

# OSWALD: CONSTRUTOR DE RUÍNAS

Claudio Carvalho  
Doutorando em Literatura Brasileira  
Faculdade de Letras/UFRJ

## ABSTRACT:

This work is about the aesthetics and ideological features of *Memórias Sentimentais de João Miramar* and *Serafim Ponte Grande* novels that been written by Oswald de Andrade, considered like inseparable parts of a same literary exercise of disconstruction of the tradicional rhetoric of the narrative. Reflection about the relationship between the literary undertaking of Oswald de Andrade and the 20's european vanguard. Reflection about the literary tendency of Oswald de Andrade that returns not only against the artistic traditional paradigms but also against the western civilization model.

O título do presente trabalho não é criação nossa. Recentemente, em palestra proferida na Faculdade de Letras/UFRJ, falando sobre aspectos da obra de João Cabral de Melo Neto, o Professor Antônio Carlos Secchin, ao referir-se a Oswald de Andrade, citado como um dos autores que influenciaram a criação poética cabralina, utilizou-se do epíteto que nos serve de título. Tínhamos já a intenção de escrever um texto aproximando os dois empreendimentos mais radicais da prosa de Oswald de Andrade - *Memórias Sentimentais de João Miramar* e *Serafim Ponte Grande*, de agora em diante referidos, respectivamente, como *Miramar* e *Serafim* -, considerados para efeito de estudo, seguindo a sugestão do texto crítico *Serafim: um grande não livro*, de Haroldo de Campos [Andrade (1978: 107)], como partes inseparáveis de um mesmo e atrevido exercício literário. E também como exemplos da influência das pregações das vanguardas européias sobre as letras nacionais. O presente trabalho usará os textos de Oswald para refletir, de um modo geral, sobre as vanguardas. Sobre a chamada *tradição de ruptura*, característica fundamental do empreendimento artístico contemporâneo, que nos leva ao desafio de uma permanente revisão de paradigmas estéticos e teóricos. A expressão empregada pelo Professor Secchin caiu-nos como uma luva. A *ânsia de destruir* é, sem dúvida, uma característica comum entre os dois

romances que serão objeto do presente trabalho. É também uma característica que pode ser atribuída, de modo geral, a quase toda atividade literária de Oswald de Andrade. E ainda um aspecto que nos permite aproximar Oswald de Andrade das chamadas *vanguardas européias*. O empreendimento estético dessas *vanguardas* tinha um evidente aspecto iconoclasta. E não apenas direcionado contra o modo acadêmico de fazer arte. As *vanguardas* colocaram em questão o modelo cultural ocidental, seus paradigmas e teorias.

De um modo geral, poderíamos afirmar que a chamada *questão social*, cujo porta-voz de maior projeção acabou sendo Karl Marx, e as revelações de Freud sobre a *psique* humana, somadas ao contato mais estreito da Europa com outros modelos culturais -paradoxalmente devido à expansão imperialista -, produziram nas *vanguardas* um desejo iconoclasta. O Ocidente como um todo foi colocado em questão. Se somarmos esses fatores de instabilidade às mudanças trazidas pelo desenvolvimento tecnológico acelerado e o clima beligerante que varreu a Europa daquele período, veremos o *caldo de cultura* que gerou nossa *modernidade*, tão cheia de paradoxos e maravilhas.

Oswald de Andrade, após sua primeira viagem à Europa, trouxe consigo o mesmo impulso destrutivo que galvanizava as *vanguardas européias*. Em nosso ponto de vista, no panorama das letras brasileiras, a obra de Oswald de Andrade deve ser considerada mais por aquilo que tentou destruir do que por sua herança deixada em termos de "*obra construída*". Cedo, Oswald de Andrade parece ter percebido o que só mais recentemente tem sido apregoado pela teoria da ciência e pelos estudiosos dos fenômenos artísticos: o conhecimento e as criações humanas evoluem mais por rupturas de paradigmas do que por religioso respeito a métodos preestabelecidos.

Não há dúvida alguma de que tanto o *Miramar* quanto o *Serafim* são obras de *vanguarda* e estão, para usar uma expressão em moda, *antenas* com os acontecimentos culturais da Europa do princípio do século. Não vemos, entretanto, o menor proveito, nem mesmo didático, em tentarmos "*catalogar*" o *Miramar* ou o *Serafim* segundo alguma definição estanque que os caracterize como *futuristas*, *cubistas*, *cubo-futuristas* ou qualquer outro rótulo, tomado de forma absoluta. Em termos de história da literatura brasileira, expressão que ainda melhor se aplica aos referidos textos de Oswald de Andrade, é simplesmente *modernista*. Definir, porém, o *Miramar* ou o *Serafim* como *obras modernistas*, convenhamos, também não contribui grande coisa para a compreensão das referidas obras, pois, como afirma Merquior: "(...) como o pós-romantismo, o modernismo não é um estilo, e sim um 'complexo estilístico.'" [Merquior (1974)] Por certo, o presente trabalho poderá oferecer algum proveito ao leitor a partir do momento em que procure estabelecer as conexões existentes entre as obras de Oswald de Andrade e algumas das características comuns às obras pertencentes ao "*complexo estilístico modernista*".

