



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Letras

Pablo Miranda de Paula

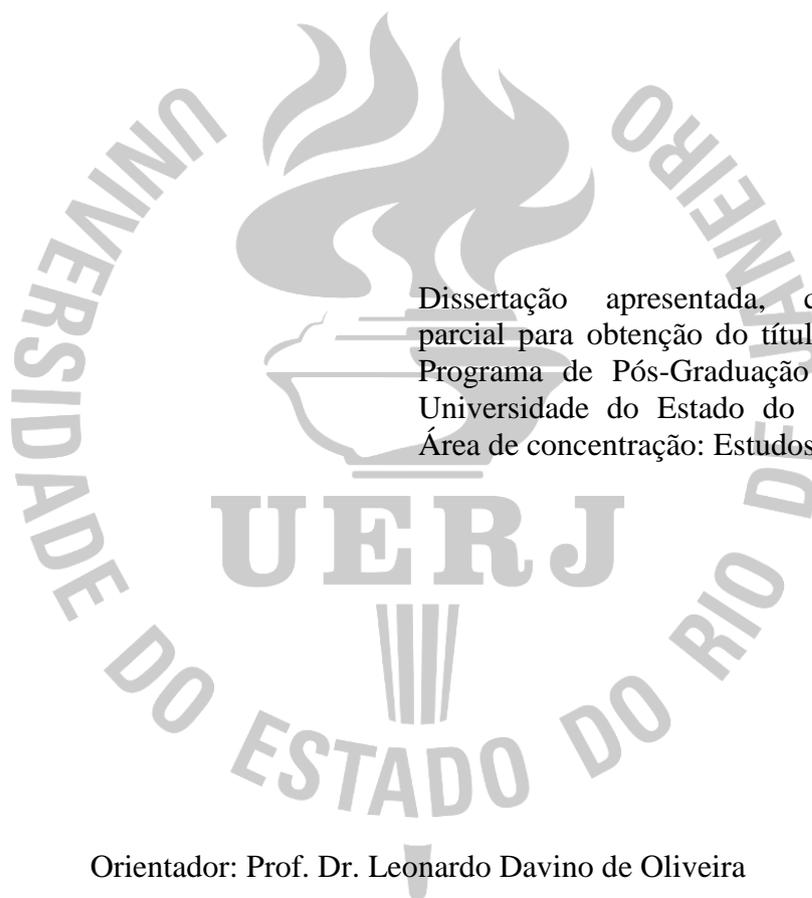
**Antropofagia como visão de mundo: um convite à leitura de Oswald de
Andrade**

Rio de Janeiro

2022

Pablo Miranda de Paula

Antropofagia como visão de mundo: um convite à leitura de Oswald de Andrade



Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Estudos de Literatura.

Orientador: Prof. Dr. Leonardo Davino de Oliveira

Rio de Janeiro

2022

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/B

A553 Paula, Pablo Miranda de.
Antropofagia como visão de mundo: um convite à leitura de Oswald de Andrade / Pablo Miranda de Paula. – 2022.
85 f.

Orientador: Leonardo Davino de Oliveira.
Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras.

1. Andrade, Oswald de, 1890-1954 – Crítica e interpretação - Teses. 2. Modernismo (Literatura) – Brasil - Teses. 3. Antropofagia na literatura - Teses. 4. Rio de Janeiro (RJ) – História – Séc. XX – Teses. I. Oliveira, Leonardo Davino de, 1978-. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras. III. Título.

CDU 869.0(81)-95

Bibliotecária: Eliane de Almeida Prata. CRB7 4578/94

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta tese, desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Pablo Miranda de Paula

Antropofagia como visão de mundo: um convite à leitura de Oswald de Andrade

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Estudos de Literatura.

Aprovada em 29 de agosto de 2022.

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Leonardo Davino de Oliveira (Orientador)
Instituto de Letras – UERJ

Prof. Dr. Roniere Silva Menezes
Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais

Prof.^a Dra. Giovanna Ferreira Dealtry
Instituto de Letras – UERJ

Rio de Janeiro

2022

DEDICATÓRIA

Para o mundo, porque é urgente ir contra as velhas formas de poder.

AGRADECIMENTOS

A Nossa Senhora, porque acolheu a minha humanidade. A impossibilidade da crença em certezas absolutas nunca me impediu a caminhada ao Coração Dela.

Aos meus pais, Seu Mario e Dona Luciana, pelo amor incondicional. Sem a família que tenho, seria impossível a escrita de uma dissertação anárquica como esta. Minha rebeldia aquariana foi, desde sempre, respeitada pela minha família. Tudo que ousei neste trabalho só foi possível devido à formação para o livre pensamento que tive com meu pai e minha mãe. Eles apenas me fizeram uma única exigência em toda a vida: a luta pela felicidade. Ainda estou em arena de combate.

À Ruth Souza de Paula, minha avó. Foi na casa de Dona Ruth que desenvolvi o gosto pela prosa. Com o rádio ligado e comentando as notícias, ela aguçou – intuitivamente – a minha paixão por ouvir o que os outros têm a dizer. O mundo, desde então, passou a ser um lugar repleto de oportunidades – sem nenhum tipo de proibição. Fiquei apaixonado pelas gentes todas.

Ao meu irmão, Enzo, por ser o meu companheiro da vida inteira.

Aos professores do Instituto de Letras da UERJ, porque me educaram para a liberdade. Amor verdadeiro é ensinar a voar.

Aos meus alunos, porque eu quis ser melhor para vocês.

Ao meu orientador, porque sua generosidade iluminou a minha vida.

A todos os poetas, cantores e escritores. A todas as personalidades que devorei para me forjar no mundo, desde Carlos Drummond de Andrade até Elke Maravilha – nunca fiquei saciado, sempre querendo ser tudo.

A mim mesmo, porque mantive a minha dignidade, sem sucumbir às projeções dos outros. Fui fiel a mim e não me traí, mesmo com o mundo insistindo em anular minha voz interior. Não perdi a capacidade de ouvir o meu coração. Fiz de mim o que quis fazer. Realizei o meu desejo. Resolvi brincar de Literatura com 17 anos de idade, quando fui aprovado no vestibular para Letras. Esta dissertação é resultado de toda uma juventude dedicada a esta brincadeira: entender o Brasil pela voz dos poetas. Sabendo que seria impossível, me diverti ao máximo. Mas certamente a caminhada não teria sido tão feliz sem a companhia de todos que citei aqui. Agora é começar de novo. Está na hora de ir brincar de viver (quem sabe onde e com o quê?). Futuro, para mim, é hoje. E o meu hoje é feito de sonho.

Contestar é um dever da inteligência.

Oswald de Andrade

RESUMO

PAULA, Pablo Miranda de. *Antropofagia como visão de mundo: um convite à leitura de Oswald de Andrade*. 2022. 85 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2022.

Esta dissertação de mestrado em Literatura Brasileira tem por objetivo ampliar a reflexão sobre a obra de Oswald de Andrade. Escritor mais conhecido pela participação na Semana de Arte Moderna – nos salões do Teatro Municipal de São Paulo – do que pela escrita sobre o Mangue – região central do Rio de Janeiro e habitada por casas de prostituição, trabalhadores informais e candomblés até meados do século XX. Embora vários momentos da vida de Oswald de Andrade sejam mencionados, o foco principal é a década de 50, que marca não somente o falecimento do modernista, em 1954, mas também uma época de literatura combativa e de revisão dos ideais apresentados na Semana de Arte moderna. A publicação de *A crise da filosofia messiânica* (1950), de *A marcha das utopias* (1953) e a versão definitiva de *O santeiro do Mangue: mistério gozozo em forma de ópera* (1950) atesta a vitalidade de um Oswald de Andrade iracundo, que parece insistir na utopia e no contradiscurso, mesmo em um momento mais difícil, com muitas dívidas a pagar e com a saúde debilitada. Além disso, o *Diário confessional* (1948-1954) também é estudado como registro importante dessa mesma época. Tecendo relações entre o século XX e este nosso século XXI, esta dissertação prova que os ideais de Oswald de Andrade são ainda úteis para pensar os dilemas da sociedade brasileira e, por isso, fonte de inspiração para novos trabalhos artísticos, como feito pela cantora Elza Soares no disco *A mulher do fim do mundo* (2015a). Espera-se, dessa forma, propor uma leitura mais ampla da obra de Oswald de Andrade ao incluir, como prioridade, o gesto da devoração crítica – em uma dissertação que também pode ser lida como ensaio de novas abordagens ao Modernismo, porque não se limitou a um recorte específico, querendo comer tudo do que foi produzido por Oswald de Andrade, para extrair o sumo desse grande contestador da inteligência brasileira.

Palavras-chave: Oswald de Andrade. Modernismo. Mangue. Antropofagia.

ABSTRACT

PAULA, Pablo Miranda de. *Anthropophagy as a vision of the world: an invitation to reading Oswald de Andrade*. 2022. 85 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2022.

This master's thesis in Brazilian Literature aims to expand the reflection on the work of Oswald de Andrade. The writer is best known for his participation in Modern Art Week - in the halls of the Municipal Theater of São Paulo - than by his writings about the Mangue - central region of Rio de Janeiro and inhabited by houses of prostitution, informal workers, and candomblés until the middle of the 20th century. Although many moments of Oswald de Andrade's life are mentioned, the main focus is on the 50s, which denotes not only the death of the modernist, in 1954, but also an era of combative literature and the review of the ideals presented in the Modern Art Week. The publishing of *A crise da filosofia messiânica* (1950), *A marcha das utopias* (1953) and the definite version of *O santeiro do Mangue: mistério gozoso em forma de ópera* (1950) attests the vitality of an irate Oswald de Andrade, who seems to insist on utopia and counter-discourse, even in a more difficult time, with many debts to pay and with poor health. Furthermore, *Diário confessional* (1948 - 1954) is also studied as an important record from the same time. Weaving relations between the 20th century and our 21st century, this thesis proves that the ideals of Oswald de Andrade are still useful for thinking about the dilemmas of Brazilian society and, therefore, a source of inspiration for new artistic works, such as made by the singer Elza Soares on the album *A mulher do fim do mundo* (2015). It's expected, this way, to propose a broader reading of Oswald de Andrade's work including, as a priority, the gesture of critical devouring - in a thesis that can also be read as a rehearsal of new approaches to Modernism, because it didn't limit itself to a specific cutting, wanting to eat everything that was produced by Oswald de Andrade, to extract the juice of this great contesteer of Brazilian intelligence.

Keywords: Oswald de Andrade. Modernism. Mangue. Anthropophagy.

SUMÁRIO

	MACUNAÍMA VISITA TIA CIATA	9
1	LITERATURA E FILOSOFIA À LUZ DA ANTROPOFAGIA	27
2	A BOCA QUE DEVORA É TAMBÉM A QUE CANTA	44
	NOTAS SOBRE AS CONFISSÕES DE OSWALD DE ANDRADE	62
	REFERÊNCIAS	80

MACUNAÍMA VISITA TIA CIATA

“Quando e por onde começar minhas memórias?”, interroga a si mesmo Oswald de Andrade na escrita de sua autobiografia (OSWALD, 2019, p. 21). Certamente, para o antropófago defensor da vida como ato de devoração, não deve ter sido fácil encontrar um caminho minimamente linear de narrar as suas variadas experiências. Apesar dessa dificuldade, Oswald de Andrade consegue fazer de seu relato pessoal um importante testemunho de época, proporcionando aos leitores do Modernismo do Brasil uma maior clareza a respeito de como foram forjados alguns dos principais ideais pertencentes à literatura do autor. A esse respeito, são relevantes os casos que Oswald conta sobre influência do catolicismo popular e do folclore na casa materna, assim como a ida às festas de rua e o frequente convívio com os negros durante sua infância e juventude. Isso tudo considerou como “o mais rico material da imaginação e da realidade brasileira” (OSWALD, 2019, p. 33).

A empreitada da escrita autobiográfica correspondia a um pedido de Antonio Candido, amigo íntimo que dizia que “uma literatura só adquire maioria com memórias, cartas e documentos pessoais” (OSWALD, 2019, p. 22). Pensando a respeito da declaração, Oswald cede a favor de Candido; o ano é 1952 e o nosso poeta está em seu apartamento à rua Ricardo Batista, número 18, em São Paulo, diante da obra-prima de Tarsila “O sono”, quando escreve as primeiras páginas de *Um homem sem profissão: memórias e confissões (1890-1919): sob as ordens de mamãe*. Pelas vias labirínticas do processo de narrar-se, muita análise interior e vários pensamentos indefinidos: começar a escrita do texto autobiográfico pelo princípio, de modo tradicional, ou pelo fim, como feito por Brás Cubas? Não bastasse a difícil decisão sobre como organizar o sentido e o vivido, sobretudo a dúvida sobre a recepção de sua obra atormentava a mente desse modernista, de modo que o desejo lançado por Candido – “de uma literatura que pretende atingir a maioria” (OSWALD, 2019, p. 22) – parece claro a partir da década de 40. Nessa fase, há um empenho intenso por parte do poeta na crítica literária, quando reelabora os princípios dos manifestos da década de 20 em *A crise da filosofia messiânica* (1950), além disso escreve quase que diariamente para jornais, o que fica registrado em *Ponta de lança* (1945) e *A marcha das utopias* (1953).

Na autobiografia de Oswald de Andrade, a Antropofagia como visão de mundo ganha destaque, por exemplo, quando comenta sobre o sentimento órfico – termo essencial para entender o instinto antropofágico. Trata-se da consciência do sagrado, o que está muito além da catequese católica, a qual considerava moralista e hipócrita. Acredita que o sagrado seja

uma dimensão humana, independente de cultura: “[...] nunca deixei de manter em mim um profundo sentimento religioso, de que nunca tentei me libertar. A isso chamo de sentimento órfico” (OSWALD, 2019, p. 65). Com isso, rejeita a transformação do homem pelo catolicismo, o qual entendia como uma religião fundada em moralismos devido ao grande número de padres pecaminosos e capitalistas, sobretudo devido às confissões sem desejo de arrependimento e às missas frequentadas por obrigação.

Todavia, diante da morte de Nonê, seu filho, não é cético e, em ato desesperado, supondo a morte da criança pelas diarreias e vômitos, vai à Igreja colonial de São Vicente, onde soluça diante da imagem da Virgem Maria, pedindo socorro.

Durante a provação e a angústia minha certeza órfica se robustece. A minha confiança no sobrenatural parece definitiva.

Essa certeza órfica é uma alavanca presa geralmente à paróquia mais próxima de cada um. A fé que move montanhas. Daí a força das religiões que se contradizem, se batem entre si, mas dominam o mundo, totemizando a seu modo o tabu imenso que é o limite adverso – Deus. Por isso, não se encontra povo primitivo ou nação civilizada sem a exploração sacerdotal desse filão encantado que tece nossa esperança imarcescível. É a transformação do tabu em totem. (OSWALD, 2019, p. 114-115).

Quando bem analisada, a vida de Oswald de Andrade atesta os rumos de sua literatura: numa primeira fase um jovem católico de excursões ao santuário de Aparecida, depois um exímio defensor da antropofagia como chave de interpretação da vida brasileira, num terceiro momento marxista veemente, para depois voltar à antropofagia, antes da morte, principalmente com a publicação de *A crise da filosofia messiânica* (1950). Antes da morte, Oswald é, por ele próprio, descrito como um homem com mais de meio século de vida, pés inchados, já impossibilitado de andar, asmático e que, a pedido do Dr. Emílio Mattar, faz uso diário de Cardiovitól na veia. “Aos que conheceram Oswald é mais chocante sua decadência física. Permanecem como lembrança os olhos claros ainda penetrantes, sagazes, inquisidores” (FONSECA, 2007, p. 316). Apesar dessas circunstâncias, ainda acredita ser capaz de apontar os caminhos a serem seguidos pelas próximas gerações, ao que parece esse o maior desejo de Oswald antes da morte. Para cumprir com tal objetivo, localiza, dentro da literatura brasileira, a antropofagia, junto a sua elaboração a respeito do Matriarcado de Pindorama, como o maior legado de sua produção: o último recurso a ser compreendido e levado a cabo pelos seus companheiros de ofício, arma de combate contra nosso subdesenvolvimento. Registra, por esse motivo, em artigo intitulado “Meu testamento”, a intenção:

Estamos no verdadeiro limiar da História. Quero dizer com isto, que a era da máquina tecnizou de tal maneira o homem em toda a terra que ele pode alcançar enfim, uma unificação de destino e igualar-se num padrão de vida civilizada. Agora, por exemplo, não prevalecem mais de um modo decisivo, as diferenças que privilegiaram a faixa eleita, como me referi no início desta suma. A eletricidade, o petróleo, a onipresença trazida pela comunicação compensam pouco a pouco as deficiências da faixa equatorial e da faixa antártica. É preciso porém que se destaque das mãos aferradas da burguesia o monopólio dos meios de produção. (OSWALD, 2011, p. 83).

Nem mesmo a idade avançada do poeta e os problemas de saúde o impedirão de abandonar o tom combativo que caracterizou sua juventude. Provocativo até o fim, sua autobiografia não se presta a uma leitura apenas, visto que “o autor não procura estabelecer traçado coerente do próprio eu, buscando a lei da sua conduta na confluência entre o vivido e o acontecido” (OSWALD, 2019, p. 10). Aliás, como bem observado por Antonio Candido, nas páginas dessa autobiografia “o eu e o mundo fundem-se” (OSWALD, 2019, p. 10), o que leva à dificuldade de separar um do outro. Essa combinação peculiar resulta em memórias que são capazes de demonstrar algumas das circunstâncias que o levaram à defesa da Poesia Pau Brasil e do antropofagismo, por exemplo, quando dedica longas passagens ao tópico da presença da cultura popular no seio da família. Vinda do Norte do país, a mãe de Oswald tornava a São Paulo industrial mais *amazônica* e menos fria:

Minha mãe trazia do Norte o comunicativo, o animoso e a festividade que faziam juntar em casa e nas romarias todo um expressivo séquito feudal, incapaz, habituado e vivido na frieza paulista, de fazer ecoar aquele coração amazônico. E infringindo todas as posturas e todos os costumes daqui, encomendou certa vez uma caveira de boi com chifres curvos, amarrou-a a um jacá e enfiou dentro desse estranho invólucro um copeiro mulato desdentado e magro, que se chamava João Justino da Conceição. Sou-o na tarde da rua de Santo Antônio para fazê-lo dançar o “bumba meu boi”. (OSWALD, 2019, p. 32).

