. Separados por oito décadas, ambos os autores desafiam as noções convencionais de tempo, história e literatura, convidando os leitores a participarem ativamente da criação de sentido e a repensem suas próprias noções de autoria, gênero e interpretação.

Em seu texto “Um noturno sem ideal nem esperança”, Kenneth David Jackson apresenta uma leitura de “Noturno da Rua da Lapa” (1928), de Manuel Bandeira, um dos grandes poemas da modernidade literária, publicado na *Revista de Antropofagia*, e que se destaca por sua abordagem experimental e surrealista. Impresso em negrito e em uma caixa maior do que as colunas à sua esquerda, a materialidade do texto chama a atenção para a vanguarda tanto da revista quanto do próprio poema. O formato escolhido pela *Revista de Antropofagia* contribuiu para o experimentalismo surreal do poema, preparando o leitor para uma interrupção

do real pelo fantástico. O poema retrata a busca da vida interior como uma defesa contra um meio hostil, o inseto voador entra no quarto do poeta e se transforma em uma ameaça, em que humor, ironia, nuance e ambiguidade coexistem para explorar a dimensão trágica e patética da condição humana. Perturbado pela presença de “lupanares” e formas “ciclódicas”, o poeta se encontra em uma situação que sugere uma repetição inescapável. A referência ao poema “O corvo” (1845), de Edgar Allan Poe, é evidente, mas Bandeira reinterpreta o diálogo poético na chave da ironia, pois o jato de inseticida que sai do pulverizador parece deixar o inseto ainda maior e o poeta tem de enfrentar sua própria desesperança. A mudança para a fase experimental na poesia de Bandeira é marcada por uma transição para formas mais livres, influenciada pela poesia moderna italiana e francesa. A desesperança como tema poético transforma um incidente cotidiano em um drama existencial e surrealista marcado pela ironia e pela busca por significado em meio ao caos.

No capítulo “Semana de Arte Moderna e invisibilidades”, Tereza Virgínia de Almeida debate as formas como o centenário da Semana de Arte Moderna permite perceber a pluralidade de agentes envolvidos com o evento. Conhecedores do que se deu *a posteriori* sabemos que, ligados pela antropofagia, Mário de Andrade e Oswald de Andrade seriam os personagens mais significativos daquela empreitada que almejava desenvolver uma nova compreensão do Brasil. Todavia, essa é a parte visível do Modernismo. O texto de Tereza Virgínia de Almeida se concentra em sua parte invisível que, no entanto, é produzida entre 1918 e 1919 através de um volume chamado *O perfeito cozinheiro das almas d’este mundo*, de Oswald de Andrade. Nesse romance, a personagem central Daisy é retratada como uma figura importante e influente nos círculos pré-modernistas e modernistas, descrita como uma escritora talentosa, cuja presença e cujas ideias tiveram um impacto significativo na cena intelectual e artística da época, ainda que ela tenha sido esquecida pela historiografia literária. Daisy é um caso singular de uma mulher que personifica em sua vida e sua obra a modernidade e a tragédia pessoal. Seu relacionamento com Oswald de Andrade, sua importância como musa e influência criativa até sua morte prematura decorrente de um aborto é analisada pela articulista com base no diário coletivo, no qual ela e outros artistas expressavam ideias e emoções. A discussão

sobre Daisy é ampliada para incluir reflexões sobre a representação das mulheres no Modernismo brasileiro, destacando a necessidade de reconhecer e reivindicar o papel das mulheres como artistas e intelectuais, especialmente em um contexto histórico dominado por figuras masculinas.

Por fim, Thiago Gil de Oliveira Virava demonstra que, durante o ano de 1923, quando Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral residiram em Paris, os dois tiveram contato com uma diversidade de ambientes intelectuais, atuando como agentes divulgadores do movimento de renovação artística e literária promovido pela Semana de Arte Moderna, em São Paulo. Em seu texto “Depois da Semana: descobertas e invenções do Brasil por Oswald e Tarsila”, o autor argumenta que essa experiência ampliou a compreensão de ambos sobre a singularidade da formação cultural e da vida intelectual brasileiras, assim como das expressões estéticas populares e anônimas da nação, processo que culminaria na publicação do Manifesto da Poesia Pau-Brasil e nas pinturas da fase Pau-Brasil, logo após o retorno deles ao país em 1924. Por meio da análise de pinturas de Tarsila e de um conjunto de textos e poemas escritos por Oswald de Andrade, entre 1923 e 1925, Thiago Gil Virava discute como esse momento específico foi fundamental para uma reflexão que ficou conhecida como “redescoberta” do Brasil pelos modernistas. Destaca-se também o lançamento da revista *Klaxon*, em maio de 1922, que, com o inovador projeto gráfico de sua capa, representou um esforço do grupo modernista para se criar um espaço de circulação de experimentos poéticos e discussões estéticas. A Semana de Arte Moderna de 1922 marcou um ponto crucial na história cultural do Brasil, apresentando uma diversidade de expressões artísticas e estabelecendo debates sobre o que significava ser moderno na arte brasileira.

Nossos agradecimentos às autoras e aos autores, e às colaboradoras e aos colaboradores deste livro que contribuíram de maneira voluntária. Agradecemos também ao Ministério das Relações Exteriores do Brasil que, por meio do Programa Litorados Guimarães Rosa, nos propiciou um conjunto de oportunidades e circunstâncias para esta publicação.

Ressaltamos que as imagens utilizadas neste livro pertencem aos seus autores e/ou aos que lhe são conexos (Lei n. 9.610/1998), e nós as reproduzimos

apenas como citação ou referência à obra original. Algumas dessas obras artísticas foram reproduzidas com edição gráfica em adaptação a seus originais. Este livro destina-se apenas a fins educacionais e sua distribuição é gratuita, não devendo ser comercializado. O objetivo maior é a democratização da informação, do conhecimento e da cultura.

Olhando para o futuro, é fundamental continuar explorando e reinterpretando o legado do Modernismo brasileiro à luz das discussões e das tendências contemporâneas. Novas gerações de estudiosos e artistas podem encontrar inspiração nas ideias e experimentações do passado para abordar os desafios e as oportunidades do presente. Este livro visa contribuir para um diálogo acadêmico rico e multifacetado, estimulando reflexões críticas e perspectivas inovadoras. Que este centenário do Modernismo brasileiro nos motive a continuar explorando e valorizando a riqueza e a diversidade da cultura e da arte brasileiras.

Boas leituras!

Os organizadores



Operários, 1933 – Tarsila do Amaral

1922, ANNUS MIRABILIS: COMO CHEGAMOS A ELE?

Adriano Duarte

1922, ANNUS MIRABILIS: COMO CHEGAMOS A ELE?

Adriano Duarte

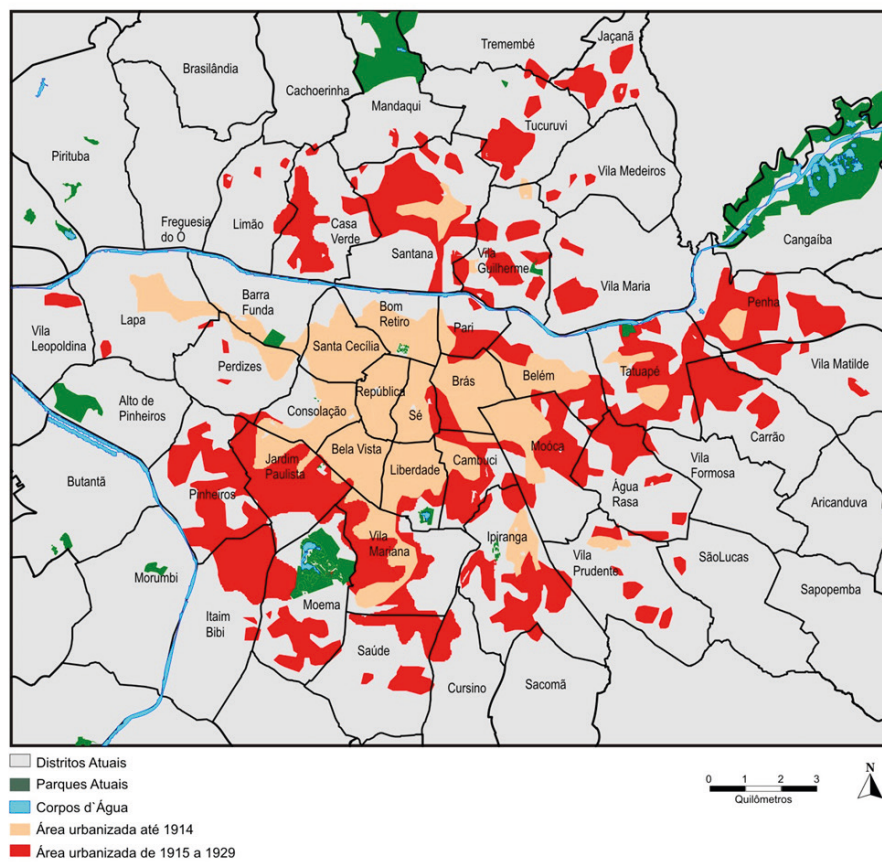
A cidade

O ano de 1922 é um desses momentos em que temos a impressão de que a história se acelera porque diversos fenômenos, aparentemente desconectados, se precipitam. A Semana de Arte Moderna, no mês de fevereiro; a fundação do Partido Comunista do Brasil, em março; a revolta do Forte de Copacabana, em julho. Meu argumento é que só podemos entender cada desses acontecimentos se entendermos seu significado em conjunto.

A partir de 1870, o processo de urbanização da cidade de São Paulo acelerou-se, por conta da economia cafeeira, do surto industrial a ela ligado, e da expansão das ferrovias. Paulatinamente, as regiões de várzea foram sendo incorporadas ao cenário urbano, o que redefiniu territorialmente a cidade. Entre 1900 e 1920 a população da cidade mais que dobrou, passando de 238.000 para 580.000. Desse total, 35,5%, aproximadamente 206.000, eram estrangeiros. Em 1907, havia 314 “industriais” em São Paulo (seja lá como se definisse esse termo); em 1920, chegou-se a 4.145. A capital era a cidade que mais crescia no Brasil na década de 1920, uma média de 4% ao ano, e esse crescimento trouxe à tona diversas contradições latentes do período republicano e foram essas contradições que originaram o *annus mirabilis*. Possivelmente, a transformação mais evidente na cidade fosse o crescimento do abismo social e do processo de periferização da cidade, com sua característica segregação, e a presença, cada vez mais marcante, de uma classe operária industrial.

Área Urbanizada

1915/1929



Fonte: Empresa Paulista de Planejamento Metropolitano – Emplasa. Mapa de Expansão da Área Urbanizada da Região Metropolitana de São Paulo, 2002/2003.
 Adaptação: Secretaria Municipal de Planejamento – Sempla/Dipro

Os trabalhadores

A “cidade real” crescia muito mais rapidamente do que a “cidade legal” e os problemas urbanos (saúde, moradia, transporte, alimentação etc.), se multiplicavam. Nessa velocidade de crescimento, não é difícil perceber que o problema mais candente fosse o da moradia. O tipo mais comum de moradia dos novos moradores da cidade, os operários, era o cortiço. Em 1904, o jornal *Fanfulla* estimava que um terço da população da cidade, morava em cortiços, e o descreveu assim:

casario de um andar, composto de duas filas de aposentos baixos, sujos, úmidos, minúsculos, pouco arejados, limitando uma série de pequenos pátios (...) em cada cubículo, verdadeira colmeia humana, com frequência se comprime toda uma família de trabalhadores, às vezes composta de oito ou nove pessoas (...) no patiozinho comum a todos os moradores do cortiço, é que se tem um verdadeiro conhecimento

do horror da situação miserável dessa gente (...). Diante desse quadro desolador, não é de se admirar o fato de que os índices de mortalidade infantil alcancem em São Paulo uma porcentagem tão elevada¹.

As péssimas condições de moradia traziam consigo outros problemas, como a mortalidade infantil e uma precariedade sanitária aparentemente insolúvel. Mas não eram apenas os jornais operários que descreviam as habitações como inadequadas e insalubres, quase todas as fontes disponíveis no período corroboravam essa impressão. Os *Anais do Primeiro Congresso da Habitação em São Paulo*, realizado em 1931, registraram:

...atentando-se a que em São Paulo habitam em casinholas anti-higiênicas, sem ar, sem luz, sem conforto, numerosa população operária (...) Um dos aspectos mais dolorosos da questão proletária é sem dúvida o do alojamento precário, insalubre e quase sempre nojento que tem a maioria dos que formam as classes pobres...²

A despeito das nojentas condições de moradia, os aluguéis consumiam, em média, 25% da renda das famílias operárias³. Porém, mais difícil ainda era o peso representado pela alimentação que, em média, consumia 50% da renda familiar e, claro, quanto mais pobres as famílias, maior a fatia do salário comprometida com ela. Os alimentos mais consumidos eram farinha de trigo, pão, arroz, feijão e massas em geral; em menor quantidade consumiam-se carnes, ovos, legumes e leite. Número significativo das famílias vivia com menos das 2.600 calorias diárias, sugeridas pelos especialistas da época como condição mínima de saúde. Uma família operária composta por quatro pessoas gastava por dia, em 1934, com alimentação, em média, 1 mil e 500 réis, o mesmo valor de uma refeição em um restaurante popular da cidade. Para se ter uma comparação, uma família de classe média (digamos um professor), com as mesmas quatro pessoas, gastava por dia 2 mil e 822 réis em alimentação, por dia⁴.

¹ PINHEIRO, Paulo Sérgio; HALL, Michael. *A classe operária no Brasil: o movimento operário*. São Paulo: Ed. Alfa Omega, 1979. p. 43.

² *Anais do Primeiro Congresso da Habitação Operária em São Paulo*. São Paulo: Escolas profissionais do Liceu Coração de Jesus, 1931. p. 347.

³ DECCA, Maria Auxiliadora Guzzo. *A vida fora das fábricas: cotidiano operário em São Paulo 1920-1934*. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1987. p. 28.

⁴ *Ibidem*, p. 35.

O terceiro item nos gastos de uma família operária era o vestuário, consumindo, em média, entre 15 a 16% dos gastos totais. Apesar disso,

Tanto os homens quanto as mulheres operárias tinham apenas as peças indispensáveis para o trabalho, poucas peças 'caseiras' e de 'passeio'. Alguns não tinham, inclusive as roupas de baixo, casacos, pares de meia, sapatos ou chinelos⁵.

Em resumo: a maioria dos trabalhadores urbanos – e acredito que a generalização possa ser estendida para além da cidade de São Paulo – morava mal, se alimentava com enorme deficiência e se vestia muito precariamente; isso, certamente, se refletia nas condições de saúde, eram altos os índices de febre tifoide, disenteria, sarampo, lepra, meningite e tuberculose. Doenças agravadas pela falta de saneamento básico, de água encanada e de serviços públicos de saúde⁶.

O ambiente nos locais de trabalho não era menos danoso. Nas fábricas, a vida se assemelhava a uma prisão, “as modernas bastilhas”, como se dizia então. Nessas condições os menores de quatorze anos e as mulheres eram mais facilmente controlados pelos mestres e contramestres, e estavam mais sujeitas à violência fabril. Além disso, a presença de crianças e mulheres no chão da fábrica tendia a rebaixar os salários dos homens adultos; por isso, uma das mais importantes bandeiras do movimento operário era a proibição do trabalho de menores de 14 anos e a limitação do trabalho feminino, sobretudo à noite. Em 1912, o chefe da seção de informação do Departamento Estadual do Trabalho, órgão oficial do governo do estado de São Paulo, redigiu um relatório de visitas a fábricas têxteis da capital e de Santos em que apontava:

Dos 10.204 operários recenseados, em 23 fábricas visitadas, 2.648 são do sexo masculino e 6.801 do feminino. Dentre as 6.801 operárias, 1.706 são maiores de 22 anos, 2.966 têm entre 16 e 22 anos, 1.885 têm entre 12 e 16 anos e 244 têm idade inferior a 12 anos. Entre os operários, 1.825 são de idade superior a 16 anos, 696 têm idades compreendidas entre 12 e 16 anos e 127 são menores de 12 anos⁷.

⁵ DECCA, Maria Auxiliadora Guzzo. *A vida fora das fábricas: cotidiano operário em São Paulo 1920-1934*. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1987. p. 36.

⁶ *Anais do Primeiro Congresso da Habitação Operária em São Paulo*. São Paulo. Escolas profissionais do Liceu Coração de Jesus, 1931. p. 96-100.

⁷ PINHEIRO, Paulo Sérgio; HALL, Michael. *A classe operária no Brasil: o movimento operário*. São Paulo: Ed. Alfa Omega, 1979. p. 61.

Mas o próprio autor do relatório desconfiava que os números de menores de 12 anos fossem maiores do que o computado. O rendimento aferido por essas crianças possivelmente era fundamental para a sobrevivência familiar; por isso, tanto os operários quanto os patrões omitiam a idade dos pequenos trabalhadores. Como o processo de proletarização, em geral, envolvia toda a família – era muito comum que os próprios pais levassem os filhos para trabalhar nas fábricas –, muitas vezes uma punição a um membro da família, por alguma falta cometida acabava por afetar a todos. O mesmo relatório descreve a fábrica número 1:

Funciona em um vasto edifício de dois pavimentos, hoje insuficiente para o número de máquinas assentadas e para a quantidade de operários em serviço. Com esse acúmulo de máquinas e trabalhadores (...) não são raros os desastres e muito difícil se torna a administração...⁸

Raramente as fábricas estavam instaladas em edifícios construídos para esse fim, o mais comum eram as máquinas se amontoando umas sobre as outras, em espaços sem ventilação, sem local adequado para trocar de roupa ou mesmo para fazer as refeições. Essa era a tônica geral: espaços inadequados e muitos acidentes de trabalho que se multiplicavam também por outra condição: maquinário obsoleto e matéria-prima de péssima qualidade.

A Primeira Guerra Mundial, 1914-1918, foi uma espécie de divisor de águas, tanto político, social quanto moral. Por um lado, a indústria brasileira registrou altas taxas de expansão, por conta do bloqueio internacional ao comércio, dando impulso à política de substituição das importações. Em alguns setores, experimentava-se um rápido crescimento, expansão e ganhos vultosos; em outros, arrocho salarial, desemprego e escassez de produtos. Patrões e operários fortaleceram seus sindicatos e associações e a conjunção de enormes ganhos para alguns ramos patronais, com uma queda ainda maior na qualidade de vida dos operários (alimentação, vestuário, moradia e agora desemprego em alta) acirrou os conflitos de classe. Entre 1917 e 1919 tivemos o maior surto de greves da história do Brasil, até então. A greve geral de 1917, iniciada em São Paulo, rapidamente se espalhou por toda a cidade, e depois por quase todo o país. Organizada por anarquistas e socialistas a greve

⁸ PINHEIRO, Paulo Sérgio; HALL, Michael. *A classe operária no Brasil: o movimento operário*. São Paulo: Ed. Alfa Omega, 1979. p. 63.

colocou o conflito entre patrões e operários no primeiro plano da política. Como desdobramento da onda de greves, foi criada em 1920 a Comissão Especial de Legislação Social da Câmara dos Deputados, cujo objetivo era centralizar as iniciativas do legislativo referentes ao trabalho. A questão social era tratada com polícia e política. Entretanto, num desdobramento inesperado dessa onda grevista, ficou evidente a dificuldade de assegurar as conquistas alcançadas com a greve geral de 1917: o recrudescimento da crise econômica fazia evaporar os ganhos da greve. Doravante, a negociação com o Estado – e a garantia na lei das conquistas na rua – seria elemento central para a organização operária. Isso ajuda a entender a criação do Partido Comunista do Brasil, em março de 1922, caso único de um partido comunista que teve como origem militantes anarquistas.

As classes médias

O crescimento urbano, a diversificação de serviços e o aumento da complexidade da cidade, trouxe à tona as demandas das classes médias urbanas (até então, alijadas da participação política pelo regime oligárquico), cuja expressão política, de forma paradoxal, se deu nas revoltas tenentistas. Tenentismo é o nome dado à série de rebeliões de oficiais de baixa patente do exército brasileiro (a *Revolta dos 18 do Forte de Copacabana*, em 1922; a *Revolta Paulista de 1924* e a *Coluna Prestes 1924-1926*), descontentes com os baixos soldos e com as limitações que o regime oligárquico impunha à sua mobilidade social. Suas críticas eram endereçadas genericamente à oligarquia cafeeira, mas materializadas, sobretudo, ao sistema eleitoral e suas práticas fraudulentas. Para se ter uma ideia, o censo demográfico de 1920 apontava no Brasil uma população de aproximadamente 30.635.605 habitantes. Excluídas as mulheres, os analfabetos, os estrangeiros, os mendigos, os praças, os religiosos, restavam, aproximadamente, 2.190.539 de potenciais eleitores, ou seja, 7,15% da população total. Entretanto, na República Velha, o número de eleitores em potencial oscilou entre 3,4 e 6,5% da população⁹. Em 1910, apenas 0,9% exerceram esse direito.

⁹ KAREPOVS, Dainis. *A classe operária vai ao parlamento: o bloco operário e camponês do Brasil, 1924-1930*. São Paulo: Ed. Alameda, 2006. p. 14-15.

De fato, havia fraude no alistamento de eleitores, fraude na votação, fraude na apuração dos votos, fraude no reconhecimento dos eleitos. Todas as fases do processo eleitoral eram controladas por pessoas ligadas às chefias locais, que conectavam, por sua vez, às chefias estaduais e essas às nacionais¹⁰.

Os tenentes defendiam o voto secreto e reformas sociais e econômicas que abrissem o acesso dos serviços públicos ao mérito e à formação. Entretanto, o tenentismo sempre foi um movimento profundamente autoritário, antioperário, anticomunista e vinculado fortemente a grupos oligárquicos que também se encontravam afastados dos centros de poder na 1ª República. Mas o movimento contribuiu fortemente com seus vários levantes para fomentar a chamada crise dos anos 20 e para minar o poder da oligarquia cafeeira.

Os intelectuais

A 1ª Guerra Mundial (1914-1918), teve outro desdobramento menos visível, mas não menos profundo: ela representou uma intensa crise moral em todo o ocidente. 65 milhões de soldados mobilizados, 9 milhões de mortos, 6 milhões de mutilados. Além desse morticínio, nos últimos meses de 1918, a epidemia de gripe espanhola, no contexto das precariedades sanitárias ocasionadas pelo conflito, causou 20 milhões de mortes. A pergunta que se fazia então era: afinal, onde estava a civilização? Uma consequência do rebaixamento da Europa como referência central do desenvolvimento, da cultura e do progresso, junto com as especificidades da crise oligárquica da 1ª República, dá origem a um espírito de missão nos intelectuais brasileiros na direção de um mergulho radical na brasilidade. Emerge na cena política e cultural uma preocupação central com o tema da nacionalidade e seu eixo central: a cultura popular. Se da Europa não nos vinha mais a luz e a direção, deveríamos buscá-la nas raízes da nacionalidade, na essência do que somos, na singularidade que nos forja como nação. Dessa forma, *nação*, *povo* e *modernidade* vão se tornando sinônimos, enquanto o Estado oligárquico da 1ª República cada vez mais se consolida como a encarnação de todas as inquietações políticas, sociais e culturais, numa tríade

¹⁰ CARVALHO, José Murilo de. *Os Bestializados: o Rio de Janeiro e a República que não foi*. 3. ed. São Paulo: Cia. das Letras, 1989. p. 105.

oposta: *liberalismo, oligarquia e atraso*¹¹. Paradoxalmente, o movimento modernista – considerado pela crítica um marco dessa crise oligárquica – é protagonizado por uma intelectualidade viajada e cosmopolita, apoiada na oligarquia agrária, mas que vai ao encontro do povo como se esse fosse um objeto exótico, uma massa à qual é preciso dar forma, mas com a qual se flerta à distância, sem uma aproximação de fato. Esse é o proscênio no qual acontece a Semana de Arte Moderna de 22: uma crise moral: I guerra mundial e a perda das referências civilizatórias da Europa. Uma crise política: a emergência das classes médias e os limites da política oligárquica. Uma crise social: o movimento operário, crescimento das cidades, anarquistas, socialistas, comunistas e sua demanda por mais igualdade.

A Semana de 22

Muito já se argumentou que a literatura no século XIX apresentava um forte componente eurocêntrico, mesmo quando insistia na busca da originalidade e da autonomia. Isso se desdobrou na incorporação, às vezes explícita, às vezes implícita, das teorias climáticas e raciais que vigoravam no velho mundo. A junção do “mundo selvagem” e das “realidades exóticas” dos trópicos com a idealização dos padrões europeus de civilização, levava os intelectuais e escritores brasileiros a “internalizar a ambivalência do discurso europeu perante o mundo selvagem e as realidades exóticas, idealizando os padrões metropolitanos de civilização”¹². A literatura e a crítica literária se orientavam, nesse contexto, pelas noções de *raça* e *natureza*, o que ajuda a compreender o grande sucesso do positivismo, das teorias evolucionistas e das teorias raciais¹³. Entre as décadas de 1870 e 1930, se constitui uma ideia de nação como expressão da unidade racial e cultural – fusão das três raças (brancos europeus, negros africanos e indígenas autóctones) em direção ao

¹¹ LAHUERTA, Milton. Os intelectuais e os anos 20: moderno, modernista, modernização. In: LOURENZO, Helena de; COSTA, Wilma Peres da (org.). A década de 1920: as origens do Brasil Moderno. São Paulo: Ed. UNESP, 1997. PRISMA.

¹² VENTURA, Roberto. *Estilo Tropical*. São Paulo: Cia das Letras, 1991. p. 37-38.

¹³ O que se refletia na “forma de expressão dos letrados e bacharéis, que tornava possível uma concatenação eclética de teorias e conhecimentos dispares, apresentados como saber universal”. (Ibidem, p. 41).

progresso (leia-se embranquecimento, o que tornaria o país cada vez mais parecido com as metrópoles europeias). As reflexões sobre o país procuravam dar conta da gênese da nação, ao mesmo tempo inserindo essa gênese na tradição de progresso herdada da ilustração. Assim, a nação era percebida como o “movimento ambíguo entre identidade e diferença, entre a reprodução da experiência europeia e sua relativa diferenciação nos trópicos”¹⁴. Com a crise moral provocada pela guerra, o que se altera definitivamente é o sentido atribuído à relação entre raça e natureza. Se para os intelectuais da geração de 1870, a miscigenação era um obstáculo ao nosso progresso, o mergulho na brasilidade trará à tona a miscigenação não como um empecilho, mas como o aprimoramento que fundiu o melhor das três (negros, brancos e indígenas), dando origem à nossa singularidade, não percebida mais como deficiente; a natureza emerge, nessa percepção, não mais como o mero exótico e selvagem, mas como o conjunto de elementos controláveis e apropriáveis pela ciência e pela técnica. Essas mudanças vão se aprimorando ao longo da década e se desdobram na substituição do conceito de raça/natureza pelo de cultura, cujo marco simbólico, será o livro *Casa Grande Senzala*, publicado em 1933.

A Semana de Arte Moderna aconteceu entre os dias 13 e 18 de fevereiro de 1922, no teatro municipal de São Paulo, espaço, por excelência, onde a oligarquia cafeeira celebrava seus valores estéticos e exibia sua visão de mundo. Os modernistas, em geral, os ramos pobres das famílias ricas¹⁵, usaram o evento para desfiar os valores artísticos e culturais então consolidados nessa fração de classe. Sem surpresa, a elite paulistana presente no teatro municipal repudiou tanto os poemas em versos livres, quanto a música dodecafônica e as pinturas não acadêmicas apresentadas naqueles três dias. Ponto alto do encontro, na segunda noite, dia 15, Ronald de Carvalho leu o poema “os sapos”, de Manoel Bandeira (ausente por motivo de doença), um ataque aos poetas parnasianos e a suas rimas comparadas ao coaxar dos sapos nos rios. O público se levantou e abandonou o teatro.

¹⁴ Ibidem, p. 42-43.

¹⁵ MICELI, Sergio. *Intelectuais à brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

Fracasso de público, sucesso histórico. É bem possível que, em certo sentido, esse “fracasso de público” tenha sido cuidadosamente organizado; afinal, esse primeiro movimento do modernismo brasileiro sempre foi caracterizado por uma certa iconoclastia. A própria renovação estética – uma forma concreta de lidar com as transformações materiais da sociedade, sejam políticas, sociais ou culturais – assume mais o aspecto da destruição dos modelos vigentes no cenário artístico-cultural do país, do que a apresentação de novas abordagens. O conjunto de transformações da sociedade brasileira nos anos de 1920, expressos no colapso da oligarquia política, na tensão social da greve de 1917, na emergência das classes médias urbanas, com o tenentismo encontra, na Semana de Arte Moderna, sua encarnação irônica e demolidora. Longe de sugerir que a Semana de Arte Moderna seja o ápice desse conjunto aparentemente disperso de eventos, é difícil percebê-la como um fenômeno isolado deles.

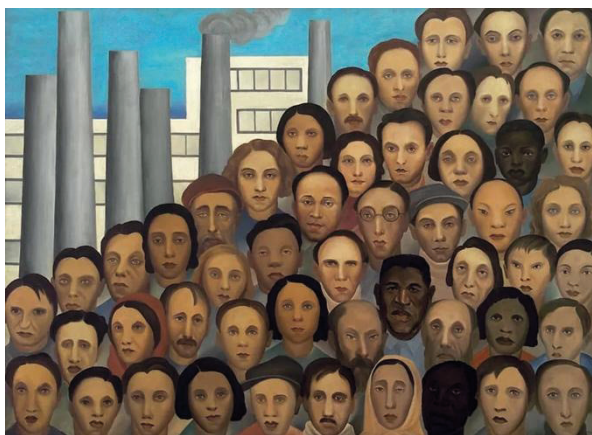
Atividade didática

Nas fotos abaixo, temos três importantes pinturas, todas alinhadas com os projetos estéticos e políticos de seu tempo, de dois contextos históricos muito distintos. A primeira, realizada em 1895; a segunda, pintada em 1933; a terceira, apresentada em 1934. Tendo em vista o texto, reflita sobre a relação entre estética e política e sobre como cada obra responde aos problemas do seu tempo.