Não há como evitar, porém, discussões em torno de alguns conceitos, como *futurismo*, por exemplo. O próprio Oswald, nos tempos heróicos da luta modernista, usou, para referir-se à estética autoproclamada revolucionária das vanguardas brasileiras, o termo *futurista*. Oswald, por exemplo, mais dado a engajamentos que Mário de Andrade, saudou a publicação de *Paulicéia Desvairada* com um artigo onde chama Mário de Andrade de "O Meu Poeta Futurista" (Jornal do Comércio, 27/05/21), no que foi rapidamente corrigido pelo prudente Mário, que, segundo Bosi, negou "ser adepto da corrente marinettiana, apontando em escritores clássicos e modernos as mesmas liberdades de fatura e de concepção a que se entregou na *Paulicéia*". [Bosi (1975: 379)]

A propósito do termo *futurista*, no contexto do princípio do século no Brasil, Alfredo Bosi afirma:

"O termo *futurista*, com todas as conotações de 'extravagância', 'desvario' e 'barbarismo', começa nos jornais brasileiros a partir de 1914 e vira ídolo polêmico na boca dos puristas." [Bosi (1975:374)]

*Futurismo* é, portanto, naquele contexto, um nome genérico. É, muitas vezes, usado pejorativamente contra as vanguardas. Ou apressadamente, por modernistas como Oswald, para representar tudo aquilo que se opunha, de modo geral, a perspectivas estéticas tradicionalistas. Trata-se, segundo Bosi, de um epíteto cômodo porque a pregação de Marinetti é, entre os brasileiros, a mais conhecida. E não são apenas os puristas que circulam com dificuldade entre as muitas concepções estéticas da vanguarda européia; fala-se em mais de quarenta ismos surgidos em torno da Primeira Guerra [Teles (1983:28)]. O próprio Oswald apresenta uma perspectiva muito genérica do termo *futurismo*. Tomemos como exemplo o seguinte texto, em que Oswald de Andrade estabelece ligações entre a estética "revolucionária" e a vida urbana paulista:

"Nunca nenhuma aglomeração urbana esteve tão fatalizada a futurismos de atividade, de indústria, de história da arte, como a aglomeração paulista. Que somos nós, forçadamente, ineludivelmente, se não futuristas - povo de mil origens, arribado em mil barcos, com desastres e ânsias?" [Bosi (1975:378)]

*Futurismo* no texto citado é um conceito ao mesmo tempo amplo e vago e não relacionado apenas com questões artísticas. Além dessa visão genérica do termo, há ainda um ecletismo muito grande, em Oswald em particular e nos modernistas brasileiros de modo geral, com relação à incorporação das diferentes vanguardas européias. Ecletismo esse, aliás, que não era exclusividade das vanguardas brasileiras. Poderíamos afirmar que a arte moderna como um todo é marcada por grande ecletismo. Alfredo Bosi destaca um pequeno artigo de Oswald, para o número dois de Klaxon:

"(...) o líder do movimento modernista exalta ao mesmo tempo o subjetivismo total de Rimbaud e Lautréamont, pais do surrealismo internacional, e afirma que o

'eu instrumento não deve aparecer' na poesia moderna, o que implica a construção formal objetiva pregada pelos futuristas e pelos cubistas." [Bosi (1975:384)]

Entretanto, a aparente contradição se deve menos à "sofrível coerência estética" [Bosi (1975:384)], atribuída por Bosi a Oswald e Mário, do que a uma característica da arte moderna apontada por Merquior:

" (...)toda a arte moderna foi vocacionalmente surrealista; toda ela compreendeu o princípio de realidade como uma coação, uma limitação das possibilidades vitais do homem; toda ela concebeu a autonomia do imaginário em termos de revolta existencial, de 'revolução cultural'. Com ou sem a utopia da 'escrita automática', a atitude surrealista inoculou na arte moderna a mística da liberdade espiritual, fonte número um da contracultura de vanguarda." [Merquior (1974:87)]

*Miramar* e *Serafim* refletem bem a tensão presente nas obras das vanguardas: uma busca de objetividade (como forma de superar o sentimentalismo retórico e populista dos românticos e também de suplantar o tom pomposo de um humanismo cheirando a latim e bolor), convivendo, entretanto, com uma dose de subjetivismo de outra natureza. Um subjetivismo marcado pelo *inconsciente freudiano* ou pelas concepções filosóficas de Bergson.

Nunca é demais lembrar, entretanto, que há autores, como Lionel Trilling [apud Poggioli (1981)], que consideram a psicanálise o ponto culminante da literatura romântica do século XIX. Seria um trabalho bastante interessante mostrar como o romantismo sobreviveu às vanguardas - e nas vanguardas - através da influência das teorias freudianas. Mas isso é um outro assunto.

Renato Poggioli [1981] tenta resolver a questão *objetivismo versus subjetivismo* em arte moderna identificando a presença de duas tendências: uma mais abstracionista (identificada com o *espírito científico* e com o que se costuma chamar de *desumanização*) e outra mais psicológica. Sem dúvida, tais tendências existem. Porém, existem realmente como *tendências*. Em certo sentido, como já apontamos através da citação de Merquior, mesmo no mais abstrato Mondrian, pulsa uma certa *atitude surrealista*. Uma negação do *princípio de realidade* em nome da *autonomia do imaginário*.