Além disso, a mãe de Oswald também é responsável por garantir a fé católica da família e, desde cedo, se preocupa em fazer do lar um ambiente de devoção aos mais variados santos, em uma atmosfera de muita intimidade. Nas trovoadas, Santa Bárbara e São Jerônimo; para proteção dos olhos, Santa Luzia; contra a meteorologia, Santa Clara – “Todo esse dicionário do totemismo órfico presidiu e explicou o mundo ante meus olhos infames” (OSWALD, 2019, p. 53). Tão rico quanto o catolicismo popular de sua casa, são as idas às festas religiosas da igreja de São Benedito, no largo de São Francisco, também frequentadas pelos negros. Quando a mãe de Oswald permitia, ele ia com os criados da casa a essas festas religiosas para ensaiar passos de maxixe, no tablado de um coreto, com os empregados e todos os outros negros devotos. Sobre essa passagem específica, conclui que “Evidentemente,

definia-se assim minha intensa adesão ao povo, seus ideais e seus costumes” (OSWALD, 2019, p. 42). Essa vivência, certamente, seria futuramente processada na obra de Oswald de Andrade, mais claramente no *Manifesto da Poesia Pau Brasil*: “A poesia existe nos fatos. Os casebres de açafraão e ocre nos verdes da Favela, sob o azul cabralino, são fatos estéticos” (FONSECA, 2008, p. 58). É possível perceber, nesse sentido, como o *Manifesto da Poesia Pau Brasil* indica a própria vivência familiar de Oswald de Andrade quando menino. A riqueza cultural que descreve, presente no ambiente da família, torna-se pilar para os aforismos de 1924. Destaca-se, nesse sentido, os aforismos: “A formação étnica rica” e “A cozinha, o minério e a dança” (FONSECA, 2007, p. 58-64).

Compõe a rica experiência da infância os contos domésticos de terror, os quais vinham de cantos variados do país, incluindo Minas Gerais e Amazonas:

Aventuras de sucúris que esmagavam homens bêbados, de onças passeando à noite na folhagem do cacual, de jacarés defendendo seus ovos, de negros fugidos que que voltavam de madrugada para assaltar as senhoras, enchem minhas noites da rua de Santo Antônio. Outros casos, também do mato, vinham da parte de meu pai que, menino ainda, nas caçadas perigosas, era incumbido de cutucar com um bambu onças que se acolhiam às árvores sob a canzoada em delírio. De Minas vinha também, nas histórias das criadas, das tias e das crianças, um resto de folclore místico, com sacis assombrações e mulas sem cabeça e muito caso de escravo. Do Amazonas tudo desaparecia ante a selva e suas feras. De qualquer lado, para onde girasse minha curiosidade de criança, alimentavam-na com o mais rico material da imaginação e da realidade brasileira. No dia a dia de meus estudos e meu primeiro futebol, São Paulo contrastava gelado com aquele fabulário familiar. (OSWALD, 2019, p. 32-33).

Consoante à análise da professora Maria Augusta Fonseca, a literatura de Oswald de Andrade

Filtra lendas indígenas, tradições africanas, o fabulário português. Adiciona aspectos de dança e a música, ritos e ritmos. Cantigas de roda e de ninar colidem com o cotidiano do jornal, com a correspondência imperial ou íntima. Traz a dicção das muitas etnias que atropelam a língua. (FONSECA, 2007, p. 170).

Oswald de Andrade, no *Manifesto da Poesia Pau Brasil*, assim, pensa a realidade sociocultural brasileira – identificada pela riqueza da diversidade – de modo a estabelecer sintonia com sua infância e vivência familiar. A autobiografia, escrita antes da morte do autor, com isso, confirma o apego de Oswald à mestiçagem cultural, na visão de um país com vocação para mistura das mais diversas matrizes, mas que, ainda assim, consegue ser característico, conforme trecho a seguir:

Quero, por isso, a formação de uma arte nacional, que se há de extrair, sem dúvida, da obra dos antepassados. Podemos muito bem construir um arranha-céu numa arte nossa, sem ser arquitetura de cartão-postal que parece dominar o Brasil inteiro.

Depois, meu caro, temos que apresentar o Brasil aos estrangeiros. Como, porém? Copiado deles e mal copiado? Trabalharemos por um Brasil brasileiro, característico. (OSWALD, 1990, p. 15).

Assim, podemos inferir que Oswald de Andrade desejou, sobretudo na escrita do *Manifesto da Poesia Pau Brasil*, dar continuidade à vivência familiar da infância em sua literatura, apropriando-se do momento de sua meninice para pensar a poesia como “ágil e cândida”, “como uma criança” (FONSECA, 2007, p. 58-64). O estudioso Benedito Nunes, nessa perspectiva, esclareceu que o manifesto é estruturado em duas vertentes principais: a do primitivismo psicológico, que valoriza “os estados brutos da alma coletiva”, e a da originalidade nativa, que enaltece as vertentes folclóricas, étnicas e linguísticas da cultura brasileira (OSWALD, 2011, p. 14). Em *A marcha das utopias*, texto da década de 50, Oswald de Andrade retornaria à temática da diversidade cultural, defendendo que nós, brasileiros, seríamos campeões da miscigenação, tanto da raça como da cultura – a utopia realizada (OSWALD, 2011, p. 228).

Para Silviano Santiago, poderíamos acreditar em duas Semanas de Arte Moderna: uma primeira, ocorrida em São Paulo em 1922, e uma segunda, em uma viagem feita a Minas Gerais, durante a Semana Santa em 1924, quando Oswald e Tarsila “adentraram-se em caravana cultural pelo país, redescobrimo as cidades históricas de Minas Gerais – redescobrimo o Brasil” (JUNQUEIRA, 2004, p. 688). A princípio o que parece um contrassenso – modernistas, identificados como críticos ao colonialismo, mas apreciando das ruínas das cidades de Minas -- revela o próprio lugar do Modernismo do Brasil: entre a vanguarda e a tradição nacional, entre o cosmopolitismo e o nacionalismo, tópicos que coincidem com a vida de Oswald de Andrade, que algumas vezes viajou à Europa para descobrir o Brasil, sempre na tentativa de equacionar influências externas e originalidade nativa. Nas palavras de Oswald de Andrade: “Se alguma coisa trouxe das minhas viagens à Europa dentre duas guerras, foi o Brasil mesmo” (OSWALD, 1991, p. 111). Aliás, para Oswald vida e obra de um escritor são equivalentes, conforme disse em entrevista:

- Oswald, as suas memórias fazem parte de sua obra intelectual e ficcionista ou são coisa à parte? Pode responder, que já está valendo.

- Decerto que fazem parte de minha obra – respondeu o autor de Serafim Ponte Grande. – A vida e a obra de um autor são a mesma coisa. Principalmente quando ele é sincero. Quando nada esconde. (OSWALD, 1990, p. 231-232).

Santiago conta-nos como Minas teria sido importante para Tarsila, que passa a desejar o estudo de restauração de obras. Para o ensaísta, aí estaria o fim de nosso complexo de inferioridade, momento após Tarsila ter voltado da Europa, munida de saberes de restauração de arte, para recuperar a cultura de seu próprio país em Minas. Nesse sentido, a restauração crítica do passado também pode ser entendida como um gesto antropófago por excelência, mesmo que, em 1924, ainda Oswald de Andrade não usasse a expressão com tanta recorrência – “A antropofagia é o culto à estética instintiva da Terra Nova. Outra: É a redução, a cacarecos, dos ídolos importados, para a ascensão dos totens raciais” (OSWALD, 1990, p. 43). O pensamento antropofágico, por conseguinte, seria como espada empenhada no combate à importação simplista de modismos do exterior, sejam estéticos ou políticos, em favor da deglutição dos imperialismos impostos ao terceiro mundo. “Vemos como ambos, Tarsila e Oswald, a pintora e o poeta, estão imbuídos naquele momento preciso do Modernismo, da necessidade de apego à tradição colonial setecentista mineira. Daí para a poesia pau-brasil, o matriarcado de Pindorama e a Antropofagia, um passo” (JUNQUEIRA, 2004, p. 695).

Em carta aos pais, Tarsila do Amaral agradece às vivências da infância, na fazenda interiorana, pois essa seria sua matéria prima, como se verifica a seguir.

Sinto-me cada vez mais brasileira: quero ser a pintora da minha terra. Como agradeço por ter passado na fazenda a minha infância toda. As reminiscências desse tempo vão se tornando preciosas para mim. Quero, na arte, ser a caipirinha de São Bernardo, brincando com bonecas do mato, como no último quadro que estou pintando. (AMARAL, 2010, p. 101).

Às vésperas do carnaval de 1924, dois anos após a Semana de Arte Moderna, Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral viajam ao Rio de Janeiro para que Blaise Cendrars pudesse acompanhar a festa popular. Essa viagem à capital do país seria decisiva para os caminhos futuros do Modernismo no Brasil, pois, inspirados na exuberância do Rio em festa, tanto Oswald quanto Tarsila desenvolveriam uma nova etapa na produção de arte moderna, de modo a tornar mais abrangente as propostas de 22. Dessa caravana ao Rio de Janeiro, Oswald de Andrade traz os primeiros poemas para *Pau-Brasil*, e Tarsila mote para *Morro da Favela* e *Carnaval em Madureira*. Tal fato é mencionado em estudo de Aracy Amaral:

Numa época de turismo inexistente, todo e qualquer deslocamento dentro do país era quase uma aventura. Mas data dessa viagem ao Rio uma série de esboços que Tarsila desenvolveria à sua volta a São Paulo, já na sua nova fase do colorismo brasileiro: *Morro da Favela* e *Carnaval em Madureira*. E não só Tarsila é estimulada pela presença e pelo entusiasmo de Cendrars – que já lhe pede desenhos para ilustrar um livro de “versos dele para ser publicado em Paris”, que seria *Feuilles de route: I. Le formose* sobre sua viagem da França a São Paulo – mas

também Oswald, que traz, inspirados no Rio de Janeiro, os primeiros poemas para *Pau-Brasil*. (AMARAL, 2010, p. 149).

Em 2019, o Museu de Arte de São Paulo sediou a exposição “Tarsila Popular”, a qual enfatizava paisagens do interior do subúrbio de Minas Gerais e do Rio de Janeiro. Dentre tantas obras dedicadas ao tema, destaco três que tematizam o Rio: *Morro da Favela*, *Carnaval em Madureira* e *E. F. C. B*. Todas são frutos da viagem que Tarsila fez à capital em 1924, durante o carnaval, e demonstram o impacto que o ambiente urbano da cidade, repleto de novas tecnologias e de pobreza, causa à artista. *Morro da Favela*, inclusive, será a obra central a ocupar o salão da primeira exposição de Tarsila em Paris (PEDROSA et al., 2019, p. 121). O catálogo em 2019 do MASP informava que tratava-se de uma obra pioneira para os padrões brasileiros, apesar de um retrato pitoresco. “O cenário da favela mais parece uma aldeia, com casas coloridas e vasta vegetação tropical” (PEDROSA et al., 2019, p. 190). Com isso, o olhar para esse espaço não é o de crítica social às péssimas habitações que careciam de tudo – água, esgoto, luz elétrica, mobília – mas sim de uma vila interiorana em meio ao centro da cidade. Nesse sentido, uma leitura mais exótica que realista.

E. F. C. B tematiza a Estrada de Ferro Central do Brasil e “glorifica avanços tecnológicos modernos, como pontes de ferrovias, sinalizadores, trilhos de aço, postes de iluminação elétrica” (PEDROSA et al., 2019, p. 198) – outras características dessa mesma cidade do Rio de Janeiro que, no entanto, não se opõem à imagem de *Morro da Favela*. De fato, tanto uma obra quanto a outra são úteis à visão peculiar de Tarsila sobre o Rio: cidade de avanços tecnológicos, então capital da República, ao mesmo em que cercada de favelas, como o Morro da Providência.

Na “capital dos subúrbios”, em Madureira, Tarsila vê o carnaval dos moradores mais afastados do centro da cidade. Chama a atenção na obra *Carnaval em Madureira* a Torre Eiffel localizada ao centro. Muito já se especulou a respeito, mas hoje sabemos que naquele ano um grupo de foliões homenageou Santos Dumont e a Torre Eiffel foi elemento alegórico do desfile. Mais do que isso, uma torre da Europa dentro do subúrbio carioca, em plena manifestação popular, servia “como uma luva” ao momento vivido por Tarsila e por seus companheiros modernistas. É o que explica a curadoria do MASP:

Um dos símbolos da França em pleno subúrbio carioca simbolizava tanto o ideário de uma arte nova, o Modernismo, como os dilemas da própria artista, dividida entre o aplicar as lições das vanguardas europeias e representar algo da “identidade nacional”, entre se apresentar como brasileira de elite, cultivada na ambivalência cultural parisiense e, ao mesmo tempo, mostrar-se conectada a uma noção de popular nos trópicos. (PEDROSA et al., 2019, p. 196).

A ideia de incluir a favela como motivação estética, além disso, também estava presente em Oswald de Andrade. O primeiro princípio declarado em *Manifesto da Poesia Pau Brasil* configura-se em uma ação de mudança do olhar poético. “A poesia existe nos fatos” e os “fatos estéticos”, para Oswald, também são “os casebres de açafrão e de ocre nos verdes da Favela” (OSWALD, 1924, n. p.). Sobre essa passagem específica, Maria Augusta da Fonseca, autora da biografia de Oswald, adverte contra leituras equivocadas, o que poderia levar a um entendimento da “estetização da pobreza”, enquanto o proposto caminha em direção oposta:

O uso do termo favela se generalizou como sinônimo de cortiço, abrangendo todas as comunidades de extrema pobreza. No manifesto, a referência de Oswald serve para construir um novo padrão estético, demolir padrões de beleza codificados, deselitizar para “ver com olhos livres” e descobrir a própria terra. (FONSECA, 2008, p. 54).

Tempos depois, próximo à morte, na década 50, Oswald de Andrade voltaria a escrever um poema inspirado no Rio de Janeiro: “O santeiro do Mangue”. Nesse caso, diferente do olhar festivo da mocidade, o autor adotaria uma perspectiva mais crítica, no intuito de pensar como o Brasil, em meados do século XX, ainda permanecia como um país atrasado e distante do ideal do Matriarcado de Pindorama, “espaço-tempo inventado” (AZEVEDO, 2018, p. 91) por Oswald para anunciar um futuro de redenção aos brasileiros explorados pelo Estado burguês. Para isso, escreve sobre as prostitutas –mulheres vitimizadas pelos valores da burguesia e da religião – como símbolo do aniquilamento do sujeito pelo poder instituído pelo Estado e pelo Cristianismo nesta América católica. Contudo, antes de Oswald de Andrade, quem primeiro mencionou o Mangue foi Mário de Andrade, em *Macunaíma*.

“Macunaíma estava muito contrariado. Não conseguia reaver a muiraquitã e isso dava ódio” (MÁRIO, 2017, p. 68). É assim que começa o sétimo capítulo, denominado “Macumba”, da saga do herói. Nessa etapa, a partir do descontentamento com o sumiço da muiraquitã, Macunaíma decide “dar uma sova” em Venceslau Pietro Pietra, como forma vingança. No entanto, faltava ao nosso herói força e coragem para enfrentar o gigante. Apesar de ter feito uma incisão na perna com dente de rato – segundo Proença (1974, p. 165) um hábito entre tribos indígenas que demonstra valentia – Macunaíma continuava com medo de Venceslau, por isso resolve ir de trem ao Rio de Janeiro se socorrer com Exú, em cuja honra se realizaria uma macumba no dia seguinte.

A macumba tinha lugar: o Mangue carioca, mais especificamente o zungu da tia Ciata, a “feiticeira como não tinha outra, mãe de santo famanada e cantadeira ao violão” (MÁRIO,

2017, p. 68). Macunaíma chega à casa de Ciata, na Rua Visconde de Itaúna, às oito da noite, com garrafa de pinga para agradar ao orixá regente. Havia muita gente lá, desde a elite – com advogados e deputados – até os mais pobres, o que confirma a importância da casa dessa tia baiana como catalisadora de trocas sociais e culturais diversas. No breve perfil de Ciata de Oxum, escrito por Roberto Moura, há a referência da casa de Ciata como um elemento nuclear do Rio antigo, principalmente a partir das negociações estabelecidas com a elite e com o Estado, representado pelo presidente Wenceslau Brás. Conta-nos Moura que a fama de Ciata extrapolou os limites da Pequena África, tendo até mesmo o presidente solicitado os serviços de cura da baiana. O chefe do executivo padecia de um ferimento na perna que custava sarar até o dia em que Ciata interviu a favor com ervas que resolveram o problema. A filha de Oxum teria lavado os pés do presidente e vaticinado que a cura viria em três dias. Como gratidão pelo trabalho feito, Wenceslau Brás promoveu o marido de Ciata a funcionário público do gabinete do chefe da polícia.

A partir dos conhecimentos do marido, e de seu prestígio no meio negro reconhecido progressivamente e mesmo fora dele, Ciata mantém relações com gente do outro lado da cidade, a ponto de eventualmente contar até com seis soldados do coronel Costa que ficam garantindo dubiamente a festa africana, provavelmente alguns deles negros, o que dá maior espanto à situação. Era preciso aprender a se relacionar com os poderosos, ter aliados, conhecer gentes de outras classes. (MOURA, 1983, p. 67).