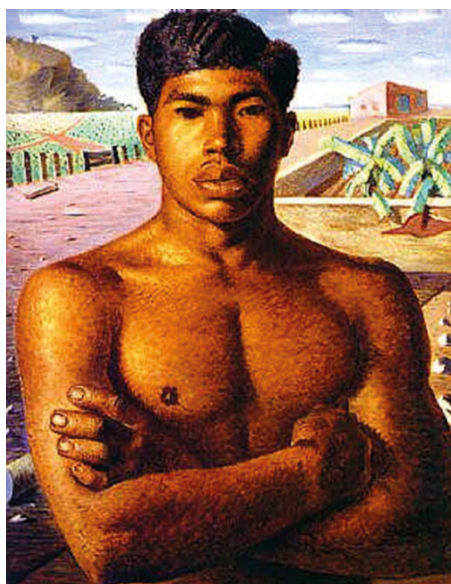
16



17



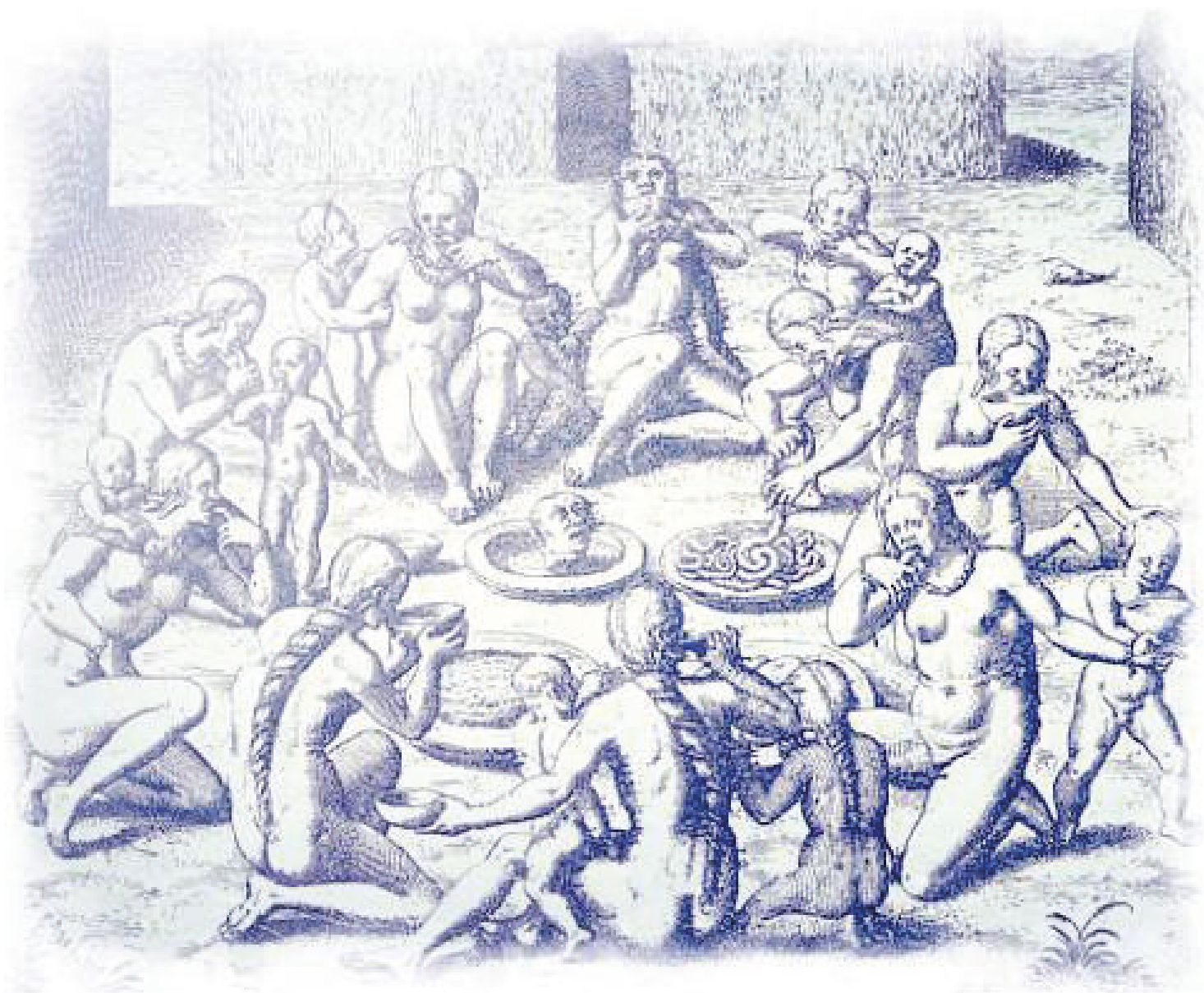
18



¹⁶ A redenção de Cam, 1895, Modesto Brocos. A pintura recebeu a medalha de ouro no Salão Nacional de Belas Artes de 1895. Modesto Brocos y Gomez, nasceu na Espanha e se mudou para o Brasil 1972, sendo aluno nos cursos da Academia Imperial de Belas Artes, no Rio de Janeiro, onde foi aluno de Victor Meirelles e Zeferino da Costa.

¹⁷ Operários, 1933, Tarsila do Amaral. Tarsila nasceu no interior de São Paulo, em uma rica família de fazendeiros.

¹⁸ O mestiço, 1934, Candido Portinari. Portinari, filho de italianos, nasceu numa família humilde no interior de São Paulo. Membro do partido comunista, foi candidato ao senado, pelo PCB, na eleição de 1947.



America tertia pars, 1592 – Theodor de Bry

SERAFIM: NÃO-EU-LUGAR

Christian Bruno Alves Salles

SERAFIM: NÃO-EU-LUGAR

Christian Bruno Alves Salles

É um eu insaciável do não-eu
(Charles Baudelaire)

O programa do movimento antropofágico abarca, no emaranhado de seu *corpus* discursivo, um componente sutil de percepção da modernidade, coadunado a um propósito de apropriação inventiva de suas formas materiais e simbólicas, aspecto de um sentido mais amplo de abertura ao mundo exterior, talvez melhor traduzido pelo termo exogamia, conforme uma acepção singular e rasurada. Resignificado, o termo perde uma conotação vinculada ao interdito e passa a compreender um movimento espontâneo de expansão através da porosidade ao ambiente circundante, impondo a errância, o ímpeto exploratório, a descoberta como preceitos que facultam deparar e incluir o estranho, o outro, a diferença, como potenciais emanções do eu reconfigurado em sua condição de incompletude, de devir. Dessa forma, o mundo moderno se torna uma fronteira de experiências cuja riqueza deriva não propriamente de suas realizações, mas da forma como são apossadas, em correspondência com demandas originárias das reservas instintivas humanas. Nem rechaço nem fascínio: o estranho-outro-novo deve ser absorvido segundo um imperativo da vida enquanto “devoração”. Esse parece ser o impulso que anima as aventuras de Serafim Ponte Grande, personagem do romance homônimo de Oswald de Andrade, em suas andanças pelos diferentes cenários da cidade moderna. Percorrer esses roteiros pode ser elucidativo de alguns dos princípios da antropofagia oswaldiana.

Talvez a ideia de movimento constante, consoante à ausência de telos, possa ser tomada como um fator estético e compositivo central de Serafim Ponte Grande,

patente no caráter fragmentário, de fugacidade e concisão das cenas, concebidas como instantâneos através dos quais narrativas diversas não propriamente se sucedem, mas se concatenam ou mesmo se sobrepõem, a partir de um fluxo não-linear, dando origem a uma construção a um tempo suturada e transitiva. Haroldo de Campos assinala a “estrutura protéica, lábil, de caixa de surpresas”¹ do texto. Enquanto Antonio Candido alude à sua “prosa fluida e cintilante”, à sua “estrutura instável”². Fluidez também perceptível na articulação dos personagens, submetidos a uma movimentação incessante por diferentes territórios ou situações, como se tomados por uma ânsia incontida de descoberta e de libertação, rebeldes a marcos estabilizadores da existência e mesmo da personalidade. Movimento, metamorfose contínua, podem mesmo ser identificados como sentidos que atravessam o programa da antropofagia em seus diferentes componentes e princípios constitutivos. O ritual canibal, designando uma prática incorporativa do outro, e a decorrente transformação do tabu em totem remetem a uma simbologia da contingência e do devir, fazendo sobressair aspectos representativos do caráter inconcluso, de permanente inacabamento da vida sob o signo do instinto antropofágico. Impelido pelas pulsações provenientes desses mananciais de energia instintiva, ora latentes, ora mais afloradas, e pelo correlato princípio da exogamia, que imprime uma perspectiva de abertura ao tempo presente da modernidade, Serafim Ponte Grande vai perfazer inúmeros itinerários de descoberta pelos espaços urbanos do Brasil e do mundo.

Conforme a inclinação natural do ancestral nativo de se apossar do ambiente para torná-lo favorável, Serafim Ponte Grande se volta para a cidade moderna a partir de uma atitude “devorativa”, tomada como um reservatório de novas experiências e estímulos que precisam ser assimilados e convertidos em energia vital. As transformações físicas da paisagem, proporcionadas pelo conjunto de inovações técnicas, são acatadas como uma condição hodierna, inexorável. Assim, o Largo da Sé, outrora Praça da Sé, com sua igreja e suas “casas com tetos para fora”, começa “a ficar diferente por causa das Companhias Mútuas e das casas de Bombons

¹ CAMPOS, Haroldo de. Serafim: um grande não-livro. In: ANDRADE, Oswald de. *Serafim Ponte Grande*. São Paulo: Globo, 2007. p. 17.

² CANDIDO, Antonio. Oswald viajante. In: CANDIDO, Antonio. *O observador literário*. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2008. p. 100.

que são umas verdadeiras roubalheiras mas que em compensação aí construíram os primeiros arranha-céus”³. Trata-se apenas dos imperativos de um novo meio carregado de potencialidades, tornado propício uma vez explorado de modo a permitir a satisfação de desejos primários e imediatos, correlata à elaboração de uma existência livre e lúdica. Portanto, um arranha-céu serve a Serafim como plataforma para seu canhão, de onde o maneja em um gesto de revolta e insubordinação contra os mecanismos de controle, as práticas opressivas da ordem vigente. Enquanto os avanços das formas de comunicação e de transporte são atraentes por atenderem a demandas de prazer consoantes à descoberta de novos territórios, aos fatores de ameaça e irregularidade próprios de uma vida errante, sem coordenadas fixas, sem propósito definido.

Serafim parece atender à exortação renitente do *Manifesto antropófago*: “Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros”. Certamente, o herói nunca soube “o que era urbano, suburbano, fronteiro e continental”⁴. Não se trata, contudo, de uma abordagem apologética e acrítica das realizações da civilização técnica, mas da percepção de suas potencialidades, uma vez submetidas a uma apropriação em correspondência com uma dinâmica mais intuitiva e espontânea de elaboração do cotidiano. Portanto, navios são um invento conveniente às peregrinações de Serafim pela Europa e pelo Oriente, em busca não da consecução de fins utilitários ou do cumprimento de rotinas impostas pelo mundo da produção e do trabalho, mas de aventuras, de experiências capazes de, pela “migração”, possibilitar a “fuga dos estados tediosos”⁵. Afinal, conforme adverte Oswald, o “que a humanidade quer é pretexto para viajar (...) Contra o homem econômico de Marx – a realidade opõe o antropófago turista, o homem perdulário”⁶. Fuga do tédio, abandono de horizontes estreitos também proporcionados por automóveis, autobuses, utilizados para tornar frequentes encontros furtivos, noites devassas.

³ ANDRADE, Oswald de. *Serafim Ponte Grande*. São Paulo: Globo, 2007. p. 102.

⁴ ANDRADE, Oswald de. Manifesto antropófago. *Revista de Antropofagia*, São Paulo, 1. edição, n. 1, p. 3-7, maio 1928. Ed. fac-sim.

⁵ *Ibidem*.

⁶ *Idem*. De antropofagia. In: ANDRADE, Oswald de. *Os dentes do dragão*. São Paulo: Globo, 2009. p. 83.

Os próprios autos são “bordelizados”, em honra a lema encontrado em fragmento intitulado “O Império de Babilônia”: “Sê pirata! Bordeliza os automóveis!”⁷. E eis que, tendo por testemunha um “taxímetro”, título da cena, Serafim certa feita tomou uma donzela, “lhe deu um ósculo e pegou na coxa de setineta”⁸. Até um cachorrinho o herói recebe como recompensa de uma francesa, por “ter-lhe apalpado as pernas num autobus”⁹. De fato, parecem coadunar-se “o amor cotidiano e o *modus-vivendi* capitalista”¹⁰. Ambígua, a modernidade encerra mecanismos constritivos, repressores, como também carrega um potencial libertador, alcançado mediante um tipo de reação, de atitude perante a vida ajustada à “escala thermometrica do instinto antropofágico”¹¹. Inoportunos, rechaçados, aqueles horizontes estreitos, portanto, não se referem apenas a uma dimensão espacial, mas, sobretudo, existencial e moral.

O movimento antropofágico vai se insurgir contra os processos históricos e o conjunto de instituições e preceitos morais cujo sentido é instaurar formas de vida cerceadoras do comportamento livre e espontâneo. Forças e instâncias opressoras, mais ou menos arraigadas, que representam um vetor de negação e solapamento de energias vitais referidas à busca de um estado decorrente simplesmente do acolhimento de fatores reconhecidos como propícios e da recusa à interferência de elementos prejudiciais, em conformidade com a satisfação de demandas naturais humanas.

Todo nosso julgamento obedece ao criterio biologico. A adjectivação antropofagica é apenas o desenvolvimento da constatação do que é favoravel e do que é desfavoravel ao homem biologicamente considerado. Ao que é favoravel chamaremos bom, justo, higienico, gostoso. Ao que é desfavoravel chamaremos perigoso, besta, etc.¹².

⁷ Idem. *Serafim Ponte Grande*. São Paulo: Globo, 2007. p. 138.

⁸ Ibidem, p. 151.

⁹ Ibidem, p. 138.

¹⁰ Idem. Manifesto antropófago. *Revista de Antropofagia*, São Paulo, 1. edição, n. 1, p. 3-7, maio 1928. Ed. fac-sim.

¹¹ ANDRADE, Oswald de. Manifesto antropófago. *Revista de Antropofagia*, São Paulo, 1. edição, n. 1, p. 3-7, maio 1928. Ed. fac-sim.

¹² FREUDERICO. De antropofagia. *Revista de Antropofagia*, São Paulo, 2. edição, n. 1, mar. 1929. Ed. fac-sim.

São os parâmetros da existência do nativo brasileiro, ditados pelo denominado instinto caraíba, soterrado pelo construto colonial, mas sempre latente e passível de ser reavivado, especialmente no contexto atual de confluência entre a exasperação das conquistas técnicas e a derrocada da civilização ocidental, abrindo tempos alvissareiros de mudança na direção da emancipação do homem, quando o trabalho rotineiro se torna dispensável, substituído pela ação da máquina, e a moralidade cristã derruí, assim como os fundamentos do modelo tradicional de constituição da família. Avulta uma “Europa pôdre de civilização”, em contraste com “o espectáculo bárbaro da civilização” “nestas terras libérrimas da America”¹³. Testemunha-se mesmo um “fim de civilização, a borra da Europa agonizante”¹⁴. Prenúncios do advento de um novo matriarcado, ápice de um ciclo utópico desencadeado de forma privilegiada no Brasil, como repercussão da reativação e expansão de energias instintivas primárias desprendidas do substrato da cultura nativa, propiciadoras de uma relação virtuosa com as expressões do mundo moderno. Esse ambivalente e desconhecido mundo favorece e requer o novo bárbaro, agora “tecnizado”, que, reconciliado ao ócio lúdico e criador, percorre cenários superlativos e ameaçadores, *mariscando*¹⁵ suas riquezas.

Em linhas gerais, esse é o horizonte de mudanças avistado pela antropofagia no seu tempo; e também o cenário no qual se move Serafim Ponte Grande. Contudo, são apenas prenúncios: alguns dos alicerces da velha ordem perduram, mesmo sendo notório seu declínio. Talvez mais uma vez se manifeste uma situação transitiva, embora seja propalado que a “fase de transição já passou. Entramos, com o pé direito, no ciclo antropofágico. Libertação”¹⁶. Fato é que as amarras sociais opressoras, os referenciais éticos inimigos do comportamento livre vigoram e devem ser repudiados e combatidos por meio do ato de rebeldia e inconformismo

¹³ TAMANDARÉ. De antropofagia. *Revista de Antropofagia*, São Paulo, 2. edição, n. 14, jul. 1929. Ed. fac-sim.

¹⁴ Idem. Moquem. *Revista de Antropofagia*, São Paulo, 2. edição, n. 5, abr. 1929a. Ed. fac-sim.

¹⁵ Alusão ao poema de sugestivo título “A caçada”, de Mário de Andrade, no qual o poeta fixa a famosa cena: “na Cadillac mansa e glauca da ilusão./ passa o Oswald de Andrade/ mariscando gênios entre a multidão!...” Cf. ANDRADE, Mário de. *Pauliceia desvairada*. In: ANDRADE, Mário de. *Poesias completas*. Belo Horizonte: Villa Rica, 1993.

¹⁶ TAMANDARÉ. Moquem. *Revista de Antropofagia*, São Paulo, 2. edição, n. 5, abr. 1929a. Ed. fac-sim. Essa afirmação surge no contexto de uma discussão sobre o alcance das conquistas do modernismo brasileiro, mas parece se referir a um conjunto mais amplo de mudanças.

vertido dos mananciais da cultura antropofágica. Afinal, é contemporâneo “reagir contra a civilização que inventou o catalogo, o exame de consciencia e o crime de defloramento”¹⁷. Ou proclamar “Liberdade de pensamento. Liberdade sexual”. Assim como lançar “as forças de libertação” contra “as forças de convenção, de acomodação”. Cabe ainda “reagir contra a moral convencional, a velha moral”¹⁸. Entretanto, a adesão a esse conjunto de valores e normas já se revela uma atitude um tanto artificial e ademais anacrônica, pois “hoje no mundo inteiro – mesmo na Europa romana ou puritana – só existe na hipocrisia cobarde de meia duzia de pasticheurs fóra de seu tempo”¹⁹. Com efeito, o mundo novo é habitado por “uma geração invertida desembarcando do cinema com óculos, cabelos engomados de índio, músculos de ring”²⁰. Os sinais parecem mesmo indicar o caráter irreversível das transformações em curso, pois “nasceu outra geração que só cuida dos jogos de futebol, e do bicho, ninguém mais vai à missa”²¹.

Contudo, imposições sociais, códigos de conduta, formas de pensamento continuam cerceando as atitudes e os gestos mais espontâneos, a construção do cotidiano em correspondência com o pleno afloramento dos desejos. Parece mesmo haver um conflito entre os referenciais axiológicos e as instituições vigentes e o ímpeto libertário dessa nova geração. Serafim Ponte Grande pode ser tomado como índice e expressão desses antagonismos. No Brasil, o ideal da família monogâmica e indissolúvel, unvida pelo sacramento do matrimônio, permanece vivo e se impõe como o modelo que regula a união apenas permissível entre homens e mulheres. Vítima de tais imperativos, o herói receberá a pena da “vacina obrigatória”²² do casamento, em uma delegacia, sob a acusação de haver desonrado Lalá. Fato certamente inoportuno, mas, sobretudo, designativo de um tolhimento a inclinações opostas, pois acabara de proclamar: “Eu fui o maior onanista de meu tempo/ Todas

¹⁷ COSTA, Oswaldo. A descida antropófaga. *Revista de Antropofagia*, São Paulo, 1. edição, n. 1, p. 8, maio 1928. Ed. fac-sim.

¹⁸ TAMANDARÉ. De antropofagia. *Revista de Antropofagia*, São Paulo, 2. edição, n. 14, jul. 1929. Ed. fac-sim.

¹⁹ Ibidem.

²⁰ ANDRADE, Oswald de. *Serafim Ponte Grande*. São Paulo: Globo, 2007. p. 157.

²¹ Ibidem, p. 102.

²² Título da cena na qual o referido episódio é narrado.

as mulheres/ Dormiram em minha cama”²³. Contudo, arraigadas tradições familiares e a imagem de seus membros no interior dos diversos círculos de convívio haviam sido feridas, justificando o clamor indignado do pai: “Eu faço questão do casamento só por causa da sociedade!”. Tradições que remontam mesmo às origens patriarcais de uma ordem hierarquizada e opressora, erigida em torno da prevalência do masculino. O próprio tratamento conferido por essa espécie de patriarca, ou pelo menos herdeiro de seus valores, à sua esposa, ao se dirigir à autoridade constituída, é indicativo da permanência de signos depreciadores da condição feminina, objeto de posse ou tutela e referida a funções de procriação: “Doutor! Minha senhora sabe que terá de conter sua dor de progenitora diante de V. Excia.!” . O feminino, afinal, é submetido a uma carga semântica que o vincula a critérios de pureza e passividade, conspurcados justamente pela interposição daquele mencionado “crime de defloração”. E desponta o lamento da mãe: “Ela não era assim, quando estava perfeita...”²⁴. Mas essa qualificação logo é desconstruída diante das dúvidas que pairam sobre o praticante do suposto delito, pois Lalá confessa ter se envolvido também com o Tônico, enquanto Serafim acrescenta tê-la avistado andando “duas vezes de forde com o Batatinha”. Por fim, entretanto, nada impede que o matrimônio seja celebrado perante o “altar da Imaculada Conceição”²⁵. Convém ressaltar o tom burlesco emprestado à cena, como recurso praticado com o propósito de dessacralizar sentidos estabilizados acerca das instituições reguladoras da vida social, bem como de determinadas categorias normalizadoras do comportamento e à base de esquemas de dominação. Assomam aspectos de uma “sátira crítica”, através da qual “extravasa-se o propósito liberador da comicidade, em contraposição a uma seriedade restritiva, autoritária, proibitiva”²⁶.

O casamento, a vida familiar, vão representar, para Serafim, uma fronteira de experiências penosas, insípidas, um entrave à livre manifestação de impulsos naturais voltados para a satisfação do prazer. O cotidiano passa a ser entrecortado

²³ ANDRADE, Oswald de. *Serafim Ponte Grande*. São Paulo: Globo, 2007. p. 65.

²⁴ *Ibidem*, p. 66.

²⁵ *Ibidem*, p. 67.

²⁶ FONSECA, Maria Augusta. *Palhaço da burguesia: Serafim Ponte Grande*, de Oswald de Andrade, e suas relações com o universo do circo. São Paulo: Polis, 1979. p. 115.

por brigas, enfermidades, restrições orçamentárias, obrigações enfadonhas, fazendo aquela união compulsória ganhar os contornos de um verdadeiro “drama conjugal”²⁷. Inevitáveis as aventuras amorosas, ora com criadas, ora com Doroteia, em um romance carregado de passionalidade e com um fim desolador. As verberações do desejo também revelam inclinações homossexuais, ainda contidas, mas fixadas em “uma ideia idiota e absurda. Enrubar o Pinto Calçudo”²⁸, amigo e dito secretário. Enquanto Lalá se envolve com o Manso, colega de trabalho de Serafim, mais tarde avistados em Mato Grosso, prósperos e cercados de filhos. A percepção da família como uma instituição artificial e cerceadora da plena liberdade sexual figura nas páginas da *Revista de Antropofagia*. No “Schema ao Tristão de Athayde”, Oswald de Andrade cita carta de Raul Bopp endereçada ao médico e entusiasta do movimento modernista Jurandyr Manfredini, publicada no jornal *Gazeta do Povo*, em setembro de 1928, na qual alude à “funda sexualidade do nosso povo” e preconiza a necessidade de “rever tudo – o idioma, o direito de propriedade, a família, a necessidade do divórcio”²⁹. Revisão cujo significado mais profundo deriva de um propósito de reconciliação com a alta compreensão da vida do nativo, que “não era monogamo, nem queria saber quaes eram seus filhos legítimos, nem achava que a família era a pedra angular da sociedade”³⁰. São, afinal, os apanágios de uma cultura matriarcal, antítese do patriarcado, expressão das formas sociais e da visão de mundo do homem civilizado, erigidas em torno dos valores da obediência e da contenção dos instintos e preservadas mediante mecanismos repressores e de dominação operados por meio do Estado, dos institutos da herança e da propriedade privada, da família monogâmica e das religiões de salvação³¹. Dos imperativos éticos desse esquema da civilização vão resultar o poderio do “pater familias e a criação da Moral da

²⁷ ANDRADE, Oswald de. *Serafim Ponte Grande*. São Paulo: Globo, 2007. p. 67.

²⁸ *Ibidem*, p. 78.

²⁹ *Idem*. Schema ao Tristão de Athayde. *Revista de Antropofagia*, São Paulo, 1. edição, n. 5, p. 3, set. 1928a. Ed. fac-sim.

³⁰ MARXILLAR. Porque como. *Revista de Antropofagia*, São Paulo, 2. edição, n. 6, abr. 1929. Ed. fac-sim.

³¹ Cf. ANDRADE, Oswald de. A crise da filosofia messiânica. In: ANDRADE, Oswald de. *A utopia antropofágica*. São Paulo: Globo, 2011. p. 138-215.

Cegonha”³². Em reverência a seus mandamentos, Serafim foi conduzido ao altar, sua existência tendo sido convertida em uma “tragédia íntima que as Doze Tábuas da Lei me obrigaram a fazer”³³. Princípios contrastantes com o direito natural que preside as relações sociais sob o matriarcado, de caráter não-coercitivo e radicado no lúdico, ficando assinalado “como symbolo de uma consciencia juridica nativa de um lado a lei das doze taboas sobre uma caravella e do outro uma banana”³⁴.

As determinações provenientes da dedicação a um trabalho regular constituem um outro círculo de constringências inconciliável com os atributos da personalidade de Serafim. Sua natureza peregrina e ociosa é adversa à rotina sistemática adequada ao cumprimento dos deveres requeridos pelo comprometimento com uma profissão. O herói se declara sétimo escriturário da Repartição Federal de Saneamento, mas sua designação mais usual de escarradeira, termo carregado de teor depreciativo, é emblemática do pouco ou nenhum apreço conferido a esse tipo de atividade. Ademais, também é propalado que se trata de função exercida apenas nas horas vagas, pois atua como professor de Geografia e Ginástica, aparentemente prática mais afeita a demandas instintivas de prazer, conforme sugere o relato indignado da mãe de Lalá, no referido episódio “Vacina obrigatória”: “Um dia, eu tinha chegado da feira e espiei pelo buraco da fechadura, a tal lição de geografia!”. E retruca a filha, de pronto: “Era ginástica”³⁵. Igualmente significativo é o juízo degradante manifesto a respeito de seu chefe, Benedito Carlindoga, identificado como um agente de opressão. Por outro lado, ainda nos tempos de casado, Serafim se entrega à dispersão proporcionada pelo convívio nos bares e nas festas, pelas bebedeiras e partidas de bilhar. Há ainda incursões pela cena literária, impelido pela pretensão de escrever um romance naturalista, provavelmente publicado sob “pseudônimo”. Tais circunstâncias, além das inúmeras aventuras amorosas do herói, parecem tornar seu cotidiano marcado pela irregularidade, pela ausência de disciplina ou rigor

³² ANDRADE, Oswald de. Manifesto antropófago. *Revista de Antropofagia*, São Paulo, 1. edição, n. 1, p. 3-7, maio 1928. Ed. fac-sim.

³³ Idem. *Serafim Ponte Grande*. São Paulo: Globo, 2007. p. 76.

³⁴ Idem. Schema ao Tristão de Athayde. *Revista de Antropofagia*, São Paulo, 1. edição, n. 5, p. 3, set. 1928a. Ed. fac-sim.

³⁵ Idem. *Serafim Ponte Grande*. São Paulo: Globo, 2007. p. 66.

metódico, e desqualificam o trabalho como fator de sistematização da vida. Como se o acomesse o “sentimento que acompanha o homem em todas as idades e que chamamos de constante lúdica”³⁶. E como se lhe afigurasse descabido supor “ser da própria natureza do homem suar e penar como fora determinado por Deus a Adão na expulsão do paraíso ocioso para o qual parecia ter sido criado”³⁷.

O instinto antropofágico sobrevivia, latente, em Serafim. Mas uma contecimento externo, com consequências inauditas, levaria a seu afloramento impetuoso. Uma revolução é deflagrada na cidade de São Paulo³⁸, suspendendo as condições da vida ordinária. Se por bicos “falam as metralhadoras”, os ruídos próprios do reino da produção se calam, pois “as chaminés entortadas pelo bombardeio não apitam”. Ao passo que os laços familiares se desfazem, ante a circunstância de se perceber “pai de diversas crianças desaparecidas”. Uma vez saqueada a Repartição Federal de Saneamento, sugerindo a paralisação de suas atividades, o jugo escorchante da família e do trabalho se desmantela, fazendo ressoar palavras, à guisa de um grito de desafogo, que anunciam o potencial libertador do processo em curso: “Hoje posso cantar alto a Viúva Alegre em minha casa, tirar meleca do nariz, peidar alto! Posso livremente fazer tudo que quero contra a moralidade e a decência”³⁹. Afinal, a sua voz havia sido “sempre abafada pela voz amarela de Dona Lalá. E pela do Carlindoga”⁴⁰. Talvez Serafim reivindicasse a validade do lema antropofágico: “Contra a moral convencional, moral nenhuma”⁴¹. De fato, aquela insurreição se revela promissora não propriamente pela perspectiva aberta de tomada do aparelho de Estado ou de realização de caros ideais coletivos, mas pela ocasião de diluir momentaneamente a normatividade reguladora do comportamento, os preceitos e as prescrições conformadores das relações sociais, criando uma situação extracotidiana propícia a uma transformação interior, a uma revolta de cunho individual. A cidade surge

³⁶ ANDRADE, Oswald de. A crise da filosofia messiânica. In: ANDRADE, Oswald de. *A utopia antropofágica*. São Paulo: Globo, 2011. p. 202.

³⁷ Idem. A marcha das utopias. In: ANDRADE, Oswald de. *A utopia antropofágica*. São Paulo: Globo, 2011a. p. 234.