*Miramar* e *Serafim* são obras em que duas tendências opostas se debatem. Nessas obras, aparentes antíteses se aproximam: a sintaxe livre, a linguagem antilírica, o dinamismo mecânico dos *futuristas* e colagens *cubistas* (trechos de cartas, cenas de teatro...), convivem com personagens disformes e grotescas (de um modo quase *expressionista*). Além de um conteúdo *psicológico* que só se torna mais evidente, entretanto, através da leitura de *Um homem sem profissão* [Andrade (1976)].

Não há, entretanto, nenhuma dúvida, o *Manifesto Futurista* [Teles (1983:95-101)], de Marinetti, influenciou diretamente a criação artística de Oswald de Andrade, fato admitido, explicitamente, embora de forma meio travessa, pelo próprio Oswald, em *Um homem sem profissão*:

"Dos dois manifestos que anunciaram as transformações do mundo, eu conheci em Paris o menos importante, o do futurista Marinetti. Carlos Marx me escapara completamente." [Andrade (1976:70)]:

Não seria, porém, necessária a admissão explícita de Oswald de Andrade para notarmos as raízes futuristas, especialmente do *Miramar*. Na referida obra, Oswald adota o princípio futurista da *imaginação sem fios*, abolindo praticamente a pontuação e a sintaxe. Há uma nítida vitória da imagem sobre o sentido e uma libertação do conteúdo, visando à superação e negação da realidade. As aproximações formais entre *Memórias Sentimentais de João Miramar* e a estética futurista são abordadas por Haroldo de Campos no texto *Miramar na mira* [Andrade (1978:xii-xlv)].

Concordamos com a análise, feita por Haroldo de Campos [Andrade (1978:104)], segundo a qual a experimentação formal do *Miramar* está mais ligada ao nível da *microestrutura do texto* - ou seja, no nível da articulação entre palavras e frases no interior dos textos -, enquanto que a inovação formal do *Serafim* está mais ligada à estrutura maior do romance. Tratando-se o *Serafim* de uma grande colagem de diferentes estilos narrativos. Forçando um pouco a barra, poderíamos dizer que o *Miramar* está mais para futurista e o *Serafim* mais para cubista. Embora existam passagens no *Serafim* em que a sintaxe livre do *Miramar* volta a aparecer.

Não é apenas no nível da *microestrutura*, porém, que podemos notar a influência do futurismo sobre Oswald de Andrade (e sobre as obras abordadas no presente trabalho). O futurismo exerceu uma influência de natureza, digamos, ideológica sobre Oswald e suas obras. Tanto o futurismo quanto Oswald de Andrade tinham como inimigo declarado o discurso professoral e retórico de tendência "clássica". Por exemplo, na crítica contra o discurso retórico e artificial dos letrados brasileiros, objeto freqüente de sátira na literatura de Oswald de Andrade. A paródia do discurso dos letrados brasileiros é com freqüência utilizada por Oswald de Andrade. Personagens do *Miramar* como Machado Penumbra, Dr. Pilatos ou o poeta Fileas são assim encarados por Haroldo de Campos:

"(...) esses personagens são mais ou menos reversíveis, e configuram, todos eles, uma mentalidade-tipo, que confere sentido à paródia e lhe dá unidade e continuidade. Todas essas figuras são basicamente extraídas do ambiente em que circulava Oswald na São Paulo anterior e contemporânea à Primeira Grande Guerra." [Andrade (1975:xxi)]

Cabe refletir, entretanto, até que ponto esse uso constante da paródia não terá servido para "divulgar" e perpetuar o discurso parodiado. Nesse sentido, a estratégia da empresa destrutiva de Oswald talvez não tenha sido tão eficaz. Por exemplo, o discurso de Machado Penumbra, no prefácio do *Miramar* (p. 9-11), poderia ser encarado não apenas como a evidente sátira ao beletismo, mas também como uma demonstração de respeito diante daquela forma de escrever. Como se Oswald quisesse mostrar que seria capaz de escrever daquela forma, embora tenha optado por escrever de outra.

A *paródia*, no *Serafim*, assume outra feição. Não é mais feita apenas através de personagens. Porém, toda a obra é uma espécie de colagem satírica de variados tipos de formas narrativas.

Mas, o discurso empolado da elite letrada é satirizado também nos personagens do *Serafim*. Por exemplo, ao sofrer uma desilusão amorosa, *Serafim Ponte Grande* comete a seguinte frase "literária": "O amor é a amizade reforçada pelo apoio físico-sexual". (p.164)

Sem dúvida, o *Manifesto Futurista* veio ao encontro dos interesses estéticos destrutivos de Oswald. Veja-se essa passagem do *Manifesto*:

"(...) fundamos hoje o Futurismo, porque queremos livrar a Itália de sua gangrena de professores, de arqueólogos, de cicerones e de antiquários."

É contra essa mesma cultura humanística, cujas bases são os ideais greco-latinos, que Oswald se volta. Talvez seja possível compreender boa parte do que se chamou de *desumanização* em arte moderna como uma prática voltada contra uma determinada espécie de cultura humanística, identificada como índice de atraso devido aos progressos econômicos realizados por países menos ligados à tradição latina.