Segundo Lilia Schwarcz o samba no contexto da década de 20 é duramente perseguido e reprimido pela patrulha policial, que considera essa uma expressão popular a ser combatida, principalmente por ser associada à malandragem ao desvio de caráter (SCHWARCZ, 2015, p. 351). Donga¹, por exemplo, em entrevista revelou que “os sambistas, cercados em suas próprias residências pela polícia, eram levados para o distrito e tinham seus violões confiscados” (SODRÉ, 1998, p. 72). Nesse sentido, as negociações estabelecidas com o Estado, pela mediação de seu marido, fazem de Ciata uma das protagonistas da resistência cultural negra do Rio antigo, assim como a casa de Ciata torna-se “a capital dessa Pequena África no Rio de Janeiro” (MOURA, 1983, p. 68). Será no núcleo em volta de Ciata, na Praça Onze, que o samba urbano nascerá, ao menos enquanto registro fonográfico documentado pela Biblioteca Nacional. Donga relata que, junto a Germano (genro de Ciata), tinha o desejo de inserir o samba na sociedade carioca (SODRÉ, 1998, p. 72). De fato, em 1916 Donga seria

¹ Ernesto Joaquim Maria dos Santos, conhecido como Donga, participava das rodas de música na casa da lendária Tia Ciata, ao lado de João da Baiana, Pixinguinha, Hilário Jovino Ferreira e outros.

o primeiro músico a gravar um samba, de nome “Pelo Telefone”. Essa canção de letra aparentemente banal, no entanto, trazia uma crítica ao Estado e, com isso, operou um movimento peculiar dentro da cultura brasileira: momento em que uma expressão perseguida pelo poder público torna-se instrumento de crítica social e sátira a esse mesmo poder. O episódio narrado por Donga esclarece que a letra gravada foi “O chefe da polícia/ Pelo telefone/ Mandou me avisar/ Que com alegria/ Não se questione/ Para se brincar” (SODRÉ, 1998, p. 73-74), enquanto que o cantado informalmente era assim: “Que na carioca/ Tem uma roleta/ Para se jogar” (SODRÉ, 1998, p. 73-74). À ocasião, o jornalista Irineu Marinho encomendara uma reportagem a Orestes Barbosa sobre a ilegalidade do jogo do bicho; Donga conta que o Orestes Barbosa teria fingido ser bicheiro no Largo da Carioca, no intuito de fiscalizar a repressão da polícia. Todavia, a lei contra o jogo do bicho “não tinha pegado”, afinal se jogava livremente, sem punições. O fato foi muito comentado devido à ampla cobertura jornalística, e dessa ocasião surgiu o mote para o primeiro samba.

Para melhor entender a importância de Ciata para a cultura carioca moderna, é preciso mencionar os confrontos entre o povo negro-mestiço e recém liberto da escravidão e o Estado, que atua sistematicamente para a reorganização das zonas centrais do Rio de Janeiro, principalmente repele os agrupamentos coletivos, denominados à época “cabeça-de-porco”. A esse respeito a obra *O terreiro e a cidade: a forma social negro-brasileira*, de Muniz Sodré, esclarece que “as cidades são capitalistamente planejadas para o esmagamento das diferenças. No entanto processos simbólicos oriundos das classes subalternas sempre se opuseram a isso” (SODRÉ, 2019, p. 19). Por exemplo, no Rio de Janeiro após a Abolição da Escravidão, temos o notável caso das tias baianas, que indo contra as regras de segregação territorial, permitiam encontros diversos e todo tipo de intercâmbio cultural. Na casa de Ciata, sabemos que, além dos quitutes vendidos, também havia o serviço de aluguel de traje de baiana. A seguir, ressalto trecho de Moura, no qual percebo que, aos poucos, a Pequena África torna-se “Grande África”, atraindo moradores de Botafogo e das classes econômicas mais abastadas:

Com o comércio de roupas, muita gente de Botafogo vai até a casa de Tia Ciata, se torna folclórico para alguns assistir um pagode na casa da baiana, onde entravam com algum conhecimento. Do mesmo modo, passa a interessar à alta sociedade da época a consulta com os feiticeiros africanos e mesmo a frequência aos candomblés mais fechados à curiosidade de estranhos. (MOURA, 1983, p. 66-67).

Em um contexto como esse, a modernidade proposta pelo Estado, que ia contra a proliferação de cortiços, tinha três objetivos: sanear, embelezar e liberar a circulação. Para Muniz Sodré (2019, p. 43), entretanto, o saneamento era pautado na lógica higienista dos

européus, herança direta do cientificismo do final do século XIX, e o embelezamento associava-se a uma paisagem de monumentos à moda europeia. Em todos os casos, o que prevalece é a ideologia do embranquecimento – “o antigo escravo era alguém a ser afastado – e, junto com ele, as aparências de pobreza” (SODRÉ, 2019, p. 44). Como não lembrar, nesse sentido, do Hino da República, o qual trouxe como mote: “Nós nem cremos que escravos outrora/ Tenha havido em tão nobre País” (ALBUQUERQUE; MIGUEZ, 1890)². O pano de fundo ideológico, assim, parece justamente ser o de remodelar o presente, via intervenção urbana, para esquecer do passado. Nas palavras do professor Luiz Antonio Simas, esse é um momento crucial para o Rio, quando “a cidade encarou os pobres como elementos das ‘classes perigosas’ (a expressão foi largamente utilizada em documentos oficiais do período) que maculavam, do ponto de vista da ocupação e reordenação do espaço urbano, o sonho da cidade moderna e cosmopolita” (SIMAS, 2020, p. 13).

Entretanto, é notável e particular do Rio das primeiras décadas do século XX um fenômeno de aproximação, mesmo que contrário à política oficial de Estado, de intelectuais a esses espaços tidos como marginais – porque predominantemente associados à pobreza e à insalubridade – como a Pequena África, território de comunidades de baianos descendentes de africanos, e o Mangue, zona de prostituição e boemia. Oswald de Andrade, inclusive, em *O santeiro do Mangue* (1950), iria compor o coro dos poetas a escrever sobre esse espaço da região portuária do Rio antigo. Esse poema – infelizmente esquecido pela crítica e pelo público – revela algumas das proposições filosóficas registradas em *A crise da filosofia messiânica*, de modo a tratar esteticamente de tópicos caros à literatura oswaldiana, como o Matriarcado de Pindorama, a luta de classes, os dilemas acerca da modernização e a exploração do homem frente ao discurso cristão. Assim, é interessante pensar por qual motivo Oswald de Andrade escolhe o Mangue, região do baixo meretrício carioca, associada à criminalidade e à pobreza devido à marcante presença de negros subempregados no cais central da cidade, como território poético capaz de ilustrar os estudos filosóficos que fez em *A crise da filosofia messiânica*. Para além disso, convém investigar o motivo de também Mário de Andrade ter inserido o Mangue como parte representativa do Rio de Janeiro em *Macunaíma*, que vai até o zungu da Tia Ciata e, depois, marcha com alguns dos poetas do modernismo rumo à boêmia em torno do baixo meretrício do Rio de Janeiro. Como, em um

² ALBUQUERQUE, José Joaquim de Campos da Costa de Medeiros e; MIGUEZ, Leopoldo. *Hino da Proclamação da República*. [S.l.: s.n.], 1890. Disponível em: <<https://www.letras.mus.br/hinos/hino-da-proclamacao-da-republica/>>. Acesso em: 2 mar. 2022.

contexto de apartheid socioespacial estabelecido pelo poder público após a Abolição, haveria possibilidade de contato entre as mais proeminentes figuras da cultura popular do Rio de Janeiro, como Tia Ciata, e os jovens modernistas da elite de São Paulo? Essas são algumas perguntas que precisamos responder. Certamente, pensar a respeito dessas conexões constitui mecanismo importante para o entendimento mais coerente do projeto modernista.

Ouso, por isso, falar em “frestas” ao poder estabelecido pelo Estado, pelo drible à política pública separatista, tendo origem na atuação desses primeiros núcleos culturais mais organizados – as casas de Ciata, Bebiana e Perciliana – que foram locais de confluência para a elite intelectual, como Mário de Andrade, por exemplo, e a elite popular, com Pixinguinha e Donga. “Ruas, cafés, áreas de boêmia como Lapa e Mangue, macumbas da Cidade Nova, festas populares formam uma rede que serve à aproximação e à constante troca intelectual e cultural entre esses grupos.” (DEALTRY, 2009, p. 31).

Considero, portanto, que a visita de Macunaíma à tia Ciata não é gratuita, muito menos corresponde a um quadro isolado no Modernismo. Ao contrário, trata-se de um processo mais amplo e muito necessário para o entendimento das propostas estéticas desenvolvidas após a Semana de Arte Moderna. Afinal, a ida de Macunaíma ao zungu evidencia a importância que Mário de Andrade percebe nas heranças africanas, mas especificamente das macumbas da capital da República para a cultura do país, a ponto de dedicar todo um capítulo de sua rapsódia a isso. Propositamente, inserindo a casa de Ciata em *Macunaíma*, obra modernista, o autor Mário de Andrade rompe com os limites que à época existiam entre a intelectualidade e os saberes da diáspora africana. Assim, a cidade que lemos em *Macunaíma* vai contra o segregacionismo das políticas públicas – na macumba de Ciata cumprimentam-se trabalhadores de estivas, a gente pobre, e funcionários públicos, a gente rica. Pela obra de Mário, “temos sua concepção plural de civilização, na qual há lugar para as diferenças e para a convivência democrática entre as diferenças. Civilizações e não apenas uma única civilização” (BOTELHO, 2012, p. 16).

Ao se debruçar sobre a macumba carioca, Mário de Andrade termina por espetacularizar um Rio de Janeiro distante dos ideais de “progresso” e “civilização”, porém próximo do cotidiano dos intelectuais cariocas, atraídos pela mística em torno dos cultos africanos e pela concretização do ideário modernista, que vislumbra no contato direto com as camadas populares a possibilidade da construção de uma cidade – para usar o termo do próprio Mário – polifônica. (DEALTRY, 2009, p. 28).

Esse entendimento do popular como motivação estética atravessou também a obra de uma amiga e correspondente de Mário, Tarsila do Amaral, a qual enfatizou em suas telas

paisagens do interior do subúrbio de Minas Gerais e do Rio de Janeiro. De modo semelhante, Oswald de Andrade denuncia “nossa mentalidade branca” cercada por “preconceitos antiprimitivistas” e que nega a contribuição da cultura indígena. Acompanhemos a argumentação:

O passado é cheio de coleções e documentos, mas o que importa é tirar deles conclusões sociológicas. A nossa mentalidade branca esteve há bem pouco tempo tão imbuída de preconceitos antiprimitivistas que me contaram ter o diretor de um museu feito preservar todas as bandeiras da Guerra do Paraguai e deixado apodrecer num subterrâneo uma preciosa coleção etnográfica, porque aquilo “era de índio”. (OSWALD, 2011, p. 306).

Com isso, não é errado afirmar que os modernistas pretendiam uma aproximação com o popular, entendido à época como um mergulho nas heranças culturais de negros e indígenas. A notável visita de Macunaíma ao terreiro de candomblé de Ciata, no reduto mais negro da capital do país, por esse motivo, deve ser lida com maior atenção, pois o capítulo “Macumba” é reflexo de importantes princípios que nortearam o movimento modernista. Assim, não se trata de um quadro isolado, afinal expedições à Pequena África, ao Mangue e aos subúrbios – como a que Tarsila fez ao coração da Zona Norte – não foram poucas. Nesse sentido, é importante perceber que tanto Mário quanto Oswald e Tarsila cruzaram os limites impostos à época a partir de dois marcadores de diferença: raça e classe. Indo ao encontro de negros e pobres, o Modernismo do Brasil vai contra o estatuto da desigualdade, porque olha com “olhos livres” – expressão da época – para territórios identificados pelo Estado como marginais, perigosos e, na lógica higienista, sujos ou doentes. Oswald de Andrade, no artigo “Descoberta da África”, destaca que

Aliás, foi o Modernismo que primeiro alertou o mundo culto para os cometimentos artísticos do orbe africano. [...] Muitas vezes, nos tempos passados, quando existia o grande carnaval do Rio com o poderio de seus ranchos e a magia espetacular de seu compasso, exclamei: isto aqui é a Grécia! (OSWALD, 2011, p. 326).

Na zona da Cidade Nova, negros baianos organizam-se em candomblés e ranchos. É para lá que o herói de nossa gente se dirige em busca de ajuda, como tantos outros brasileiros à época faziam – e ainda hoje fazem. Quando Macunaíma chegou ao zungu de Ciata, era junho e o tempo estava inteiramente frio. Ele tira os sapatos e entra na sala para cumprimentar respeitosamente a candomblezeira, que é descrita da seguinte forma:

Tia Ciata era uma negra velha com um século de sofrimento, javevó e gualguincha com a cabeleira branca esparramada feito luz em torno da cabeça pequetita.

Ninguém mais não enxergava os olhos nela, era só ossos duma cumpridez já sonolenta e propendendo pro chão de terra. (MÁRIO, 2017, p. 69).

Para o início da macumba, um rapaz filho de Oxum – e também de Nossa Senhora da Conceição pelo sincretismo – distribuiu uma vela branca a cada um dos presentes. Após isso, o sairê começa: trata-se de um canto em saudação às divindades, liderado pelo ogã tocador de atabaque, e seguido por Ciata em reza balbuciada, quase indecifrável. “Vamo saravá” é a saudação repetida por todos, enquanto Ciata faz variações de nomes de santos a serem exaltados pela comunidade, “Ôh, Olorung!”, “Ôh, Boto-Tucuxi”, “Ôh, Iemanjá, Anamburucu e Oxum” – as três Mães d’água – dentre tantos outros. Há um clima de grande expectativa entre os presentes. Desejam fortemente que um santo baixe no terreiro para atender aos pedidos.

Porque macumba da tia Ciata não era que nem essas macumbas falsas não, em que sempre o pai de terreiro fingia vir Xangô Oxosse qualquer, pra contentar os macumbeiros. Era uma macumba séria e quando o santo aparecia, aparecia de deveras sem nenhuma falsidade. Tia Ciata não permitia essas desmoralizações do zungu dela e fazia mais de doze meses que Ogum nem Exu não apareciam no Mangue. (MÁRIO, 2017, p. 72).

No relato ficcional presente em Macunaíma, não há menção ao espaço físico da casa de Ciata. Pela documentação de historiadores, entretanto, sabemos que a própria disposição dos cômodos está ligada a uma forma de resistência à repressão do poder público. Nas palavras de Muniz Sodré a casa da babalaô Ciata é “metáfora viva das posições de resistência adotadas pela comunidade negra” (SODRÉ, 1998, p. 15). Isso porque os bailes aconteciam na frente da casa, onde os sambas mais conhecidos pela sociedade carioca eram tocados. Enquanto isso, nos fundos, prevalecia a batucada, com a presença religiosa.

Na visita que faz à tia Ciata, Macunaíma torce para que Exú apareça. A animação do herói é tanta que, gingando no meio da sala, termina sendo saudado por todos como “filho de Exú”. Pela descrição de Jorge Amado:

Exu come tudo que a boca come, bebe cachaça, é um cavalheiro andante e um menino reinador. Gosta de balbúrdia, senhor dos caminhos, mensageiro dos deuses, correio dos orixás, um capeta. Por tudo isso sincronizaram-no com o diabo; em verdade ele é apenas o orixá em movimento, amigo de um bafafá, de uma confusão, mas, no fundo, excelente pessoa. (AMADO, 2012, p. 164).

“Cavaleiro andante e um menino reinador”, “gosta de balbúrdia”, “um capeta”, “amigo de um bafafá” (MÁRIO, 2017, p. 67-78) – Macunaíma só poderia ser mesmo filho de Exú. A

descrição do orixá coincide com todas as qualidades de nosso herói. Com isso, a alcunha demonstra uma “clara opção de Mário de Andrade”, conforme escrito de Giovanna Dealtry:

Torna-se clara a opção de Mário de Andrade em atribuir a paternidade de Macunaíma a Exu. Herdeiro direto do orixá, Macunaíma reúne os mesmos elementos da ambivalência e transfiguração de seu pai. Macunaíma reafirma-se como herói sem caráter fixo, ao mesmo tempo em que, à maneira de Exu, instaura o elemento transformador e o desrespeito às regras e a moral por onde passa, Macunaíma é, ao mesmo tempo, branco, negro e índio; urbano e rural; erudito e popular. (DEALTRY, 2009, p. 38).

Depois que Exú baixa na casa-terreiro de Ciata, todos se benzem e os pedidos começam. Há solicitação de todo tipo: Exú consente que um carneiro venda carne doente, nega o pedido de um fazendeiro que quer se ver livre das saúvas em sua fazenda, dá emprego de professora municipal a uma jovem, recusa a solicitação de um médico que quer escrever melhor. Pela descrição dos pedintes, novamente identificamos que as distintas classes sociais não impedem o acesso ao terreiro de Ciata. Participam do ritual o miserável vendedor de carne podre, o fazendeiro, o namorado da futura professora municipal e, até mesmo, um doutor. Por último, Macunaíma se apresenta ao orixá para também fazer pedido. Nosso herói chama Exú de pai e diz estar muito contrariado. A divindade intervém, depois de questionar o nome de Macunaíma, vaticinando que nome de que começa com “Ma” tem má sina. “Mas recebeu com carinho o herói e prometeu tudo o que ele pedisse porque Macunaíma era filho. E o herói pediu que Exú fizesse sofrer Venceslau Pietro Pietra que era o gigante Piaimã comedor de gente.” (MÁRIO, 2017, p. 26).

Tendo ido ao socorro do filho Macunaíma, Exú permite a vingança contra Venceslau. O herói aproveita a oportunidade concedida e destina coices e mordidas de jacaré para o gigante Piaimã. Em São Paulo, quem sofre é Venceslau sangrando e urrando de dor. O ritual é encerrado com a reza de Ciata a favor de Exú, assim: “O pai nosso Exu de cada dia nos dai hoje, seja feita vossa vontade assim no terreiro da senzala que pertence pro nosso padre Exu, por todo o sempre que assim seja, amém! Glória para a pátria jeje de Exu!” (MÁRIO, 2017, p. 78).

Pedidos feitos e bençãos recebidas, só resta festejar – um “samba de arromba” (MÁRIO, 2017, p. 78) toma a casa de tia Ciata; come-se presunto e muito se alegra com as “pândegas liberdosas” (MÁRIO, 2017, p. 78). A esse respeito, vale assinalar a importância da música e da dança para a comunidade baiana afrodescendente entorno de tia Ciata, principalmente quando o canto e dança estão conjugados à prática religiosa. Deve-se considerar, antes de tudo, que cantar e rezar estão intimamente relacionados, pois pelo canto

também se comunica as divindades. Heitor dos Prazeres, nesse sentido, registrou em sua canção que “Preto velho quando canta tá rezando” (PRAZERES, 1955, n. p.).

Contudo, antes dos negros consolidarem o samba como expressão musical da cidade, os indígenas cantores bebiam água do rio carioca para clarear a voz, depois tocavam inúbia sem errar a nota. Orestes Barbosa (1933), autor dessa tese, desenvolve que, desde a taba dos índios, o carioca é originalmente músico. Na perspectiva desse cronista do Rio de Janeiro do início do século XX, a mentalidade branca e colonial, infelizmente, teria ido contra a musicalidade dos tamoios. Isso porque, para a suposta modernização, aterrou-se o sagrado rio carioca, responsável pelas belezas das mulheres que nele se banhavam e por tornar mais atraente a voz dos cantores indígenas. O resultado foi a rua das Laranjeiras asfaltada para os automóveis passarem, e as águas do rio praticamente mortas. Ainda na descrição de Barbosa, os tamoios viviam para tocar seus instrumentos, como a “inúbia” – uma espécie de flauta feita a partir dos ossos das pernas de inimigos de tribos rivais.