³⁸ Conforme Haroldo de Campos, cena inspirada nos acontecimentos da Revolução de 1924.

³⁹ ANDRADE, Oswald de. *Serafim Ponte Grande*. São Paulo: Globo, 2007. p. 95.

⁴⁰ Ibidem, p. 96.

⁴¹ JAPY-MIRIM. Guerra. *Revista de Antropofagia*, São Paulo, 2. edição, n. 4, abr. 1929b. Ed. fac-sim.

como um “cosmorama desconforme”, varrida por um “vento de insânia”, onde os “desequilíbrios saíram para fora como doidos soltos”⁴². A própria esfera sagrada da propriedade privada é passível de ser impunemente violada e, ao que parece em uma operação de combate, o quintal de Serafim é invadido pelos amotinados, nele sendo deixado um canhão, por sua vez apossado pelo mesmo e manuseado para desferir disparo fatal contra Benedito Carlindoga. Antes, já havia tomado quantia encontrada no quarto do filho Pombinho, igualmente pertencente às forças revolucionárias, com o que faz fortuna, investindo-a a juro alto no mercado. Feito novo-rico, ex-funcionário público e ex-marido, sob as contingências auspiciosas da cidade tornada “nobre, com todas as virtudes das cidades bombardeadas”, desobrigado do trabalho como meio para obtenção de renda e da ética conjugal como fator condicionante da experiência amorosa e sexual, opera-se a verdadeira revolução serafiniana, uma transformação existencial colocada em curso sob o primado do princípio de devoração antropofágica.

Eis que, de imediato, à feição de uma espécie de “sujeito macunaímo-antropofágico”⁴³, Serafim se percebe tomado por uma sensação de ausência de fronteiras, consoante ao desejo de deparar e abarcar o desconhecido. O cotidiano definitivamente se torna um itinerário sem coordenadas fixas, marcado pela irregularidade, devotado à peregrinação irrefletida ditada apenas por impulsos espontâneos de celebração de uma existência alegre e ociosa. É quando o herói, no auge da “fortuna mal-adquirida”, passado “de pequeno-burguês e funcionário climático a dançarino e turista”⁴⁴, se entrega a uma aventura exploratória geográfico-amorosa pelos roteiros do Brasil e do mundo, como se “não rubricado”⁴⁵, abstraído de marcos territoriais. Assim, logo é surpreendido no cenário da Baía de Guanabara, em intenso e fugaz romance com Dinorá, agasalhados pelo mar lá fora, que parece figurar como uma espécie de margem líquida, sugerindo permeabilidade e

⁴² ANDRADE, Oswald de. *Serafim Ponte Grande*. São Paulo: Globo, 2007. p. 96.

⁴³ ROCHA, João Cezar de Castro. Uma teoria de exportação? Ou: ‘Antropofagia como visão do mundo’. In: ROCHA, João Cezar de Castro; RUFFINELLI, Jorge (ed.). *Antropofagia hoje?* Oswald de Andrade em cena. São Paulo: É Realizações, 2011. p. 654.

⁴⁴ Op. cit., p. 57.

⁴⁵ ANDRADE, Oswald de. Manifesto antropófago. *Revista de Antropofagia*, São Paulo, 1. edição, n. 1, p. 3-7, maio 1928. Ed. fac-sim.

impermanência. Aludindo a aspectos mais primários das reações humanas, bocas “se lambem como nos melhores canis”, ela prometendo o esmigalhar “como um pequeno inseto”, ao passo que o rotula de bárbaro. Ele, por seu turno, diz reduzi-la “à menina permanente, curiosa, sentimental que existe em toda mulher” e assinala sua “simpleza”, sua “naturalidade”⁴⁶. Acredita ser protagonista de uma conquista, façanha negada pela amante, sempre sobranceira. Declara mesmo amá-la, mas, em um desfecho narcísico, tudo se dilui na imagem especular e evanescente do forte de Copacabana, confundida com o próprio reflexo do herói, projetada nas águas circundantes. Imagem ambivalente de força e instabilidade, imediatamente sucedida por seu embarque, ao lado do fiel secretário Pinto Calçudo, no transatlântico *Rompe-Nuve*, para penetrar o elemento novamente transitório e inconstante do oceano, rumo à Europa.

Já no transcurso da atribulada viagem, em razão da peripécia fálica de Pinto Calçudo de enfiar um pau no óculo da cabine e alterar o plano original da travessia, uma certa atmosfera libertina paira, logo perceptível “na mescla prostituída da segunda-classe”⁴⁷, bem como na queixa de Mariquinhas Navegadeira de que fora flagrada no interior de sua cabine “em acrobáticas posturas”⁴⁸. E surgem jogos e celebrações, acaso tingidas de paganismo, como uma “Festa de Netuno”, com a tripulação sendo atirada na água a pretexto de ser batizada, ato seguido de um banquete, no qual “o resto do champagne do Rompe-Nuve espouca e baba nas taças”⁴⁹. Em outra ocasião, são vistos “todos locupletados de gin, cantando ao ar livre”⁵⁰. Por sua vez, já desembarcado, Serafim, do alto do Arco, com Paris ajoelhada a seus pés, profere: “Fornalha e pêssego! Domingo de semi-deusas! Egito dos faraós! Roma de Garibaldi! Dás dobrado o que as outras capitais oferecem! Ao menos, dentro de tuas muralhas, se pode trepar sossegado!”⁵¹. Talvez o herói, a princípio, reconhecesse no velho continente um espaço mais propenso à livre manifestação

⁴⁶ ANDRADE, Oswald de. *Serafim Ponte Grande*. São Paulo: Globo, 2007. p. 57.

⁴⁷ *Ibidem*, p. 111.

⁴⁸ *Ibidem*, p. 115.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 123.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 124.

⁵¹ *Ibidem*, p. 131.

dos desejos e da subjetividade. E, por certo, é quando mais se torna corrente o cultivo desprezioso e desregrado da vida, entregue aos prazeres mundanos das aventuras amorosas e da efusão dionisíaca dos bailes, das festas, dos bares.

A livre e plena manifestação e vivência da sexualidade pode ser tomada como um dos princípios constitutivos do programa do movimento antropofágico. Para tal, a condição é estar despreendida de quaisquer esquemas disciplinares normalizadores do comportamento, permitindo o afloramento de impulsos primários instintivos, ocasionalmente solapados. “Liberdade sexual”, “Nenhum recalçamento”⁵², proclama a *Revista de Antropofagia*. Trata-se de um domínio que deve atender às reverberações mais primitivas e espontâneas do homem, alheias, portanto, a preceitos e normas socialmente sancionados, destinados a um enquadramento da conduta a certos arquétipos. É a dinâmica da repressão, com seus interditos e imperativos morais cujo sentido é a negação de processos vitais relativos à busca de estados de prazer, como em atendimento à “fórmula do ‘quero gosá’, de Oswald Costa”⁵³. Portanto, obedecer talvez seja o gesto mais elementar de adequação e resignação, o arcabouço legal, todo tipo de codificação devendo ser percebidos como uma ameaça e rechaçados: “Sem códigos de obediência”⁵⁴. Afinal, para os antropófagos, “‘toda legislação é perigosa’. E os próprios preconceitos também”⁵⁵. Aliás, a atitude inconformista e de desacato diante desse conjunto de proibições e prescrições representa um aspecto do ímpeto natural humano de totemização de tabus e de reativação do princípio de devoração antropofágica, capaz de promover uma reconciliação com “o mais alto sentido da vida”, evitando “todos os males identificados por Freud” e impedindo “uma sublimação do instinto sexual”⁵⁶.

Como submetido às ressonâncias dessa espécie de energia liberadora e rebelde do instinto antropofágico, Serafim se entrega a inúmeras experiências

⁵² TAMANDARÉ. De antropofagia. *Revista de Antropofagia*, São Paulo, 2. edição, n. 14, jul. 1929. Ed. fac-sim.

⁵³ ALGUMAS NOTAS sobre o que já se tem escrito em torno da nova descida antropofágica na nossa literatura. *Revista de Antropofagia*, São Paulo, 2. edição, n. 4, abr. 1929. Ed. fac-sim.

⁵⁴ BOPP, Raul. Yperungaua. *Revista de Antropofagia*, São Paulo, 2. edição, n. 5, abr. 1929. Ed. fac-sim.

⁵⁵ ALGUMAS NOTAS sobre o que já se tem escrito em torno da nova descida antropofágica na nossa literatura. Op. Cit.

⁵⁶ ANDRADE, Oswald de. Manifesto antropofágico. *Revista de Antropofagia*, São Paulo, 1. edição, n. 1, p. 3-7, maio 1928. Ed. fac-sim.

amorosas e sexuais, gesto indicativo da repercussão, nesse âmbito, do denominado princípio da posse contra a propriedade, correlato à máxima “Só me interessa o que não é meu”⁵⁷. Com Madame Xavier, entre os brasileiros residentes em Paris apelidada de “A Senhora Cocaína”, uma noite sob as modulações impetuosas e imponderáveis do sexo e do êxtase proveniente do consumo do “trocinho”, alusão a algum tipo de droga. Branca Clara, por seu turno, “rainha da beleza”, “católica fogosa”, insiste em uma postura de resistência às investidas do herói. Em cenário musicado, surge em postura diabólica, como “o inferno escancarado” e, “na absolvição das terras sem pecado”, é apalpada na promiscuidade ritmada da dança. “Balanças machas pesam-lhe as bouillottes dos seios, compassos de tango medem-lhe os músculos das coxas”⁵⁸. Mais tarde, ela “faz a boca em canudo e chupa ele até a moleira numa quentura mole, dente no dente”, ambos finalmente sendo conduzidos a um quarto de hotel, onde “soletram o luar sem lua”⁵⁹. À margem de qualquer convenção reguladora da vida sexual, relações homossexuais passam a ser vivenciadas e admitidas como uma manifestação pulsional natural, distinto dos tempos de casado, quando pareciam indicativas de algum tipo de desvio patológico⁶⁰. É o caso de um jovem artista estadunidense encontrado em um bar, admirador dos “alemães pelos seus dons polissexuais”, ao qual Serafim, após concordarem que o uranismo entrou em decadência em face das múltiplas possibilidades de relacionamento entre os gêneros, “oferece recondução, hotel e vias urinárias”⁶¹. Há ainda o envolvimento com a lésbica Caridad-Claridad, emoldurado pelo esplendor decadente das terras milenares do Oriente. Surpreendentemente atraída pelo herói, a denominada “Girl-d’hoj’em-dia” se entrega pela primeira vez a um homem, e fixa impressões em um diário: “Ser amante de um homem! Fui esta noite. Mas parece que continuo semivirgem”. Em outro registro, escreve: “Entrego-lhe tudo pela primeira vez. Os seios esféricos e pequeninos, o ventre... Não. Ele tem as mãos

⁵⁷ Ibidem.

⁵⁸ ANDRADE, Oswald de. *Serafim Ponte Grande*. São Paulo: Globo, 2007. p. 140-141.

⁵⁹ Ibidem, p. 149.

⁶⁰ As inclinações homossexuais de Serafim em relação a Pinto Calçudo são interpretadas como “sinal de calamidade” (p. 90) ou como indício da necessidade de “consultar um médico” (p. 78).

⁶¹ ANDRADE, Oswald de. Op. Cit., p. 148-149.

teimosas. Ele quer chegar é lá. Ao centro. À divisão do meu ser”⁶². De fato, são práticas decorrentes de uma necessidade imperiosa de vivência da sexualidade em sua plenitude, correspondentes apenas às emanções da libido, provenientes de um substrato de reações instintivas e, portanto, alheias e em afronta ao conjunto de normas, categorias e padrões morais destinados a disciplinar a conduta, assumindo caráter transgressor.

Serafim Ponte Grande confere uma determinada forma à sua vida que implica uma perspectiva de abertura ao mundo, de absorção das diversas expressões e experiências constitutivas do meio circundante. Perspectiva que guarda certa correspondência com a do aventureiro, cuja ação assistemática e radicada no presente decorre de um ímpeto de experimentar situações destinadas a proporcionar instantes fugazes de prazer. Uma atitude afeita aos componentes de risco e de incerteza impostos pelas condições externas, tornando seu ator mais exposto às perdas e aos choques inerentes às relações humanas. A aventura desata um processo através do qual “nos apropriamos violentamente del mundo”⁶³, em um contexto de desamparo e de ausência de artifícios de defesa, reconhecidos no intelectualismo ou no caráter blasé distintivos do habitante típico das metrópoles. Trata-se de uma “*forma del experimentar*”⁶⁴ característica da juventude, seu protagonista se apresentando como alguém tomado pelo desejo de gozo imediato, movido pelo instinto, e cujo gesto mais frequentemente adquire a feição de uma conquista erótico-amorosa. É assim, jogando com o acaso, sob as contingências da fortuna, que se move Serafim, portanto, sujeito tanto a êxitos como a golpes.

Aliás, foram muitos, como o resultante do envolvimento com Dinorá, antes mesmo do embarque para a Europa. Mesmo percebendo e confessando “que o coração se comprometeu nesta vasta aventura de três dias”, aquela experiência finda de forma súbita, a amante “se tendo abalado em fuga com um fígaro de damas”. Já em Paris, topa com uma “italiana cinematizada” e marca um encontro. Entretanto, é mais uma vez surpreendido, pois se depara com outra fuga: a desejada mulher

⁶² Ibidem, p. 184; 186.

⁶³ SIMMEL, Georg. La aventura. In: SIMMEL, Georg. *Sobre la aventura: ensayos filosóficos*. Barcelona: Ediciones Península, 1998. p. 25.

⁶⁴ Ibidem, p. 33, grifos do autor.

“fugira nos abraços de um gigante para o Alcatrão da Noruega”⁶⁵. Mas são perdas aparentemente assimiladas de forma desapaixonada, sem maiores repercussões. Diferente do ocorrido com Dorotéia, em relação extraconjugal intensa e atribulada, cujo desenlace põe o herói “sinistro, magro e pensando em suicídio”, além de em “abstenção sexual absoluta”, uma vez preterido em favor do Birimba, da Repartição.

Contudo, um episódio final e trágico ainda estava reservado, quando, em Nápoles, ao lado da impassível Dona Solanja, seu mais novo triunfo amoroso, Serafim avista justamente o Birimba e Dorotéia, esta munida de uma garrucha com a qual desfere três tiros frustrados contra o casal. A reação, inaudita e imediata, veio na forma de um assassinato fálico: aquela indiferente “nobre dama passou rapidamente a mão nas calças do atarantado Serafim e tirando-lhe a pistola, sem hesitar, sapecou seis vezes azeitonas no coração da desgraçada Dorotéia”, terminando por ser “linchada pelas senhoras da multidão”. Sugestiva é a cena do herói no tombadilho do *Rompe-Nuve*, quando “urra vindita”, ao se lembrar de “Dorotéia longínqua”⁶⁶. Já como um autêntico antropófago, não cabem martírios ou lamentos, mas, com os engenhos do seu tempo e pelas mãos da própria amante, convém “a justiça codificação da vingança”⁶⁷. Conforme valor primordial da cosmovisão do nativo, como se fosse mesmo a “continuação do índio”, impõe-se o dito: “Contra o perdão, a vingança”⁶⁸. São, afinal, formas de absorção e superação dos tabus. Em suma: “A humana aventura. A terrena finalidade”⁶⁹.

Algo do universo da boêmia igualmente transparece, ao qual remetem certos cenários onde se desenvolvem as peripécias de Serafim. Como Oswald, o herói parece ter divisado uma fronteira potencialmente propícia ao cultivo da liberdade no contexto da modernidade, embora certamente em melhores condições financeiras e situado em outro eixo geográfico: “A situação ‘revolucionária’ desta bosta metal

⁶⁵ ANDRADE, Oswald de. *Serafim Ponte Grande*. São Paulo: Globo, 2007. p. 107; 111; 133.

⁶⁶ ANDRADE, Oswald de. *Serafim Ponte Grande*. São Paulo: Globo, 2007. p. 90; 169.

⁶⁷ Idem. Manifesto antropófago. *Revista de Antropofagia*, São Paulo, 1. edição, n. 1, p. 3-7, maio 1928. Ed. fac-sim.

⁶⁸ COSTA, Oswald. De antropofagia. *Revista de Antropofagia*, São Paulo, 2. edição, n. 9, maio 1929. Ed. fac-sim.

⁶⁹ ANDRADE, Oswald de. Manifesto antropófago. *Revista de Antropofagia*, São Paulo, 1. edição, n. 1, p. 3-7, maio 1928. Ed. fac-sim.

sul-americana, apresentava-se assim: o contrário do burguês não era o proletário – era o boêmio! [...] Com pouco dinheiro, mas fora do eixo revolucionário do mundo, ignorando o Manifesto Comunista e não querendo ser burguês, passei naturalmente a ser boêmio”⁷⁰. Por certo, permeia a percepção da inadequação e limitação de uma conduta condizente com os valores da cultura burguesa para explorar os atrativos da vida moderna.

Se, a princípio, pode haver algum anseio de aburguesamento do personagem, indicado pelo propósito de aquisição de bens tidos como signos de status, como um Ford, sendo válido recorrer a economias ou prestações⁷¹, uma vez de posse da “fortuna mal-adquirida”, o então novo-rico se afasta de tais referenciais e adota uma atitude absolutamente despreziosa e perdulária. Com mais acento, a vida passa a ser consumida na atmosfera noturna de dissipação dos bares, dos bailes, dos cafés, aos quais a música e a dança emprestam um tom de licença e exuberância. Certa vez, Serafim adentra um espaço animado por foquestrotes vindos de uma orquestra, onde, numa confusão de ritmos, mulheres “fendidas colocam pandeiros nos corações, com cabelos de peopaias” ou “sincopam como bandeiras, como dínamos”. Ali, “segura o hálito de Branca Clara”, enquanto ela “encheu-lhe os bolsos dos mais caros Sullivan com algodão drogado, dos mais finos Philipp Morris”⁷². Em um “Bal Nègre”, julgado “pior do que qualquer baile de quarta-feira de cinzas na Favela”, o herói se declara “da raça vadia que passa o dia na voz do violão. Sambas e queixumes. Tanguinhos de cozinheira. Valsas das cidades”. E, nos cenários do Oriente, confia à “Girl-d’hoj’em-dia”: “Quando saís no foquestrote aí por esses hotéis, na podridão das orquestras, sinto as tuas duas pontas espetarem o meu coração enquanto a minha lança se revolta contra a tua virgindade”. Peregrinando só pela noite de Jerusalém, adentra o Café Bristol, onde a “sala abafada coria-se de papel no jazz idiota. Um pianista saracoteava nulamente entre garçons e cadeiras vazias. Havia sírios gordos, homens vagos do Sul, caixeiros-viajantes bêbedos e

⁷⁰ Idem. Prefácio ao Serafim Ponte Grande. In: ANDRADE, Oswald de. *Serafim Ponte Grande*. São Paulo: Globo, 2007a. p. 55-56.

⁷¹ Vale ressaltar que essas propensões compõem um retrato sarcástico das formas de vida burguesas.

⁷² ANDRADE, Oswald de. *Serafim Ponte Grande*. São Paulo: Globo, 2007. p. 142-143.

duas alemãzinhas globe-trotters. Um ar de inocência iluminava aquela blasfêmia”⁷³. Perpassa ainda um elogio do ócio, consoante a uma recusa à redução da existência aos imperativos do trabalho sistemático e à ação orientada pela lógica utilitária, carreando a uma condição marginal de instabilidade e precariedade, plena de riscos e de possibilidades.

Há, portanto, certa convergência com as formas de vida boêmias, fenômeno típico da era moderna, pelo menos tendo em vista a descrição de seus protagonistas como indivíduos sem “residência fixa” e sem “ocupação determinada”⁷⁴, conforme assinala um ator do início do século XIX. Ou à luz da percepção do boêmio como um “homem de raça maldita e vagabunda, proscrito, errante, condenado à morte”. Alguém “bonito demais e colossal demais para a civilização que o envolve e asfixia”⁷⁵, excerto de definição de um crítico de *Le Figaro*, mais ou menos do mesmo período. É que os fatores de constrição e o caráter de incerteza e ameaçador da modernidade, incluindo os próprios parâmetros da vida burguesa, tanto oprimiam como podiam compelir a um tipo de ação e de postura voltadas para a exploração dos mananciais de energia libertadora inerentes a essa mesma condição, revelador de um processo marcado pela tensão e pela ambivalência.

Talvez o enfado de Serafim quanto a seu périplo por aquelas terras de além-mar e, uma vez no Brasil, sua morte, sejam representativos das repercussões decorrentes desse sentido de ambivalência que atravessa certas propostas de percepção e experimentação das novas formas sociais e expressões constitutivas da vida moderna. O Oriente dessacralizado ou desencantado surge dominado pela indústria do turismo e impregnado de um cosmopolitismo inveterado que soterrava algo da singularidade de sua cultura. Assim, “qualquer coisa fugia sob a aparência modernizante em que a Turquia falava francês, inglês, italiano sem nenhum mistério” e onde era inútil pedir um “cocktail nativo”⁷⁶. Ali, “Serafim sentiu-se longe do Brasil

⁷³ Ibidem, p. 156; 187; 181.

⁷⁴ SEIGEL, Jerrold. *Paris boêmia: cultura, política e os limites da vida burguesa, 1830-1930*. Porto Alegre: L&PM, 1992. p. 12-13.

⁷⁵ Ibidem, p. 32.

⁷⁶ ANDRADE, Oswald de. *Serafim Ponte Grande*. São Paulo: Globo, 2007. p. 176.

das vidas animais”⁷⁷, como se um tom de artificialidade distinguisse aquela atitude e uma incorrespondência com manifestações mais primitivas do comportamento humano. Por seu turno, a Europa não cumpriria propriamente aquela promessa de libertação de início aclamada pelo herói. Palco de grandes revoluções que haviam legado um conceito e uma experiência de liberdade associada à igualdade e à distinção ao longo dos séculos XVIII e XIX⁷⁸, aquele processo, do ponto de vista dos imperativos da cosmovisão antropofágica, não fora, entretanto, capaz de gerar uma condição propícia à felicidade. É que faltava a revolução caraíba: “Maior que a revolução Francesa. A unificação de todas as revoltas eficazes na direção do homem. Sem nós a Europa não teria sequer a sua pobre declaração dos direitos do homem”⁷⁹. Com efeito, em um transatlântico a caminho da cidade de Cecília, Serafim havia sido tomado por uma “sombra retrospectiva”, trazendo uma reflexão um tanto relutante sobre a fatura de seu destino, pois, “apesar dos pisões, não tinha nenhuma razão de andar jocoso e alvissareiro. A felicidade arisca que tinha em caixa, conseguira-a, como o restante dos homens, através de humilhações e pedidos, roubos e piratarias”⁸⁰. Abarcar os choques e as resistências daquele meio, mergulhando em seus reservatórios de energia em busca de romper limites, deparar o desconhecido, ao fim parecia se revelar insuficiente para alcançar um verdadeiro estado de plenitude. De volta a seu país natal, divisando o “Caminho de casa/ Nas estrelas”⁸¹, até encontra acolhida no amor certamente puro e ingênuo do “Brasil dos morros da infância”, mas numerosas e implacáveis seriam as forças adversas. Sob a égide de seu “anarquismo enrugado”, atenta novamente contra a ordem instituída do topo de um arranha-céu, apontando seu conhecido canhão contra a polícia, a imprensa, o serviço sanitário. Descoberto, acaba cercado pelas autoridades e pela hostilidade do povo que aplaude o ato repressor. Uma tempestade imprevista

⁷⁷ Ibidem, p. 177.

⁷⁸ Cf. SIMMEL, Georg. Freedom and the Individual. In: SIMMEL, Georg. *On Individuality and Social Forms*. Chicago: The University of Chicago Press, 1971. p. 217-226.

⁷⁹ ANDRADE, Oswald de. Manifesto antropófago. *Revista de Antropofagia*, São Paulo, 1. edição, n. 1, p. 3-7, maio 1928. Ed. fac-sim.

⁸⁰ Idem. *Serafim Ponte Grande*. São Paulo: Globo, 2007. p. 166; 167.

⁸¹ Ibidem, p. 193.

conduz, então, a um fim aparentemente trágico: o herói saca um para-raios e o coloca na cabeça, atraindo uma descarga elétrica que o fulmina e faz surgir “um escuro de Mártir do Calvário”⁸². A tenacidade dos mecanismos de intimidação e coação da sociedade brasileira presente – anunciadora de uma nova idade de ouro, mas ainda reivindicando a deflagração, de forma mais incisiva, da dinâmica emancipadora decorrente de uma reativação do instinto caraíba – a tornava igualmente um território inóspito ao antropófago. Parecia mesmo não haver lugar à sua existência, exceto o não-lugar.

De fato, é no território utópico de *El Durazno* que o herói ressurgiu ressuscitado na figura Pinto Calçudo, portador de seu legado de rebeldia e anarquismo. Ali, novamente enceta a revolução serafiniana, ainda mais radical e transgressora, consumando “a experiência de um mundo sem calças sobre a solidão chispada que agora salgavam milhas fora da projeção econômica das alfândegas”. Reunida a tripulação “em pelotão freudiano”⁸³, a nave é assaltada, e passa a imperar um comportamento refratário a qualquer prescrição moral. De imediato, em flagrante “reação contra o homem vestido”⁸⁴, ocorre “um pega em que todos, mancebos e mulheres, coxudas, greludas, cheirosas, suadas, foram despojadas de qualquer calça, saia, tapacu ou fralda”. Assim, é instituída, “base do humano futuro, uma sociedade anônima de base priápica”⁸⁵. Ausentes as interposições arbitrárias entre o mundo interior e o exterior, o agora bárbaro tecnizado segue devorando tabus como forma de reagir ao meio para torná-lo favorável, atitude expressa na apropriação instrumental e matreira dos artefatos da modernidade, postos a serviço de sua emancipação pela conquista de estados de felicidade. Em reconciliação com os parâmetros da cosmovisão do nativo, alheio aos artifícios da civilização instauradores da “realidade social, vestida e opressora”⁸⁶, o homem

⁸² ANDRADE, Oswald de. *Serafim Ponte Grande*. São Paulo: Globo, 2007. p. 194.

⁸³ *Ibidem*, p. 204.

⁸⁴ *Idem*. Manifesto antropófago. *Revista de Antropofagia*, São Paulo, 1. edição, n. 1, p. 3-7, maio 1928. Ed. fac-sim.

⁸⁵ *Idem*. *Serafim Ponte Grande*. São Paulo: Globo, 2007. p. 204; 205.

⁸⁶ *Idem*. Manifesto antropófago. *Revista de Antropofagia*, São Paulo, 1. edição, n. 1, p. 3-7, maio 1928. Ed. fac-sim.

torna a agir impelido por impulsos originários de um fundo de energias primárias instintivas, consoantes a uma vivência plena da sexualidade, em conjunção com o ócio lúdico e solar proporcionado pela ação das máquinas procriando na “cópula mole e geométrica dos motores”⁸⁷ e pela aquisição fraudulenta de mercadorias a crédito. Na cadência atonal dos roteiros do transatlântico carnavalizado, à deriva nos vastos do mar, irrompe o tempo da festa⁸⁸, enquanto instante de suspensão das prerrogativas da vida ordinária, referidas à dinâmica da produção e da mera sobrevivência, e de comunhão com as forças fecundantes do excesso e do êxtase emanadas do caos primordial, que incitam o desregramento e a dissolução de normas e interditos, manifestações de um desejo de violência e gênese propiciador da instauração de um novo ciclo. Ciclo matriarcal de libertação gestado em um não-lugar de indefinição e inconstância, em correspondência com a noção de que a antropofagia pretende extrair a liberdade da instabilidade, da metamorfose, do movimento incessante marcado pela ausência de *telos* e de síntese.

⁸⁷ ANDRADE, Oswald de. *Serafim Ponte Grande*. São Paulo: Globo, 2007. p. 206.

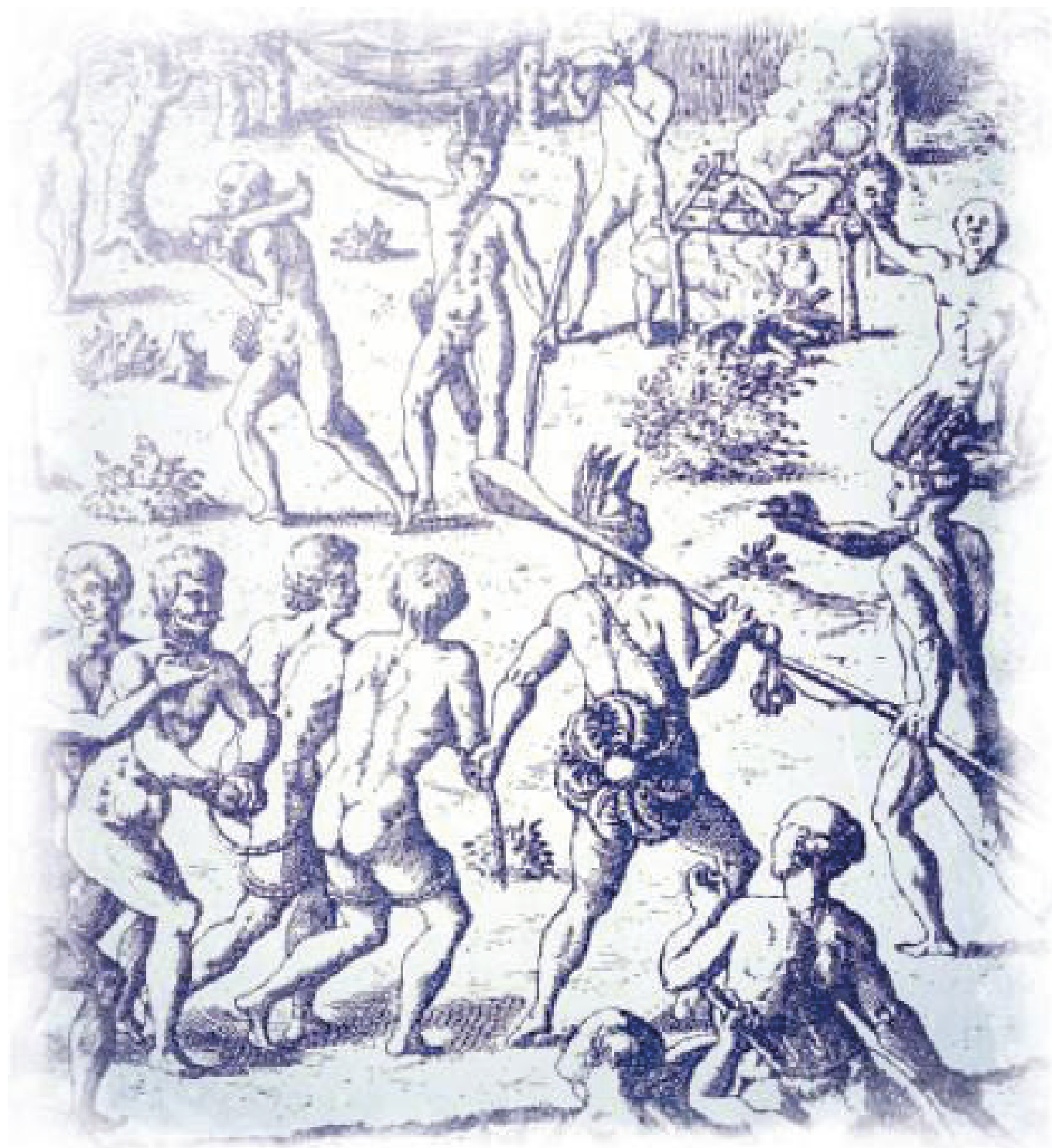
⁸⁸ Cf. SALLES, Christian Bruno Alves. *O caos preclaro: identidade nacional e resistência simbólica na antropofagia oswaldiana*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2019. p. 24.