A influência do *futurismo* sobre Oswald de Andrade está relacionada também com a escolha das imagens e do vocabulário. Oswald, seguindo o caminho proposto por Marinetti, não tem o menor prurido de escrever "feio". Segundo o *Manifesto Futurista*, não existiriam categorias de imagens, nobres ou grosseiras, elegantes ou vulgares, excêntricas ou naturais. Essa liberdade na escolha do vocabulário atinge seu ponto máximo, na obra de Oswald de Andrade, em *Serafim Ponte Grande*. Trata-se de um livro repleto de um humor agressivo, quase escatológico, com um evidente desejo de chocar o bom gosto burguês. O famoso prefácio do *Serafim*, ao que tudo indica, foi escrito *a posteriori*, mas Oswald já demonstrava, através do vocabulário escolhido, estar enojado de tudo (p.133). É interessante notar como a liberdade da escolha do vocabulário advogada pelos *futuristas* dá resultados diferentes nos casos de Oswald e Maiakóvski. O *cubo-futurista* russo apropria-se do discurso *futurista* para incorporar termos do cotidiano de seu povo e tornar sua literatura mais eficaz em seus propósitos políticos. Oswald, no *Serafim*, passa a agredir o bom gosto burguês, mas permanece dialogando fundamentalmente com a burguesia. Há, entretanto, passagens de ferino humor. Vejamos, por exemplo, como é *desautomatizado* um clima amoroso, através de manifestações, digamos, *fisiológicas* da mulher amada:

"-Outra dose?"

-Obrigado. Estou cheia. Só quero lavar as mãos e mijar!

-Não vai uma gemada? propôs ele delicadamente.

-Tenho medo que me dê gases." [*Serafim* (p.230)]

Outra corrente das vanguardas européias que influencia a construção do *Miramar* e do *Serafim* é, sem dúvida, o cubismo. O *simultaneísmo cubista*, apresentação de vários planos de um objeto sobrepostos na mesma obra é um recurso utilizado tanto no *Miramar* quanto no *Serafim*. Além de um recurso semelhante à colagem cubista de materiais de outra natureza num mesmo quadro (uma página de jornal, por exemplo). Oswald, especialmente no *Serafim*, mas também no *Miramar*, procede à colagem de diferentes tipos de textos escritos, diversos tipos de narrativa em prosa, poemas em versos livres, cartas, cenas de teatro, etc. A diferença é que nas obras dos artistas plásticos cubistas os elementos colados eram deslocados de sua funcionalidade material e integrados à obra. Oswald, por sua vez, cola diversos textos que, no entanto, são criações literárias de sua lavra.

Não há, porém, como aprisionar o *Miramar* ou o *Serafim* em alguma classificação estanque. Os diversos modos de escrita em prosa encontrados no *Serafim* podem ser lidos, por exemplo, como uma tendência *primitivista*. De fato, como nos faz ver Haroldo de Campos [Andrade (1978:106)], opera no texto de Oswald, especialmente no *Serafim*, uma espécie de *mentalidade selvagem*. Oswald vai montando e remanipulando uma série de formas narrativas segundo uma articulação bastante próxima do *pensamento selvagem*. Nessa espécie de *bricolage* literária, a articulação entre as partes se dá segundo uma lógica combinatória e não parece existir um princípio hierárquico estruturador como a trilogia *introdução/desenvolvimento/conclusão* que organiza o modelo cartesiano de pensamento.

Podemos apontar ainda, nos textos abordados de Oswald, algo do tom onírico *surrealista* e muito da irreverência *dadaísta*. Essas duas últimas características estão mais evidentes no *Serafim*. Porém, mesmo no *Miramar*, há alguns pontos de contato entre Oswald e o *dadaísmo* (sem que isso signifique contato e influência direta). Por exemplo, ao referir-se ao poetaastro *Fíleas*, Oswald/*Miramar* usa a seguinte expressão: "*Fíleas era um cosmético de sonetos*" (p.45). Vejamos que frase encontraremos na *dadaísta Proclamação sem pretensão*: "*O talento que se pode aprender faz do poeta um droguista.*" [Teles (1983:147)]

Há ainda uma influência da técnica de *montagem cinematográfica*: os "capítulos" do *Miramar* são como pequenos fotogramas que, uma vez articulados, vão compondo o todo da obra. É um forte apelo para o *visual* que pode denotar uma influência das artes plásticas.

*Futurismo* e *cubismo* de um modo geral, porém, parecem ser as influências mais evidentes.

Entretanto, apesar da influência do *futurismo* e do *cubismo* sobre as obras estudadas, acreditamos que não seja conveniente "*classificar*" o *Miramar* e o *Serafim* como obras *cubo-futuristas*. Na história da literatura ocidental, *cubo-futurismo* é tradicionalmente uma denominação relacionada com os seguidores do grupo de

*vanguarda russa*, liderada por Maiakóvski. Eles próprios assim se denominavam em oposição aos *ego-futuristas*, de raízes simbolistas. Poderíamos encontrar, evidentemente, pontos de convergência entre os *cubo-futuristas* e Oswald de Andrade. Não é por mero acaso que os *irmãos concretistas* Campos são entusiasmados defensores de Oswald e de Maiakóvski. Porém, apontar as possíveis aproximações entre os *cubo-futuristas* e Oswald de Andrade não é o objetivo do presente trabalho. E, se há pontos em que é possível aproximá-los, há outros tantos pontos em que ocorrem flagrantes diferenças. Além do mais, tudo indica que Oswald e os *cubo-futuristas* não tiveram qualquer espécie de contato direto. O *futurismo* e o *cubismo* de Oswald vieram através das águas do Sena e não do Volga. Em suas muitas viagens, nem *Serafim Ponte Grande* nem *João Miramar* jamais estiveram na Rússia ou na extinta União Soviética. Por isso, para evitarmos confusões desnecessárias, seria conveniente não denominarmos os textos de Oswald de Andrade de *cubo-futuristas*.