Orestes mesmo constatou que, na igreja dos Barbadinhos – a que guarda os restos mortais de Estácio de Sá –, nota-se a ausência de um osso na perna esquerda de um invasor. Ele acredita, por isso, que a perna do português “acabou na boca de algum Pixiguinha do tempo...” (BARBOSA, 1933, p. 22-23). Nesse sentido, Orestes Barbosa parece, com isso, perceber também a antropofagia como possibilidade da cultura brasileira. Para Orestes, o lusitano invasor tem parte de seu corpo reduzido a um instrumento feito para cantar (BARBOSA, 1933, p. 22-23). Comparando os indígenas tocadores de inúbia a Pixiguinha, identifica a continuidade de uma tradição musical, tendo início com os indígenas e, em seguida, encarnada pelos descendentes de africanos. O discurso do colonialismo, nessa perspectiva, não vinga – o que prevalece é a música feita através do corpo do português invasor. Por outro lado, Oswald escreveria: “Nunca fomos catequizados, fizemos foi o carnaval” (FONSECA, 2008, p. 69).

Em um contexto como esse, a escolha pela escrita de uma macumba musical em Mário de Andrade revela muito mais. Nas palavras da professora Giovanna Dealtry: “Mário percebe que é impossível excluir a manifestação religiosa da musical e vice-versa, e constrói ‘Macumba’ pelo duplo caminho: sagrado-profano, espírito-matéria, ritos-ritmos. O corpo servirá como palco para mediar essas forças múltiplas” (DEALTRY, 2009, p. 31).

No capítulo “Macumba”, certamente os copos entregues ao ritual são os protagonistas. É o corpo da filha de santo que se torna cavalo para Exú e, com isso, garante a festa. É este um corpo que sofre e sangra, mas que depois se recupera milagrosamente. É o corpo de Venceslau Pietro Pietra que apanha de Exú, em São Paulo, e é socorrido por médicos. É o

corpo dos macumbeiros na casa de tia Ciata que, suados, cantam e dançam. É o corpo resistente de tia Ciata já idosa que fica nu, reluzindo prata, e que comanda a macumba. E, por fim, é o corpo de Macunaíma – filho de Exú – que se junta aos macumbeiros e aos escritores modernistas – Jayme Ovalle, Dodô, Manuel Bandeira, Blaise Cendrars, Ascenso Ferreira, Raul Bopp e Antonio Bento – para festejar o restante da madrugada na Pequena África do Rio de Janeiro.

No pensamento de Oswald de Andrade, a cultura brasileira teria sido formada a partir da opressão do corpo do indígena, vestido e oprimido, assim como o corpo do negro foi violentado com o serviço escravo. Nesse sentido, seria preciso revelar esse arcabouço recalçado com a liberação da originalidade nativa, fazendo disso matéria de arte brasileira para exportação. Essa hipótese é fundamentada em Azevedo:

Oswald, claramente, reitera sua crítica ao colonizador que vestiu o índio nu, retratado nesta passagem da Carta de Pero Vaz de Caminha: “A feição deles é serem pardos, maneira de avermelhados, de bons rostos e bons narizes, bem-feitos. Andam nus, sem nenhuma cobertura. Nem estimam de cobrir ou mostrar suas vergonhas”.

No aforismo 24, Oswald repete a argumentação de que “nunca fomos catequizados”, do fragmento treze. Lá, fizemos Cristo nascer na Bahia; aqui, “fizemos foi o Carnaval”.

Esta afirmação – “nunca fomos catequizados” – parece traduzir a falta de disposição indígena em renegar a antropofagia, aquela mesma “inconstância da alma selvagem”, por parte dos Tupinambá, estudada por Eduardo Viveiros de Castro. No texto de Oswald, a rejeição à catequização aparece, nos aforismos treze e 24, associada a duas manifestações de “inversão”, o carnaval (festa de origem greco-romana, recriada no Brasil) e Cristo nascer na Bahia (estado brasileiro reconhecidamente marcado pela cultura africana). Como se a “inconstância da alma selvagem”, “a incapacidade” do ameríndio em aderir disciplinadamente ao programa judaico-cristão imposto pelos jesuítas “escapasse” e fosse parar, justamente, no carnaval e na Bahia. (AZEVEDO, 2018, p. 148-149).

Como veremos, no próximo capítulo, Oswald de Andrade dedicará a última década de sua vida, a partir de 1940, para a elaboração de teses a respeito do Matriarcado de Pindorama. Nesse território mítico pensado por Oswald, o homem podia viver livremente, dedicar-se ao instinto lúdico, ao ócio e à contemplação. O corpo, assim, estava livre das amarras da sociedade burguesa, distante do imperativo do relógio e do trabalho, ambos entendidos por Oswald como apetrechos indesejáveis à civilização. Em *O santeiro do Mangue*, o poeta iria tratar, em termos poéticos, do mesmo problema: os efeitos do regime burguês-cristão ao corpo – mais especificamente o corpo das mulheres mulatas da zona do baixo meretrício carioca, estas ainda mais sujeitas às violências do mundo patriarcal. Em diálogo com Azevedo, o pensamento de Oswald, com isso, “denuncia a eterna manipulação para manter a mulher fora do poder” (OSWALD, 2022, p. 493).

A maior transformação operada pelos costumes novos é em relação ao tempo. Enquanto a Idade Média mergulhava seu conceito de vida na ausência do tempo, prolongando-se até a vida eterna (“quando não haverá mais tempo”, no dizer de Dotoiévski), o mundo novo divide o tempo e o conta avaramente.

Está inventado o relógio mecânico. A primeira grande figura de burguês, o comerciante Alberti de Florença, escrevia: “Quem não perde tempo tudo consegue, e quem sabe trabalhar o tempo é mestre do que quiser”. Estamos na Florença do século XV, a que se chamou de Nova Iorque do Quatrocentos. É onde alvorece o Capitalismo europeu e onde começa a escrituração comercial. (OSWALD, 2011, p. 236).

Para maiores esclarecimentos sobre a construção do Matriarcado de Pindorama, enquanto espaço de liberação das amarras do corpo castrado pela civilização burguesa, e sobre a escrita do Mangue, como território que reflete o pior do autoritarismo brasileiro, convido o leitor à devoração do próximo capítulo.

1 LITERATURA E FILOSOFIA À LUZ DA ANTROPOFAGIA

A celebração do prazer – que seria marca constitutiva do pensamento de Oswald de Andrade – está presente na leitura que faz da sua vida. O poeta volta ao passado, em *Um homem sem profissão: sob as ordens de mamãe*, como quem se delicia diante de um banquete, comendo o passado, mastigando as emoções novamente, alimentando-se dos melhores sentimentos; antes da morte, Oswald quer deglutir o vivido pelo prazer no que aí há. Em um esforço de síntese, pensa que o que fica da infância é a palavra liberdade:

Mas se alguma coisa ficou de imenso em minha alma de criança, daquele edifício limpo, branco, higienizado. Foi o canto dos alunos que me embriagava. As vozes claras cantavam confusamente a palavra Liberdade [...] Como poucos eu amei a palavra Liberdade e por ela briguei. (OSWALD, 2019, p. 35-36).

Escreve sobre a lembrança do colo da mãe e parece, novamente, deitar a cabeça por entre as coxas dela. Conta-nos, já nas primeiras páginas, que a primeira lembrança que guarda, depois do colo da mãe, é a da descoberta sexual precoce. Com três ou quatro anos de idade, “senti um prazer estranho que vinha das virilhas” (OSWALD, 2019, p. 22). A descoberta do sexo propriamente dito, entretanto, não se deu de modo tão natural.

Em uma noite, quando seus pais já estão dormindo, vem a revelação que derrubaria inteiramente a santidade familiar de Oswald. Isso porque o mesmo João Justino da Conceição, o copeiro que dançara bumba meu boi, conta ao jovem Oswald sobre a gestação de bebês: “- Eu sei como é que faz filho! Não é passarinho que traz, nem vem do céu. O homem tira a coisa dele e põe na coisa da mulher e depois nasce a criança!” (OSWALD, 2019, p. 44). É possível perceber que esse fato abala o menino Oswald de Andrade, porque pela moral familiar tradicionalmente católica da época o assunto sexo era interdito, um verdadeiro tabu. Depois, quando viaja à Europa, perde o constrangimento de pensar sobre o assunto sexo – por aqui tudo parecia pecado, enquanto na Europa não. Vejamos.

Era inadmissível que isso tivesse acontecido em relação à gente direita, a meus pais, meus avós. Desde então, o mundo para mim perdeu uma perna, ficou manquejando. A inocência, em que eu era cautelosamente criado, desmoronou roçando em cinismo. Minha mãe, em matéria de educação sexual chegara apenas a uma extraordinária concessão. O filho nascia de fato na barriga, mas vinha a parteira e cortava pelo meio o inchaço, depois costurava tudo e a mulher sarava, tendo a criança ao lado. (OSWALD, 2019, p. 44-45).

Tudo isso vinha confirmar a ideia de liberdade sexual que doirava meu sonho de viagem, longe da pátria estreita e mesquinha, daquele ambiente doméstico onde tudo era pecado.

Quando Serafim Ponte Grande, recém chegado a Paris, dizia que agora podia trepar, exprimia meu desafogo. Meu pai me avisara que as mulheres eram fáceis. Mas no Brasil tudo era feio, tudo era complicado. Sem sombra de dúvida, atribuo o número imenso de crimes sexuais aqui praticados pelos ditos “tarados”, dois me tantos cerca de dois anos, a essa contenção mantida pela nossa mentalidade colonizada, pelo país sem divórcio e onde, apenas nas classes altas, se esboça um movimento de liberdade das ideias correspondente à evolução moral do mundo. O “tarado” é filho da falta de divórcio. Na Europa, o amor nunca foi pecado. Não era preciso matar para possuir uma mulher. Não havia lá sanções terríveis como aqui pelo crime de adultério ou sedução. Enfim o que existia era uma vida sexual satisfatória, consciente e livre. (OSWALD, 2019, p. 91-92).

Ainda na juventude, a primeira relação sexual de fato se dá com duas hóspedes de sua mãe. “Eram elas a senhora de um engenheiro que dele se separara, ficando sem eira nem beira, e outra, Guiomar, muito moça, que brigara também com o marido e trazia consigo filhinha de dois anos” (OSWALD, 2019, p. 76). Antes disso, o jovem Oswald tivera uma curiosa revelação sobre o ato sexual envolvendo uma “criadinha mulata que não teria mais que catorze anos”, quando apalpou as partes íntimas da moça: “Tendo apalpado junto à janela uma criadinha mulata que não teria mais que catorze anos, ela se retirou para seu quarto. Fui atrás e encontrei-a deitada, com a saia completamente erguida. Tinha tirado a calça branca de algodão.” (OSWALD, 2019, p. 76).

Também frequentou um bordel na rua Líbero, onde fazia visitas noturnas e constata que, por sorte, não teve nenhuma doença venérea. Para os rapazes da época, “era um atestado de virilidade pegar uma boa gonorreia” (OSWALD, 2019, p. 77). Na verdade, o bordel – que seria tematizado em *O santeiro do Mangue* – é entendido por Oswald de Andrade como um ideal para a mocidade daquele tempo. É o que escreve:

O bordel passou a ser um ideal para a mocidade de meu tempo. Das pensões, escapando à tirania das caftinas, saíram inúmeras senhoras da nossa alta sociedade, pois as profissionais do amor sabiam prender muito mais os homens do que as sisudas sinhás da reza e da tradição.

Casadas, as mulheres transbordavam de gordura em largas matinês, o que fazia os maridos, saudosos de carne muscular e limpa voltarem aos bordeis. Uma vida de simulação ignóbil, abençoada e retida por padres e confessores, recobria o tumulto das reivindicações naturais que não raro estalavam em dramas crus. Um pai matava a filha porque esta amara um homem fora de sua condição. (OSWALD, 2019, p. 78).

O santeiro do Mangue é iniciado com o “Prólogo no Corcovado”: trata-se do início da saga da jovem Eduleia que, aos 16 anos, é desvirginada pelo “homem da ferramenta”. Como resultado da honra perdida, Eduleia parte para o Mangue sob os olhares do filho de Deus,

“Jesus das Comidas”, que assiste passivamente a tudo do alto, no Corcovado, onde mora e de onde intervém no destino dos homens. Logo em seguida, Eduleia já está enraizada na maior zona de prostituição das Américas e de lá luta pela sobrevivência em meio à prostituição compulsória; é o “Solo de Eduleia”: “Vamos fazer gostoso / Quer fazer sacanagem / Com uma brasileira? Tenho uma troquesa aqui” (OSWALD, 2012 p. 25). Ao solo da jovem, somam-se vozes do coro das mulheres de Jerusalém: “Vam fuder vam / Vam buchê vam / Na bunda vam / Temos todas / Uma troquesa aqui” (OSWALD, 2012, p. 26).

Nesse ínterim, Seu Olavo, homem de dois metros e de cara feia, vaga pelo Mangue com imagens de santos à venda para garantir o sustento de sua filha com Deolinda, a esposa. A criança já está prestes a nascer e ainda não tem nome; a recusa, todavia, é apenas uma: “nome de puta não!” (OSWALD, 2012, p. 28). Enquanto isso, seu Olavo faz visitas frequentes ao Mangue, mantendo relações sexuais com as prostitutas, muitas vezes pela troca de uma das imagens sagradas; Menino Deus, santo Onofre, são Jorge, Senhora Santana, Santa Teresa do Menino Deus – um universo para todo tipo de apelo. A venda é boa. As prostitutas se interessam e aguardam, com fé, um futuro redentor, cultivando nessas imagens um pouco de esperança diante da vida tão sofrida. São mulheres resignadas diante da violência que sofrem do “tira”, da “patroa da casa”, do “home”; fazem “apenas para a refeição” e não têm ninguém com quem possam contar. Desamparadas assim, resta a confiança em Deus e a anestesia pela bebida, num dia a dia repleto de pancada e cachaça.

Em uma das andanças de Seu Olavo, há o “Esbarro” com Eduleia. Ela convida-o para entrar em seu quarto: “Psit! Vem quebrar a cama, grandão!” (OSWALD, 2012, p. 30). No entanto, o vendedor de imagens sacras redireciona o convite, oferecendo um São Jorge por dois mil. Eduleia, astuta, pede fiado e o santeiro desiste do negócio. Pouco tempo depois, o santeiro está de volta ao aposento de Eduleia para mais uma negociação, o movimento é como um “Looping” e de tal modo que agora “o coração de Seu Olavo mora no Mangue” (OSWALD, 2012, p. 33).

Enquanto “jaz deitado à sombra da palmeira da vida” (OSWALD, 2012, p. 35) no papel de gigolô da jovem prostituta, sua filha com Deolinda nasce; trata-se de uma “natividade histórico-materialista”: “Uma criança não tem defesa / Nasceu no morro / É fêmea / O que ela vai ser? O que a sociedade mandar / Será feita a sua vontade / É destino/ Das classes / Menos favorecidas” (OSWALD, 2012, p. 34). Entretanto, o que preocupa mais intimamente Seu Olavo é a masculinidade ferida diante da adoração noturna que outros homens prestam ao corpo de Eduleia – é o clímax da tragédia. Assim, “Seu Olavo sentiu uma pancada nupcial dentro do peito” e decide “acabar com essa pouca vergonha” (OSWALD,

2012, p. 38). Os socos e pontapés são ouvidos de longe, e “as portas se povoam de putas nuas / Os guardam apitam dentro dos tabiques” (OSWALD, 2012, p. 39). Na briga, a cabeça de Eduleia é aberta com uma garrafada, e sete pontos foram precisos para a sutura. Por fim, Seu Olavo é preso.

No quatinho apertado de Eduleia, onde recebe os homens que podem pagar, um “Suave milagre” acontece, posto que a jovem implora a Deus que ouça o “canto sagrado da tua prostituta que quer sair desta vida, que não faz para comer...” (OSWALD, 2012, p. 40), e o próprio Jesus se materializa, descendo do Corcovado diretamente para a alcova. Ela então anuncia a tragédia: “Eu vou me matar” (OSWALD, 2012, p. 40). Pouco empático, este Jesus das Comidas não se comove com a promessa de suicídio vindo da jovem do Mangue; pelo contrário, “roça a mão pela bundinha reta da prostituta” (OSWALD, 2012, p. 40) e diz a ela que resista: “Mete os peito minha filha” (OSWALD, 2012, p. 40). Quem ouve a voz do filho de Deus é Seu Olavo, por isso invade o quatinho e, vendo a imagem santa diante de seus olhos, fica deslumbrado: “Pai da gente! Caridade, justiça e amô” (OSWALD, 2012, p. 40). Ao que é respondido pela divindade com: “Que besteira é essa? Deixa de demagogia” (OSWALD, 2012, p. 40) e “Amor nada! Libido!” (OSWALD, 2012, p. 40). Mesmo assim, o santeiro faz um pedido: “Me deixa a Eduleia só para mim?” (OSWALD, 2012, p. 40); no entanto Jesus das Comidas considera que isso é impossível, pois o corpo de Eduleia “pertence a todos” (OSWALD, 2012, p. 40). Como castigo à audácia de Seu Olavo, a divindade-suprema tira do camisolão um alto-falante e determina que justiça seja feita ao santeiro, o traidor do Mangue:

Comunicai aos justicadores que existe aqui no Mangue um sujeito que ama. Um traidor do Mangue, esse nosso querido Mangue, um dos setores da sociedade que meu pai defende e controla. Desafogo dos machos, válvula de garantia das famílias e gáudio honesto dos imperialistas em trânsito. Avisai o Naval, dono de Eduleia! Despertai as fúrias do Ciúme! Chamai o naval, onde estiver! Eu me recolho ao Corcovado! (OSWALD, 2012, p. 41).

Como consequência da ira de Jesus, O Naval, proprietário de Eduleia, chega ao Mangue, mas o pequenino corpo da prostituta jaz morto, “as estranhas corroídas” (OSWALD, 2012, p. 42) pelo veneno. A Seu Olavo também a morte veio – navalhada, sem direito a anjo da guarda, e corpo roto é jogado no canal do Mangue.