Atividade didática

Como atividade didática, propõe-se uma interpretação livre do quadro *Abaporu*, de Tarsila do Amaral, pois acredita-se que um olhar – no sentido de “ver com os olhos livres” – sobre essa obra pode ser revelador, do ponto de vista de fazer vir à tona sua convergência com o ideário do movimento antropofágico. Aquele que aprecia o quadro pode ser instigado a perceber, por exemplo, a forma como o homem e o corpo são representados em sua relação – de integração – com o meio circundante.



Abaporu (1928), de Tarsila do Amaral



Capa da Revista de Antropofagia, 1975 (reedição)

ANTROPOFAGIA, AUTORIA E DESMOLDURAMENTO EM VERONICA STIGGER E OSWALD DE ANDRADE

Clarissa Loyola Comin

ANTROPOFAGIA, AUTORIA E DESMOLDURAMENTO EM VERONICA STIGGER E OSWALD DE ANDRADE

Clarissa Loyola Comin

***Opisanie świata* e a noção de desmolduramento**

Em 2013, Veronica Stigger, escritora contemporânea, publicou seu primeiro romance, *Opisanie świata*, que lhe rendeu diversos prêmios e o merecido reconhecimento junto ao cenário contemporâneo. Em entrevista à ocasião do lançamento, quando indagada se escrever um romance não seria algo “conservador”, ela disse:

[e]xiste melhor forma de transgredir a tradição do romance do que escrever um romance? O movimento fundamental da minha escrita, de texto a texto, e não apenas de livro a livro, foi sempre o de experimentação com as mais variadas formas literárias – por que deixaria justamente esta forma de fora? [...] é um livro que embaralha as noções costumeiras de tempo e de história, tanto de história em geral quanto de história da literatura¹.

Opisanie, por uma série de questões que vamos abordar, demonstra um vínculo explícito com a obra e com a noção oswaldiana de antropofagia. Neste romance, vemos um corolário de experimentos literários, destacando-se o *ready-made* literário e o visual, o jogo entre realidade e ficção, a subversão do gênero romance etc. A tentativa de etiquetá-lo a partir das características engessadas que se usam para falar da produção contemporânea – “literatura exigente”, irônica, paródica, pastiche, homenagem – é falha, bem como a de encará-lo como “reescrita”

¹ STIGGER, Veronica. Um livro antigo e, por isso, uma obra bastante moderna. *Suplemento Pernambuco*, 2 out. 2013. Disponível em: <https://www.suplementopernambuco.com.br/entrevistas/982-um-livro-antigo-e-por-isso-uma-obrabastante-moderna.html>.

da literatura de viagem praticada pelos modernistas de 1922, sobretudo as de Mário de Andrade. Na verdade, se há alguma exigência em *Opisanie* não é a de que o leitor tenha um rol de referências intelectuais, mas sim a de que esteja disposto a experimentá-la.

O próprio título já nos lança em um curioso jogo linguístico. *Opisanie świata* – “Descrição do mundo”, em português – é o título polonês de *As viagens de Marco Polo (Il Milione, no original italiano)*. Esse é um ponto de partida interessante, uma vez que os signos da viagem e do deslocamento são motivos explorados na obra. Aliás, descrição e descoberta caminham juntas. Em um recuo etimológico, chegamos à descrição como “para fora da escrita”. Nesse caso, ver para além da escrita é estar atento ao que não é simplesmente a letra do texto, mas, antes, ao que ele nos pede para *suplementar*. Assim, a descrição do mundo é também uma *descoberta*.

A noção de desmolduramento remete às artes plásticas e sua formulação deve à observação deste procedimento na pintura – a saber, o gradativo retrabalho (e, às vezes, abandono) do uso das molduras. Em “Teoria do não-objeto”, Ferreira Gullar afirma que o “não-objeto” aponta para o esvaziamento da categoria objetos de arte em nome de um novo entendimento destes enquanto “objetos especiais – não-objetos – para os quais as denominações de pintura e escultura já talvez não tenham muita propriedade”².

Para Gullar, há uma necessidade de romper a moldura e eliminar a base, alcançada na aproximação entre telas de Lygia Clark e esculturas de Amílcar de Castro. Todavia, a fim de não recair em generalizações, Gullar ensaia uma definição para a sua noção de não-objeto: “esse nome só se aplica, com precisão, àquelas obras que se realizam fora dos limites convencionais da arte, que trazem essa necessidade de *deslimite* como a intenção fundamental de seu aparecimento”. Gullar entende o *deslimite* dos não-objetos como a abolição das molduras que levam à “pura aparência”, a uma “percepção sem resto”, tornando os limites apenas barreiras a serem extrapoladas.

² GULLAR, Ferreira. Teoria do não-objeto. In: GULLAR, Ferreira. *Experiência neo-concreta: momento limite da arte*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

Deste modo, acreditamos que, de modo análogo, a literatura também opera com *molduras*, como a dos gêneros literários e narrativos, a da autoria, a das vozes narrativas, a dos personagens e, por fim, a do próprio discurso. Em vários escritores podemos perceber o intento de eliminar algumas dessas molduras, feito este que cunhamos como desmolduramento. Em seu romance Stigger vale-se do uso de fotografias, anúncios publicitários, cores diferentes nas páginas, sem que isso insinue um caráter ilustrativo, mas sim compositivo. Cabe a cada leitor criar o sentido entre o texto e as imagens, a fim de suplementar seus espaços vazios, como apontou Wolfgang Iser em *O fictício e o imaginário*.

O desmolduramento incorpora e retrabalha os limites da convenção romanesca. Todavia, *Opisanie świata* não descarta todas e se vale de algumas – enredo, narrador e personagens –, mas opera com uma negociação entre a preponderância de cada uma delas. Ou seja, o desmolduramento não é iconoclasta, mas sim um modo de incorporação dos limites para experimentar o extrapolamento destes. A título de exemplo, em *Opisanie* ao invés de abolir a categoria “protagonistas”, Stigger os constrói sem a densidade psicológica cara ao gênero. Bakhtin e Lukács caracterizaram o romance como a forma da completude. Em *Opisanie*, temos o questionamento e, conseqüentemente, o tensionamento dos limites dessa completude que, mostrando-se frágil, revela sua faceta fragmentária, como sugere o final de *Opisanie*.

Neste ensaio, nossa proposta é justapor a poética de Stigger e Oswald sob a questão da autoria, ou seja, do autor como detentor dos significantes em suas obras. Essa ideia será fundamentada nos *ready-mades* dadaístas no início do século XX e no conceito de antropofagia. Gostaríamos de registrar as diferenças entre os dois movimentos. Se por um lado o dadaísmo estava mais ligado a um gesto de clivagem entre *obra* e *autoria*, indo contra uma “tradição” instaurada pelas demais escolas literárias que o precediam, ou seja, em um nível individual – além de contestar o espaço dos museus como aquele das “grandes obras” – a antropofagia, por sua vez, está mais interessada nesse procedimento na linguagem, nos modos de dizer, ou seja, é um procedimento coletivo. Nesse sentido, ela é mais um movimento de construção de um novo capítulo da literatura no Brasil, deixando para trás a ideia de influência ou cópia das artes do exterior. Por isso, a antropofagia da qual falamos

aqui restringe-se à sua aplicação literária – sem que isso invalide seu uso para demais produções artísticas e intelectuais³.

Uma escrita antropófoga

O leitor de Veronica Stigger já deve ter percebido as similaridades entre sua escrita e a de Oswald de Andrade. No projeto estético de ambos, flagra-se o interesse em sublevar os paradigmas que emolduram a experiência literária – as divisões estanques entre real e ficcional, autor e narrador, vida e obra, assim como a premência da autoria, enredo, personagens, coerência diegética etc. No que diz respeito à subversão da noção de autoria e sobreposição de história e ficção, o livro *Pau Brasil*, de Oswald, vai executá-la de modo lapidar. Começemos por ele para pensarmos, também, a noção de antropofagia.

As interpretações mais recorrentes da antropofagia costumam lê-la simplificadoramente, reduzindo-a a “incorporar para si o que há de interessante no Outro”, o que, no limite, levar-nos-ia ao absurdo de dizer que toda obra estética cabe na chave de antropófaga. Uma vez que estamos tratando de questões ligadas à origem e autoria, trazemos a releitura mais afim ao nosso objetivo, descrita por Alexandre Nodari. Relendo a antropofagia oswaldiana, Nodari recorre aos estudos antropológicos de Eduardo Viveiros de Castro sobre os rituais Tupinambás para reformulá-la. Para Viveiros de Castro, o que se devorava do inimigo era *a relação deste com o devorador, ou seja, a condição mesma de inimigo*. A partir daí Nodari conclui que a antropofagia

não é um modelo primitivo (e intuitivo) de identificação com o outro, de modo que ele possa partilhar a mesma substância do eu – antes, é uma *desidentificação* completa de si, a incorporação apenas de um ponto de vista (ou, mais precisamente, de uma *posição relacional*) que é do inimigo, isto é, que nega aquele que incorpora. Aqui não há como haver totalidade ou acumulação; pelo contrário, o que a antropofagia permite é ver a “incompletude ontológica essencial”⁴.

³ A Antropofagia será retomada durante os anos 1960 em outras manifestações artísticas, como as encenações do Teatro Oficina, dirigido por José Celso Martinez Corrêa, as canções de Caetano Veloso e as instalações do artista plástico de Helio Oiticica. O tropicalismo como um todo recupera os preceitos da antropofagia oswaldiana e os atualiza.

⁴ NODARI, Alexandre. A única lei do mundo. In: CASTRO ROCHA, João Cezar; RUFFINELLI, Jorge. *Antropofagia hoje? Oswald de Andrade em cena*. São Paulo: É Realizações, 2011. p. 462.

Assim, se o que está em questão são pontos de vista, ou seja, os lugares de enunciação discursiva, já não faz sentido pensar em termos como *origem*, *original*, *proprietário* e *propriedade*, que durante o Romantismo teve seu ápice, essa ligação direta entre o autor e o sentido da obra. Nesta leitura, pode-se entender a Antropofagia como desfecho para os embates que atravessam a produção cultural e intelectual em países vistos como subdesenvolvidos, colonizados ou periféricos, a saber, plágio *versus* originalidade, atraso *versus* vanguarda etc.

Agora, passemos à análise da primeira seção de *Pau Brasil*, chamada “História do Brasil”. O poema de abertura, “Pero Vaz Caminha”, foi escrito a partir de trechos da “carta do achamento”. O poema assemelha-se a um *ready-made* literário. Na seção inicial, dividida em quatro segmentos – a descoberta, os selvagens, primeiro chá e as meninas da gare –, o gesto autoral é percebido em dois movimentos: o primeiro, de *desmolduramento*, que se dá na conversão de trechos da carta original (lida como prosa) que é fragmentada em poemas; o segundo, de *remolduramento*, evidencia-se no processo de seleção e justaposição dos trechos, emoldurados com um título que permite um novo entendimento dos trechos da Carta e causam estranhamento ao leitor. Este seria um procedimento antropófago, pois nesses poemas Oswald faz Caminha dizer o que nunca disse. Apesar de serem feitos com trechos idênticos aos da carta, seu discurso está *descontextualizado*, isto é, em uma outra moldura. O simples fato de transpor enunciados da carta para um livro de poemas, formatando-os em versos, demonstra isso.

A escolha de um texto fundacional intensifica o movimento de dessacralização da origem. Lidos assim, os poemas adquirem caráter anônimo e anômico; anônimos, pois o que se lê não é nem a Carta de Caminha nem um poema escrito por Oswald, e anômicos porque vetam o estabelecimento de qualquer autoria. Assim, há uma explosão de posicionalidades enunciativas, onde o leitor também pode se apossar do discurso alheio, eliminando a ideia de origem. Com isso, Oswald aponta para o caráter libertador da Antropofagia. Se não há autoria, resta apenas a posse desses lugares de enunciação, intercambiáveis, “singulares e anônimos”⁵.

⁵ Cf. SANTIAGO, Silvano. Singular e anônimo. In: SANTIAGO, Silvano. *Nas malhas da letra*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

No poema mais conhecido, “As meninas da gare”, vê-se o confronto entre o conteúdo – a percepção eurocêntrica da nudez como algo constrangedor – e o título, mais desbocado, pois pode-se ler “as meninas da gare” como um eufemismo para “prostitutas”, que denuncia o suposto puritanismo do olhar europeu ao devolvê-lo como realmente é, daqueles que tomaram essas mulheres como suas propriedades sexuais.

As meninas da gare

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 nenhuma vergonha.

Em “Limitar o limite”, a partir de uma atenta leitura do conceito de antropofagia, Alexandre Nodari assinala uma possibilidade propositiva onde os limites são incorporados, e afirma que “a conversão do métrico em não métrico não seria um *ultrapassamento* dos limites, a *superação* de uma adversidade, uma saída pela transcendência, mas o acesso imanente a uma experiência desmetrificada”⁶.

Serafim Ponte Grande encontra Opisanie świata

Como viemos mencionando, a ideia de antropofagia, que tem em comum com o dadaísmo o questionamento da autoria, estão presentes nos dois autores trabalhados. Pensando agora na forma romance, *Serafim Ponte Grande*, de Oswald de Andrade, traz em seu prólogo a seguinte advertência semelhante: “Direito de ser traduzido, reproduzido e deformado em todas as línguas”. Essa abdicação da autoria é vista nos *ready-mades* de Duchamp e nas colagens de Kurt Schwitters, artistas plásticos com os quais Veronica Stigger tem profunda afinidade, tendo trabalhado com eles em suas oficinas, artigos e tese de doutoramento.

⁶ NODARI, Alexandre. *Limitar o limite: modos de subsistência*. São Paulo: n-1 edições, 2016. p. 15.

Nossa hipótese é a de que, em *Opisanie*, Stigger não só se vale do *ready-made* como também o antropofagiza. Os resultados desta operação podem ser lidos através da noção de desmolduramento, uma vez que se manifestam enquanto enunciados literários. Se *Serafim Ponte Grande* aposta em uma antropofagização discursivo-linguística, lançando mão da combinação de gêneros, da norma culta e de remissões a referências literárias, *Opisanie* vai além disso e antropofagiza pontos de vista nas enunciações discursivas, isto é, dos pontos de vista narrativos, valendo-se de *ready-mades* pictográficos (cartões-postais, fotografias, cardápios, anúncios publicitários etc.) e frases completamente desmolduradas – como intertítulos entre os capítulos –, cuja autoria é impossível de identificar.

Segundo Kenneth Jackson, *Serafim Ponte Grande* é um romance que se apresenta negociando espaço com as possibilidades que este descreve no decorrer da narrativa. Isso acontece porque *Serafim* serve-se de diversos estilos literários e faz referência a autores e demais obras caras à formação de seu autor, que os deforma a fim de questionar a estabilidade do gênero romanesco.

No exemplar de *Serafim Ponte Grande* que os irmãos Campos e Décio Pignatari receberam de Oswald de Andrade, a palavra romance aparece rasurada e a ela sobrepõe-se *invenção*. A anedota é amplamente explorada por Haroldo de Campos, que parte dela para pensar sobre o caráter de “não-livro” da obra. Se considerarmos a etimologia da palavra *invenção*, “ir ao encontro de algo” (*in + venire*), ressemantiza-se seu entendimento habitual (descobrir algo novo). Isso nos permite usar “*invenção*” para pensar a dimensão dos encontros entre linguagens e perspectivas enunciativas que o romance de Oswald promove. Reforçando nossa releitura de *invenção*, Haroldo de Campos sublinha que *Serafim Ponte Grande* “põe em xeque a ideia tradicional de gênero e obra literária para nos propor um novo conceito de livro e de leitura [...], abolindo as fronteiras entre poesia e prosa [...] na desarticulação da forma romanesca tradicional”⁷.

Esse uso amplifica o movimento de sobreposição de molduras enunciativas (verbais e visuais), tensionando os limites dos gêneros em questão e convocando

⁷ DE CAMPOS, Haroldo. *Serafim: um grande não-livro*. In: DE ANDRADE, Oswald. *Serafim Ponte Grande*. 6. ed. São Paulo: ed. Globo, 1990. p. 5.

o leitor a atribuir-lhes um sentido no ato de leitura. Reafirmando o que estamos postulando até aqui, Flora Süssekind apontou para a ruptura das expectativas de *Opisanie* com o gênero romance, pois

se a extensão novelesca cria expectativa de sequencialidade coesa, conjuga-se, porém, a um modo epistolar, segmentado, de composição. Se há um núcleo ficcional mínimo (filho doente/pai polonês desconhecido), ele se desdobra em outras vozes, viagens, múltiplos registros – microrrelatos, diálogos, reclames, informes⁸.

Os apontamentos feitos por Flora podem ser aplicados, em certa medida, ao romance oswaldiano, uma vez que este joga com procedimentos semelhantes. De início, observa-se em sua composição a mescla de diferentes gêneros textuais e literários (texto dramaturgico, diário íntimo, ensaio, dicionário, poemas etc.). Ainda segundo Haroldo de Campos, *Serafim Ponte Grande* “é um livro compósito, híbrido, feito de pedaços ou ‘amostras’ de vários livros possíveis, todos eles propondo e contestando uma certa modalidade do gênero narrativo”. Apesar do aspecto fragmentário e caótico, a obra é uma resposta crítica ao romance na forma de um não romance, ou seja, ao mesmo tempo em que nega, reivindica também que o gênero incluía experimentos similares a si⁹.

Indo na mesma direção, *Opisanie świata* – cuja concepção coincidiu com as pesquisas que a autora realizava sobre artistas ligados ao modernismo brasileiro¹⁰

⁸ SUSSEKIND, Flora. Orelha de livro. In: STIGGER, Veronica. *Opisanie świata*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

⁹ Em sua dissertação de mestrado, Pascoal Farinaccio, ao analisar *Serafim Ponte Grande* no capítulo “A invenção no romance”, afirma: “Estaria aí a ‘vocalização profunda’ da empresa oswaldiana: elaborar um ‘antilivro’, composto da acumulação paródica de modos tradicionais de fazer livro. ‘Não-livro’, portanto, segundo Haroldo, como investimento metalingüístico, crítica do livro pelo livro, mais precisamente, do ‘romance’ pelo ‘romance-invenção’ – originalíssima forma, oswaldiana, de criação do ‘novo’ em literatura”. FARINACCIO, Pascoal. *Serafim ponte grande: estrutura literária e dimensões ideológicas*. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade de Campinas. Campinas, 1999, p. 105 [grifo nosso].

¹⁰ Veronica Stigger definiu *Opisanie świata* como “um livro que nasceu intimamente relacionado com minhas pesquisas à época, sofrendo influências de várias leituras de então na sua escrita. Uma das leituras que mais me influenciou foi *Maria com Marcel*, de Raúl Antelo, que teve um impacto imenso não só sobre as pesquisas que eu vinha desenvolvendo e que desenvolvi nos anos posteriores, mas também na construção do romance, por conta do modo como Antelo tratava alguns temas que eram caros para mim: as relações entre América e Europa e a ênfase em certos autores mais deslocados do modernismo brasileiro, como Raul Bopp, Flávio de Carvalho e a própria Maria Martins”. Em 2013 Stigger foi responsável pela curadoria da exposição “Maria Martins: metamorfoses” (MAM/SP), reiterando o diálogo com a obra de Antelo e, por consequência, alguns procedimentos dadaístas utilizados em *Opisanie* (os *ready-mades*, sobretudo). Se Antelo jogou com os prenomes – Maria e Marcel (valendo-se do mistério parcial nos nomes

– traz aspectos similares em sua feitura. Em seu romance, o “núcleo ficcional mínimo” é ainda mais rarefeito que em *Serafim Ponte Grande* – onde diversas personagens e situações entrelaçam-se e desfazem-se – e pode ser resumido em poucas palavras: o polonês Opalka, na companhia de Bopp, viaja ao Brasil, mais especificamente à Amazônia, para conhecer o filho Natanael¹¹. Ou seja, o caráter disruptivo de ambos é evidente, bem como personagens e passagens do enredo que serão discutidos na seção seguinte.

A antropofagia atualizada

Seguindo nosso entendimento de antropofagia partiremos agora para aproximações e diferenças desta nos romances de Stigger e Oswald. *Serafim Ponte Grande* aposta em uma antropofagização discursivo-linguística, lançando mão da combinação de gêneros, da norma culta subvertida e de remissões a referências literárias. O livro é dividido em seções, à guisa de capítulos, e cada uma delas vale-se de gêneros literários diferentes.

A primeira, que narra a infância e adolescência do protagonista, mescla texto dramaturgico com poemas. Na segunda, temos um diário em que Serafim narra as trivias e desventuras de um homem casado. Como índice de desmolduramento, percebemos que o diário não tem marcação temporal, apenas os dias da semana. Deste modo, não sabemos ao certo quando se passam os escritos e quanto tempo durou. Além disso, em algumas entradas do diário temos mais aforismos do que relatos íntimos:

sem sobrenome, ou seja, sem a confirmação das identidades) –, Stigger o fez com os sobrenomes de seus protagonistas – Bopp e Opalka –, que embora remetam a figuras empíricas também podem ser atribuídos a qualquer um. Cf. STIGGER, Verónica. A ópera. *Boletim de pesquisa Nelic*, Florianópolis: UFSC, v. 18, n. 29, 2018, p. 115.

¹¹ Em *Serafim Ponte Grande* ainda percebem-se traços do Bildungsroman (a presença de um protagonista cuja vida é narrada desde o nascimento até a morte, passando pelo casamento, separação, fugas etc.). Tal traço acentua-se também por uma perspectiva enunciativa muito colada à 1ª pessoa, o narrador personagem Serafim, embora a obra esteja jogando com a desconstrução do gênero e não com sua emulação.

Domingo

Lalá me envelhece. Mas também me galvaniza. Tenho ímpetos de largar esta gaita e dar o fora. Um fora sensacional¹².

Na seção “No elemento sedativo onde se narra a viagem do steam ship ROMPE-NUVE por diversos oceanos”, Serafim relata sua viagem de navio até a Europa. Há uma quebra na narrativa em que ele começa a ler um dicionário de seus conhecidos, amigos e nomes caros à sua vida:

A

*Adelina Cinira*¹³ – Atriz que amei em silêncio.

Amélia – Minha ama de leite.

[...]

B

Belmiro – Sujeito que conhece pouco.

[...]

J

José Ramos Góis Pinto Calçudo – Autor deste moderno baedeker¹⁴ anésico.

Nesse momento, Oswald estava interessado em pensar a antropofagia sobretudo como propriedade linguística coletiva. Os personagens, nomes, locais e acontecimentos escapam à esfera cronológica e realista esperada do gênero romance e mostra as potencialidades da língua, que é posse e não propriedade de um povo.

Opisanie, por sua vez, vai além disso e antropofagiza também os pontos de vista nas enunciações discursivas, e frases completamente desmolduradas, isto é, cuja autoria é impossível de identificar.

O uso dessas imagens e discursos deslocados não está a serviço da ilustração ou reiteração do que está escrito. Ao contrário, amplificam o movimento de sobreposição de molduras enunciativas (verbais e visuais), tensionando os limites dos gêneros em questão e convocando o leitor a atribuir-lhes um sentido no ato

¹² ANDRADE, Oswald de. *Serafim Ponte Grande*. São Paulo: Globo, 1990. p. 59.

¹³ A atriz mencionada não existe, é uma invenção do autor do dicionário.

¹⁴ Aqui faz referência ao alemão Karl Baedeker, escritor dos primeiros guias de viagem no início do século XIX.

de leitura. Nesse sentido, podemos afirmar que a autora se vale simultaneamente da prática antropófaga e dadaísta em seu romance, sem deixar de lado a diferença entre os dois fenômenos, dado que o dadaísmo, por sua vez, questionava a autoria em um sentido individual, provocando a ideia romântica de que a obra pertence a um artista criador. Duchamp com seu *Urinol* confrontou essa ideia ao tomar um objeto já feito, assinado com um pseudônimo e tenta expô-lo em uma galeria.

Os *ready-mades* e o desmolduramento em *Opisanie*

É possível traçar aproximações entre a prática dos *ready-mades* e o desmolduramento. O *ready-made* é um deslocamento através do qual seu autor manifesta-se em gesto, mas sem omitir a natureza do objeto deslocado. Dito assim, à primeira vista, pode parecer que *Opisanie* se constitui a partir de sucessivos *ready-mades* e que o leitor deve simplesmente identificar seus contextos originários. No entanto, o que a autora faz é jogar com o limite entre as remissões a figuras históricas e factuais e suas respectivas ficcionalizações.

A escolha dos nomes de seus personagens nos traz alguns desses experimentos. Começemos pelos protagonistas, Opalka e Bopp. O primeiro tem sua concepção baseada em Roman Opalka, artista plástico franco-polonês, que fez uma série de gravuras chamada *Opisanie świata*. O segundo, em uma primeira leitura menos acurada, é obviamente o poeta modernista Raul Bopp, embora em momento algum seja referido pelo nome e sobrenome. Refletindo sobre Bopp e sua personalidade peculiar, Opalka escreve algumas notas sobre ele que reforçam essa percepção:

Bopp será sempre um desses sujeitos cuja vida é muito maior que a obra. [...] Talvez os autores do povo escrevam um dia a verdadeira biografia do meu amigo, cantada em versos quebrados, bem Bopp. Na Amazônia, continuei a ouvir coisas malucas sobre ele. Disseram-me que Bopp cruzara não sei quantos estados em jangada, que em Mato Grosso o bacharel Bopp pintara as placas dos armazéns de uns árabes e que ficara demais antropófago no meio dos índios. [...] Estava atrás da Cobra Grande¹⁵ [grifos nossos].

¹⁵ STIGGER, Verónica. *Opisanie świata*. São Paulo: Cosac Naify, 2013. p. 146.

Além de Opalka e Bopp, há também outros personagens que partilham de estatuto semelhante. Segundo vários artigos e declarações da autora em entrevistas, o modernismo de 1922 serviu como inspiração para a escrita do romance e, conseqüentemente, para a construção de alguns de seus personagens. No capítulo “Meus amigos no navio” Opalka procede a um *ready-made*: transcreve páginas do caderninho de Bopp. Nele, lemos a descrição de alguns dos tripulantes do navio: dona Oliva, as Olivinhas, senhor e senhora Andrade, Curto Chivito, Hans e Opalka. Aí os nomes, assim como o de Bopp, remetem, em equívocos mínimos, aos seus correspondentes empíricos: Oliva é a mecenas Olívia Penteado, Olivinha, sua sobrinha, pode ser lida como Yolanda Penteado, o casal Andrade é Tarsila do Amaral e Oswald, Chivito é a versão uruguaia do dadaísta alemão Kurt Schwitters e Hans é o poeta suíço Hans Arp. O gesto remete ao dicionário lido por Serafim em sua viagem de navio.

Opisanie sviata, apesar de servir-se de alguns desses procedimentos, vai em direção a uma radicalização maior, que parte dos *ready-mades* em direção à antropofagia. Com os personagens, esse gesto era mais explícito: partia de um falso *ready-made* (o uso de Bopp como personagem) em direção a um desmolduramento. Em *Opisanie*, os códigos linguístico e literário tornam-se protagonistas da narrativa, isto é, eles interessam não só pelo que dizem denotativamente, mas pelo modo como o fazem.