Dentre as características comuns do “*complexo estilístico modernista*”, segundo Merquior [Merquior (1974:84)], em contraste com a literatura oitocentista, há uma *concepção lúdica da arte*. Segundo a perspectiva de Merquior, tal concepção representaria, diante da “*impostação soteriológica*” dos Oitocentos, um empenho em moderar as ambições da criação artística.

Essa opinião não coincide exatamente com a nossa. A nosso ver, apesar do tom decididamente lúdico do empreendimento estético modernista, nenhum outro momento das artes do Ocidente foi tão pouco moderado em suas ambições. Pelo contrário, em seu ímpeto iconoclasta, as *vanguardas* se manifestaram sempre de forma extremamente pretensiosa e arrogante. O *futurismo*, por exemplo, mostrou-se tão arrogante que afirmava ser preciso “*renunciar a ser compreendido*” [Teles (1983)]. Pode existir uma perspectiva artística mais pretensiosa? A blague e o tom jocoso dos textos de *vanguarda* eram poderosas armas de ataque e sedução usadas contra a seriedade das academias e de todo o mundo adulto ocidental. Com exceção do *expressionismo*, as *vanguardas* têm um humor de teatral triunfalismo. Expor ao ridículo seus adversários é um procedimento constante na atitude irônica e bélica das *vanguardas*. Como o próprio Merquior percebeu, há uma revolta contra a realidade cultural circundante na atitude das *vanguardas* européias e, por extensão, nas brasileiras. Se, num momento posterior, essas *vanguardas* são incorporadas ao mercado de arte e seu humor antes corrosivo acaba se transformando em diversão de salões burgueses, trata-se de outro assunto. Não deixa de ser paradoxal a situação das artes na contemporaneidade. Por um lado, surgem como elementos de contestação. Mas também são incorporadas como *bens diferenciais* [Baudrillard (s/data)] no ávido mercado da sociedade de consumo.

Apesar do tom aparentemente despreendido, as pretensões das *vanguardas* não eram pequenas. Pretendiam inaugurar uma nova concepção de mundo, demolir a lógica cartesiana, destruir a sintaxe e, até, livrar o homem da idéia de morte. E mais outras tantas bravas intenções impressas em manifestos e manifestos e manifestos.



Não é interessante notar como essa arte *lúdica e sem grandes pretensões* produziu tantos manifestos? Uma concepção menos séria da arte não deveria vir acompanhada de um certo desinteresse por especulações em torno do fazer artístico?

A impressão que fica é que os *modernismos* - com exceção, talvez do *expressionismo* - aceitaram a ideologia, tão difundida em nossa contemporaneidade, segundo a qual o discurso científico é o que, em última análise, dá conta de abarcar com mais exatidão aquilo que precariamente chamamos de *realidade*. A aceitação da superioridade do discurso científico com relação aos demais discursos levou as *vanguardas* a uma atitude diferente da atitude do *Realismo* (até porque a Ciência que influencia os *realismos* é uma Ciência de corte *positivista*, enquanto que a Ciência do século XX é uma Ciência já marcada pela *teoria da relatividade*, pelo *socialismo científico* e pela *psicanálise*). Assumindo a inferioridade do discurso artístico frente o saber científico, as *vanguardas* passaram a encarar a arte sob uma perspectiva *lúdica*. Porém, anunciaram a elaboração de uma arte *experimental*, incorporando o discurso científico ao universo da criação artística.

Uma passagem de um texto de Gilberto Mendonça Teles nos pode ser esclarecedora:

"As idéias filosóficas e sociológicas, bem como o desenvolvimento científico e técnico da época, contribuíram para a inquietação espiritual e intelectual dos escritores, divididos entre as forças negativas do passado e as tendências ordenadoras do futuro, que afinal predominaram, motivando uma pluralidade de investigações em todos os campos da arte e transformando os primeiros anos deste século no *laboratório* [grifo nosso] das mais avançadas concepções da arte e da literatura." [Teles (1983:27)]

Não é interessante notar a contradição existente entre a raiz etimológica do termo *laboratório* (derivado de *labor*) e a natureza *lúdica* da arte das *vanguardas*?

Nesses "*tempos modernos*", a arte tornou-se uma atividade cada vez mais especializada. Os artistas tornaram-se cada vez mais *especialistas* nas suas respectivas atividades. Cada vez mais *profissionais*. Poderemos encontrar uma manifestação explícita de "*taylorismo literário*" na frase de Ortega y Gasset, ao afirmar que a arte nova está cada vez mais *purificada* de elementos humanos: "O poeta começa onde acaba o homem." [Ortega y Gasset (1925:194)] O aspecto *lúdico* da arte moderna, para usar uma expressão recente, parece mais uma *estratégia de marketing* do que uma realidade. A retórica da chamada arte moderna poderia ser *lúdica*, mas a prática artística não era. O "*método experimental*" foi incorporado à criação artística. Não seria o *distanciamento* buscado pela arte moderna o equivalente à *neutralidade científica* pretendida pela Ciência? A busca de um texto cada vez mais sintético e telegráfico não corresponderia à busca capitalista de *máxima eficácia produtiva*? Enquanto os laboratórios das indústrias criavam novos produtos, não estariam as *vanguardas* inventando novas estéticas para rápido e descartável consumo?