No lugar de Eduleia agora está Deolinda, “cara nova perna aberta” (OSWALD, 2012, p. 45), à viúva de Seu Olavo resta a prostituição como meio de garantir o leite da filha. O

epílogo dessa trama se dá sobre o Oceano Atlântico, mediado pelo estudante marxista, o qual conclui:

O que existe é a classe. O indivíduo não existe. Edeleia e Deolinda são a mesma pessoa que se sucedem num quartinho do Mangue. Para uma criancinha viver. Mas o que importa a uma sociedade organizada é possuir e manter o seu esgoto sexual. A fim de que permaneça pura a instituição do casamento. Para que não seja necessário o divórcio. E vigorar a monogamia e a herança. A burguesia precisa do Mangue. (OSWALD, 2012, p. 46).

A esse discurso, Jesus das Comidas reage com um corcovo. E, em sua soberania, “ergue o camisolão e urina sobre o soluço do Mangue” (OSWALD, 2012, p. 47). Por fim, a maior zona de prostituição do Brasil é uma lembrança remota: “Não há mais mangue, dizem” (OSWALD, 2012, p. 53). Puseram lustres por cima “daquela nojeira” (OSWALD, 2012, p. 53). Uma nova avenida moderna e iluminada. O canto final é esperançoso e convoca à luta, para que não mais existam “essas senzalas atlânticas” (OSWALD, 2012, p. 53).

Aí está um ponto crucial na abordagem da tragédia do povo brasileiro, faminto e destituído de qualquer posse significativa, tentando sobreviver em meio às agonias diárias e à sensação constante da falta. Nas palavras de Glauber Rocha: “A fome latina, por isto, não é somente um sintoma alarmante: é o nervo de sua própria sociedade” (K, 2019, p. 34). Oswald de Andrade, na década de 50, reconhece a fome como característica do brasileiro, contudo, ainda assim, acredita positivamente na revolução social; otimista que é e ideologicamente orientado pela “fé” no futuro. No santeiro os miseráveis são um grupo mais específico: as jovens prostitutas – em sua maioria negras descendentes do tempo da escravidão – do Canal do Mangue, onde hoje conhecemos como o bairro da Cidade Nova, no Centro do Rio de Janeiro. No Mangue, essas mulheres estão sujeitas à vontade divina de Jesus das Comidas, personagem que representa valores caducos do catolicismo, além de alertar para perigosa associação entre Estado e religião. Num país predominantemente católico, o destino dessas mulheres é trágico, conforme registrou: “O homem, por uma fatalidade que eu chamo de ‘lei da constância antropofágica’ sempre foi um animal devorante. Mas as religiões de salvação o desidentificaram, levando-o aos piores desvios (catolicismos, puritanismo, comunismo ideológico)” (OSWALD, 1990, p. 50).

Em um estudo sobre *O cosmopolitismo do pobre*, Silviano Santiago escreve sobre dois tipos de pobreza: a primeira, anterior à Revolução Industrial, e a segunda, posterior a esse momento histórico. No primeiro momento, Silviano defende que as máquinas e os modernos processos de cultivo do solo excluíram o camponês da sua possibilidade de sustento. Como

resultado, expulso do campo, as cidades tornam-se alternativa a esses trabalhadores, que passam a ser mão de obra barata, quando não mendigos às calçadas de metrópoles como Nova York, São Paulo ou Rio de Janeiro. Nessa ótica, diferentemente de *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos, no qual a pobreza está concentrada ao interior do país, no mundo contemporâneo a desigualdade social está inserida nas grandes cidades, lado a lado dos grandes prédios, quando não ocupando os mesmos espaços em uma modernidade de rejeição aos pobres. Essa é uma perversidade do capitalismo do século XX, também perpetuado no século XXI. A esse fenômeno, Oswald de Andrade não só percebeu, mas também reagiu escrevendo contra a propriedade privada e a favor da posse em *A crise da filosofia messiânica*.

No caso do Brasil, duas metáforas revanchistas encontraram sua redenção política no Movimento de Trabalhadores Rurais sem Terra (MST). Lutam pela reforma agrária no plano legislativo e pela posse de terras improdutivas no plano jurídico. Lutam pela permanência do camponês num mundo tecnocrático que os exclui reduzindo-os à condição de párias da sociedade. (SANTIAGO, 2002, p. 7).

Em um território perverso como esse, as mulheres de vida sofrida do Mangue não questionam a ordem das coisas; antes de tudo, transferem seus desejos para um futuro redentor, tal qual prega o messianismo cristão. No entanto, a divindade para quem apelam encarna os valores do Estado burguês, por isso, não intercede a favor e vai contra as meretrizes. O filho de Deus, nesse contexto, desce do Corcovado e vai até o comércio da carne não para rechaçá-lo frente à violência que representa contra os corpos das prostitutas, mas para advogar a favor da burguesia, que faz daquele bordel seu “esgoto sexual”, um “Jesus condicionado pela sociedade e marcado pela luta de classes” (GOMES, 1985, p. 46). Assim, é evidenciado o mecanismo pelo qual os casamentos são mantidos e as heranças das famílias tradicionais são passadas de geração em geração, sem grandes traumas ou perturbações.

Esse recorte específico, escolhendo o Mangue como “pedaço” pelo qual podemos refletir nossa sociedade como um “todo”, a partir dos conflitos políticos, de classe e também de gênero, no Brasil, não pode ser entendido como arbitrário, posto que revela intenções mais profundas e uma vez que:

O texto objetiva, portanto, caracterizar a situação do Mangue, como metonímia do Brasil e microcosmo de todas as zonas prostituídas do mundo, produzido por uma organização social degradada e degradante, na sua relatividade histórica, para demonstrar sua condição passageira, condicionada social e historicamente, e não enviadas por Deus: no Mangue, os santos são indiferentes, não resolvem os problemas; as súplicas das mulheres de Jerusalém caem no vazio. (GOMES, 1985, p. 86).

Além disso, vale ressaltar também que a intimidade da família burguesa também foi defasada na própria autobiografia de Oswald de Andrade. O poeta nos conta que seu Tio José vai contra a repartição de herança e, devido a isso, se afasta dos familiares. Como se não bastasse, também relata o caso de um Junqueira que, tendo um empréstimo negado por parentes próximos, passa a andar falando sozinho pelas ruas. Um primo de Oswald também já havia sido expulso de casa por esposa e filhos, um Palacete no Jardim América, após a perda de bens. Com isso, as relações familiares são resumidas às transações financeiras, como escrito pelo poeta:

A nossa geração integrara-se na consciência capitalista que gelara os velhos sentimentos da gente brasileira. Nos mantivemos, primos e primas, cautelosamente afastados, se não hostis, vagamente nos encontrando nos enterros da família e sabendo por travessas vias, de doenças, partos e transações. Nossos pais vinham do patriarcado rural, nós inaugurávamos a era da indústria. (OSWALD, 2019, p. 21).

O santeiro do Mangue, último texto escrito por Oswald de Andrade fica esquecido, uma vez que nunca publicado por editora, até a década de 90. O motivo, como se pode supor, inclui o teor da crítica corrosiva às bases da sociedade burguesa – desde o matrimônio, até a família entendida como organização financeira, passando pelo direito à herança, que motiva as relações humanas, e citando a falsa moral de uma religião condicionada por todos esses interesses de classe. Outro motivo, tão importante quanto o teor subversivo da obra, é a inovação estética proposta por Oswald nesse poema de estrutura híbrida, entre a poesia e o teatro. A esse respeito, o professor Renato Cordeiro observou que:

Constata-se, nesse sentido, uma poética do descentramento que recusa projetar o mundo a partir de uma consciência individual, de uma perspectiva (da perspectiva central que cria o ilusionismo), elimina a função mediadora do narrador único (daí a forma teatral escolhida por Oswald) e esgarça o princípio de causalidade, base do enredo linear e tradicional, realizado numa estrutura fechada que se dá pelo rigoroso encadeamento lógico de motivos e situações. Resulta dessa recusa uma estrutura polimórfica, fragmentada, sintética, anti-ilusionista. (GOMES, 1985, p. 38).

Desse modo, escrita de Oswald de Andrade pode ser considerada subversiva, posto que rompe com os tratados de nossa cultura. Com isso, o santeiro oswaldiano aponta como o “interesse particular da burguesia tomou o poder como interesse geral da sociedade” (MARX, 2011, p. 11), como escrito por Hebert Marcuse em prólogo a Karl Marx. Orientado pelo materialismo histórico, Oswald entende a religião como ópio do povo. É mesmo Karl Marx quem, um século antes, já tinha registrado que “A religião é o suspiro da criatura oprimida, o

ânimo de um mundo sem coração, assim como o espírito de estados de coisas embrutecidos. Ela é o ópio do povo”. Nesse sentido:

A crítica da religião desengana o homem a fim de que ele pense, aja, configure sua realidade como um homem desenganado, que chegou à razão, a fim de que ele gire em todo de si mesmo, em torno de seu verdadeiro sol. A religião é apenas um sol ilusório que gira em volta do homem enquanto ele não gira em torno de si mesmo. (MARX, 2010, p. 45).

Karl Marx, na *Crítica da filosofia do direito de Hegel*, entende que a fé no paraíso em outro mundo afasta o homem das tensões do presente neste mundo. Essa concepção está em *O santeiro do Mangue*, já que as prostitutas não esboçam nenhum tipo de revolta contra os gigolôs; aceitam, pois, a barbárie como vida, resignadas que estão à vontade de Deus. Eduleia, nesse contexto, cumpre com seu destino trágico ao tirar a própria vida ingerindo veneno. A jovem meretriz do Mangue diz ao filho de Deus que vai retirar a própria vida, faz isso em momento de exaustão física, após a surra de seu Olavo. Espera, com isso, a providência divina. Não tendo seu pedido de socorro ouvido, responde com a maior das violências e se liberta do mundo de opressão a que estava até então submetida. O suicídio do oprimido corresponde aqui ao cumprimento do destino trágico da prostituta: a morte da subjetividade, que resulta na morte do corpo físico. O envenenamento de Eduleia, com isso, constitui a única rota possível em uma leitura de mundo de histórico-materialista.

Por esses motivos, não estranha que a trama da adolescente do Mangue, Eduleia, tenha sido continuamente legada a um segundo ou terceiro plano dentro da obra de Oswald de Andrade, em um poema esquecido pela crítica à época. Após a morte de Oswald de Andrade, esse poema-teatral ficará relegado à circulação restrita em pequenos grupos e em versão mimeografada. Sabemos de uma versão que data 1967, quando estudantes em greve da antiga Faculdade Nacional de Filosofia vendiam cópias do texto para angariar fundos para o movimento de resistência contra o golpe militar que ocorrera em 1964 (GOMES, 1985, p. 15). A opção pelo santeiro oswaldiano, em um contexto como esse, ratifica o caráter crítico da obra ao Estado fantoche da burguesia. Mais recentemente, o Teatro Oficina também produziu uma versão do texto para o teatro, em 1995 e em 2015. No carnaval de 1994, a encenação da peça foi feita na rua para mais de 4 mil pessoas. Em entrevista, Zé Celso, diretor da encenação, relatou que

Na realidade ele se considerava uma redondilha: um homem feminino. Todas as mulheres de sua vida, além das inúmeras cantadas em suas obras (Tarsila, Pagú, Julieta Barbara, Maria Antonieta D'Alckmin), foram mulheres inspiradoras, musas

autônomas, independentes, que deixaram sementes para esse movimento acontecendo no Brasil de agora. (OFICINA..., 2015, n. p.).

Em *A crise da filosofia messiânica* (OSWALD, 2011), tese escrita para Universidade de São Paulo, há a diferenciação do Matriarcado do mundo primitivo, que produziu o Estado sem classe, e o Patriarcado, gerador do Estado enquanto “organização coercitiva”, posto que a burguesia apoderara-se do poder e, dirigindo outras classes, fez do Estado a personificação de suas vontades, daquilo que é tido como “legal”. Nas palavras de Oswald de Andrade: “a ruptura histórica com o mundo matriarcal produziu-se quando o homem deixou de devorar o homem para fazê-lo seu escravo” (OSWALD, 2011, p. 143), como consequência na era moderna a burguesia pode esmagar “os que se interpuserem em seu caminho” (OSWALD, 2011, p. 178), pois tem suas garantias no Direito Romano, “que é o Direito que garante e defende a propriedade” e “que sustenta a herança” (OSWALD, 2011, p. 177-178) Como constatado pelo professor Silvano Santiago:

Nos difíceis anos 40, a emergência de uma nova geração traz como consequência o balanço impiedoso dos feitos da velha geração. Os novos, defendendo um ideário estético e engajado, cutucam para poder aparecer e dar o seu recado, os velhos reagem positivamente para não serem varridos do mapa da História. (OSWALD, 1991, p. 7).

Oswald de Andrade, nesse contexto, é um dos que vai reagir – e com nítido esforço – para ser levado em consideração pelos mais jovens. Tentou na década de 50 provar academicamente para a Universidade de São Paulo que a experiência histórica do homem poderia ser explicada pela derrocada do Matriarcado, juntamente com a antropofagia. Esse esforço científico resultou em um dos textos mais originais da cultura brasileira: *A crise da filosofia messiânica*. Nesse documento apresentado à USP, defende-se que a antropofagia é um rito que caracteriza certa fase primitiva da humanidade. Ao contrário do que pensavam os jesuítas, não se tratava de devorar o outro como prática alimentar – essa interpretação materialista Oswald considera imoral, porque nega o intercruzamento da natureza com a cultura, o que resultaria tempos depois no recalque de todas as tradições indígenas. Na perspectiva do modernista, a antropofagia pertence como ato religioso ao mundo espiritual do homem primitivo, distanciando-se por completo da ótica adotada por Hans Staden e outros viajantes europeus. Oswald registra que “A operação metafísica que se liga ao rito antropofágico é a da transformação do tabu em totem” (OSWALD, 2011, p. 139). Esse movimento, da negatividade à positividade, acredita essencial para a vida humana.

A primeira lição de *A crise da filosofia messiânica* é justamente esta: o valor da antropofagia. Para Oswald de Andrade, Matriarcado e Patriarcado são dois estágios opostos da experiência humana. De um lado, no Matriarcado prevalece o homem primitivo na cultura antropofágica. Do outro, no Patriarcado, a cultura messiânica do homem civilizado. Diante da polarização evidente entre esses dois hemisférios culturais, propõe a deglutição de um pelo outro: alimenta a utopia do homem natural tecnizado. No futuro, segundo Oswald, teríamos condições de reaprender com a filosofia do Matriarcado, adquiriríamos, enfim, a metafísica do homem pré-patriarcal, livrando-nos das injustiças, culpas, desigualdades. Estaríamos redimidos, em última instância, de nossos pecados, livres para a entrega ao ócio, para viver do instinto lúdico e para estabelecer uma sociedade de compartilhamento, ou seja, uma comunidade. Tudo isso que caracterizou o Matriarcado, “a tríplice básica” do mundo do homem primitivo: o filho de direito materno, a propriedade comum do solo e o Estado sem classes.

Oswald avalia que a transição do Matriarcado para o Patriarcado se deu quando um grupo tomou o poder para si e passou a dirigir todos os outros. Consequentemente, em substituição à comunidade tribal sem personificação da legalidade, teria surgido o Estado como organização coercitiva, repleto de leis capazes de justificar e manter a hierarquia entre as classes sociais. A ruptura histórica, nesse sentido, do Patriarcado com o Matriarcado é caracterizada pela divisão do trabalho, tão logo desenvolveríamos a técnica e as esteiras de produção. O trabalho, nesse contexto, é o que legitima a existência do homem civilizado do mundo Patriarcal. O domínio da técnica o define, sua vida é o seu trabalho, no ditado popular: tempo é dinheiro. Uma mudança de paradigmas tal qual essa, entretanto, não aconteceria sem o advento do Messianismo.

A consolidação da leitura de mundo proposta pelo Cristianismo é essencial na virada do Matriarcado para o Patriarcado. Oswald sustenta que o homem teria deixado de devorar o homem para fazê-lo de escravo, esse processo só teria sido possível pela crença na vida futura. Sem a promessa do paraíso, seria impossível para o homem suportar a escravidão. “Daí a importância do Messianismo na história do Patriarcado” (OSWALD, 2011, p. 143), escreve. A moral cristã associa o bom caráter à capacidade de trabalho do homem, e o Cristianismo, por isso, se apresenta como um esquema de como viver satisfeito para o trabalho.

No mundo do homem Patriarcal, somos todos dependentes da vontade divina, estamos sujeitos aos “desígnios de Deus”, podemos ser recompensados, mas também severamente punidos. A classe sacerdotal, durante a Idade Média, tratou de impregnar a cosmovisão da

figura do Senhor onipotente, que não vai contra as injustiças do mundo neste tempo, haja vista que a justiça está relegada a outro plano, não está inserida nesta História. Com isso, a autoridade do sacerdote torna-se legítima; o clero é o representante desse Senhor absoluto e seu poder se sobrepõe ao das outras classes. Em decorrência disso, a desigualdade de classes, inexistente no Matriarcado, passou a ser aceita e tida como normal, porque abençoada pela Igreja. Oswald conclui, lamentando, que “o Cristianismo se alimenta da depressão espiritual do trabalhador” (OSWALD, 2011, p. 164).

Por isso, a fórmula do Patriarcado estaria assentada na herança paterna e na acumulação de poder por um grupo ou classe. Destaca-se, assim, a relevância da burguesia na ruptura histórica do Matriarcado com o Patriarcado, pois é a classe burguesa que, no intuito de evitar qualquer erosão de seu privilégio, associa-se ao Cristianismo, para validar a divisão do trabalho, no mundo do empréstimo, do crédito e da transação bancária.

Mesmo reconhecendo o estágio de negatividade em que nos encontramos, Oswald, entretanto, não desiste da utopia e aposta em um futuro diferente. Encerra *A crise da filosofia messiânica* com a fé em uma cultura antropofágica, a qual resolveria todos os problemas atuais do homem. Assim, como assinalado por Benedito Nunes:

No “antropofagismo” tudo é contraditório, e tudo significativo por ser contraditório. Mitifica-se a antropofagia, e utiliza-se o mito, que é irracional tanto, para criticar a história do Brasil – para desmistificá-la – quanto para abri-la, com apelo igualitarista da sociedade natural e primitiva, um horizonte utópico, em que o matriarcado, o símbolo da liberdade sexual, substitui o sistema de sublimações do patriarcado rural. (NUNES, 1979, p. 34).