Se na maior parte do tempo são cartas, epígrafes, notas e episódios de viagem que conferem o andamento da narrativa, por outro lado há outros dois fios condutores que se destacam através de seus enunciados aparentemente deslocados e de autoria indeterminada, as imagens, em sua maioria retiradas de anúncios publicitários da época em que se passa a narrativa. Sabe-se que as vanguardas e neovanguardas das quais Oswald e Stigger são debitários dedicaram atenção à publicidade e em diálogo com esta linguagem desenvolveram procedimentos literários. Alguns exemplos de como são usadas as publicidades:



Em *Opisanie* os anúncios aliam-se à narrativa textual de modo que a atribuição de sentido a eles dá-se através de um procedimento análogo à montagem cinematográfica, uma vez que imagens e textos são selecionados e justapostos, cabendo ao leitor atribuir-lhes um sentido. Dessa maneira, as possibilidades de leitura são várias. Pode-se lê-los atentando-se para o lugar da narrativa em que estão inseridos, ou, ainda, como um apanhado de lembranças que recriam o percurso afetivo do retorno de Opalka ao Brasil. Alguns desses exemplos de desmolduramento linguístico geral seriam:

17

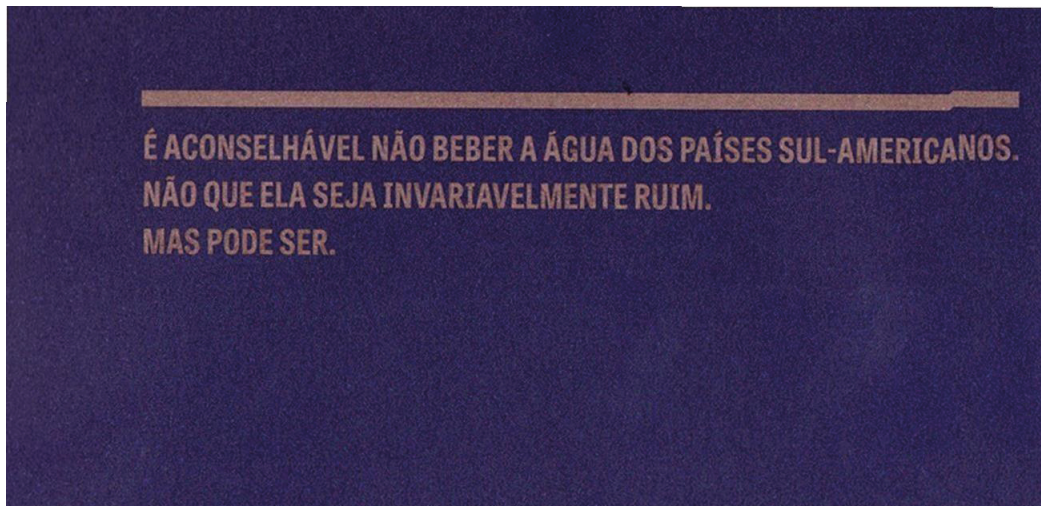
MANAUS FAZ LEMBRAR O ORIENTE: POR TODA PARTE, MENDIGOS EXIBINDO SUAS DEFORMAÇÕES, CRIANÇAS NUAS E REMELENTAS E ALTAS E PORTENTOSAS PALMEIRAS ONDULANTES.

¹⁶ STIGGER, Veronica. *Opisanie świata*. São Paulo: Cosac Naify, 2013. p. 71.

¹⁷ *Ibidem*, p. 129.

Nesse caso, são frases soltas que aparecem nas páginas em roxo. Por mais que dialoguem com a temática da viagem e impressões negativas sobre o destino final – Amazonas – não sabemos que as dizem. A seguir, vê-se:

18



Nesse exemplo, a marca irônica nos inclina a dizer que este possa ser o discurso da própria autora, embora não haja evidências para a afirmação.

Esperamos que através desta breve exposição tenha ficado clara a ideia de como a noção de desmolduramento, usada não apenas na literatura quanto nas artes pictográficas, dialoga com a antropofagia oswaldiana e vai além desta, uma vez que “devora” também os pontos de vista enunciativos e nos faz questionar em *Opisania* quem diz “eu” na enunciação literária.

¹⁸ STIGGER, Veronica. *Opisania świata*. São Paulo: Cosac Naify, 2013. p. 53.

Atividade didática

1. Relacione as duas imagens abaixo (discutindo seus aspectos materiais também) e discuta as noções de dadaísmo – vanguarda europeia do início do século XX – e antropofagia, noção cunhada pelo poeta Oswald de Andrade.

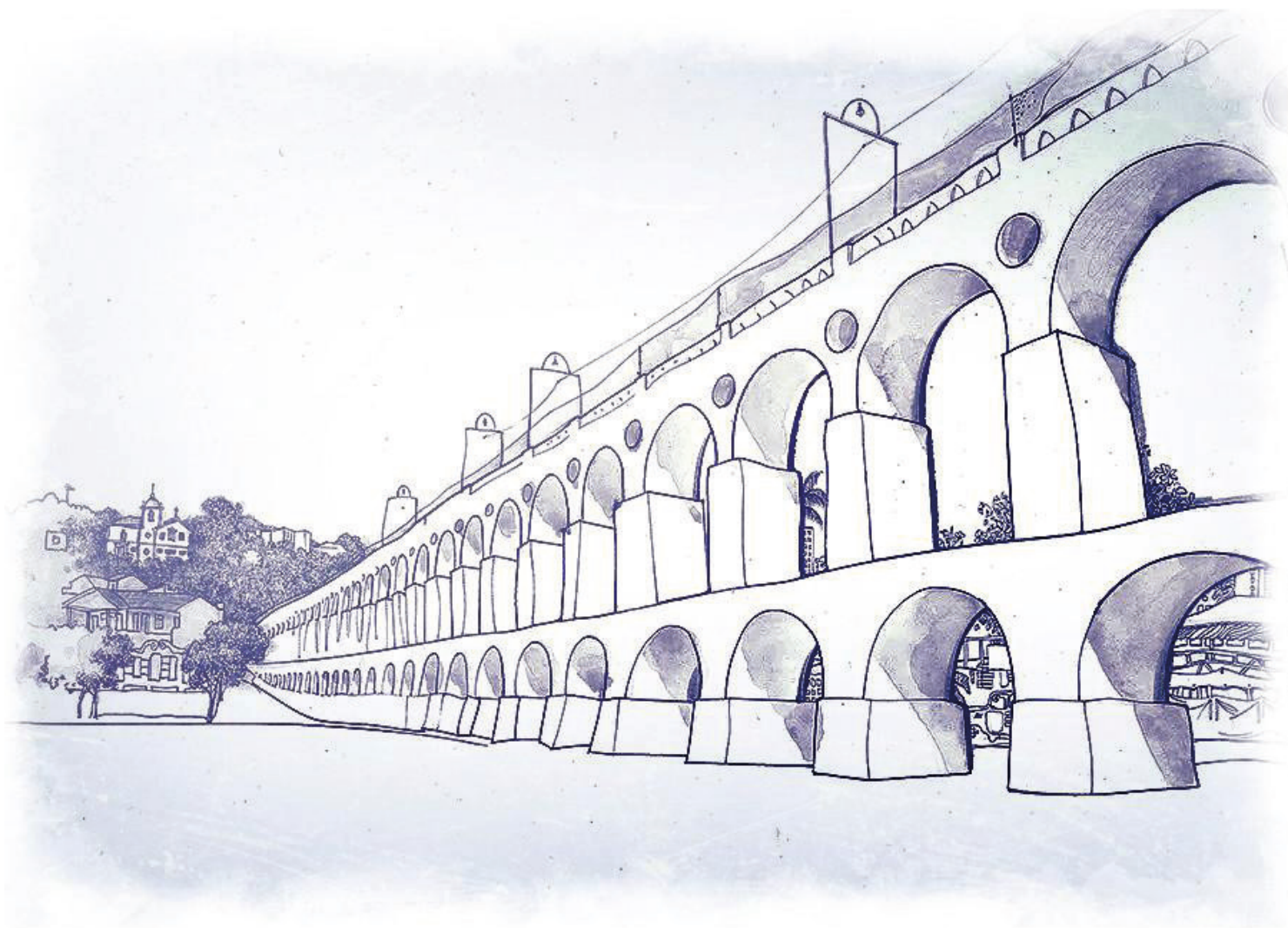


A fonte (1917), do dadaísta Marcel Duchamp



Abapuru¹⁹ (1928), de Tarsila do Amaral

¹⁹ O nome da tela, dado por Oswald de Andrade, vem do tupi, em que *aba* (homem), *porá* (gente) e *ú* (comer). Traduzindo: homem que come gente. O quadro serviu de inspiração para o Movimento Antropofágico.



Arcos da Lapa (Rio, papel e lápis, 2015) – Cassio Loredano

UM NOTURNO SEM IDEAL NEM ESPERANÇA

Kenneth David Jackson

UM NOTURNO SEM IDEAL NEM ESPERANÇA

Kenneth David Jackson

*O silêncio é tão largo, é tão longo, é tão lento
Que dá medo... O ar, parado, incomoda, angustia...
Dir-se-ia que anda no ar um mau pressentimento.
(Bandeira, “Desesperança”)*

*Depois, veio o mau destino
E fez de mim o que quis.
(Bandeira, “Epígrafe”)*

Manuel Bandeira publica o poema **NOTURNO DA RUA DA LAPA** na primeira página da *Revista de Antropofagia*, n. 5, com data de setembro de 1928. O poema sai impresso em negrito e de uma caixa maior do que a coluna à sua esquerda¹. Dessa maneira, uma revista de vanguarda dá destaque a um poema de vanguarda, que impressiona pelo seu tema devorador: um bicho voador entra pela janela do quarto do poeta, fica maior quando é atacado pela bomba de *flit* e ameaça o poeta, que compreende logo que se trata de uma fatalidade de que não poderá escapar. **NOTURNO** desencadeia em Bandeira uma fase de “poesia experimental”, incluída na coleção *Libertinagem* (1930), considerado pelo poeta Paulo Mendes Campos “o [livro] mais decisivo na evolução da sua poesia”² e citado por Giovanni Pontiero pela coexistência de humor e ironia, nuance e ambiguidade, servindo para explorar a dimensão trágica e o patos da situação humana³. Um dos temas da poesia bandeirana, observa Emanuel de Moraes, “[...] é a busca da vida interior como um ato de defesa contra o meio considerado

¹ Na nova edição aumentada de 1948, já havia duas emendas ao texto: no terceiro parágrafo a inclusão de eclipse depois de “nesse momento?...” e a incorporação da frase “É um inseto!” à frase anterior, por uma vírgula.

² CAMPOS, Paulo Mendes. Manuel Bandeira fala da sua obra. *Província de São Pedro*, n. 13, p. 131, 1949.

³ PONTIERO, Giovanni. The Expression of Irony in Manuel Bandeira’s “Libertinagem”. *Hispania*, 48.4, p. 843-49, Dec. 1965.

hostil, menos a si mesmo do que à própria humanidade”⁴. Em **NOTURNO** a vida interior do poeta é perturbada, num contexto cívico, pela presença dos lupanares e de formas ciclodais, que intimam uma volta ou repetição cíclica inescapável. A radicalidade que a *Revista de Antropofagia* contribui ao modernismo ao destacar o **NOTURNO** reforça o experimentalismo surreal do poema⁵.

Prepara o leitor para a interrupção do real pelo fantástico, como se o próprio poema **NOTURNO** fosse invadido repentinamente pelo bicho devorador, que se metamorfoseia, pelo contexto e pelas referências, virando talismã diabólico e oráculo de mau agouro literário. Trata-se não apenas de uma invasão do espaço quotidiano, mas do espaço e da linguagem poéticos, com a entrada inesperada de um bicho-anjo exterminador, porta-voz do outro mundo.

Como observa José Neres, há momentos em que Bandeira extrapola os limites do poema, pela linguagem, pelo quadro sombrio e pela “projeção fantástica e fantasmagórica”⁶. O contexto antropófago na revista, que antecipa *Libertinagem* por dois anos, privilegia os temas da voracidade e da devoração no pré-anúncio da morte⁷. Com o voo do bicho estranho, o poeta ironiza o corvo de Poe, num poema-diálogo com o mestre de “terrores fantásticos”. A angústia, o mau pressentimento, o ar parado, o silêncio do poema “Desesperança”, de 1912, voltam numa encenação dramática, quase teatral, autoconsciente e referencial. Invocando o tema de fatalidade inexorável do icônico poema “O corvo”, o poeta põe em cena a sua desesperança, com outra chama da morte, da desconpreensão e do desafeto de outros demônios sutis.

⁴ MORAES, Emanuel de. *Manuel Bandeira: análise e interpretação literária*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1962. p. 170.

⁵ O efeito surreal do poema é comentado por Alessandra Flach (2008, p. 9): “O plano do aqui-e-agora se funde com os devaneios do eu-lírico, ficando quase impossível separá-los ou apontar quando trata de um ou de outro, o que resulta em uma experimentação quase surrealista”. A menor poesia de Bandeira. *Revista Diadorim* 3, p. 1-17, 2008.

⁶ NERES, José. *A Poética Libertinagem de Manuel Bandeira*, s.d.

⁷ Davi Arriguchi prefere ver nesse surreal ou super-realismo um “momento de plenitude”, que ocupa o espaço entre o real e o sonho, uma “loucura momentânea” de impulso para o sublime. E Alessandra Flach vê no Noturno uma “experimentação quase surrealista”, com pluralidade de significações entre realidade, memória e sonho. ARRIGUCHI, Davi. *Humildade, Paixão e Morte*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 133; FLACH, Alessandra, A menor poesia de Bandeira. *Literatura brasileira*, UFRGS, p. 35-6, s.d.

Na referência a uma experiência primária, o narrador distancia-se do próprio poema, como se estivesse vendo e vivendo a repetição de um arquétipo com raízes clássicas, com a chegada de um inseto voador que se transforma em mensageiro do mundo dos mortos. O anúncio da chegada do inseto é feito com uma certa superficialidade, como a entrada de um simples inseto em casa, diluindo a fatalidade para um plano secundário, quase trivial ou refletivo, pois o poeta confessa que lhe faltam os totens do celebrado poema de Edgar Allan Poe (1809-1849) para se defender. Não enfrenta as “trevas infernais” de nenhum corvo, não há no quarto nenhuns tomos ancestrais, nenhum busto de Palas e nenhuma memória da amada Lenore, que nunca teve. Nesse sentido Haroldo de Campos destaca em Bandeira “[...] um conceito onde interagem inocência e ‘ironia’ – tomada crítica de distância – para a configuração de uma naturalidade de segundo grau (da qual não está excluída a sofisticação)”. É pela afirmação e construção desse segundo grau que o poema alcança a sua grandeza e radicalidade.

NOTURNO é certamente um poema devorador, como convém à *Revista de Antropofagia*, mas dá outro sentido à deglutição do inimigo sacro postulado pelo manifesto. Não se trata de assimilação do outro, incorporado no mesmo, mas de uma transposição do seu significado – neste caso do poema icônico de Poe – em uma canção paralela, “[...] tradução da sua tradução [...]”⁸, também no sentido de paródia⁹, que ilumina o vazio do momento contemporâneo pelo horror. Substitui o pronunciamento grave do corvo pelo caos e pânico que revela um narrador desprevenido, faltando as qualidades humanas necessárias para evitar o “monstruoso” desenlace existencial e ameaçador.

Virada experimental

Para entendermos a virada para a chamada “fase experimental” na poesia de Bandeira, reparada por Pontiero, é informativo voltar ao primeiro livro de versos, *A*

⁸ LOMBARDI, Andrea. Transhumanar, transcriar. In: CAMPOS, Haroldo de. *Pedra e luz na poesia de Dante*. Rio de Janeiro: Imago, 1998. p. 15.

⁹ OLIVEIRA, Eduardo Jorge de. Cantos paralelos; Haroldo de Campos e a arte da paródia. In: OLIVEIRA, Eduardo Jorge de (ed.). *Haroldopédia: Poesia, Crítica, Tradução*. Berlin: Peter Lang, 2022. p. 169-82.

Cinza das Horas, de 1917¹⁰. Evidencia, segundo Sérgio Buarque de Holanda, traços de simbolismo francês e do romantismo alemão, talvez resíduos do ano que o poeta passou no sanatório Clavadel, na Suíça – junho de 1913 até outubro de 1914 – onde conheceu o poeta francês Paul Claudel (1868-1955) e onde reencontrou a literatura alemã: “[...] de volta ao Brasil li quase todo o Goethe, Heine e Lenau”¹¹. O seu primeiro livro de versos ia chamar-se *Poemetos Melancólicos*, com epígrafe de Maeterlinck sob a tristeza da alma: “Mon âme en est triste à la fin [...]”. Confessa que em 1904, quando adoeceu, estava tomado de angústias e dúvidas, achando-se limitado e medíocre na criação poética: “Em vários momentos da sua correspondência com Mário, Bandeira confessa esse seu estado de pura melancolia e em alguns momentos até de profunda depressão, isto sem dizer da inexorável presença da tuberculose que o acompanhou durante vários anos da sua vida”¹². Ruy Espinheira Filho confirma que “Doença e poesia são inseparáveis na história de Manuel Bandeira”¹³. Por volta de 1912, interessou-se na música e compôs uma sonata, depois destruída, em que havia “[...] expressão de uma profunda crise de sentimento [...]”¹⁴. Dessa crise deveria ter nascido o poema “Desesperança”, escrita em 1912 em Teresópolis, como resumo da angústia que sentira desde 1904, viva no último verso do poema onde proclama “como dói viver quando falta a esperança”.

DESESPERANÇA

Esta manhã tem a tristeza de um crepúsculo.
Como dói um pesar em cada pensamento!
Ah, que penosa lassidão em cada músculo...

O silêncio é tão largo, é tão longo, é tão lento
Que dá medo ... O ar, parado, incomoda, angustia ...
Dir-se-ia que anda no ar um mau pressentimento.

¹⁰ BANDEIRA, Manuel. *A cinza das horas*. Rio de Janeiro: Jornal do Comércio, 1917.

¹¹ BANDEIRA, Manuel. Itinerário de Pasárgada. In: BANDEIRA, Manuel. *Poesia Completa e Prosa*. Rio de Janeiro: Editora José Aguilar, 1974. p. 53.

¹² RODRIGUES, Leandro Garcia. *Uma leitura do modernismo: cartas de Mário de Andrade a Manuel Bandeira*. Dissertação (Mestrado) – Pós-Graduação em Letras, PUC-Rio, 2003, p. 98.

¹³ ESPINHEIRA FILHO, Ruy. *Forma & Alumbamento*, 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2004. p. 28.

¹⁴ BANDEIRA, Manuel. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Editora José Aguilar, 1974. p. 51.

Assim deverá ser a natureza um dia,
Quando a vida acabar e, astro apagado,
Rodar sobre si mesma estéril e vazio.

O demônio sutil das nevroses enterra
A sua agulha de aço em meu crânio doído.
Ouço a morte chamar-me e esse apelo me aterra ...

Minha respiração se faz como um gemido.
Já não entendo a vida, e se mais a aprofundo,
Mais a descompreendo e não lhe acho sentido.

Por onde alongue o meu olhar de moribundo,
Tudo a meus olhos toma um doloroso aspecto:
E erro assim repellido e estrangeiro no mundo.
Vejo nele a feição fria de um desafeto.
Temo a monotonia e apreendo a mudança.
Sinto que a minha vida é sem fim, sem objeto...

– Ah, como dói viver quando falta a esperança!

Teresópolis, 1912

Como observa Julio Castañon Guimarães, esta obra segue influências simbolistas e parnasianas¹⁵. As formas fixas desses dois movimentos atraíram Bandeira: “Gosto das formas fixas porque elas são padrões estróficos de raro equilíbrio, vivazes, mnemônicos; porque satisfazem o meu gosto de ordem, de disciplina”. Ainda enumera, na entrevista a Paulo Mendes Campos, os poetas que influenciaram *A Cinza das Horas*:

Camões, preferido de sempre e até hoje na língua portuguesa, António Nobre, Raimundo Correia e Vicente de Carvalho, Musset, Sully Prudhomme, Herédia, Maeterlinck... Mas há que assinalar como influência a música e os textos de Schubert, tanto que quase compus como epigrafe do livro a frase inicial do lied ‘Der Leiermann’¹⁶.

Menciona outros poetas portugueses e franceses – Coppée, Leconte de Lisle, Baudelaire – mas confessa que apenas ouvira falar de Verlaine e Mallarmé.

¹⁵ GUIMARÃES, Júlio Castañon. *Por que ler Manuel Bandeira*. São Paulo: Globo, 2008. p. 8.

¹⁶ Citado em CAMPOS, Paulo Mendes. Manuel Bandeira fala da sua obra. *Província de S. Pedro*, n. 13, p. 139-126, 1949.

Bandeira qualifica *A Cinza das Horas* como livro menor porque segue um conselho aprendido de Valéry – *le plus de conscience possible* – quando depois dá conta de que o espaço poético mais autêntico que procurava deveria vir do subconsciente, “[...] numa espécie de transe ou alumbramento [...]”¹⁷. E diz que ainda não tinha aprendido a grande lição de Mallarmé, “[...] que em literatura a poesia está nas palavras [...]”¹⁸. Fazendo um balanço da influência simbolista em Bandeira, Tristão de Athayde prefere chamar atenção aos momentos de alta expressividade:

No Sr. Manuel Bandeira, são inegáveis essas influências, mas não menos sensível e evidente é o que mostra de pessoal e espontâneo.

*É um artista de sensação. Com o medo da amplificação, o horror ao sentimentalismo e o desdém da vulgaridade, faz da sua arte uma túnica alegórica e sutil [...] Ironista e impressionista, fixa com vivacidade os momentos agudos de uma realidade expressiva e o rito sensitivo do seu ‘tormento obscuro impressentido’ [...] o estilo nervoso e original dos seus versos traduz até, geralmente, um mundo interior muito rico e apenas contido*¹⁹.

Ao se retirar do meio hostil para a vida interior, o poeta às vezes adota uma atitude contemplativa ou apática, segundo análise de Emanuel de Moraes: “O poeta encara a vida então com ironia ou *humour*”²⁰. Saindo do cruzamento do simbolismo francês com as crises do autor, *A Cinza das Horas* é suscetível à mesma crítica com que Bandeira recebeu o primeiro livro de poesia do amigo “Mário Sobral,” *Há uma gota de sangue em cada poema* (1918): “[...] olhando aquela poesia ruim, notei que era um ruim muito diverso dos outros ruins; era um ruim esquisito”²¹.

A virada para a “fase experimental” começa a aparecer com novas leituras e influências:

Por esse tempo eu já tinha tomado contato com a poesia moderna da Itália e da França mediante as conversas com Ribeiro Couto, Mário de Andrade, Sergio Buarque de Holanda, já muito sabidos numa e noutra. E um pouco mais tarde Gilberto Freyre me iniciou nos ingleses e nortee-

¹⁷ BANDEIRA, Manuel. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Editora José Aguilar, 1974. p. 140.

¹⁸ *Ibidem*, p. 39-40.

¹⁹ TELES, Gilberto Mendonça. *Tristão de Athayde: Teoria, crítica e história literária*. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos; Brasília: INL, 1980. p. 329.

²⁰ MORAES, Emanuel de. *Manuel Bandeira: análise e interpretação literária*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1962. p. 170.

²¹ BANDEIRA, Manuel. *Crônicas da Província do Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1937. p. 147.

americanos: Robert e Elizabeth Browning, Amy Lowell e os imagistas. Mas a influência preponderante continuou sendo a de Apollinaire, a que se juntou a de Mário de Andrade²².

Conhece o verso livre num poema de Guy-Charles Cros (1879-1956), mas confessa que “O verso verdadeiramente livre foi para mim uma conquista difícil” (1974, p. 47). Descreve a trajetória poética nos anos que seguem à publicação de *O Ritmo Dissoluto* (1924) que o levou a usar formas mais livres:

A mim me parece bastante evidente que *O Ritmo Dissoluto* é um livro de transição entre dois momentos da minha poesia. Transição para quê? Para a afinação poética dentro da qual cheguei, tanto no verso livre como nos versos metrificados e rimados, isso do ponto de vista da forma; e na expressão das minhas ideias e dos meus sentimentos, do ponto de vista do fundo, à completa liberdade de movimentos, liberdade de que cheguei a abusar no livro seguinte, a que por isso mesmo chamei *Libertinagem*²³.

NOTURNO representa um momento quando o poeta experimenta com os limites do poema pela extrema liberdade²⁴, ultrapassando o verso livre para adotar a forma do poema em prosa, gênero praticado por Lautréamont (1846-1870) em *Les Chants de Maldoror* (1869-70), obra que antecipa o surrealismo e fluxo da consciência, em que há evocação de muitos tipos de bichos e animais. Bandeira encontra uma expressão inesperada e original para projetar a angústia e o desespero, enquanto se distancia do acontecimento, até da própria consciência do lugar e do momento, pela ironia, alusão e humor. Joga entre categorias do léxico, pois, como afirma Gil Negreiros, “[Bandeira] quebra as expectativas linguísticas [...] na mudança nos contextos de uso de certos vocábulos, o que dá ao léxico uma dinâmica própria, sensível à mudança:

[...] há aqueles [vocábulos] que tanto podem ser considerados cultos ou populares [...] uma vertente do humor no poema é a coexistência de um léxico mais culto e um mais coloquial, passando da oralidade para um texto escrito e volta, onde a oralidade fica muito perto do dialeto popular, enquanto o léxico culto esconde outros níveis profundos de interpretação e significado [...] quebra as expectativas linguísticas [...]

²² Citado em CAMPOS, Paulo Mendes. Manuel Bandeira fala da sua obra. *Província de São Pedro*, n. 13, p. 131, 1949.

²³ BANDEIRA, Manuel. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Editora José Aguilar, 1974. p. 67.

²⁴ Comenta Alessandra Flach (2008, p. 9) que “À primeira impressão, parece mais se tratar de um conto do que de um poema”. A menor poesia de Bandeira. *Revista Diadorim* 3, p. 1-17, 2008.

na mudança nos contextos de uso de certos vocábulos, o que dá ao léxico uma dinâmica própria, sensível à mudança [...]”²⁵.

De “Desesperança” ao NOTURNO

Não obstante a continuidade temática que o liga a “Desesperança,” o **NOTURNO DA RUA DA LAPA** se distingue e se individualiza pela radicalidade e diferença, sobretudo pela forma de poema em prosa e pelo emprego da imaginação livre, levando uma história dramática desde sua trivialidade cotidiana a uma apoteose surrealista apocalíptica. É notável o incidente fantástico em **NOTURNO** ter surgido de uma cena quotidiana, de rua doméstica, segundo Neres uma “força motriz” da sua poética: “Esse gosto bandeiriano pelo cotidiano faz com que o poeta aproveite as cenas mais inusitadas para expressar sua visão de mundo”²⁶. Há na interação dos dois tempos – exterior e interior – na visão de Yudith Rosenbaum, um momento quando “dois planos de existência se confrontam [...] o particular, espaço da finitude [...] e o universal, em que vigora a eternidade [...] dá-se um salto do ‘fundo de cada coisa’ para a amplidão cósmica”²⁷. Tal é a “transição” de que o poeta falava a respeito de *O Ritmo Dissoluto*, catalisador de novo encontro de fundo e forma para chegar à mais completa liberdade de expressão. Juan Carlos Muñoz se admira da tranquilidade com que Bandeira expressa a desesperança: encara a constante oscilação entre vida e morte com nostalgia e melancolia, atitude observada nas evocações da infância no Recife. Tristão de Athayde reparou nessa tendência de evocar “[...] o tema clássico da infância revivida na maturidade, que tanto inspirou Manuel Bandeira”²⁸. Mas Bandeira vai além desse limite de reminiscência na tranquilidade para enfrentar uma morte absoluta, anterior à vida, portanto além da esfera cotidiana da existência: “Foi a tanto tempo”, lamenta na “Evocação do Recife”. Com a ironia que rege o **NOTURNO**, o poeta tenta se libertar do seu destino melancólico e da perda do passado.

²⁵ NEGREIROS, Gil Costa. *Marcas de oralidade na poesia de Manuel Bandeira*. São Paulo: Paulistana, 2009. p. 73-4.

²⁶ NERES, José. *A Poética Libertinagem de Manuel Bandeira*, s.d. p. 6.

²⁷ ROSENBAUM, Yudith. *Bandeira, uma poesia de ausência*. 2. ed. São Paulo: Edusp, 2002. p. 116-17.

²⁸ TELES, Gilberto Mendonça. *Tristão de Athayde: Teoria, crítica e história literária*. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos; Brasília: INL, 1980. p. 418.

Pontiero enfatiza o papel da ironia no novo momento de experimentação, mas com uma diferença fundamental, encontrada numa atitude de aceitação e abertura: “*Humour and irony provided him with a new form of spiritual catharsis which comes from a spirit of acceptance rather than escape*”²⁹. Amplia a variedade e a sutileza de expressão, explora ambiguidades, desloca a introspecção consciente para cenários alegóricos e referenciais, justapõe, na visão de Pontiero, o profano e o sacro, a piada e a reflexão séria, o protesto e o sentimento, a aceitação e a rejeição, o real e o fantástico³⁰.

Numa carta ao amigo Mário de Andrade, ao contar a origem de **NOTURNO DA RUA DA LAPA**, Bandeira revela como aconteceu a passagem da lucidez para a subconsciência, quando afirma que só pode “mesmo fazer poema quando a pressão é tanta que ameaça rebentar as caldeiras”. Foi essa a situação que deu origem ao **NOTURNO**, como explica numa carta a Mário de Andrade:

Foi assim que fiz o **NOTURNO** que lhe agradou tanto. Também gosto muito dele. Engraçado que foi deslanchado por uma coisa à toa. O Ovalle me contou o medo que ele tinha tido de um besouro que entrou no quarto dele. Teve medo de pegar. Botou o flit 59:

— Seu irmãozinho, o besouro parece que ficou maior!

Chamou um molequinho que passava na rua o menino apanhou o besouro e levou pra rua. Essa história me colocou imediatamente em estado lírico, não sei por quê. Mexeu com toda a minha vida, também não sei por quê. E não sosseguei enquanto não exprimi daquela maneira o meu desassossego. Eu sinto que nele eu exprimi as minhas tristezas, as minhas desesperanças e os meus medos. Tem no poema uma parte que é muito explicável pela associação de contiguidade. O quarto do Ovalle fica por detrás da rua da Lapa. Vê-se o fundo de um grupo escolar, fundos de bordéis e o parapeito do cais da Glória foi construído em perfil cicloidal. Mas independentemente dessas explicações as palavras e as ideias em si formam não sei porque um ambiente estarrecente (29 de setembro de 1928)³¹.

O poeta transformou o ambiente cotidiano e um incidente à toa num drama que qualifica de estarrecente, produto de desassossego e desesperança.

²⁹ PONTIERO, Giovanni. The Expression of Irony in Manuel Bandeira’s “Libertinagem”. *Hispania*, 48.4, p. 843, Dec. 1965.

³⁰ *Ibidem*, p. 848.

³¹ BANDEIRA, Manuel. Carta a Mário de Andrade, 28/09/28. In: MORAIS, Marco Antônio de (org.). *Correspondência – Mário de Andrade & Manuel Bandeira*. São Paulo: EDUSP/IEB, 2000. p. 407-8.