A arte *dadaísta* não pôde ser consumida, mas, e quanto aos artistas *dadaístas*? Estes, sem dúvida, foram muito bem consumidos.

Refletindo sobre o aspecto lúdico da arte moderna, [Merquior (1974:84)] nos chama a atenção para os desdobramentos desse aspecto sobre o tratamento dado aos personagens nas obras do modernismo. Enquanto as obras oitocentistas apresentam uma visão tragicizante de seus protagonistas (tornando-os heróis), a tendência da arte moderna é apresentá-los de forma grotesca (tornando-os anti-heróis). De fato, são grotescos os protagonistas João Miramar e Serafim Ponte Grande. Entretanto, o aspecto grotesco desses heróis assume uma dimensão ainda mais relevante quando percebemos o quanto esses personagens têm de autobiográfico. Oswald não é destrutivo apenas contra o que está em torno. É um crítico impiedoso de si próprio.

Em uma carta de Rudá de Andrade, filho de Oswald, podemos encontrar a seguinte frase:

"Creio que a obra de Oswald não pode ser estudada desvinculada de sua vida." [Cândido (1970:89)]

E não apenas Rudá de Andrade aponta o peso que a vida pessoal de Oswald tem sobre sua criação literária. Mesmo um crítico como Haroldo de Campos, mais afeito a análises estruturais das obras, ao falar do livro de memórias *Um homem sem profissão*, o faz nos seguintes termos:

"(...) essa autobiografia é um livro-chave para a compreensão da obra de ficção oswaldiana, como já reparou Antônio Cândido." [Andrade (1978:xxi)]

De fato, Antônio Cândido reconhece o peso da vida de Oswald sobre sua obra literária não apenas no *Prefácio Inútil* [Andrade (1976:12)], mas também em artigos como *Oswald Viajante* [Cândido (s/data)]. Cândido relaciona o estilo telegráfico e ágil da escrita de Oswald com sua vida de constantes viagens, chamando seu estilo de "estilo de viajante".

Através da leitura de *Um homem sem profissão* [Andrade (1976)] podemos inferir o quanto a obra literária de Oswald está ligada a sua biografia. No caso do *Miramar*, pelo menos, isso é cristalino. Tomamos conhecimento, inclusive, que Oswald chamava a si próprio pela alcunha "Miramar". Infelizmente, não tivemos acesso a outra autobiografia correspondente ao período em que foi criado o *Serafim*. Talvez, o documento autobiográfico diretamente relacionado com o *Serafim* tenha sido inscrito na própria obra, o seu prefácio.

Mas, pela voz patética de *Serafim*, no corpo do romance, Oswald nos dá bem a noção de sua mordaz autocrítica: "E vejo tudo lucidamente. Sou o crítico teatral de minha própria tragédia!" [Andrade (1978:162)]

A aceitação dos pressupostos estéticos do futurismo e do cubismo dilui o conteúdo psicológico das obras, sem, contudo, fazê-lo desaparecer. Vencidas as batalhas estéticas contra a tendência parnasiana, bacharelesca e retórica das letras brasileiras, paradoxalmente, o que pode conferir alguma atualidade à letra fria do *Miramar* é justamente a leitura da autobiografia *Um homem sem profissão*. Esta, aliás, parece ser uma tendência paradoxal da arte moderna. Embora ocorra uma despsicologização da obra, podemos notar que o nome e a biografia do artista

acabam ganhando uma projeção antes desconhecida. Há pessoas que nunca leram Rimbaud, mas conhecem direitinho o itinerário de suas andanças pelo Oriente. Isso nos faz refletir sobre os descaminhos do que Merquior denomina *fim da obra-fetichê* [Merquior (1974:85)]. Da ênfase no processo produtivo à ênfase no produtor do processo a distância não parece ter sido tão grande.

Há muitos pontos de aproximação possíveis entre *Um homem sem profissão*, o *Miramar* e o *Serafim*. Nas referidas obras, o mundo adulto aparece contrastado com uma perspectiva infantil ou juvenil da realidade. O *Miramar* e o *Serafim* parecem confirmar o argumento de Poggioli [Poggioli (1981:177)], segundo o qual a vanguarda redescobre a deformação da arte primitiva e a reproduz conscientemente em busca de uma ingenuidade bárbara. Nas obras de Oswald, essa ingenuidade bárbara é recuperada pela ótica infantil diante das hipocrisias do mundo adulto e suas censuras. Mais tarde, no ensaio *A Crise da filosofia messiânica* [Andrade (1970)], Oswald retomará essa busca da inocência perdida, criando uma utopia em que o próximo passo evolutivo da humanidade será na direção do selvagem tecnizado.

A leitura de *Um homem sem profissão* permite ainda articular dois elementos importantes nos textos de Oswald de Andrade, que estão relacionados e que parecem ser significativos na formação do imaginário oswaldiano. Esses elementos são o circo e as mulheres artistas. É com fascínio que Oswald descreve sua primeira ida a um circo. E, nessa primeira ida, ele parece ter encontrado pela primeira vez mulheres diferentes daquelas assexuadas figuras de seu lar cristão.