Em Belo Horizonte, Oswald discursou em conferência sobre *O caminho percorrido* (OSWALD, 1991, p. 109) pelos modernistas. A publicação de *Ponta de Lança*, que agrupa os textos do autor na década 40, demonstra a insatisfação de Oswald contra o “fascismo caboclo”, representado pelos integralistas de Plínio Salgado, e a revolta contra a censura imposta por Vargas, assim como o descontentamento em relação à classe intelectual brasileira. Nas palavras de Andrade: “É preciso, porém, que saibamos nosso lugar na história contemporânea. Num mundo que se dividiu num combate só, não há lugar para neutro e anfíbios” (OSWALD, 1991, p. 116). Nessa perspectiva, acredita que o papel do intelectual e do artista é tão importante quanto os que estão na linha de frente das passeatas e guerras. Com isso, provavelmente surpreendeu o público que o assistia em Belo Horizonte – se aguardavam por um discurso em tom de *autocrítica* pelas conquistas de 1922, que ainda não teriam sido suficientes para livrar-nos do colonialismo –, Oswald ofereceu o oposto. Defende, sobretudo,

a importância histórica e o legado da Semana de Arte Moderna – elege a Inconfidência Mineira e a Semana como dois marcos da vida cultural brasileira, intimamente ligados pelo desejo de ajustar os ponteiros de nossa literatura. Além disso, sente orgulho da primeira geração de modernistas e também das seguintes, escrevendo que Carlos Drummond de Andrade e Jorge Amado eram a prova do sucesso do movimento iniciado no passado, pois foram artistas fiéis ao povo, que não traíram esse povo nas suas propostas. Ou seja, Oswald estabelece uma linha evolutiva da literatura brasileira, a começar pela Inconfidência Mineira, com seu ponto alto na Semana de Arte, e os desdobramentos visíveis na estética das gerações seguintes. Como se não bastasse, ainda, destaca sua própria obra – *Pau-Brasil* – como símbolo da geração de 22, momento em que a literatura brasileira teria invertido as regras do colonialismo, passando a entregar poesia de exportação, “contra a velha poesia de exportação que amarrava a nossa língua” (OSWALD, 1991, p. 111).

É importante pensar, nesse sentido, por qual motivo, na década de 50, Oswald de Andrade decide, antes da morte, mais uma vez defender a antropofagia como chave de interpretação do Brasil, escrevendo a teoria utópica de *A crise da filosofia messiânica*. Sabemos que, nesse período histórico, o que prevalece entre os escritores é, sobretudo, o desejo de registrar as desigualdades sociais do país – herança da geração de 30, a qual elegeu o romance regionalista da seca como principal motivo para a literatura. A via escolhida por Oswald para pensar os complexos de seu país, entretanto, é novamente a antropofagia – um retorno às propostas da mocidade. Trata-se de uma releitura, quase três décadas depois, das propostas iniciais da Semana de Arte Moderna.

Em *Crise da Filosofia Messiânica*, Oswald de Andrade tratou de sistematizar pelos aforismos e citações um estudo crítico da Antropofagia como principal dispositivo teórico capaz de explicar o atraso do Brasil e apontar para um futuro de justiça social. Silviano Santiago, em prólogo à edição de *Ponta de lança*, comenta que a utopia de um futuro supertecnizado, no qual os fusos trabalhariam sozinhos, corresponde à afirmação do Brasil diante dos Estados Unidos. Isso porque, na década de 40, a ditadura varguista, a política nazifascista e a influência econômica dos Estados Unidos são fatores que compõem a “questão nacional” para Oswald de Andrade. Esse contexto exige novas saídas para velhos problemas: o colonialismo ainda assombrava o campo intelectual.

Na década de 20, Oswald e os modernistas discursavam sobre o centenário da Independência e as relações entre cultura brasileira e estrangeiras. Na década de 50, entretanto, o mundo foi dividido entre aliados dos Estados Unidos e críticos ao imperialismo. O que importa, em um contexto polarizado como esse, é posicionar-se a respeito da influência

norte-americana: “Nos anos 40, Oswald percebe com rara acuidade a marcha do Brasil para o Terceiro Mundo” (OSWALD, 1991, p. 12). Contra nosso subdesenvolvimento propõe a tecnização para alavancar a atividade das indústrias nacionais. Livres da influência americana, com o nosso operariado trabalhando para a consolidação da independência brasileira, poderíamos educar o mundo pelo mulato – a começar pela Alemanha nazista.

A mulatização é um fenômeno que envolve um complexo processo histórico e educacional, sem movimentos autoritários de hierarquização ou xenófobos de saliência, que torna cada grupo ético responsável por um agente positivo na construção de um mundo melhor, sem ainda a possibilidade duma liderança única, a não ser a que é proposta pela igualdade social de todos. (OSWALD, 1991, p. 22).

Opõe-se, nesse sentido, aos Estados Unidos e desacredita da revolução do capital de *Wall Street*. Para o brasileiro Oswald, a industrialização americana não garantiu a igualdade racial, pois o negro ainda depois do fim da escravidão tinha a dignidade ferida pelo *apartheid*, ficando restrito ao Harlem – na perspectiva de Oswald mais um campo de concentração. O burguês norte americano causava repulsa ao nosso escritor e é caracterizado como “megalômono”, “o príncipe do cachorro quente”, “o caudilho da parafina”. Recordar-se, por exemplo, de um jurista americano, com quem se encontrou em Dacar, e que teria despertado seu “socialismo consciente”. Isso porque a figura nutria uma postura imperialista, andando com passos conquistadores, dono-de-tudo, mesmo que em outro país. Nesse momento, Oswald reflete sobre um novo colonialismo, agora sob a égide do imperialista dos EUA. Contra essa ameaça à soberania nacional, escreve:

E senti, mesmo antes de ser politizado na direção do meu socialismo consciente, que era viável a ligação de todos os explorados da Terra, a fim de se acabar com essa condenação de trabalharmos nos sete mares e nos cinco continentes e de ser racionado leite nas casas das populações ativas, para New York e Chicago exibirem afrontosamente os seus castelos de aço, erguidos pelo suor aflito e continuado do proletário internacional. (OSWALD, 1991, p. 75).

A inquietação intelectual de Oswald de Andrade em relação à dependência (cultural e econômica) de outros países está registrada em toda a obra desse escritor, mais seguramente nos escritos doutrinários: *Manifesto da Poesia Pau Brasil* (*Correio da Manhã*, 1924), *Manifesto Antropófago* (*Revista de Antropofagia*, 1928), *Ponta de lança* (1945), *A Arcádia e a Inconfidência* (1945), *A crise da filosofia messiânica* (1950), *Um aspecto antropofágico da cultura brasileira – o homem cordial* (1950) e *A marcha das utopias* (1953).

A respeito de o *Manifesto da Poesia Pau Brasil*, Oswald acredita a poesia de exportação, aí defendida, como único achado da geração de 22. No *Manifesto Antropófago*,

intensifica as propostas da Poesia Pau Brasil pelo ataque ao aparelhamento colonial de esperanças messiânicas, retórica vazia e repressão aos instintos lúdicos. Registra que “Já tínhamos o comunismo” (FONSECA, 2008, p. 69), indo ao encontro do Matriarcado de Pindorama, terminologia que só depois, em *A crise da filosofia messiânica*, conseguiria melhor elaborar. Os escritos doutrinários que sucedem o manifesto de 1928 estão registrados em *Ponta de Lança*, compilado de artigos publicados no *Diário de São Paulo* e na *Folha da Manhã*, e já estão orientados para a extrema esquerda, principalmente em decorrência da quebra da Bolsa de Nova York, em 1929, e da crise do liberalismo em todo o mundo, o que incluiu o Brasil pela queda da exportação do café.

Em *Ponta de Lança*, Oswald de Andrade parece acreditar que os impulsos de 1922 ainda não tinham definidos “o fundo político de seus anseios” (OSWALD, 2011, p. 9), tomou por isso partido pela esquerda e casou-se intelectualmente com Karl Marx.

Eu fiquei marxista – diz Oswald de Andrade – abri alas para os búfalos do Nordeste passarem com bandeirinhas vermelhas nos chifres. Porém, com isso, as pesquisas da Semana foram paralisadas e só vieram a encontrar continuadores em Clarice Lispector e Guimarães Rosa. (OSWALD, 1990, p. 164).

O divórcio com o marxismo, por isso, não demoraria: rompe com a vertente ideológica em *A crise da filosofia messiânica*, para elaborar em seus próprios termos uma concepção filosófica do mundo.

Na metafísica bárbara que propõe, o marxismo estaria equivocado porque, em última instância, deseja a ditadura do proletariado, enquanto que o ideal a ser alcançado seria a revolução caraíba – em primeiro lugar o Estado sem classes, depois a própria morte da organização estatal. Nesses termos, não deseja ditadura do proletariado, porque não mais existiria o proletariado, mas sim o tribalismo da vida coletiva, quando o instinto burguês de posse desse lugar ao compartilhamento, tudo levando à atividade criadora, lúdica e erótica. Dito de outro modo, o homem seria devolvido a sua essência primitiva: “As veleidades racistas alimentadas pelo predomínio histórico tendem a se explicar e desaparecer. O mesmo se dá em relação às classes. Estamos pois à entrada de um ciclo que traz, de um modo novo, todas as características coletivistas” (OSWALD, 2011, p. 83).

Sob a ótica do autor de *Pau-Brasil*, diferente da nação estadunidense, no “Brasil luso-afro-europeu”, o Sul teria vencido. Por aqui, o negro estaria ao lado do branco atuando, em pé de igualdade, na construção da nação brasileira, totalmente incluído no projeto de país pós-abolição. Isto é, junto aos imigrantes, os negros são protagonistas da porção de terra que teria a vocação para a liberdade: o Brasil. Nessa pátria gigante e acolhedora, onde todos são

naturalmente mestiçados, a inteligência humana teria sido refinada pela lição de cooperação. Conclui: “No continente americano, o Brasil é o Sul sensível e cordial que venceu” (OSWALD, 1991, p. 73-74). Contudo, hoje, é necessário incomodar essa visão que, certamente, esbarra no mito da democracia racial. Para Oswald, nossa civilização tropical e mestiça teria conseguido um processo de mulatização capaz de aniquilar o pensamento de apartheid social, diferentemente do praticado no hemisfério Norte. Apesar de coerente com a linha de pensamento da época, liderada por Gilberto Freyre, sabemos que a igualdade de oportunidades entre negros e brancos, no Brasil, constitui falácia grave, haja vista as desigualdades sociais ainda hoje visíveis. Diferentemente da visão contemporânea, Oswald escreve que “a característica da civilização tropical nos ensinou a igualdade prática das raças e boa vontade com ela no trabalho, da cooperação e da vida” (OSWALD, 1991, p. 73-74). Com esse raciocínio, Oswald parece antecipar obras de outro defensor da mulatização da sociedade brasileira, o antropólogo Darcy Ribeiro.

Em *O Brasil como problema*, Darcy reconhece que “Nas américas não houve nunca possibilidade nenhuma de que os povos avassalados mantivessem sua identidade” (RIBEIRO, 2016, n. p.). Na perspectiva desse importante cientista social, as matrizes indígenas e negras sofreram a imposição do etnocentrismo, ato repleto de brutalidade, o que resultou em comunidades desfiguradas pela perda de códigos importantes, ao longo do tempo. Apesar disso, elege a mestiçagem – o resultado da desindianização e da desafricanização – como uma oportunidade de sermos potência frente às demais nações, tal qual Oswald de Andrade. Darcy Ribeiro estabelece que a singularidade brasileira está na coesão nacional; fruto da mestiçagem intensa, o brasileiro é convidado a educar o restante do mundo a partir da mulatização – “Uma Roma nova, melhor, porque racionalmente lavada em sangue índio, em sangue negro. Culturalmente plasmada pela fusão do saber e das emoções de nossas três matrizes” (RIBEIRO, 2016, n. p.).

Por outro lado, também Darcy Ribeiro reconhece que a utopia da justiça social pela mestiçagem é impedida pela dependência do capital externo e pela péssima conduta de nossa elite. Nesse ponto, assemelha-se, mais uma vez, a Oswald de Andrade: “O que temos sido, historicamente, é um proletariado externo do mercado internacional. O Brasil jamais existiu para si mesmo, no sentido de produzir o que atenda aos requisitos de prosperidade de seu povo” (RIBEIRO, 2016, n. p.). Desse modo, para Darcy Ribeiro, o Brasil, mesmo com vocação para a liberdade, continuava, ainda e lamentavelmente, a ser um moinho de gastar gentes.

Essa contradição entre a vocação para liberdade e a realidade das modernas senzalas – disfarçadas de favelas – também é percebida por Oswald de Andrade, sobretudo em *O santeiro do mangue*. Nas palavras de Jorge Schwartz, “O santeiro do mangue é a voz dilacerada do Brasil cuja sexualidade expõe as contradições e o sofrimento de um sistema degradado que explora as relações humanas” (MAGALHÃES, 2012, p. 136). Trata-se do último texto escrito por Oswald de Andrade, contudo fica esquecido até praticamente a década de 90, quando finalmente é publicado por editora. O motivo, como se pode supor, inclui o teor da crítica corrosiva às bases da sociedade burguesa – desde o matrimônio, até a família entendida como organização financeira, passando pelo direito à herança, que motiva as relações parentais, e citando a falsa moral do Cristianismo guiado por interesses de classe. Além disso, como mencionamos anteriormente, o hibridismo dos gêneros textuais, entre o poema e o teatro, também colabora para o insucesso frente ao público e crítica, tornando o texto mais hermético do que popular.

Ao contrário da beleza do Pão de Açúcar, cartão postal de nossa mestiça civilização tropical, que inspira a poesia de Oswald de Andrade feito um *Escapulário*, no Mangue prevalece a escravidão das prostitutas mulatas. Saídas do treze de maio e excluídas pela modernização da cidade, não sendo absorvidas pela precária industrialização do país, essas mulheres organizaram-se em prostíbulos na região do Mangue, no Rio de Janeiro. Entre as décadas de 1920 e 1930, o Mangue tem seu apogeu: um espaço repleto de prostíbulos que atraiu o olhar de artistas ligados ao movimento modernista, como Oswald de Andrade, Lasar Segall, Di Cavalcanti, Vinicius de Moraes.

Não só o impacto visual de uma cidade dentro de uma cidade, mas também as contradições decorrentes disso, provavelmente, motivaram a escrita dessa obra tão importante que é *O santeiro do mangue*. Nele, percebe-se um retrato do Brasil diferente daquele celebrado pelos modernistas da primeira geração. Se na Semana de Arte, a máquina foi louvada pelo potencial revolucionário, o que se percebe na obra *O santeiro do mangue* é que essa modernização estava restrita a pequenos círculos, enquanto a maior parte da população amargava péssimas condições de vida. O mangue, com isso, é um Brasil menor. Distante da cidade balneário iluminada pelos postes de luz elétrica, distante do Pão de Açúcar e rechaçado pelo próprio Cristo Redentor, o mangue é capaz de representar a precariedade da maior parte dos brasileiros, numa relação de metonímia: uma parte capaz de fazer pensar o todo. No Mangue não há fruto bom; há um cansaço em explicar o mar, que possui cor de chumbo; o ambiente mostra-se inóspito e insalubre, indo contra o cartão-postal do Rio capital do país da época. Em um contexto como esse, “Oswald de Andrade escolhe o mangue como ponto de

confluência das relações humanas degradadas”, onde “se radicalizam os vínculos entre dominador e dominado” (MAGALHÃES, 2012, p. 134).

A anti-brasilidade presente na obra, entretanto, não inviabiliza um projeto de brasilidade. Oswald termina por, mais uma vez, nos fazer pensar sobre a necessidade de transformação da sociedade. Assim, encerra seu texto mais virulento com a utopia da revolução e da justiça. Mais uma vez, Oswald de Andrade, com isso, confirma que o Brasil pode ser periférico e precário, mas também singular e libertário – a depender da atuação do povo. Para alcançar esse feito, todos os proletariados industriais são convocados a cumprir sua maior vocação enquanto brasileiros e, pela revolução, instaurar o regime da plena liberdade, sem mais *senzalas atlânticas*, manguê ou separações de classe e cor.

A mulatização, por conseguinte, corresponde a um projeto estético para que o Brasil entre de vez na filosofia antropofágica, mas também a uma visão política que aposta na democracia racial, utopia maior da vida de Oswald de Andrade, o que, em longo prazo, levaria a uma sociedade sem classe e sem Estado. Teríamos, assim, cumprido nossa missão civilizadora, destronando a burguesia e a opulência de *Wall Street*, e finalmente atendido ao chamado de nossa vocação para a prática da liberdade. Nisso consiste a utopia antropofágica, que tem seu cerne na mulatização da sociedade brasileira.

2 A BOCA QUE DEVORA É TAMBÉM A QUE CANTA

No ensaio “Da representação à auto-representação da Mulher Negra na Literatura Brasileira” (2005), a escritora Conceição Evaristo destaca que “se há uma literatura que nos inviabiliza ou nos ficciona a partir de estereótipos vários, há um outro discurso literário que pretende rasurar modos consagrados de representação da mulher negra na literatura” (EVARISTO, 2005, p. 54). Partimos deste diagnóstico para pensar a aproximação entre a literatura do modernista Oswald de Andrade, em particular *O santeiro do Mangue* (1935-1950), com a vocoperformance da contemporânea Elza Soares. Interessa-nos a Elza Soares que passa em revista a tradição representacional da mulher negra – seja na literatura, seja na canção – e que se insurge, rasura e *cantando geme e ri*.

Se *O santeiro do Mangue* “é um poema escatológico, brutal, veemente e duro, sobre a prostituição, sobre o Mangue e suas tragédias e dores”, conforme anota Mário da Silva Brito ([1991?], n. p. apud OSWALD, 1991, p. 11-12), a performance vocal de Elza Soares propunha outras formas de representações sobre a mulher negra, periférica e marginalizada, sobre um corpo que articula vivência e escrita e cuja voz não apenas descreve, mas vive: *escre(vivência)*, conforme conceitua Conceição Evaristo. Elza *escrevive* Eduléia. Noutras palavras, a protagonista do poema de Oswald auto-representa-se no canto de Elza: “É o navio humano quente / Negreiro do Mangue” (OSWALD, 2012, p. 42).