Depois do poema sair na revista, Mário de Andrade comunica ao poeta o entusiasmo que sente pelo **NOTURNO**, dando relevo ao elemento de mistério”:

[...] só pra falar dos meus desejos dum bruto abraço em você pelo “Noturno da Rua da Lapa”. Batuta, batutíssimo, arquibatuta, das melhores coisas que você já escreveu, das melhores da poesia brasileira. E das coisas mais intensamente líricas que já li na vida minha, fiquei assombrado [...] Você emprega sentimentalmente o irônico. E por isso possui a possibilidade a mais de botar mistério na coisa³².

O grande apreço que Mário de Andrade tinha pelo **NOTURNO** – “das melhores da poesia brasileira” – não era apenas pela intensidade lírica e o mistério do poema, mas pela singularidade de expressão, “[...] que não pode ser explicada com outras palavras. Não tem transposição possível. É aquilo mesmo. Para explicar o que você sentiu carecia empregar na mesma ordem exatamente as mesmas palavras. E a mesma insignificação geral das palavras”³³. Ambos poetas apreciam no poema a contemplação do mistério do infinito, de uma maneira original e intransferível, que Bandeira contempla ao citar palavras de Einstein, “[...] uma razão poderosa e superior revelando-se no incompreensível universo”³⁴.

Fontes literárias

Da correspondência com Mário confirma-se a vasta leitura de Bandeira, que numa carta de 3 de julho de 1922 critica um “[...] imitador de Cocteau e Papini, deste e daquele”³⁵. Certamente conhecia a tradução de *O corvo* incluída por Machado de Assis na coleção de poesia *Ocidentais* (1901) e é provável que tenha lido a tradução francesa do poema de Poe, *The Raven (Le Corbeau)* por Stéphane Mallarmé, publicada em Paris em 1875, com cinco desenhos de Édouard Manet. E ainda poderá ter conhecido o poema de Mallarmé, *Le tombeau d’Edgar Poe*, com os versos “*Que la morte triumphait dans cette voix étrange!*” e “*Aux noirs vols du*

³² ANDRADE, Mário de. Carta a Manuel Bandeira, 26/09/28. In: ANDRADE, Mário de. *Cartas de Mário de Andrade a Manuel Bandeira*. Rio de Janeiro: Organização Simões, 1958. p. 210-11.

³³ Ibidem, p. 211.

³⁴ Entrevistado por Pedro Bloch, Manchete 623 (28 mar. 1964). In: ANGÉLICO, João. *Pedro Bloch Entrevista*. Rio de Janeiro: Bloch, 1989.

³⁵ MORAIS, Marco Antônio de (org.). *Correspondência – Mário de Andrade & Manuel Bandeira*. São Paulo: EDUSP/IEB, 2000. p. 65.

*Blasphème épars dans le futur*³⁶. Pode ser que tenha conhecido também a tradução de *O corvo* por Fernando Pessoa, publicada no primeiro número da revista *Athena* em 1924 em Lisboa.

A evocação da morte e dos voos no escuro, no soneto de Mallarmé, liga o poema ao noturno, forma musical popular na música romântica, evocando o espírito da noite – no poema, do corvo à meia-noite – em forma de ritmo e melodia livres, exemplificada por Chopin. Mas outro modelo mais imediato Bandeira terá encontrado na *Paulicéia*. Numa carta de 6 de junho de 1922, Mário anuncia a Bandeira, “*Paulicéia* sairá breve. Tenho as provas aqui no secretário. Não me esquecerei do teu exemplar”. Na resposta de 3 de outubro, Bandeira acusa recebimento do livro e se apressa a expressar o seu entusiasmo pelos poemas: “[...] tão belos e tão estranhos”. Cita **Noturno** entre os poemas que “[...] deixaram em mim, a ressonância de inumeráveis harmônicos [...] À leitura faltou-me a sua voz, que me fazia aceitar encantatoriamente coisas que me exasperam neles. Todavia preciso acrescentar que descobri belezas que me tinham escapado antes”³⁷.

O **Noturno** do Mário descreve um passeio pelo bairro de Cambuci, numa noite de crime e calor, perfumada, com flores do mal, diabos andando no ar, corpos de nuas carregando, um violão, saias e gravatas cor-de-rosa. É ambiente de rua popular que nos remete aos quadros cariocas de Di Cavalcanti, que descreve a rua da Lapa nas memórias³⁸. Bandeira, de igual maneira poderá ter transferido a cena de Cambuci para a rua da Lapa no Rio de Janeiro, noutra noite perfumada e com diabos no ar. E ainda terá notado no poema *Tu*, da *Paulicéia*, referência a Poe. Neste poema Mário canta os “ardores crepusculares” de uma costureirinha sofrida de São Paulo, num ambiente popular de alucinação:

Amo-te de pesadelos taciturnos,
Materialização da Canaan do meu Poe!
Nevermore.

³⁶ Mallarmé enviou o soneto para o volume em homenagem ao poeta preparado por Sara Sigourney Rice, *Edgar Allan Poe: A Memorial Volume*. Baltimore: Turnbull, 1877.

³⁷ Op. Cit., p. 69.

³⁸ DI CAVALCANTI, Emiliano. *Viagem da minha vida: o testamento da alvorada*. v. I. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1955. p. 95-104.

Bandeira confessa a Mário que fica irritado com a emoção da Paulicéia e se declara o contrário, “[...] sou irônico, trocista, mistificador. Digo por exemplo – ‘O banal e o prosaico é outra coisa. A Lua por exemplo’”. Já anuncia o distanciamento e a alienação que diferencia o seu noturno carioca de Cambuci, mas depois de aprender a sua lição, afetado pela evocação poética do poema da *Paulicéia*.

Quanto ao “bicho voador”, além do conhecido poema de Machado de Assis, “A Mosca Azul” (Ocidentais, 1901), que “[...] zumbia, e voava, e voava, e zumbia”, pode ser que Bandeira, especialista na poesia hispano-americana, tenha pensado no ensaio de Rubén Darío sobre Maeterlinck, cujo livro *La Vie des Abeilles*, compara a metamorfose de insetos à doutrina pitagórica da transmigração das almas³⁹. Comentando o livro, Darío repara no ambiente do desconhecido, da morte, do sonho e do azar do destino: “*Mas ya hay distancia entre el seráfico abuelo y el creador enigmático de Tintagiles, de Maleine, explorador sombrío de lo desconocido, de la muerte, del ensueño, de la previsión, del azar, del destino*”⁴⁰. No poema “Divina Psiquis” Darío descreve uma borboleta que “*exploras los recodos más terribles y oscuros*”. E há a possível influência da peça de Federico García Lorca sobre a imanência da morte, *El Maleficio de la Mariposa*, apresentada em Madri no Teatro Eslava em março de 1920. Se por um lado o “bicho voador” é inversão do nobre corvo de Poe, a sua natureza agressiva e a sua metamorfose comunicam a alienação e o surrealismo das vanguardas. Pode ser que Bandeira tenha lido a primeira tradução francesa por Alexandre Vialatte do conto *La métamorphose (Die Verwandlung)* de Kafka, publicada na *Nouvelle Revue Française* n° 172, de janeiro de 1928, oito meses antes de o **NOTURNO** sair em setembro.

Entra o corvo-bicho

NOTURNO é uma reescritura, ou revisitação do poema “Desesperança”, com intervalo de 15 anos, voltando ao mesmo tema, desenvolvido com os

³⁹ SPOONER, David. *The poem and the insects: aspects of twentieth-century Hispanic culture*. Lanham: University Press of America, 2001. p. 25.

⁴⁰ NEMES, Graciela Palau de. La importancia de Maeterlinck en un momento crítico de las letras hispanas. *Revue belge de Philologie et d’Histoire*, 40-3, p. 725, 1962.

mesmos conceitos, mas de uma forma quase irreconhecível. A novidade absoluta é a homenagem a Poe, na qual recria a gravidade do poema e rebaixa o recinto, recolocado numa rua popular do Rio de Janeiro. Bandeira reconhece, por inversão, a angústia e a perda que sofreu Poe, a profundidade do seu sofrimento ao ouvir a palavra implacável do corvo, “Nevermore!”. Procura chegar à altura do seu original, mas tem que enfrentar a própria evasão e adquirir as qualidades necessárias para afastar a morte, o monstruoso animal, o bicho voador que o ataca sem aviso. No fundo, carece das defesas do narrador de Poe, possui apenas uma bomba de *flit*, mas nenhuma profundidade humana, nenhum busto de Palas e, sobretudo, nenhuma recordação de amor ou paixão na sua alma. E ao contrário de Poe, não usou verso, nem rima, escreveu um poema em prosa, como se fosse uma notícia ou uma crônica de bairro, comparável à descrição de Cambuci no poema da Paulicéia ou a um conto de Alcântara Machado.

A forma livre do poema em prosa se assemelha à liberdade melódica e temática do noturno. O ambiente é um aqui-e-agora coloquial, mas com ressonâncias perturbadoras desde a primeira imagem da janela aberta – ao contrário da janela fechada de Poe – deixando entrar livremente uma sinestesia de sensações aurais, incompletas – vento, ecos, curvas, fragmentos de uma melodia. Cria campos semânticos distintos em que os pressentimentos coexistem com a cena cotidiana; e trabalha com brechas na morfologia, por exemplo ao empregar “lupanares” para bordéis, do latim “lupa” para prostituta, literalmente “loba”. Dessa maneira já prepara o primitivismo do ataque e a agressividade do Eros escondido. A paixão pura por Lenore morta é transferida para os bordéis da rua da Lapa, se erotiza no meretrício carioca, se carnaliza frente ao cais da Glória e as bandeiras nacionais do bairro. O poeta confessa que está mentalmente longe dessa realidade, perdido num devaneio, ou espanto, ou alienado, como quem “vinha de muito longe”, talvez das recordações do passado.

Da mesma maneira que a chegada do corvo muda dramaticamente o trajeto do poema de Poe, quando depois de bicar na janela é admitido ao recinto e pousa gravemente sobre o busto de Palas, o **NOTURNO** também se altera de maneira brusca e irrevogável no momento quando “[...] penetrou no quarto o bicho que voava

[...]”. Instaura o caos e desencadeia, segundo Finazzi-Àgro, “a falta de lógica” do poema: “[...] sintoma evidente [...] da má consciência a respeito dos fenômenos e dos objetos habituais; indício da inviabilidade, para o homem moderno, de qualquer relação tradicional consigo mesmo e com os outros [...]”⁴¹. É quando “a coisa se abate”, na frase de Vinícius de Moraes, garante a grandiosidade do poema no reconhecimento da existência do estranho⁴².

Contrastando com a nobreza do corvo e o narrador perdido num volume antigo, no **NOTURNO** o caos irrompe com a entrada do bicho ameaçador. Representa o ponto de autoconsciência existencial, de caráter surreal, um alumbramento, ou iluminação, ou epifania, comparável às primeiras linhas da metamorfose de Kafka. Junta a angústia diante do inesperado e atávico à brutalidade e choque da deformação da realidade e do próprio corpo. Repete “implacável” num tom desesperador, que é o “Nevermore!” do **NOTURNO**. Com a exclamação, abole o real e passa ao sonho. Entramos na poesia em pânico, num cenário fantasmagórico.

Mistura estranheza com humor, antídoto ao drama existencial do sem-razão do momento, reforçado pela constante referência ao poema icônico de Poe. Todas as crenças são inúteis, tudo se reduz à resistência por qualquer maneira à ameaça da morte certa, não havendo condições de eliminar o bicho. O paralelismo do existencial com o popular reduz ao riso a maior angústia e o terrível vazio do narrador – outra vertente da grandeza do poema – pois a bomba de *flit* produz o efeito contrário ao desejado, não matou o inseto: “[...] o monstruoso animal FICOU MAIOR”. O mundo está às avessas e há apenas uma solução, fora de alcance do poeta despreparado. Talvez não tenha lido com suficiente atenção o poema do Poe, ou leu tarde demais, ou não prestou a devida atenção, porque lhe falta o único elixir possível, presente no poema seu modelo, a sabedoria do busto de Palas e o amor da Lenore, aquela recordação persistente que fundamenta toda razão de ser. Ficou angústia, alienação, horror e humor num dos grandes poemas do modernismo literário.

⁴¹ FINAZZI-ÀGRO, Ettore. O poeta inoperante – uma leitura de Manuel Bandeira. In: LANCINI, Giulia (coord.). *Libertinagem/Estrela da Manhã*. Manuel Bandeira: edição crítica. Col. Archivos. São Paulo: Alca XX; Scipione, 1998. p. 43.

⁴² Nota de Vinícius de Moraes. In: HOLANDA, Sérgio Buarque de (org.). *Homenagem a Manuel Bandeira*. Ed. fac-similar. São Paulo: Metal Leve, 1986. p. 235.

Atividade didática

1. Língua brasileira

Gil Costa Nogueira repara no texto na “coexistência de um léxico mais culto e um mais coloquial”. Encontre vocábulos que fazem parte da oralidade coloquial e outros que não pertencem à fala popular. Como é que o poema quebra as expectativas linguísticas da leitura?

2. Léxico

Quais vocábulos no poema nos comunicam mais diretamente a ação dramática da situação, se o poema pudesse ser reduzido a 12 palavras. Qual a classe gramatical mais representada?

3. Significados latentes

Afirma Yudith Rosembaus que no poema há interação dos dois tempos – exterior e interior. Como é que o poema mistura interior e exterior, no cenário, na linguagem, nas referências?

4. Vocabulário

Por quê o poeta usou os seguintes vocábulos no poema: lupanares, ciclodais, atinar, penetrou, implacável, fumigatório, aposento, extinta?



Retrato de Oswald de Andrade, 1922 – Tarsila do Amaral

SEMANA DE ARTE MODERNA E INVISIBILIDADES

Tereza Virginia de Almeida

SEMANA DE ARTE MODERNA E INVISIBILIDADES

Tereza Virginia de Almeida

A celebração do centenário de um evento como a Semana de Arte Moderna tem algumas funções. Uma delas é a de permitir um exercício de reconstrução através do qual as gerações que não foram contemporâneas ao que se passou possam vislumbrar alguma compreensão em torno do que se deu no passado. Tarefa difícil porque o que temos são representações, narrativas, impressões, dos que vivenciaram a época e dos críticos e historiadores.

Uma semana de apresentações artísticas cuja ideia teria sido do pintor Di Cavalcanti a Semana foi muito mais uma forma de mostrar ao público, de expor manifestações que já se teciam nos encontros entre intelectuais e artistas. E, com isto, esta semana no calendário de 1922 funciona como um catalisador de experiências que vinham acontecendo há alguns anos e que viriam se desdobrar em outros fenômenos artísticos e pensamentos nos anos que lhe sucederam. A Semana, sua programação, seu planejamento é a prova maior de que o Modernismo foi ali instituído como movimento. Entretanto, esse movimento já vinha se delineando através dos encontros em espaços muito distintos ao do Teatro Municipal onde a Semana se torna o acontecimento maior do Modernismo. São esses espaços outros que confluem na Semana que constituem o foco do meu interesse.

Sigo uma linha de raciocínio em que darei ênfase tanto a antecedentes da Semana de Arte Moderna que se tornaram invisibilizados na historiografia quanto aos anos que sucederam aquele 1922. Afinal, será em 1924 e 1928, respectivamente, que serão publicados o *Manifesto da poesia pau-brasil* e o *Manifesto antropófago* de Oswald de Andrade. Será em 1928 que se publicará *Macunaíma*, de Mario de Andrade. Cada um desses textos ostenta tanta força criativa e de ruptura que

parecem reinaugurar o Modernismo alguns anos após a Semana. Mas, na verdade, suas potencialidades já vinham sendo moldadas naqueles primeiros anos. Cabe lembrar que o vanguardismo do romance cubo futurista de Oswald, *Memórias sentimentais de João Miramar*, se iniciou cinco anos antes da Semana, com sua escrita tendo sido iniciada em 1917.

Voltemos à Semana, porém. Sobre ela diz Oswald de Andrade, em entrevista na década de 50:

Até a vaia que recebemos no Teatro Municipal representou uma espécie de reação favorável dos industriais e capitalistas. Eles se comportaram ativamente diante do movimento. Não ficaram indiferentes. Haviam criado, inconscientemente, condições para aquele lançamento. Nós, inconscientemente, nascíamos deles”¹.

Se acreditamos, entretanto, no que diz Ruy Castro em sua obra polêmica *Metrópole à beira-mar*, somos levados por uma versão de que fora o próprio Oswald quem, insatisfeito com a reação pacífica da burguesia que respondia às apresentações artísticas na Semana com aplausos, contratara uma claque às avessas para vaiar, principalmente sua própria leitura d’*Os condenados*². Oswald havia aprendido o valor da vaia com o Futurismo de Marinetti. Assim, só nos cabe aqui assinalar o que pode haver de encenação no evento de fevereiro de 1922. Toda a potência de ruptura, de transformação estética já vinha acontecendo muitos anos antes. A ponto de se poder pensar que a ausência de vaias se dava justamente porque aquela burguesia a quem se queria chocar já estava familiarizada com as vanguardas europeias e com determinados eventos daí derivados já ocorridos no Brasil. Além disto, a Semana havia sido financiada por uma figura da aristocracia paulista, Paulo Prado, ligado ao setor cafeeiro. O mesmo Paulo Prado que virá publicar, em 1928, o excelente livro *Retrato do Brasil*, representação historiográfica que elege a tristeza como o elemento característico do povo brasileiro. Além dele, Oswald reconhece o nome de René Thiolier, homem rico e influente que teria arranjado o Teatro Municipal. “Sem ele, não haveria Semana”³, diz Oswald.

¹ ANDRADE, Oswald de. *Os dentes do dragão (entrevistas)*. São Paulo: Globo, 1990. p. 224.

² CASTRO, RUY. *Metrópole à beira-mar*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019. p. 170.

³ Op. cit., p. 224.

Mas voltemos ao ponto levantado acima. A que estaria a burguesia paulista acostumada? Que transgressões estéticas já lhe teriam sido apresentadas? A resposta vem no feminino. O mesmo pintor Di Cavalcanti a quem se atribui a ideia da Semana, estivera cinco anos antes, em 1917, empenhado em convencer uma moça de vinte e sete anos a expor os quadros resultantes de seus estudos nos Estados Unidos. O nome dela é Anita Malfatti e ela é considerada por Mario da Silva Brito o estopim do Modernismo. Isto porque depois de muita relutância ela decide expor os quadros e o faz na Rua Líbero Badaró, no Centro de São Paulo. Entretanto, algum tempo depois, o escritor Monteiro Lobato escreve um artigo em que critica, de forma mordaz, as obras de Malfatti. O artigo repercute com tanta força que compradores devolvem os quadros, acordos de compras são cancelados e Malfatti se sente profundamente abalada. Afinal, Lobato havia escrito que sua obra adivinha de paranoia ou mistificação... Ocorre que os jovens se apressam em defender Anita e em torno dela e por causa dela se harmonizam as vozes de Oswald de Andrade e Mario de Andrade. Anita será uma figura feminina na Semana de 22⁴.

Até o momento este texto se referiu à Semana de Arte Moderna e seus antecedentes, mas não a suas invisibilidades, tal como se colocam em meu título. Primeiro gostaria de fazer um exercício de imaginação em torno dos redutos que vieram a existir nos quais se davam os encontros entre os pré-modernistas. Um deles é uma casa na esquina da Rua Pedro Américo com a Praça da República. Uma casa amarela. Era lá, diz Oswald, em 1954, que se reuniam Di Cavalcanti, Oswald de Andrade, Ribeiro Couto e muitos outros poetas e artistas. Todo esse espírito efervescente que se dava nesses ambientes é para nós invisível. O que conversavam? Quais opções estéticas faziam quando criticavam uns aos outros? Como se relacionavam entre si? E se tivessem registrado tudo num diário? E se tivessem escrito com suas caligrafias as inquietações típicas de seu tempo, se tivessem exposto para a posteridade seus estilos ainda marcados pelo parnasianismo, mas ávidos por encontrarem o ponto de transgressão, de ruptura definitiva com o passado?

⁴ BRITO, Mario da Silva. *História do modernismo brasileiro I: antecedentes da Semana de Arte Moderna*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964. p. 40-72.

Digo isto porque existe um volume assim. Um diário coletivo produzido entre maio e setembro de 1918 em uma *garçonnière* alugada por Oswald de Andrade no centro de São Paulo, mais especificamente na Rua Líbero Badaró, a mesma rua em que um ano antes ocorrera a controversa exposição de Anita Malfatti. Estamos agora a quatro anos da Semana de Arte Moderna. E o que se produz é mais do que um volume, é um artefato que se chama *O perfeito cozinheiro das almas d'este mundo* que esteve inédito até 1987 quando foi publicado, em edição fac-similar, pela Editora Ex-Libris. Mais tarde, em 1992, passou a integrar as obras completas de Oswald pela Editora Globo.

N'*O perfeito cozinheiro das almas d'este mundo* escrevem os frequentadores do local, sob pseudônimos: Pedro Rodrigues de Almeida (João de Barros), Oswald de Andrade (Garoa e Miramar), Edmundo Amaral (Viviano), Ignácio da Costa Ferreira (Ferrignac e Ventania), Léo Vaz (Bengala), Guilherme de Almeida (Guy), Sarti Prado. Eles registram as rápidas passagens de Monteiro Lobato e Menotti del Picchia pela *garçonnière*. Em meio a esse universo masculino, figura uma solitária presença feminina: Daisy, cujo nome de batismo era Maria de Lourdes Pontes, mas que assina no diário com os pseudônimos de Ciclone ou Miss Ciclone. A jovem tem dezenove anos, é normalista e vive um caso de amor com Oswald de Andrade. Através de seus escritos, principalmente em diálogo com Oswald, se percebe uma tensão entre parnasianismo e modernismo que começa a se esboçar para a maioria dos escritores que vêm participar mais tarde da Semana. Ali no volume se encontra a origem do Miramar de *Memórias sentimentais de João Miramar*, que começa a ser escrito um ano antes, em 1917, mas só vem a ser publicado em 1924. Não somente o pseudônimo do diário vai dar origem ao nome do personagem do romance, mas a fragmentação cubo-futurista das *Memórias* tem sua origem na linguagem cifrada no diário.

Ocorre que Daisy opera como um fio condutor. A presença de Miss Cyclone transforma o diário em um romance, já que os rapazes optam por escrever sobre ela de forma obstinada. Ela escreve em letra roxa e se movimenta na *garçonnière* constantemente em um robe lilás. Sua caligrafia se destaca entre as caligrafias dos rapazes. Afinal, ela é normalista. O que chama também atenção porque à época o exercício de trabalho remunerado era ainda tabu para as mulheres. Muito jovem,

inteligente e bonita, Daisy mantém comportamento desviante para os padrões da época. Em torno de sua figura tecem-se páginas e páginas. Em meio à coletiva paixão que desperta, Oswald pergunta: “Daisy, você fica insensível diante d’isso?”. Ao que ela responde: “Fico imprudente e desleal”⁵. Daisy aparece e reaparece na *garçonnière* e sua ausência a faz irromper como sedutora, musa, mito em histórias perpassadas pelos ciúmes de Oswald de Andrade.

O perfil de Miss Cyclone se esculpe de material suspeito. O ar fugidio que lhe atribuem no diário, antes de ser a prova de “passos escusos” denuncia a ansiedade dos rapazes diante da promessa de revelação e domínio do universo feminino com que a presença tão próxima de Daisy lhes acena. Daisy é espirituosa e brinca com a personagem que criou. Cyclone é bem mais que um pseudônimo. É a chave para o encontro com uma *femme fatale*, uma mulher misteriosa, que nunca diz exatamente o que está a fazer nos dias em que não se faz presente na *garçonnière*. Parte do encanto que exerce está na forma com que escreve no diário. Sempre sucinta, Daisy ostenta um bom humor ímpar que se alterna com intervenções de profunda tristeza. Os rapazes, por sua vez, escrevem todos sobre ela e seu percurso dentro do reduto se torna o foco de interesse do diário. Na verdade, *O perfeito cozinheiro* se torna um romance moderno, um romance tecido por um material em que arte e vida já não se distinguem.

E ocorre que Daisy será expulsa da casa onde mora com a tia porque não frequenta as aulas na Escola Normal. O evento a faz ir para Cravinhos, cidade no interior paulista, morar junto à mãe e ao padrasto. Ela deve, segundo a tia, pedir permissão para ser independente. De Cravinhos, Daisy manda cartas à *garçonnière* que são coladas às páginas do diário. Aliás, vale informar alguns detalhes sobre a materialidade do diário. Ele traz várias colagens de cartões desde as primeiras páginas. Ele é multicolor porque os frequentadores do reduto escrevem com canetas coloridas. Ele é entrecortado por desenhos, caricaturas, marcas de carimbo, grampos, flores murchas. Nesse contexto, as dobraduras que surgem com a colagem das cartas de Daisy configuram mais um detalhe estético a tornar o diário uma peça de arte moderna, que tem agregada a seu conteúdo verbal a sua plasticidade.

⁵ ANDRADE, Oswald. *O perfeito cozinheiro das almas d’este mundo*. São Paulo: Globo, 1992. p. 21.

A expulsão de Daisy pela tia se dá a 28 de agosto. Mas voltemos algumas páginas para perceber que há algo que se destaca no conteúdo verbal do diário: os ciúmes de Oswald. Quem nos chama atenção para isto é o próprio futuro poeta pau-brasil no escrito já do fim de vida de seu livro de Memórias intitulado *Um homem sem profissão sob as ordens de mamãe*. É no final do livro que surge a figura de Daisy. Oswald acentuará o ar misterioso da jovem e citará vários trechos do diário, entre estes o que diz:

Chego ainda a tempo de vê-la galgar ligeira o estribo poeirento de um bonde e mergulhar, com a lentidão do monstro de ferro, nesse abismo brumoso da várzea que faz supor, para lá do bastidor de crime das vielas, a existência de romance em que ela se obstina. Com uma timidez de *potache*, murmurei-lhe, entre os dentes, um bom dia idiota. Ela nem sorriu nem olhou. Partiu. Pela primeira vez, percebi uma coisa séria – que ela me faz falta⁶.

O fato é que Daisy não mais retorna à *garçonnière*. Oswald vai visitá-la com o pretexto de fazer uma conferência nacionalista em Tijucópolis. Mais tarde, de Cravinhos, ela exige por carta vários objetos do reduto. “Ela exige tudo” escreve Oswald, “a almofada verde, a peluda, a pele de tamanduá que estava na parede sob um florete, o meu retrato, o reposteiro claro, os tapetes macios e os Di e Malfatti que possuo” (...)⁷. Exige que Oswald feche o reduto. É nesse contexto que Oswald de Andrade vai afirmar que, no ano de 1919, Anita Malfatti, a quem ele defendera dois anos antes dos ataques de Monteiro Lobato, pode ser vista na companhia de Di Calvalcanti, Guilherme de Almeida e outros literatos. Este grupo será aquele que participará da Semana dali a três anos. E Daisy? Oswald escreve: “Deisi é ainda fugidia mas melhorou muito dos anos esquisitos do começo. Conto certo casar-me com ela”⁸.

Mas em uma manhã a que ele chama de doirada e à qual eu chamaria de fatídica, Oswald encontra Daisy na rua e a segue depois de ligeira conversa. “Sigo-a

⁶ ANDRADE, Oswald de. *Um homem sem profissão sob as ordens de mamãe*. 2. ed. São Paulo: Globo, 1990. p. 116.

⁷ ANDRADE, Oswald de. *Um homem sem profissão sob as ordens de mamãe*. 2. ed. São Paulo: Globo, 1990. p. 127.

⁸ *Ibidem*, p.131.

sem saber até hoje por quê”⁹ escreve Oswald. Daisy entra, segundo ele, numa pensão de rapazes. Em junho de 1919 Daisy anuncia que está grávida. Oswald diz que não pergunta de quem. Mas afirma: “Concordamos no aborto”¹⁰. O que se segue é o procedimento e a morte de Daisy com quem Oswald se casa *in extremis*. Daisy será assim a primeira esposa oficial de Oswald de Andrade, mas pouco dela se fala, embora seja ela a obsessão de velhice de Oswald de Andrade que não chega, em suas memórias, a narrar a Semana de Arte Moderna. Oswald morre no mesmo ano em que publica *O homem sem profissão*, em 1954.

Eu diria que não é absurdo relacionar os eventos em torno de Daisy com as ideias em torno do Matriarcado que Oswald desenvolveu na década de 50. Cabe assinalar o quanto os ciúmes de Oswald e sua exigência de que Daisy abortasse, mesmo sem ter certeza de nada, são devedores de uma concepção patriarcal do mundo. É o lugar inquestionável do *pater familias* que está aí representado. E isto parece ser o que Oswald de Andrade vem a reconhecer em sus memórias. Voltarei mais adiante a tematizar isto.

Gostaria, antes, de dizer que considero Daisy uma ausência-presente no modernismo e, especialmente, na Semana de Arte Moderna. Daisy está invisível na semana. Mas dirão: “ela está morta”. É de Miss Cyclone, porém, que advém parte da força de inovação e de transgressão dos que com ela conviveram. O próprio Oswald confessará em suas memórias que perdera um volume escrito por Daisy. O que nos faz pensar no peso desse descuido. Escreve nosso hoje aclamado poeta:

(...) De Deisi, que também usara o pseudônimo de Gracia Lohe, resta bem pouco, apesar de ter deixado uma difusa e numerosa literatura. Se, nas minhas peregrinações, eu não tivesse perdido as suas ‘memórias’ inteiramente fantásticas, ela talvez tivesse sido a precursora do conto policial que hoje tão bem cultiva meu amigo Luís Coelho¹¹.

Daisy era uma escritora, uma escritora que se tornou impossibilitada, que faria parte da Semana de Arte Moderna se tivesse sobrevivido. Daisy seria na Semana a representante feminina da literatura. Além disto, é sua existência que

⁹ Ibidem, p. 131.

¹⁰ Ibidem, p. 132.

¹¹ ANDRADE, Oswald de. *Um homem sem profissão sob as ordens de mamãe*. 2. ed. São Paulo: Globo, 1990. p. 127.

permite que se perceba que se pensamos a história em longa duração, a própria Semana não é tão inovadora quanto parece. Abaixo da superfície das inovações se encontra como uma estrutura resistente às mudanças a cultura patriarcal da qual Daisy foi uma das inúmeras vítimas. Algo similar ocorre quando Oswald diz também na década de 50 que a Semana foi financiada pela burguesia, que até as vaias foram financiadas pela burguesia.