Jorge Schwartz descreve assim o impacto da visão do circo da infância sobre a obra de Oswald:

"Dessa visão, deriva um sentido burlesco do mundo, que acaba por subverter tudo. A ironia, o humor e a dimensão paródica representam uma interpretação carnavalesca da vida, que pode ter sido inspirada nessa descoberta inicial e que teria gerado a possibilidade de entender o mundo através do gesto circense." [Andrade (1980)]

Escapou a Schwartz apenas o fascínio que as mulheres artistas, de sumárias roupas coloridas, primeiro artistas de circo, depois coristas e atrizes de teatro, exerceram sobre Oswald. A legendária Isadora, a autobiográfica bailarina Lana - que Oswald conheceu ainda menina -, a Rolah (do *Miramar*) ou a Dorotéia (do *Serafim*), todas, enfim, parecem ter entrado na vida - pessoal ou literária - de Oswald pela lona de um circo. E parecem ser antípodas de um outro tipo de mulher, também objeto de contraditórios amor e ódio por parte de Oswald: a mulher religiosa e caseira, cuja expressão máxima é a figura de mãe em sua obra.

Não é por acaso que o subtítulo de sua autobiografia é "sob as ordens da mamãe." E a figura de mãe é também muito importante em *Memórias Sentimentais de João Miramar*. Acontecimentos como a morte da mãe após a volta da viagem à Europa são comuns entre os livros. Na autobiografia e também na obra de ficção essa mãe tem forte autoridade sobre *Miramar/Oswald* e está associada a um catolicismo forte e moralista. No *Miramar* as tintas críticas com relação ao autoritarismo moralista maternal são mais carregadas.

Não deixa de ser curioso notar que, apesar das inúmeras correspondências entre episódios biográficos e partes do *Miramar*, há um dado em particular que não coincide. Trata-se da morte do pai. Lendo a biografia, ficamos sabendo que o pai de Oswald sobrevive à morte da mãe, enquanto que o de *Miramar* morre antes. Essa morte do pai no *Miramar* acaba servindo para reforçar o poder exercido pela mãe frente aos familiares e frente ao próprio João *Miramar*.

A intolerância ideológica do moralismo católico da matriarca aparece retratada de forma privilegiada num episódio também comum entre *Miramar* e a autobiografia. O nome do personagem que é pivô dos acontecimentos é inclusive o mesmo: *Seu Carvalho*. A transcrição das respectivas passagens de ambos os livros poderão nos dar um duplo proveito: poderemos constatar o peso da biografia sobre o *Miramar* e poderemos comparar o estilo de vanguarda do texto de *Miramar* com a prosa mais descompromissada da autobiografia.

Este é um trecho do episódio do *Miramar* denominado *Fraque do Ateu*:

"(...) Matricularam-me na escola modelo das tiras de quadros nas paredes alvas escadarias e um cheiro de limpeza.

Professora magrinha e recreio alegre começou a aula da tarde um bigode de arame espetado no grande professor Seu Carvalho.

No silêncio tique taque da sala de jantar informei mamãe que não havia Deus porque Deus era a natureza.

Nunca mais vi o Seu Carvalho que foi para o Inferno. "(p.16)

E este é o trecho de *Um homem sem profissão*:

"Tive como professoras, D. Orminda da Fonseca que chamávamos 'perna fina e coxa seca' e que dizem que ainda está viva, e mais D. Isabel Ribeiro. Excelentes mestras. Depois passei para a aula do professor Seu Carvalho, que era um ateu danado. Tanto que deu origem a uma salvadora denúncia que levei imediatamente à minha mãe. Ele tivera a audácia de afirmar em aula que Deus era a Natureza. Fui logo retirado daquele antro de perdição." [Andrade (1976:17)]

Creemos não ser necessário acrescentar comentário algum.

A hipocrisia social e sua relação com o poder financeiro também são satirizadas. A perspectiva infantil do menino *Miramar* serve como uma luva para denunciar a relação das elites paulistas com o dinheiro. Inúmeras vezes aparecem personagens infantis identificados, por exemplo, como: "*filho da venda da esquina*" [Andrade (1978:20)]. Ou seja, na falsa ingenuidade do menino, fica revelado que as pessoas são identificadas por seus negócios e suas posses. Um desses "*filhos*" dos negócios dos pais é o personagem do *Miramar*, José Chelinini. Na infância, esse "*filho de cereais varejo*", consegue comprar favores sexuais e "*lições de latim*" dos filhos das famílias tradicionais paulistas. Na maturidade, ele seduz a sogra de João *Miramar*. É curioso notar que há um personagem na autobiografia de Oswald, João Ítalo *Chile* [grifo nosso] *Brasil Ponzini*, que claramente está relacionado com o personagem de ficção.

O desfecho do *Miramar* - com o enquadramento do personagem central, tornando-se o pacato e arrependido pai de *Celiazinha*, abandonando suas memórias e adotando o comportamento do moralista *Dr. Mandarin* - pode ser comparado ao

discurso feito em *Um homem sem profissão*, quando Oswald capitula e vai enquadrar-se como estudante de Direito na Escola do Largo de São Francisco [Andrade (1976:78-79)]. O tom no *Miramar* é irônico, enquanto que na autobiografia o tom é furiosamente indignado. Mas, a capitulação é a mesma.