Nesse local – microcosmos de todas as zonas prostituídas do mundo – as mulheres aguardam os milagres dos santos, dão à luz indesejados filhos, são exploradas pelos gigolôs, cafetinas, tiras e comerciantes, apanham dos amantes (‘meu home midánimí’), se embebedam (só lhes restam ‘pancada cachaça e amô’), se envenenam ou são assassinadas. Imediatamente o lugar da morta, da inquilina do bairro, é ocupado por outra profissional, pois o mercado da carne é sempre reabastecido, necessita de nova mercadoria. (BRITO, [1991?], n. p. apud OSWALD, 1991, p. 12).

Quem melhor para denunciar este local a não ser Elza Soares? A mulher que já denunciara que “a carne mais barata do mercado é a carne negra” (SOARES, 2002b, n. p.), a “dura na queda” (BUARQUE, 2006, n. p.)? Como diz O estudante marxista, personagem oswaldiano: “O que importa a uma sociedade organizada é possuir e manter o seu esgoto sexual. A fim de que permaneça pura a instituição do casamento. Para que não seja necessário o divórcio. E vigorar a monogamia e a herança. A burguesia precisa do Mangue” (OSWALD, 1991, p. 38). Eduléia, Deolinda, Elza reivindicam uma nova sociedade, sem “senzalas Atlânticas”.

A mulher do fim do mundo
 Dá de comer às roseiras,
 Dá de beber às estátuas,
 Dá de sonhar aos poetas.
 A mulher do fim do mundo
 Chama a luz com assobio,
 Faz a virgem virar pedra,
 Cura a tempestade,
 Desvia o curso dos sonhos,
 Escreve cartas aos rios,
 Me puxa do sono eterno
 Para os seus braços que cantam. (MENDES, 1941, n. p.).

Lendo esse poema “Metade pássaro” (1941) de Murilo Mendes, publicado no mesmo período em que Oswald de Andrade escrevia *O santeiro do Mangue*, e ouvindo o disco *A mulher do fim do mundo* (2015a) de Elza Soares, lembramos-nos das palavras de Octavio Paz em *O arco e a lira*:

Poesia e religião são revelação. Mas a palavra poética não precisa da autorização divina. A imagem se sustenta sozinha, sem necessidade de recorrer à demonstração racional nem à instância de um poder sobrenatural: é a revelação de si mesmo que o homem faz a si mesmo. (PAZ, 2012, p. 144).

O sujeito poético de Murilo Mendes antecede e antever a mulher do fim do mundo que Elza Soares é e canta. O poema de 1941 revela a mulher de 2015, numa dessas torções temporais que só a arte consegue promover.

Aliás, há versos e canções que parecem que só podem ser entoadas por determinadas vozes. A essas canções, tais vozes conferem legitimidade. Ou autoridade, para usar o termo de Octavio Paz. Seja ao sujeito da canção – à mensagem da letra, os versos –, seja ao sujeito cancional – ao ser que surge na frente do ouvinte durante a audição daquela canção entoada daquele modo por aquela voz (daquele alguém cancionista).

O ano de 2015 gerou pelo menos duas dessas canções: “Átimo de som”, composta por Zé Miguel Wisnik e Arnaldo Antunes e gravada por Gal Costa no disco *Estratosférica*, e “Mulher do fim do mundo”, composta por Romulo Fróes e Alice Coutinho e gravada por Elza Soares em *A mulher do fim do mundo*. Que outra voz pode dizer, do modo como diz, que “um átimo de som / num átomo de ar / pode ser capaz de disparar / o que sente o pensamento / o que pensa a sensação / antes mesmo de virar canção” (COSTA, 2015, n. p.), senão a voz de

Gal Costa? Que outra voz pode dizer “na chuva de confetes deixo a minha dor / na avenida deixei lá / a pele preta e a minha voz / [...] / mulher do fim do mundo / eu sou / eu vou / até o fim / cantar” (SOARES, 2015^a, n. p.), senão a voz de Elza Soares?

Elza é a mulher do fim do mundo profetizada e revelada na poesia de Murilo Mendes. A presença de Elza “tem por bandeira um pedaço de sangue / onde flui a correnteza do canal do mangue” (OSWALD, 2012, p. 41), como diz “Coração do mar”, canção criada a partir do poema de Oswald de Andrade, cantado à capela por Elza Soares na abertura do disco.

Coração do mar
 É terra que ninguém conhece
 Permanece ao largo
 E contém o próprio mundo
 Como hospedeiro
 Tem por nome
 “Se eu tivesse um amor!”
 Tem por bandeira
 Um pedaço de sangue
 Onde flui a correnteza
 Do canal do Mangue
 Tem por sentinelas
 Equipagens e estrelas
 Taifeiros madrugadas
 E escolas de samba
 [...]

 É o navio humano quente
 Negreiro do Mangue. (OSWALD, 2012, p. 41-42).

Eis o trecho de “O navio do marinheiro atraca no mangue” (2012), de Oswald de Andrade, musicado por José Miguel Wisnik e cantado por Elza, que, por sua vez, repete quatro vezes os versos “Tem por nome ‘se eu tivesse um amor’” e duas vezes os versos “É o navio humano, quente, negreiro do Mangue”, modificando “negreiro” por “guerreiro” na segunda entoação, a fim de destacar as dores e delícias de sua ancestralidade, a dialética da colonização tropical.

Em seguida entram o instrumental e a narrativa estilhaçada da canção “Mulher do fim do mundo”. Como se a cada piscar de olhos, a cada esquina essa mulher encontrasse um novo

e desconcertante significante – “Pirata e super homem cantam o calor / Um peixe amarelo beija minha mão / As asas de um anjo soltas pelo chão” (SOARES, 2015b, n. p.). A mulher que canta e chora Lupicínio Rodrigues caminha na avenida em dia de carnaval – “Equipagens e estrelas / Taifeiros madrugadas / E escolas de samba” (SOARES, 2015c, n. p.) –, revirando os resíduos da festa e revelando o mosaico polifônico e trágico que a vida é para além da máscara, sob o lustre da avenida ilustre, como veremos.

A voz de Elza Soares humaniza o ouvinte cujas máscaras sociais querem esconder a dor, o hedonismo e a hipocrisia (“A burguesia precisa do Mangue”³, anota Oswald) típica do humano imerso na inversão⁴ carnavalesca: “Carnaval chegou / Tristeza terminou / São três dias pra gente sambar / Deixa a nega se acabar”, cantou Elza Soares em 1966 (n. p.).

O potencial vocal de Elza não tem sua força maior na extensão, mas na coloratura, na riqueza humana do timbre crestado, no uso consciente da rouquidão como suporte de balanço e carimbo de vivência. Elza muitas vezes sugere as notas em vez de as ferir. [...] Obviamente, sim. Sua ginga vocal é a de quem teve que driblar todo tipo de adversidade. Equilibrar muita lata d’água na cabeça. Seu jogo se cintura só se aprende no sofrimento. Já a negritude escorre pelos poros das canções gravadas por ela como uma seiva natural, sem corantes. (SOUZA, 2003, n. p. apud LOUZEIRO, 2010, p. 332).

Se, como escreveu Octávio Paz (2012, p. 155), “a poesia não é um juízo nem uma interpretação da existência humana”, a palavra cantada em Elza Soares contra-interpreta-se revelando criticamente o genocídio (de negros) e o feminicídio naturalizados na cultura patriarcal brasileira. A vocoperformance de Elza Soares recria o sujeito criado pelos poetas e compositores, ao inserir a cantora (a si) no conteúdo. Ou melhor: sua forma de cantar é conteúdo, porque forma é conteúdo e a artista-humana sabe disso. O que ela canta é vida, porque é arte, é invenção maturada no/do ser. “Sua vida e sua voz se fundem. E ela sempre conduziu seu canto deixando à flor da pele a dimensão da dor. Para isso [...] era preciso encontrar a porção ruído, o grito travado na garganta” (MACHADO, 2016, p. 179).

É, portanto, no mínimo curioso que em 1970, mesmo ano da gravação de “Tributo a Martin Luther King”, Elza tenha dado voz a um controverso “Tributo a Dom Fuas”, de Carlos Imperial e Fernando Cesar. Diz a letra:

³ OSWALD, 2012, p. 46.

⁴ Ver em: BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Tradução de Yara Frateschi Vieira. 4. ed. São Paulo: Hucitec; Brasília, DF: UnB, 1999.

Mulata ao nascer tem que ser
 Jogada com força na porta
 Se é boa merece crescer
 Se é feia rodou e cai morta
 Mulata é sempre um colosso
 Com carne pra dar e vender
 Ou mesmo que seja só osso
 É sempre mulher pra valer. (SOARES, 1970^a, n. p.).

Versos que recuperam a tirania e o horror do nosso colonialismo arraigado, cujo lema dizia que o Brasil “é inferno dos negros, purgatório dos brancos, e paraíso dos mulatos e das mulatas”.

Este pseudo “paraíso das mulatas” engendraria outros versos cantados por Elza ao longo de sua carreira, tais como:

Sem a moreneza da mulata rebolando
 A gente vai aos poucos
 Até desanimando
 Mulata é só quem tem aquela graça natural
 De quem nasceu pro rebolado
 Pois a cor dessa figura quem pintou foi Mãe Natura
 Pra deixar o branco todo assanhado
 No concurso de beleza
 A mulata tá roubada
 Porque sempre tá sobrando polegada. (SOARES, 1960^a, n. p.).

Vê se mora no desenho,
 dessas curvas que eu tenho,
 nesse fogo que eu retenho
 pois se pega faz enlouquecer.
 E é por isso que a mulata de verdade
 é melhor que a liberdade
 pra se dar, pra se usar.
 E é por isso que a mulata é uma beleza
 é igual a natureza
 que se vê e ninguém pode explicar. (SOARES, 1963^a, n. p.).

E ela finge que não sabe
 Que tem feitiço no olhar
 [...]
 Ai, meu Deus, que bom seria
 Se voltasse a escravidão
 Eu comprava esta mulata
 Prendia no meu coração
 E depois a pretoria
 É quem resolvia a questão. (SOARES, 1960b, n. p.).

Difícil separar elogio e objetificação nestes versos cruciais para a construção do imaginário em torno da imagem objetificada do corpo da mulher negra no Brasil. “Quando o mundo descobrir / Que é o melhor remédio que pode existir / Vai ver que não precisa estudo / Pois entende de crioula resolve tudo” (SOARES, 1974, n. p.) passeia pela mesma clave temática. Parodiando Conceição Evaristo (2005), podemos dizer que se há na canção popular uma profusão de estereótipos que inviabilizam a mulher negra na cultura, há outras canções que rasuram e neutralizam esses modos consagrados de representação da mulher negra e Elza Soares sabe cantá-las com propriedade.

Importa destacar que em 1970 Elza faz “o primeiro aceno ao pop na pilantragem” (SOUZA, 2003, p. 122). “Tributo a Dom Fuas” começa com Elza falando

My name is Elza Soares. A fera do Mané. Sou carioca, sambista, diplomada por 90 milhões de brasileiros. Nasci num dia de sol sem fim e canto nas noites molhadas de saudade. Aqui vai a minha homenagem a Dom Fuas, o inventor da raça mais quente do mundo: a mulata. Eu disse a mulata. (SOARES, 1970^a, n. p.).

Note-se que o desejo de apresentação universalizada, através do uso da língua inglesa, é mediado pela *tutela* do jogador de futebol Mané Garrincha (Manuel Francisco dos Santos), com quem Elza (a fera) viveu uma notória relação amorosa, aliás, cantada em, pelo menos, “Eu sou a outra” (Ricardo Galeno), de 1953; “Amor impossível” (João Roberto Kelly e David Nasser), de 1963; e “Pé redondo”, do próprio Garrincha, de 1965. “Elza Soares lutou muito por esse amor. Enfrentou todas as barreiras. A maior delas foi tentar recuperar Garrincha, que já se entregava à bebida. Perdeu a luta, quando a vida perdeu Garrincha”, diz Haroldo de Andrade ([19-?], n. p. apud LOUZEIRO, 2010, p. 319).

Voltemos ao texto de Oswald e sua relação com o projeto ético e estético de Elza Soares para perceber o controverso, o núcleo duro do existir mulher e negra nessa sociedade burguesa.

Flores horizontais
 Flores da vida
 Flores brancas de papel
 Da vida rubra
 De bordel
 [...]
 Flores afogadas nas janelas do luar
 Flores carbonizadas de remédios
 De taponas
 De pontapés
 Lúridas flores puras
 Putas suicidas
 Sentimentais
 Flores horizontais
 Que rezais
 Com Deus me deito
 Com Deus me levanto. (OSWALD, 2012, p. 50).

Esse trecho da “Oração do Mangue”, poema que encerra o *Santeiro* de Oswald, é cantado por Elza sob o título de “Flores horizontais” no disco *Do cóccix até o pescoço* (2002) e reverbera o olhar desalentado, mas crente no Deus católico diagnosticado, criticado e metaforizado no texto do poeta modernista: “com Deus me deito / com Deus me levanto”, diz o Santo Rosário parodiado⁵ na pantomima religiosa oswaldiana. Na voz de Elza, o quiasmo que entrecruza pureza e escuridão – “Lúridas flores puras” – é atualizado para “Escuras flores puras” (OSWALD, 2012, p. 50) para melhor se aproximar do ouvinte contemporâneo e negar o embranquecimento dos corpos negros.

⁵ Ver em: BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Tradução de Yara Frateschi Vieira. 4. ed. São Paulo: Hucitec; Brasília, DF: UnB, 1999.

A título de curiosidade, note-se que, além de inspirar a famosa série de gravuras de Lasar Segall, a velha zona carioca também instiga Vinicius de Moraes, que cantou as *flores* (os “lírios viniciais” horizontais) no poema “Balada do Mangue” (1946):

Pobres flores gonocócicas
 Que à noite despetalais
 As vossas pétalas tóxicas!
 Pobre de vós, pensas, murchas
 Orquídeas do despudor
 [...]
 Ah, jovens putas das tardes
 O que vos aconteceu
 Para assim envenenardes
 O pólen que Deus vos deu?
 No entanto crispais sorrisos
 Em vossas jaulas acesas
 Mostrando o rubro das presas
 Falando coisas do amor
 E às vezes cantais uivando
 Como cadelas à lua
 Que em vossa rua sem nome
 Rola perdida no céu...
 [...]
 E o contraponto de vozes
 Com que ampliais o mistério
 Como é semelhante às luzes
 Votivas de um cemitério
 Esculpido de memórias! (MORAES, 1946, n. p.).

Neste jogo entre representação e auto-representação, lembramos também o sujeito cancional, sugestivamente uma senhora branca, que observa uma

Maria [que] já não faz o que ficou mandada
 Agora é jambete não é mais mulata
 Trocou a luz de vela pelo refletor
 Maria não tem mais problema financeiro

Trabalha muito menos, ganha mais dinheiro
 Enquanto ela deu duro, não deram valor
 [...]

 Maria não tem mais complexo nem nada
 Está realizada e eu sem empregada
 É mais uma escurinha que embranqueceu. (SOARES, 1963b, n. p.).

Como não ser remetidos ao poema “O mangue azul”, de *O santeiro do Mangue?* Diz o eu-lírico:

A venda me expróra
 O tira me expróra
 A patroa da casa me xinga
 Meu home
 Midánimí
 [...]

 Só me resta a morte
 Minha vida
 Meu terno beje desbotado
 Pancada cachaça e amô. (OSWALD, 2012, p. 30).

Este canto se contrapõe a Maria da canção. O aparente sucesso da mulher negra (entre a “mulata” e a “jambete” [cor de jambo]) enche a voz cheia do “sentimento português da família”⁶ (OSWALD, 1991, p. 43) que canta de rancor: “Mil marias nessa vida, louras e de outros matizes, / Acontecem no cenário mundial / Imperatrizes e atrizes / Marias tiveram glória / Rebolando pela história universal” (SOARES, 1963b, n. p.). Seria o rebolado o único instrumento de “sucesso” da mulher negra?

A história de Elza Soares diz que não. “Numa terça-feira pobre em que Portela venceu” (SOARES, 1963b, n. p.), responde o sujeito cancional, novamente evocando o veneno-remédio e o precário-perseverante carnaval no cancionário de Elza. Diz Haroldo de Andrade ([19-?], n. p. apud LOUZEIRO, 2010, p. 319):

⁶ “Nunca fomos catequizados. Fizemos foi o Carnaval. O índio vestido de senador do Império. Fingindo de Pitt. Ou figurando nas óperas de Alencar cheio de bons sentimentos portugueses”, anota Oswald de Andrade no “Manifesto antropófago” (OSWALD, 1928, n. p.).

Talentosa, Elza personificava a mulher brasileira, a típica sambista: na cor, no gingado, na sensualidade. [...]. E a previsão se confirmou. Elza saiu da favela para o estrelato. De mais uma, entre milhares de jovem como ela, se transformou em única. Era pensar em samba e aparecer a imagem daquela cantora.

“Conheci Elza por volta de 1960, quando fiz a música ‘Maria, Mária, Mariá’. [...] Ela ouviu com atenção, chorou e disse que queria muito gravá-la, pois aquilo era sua vida”, diz Billy Blanco ([19-?], n. p. apud LOUZEIRO, 2010, p. 306).

Podemos utilizar o conceito de palimpsesto para tratar da voz de Elza Soares. As várias camadas de tempo, raspadas para dar lugar a outros tempos (passado, presente e futuro), do pergaminho servem de metáfora e metonímia à performance vocal. E podem ser percebidas na condensação plena de arranhões da voz de Elza. Porém, diferente do papiro que perdia a informação antiga para dar lugar à informação nova, Elza não apaga o antigo. Sua voz aglutina e deixa tudo à mostra, à audição do ouvinte. Sua capacidade de reutilização do suporte dá vida a seres – Maria, Mária, Mariá – que não medem esforços para cantar. Tárík de Souza (2003, p. 121) escreve que “Elza, tal as divas jazzistas, tanto pode tornar a voz um instrumento – um trombone rouco hoje trocado por guitarra estridente – como interpretar os sentimentos (ao pé) das letras a ponto de (fazer) rir e chorar conforme os enredos”.

Nesse sentido, podemos dizer que Elza raspa a história individual e coletiva, sobrepõe significantes sonoros ao tempo e reinventa-se como pessoa e como cantora. Se é que uma está apartada da outra. E faz isso conectada com as novas sonoridades, com as pesquisas de cancionistas que aprenderam muito com ela. Isso é estar aberta à vida: aprender com aqueles que com ela aprendeu. Afinal, “a mulher do fim do mundo / dá de sonhar aos poetas”, escreveu Murilo Mendes (1941, n. p.). “Da podridão / As sereias / Anunciarão as searas” (OSWALD, 1991, p. 63).