Resta saber como o diário-coletivo e a figura de Daisy são recebidos pela crítica literária. Na edição fac-similar do diário coletivo há dois prefácios que depois foram reproduzidos na edição da Editora Globo. Um é de Mario da Silva Brito, que já dedicara um volume inteiro aos Antecedentes da Semana de Arte Moderna e outro à História do Modernismo. O outro prefácio é de Haroldo de Campos.

Mario da Silva Brito muito perspicazmente percebe a modernidade do diário-romance:

Um romance de nova estrutura, de técnica inusitada, de um surrealismo natural e espontâneo, em que estão o clima e as personagens que vão gerar e povoar *Os condenados*, *Memórias sentimentais de João Miramar* e *Serafim Ponte Grande*. (...) Todo o processo fragmentário dos romances de Oswald nasce dessa experiência pessoal de diarista (...)¹².

No que diz respeito à Daisy, entretanto, Mario da Silva Brito se limita a reproduzir o que escrevera Oswald em suas memórias, como se houvesse somente essa perspectiva, a oswaldiana.

Já Haroldo de Campos é bem mais ousado. O poeta concretista se dedica a criar uma percepção histórica na qual afirma que Daisy é a “pré-Pagu”¹³. Pagu será uma das futuras esposas de Oswald, companheira revolucionária da fase marxista do poeta, de 1930 a 1935. Em seguida, Haroldo de Campos compara Daisy com Lucíola, a heroína romântica de José de Alencar. Haroldo de Campos chama Daisy de musa polifônica e afirma com todas as letras que ela “assume, vivencia exasperadamente e satura um paradigma literário: o modelo romanescos das almas de ficção... morre por amor”¹⁴. Em seguida, o crítico elabora todo um raciocínio no qual Lucíola e

¹² Idem. *O perfeito cozinheiro das almas d'este mundo*. São Paulo: Globo, 1992. p. X.

¹³ ANDRADE, Oswald de. Idem. *O perfeito cozinheiro das almas d'este mundo*. São Paulo: Globo, 1992. p. XV.

¹⁴ Ibidem, p. XVI.

Iracema pagam com a morte por terem sido resgatadas da ética dominante, de imposição patriarcal, ambas fogem do modelo tradicional de mulher e, por isto, morrem. A comparação, a meu ver, soa estranha pelo simples fato de Daisy não ser uma personagem de ficção e sua morte não ser, portanto, uma estratégia literária, mas a morte real de uma jovem mulher ocasionada pelas complicações de um aborto que, por sua vez, havia sido decidido por seu amante. Daisy não morreu de amor, morreu de um aborto. Mais, a meu ver, a morte de Daisy é a morte de uma escritora, algo que nenhum dos dois críticos menciona. Daisy é representada como musa, mas não como a escritora que mostrou ser no diário. Nada se fala sobre o volume que Oswald diz ter perdido. Cheguei a ouvir na década de 90 que um renomado crítico literário, um dos maiores do Brasil, acreditava que Daisy jamais existiu. Que seus escritos haviam sido produzidos pelo próprio Oswald.

Essas representações de Daisy, a de Mario da Silva Brito e a de Haroldo de Campos, tendem, de formas diferenciadas, a expulsá-la do Modernismo brasileiro. Vejam que Mario da Silva Brito trata o diário como um romance moderno, mas não reconhece a modernidade que há na escrita e na presença de Daisy. O crítico opta por enxergá-la como musa, como mulher ligada ao passado de Oswald e com um destino romântico.

Entretanto, é preciso revisitar aquele Oswald do fim da vida que afirmava “A que encontrei enfim, para ser toda minha, meu ciúme matou”¹⁵. A frase está nas memórias do poeta, bem próxima da afirmação da existência de um volume de narrativa policial escrito por Daisy e perdido por ele. Que lugar ocuparia essa obra no Modernismo brasileiro se tivéssemos acesso a ela? Esse volume, invisível porque perdido, é aquilo a que me apego para reivindicar um lugar para Daisy no Modernismo, este que se inaugura convencionalmente na Semana de 22, mas que já começara muito antes nas reuniões nas *garçonnières*, nas conversas informais, nos experimentos nos cadernos de anotação, no diário coletivo e naquela exposição de Anita Malfatti de que não podemos nunca esquecer. Há uma marca feminina no Modernismo. O evento de 1922, cujo centenário se celebra em fevereiro de 2022, é a parte visível, pública, em torno da qual há uma série de invisibilidades, tal como

¹⁵ Idem. *Um homem sem profissão sob as ordens de mamãe*. 2. ed. São Paulo: Globo, 1990. p. 133.

Daisy e sua obra perdida. E aqui não se deseja entender Daisy como uma moça revolucionária e à frente de seu tempo apenas. A reivindicação de sua presença em 22 também se refere à constatação do quanto há de tradicional naqueles primeiros anos do Modernismo.

Oswald de Andrade, anos mais tarde, não se limitou a terminar suas memórias contando o episódio em torno de Daisy. A década de 50, que corresponde ao fim de sua vida, é o momento em que o poeta retoma a Antropofagia através de suas teses filosóficas. Em *A crise da filosofia messiânica*, Oswald afirma que a humanidade voltará à realização de sua verdadeira vocação lúdica através da emergência do homem natural-tecnizado. Esse bárbaro tecnizado viverá em uma sociedade que desconhece a propriedade privada, em que não há Estado e em que o filho é de direito materno. É o Novo Matriarcado que, segundo ele, se anuncia.

Como se sabe, a defesa do Matriarcado já aparecera na obra de Oswald no *Manifesto antropófago* de 1928¹⁶, seis anos depois, portanto, da Semana de Arte Moderna. Entretanto, ali as ideias se expressam por aforismos, fragmentos, na linguagem característica de um manifesto. É na tese de 1950, com a qual Oswald concorreu à Cadeira de Filosofia da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo, intitulada *A crise da filosofia messiânica*¹⁷, que ele longamente discorre sobre as pesquisas de Bachofen em torno do Matriarcado nas quais embasa sua percepção de uma nova sociedade que se anuncia e o faz de forma profética. Como não relacionar a cultura digital com o homem natural tecnizado que seria liberto pelas tecnologias para realizar sua vocação lúdica? Chama atenção, portanto, que Oswald esteja tão profundamente às voltas com a tese em torno do Matriarcado no mesmo momento em que procura cumprir a promessa que fizera a Antônio Candido, de escrever suas memórias. Vejo, portanto, profundas e significativas relações entre a culpa oswaldiana em torno da morte de Daisy expressa em *Um homem sem profissão sob as ordens de mamãe* e o fato de Oswald escolher a sociedade matriarcal como a sociedade ideal no final de sua vida. É através da

¹⁶ ANDRADE, Oswald de. Manifesto antropófago. In: ANDRADE, Oswald de. *A utopia antropofágica*. 2. ed. Globo, 1995. p. 47-52.

¹⁷ Idem. *A crise da filosofia messiânica*. In: ANDRADE, Oswald de. *A utopia antropofágica*. 2. ed. Globo, 1995. p. 101-147.

hipótese de retorno ao filho de direito materno e o fim da propriedade privada que Oswald de Andrade elabora sua crítica àquela mesma cultura patriarcal que o fez negar o filho de Daisy.

O centenário da Semana de Arte Moderna deve, a meu ver, nos servir não apenas para reconhecer os inegáveis avanços estéticos que o evento expõe e que hoje celebramos. É absolutamente inegável que foi daquele encontro de jovens que buscavam negar o romantismo, o parnasianismo, o simbolismo e o realismo que se criou o ambiente para todos os avanços que ocorreram nos próximos anos com o que se convencionou chamar de Modernismo brasileiro. Pensar a Semana é certamente pensar num legado que significou a existência de Carlos Drummond de Andrade, de Clarice Lispector, de Guimarães Rosa, dentre muitos outros, todos a investigar a linguagem literária de forma radical. Mas hoje, passadas tantas décadas, nos é também dado o privilégio de ver retrospectivamente e perceber o quanto havia de tradicional naquele contexto e no comportamento daqueles jovens e, ao perceber a raridade de mulheres como artistas, investigar um pouco a relação que se mantinha, então, com o universo feminino.

No fim da década de 90, publiquei minha tese de doutoramento em que me dediquei a tematizar a historiografia literária e seu caráter construtivista tendo o caso de Daisy como fio condutor. Na ocasião eu já demonstrava como *O perfeito cozinheiro das almas d'este mundo* ganhara o estatuto de obra somente na década de 80 tendo sido por décadas um apêndice dos documentos biográficos de Oswald¹⁸. Acredito que assim como o volume passa em 1987 a integrar as obras completas de Oswald, hoje ele deva ser reivindicado como obra do grupo de pessoas que nele escreveram, incluindo-se aí Daisy, que é sua figura central, cuja escrita delicada marca várias páginas do volume:

Para o meu companheiro

9 horas... partimos os dois pela manhã, franjada ainda de nevoeiros húmidos. E o céu tão alto... e tão azul! E a paisagem que nos corri a beira o auto, tinha espanejamentos bruscos de vida e a cidade ao longe, batida de somnolencia era como esses desenhos a cores,

¹⁸ ALMEIDA, Tereza Virginia de. *A ausência lilás da Semana de Arte Moderna*. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 1998. p. 40.

que um papel de seda encobre por inteiro. E a capelinha clara que assombrava com seu traço o cenário de luz, se desfazendo de nevoa, surgiu radiosa e linda, a nos ditar na magestade real todo um poema de unção e de verdade.

Cyclone¹⁹

É possível ver no trecho acima, em sua plasticidade, a presença tanto do impressionismo presente na cena encoberta pela névoa quanto da modernidade expressa pela presença simultânea do automóvel e dos “espanejamentos bruscos de vida” que lhe correm à beira e que surgem como alegoria da velocidade.

Nada na escrita de Daisy, como o trecho exemplifica, fala de alguém a se expressar de forma casual. Ao contrário, tudo faz crer que, como alguém que deseje fazer da escrita seu ofício, Daisy escolha palavras, elabore seus fragmentos. Tudo faz crer que ela figuraria alguns anos depois como a representante feminina da literatura na Semana se não tivesse tido o destino trágico que teve.

Na Semana de Arte Moderna de 1922 figuram as artistas Anitta Malfatti, Gomide Graz e Zina Aíta representando as artes plásticas e Guiomar Novaes representando a música. Entretanto, nenhum nome figura como representante feminino na literatura, embora já tivéssemos desde o século XIX alguém como Maria Firmina dos Reis.

A mulher não está ausente como personagem da Semana, entretanto. E nem estará dos manifestos lidos na Semana como se pode ver no discurso proferido por Menotti del Picchia em 15 de fevereiro:

E a mulher? Fora a mulher-fetice, a mulher-cocaína,
a mulher-monomania, l'eternelle Madame!

Queremos uma Eva ativa, bela, prática, útil no lar
e na rua, dançando o tango e datilografando uma conta
corrente; aplaudindo uma noitada futurista e vaiando os
tremelicantes e ridículos poetaços, inçados de termos
raros como o porco-espinho de cerdas.

Morra a mulher tuberculose lírica! No acampamento de
nossa civilização pragmatista, a mulher é a colaboradora
inteligente e solerte da batalha diuturna e voa no
aeroplano, que reafirma a vitória brasileira de Santos

¹⁹ ANDRADE, Oswald de. *O perfeito cozinheiro das almas deste mundo*. São Paulo: Globo, 1992. p. 108.

Dumont, e cria o mecânico de amanhã, que descobrirá o aparelho destinado à conquista dos astros!²⁰.

Esse trecho do discurso de Menotti del Picchia diz muitas coisas sobre a forma como, então, se encarava o papel da mulher. Ele deseja uma “Eva ativa, bela, prática”, designações que remetem todas a uma atmosfera de modernidade. Mas, na sequência, afirma: “útil no lar e na rua, dançando o tango ou datilografando uma conta corrente”. Com isto, ao mesmo tempo em que deixa entrever que concebe a mulher como aquela que trabalha na rua e que, portanto, exerce alguma função remunerada, a descreve como útil no lar, levando a que se perceba que a mulher há de exercer todas as tarefas domésticas que lhe são destinadas há séculos. Na sequência, para tornar muito claro aos olhos do leitor contemporâneo onde está esta Eva em meio às inovações estéticas da Semana, Menotti del Picchia apresenta um quadro em que ela surge “aplaudindo uma noitada futurista” ou “vaiando os tremelicantes e ridículos poetaços”. Ou seja, na sua concepção, esta mulher não está em cena. Está na plateia apenas. Isto no campo das artes. Na vida é uma colaboradora “que cria o mecânico de amanhã, que descobrirá o aparelho destinado à conquista dos astros”. Ela não pode ser ela mesma o mecânico, mas exerce aquilo que reconhecemos como o que sempre lhe foi destinado, a maternidade.

O mais surpreendente, entretanto, é a frase que abre esse último parágrafo: “Morra a mulher tuberculose lírica”. Não sabemos se se trata de uma crítica direta a um tipo de versejar feminino praticado à época por mulheres, fortemente ligado à tradição romântica, mas a afirmação é agressiva, fortemente agressiva. E nos lembra do lugar no romantismo que Haroldo de Campos muitos anos depois dedicará a Daisy. O fato é que a Semana de Arte Moderna, ao menos no que tange à literatura, foi um evento marcadamente masculino e pouco tem se questionado neste sentido.

O caso de Daisy talvez seja apenas a ponta de um iceberg. Em algum lugar, deveriam existir as moças que almejavam a escrita literária e que encontravam, de formas diferenciadas, os obstáculos da cultura patriarcal. Por isso, propus o

²⁰ DEL PICCHIA. Menotti. *A semana revolucionária*. Campinas: Pontes Editores, 1992. p. 21.

tema da Semana e das invisibilidades e gostaria aqui de reivindicar que a figura de Daisy, ou melhor, que sua ausência na Semana de Arte Moderna funcione como uma metonímia para todas as escritoras que não puderam existir como tal na Semana de 22.

Atividade didática

Oswald de Andrade começou a escrita de seu romance cubo-futurista *Memórias sentimentais de João Miramar* em 1917, mas levou alguns anos elaborando seu texto até publicá-lo em 1924.

Em 1918, Oswald manteve uma *garçonnière* na qual compôs um diário-coletivo intitulado *O perfeito cozinheiro das almas d'este mundo*. Do livro participaram vários rapazes e uma única moça chamada Daisy, que assinava com o pseudônimo de Miss Cyclone.

Abaixo você encontra um trecho do romance de Oswald, o capítulo 66, seguido de um trecho do diário-coletivo assinado por Miss Cyclone.

Elabore um comentário em que estabeleça relações entre os escritos. Em que se aproximam e/ou se diferenciam? Considere, entre outros aspectos, as relações dos trechos com as inovações estéticas do modernismo.

TRECHO I

66. BOTAFOGO ETC.

“Beiramarávamos em auto pelo espelho de aluguel arborizado das avenidas marinhas sem sol.

Losangos tênues de ouro bandeiranacionalizavam o verde dos montes interiores.

No outro lado azul da baía a Serra dos Órgãos serrava.

Barcos. E o passado voltava na brisa de baforadas gostosas. Rolah ia vinha derrapava entrava em túneis.

Copacabana era um veludo arrepiado na luminosa noite varada pelas frestas da cidade.”

(ANDRADE, Oswald de. *Memórias sentimentais de João Miramar*. São Paulo: Globo, 1990. p. 66)

TRECHO 2

“9 horas... partimos os dois pela manhã, franjada ainda de nevoeiros húmidos. E o céu tão alto...e tão azul. A paisagem que nos corria a beira do auto, tinha espanejamentos bruscos de vida e a cidade ao longe, batida de somnolencia era como esses desenhos a cores, que um papel de seda encobre por inteiro. E a capelinha clara que assombra com seu traço o cenário de luz, se desfazendo da nevoa, surgiu radiosa e linda, a nos ditar na majestade real todo um poema de unção e de verdade...

Cyclone”

(ANDRADE, Oswald. *O perfeito cozinheiro das almas d'este mundo*. São Paulo: Globo, 1992. p. 108)



Grupo dos Cinco, 1922 – Anita Malfatti

DEPOIS DA SEMANA: DESCOBERTAS E INVENÇÕES DO BRASIL POR OSWALD E TARSILA

Thiago Gil Virava

DEPOIS DA SEMANA: DESCOBERTAS E INVENÇÕES DO BRASIL POR OSWALD E TARSILA

Thiago Gil Virava

Passados os dias de apresentações musicais, leituras de conferências, poemas, trechos de romances, exposição de arte e arquitetura, vaia da plateia e caricaturas jocosas publicadas nos jornais, que deram o tom da Semana de Arte Moderna de 1922, o grupo de escritores e artistas que havia se articulado para organizá-la tinha pela frente um problema: como continuar aquilo que a Semana havia criado, e que ninguém sabia ao certo o que era? Muito mais do que o sucesso ou até mesmo a qualidade estética – discutível em muitos aspectos – do que foi apresentado nos três festivais, essa era a grande questão que a Semana lançava.

Nos meses que se seguiram, pelo menos dois acontecimentos foram cruciais para a definição dos encaminhamentos do modernismo na cidade de São Paulo: o lançamento da revista *Klaxon*, em maio, e o retorno de Tarsila do Amaral, em junho, depois de sua primeira temporada de estudos de pintura em Paris. *Klaxon* foi um esforço importante do grupo modernista paulista para criar um espaço de circulação de experimentos poéticos e discussão de ideias estéticas. Além de Mário e Oswald de Andrade, uniram-se para a organização da revista os irmãos Guilherme e Tácito de Almeida, Rubens Borba de Moraes, Couto de Barros, Yan de Almeida Prado, Luís Aranha e Sérgio Milliet. A revista reunia contribuições não só do grupo de São Paulo, mas também dos participantes da Semana radicados em outras capitais, como Manuel Bandeira e Graça Aranha. A revista se destacava ainda pelo arrojado projeto gráfico de sua capa, exibindo uma letra A ampliada, conectando as palavras do subtítulo “mensário de arte moderna” e a cidade onde era editada, São Paulo¹.

¹ Criada pelo poeta Guilherme de Almeida, a capa teria sido inspirada na proposta de Fernand Léger para o livro de Blaise Cendrars, *La Fin du Monde Filmé par l'Ange Notre Dame* (1919), em que se nota o mesmo tipo de solução gráfica.

Mas eu gostaria de me aprofundar aqui no segundo acontecimento, pois a chegada de Tarsila em São Paulo e sua integração ao grupo modernista foi um fator determinante não só para o desenvolvimento da trajetória da artista, mas também para os rumos das pesquisas e da própria vida de um dos expoentes da Semana, Oswald de Andrade. Tarsila do Amaral retornava a São Paulo depois de dois anos de estudos de pintura na Académie Julian, em Paris. Ela já conhecia Anita Malfatti e, inclusive, contou que ficou sabendo da Semana de 22 através de uma carta enviada por Anita. Sua amizade com a pintora foi o que a aproximou do grupo modernista e da própria arte moderna. Algo interessante de se lembrar é que, em Paris, Tarsila não conhecia a pintura moderna de vanguarda. Foi em São Paulo que ela tomou conhecimento dos debates estéticos em torno de movimentos como o cubismo e o expressionismo².

Desse modo se formou o que ficou conhecido como o “Grupo dos Cinco”, composto, além das duas pintoras, por Mário de Andrade, Oswald e Menotti del Picchia, este último um dos principais agitadores e divulgadores das provocações dos modernistas na imprensa, pelo espaço que tinha para publicar quase diariamente na coluna “Crônica social” do jornal *Correio Paulistano*. Os cinco amigos se reuniam ora no ateliê de Tarsila, ora na *garçonnière* de Oswald, ora na casa de Mário, para discutir arte moderna a partir de leituras que faziam de revistas como *L’Esprit Nouveau*, *Le Mouton Blanc*, *Deutsche Kunst und Dekoration* ou *Die Kunst*³. Também compartilhavam leituras de trechos dos romances e poemas que estavam escrevendo – como *Paulicéia desvairada*, livro de poemas publicado por Mário ainda em 1922 –, para ouvir as opiniões e críticas uns dos outros. As atividades do grupo não chegaram a tomar uma dimensão pública. Eram mais um espaço de troca de experiências na intimidade de encontros embalados por canções brasileiras que Mário executava ao piano e ao violão. O espaço de divulgação das experiências criativas desse período foi *Klaxon*.

Os encontros do Grupo dos Cinco duraram apenas alguns meses, pois no início de 1923, Oswald e Tarsila, que iniciavam um romance secreto (a pintora ainda

² Sobre a descoberta das vanguardas europeias por Tarsila em São Paulo, ver AMARAL, Aracy. *Tarsila: sua obra e seu tempo*. 3. ed. São Paulo: Ed. 34; Edusp, 2003. p. 67-73.

³ Exemplares desses periódicos encontram-se hoje nos arquivos e bibliotecas do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo e do Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas, que abrigam as coleções, respectivamente, de Mário e Oswald de Andrade.

era casada, apesar de já não viver mais com o primeiro marido), mudaram-se para Paris, onde passariam todo aquele ano buscando construir uma rede de relações que lhes facilitasse o acesso ao mercado editorial e às galerias de arte moderna. Ambos se relacionaram com um grupo variado de artistas, músicos, escritores e outras figuras da cena cultural parisiense, frequentando clubes de dança, cafés-concerto, galerias, apartamentos e ateliês por onde circulavam Jean Cocteau, Jules Romains, Blaise Cendrars, Darius Milhaud, Fernand Léger, Constantin Brancusi, Albert Gleizes, André Lhote, Pablo Picasso, o *marchand* Léonce Rosenberg, entre outros.

Com exceção do poeta Blaise Cendrars, de quem o casal ficou mais próximo, tendo inclusive convidado o novo amigo para visitar o Brasil em diferentes ocasiões, é difícil avaliar qual o grau de proximidade e envolvimento de ambos com cada um desses personagens⁴. O que é possível dizer com mais segurança é que, durante sua experiência na capital dos *années folles*, o casal Tarsiwald, apelido que ganharam de Mário de Andrade, fez duas descobertas importantes. Primeiro, o “exercício militar” cubista exigido a qualquer artista com alguma pretensão de se inserir no mercado de pintura moderna parisiense⁵. Tarsila, cuja ambição maior era exatamente conquistar essa inserção, se exercitou nos ateliês de André Lhote, Albert Gleizes e Fernand Léger, este último a partir da indicação de Blaise Cendrars. A segunda descoberta foi a valorização das culturas africanas e afro-diaspóricas que se manifestava em diferentes aspectos da vida cultural parisiense, das mostras de *art nègre à jazz bands* e aos dançarinos e atores negros se apresentando em teatros e cabarés. Vale lembrar aqui da turnê realizada em Paris, entre fevereiro e agosto de 1922, pelo grupo Oito Batutas. Composto por músicos negros extremamente populares no Brasil, como Pixinguinha e Donga, o grupo apresentou-se em Montmartre com um repertório de maxixes, choros, lundus e sambas⁶.

O casal brasileiro não demorou a entender o recado. Paris lhes mostrava o quanto a modernidade que eles buscavam lá, na verdade já existia em seu

⁴ Durante os anos 1920, Cendrars fez três viagens ao Brasil, a primeira delas em 1924, a convite de Oswald, Tarsila e Paulo Prado.

⁵ Em uma entrevista concedida logo que chegou de Paris, a própria artista diz: “O cubismo é exercício militar. Todo o artista, para ser forte, deve passar por ele”. Cf. Tarsila do Amaral, a interessante artista brasileira, dá-nos as suas impressões. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 25 dez. 1923.

⁶ Cf. NETO, Lira. *Uma história do samba: as origens*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017. p. 124-135.

próprio país, mas não estava apenas nos bondes, automóveis ou viadutos de ferro que moldavam a paisagem urbana de São Paulo. A modernidade brasileira estava também, ou sobretudo, na poesia que emanava das criações anônimas da população, marcadas pela memória viva das culturas africanas e indígenas. Essa descoberta fica patente em um episódio narrado por Oswald de Andrade, ocorrido durante uma visita ao apartamento do compositor francês Darius Milhaud.

Um dos principais agentes da reconfiguração da cena musical parisiense nesse período, Darius Milhaud havia conhecido o maxixe brasileiro quando visitou o país como membro de uma missão diplomática, ao lado de Paul Claudel, entre 1917 e 1918. Em 1919, compôs *Le boeuf sur le toit*, título que traduz para o francês um maxixe de autoria do músico brasileiro Zé Boiadêro. A peça foi transformada depois em balé, em parceria com Jean Cocteau. *Le boeuf sur le toit* se tornaria ainda o nome do cabaré onde Oswald de Andrade conheceu Cocteau. Também de Milhaud era a composição musical do balé *La Création du Monde*, estreado pela companhia Les Ballets Suédois, no Théâtre des Champs-Élysées, em outubro de 1923, com a presença do casal Tarsiwald na plateia. Quando visitou o apartamento de Milhaud, Oswald ficou muito surpreso com uma das obras que viu na parede, representando uma paisagem com coqueiros, e perguntou a seu anfitrião quem era o autor. Milhaud lhe mostrou a assinatura “Jacaré” e disse: “O Brasil não sabe o que tem. Essas deliciosas pinturas que coloco, sem medo, em meu apartamento de Paris, ao lado de Picasso e Delacroix, foram compradas por quase nada no porto da Bahia. O dia em que vocês descobrirem que é esse o caminho da pintura brasileira, poderão conquistar um lugar interessante no mundo”⁷.

A anedota ilustra o caminho que tomariam as pesquisas do grupo modernista de São Paulo, um caminho que Mário de Andrade, sem nunca ter ido a Paris, já apontava nas cartas que enviava ao casal Tarsiwald. Em uma célebre carta enviada por Mário a Tarsila, em 15 de novembro de 1923, ele a convoca a abandonar “o Gris e o Lhote, empresários de criticismos decrépitos e de estesias decadentes” e ir para a “mata-virgem” brasileira, insistindo para que ela faça um movimento de volta para

⁷ O episódio é narrado por Oswald de Andrade no artigo Vantagens do caos brasileiro. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 12 dez. 1923.

dentro de si mesma⁸. O roteiro para a arte moderna brasileira que eles desejavam construir devia ser traçado a partir do estudo das formas de expressão estética anônimas e populares que carregassem o tipo de sinceridade criativa que Milhaud havia encontrado nas pinturas dos artistas do porto de Salvador.

O *Manifesto da Poesia Pau Brasil*, publicado no jornal *Correio da Manhã*, do Rio de Janeiro, logo depois do Carnaval de 1924, se alimenta fundamentalmente dessa intuição, somada a uma elaboração particular dos debates estéticos que circulavam entre os escritores e artistas que Oswald conheceu em Paris. O título do manifesto é uma referência à primeira matéria-prima extraída em larga escala do território invadido pelos colonizadores portugueses no século 16, um tipo de árvore de cujo tronco se podia obter um pigmento avermelhado, cor de brasa. Para Oswald, *Pau Brasil* era a metáfora para descrever tudo aquilo que manifestasse uma singularidade enquanto criação humana brasileira, especialmente quando contivesse a deturpação de uma referência ou modelo cultural de origem europeia, um desvio produzido por sua incorporação a uma sociedade formada pelo encontro e pelo choque entre diferentes culturas. *Pau Brasil* era o Barroco colonial produzido pelas mãos de artistas negros, como Aleijadinho e Mestre Ataíde, que incorporavam às figuras da iconografia cristã os traços fenotípicos das populações afro-brasileiras e indígenas; *Pau Brasil* era o engenho criativo que todos os anos punha nas ruas cariocas corpos gingando sambas e maxixes em fantasias de todas as épocas e lugares, acompanhando carros alegóricos absurdos, como a Torre Eiffel tropical que inspirou a tela *Carnaval em Madureira*, de Tarsila. Essas experiências estéticas arrebatadoras na sua simplicidade monumental eram entendidas como as legítimas manifestações do que seria a singularidade da cultura brasileira. E aos olhos do poeta Pau Brasil, que buscava fixá-las em seus versos, elas nada deviam a quaisquer outras expressões artísticas no mundo. “Wagner submerge ante os cordões de Botafogo”, nos diz o manifesto, preferindo a festa de rua do bairro carioca às óperas do compositor alemão.

A pesquisa do passado e do presente da cultura e da arte popular brasileira levou o grupo modernista de São Paulo a deixar seu habitat urbano para sair ao

⁸ AMARAL, Aracy. *Tarsila: sua obra e seu tempo*. 3. ed. São Paulo: Ed. 34; Edusp, 2003. p. 138.



encontro de um Brasil ainda em larga medida ignorado por quase todos eles. Duas viagens marcaram especialmente a história desse grupo. Uma primeira de trem, logo após o Carnaval de 1924, às montanhas de Minas Gerais que guardavam em suas cidades históricas os tesouros do Barroco colonial dos séculos 18 e início do 19, “redescobertos” junto com o ilustre convidado Blaise Cendrars. Além de Mário, Oswald e Tarsila, a “caravana modernista” que viajou a Minas foi composta ainda por Oswald de Andrade Filho, filho do primeiro casamento de Oswald, René Thiollier, Paulo Prado, Gofredo Silva Telles e Olívia Guedes Penteado, a grande mecenas e uma das principais incentivadora do grupo modernista junto à elite econômica paulista. A outra viagem, de navio e barco, envolveu apenas Mário de Andrade, que adentrou a floresta amazônica pelos grandes rios Amazonas e Madeira, em 1927, e percorreu o litoral e partes do sertão do nordeste entre 1928 e 1929, encontrando nas cidades visitadas os amigos com quem se correspondia por cartas.

Em Minas Gerais, Mário, Oswald e Tarsila “redescobriram” a riqueza do patrimônio artístico e arquitetônico colonial, ameaçado pelo descaso do poder público e pela tendência nacional a desvalorizar o produto local em prol de modelos importados. Em uma das entrevistas que concedeu a jornais locais, Oswald qualifica como “criminosa devastação” a presença de estilos arquitetônicos estrangeiros, como os *bungalows*, em cidades que abrigavam os melhores exemplos do estilo de moradia colonial. Essa percepção resultaria em um primeiro projeto, elaborado por ele em 1926, propondo a criação de um órgão federal dedicado à proteção do patrimônio artístico nacional⁹.