O prefácio do *Serafim* é, de fato, como afirma Haroldo de Campos, um dos mais impressionantes documentos de nosso modernismo. Em nossa opinião, está perfeitamente articulado com a obra renegada que a ele se seguirá. Algumas das contradições ideológicas de Oswald de Andrade estão nele reveladas. Por exemplo, no prefácio - e em outros depoimentos - Oswald afirma ter um *fundamental anarquismo* [Andrade (1978:132)]. Porém, sua compreensão do termo *anarquismo* parece ser ainda mais genérica do que sua compreensão do termo *futurismo*. Ora, Oswald, na linha do *espiritonovismo* de Apollinaire, postula a formação de uma literatura comprometida com a nacionalidade, mesmo uma literatura de exportação. Não podem existir termos mais contraditórios e opostos que *anarquismo* e *nacionalismo*. No entanto, o empreendimento cultural de Oswald de Andrade tenta aproximá-los. A impressão que nos fica de Oswald é que ele foi um viajante, mas um viajante que carregou consigo sempre a nostalgia de um porto seguro, onde pudesse ancorar sua fé, seu sentimento órfico. No prefácio do *Serafim*, Oswald tenta repousar nos braços da Revolução Proletária. Sabemos, entretanto, que Oswald também não suportou por muito tempo a fé comunista. Sua atitude fundamental permaneceu sendo a da recusa.

No *Serafim*, aparece uma outra faceta da denúncia movida por Oswald contra a hipocrisia dos costumes burgueses. Os órgãos sexuais e as necessidades fisiológicas dos seres humanos aparecem não apenas como elemento de ataque contra o *moralismo*. Muito antes do modismo reichiano das décadas passadas, Oswald demonstra uma preocupação bastante acentuada com questões como a da liberdade corporal e da manifestação da agressividade. Quando *Serafim* se vê livre de sua esposa, comemora o fato nos seguintes termos:

"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." (p.167)

Mas o corpo aparece também no *Miramar*, nas preocupações esportivas com o boxe e o futebol. E a questão da manifestação da violência e sua repressão hipócrita também aparecem em ambos os livros. No *Miramar*, o personagem central, ainda criança, se vê apanhado na contradição dos adultos quanto à questão da violência. Ele aprende na escola a admirar as aventuras de Carlos Magno, mas é repreendido por ter atacado um outro menino com sua "*Durindana*" improvisada (p.15). Já *Serafim* declara: " (...) eu sou o único cidadão livre desta famosa cidade, porque tenho um canhão no meu quintal" (p.168).

O que Oswald busca, em obras como *Miramar* e *Serafim*, é transgredir. No abandono da técnica literária Ocidental tradicional, no abandono da sintaxe latina, está expresso um desejo de ruptura com toda a Civilização Ocidental.

Entretanto, paradoxalmente, não se pode deixar de notar que a deformação e a paródia vanguardista de Oswald acabam sendo também um tipo de comentário *sui generis* da tradição.

Eficaz ou não, a *ânsia de destruir* parece ser o *leitmotiv* das obras de Oswald de Andrade. Das quais são exemplos privilegiados o *Miramar* e o *Serafim*. A esse respeito é preciso lembrar o diagnóstico dado pelo assistente do Dr. Sigismundo (Freud?), personagem missivista do *Serafim*, para os males sofridos por Dona Branca Clara. Creio que, segundo o Dr. Oswald, tal diagnóstico se aplicaria ao caso de todos nós e ao do próprio Oswald/Serafim/Miramar:

"Diagnóstico: Dona Branca Clara é uma vítima da cristianização do Direito Romano também conhecida pelo mote de Civilização Ocidental." (p.219)

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- ANDRADE, Oswald. (1970) *Obras completas: do Pau-Brasil à antropofagia e às utopias. Manifestos, teses de concursos e ensaios*. 2. ed. Rio de Janeiro : Civilização Brasileira.
- . (1978) *Obras completas: Memórias sentimentais de João Miramar e Serafim Ponte Grande*. 5. ed. Rio de Janeiro : Civilização Brasileira. (Incluindo artigos *Miramar na mira* e *Serafim: um grande não-livro*, de Haroldo de Campos.)
- . (1976) *Obras completas: Um homem sem profissão-sob as ordens da mamãe*. 2. ed. Rio de Janeiro : Civilização Brasileira. (Incluindo Prefácio Inútil, de Antônio Cândido)
- . (1982) *Caderno de poesia do aluno Oswald (poesias reunidas)*. São Paulo : Círculo do Livro. (Incluindo *Poesia pau-brasil*, de Paulo Prado).
- . (1980) *Oswald de Andrade. Literatura Comentada. Seleção de textos, notas, estudo biográfico, histórico e crítico* por Jorge Schwartz. São Paulo : Abril Educação.
- BAUDRILLARD, Jean. (s/data) *A sociedade de consumo*. Lisboa : Edições 70.
- BOSI, Alfredo. (1975) *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo : Cultrix.
- CÂNDIDO, Antônio (s/data) *O observador literário*. São Paulo : Conselho Estadual de Cultura.
- MERQUIOR, José Guilherme. (1974) *Formalismo e tradição moderna*. Rio de Janeiro : Forense Universitária.
- ORTEGA Y GASSET. (1925) *La deshumanización del arte*. Madrid.
- POGGIOLI, Renato. (1981) *The theory of the avant-garde*. Cambridge, Massachusetts : Harvard University Press.
- SCHNAIDERMAN, Boris. (s/data) *A poética de Maiakóvski através de sua prosa*. São Paulo : Perspectiva.
- 56 TELES, Gilberto Mendonça. (1982) *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*. 7. ed. Petrópolis : Vozes.