Já Tarsila, no texto *Pintura Pau-Brasil e Antropofagia*, publicado em 1939 na *Revista Anual do Salão de Maio*, relembra: “As decorações murais de um modesto corredor de hotel; o forro das salas, feito de taquarinhas coloridas e trançadas; as pinturas das igrejas simples e comoventes, executadas com amor e devoção por artistas anônimos; o Aleijadinho, nas estátuas e nas linhas gerais da sua arquitetura religiosa, tudo era motivo para as nossas exclamações admirativas. Encontrei em Minas as cores que adorava em criança [...] vinguei-me da opressão, passando-as

⁹ Dez anos depois, Mário seria convidado a redigir um anteprojeto que resultaria na criação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional pelo então Ministério da Educação e Saúde, em 1937.

para as minhas telas: azul-puríssimo, rosa-violáceo, amarelo-vivo, verde-cantante, tudo em gradações mais ou menos fortes, conforme a mistura de branco. Pintura limpa, sobretudo, sem medo de cânones convencionais”¹⁰.

Tarsila e Oswald compreenderam que estavam diante de monumentos da civilização brasileira, tamanha era a integração do trabalho humano à paisagem, tamanha era a originalidade da arquitetura residencial e religiosa, orientada por, mas também divergindo e transformando seus modelos portugueses. O roteiro da caravana por Minas Gerais incluiu, entre outras pequenas cidades, São João del-Rei, Tiradentes, Sabará, Belo Horizonte, Ouro Preto e Congonhas do Campo. Desse percurso resultou uma seção inteira de *Pau Brasil*, primeiro livro de poemas de Oswald, publicado em 1925, em Paris, com capa e ilustrações de Tarsila.

Os poemas que finalizam a seção *Roteiro das Minas* registram impressões da viagem e expressam toda a admiração de Oswald pelo legado da obra de Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho, especialmente no poema que encerra a seção e que leva o título de “Ocaso”:

No anfiteatro de montanhas
Os profetas do Aleijadinho
Monumentalizam a paisagem
As cúpulas brancas dos Passos
E os cocares revirados das palmeiras
São degraus da arte de meu país
Onde ninguém mais subiu

Bíblia de pedra sabão
Banhada no ouro das minas¹¹

A ideia apresentada pelo poema de que as capelas dos Passos da Paixão em Congonhas do Campo e sua integração à paisagem, monumentalizada no alto da colina pelos doze profetas, eram “degraus” da arte brasileira “onde ninguém mais subiu”, expressa em uma imagem poética a posição de Aleijadinho no pensamento de Oswald sobre a arte no Brasil. Por um lado, é uma afirmação de que Aleijadinho era

¹⁰ AMARAL, Tarsila do. Pintura Pau-Brasil e Antropofagia. In: BRANDINI, Laura (org.). *Crônicas e outros escritos de Tarsila do Amaral*. Campinas: Editora da Unicamp, 2008. p. 720. O texto foi originalmente publicado na RASM – Revista Anual do Salão de Maio. São Paulo, 1939.

¹¹ ANDRADE, Oswald de. Ocaso. In: ANDRADE, Oswald de. *Poesias Reunidas*. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017. p. 96.

o maior artista nacional; por outro, indicava sua “redescoberta” pelos modernistas, que escalavam aqueles degraus da arte nacional onde ninguém mais havia subido. A “bíblia de pedra sabão” inscrita nas esculturas dos profetas pode ser interpretada não apenas no sentido religioso, mas como uma indicação de que ali estava um ensinamento artístico a ser estudado e continuado pelos artistas brasileiros, algo que Oswald acreditava que Tarsila fazia em sua pintura da fase Pau Brasil.

É importante não perder de vista, no entanto, o quanto aquele grupo paulista que “redescobria” seu país, fazia isso de uma posição de “forasteiro” quase tão marcante quanto a de seu amigo franco-suíço Blaise Cendrars. Um episódio de exotismo às avessas, lembrado por Mário em 1939, ilustra bem essa condição. Ele conta que quando a caravana modernista chegou em uma pequena cidade mineira, ela causou tamanha agitação pela grande quantidade de pessoas e de bagagens, que um morador local perguntou se o circo havia chegado à cidade. Mário, bem-humorado, fez piada da confusão e perguntou a Tarsila: “E os elefantes, onde estão?”¹². A consciência dessa condição de alguém que ao mesmo tempo pertencia e não pertencia aos lugares que percorria é o que pode ter feito Mário de Andrade se autodenominar um “turista aprendiz”, em uma entrevista concedida logo depois de sua viagem para a Amazônia, realizada entre maio e agosto de 1927. Era um reconhecimento do quanto a vida e as culturas dos territórios palmilhados por ele eram de fato outros mundos, ao mesmo tempo próximos e distantes de sua experiência como um intelectual paulistano. E o mesmo vale para o casal Tarsiwald.

*

Se em *Roteiro das Minas*, vemos um Oswald extasiado diante do que entendia ser o monumento maior da civilização brasileira, nas duas primeiras seções de *Pau Brasil – História do Brasil e Poemas da colonização* – ele constrói uma versão “antiépica” da história nacional¹³. Na primeira, o poeta se apropria de um conjunto de textos

¹² ANDRADE, Mário de. Ao contrário de outros agrupamentos literários, os mineiros são individualistas. In: LOPEZ, Telê (org.). *Entrevistas e depoimentos*. São Paulo: T. A. Queiroz, 1983. p. 68-69.

¹³ Baseio-me aqui na leitura do crítico Jorge Schwarcz sobre os poemas de Pau Brasil como “uma versão anti épica da história nacional”. Cf. SCHWARTZ, Jorge. Tarsila e Oswald na sábia preguiça

históricos de cronistas portugueses e espanhóis sobre o Brasil, transformando-os em poemas que ressaltam o espanto da descoberta de algo nunca visto. Os poemas apresentam as impressões dos cronistas sem destacar qualquer espécie de conflito, revelando apenas aos poucos, de maneira muito sutil, interesses sexuais e econômicos presentes no contato com indígenas e na exploração da fauna, flora e geografia da terra “descoberta”. Veja-se, por exemplo, a serenidade com que se fala do processo de catequese indígena no poema “Prosperidade de São Paulo”, elaborado a partir da obra de Frei Vicente de Salvador:

Ao redor desta villa
Estão quatro aldeias de gentio amigo
Que os padres da Companhia doutrinam
Fóra outro muito
Que cada dia desce do sertão¹⁴

É uma descrição banal de uma atividade cotidiana da “Villa de São Paulo de Piratininga”: a escravidão indígena. A visão *Pau Brasil* antiépica da história nacional aparenta conduzir, dessa forma, a uma imagem que, embora notavelmente avessa à grandiloquência das narrativas oficiais, reconstrói o passado brasileiro de forma algo apaziguadora, naturalizando processos violentos. No entanto, ao fazer isso se apropriando com ironia e humor de narrativas históricas produzidas pelos primeiros europeus que tiveram contato com as terras brasileiras e tentaram entendê-la, a poesia *Pau Brasil* na verdade revela algo mais. Aquela imagem apaziguadora, a naturalização da violência, da ambição econômica pelas “riquezas naturais”, do interesse sexual por mulheres indígenas, das comparações entre costumes locais e europeus, misturada com a ingenuidade própria ao curto-circuito epistemológico diante do contato com o Outro e com as projeções de se estar no “terral paraíso”; todos esses aspectos estão presentes nas próprias fontes documentais sobre as quais se construía o que se convencionou chamar de “História do Brasil”. E era a presença desses elementos que o poeta queria pôr em relevo. Essa é a operação crítica da ironia *Pau Brasil* diante da história nacional, ao desejar mostrar que o país havia sido

solar. In: SCHWARTZ, Jorge. *Fervor das vanguardas: arte e literatura na América Latina*. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2013. p. 29.

¹⁴ ANDRADE, Oswald de. Prosperidade de São Paulo. In: ANDRADE, Oswald de. *Poesias Reunidas*. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017. p. 35.

objeto de exploração, mas também havia provocado uma alteração profunda na percepção de mundo dos europeus ocidentais, ideia que depois Oswald de Andrade ampliaria na Antropofagia. Ideia que ele também associava à poesia, pois o encontro com o jamais visto era a própria descoberta da poesia, como ele propõe no poema “3 de maio”, da seção *RP I*, também parte de *Pau Brasil*:

Aprendi com meu filho de dez anos
Que a poesia é a descoberta
Das coisas que eu nunca vi¹⁵

Oswald de Andrade também incorporou a seu primeiro livro de poemas seu encantamento pelas pinturas de Tarsila do Amaral. O poema “Atelier”, da seção *Postes da Light*, é o que dialoga com maior intensidade tanto com a obra quanto com a pessoa de Tarsila. A imagem da artista, nunca nomeada no poema, é construída pela menção a atributos físicos, de origem e de comportamento, assim como a lugares visitados pelo casal e notáveis em suas pinturas. Vale a pena transcrever o poema para que essas relações fiquem mais claras.

Caipirinha vestida por Poiret
A preguiça paulista reside nos teus olhos
Que não viram Paris nem Picadilly
Nem as exclamações dos homens
Em Sevilha
À tua passagem entre brincos

Locomotivas e bichos nacionais
Geometrizam as atmosferas *nítidas*
Congonhas descora sob o pátio
Das procissões de Minas

A verdura no azul klaxon
Cortada
Sobre a poeira vermelha

Arranha-céus
Fordes
Viadutos
Um cheiro de café
No silêncio emoldurado¹⁶

¹⁵ ANDRADE, Oswald de. 3 de maio. In: ANDRADE, Oswald de. *Poesias Reunidas*. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017. p. 57.

¹⁶ ANDRADE, Oswald de. Atelier. In: ANDRADE, Oswald de. *Poesias Reunidas*. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017. p. 76-77.

As três últimas estrofes remetem tanto às ilustrações de Tarsila do Amaral para as seções *Poemas da Colonização*, *São Martinho, RP I* ou *Postes da Light*, de *Pau Brasil*, quanto às pinturas *E.F.C.B.* ou *São Paulo (Gazo)*. Como observa Schwartz, os versos captam as “demonstrações modernas” alcançadas pelo Brasil até aquele momento, com a construção das ferrovias que permitiram aos modernistas a visita às cidades históricas mineiras, a circulação dos “fordes” nos centros urbanos, com sua paisagem já marcada por obras como o Viaduto do Chá e o Viaduto Santa Efigênia, em São Paulo. Quanto aos arranha-céus, a capital paulista contava apenas com um edifício de doze andares e 50 metros de altura, o Sampaio Moreira, inaugurado em 1924, na Rua Líbero Badaró, ainda longe das dimensões do edifício Martinelli, com mais de cem metros de altura, cuja construção apenas se iniciava naquele mesmo ano.

À geometrização das “atmosfera nítidas”, que transformava a geografia urbana e rural brasileiras, interligadas pelas linhas férreas, correspondia a geometria do espaço pictórico do artista, onde aqueles índices de modernidade convivem, na poesia como na pintura, com os casebres de açafrão e ocre, com os “bichos nacionais”, com a poeira vermelha, a verdura e o azul da “América folhuda”, como diz um verso do poema “Anhangabaú”, da mesma seção *Postes da Light*. Esse aspecto cromático dos poemas de *Pau Brasil* faz lembrar da frase de Machado Penumbra, autor imaginário que assina o prefácio das *Memórias Sentimentais de João Miramar*, romance de Oswald publicado em 1924: “nossa natureza como nossa bandeira, feita de glauco verde e de amarelo jalde, é propícia às violências maravilhosas da cor. Justo é pois que nossa arte também o queira ser”¹⁷. É possível que Tarsila tenha se inspirado nessa ideia ao propor a capa de *Pau Brasil*, que nada mais é do que a bandeira brasileira, com a única modificação de que a inscrição da faixa, “Ordem e Progresso”, dá lugar a “Pau Brasil”.

Nas pinturas que Tarsila produziu nesse período (1924-1925), é possível notar o mesmo olhar “ingênuo” que Oswald perseguia nos poemas de *Pau Brasil*. Em obras como *A Feira II*, *O Pescador* ou *EFCB*, a artista deliberadamente ignora as

¹⁷ ANDRADE, Oswald de. *Memórias sentimentais de João Miramar*. 5. ed. São Paulo: Globo, 2004. p. 70.

leis da perspectiva linear e distorce a escala dos objetos. Signos de modernização (postes telegráficos, pontes e estruturas de ferro, elementos de sinalização urbana) constroem a paisagem pictórica junto à natureza tropical e à simplicidade do desenho e da cor das construções populares. A perspectiva linear já não rege mais a organização dos objetos no espaço, que obedecem às necessidades do espaço da própria pintura. Os objetos mais distantes podem aparecer do mesmo tamanho ou mesmo maiores do que os objetos mais próximos do primeiro plano.

O olhar “ingênuo” se projeta sobre os elementos modernos da paisagem urbana, transformando-os em quase bichos que perambulam na paisagem. Essa ingenuidade consciente e calculada se une a uma tentativa de tradução de um aspecto visual da cultura material moderna. Nos quadros de Tarsila, plantas, frutas, montanhas, casas, pessoas e bichos, assumem um aspecto de objeto industrial, liso, reluzente e sólido, como se tivesse saído de um torno mecânico. Procedimento pictórico que Oswald associava à pintura automotiva e que Tarsila trazia na bagagem de suas aulas com Fernand Léger¹⁸. Era assim que a pintura *Pau Brasil* apreendia a linguagem moderna e a transformava em algo “bárbaro e nosso”, como defendia o *Manifesto da Poesia Pau Brasil*.

O principal objetivo do manifesto era a afirmação daquilo que Oswald e Tarsila haviam começado a descobrir em Paris e seguiram buscando em Minas Gerais: era preciso trabalhar as riquezas culturais que o Brasil já possuía e ignorava. Mas, para sermos modernos, era preciso trabalhar essas riquezas com as ferramentas modernas que as vanguardas europeias forjaram. O trecho do manifesto a seguir é especialmente potente a esse respeito:

O equilíbrio
O acabamento de carroserie
A invenção
A surpresa
Uma nova perspectiva
Uma nova escala
Qualquer esforço natural nesse sentido será bom. Poesia

¹⁸ Em 1925, a própria artista afirmou que trabalhava pacientemente para que seu quadro fosse “lindo, limpo, lustroso como uma Rolls [Royce] saindo da oficina”. Cf. Carta de Tarsila a Joaquim Inojosa, São Paulo, 6 nov. 1925, citada em AMARAL, Aracy. *Tarsila: sua obra e seu tempo*. 3. ed. São Paulo: Ed. 34; Edusp, 2003. p. 205.

Pau-Brasil.

O trabalho contra o detalhe naturalista – pela síntese; contra a morbidez romântica – pelo equilíbrio geométrico e pelo acabamento técnico; contra a cópia, pela invenção e pela surpresa.

Uma nova perspectiva.

A outra, a de Paolo Uccello criou o naturalismo de apogeu. Era uma ilusão de ótica. Os objetos distantes não diminuam. Era uma lei de aparência. Ora, o momento é de reação à aparência. Reação à cópia. Substituir a perspectiva visual e naturalista por uma perspectiva de outra ordem: sentimental¹⁹

Fica claro como Oswald de Andrade está tentando conciliar os fundamentos da pintura cubista, que ele já conhecia e defendia desde 1922, mas cujos princípios aprofundou durante sua estadia em Paris, com a valorização do que seria algo supostamente característico da realidade e da experiência cultural brasileira, a pureza e a ingenuidade dos olhos não viciados.

Ao chamar atenção no início do manifesto para o “azul cabralino” dos céus, para os “casebres de açafreão e de ocre nos verdes da favela” como fatos estéticos, bárbaros e nossos, é esse enraizamento na experiência e na vida que ele procura. E essa vida, no caso de um poeta brasileiro, tinha de ser tipicamente brasileira, tinha de conter a “originalidade nativa”. Vejamos mais um último trecho do manifesto:

O estado de inocência substituindo o estado de graça que pode ser uma atitude de espírito. O contrapeso da originalidade nativa para inutilizar a adesão acadêmica [...] O melhor de nossa tradição lírica. O melhor de nossa demonstração moderna. Apenas brasileiros de nossa época. [...]

Nenhuma fórmula para a contemporânea expressão do mundo. Ver com olhos livres. [...]

Temos a base dupla e presente – a floresta e a escola. A raça crédula e dualista e 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 equações”²⁰.

¹⁹ ANDRADE, Oswald de. Manifesto da Poesia Pau Brasil. In: ANDRADE, Oswald de. *A utopia antropofágica*. 4. ed. São Paulo: Globo, 2011. p. 63.

²⁰ ANDRADE, Oswald de. Manifesto da Poesia Pau Brasil. In: ANDRADE, Oswald de. *A utopia antropofágica*. 4. ed. São Paulo: Globo, 2011. p. 64-65.

Atividade didática

Esse era, portanto, o caminho apontado pelo casal Tarsiwald para encarar o problema daqueles anos posteriores ao trabalho aberto pela Semana de Arte Moderna. Problema que Oswald define como “ser regional e puro em sua época”.

Tratava-se de compreender a poesia que existe nos fatos estéticos característicos da realidade brasileira. E de saber traduzi-los, por exemplo, em pinturas, levando-se em conta o ensinamento moderno de que um quadro é antes de tudo linhas e cores. Ou seja, levando-se em conta que a experiência com a arte moderna começa pelo reconhecimento da linguagem e de seu poder de produzir realidades.

Era assim que o casal Tarsiwald inventava um Brasil para a arte moderna. E ao mesmo tempo, inventava uma arte moderna para o Brasil que descobriram juntos depois de 1922.

O modernismo brasileiro a partir da poesia de Oswald e da pintura de Tarsila

Objetivos

- ampliação de repertório sobre a cultura brasileira (movimento modernista)
- exercitar leitura e interpretação de texto em língua portuguesa
- exercitar escrita em língua portuguesa

Etapas

1. Breve apresentação de Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral, destacando a importância de ambos para o modernismo brasileiro na década de 1920. Exemplos de obras relevantes que podem ser citadas:
 - Oswald de Andrade: *Manifesto da Poesia Pau Brasil* (1925), *Manifesto Antropófago* (1928), romance *Memórias Sentimentais de João Miramar* (1924) livro de poesias *Pau Brasil* (1925)
 - Tarsila do Amaral: pinturas *A Negra* (1923), *Carnaval em Madureira* (1924), *E.F.C.B.* (1924), *A Cuca* (1924), *A Feira II* (1925), *Abaporu* (1928), *A Lua* (1929)
2. A partir da relação colaborativa entre o casal no livro *Pau Brasil* (capa e ilustrações de Tarsila), propor a leitura (integral ou de versos selecionados) do poema “Atelier”, seguida de conversa.

Atelier

Caipirinha vestida por Poiret
A preguiça paulista reside nos teus olhos
Que não viram Paris nem Picadilly
Nem as exclamações dos homens
Em Sevilha
À tua passagem entre brincos

Locomotivas e bichos nacionais
Geometrizam as atmosferas *nítidas*
Congonhas descora sob o pálio
Das procissões de Minas

A verdura no azul klaxon
Cortada
Sobre a poeira vermelha

Arranha-céus
Fordes
Viadutos
Um cheiro de café
No silêncio emoldurado

- O poema permite trabalhar:
 - aspectos culturais (discussão sobre a palavra “caipirinha”, sobre a tradição religiosa das procissões)
 - aspectos históricos (locomotiva e café, história econômica de São Paulo entre o fim do século 19 e início do 20)
 - aspectos estéticos (verso livre, sem rima e métrica, na poesia modernista)
 - incorporação de palavras estrangeiras na língua portuguesa (klaxon, fordes)
 - oralidade x escrita (“atmosfera”)
- 3. Apresentar reproduções de uma ou duas pinturas de Tarsila do Amaral e pedir a escrita de um texto breve (até 40 palavras), descrevendo a pintura.
 - para auxiliar os estudantes, pode-se deixar algumas palavras-chave disponíveis
 - reforçar que a proposta é descritiva, a partir do que eles veem na obra, não uma interpretação
 - as obras de Tarsila permitem trabalhar vocabulário sobre objetos, pessoas, roupas, animais, frutas, paisagens, cores e formas geométricas
 - sugestão: *E.F.C.B* e *A Feira II*
- 4. Concluir com a leitura compartilhada dos textos produzidos e roda de conversa para troca sobre a experiência.

MINIBIOGRAFIAS

Alexandre Pilati



Alexandre Pilati é professor associado do Departamento de Teoria Literária e Literaturas (TEL) e do Programa de Pós-graduação em Literatura (POSLIT) da Universidade de Brasília (UnB). Desde 2008, atua nos cursos de graduação em Letras-Português e Português do Brasil como Segunda Língua (PBSL). Tem como temas de pesquisa centrais a formação da literatura brasileira, a poesia e o ensino de literatura. Realizou estágio pós-doutoral na Universidad de Buenos Aires (Argentina) e foi *visiting professor* na Università degli Studi di Perugia (Itália). Atuou como consultor técnico responsável pela elaboração da *Proposta curricular para cursos de literatura brasileira nas unidades da rede de ensino do Itamaraty* (FUNAG, 2020) e foi um dos organizadores do *Panorama da contribuição do Brasil para a difusão do Português* (FUNAG, 2021). É autor, entre outros, de *A nação drummondiana* (7Letras, 2009) e *Poesia na sala de aula* (Pontes, 2017).

Adriano Luiz Duarte



Adriano Luiz Duarte é Graduado em história e mestre em sociologia pela USP e doutor em história social pela Unicamp. Professor de história do Brasil e história contemporânea na Universidade Federal de Santa Catarina. Autor dos livros: *Cidadania e exclusão: Brasil, 1935-1945*, *O direito à cidade: São Paulo, 1942-1953* e *Literatura e política no Estado Novo: os concursos literários promovidos pelo Ministério do Trabalho, Indústria e Comércio em 1942 e 1944*, e de vários artigos em revistas nacionais e estrangeiras sobre a relação entre história e literatura.

Christian Bruno Alves Salles



Christian Bruno Alves Salles é doutor em Sociologia, pelo Instituto de Estudos Sociais e Políticos/Universidade do Estado do Rio de Janeiro, mestre em Ciência Política, pela Universidade Federal de Minas Gerais, bacharel e licenciado em História, pela Universidade Federal de Minas Gerais. Como pesquisador, vem se dedicando ao estudo do modernismo brasileiro, com ênfase em análises de aspectos políticos e sociais do movimento antropofágico e da poética de Carlos Drummond de Andrade. Em 2019, concluiu estágio de pós-doutoramento vinculado à Universidade Federal do Rio de Janeiro e, atualmente, realiza um segundo estágio de pós-doutoramento vinculado à Universidade Federal de Minas Gerais. É autor dos livros *O caos preclaro: identidade nacional e resistência simbólica na antropofagia oswaldiana*, lançado pela Editora 7 letras, em 2019, e *Pelas ruas do público: o sentimento do Brasil e do mundo na poética de Carlos Drummond de Andrade (1930-1945)*, recém-lançado pela Editora Mauad X.

Clarissa Loyola Comin



Clarissa Comin nasceu em Fortaleza e vive em Curitiba. É mestra em Estudos Lusófonos pela Universidade de Lyon II e mestra em Estudos Literários pela UFPR (Universidade Federal do Paraná). Tem doutorado em Estudos Literários pela mesma instituição e pesquisa as relações entre mídias e Literatura Brasileira Contemporânea. Faz parte do *Species* – Núcleo de Antropologia Especulativa (UFPR). Atua como autora de material didático para cursos de Letras EaD e professora de língua francesa. Em 2019 publicou seu primeiro livro de ficção, *vasto trovarr*, pela editora Benfazeja, e em 2020 um volume de contos, *nebulosas*, pela editora Medusa.

Daniel Serravalle de Sá



Daniel Serravalle de Sá é professor do Departamento de Língua e Literatura Estrangeiras da Universidade Federal de Santa Catarina e nos programas de pós-graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas (PPGICH/UFSC), em Literatura (PPGLit/UFSC) e em Letras da Universidade Federal de Sergipe (PPGL/ UFS). Entre 2007 e 2010 foi nomeado pelo Ministério das Relações Exteriores para ser Leitor Brasileiro na University of Manchester, onde ensinou literatura e cultura brasileira. Foi Membro da Comissão Assessora da Área de Letras Inglês do Exame Nacional de Desempenho dos Estudantes do Ensino Superior (ENADE/ INEP/MEC) para o triênio 2017-2019. É coordenador do projeto Gothic Digital Library@UFSC, biblioteca digital hospedada no Repositório Institucional da UFSC. Seus interesses de pesquisa englobam o estudo da cultura popular e a relação entre literatura, cinema e outras artes. Nos últimos anos, tem escrito sobre o gótico e suas manifestações em diferentes contextos culturais. É autor do livro *Gótico Tropical: o sublime e o demoníaco em O Guarani* (Edufba, 2010) e de capítulos nos livros *World Film Locations: São Paulo* (Intellect, 2013), *Tropical Gothic in Literature and Culture: The Americas* (Routledge, 2016), *Latin American Gothic in Literature and Culture: transposition, hybridization, tropicalization* (Routledge, 2018) e *B-Movie Gothic* (Edinburgh University Press, 2018).

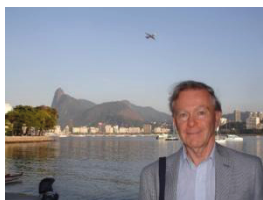
Gisele Tyba Mayrink Orgado



Gisele Tyba Mayrink Orgado possui graduação em Comunicação Social, com habilitação em Jornalismo (FACHA-RJ); Licenciatura e Bacharelado em Letras-Inglês pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Possui mestrado e doutorado pelo Programa de Pós- Graduação em Estudos da Tradução (PPGET) na mesma instituição. Atua como professora de língua e cultura Japonesa; de inglês; e de PLE (Português como Língua Estrangeira). Desenvolve pesquisas nas áreas de tradução

entre literatura e outras mídias, tradução audiovisual, literatura infantil e juvenil, tradução e cultura, paratextualidade e (para)tradução; paremiologia, e lexicografia e tradução; e ensino de língua estrangeira. Publicou sua primeira tradução a partir da obra de Edogawa Rampo com o livro *A Cadeira Humana* (2022). Nomeada para o posto de Leitora Brasileira do Instituto Guimarães Rosa (Ministério das Relações Exteriores) para exercer suas atividades de ensino de língua portuguesa e cultura brasileira, entre 2020 e 2024, na Universidade de Birmingham, Reino Unido.

Kenneth David Jackson



Kenneth David Jackson é professor de literatura luso-brasileira na Yale University. Doutorou-se com Jorge de Sena na Universidade de Wisconsin-Madison. Interessa-se pelos movimentos modernistas na literatura e outras artes, na cultura portuguesa na Ásia, na poesia, música e etnografia. Entre os seus livros: *Cannibal Angels: Transatlantic Modernism and the Brazilian Avant-Garde* (2021), *Machado de Assis: A Literary Life* (2015), *Adverse Genres in Fernando Pessoa* (2010), *Oxford Anthology of the Brazilian Short Story* (2006), *Haroldo de Campos: A Dialogue with the Brazilian Concrete Poet* (2005), o CD-ROM *Luís de Camões and the First Edition of The Lusiads, 1572* (2003) e *A Vanguarda Literária no Brasil* (1998). *Sobre o Oriente, A Presença Oculta, Sing Without Shame, De Chaul a Batticaloa: As Marcas do Império Marítimo Português na Índia e no Sri Lanka, Os Construtores dos Oceanos* e três CDs na série *A Viagem dos Sons*. É cotradutor para o inglês dos romances *Parque Industrial* e *Serafim Ponte Grande* e atualmente prepara o jornalismo de *Patrícia Galvão* para publicação. Pesquisou na Índia e no Sri Lanka, foi professor da Fulbright no Brasil e atuou como violoncelista em várias orquestras profissionais e num quarteto de cordas.

Tereza Virginia de Almeida



Tereza Virginia de Almeida é Professora Titular de Literatura Brasileira da Universidade Federal de Santa Catarina onde atua desde 1996. É mestre em Literatura Brasileira pela Pontifícia Universidade do Rio de Janeiro e doutora em Literaturas de Língua Portuguesa pela mesma instituição. Durante seu doutoramento realizou pesquisa na Universidade de Toronto, no Canadá, sob supervisão de Linda Hutcheon. Em 1998, lançou o livro, originário de sua tese, intitulado *A ausência lilá da Semana de Arte Moderna: o olhar pós-moderno*. Em 1999, cursou pós-doutorado na Universidade de Stanford nos Estados Unidos sob supervisão de Jeffrey Schnapp e Hans Ulrich Gumbrecht e, em 2013, na Universidade La Trobe, na Austrália, sob supervisão de Norie Neumark. Tereza Virginia é, ainda, compositora e intérprete tendo lançado os álbuns *Tereza Virginia* (2008), *Aluada* (2011) e *Bemmevi* (2018). Em 2017, Tereza Virginia lançou o clipe *Verbo arcaico*, gravado no Ribeirão da Ilha, em Florianópolis, Santa Catarina, Brasil. Tem publicado sobre voz, canção popular, entre outros assuntos.

Thiago Gil Virava



Thiago Gil Virava é Mestre e Doutor em Artes Visuais pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (2012 e 2018). Entre 2011 e 2016, foi colaborador da Enciclopédia de Artes Visuais do Instituto Itaú Cultural como pesquisador e redator. É autor dos livros *Uma Brecha para o Surrealismo* (Alameda, 2015) e *Um boxeur na arena: Oswald de Andrade e as artes visuais no Brasil* (Edições Sesc/Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin, no prelo). Entre 2018 e 2021, colaborou com o Prof. Tadeu Chiarelli no projeto de pesquisa *Monumento às Bandeiras como processo: do presente ao passado*, junto ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da ECA-USP, co-coordenando dois módulos da disciplina resultante da pesquisa. É pesquisador da Fundação Bienal de São Paulo desde 2013 e atualmente ocupa o cargo de Coordenador de Pesquisa e Difusão.



FUNDAÇÃO
ALEXANDRE
DE GUSMÃO



IGR
Instituto Guimarães Rosa