Se “nosso poeta antropofágico parece encontrar no *Fausto* o mesmo papel que a Graça divina desempenha nos outros poetas citados [e] o personagem de Goethe é salvo por esta graça e pela intervenção do amor transformado em símbolo místico do Eterno-Feminino” (GOMES, 1985, p. 31), Elza termina o disco *A mulher do fim do mundo* evocando a própria mãe: “Levo minha mãe comigo / pois deu-me seu próprio ser” (SOARES, 2015d, n. p.).

Elza sabe que faz parte de uma história que começou há muito tempo e que continua e persistirá tiranizando as existências: “É o navio humano, quente, negreiro do mangue / é o navio humano, quente, *guerreiro* do mangue” (OSWALD, 2012, p. 42). “Vistosa palmeira / Enjaulada / No lodaçal” (OSWALD, 1991, p. 21), a Eduléia que Elza Soares encarna é um ser cantante a nos tirar do berço esplêndido, do conforto dominical; é sereia do mangue que

exorciza a polifonia dos estereótipos outrora cantados e alerta: “cê vai se arrepender de levantar a mão pra mim” (SOARES, 2015e). Dura na queda, ela dá a volta por cima, devora a dor, faz da dor o motor da luz – anuncia as searas – e vai cantar até o fim – “Lá, lá, lá / lá, lá, lá” – seu *mistério gozoso em forma de ópera*.

Não há mais o Mangue, dizem
 – Aquela nojeira!
 Puseram por cima do Mangue Timoschenko
 Os lustres
 Duma avenida ilustre
 Anda depressa!
 Vem nos ajudar a sair destas senzalas
 Atlânticas
 Para que seja eterna a glória
 Dos que tombaram em defesa da liberdade
 E da pátria
 De todos os trabalhadores do mundo

Vem
 Estamos prestes a lutar
 Prestes. (OSWALD, 2012, p. 53).

É assim, entre ironia, esperança, esconjuro e convocatória, que Oswald de Andrade encerra seu *Santeiro*.

A mesma paixão sectária que renega a restauração da poesia em Cristo, articula na dedicatória os poetas [Wolfgang Goethe, Paul Claudel, Murilo Mendes e Jorge de Lima] que cantam a ‘desforra do Espírito’. E por isso mesmo, Oswald elege como um dos suportes de seu ‘mistério’ o pensamento católico. (GOMES, 1985, p. 34).

E é ainda o “Eterno-Feminino [que] acena, céu-acima” que engendra a deusa que Elza Soares encarna (transsubstancializa) no disco de 2018: *Deus é mulher*.

“Falta ‘sim’ nessa tua oração”, canta Elza Soares em “Credo” (2018b, n. p.), canção de Douglas Germano a serviço do *sim à vida* dado pela cantora depois do denso *A mulher do fim do mundo*. Este ‘sim’ é esconjuro (com pinga e rapé tsunu), é convite ao convívio e é clareza do uso da voz banhada na luminosidade de Exú. Destaque-se mais este quiasmo no projeto estético de Elza: o cruzamento entre o sim mariano (“Um dia Maria deu seu sim e mudou-se a

face da terra / Porque pelo sim nasceu o senhor e veio morar entre nós o amor”⁷, cantam os católicos) e a impetuosidade de Exú.

Elza Soares encerrou o disco de 2015 entoando os versos “Levo minha mãe comigo” (SOARES, 2015d, n. p.) deixando a senha para o que viria a ser – corpo e espírito – o disco *Deus é mulher*: materno, madona, acolhedor. A persona vocoperformática de Elza Soares precisava ter “por bandeira um pedaço de sangue / onde flui a correnteza do canal do mangue” (OSWALD, 2012, p. 42) para poder afirmar (de dentro, sem intermediários) os versos de abertura do disco de 2018: “Mil nações moldaram minha cara / Minha voz uso pra dizer o que se cala / Ser feliz no vão, no triz é força que me embala / O meu país é meu lugar de fala” (SOARES, 2018c, n. p.).

Estes versos de “O que se cala” (2018c) ecoam os bíblicos “Mil cairão ao teu lado, e dez mil, à tua direita, mas tu não serás atingido” (Salmos 91:7) e enchem o canto de Elza de verdade mítica e sátira sacrílega contra o proselitismo ideológico, *a la* Oswald. Mas tudo no melhor estilo canibal de quem “bebeu veneno e vai morrer de rir” (BUARQUE, 2006, n. p.). Os versos de Chico Buarque, por sua vez, parecem significar (dar sentido) novamente a voz pré-pós-entre (ancestral) de Elza de Soares e ecoam os versos iniciais do poema “Ressurgir das cinzas”, de Esmeralda Ribeiro (2004, n. p.):

Sou forte, sou guerreira,
 Tenho nas veias sangue de ancestrais.
 Levo a vida num ritmo de poema-canção,
 Mesmo que haja versos assimétricos,
 Mesmo que rabisquem, às vezes,
 A poesia do meu ser,
 Mesmo assim, tenho este mantra em meu coração:
 “Nunca me verás caída ao chão”.

O poema de Esmeralda serve como iluminura para a compreensão da voz que canta dentro da voz de Elza. Dito de outro modo: “o corpo-mulher-negra deixa de ser o corpo do ‘outro’ como objeto a ser descrito, para se impor como sujeito-mulher-negra que se descreve, a partir de uma subjetividade própria experimentada como mulher negra na sociedade brasileira” (EVARISTO, 2005, p. 54). Esta imposição vocal rompe com produções tais como

⁷ Ver: MARIA do Sim, *Ensina-me a Viver Meu Sim*. [S.l.: s.n.], [20-?]. Disponível em: <<https://www.cifraclub.com.br/catolicas/maria-do-sim-ensina-me-a-viver-meu-sim/>>. Acesso em: 2 mar. 2022.

A escrava Isaura, de Bernardo Guimarães, *O cortiço*, de Aluísio de Azevedo, *Tenda dos Milagres*, de Jorge Amado, dentre outros.

Basta lembrar os versos que dizem que “para quem sabe olhar / a flor também é ferida aberta / e não se vê chorar” (BUARQUE, 2006, n. p.), para estabelecer o diálogo com os versos da canção “Dentro de cada um” cantada por Elza em 2018 (n. p.): “A mulher de dentro de cada um não quer mais silêncio / A mulher de dentro de mim cansou de pretexto / A mulher de dentro de casa fugiu do seu texto”. Aqui a voz é acompanhada pela percussão de Ilú Obá de Min, associação paulistana que tem como base o trabalho com as culturas de matriz africana e afro-brasileira e a mulher. “A mulher é você / A mulher sou eu” (SOARES, 2018d, n. p.), canta Elza da encruzilhada das lutas identitárias e da justiça social.

No atual contexto de disputas e afirmações narrativas, de revisão total do passado, que outra cantora pode dizer “o feminismo sou eu” e condensar legítima e tragicamente vozes silenciadas? Deusa de ser, promotora de sujeitos cancionais que afirmam o amor, Elza performatiza na voz artística o lugar de fala de quem existe para além (ou à margem) da norma. Mãe, na voz de Elza, Deus é a possibilidade de transcendência negada na vida ordinária: “Nosso eco se mistura na canção” (SOARES, 2018e, n. p.), canta a deusa.

Não há mais limites entre palco e rua, arte e vida. Centrar-se nesta dobra estética e ética – “Entre a boca de quem assopra e o nariz de quem recebe o tsunu” – autoriza Elza Soares (2018f, n. p.) a ser emblema da multidão. Se entendemos multidão como o encontro de identidades, Elza é a entidade-deusa que pode cantar “Já faz tempo que eu perdi a direção” (SOARES, 2018g, n. p.) e “Eu não obedeco porque sou molhada / [...] / Eu vou pingar [como uma pomba da espírita santa] em quem até já me cuspiu” (SOARES, 2018h, n. p.).

E é nesse gesto de afirmação do contraditório, desse *sim à vida*, repito, – de “de repente anunciar a ilusão que se perdeu” (SOARES, 2018i, n. p.) e mesmo assim “levantar o sol” (SOARES, 2018e, n. p.) – que Deus é mulher. Ao mesmo tempo em que purifica, descarrega, aterra (seja com pinga, seja com tsunu) o ouvinte, denunciando a higienização histórica dos corpos e o embranquecimento cultural. Elza ergue o matriarcado na canção, no canto individual porque coletivo: “Nós não temos o mesmo sonho e opinião / Nosso eco se mistura na canção / Quero voz e quero o mesmo ar / Quero mesmo é incomodar / Tem a voz que diz que não, não pode ser / Mas eu digo sim, sim pro que eu quiser” (SOARES, 2018e, n. p.). Elza Soares ressoa o diverso, o diferente, a alteridade, a outridade. Faz do exótico o óbvio.

Novamente, é difícil tratar a ideia de matriarcado e não pensar na ruptura antropofágica proposta por Oswald de Andrade, o autor de *O santeiro do Mangue*. Mas no caso de Elza Soares o mito de tolerância racial e sexual está devidamente devorado: da mulata

à jambete. Se há na seletividade como arma crítica proposta pela revisão oswaldiana para a experiência do primitivo uma eliminação de determinadas diferenças, posto que só se devora o que interessa, em Elza Soares o preconceito não é abafado. Elza *come* Oswald, a estrutura tentacular de seu *Santeiro*. “Eu quero dar pra você / Mas eu não quero dizer / Você precisa saber ler”, canta em “Eu quero comer você” (SOARES, 2018j, n. p.).

O matriarcado aqui é experimentado no corpo e na voz autorizada de Elza: “Enxágua a nascente / Lavo a porra toda” (SOARES, 2018h, n. p.). A mãe não é mais (apenas) a mãe terra “que teria acolhido amorosamente os viventes, os imigrados e os traficados” (BARROS, 2016, p. 55). A corporeidade (a vocoperformance) de Elza é a um tempo metáfora, diagnóstico e terapêutica⁸ do país. Metáfora orgânica do corpo de mulher negra, diga-se. Metáfora que, para desestabilizar a norma tirana, exige um ouvinte que saiba ler. “Dura na queda”, “mulher do fim do mundo”, Elza agora convoca: “vamos juntas que tem muito pra fazer, vamos levantar o sol” (SOARES, 2018e, n. p.). Diagnóstico do estado de coisas brasileiras, de “carne mais barata do mercado” (SOARES, 2002b, n. p.) a “o meu país é meu lugar de fala” (SOARES, 2018c, n. p.), “Se Jesus Cristo tivesse morrido nos dias de hoje com ética / Em toda casa, ao invés de uma cruz, teria uma cadeira elétrica” (SOARES, 2018f, n. p.). E terapêutica: “Nosso país, nosso lugar de fala” (SOARES, 2018c, n. p.); “Exú nas escolas” (SOARES, 2018f, n. p.); “Eu vou pingar em quem até já me cuspiu” (SOARES, 2018h, n. p.); “A mulher é você” (SOARES, 2018d, n. p.). Eis a poética: “a coragem é língua solta e solução / [...] se tudo é perigoso, solta o ar” (SOARES, 2018e, n. p.).

Em diálogo, as canções do disco compõem a teia polimultivocal, a estrutura tentacular que a Elza Soares, já devidamente entronizada na ancestralidade e na realeza, é. Os miasmas densos de *A mulher do fim do mundo* foram transvalorados: “o mundo [não] vai terminar num poço cheio de merda” (SOARES, 2015f, n. p.).

Vem nos ajudar a sair destas senzalas
Atlânticas
Para que seja eterna a glória
Dos que tombaram em defesa da liberdade
E da pátria
De todos os trabalhadores do mundo

⁸ Utilizo aqui os dispositivos sugeridos por Benedito Nunes no texto “Antropofagia ao alcance de todos” (Ver em: OSWALD, 2011).

Vem
 Estamos prestes a lutar
 Prestes. (OSWALD, 2012, p. 53).

A “Oração do Mangue” de Oswald ressoa. Claro, contanto que a mulher que há em cada um venha. “A mulher de dentro da jaula prendeu seu carrasco” (SOARES, 2018d, n. p.), canta Elza. “E vai sair / De dentro de cada um / A mulher vai sair / E vai sair / De dentro de quem for / A mulher é você / Sou eu” (SOARES, 2018d, n. p.).

Eis o *sim à vida*, a esperança possível: que a mulher mítica e real que Elza (re)apresenta venha e ensine-nos a dizer o seu *sim*. O sim que muda a face da terra, “trazendo para dentro do trabalho sua potência recriadora, manifesta em canções que tratam de assuntos que ela conhece muito bem: dor, preconceito, pobreza e superação” (MACHADO, 2016, p. 183). Afinal, é preciso coragem e clareza: “Sim, digo sim pra quem diz não / E pra quem quiser ouvir, eu digo não / Não, digo não porque eles vêm / Eles vêm pra devorar meu coração” (SOARES, 2018g, n. p.).

Elza rompe com a “Natividade histórico-materialista” diagnosticada no *Santeiro*:

Uma criança não tem defesa
 Nasceu no morro
 É fêmea
 O que ela vai ser?
 O que a sociedade mandar
 Será feita a sua vontade
 E destino
 Das classes
 Menos favorecidas. (OSWALD, 2012, p. 34).

Determinação do destino-ciranda-roleta exposto também na “Oração do Mangue”:

A cidade mecânica
 Pôs as crianças rotas na roda
 Ciranda Cirandinha
 Nosso corpo vamos dar
 Aos que podem nos pagar. (OSWALD, 2012, p. 49).

Elza Soares parece compreender que vivemos sob o regime do capitalismo caboclo, termo de Paulo Pontes e Chico Buarque, para denominar uma economia periférica e dependente de outras, notadamente pré-capitalista, que favorece historicamente a manutenção da elite escravocrata no poder e exclui as camadas inferiores da justiça social. Nesse sentido, observar as semelhanças entre os dois textos poéticos e teatrais *Gota d'água: uma tragédia brasileira* (1976), de autoria de Buarque e Pontes e *O santeiro do Mangue: mistério gozoso em forma de ópera* (1955), de Oswald de Andrade, certamente, é útil a esse estudo. Essas duas obras, distantes no tempo por duas décadas, atestam os dilemas do escritor brasileiro ideologicamente orientado pela luta de classes diante do fazer artístico e estético no terceiro mundo. Além disso, a leitura comparada permite o entendimento de certa crítica ao ideal de “progresso” pautado pela lógica da usura, tal qual essa se desenvolveu e naturalizou-se no Brasil, a partir, sobretudo, de estratégias de dominação e de autoritarismo constantes. Em outras palavras, no século XX, e ainda no século XXI, o progresso pode ser traduzido como acumulação de riqueza para poucos, enquanto a maioria da população vive a inércia em ciclos de pobreza repetidamente.

Logo, as semelhanças entre essas duas obras são evidentes: ambas escolhem como cenário regiões pobres do Rio de Janeiro; utilizam meios didáticos para a expor a luta de classes à brasileira; constroem o argumento trágico pela exploração do homem diante do capital e, por fim, elegem como protagonista mulheres que, ao final da trama, retiram a própria vida por envenenamento. Tanto Joana, a Medeia transplantada para o conjunto habitacional do subúrbio carioca, quanto Eduleia, a prostituta do Mangue, são mulheres marginalizadas, pobres, destituídas de honra perante a sociedade, sequer possuem a garantia de um lar, são submetidas à situação- limite da pobreza, exploradas, oprimidas e usadas pelos homens. Diante de tantas semelhanças, cabe a provocação: como compreender o suicídio do oprimido na recente literatura brasileira? Se o desapontamento com o divino autoritário, na figura de Jesus da Comida, motiva Eduleia, Joana, entretanto, tem outras motivações. Em *Gota d'água* o autoritarismo é representado por Creonte, figura que assegura o poder econômico pela exploração da terra, herança de um país construído tendo por base capitânicas hereditárias e, em seguida, latifundiários irrevogáveis. Nessa terra de coronéis, Creonte é mais um, dentre tantos, a fazer valer sua voz e sua privilegiada acumulação de capital pelo uso da força contra os rebeldes, no uso do direito conquistado pelo estalar do chicote, a fim de estabelecer a tutela sobre os pobres e fazer o “sistema” funcionar a seu favor. Assim, lavadeiras humildes convertem parte de sua renda para esse senhor capitalista em troca do

direito de ter onde morar. Joana, nesse contexto, assim como Eduleia, atentará contra a própria vida devido ao autoritarismo encarnado no mundo patriarcal.

Os versos de outrora “esse país vai deixando todo mundo preto e o cabelo esticado” (SOARES, 2002b, n. p.) dialogam com a afirmação atual “A mulher é você” (SOARES, 2018d, n. p.), no sentido de perceber no diagnóstico a terapêutica, no tabu o totem, no veneno o remédio. “Exú te ama. E ele também está com fome. E as merendas foram desviadas novamente” (SOARES, 2018f, n. p.). “E fome foi o que nunca faltou a essa carioca nascida em Padre Miguel, criada em Água Santa. Fome de viver, fome de amar, fome de se entregar intensamente à vida e, em especial, ao seu ofício: cantar” (MACHADO, 2016, p. 180). “Essa nega sem sandália quer sambar”, cantou Elza em “Essa nega sem sandália” (SOARES, 1967, n. p.).

O elemento vivencial direto propõe a expansão da clareza de consciência solar porque intensifica na vocoperformance a transmissão emotiva do conteúdo das letras. “Minha terra tem palmeiras”, cantou Gonçalves Dias (1847, n. p.); “Minha terra tem palmares”, cantou Oswald de Andrade (1925, n. p.); “O meu país é meu lugar de fala”, canta Elza Soares (2018c, n. p.). Eis o elemento transgressivo: lugar de fala é lugar de diálogo (“mil nações”⁹), real, sem mascaramento (“escaras escancaradas”), sem silenciamento de nenhum dos interlocutores. Elza propõe horizontalidade. E isso também distingue *A mulher do fim do mundo* de *Deus é mulher*. Enquanto o primeiro é diagnóstico cru, crítica social (quase) sem mediação metafórica, o segundo é centelha dourada a iluminar uma profusão de subjetividades. Marielle, presente! Matheusa, presente!

Das trevas à luz. Há luz na voz e nos acompanhamentos (frevo, funk, punk, samba) da Elza de 2018. Mais sugestão, menos grito: “Por que só gritar? / Por que nunca ouvir?” (SOARES, 2018c, n. p.), pergunta. No jogo representacional, além do “eu” que fala por “nós”, há um “eu” que fala por “si”, expondo-se solar, luminoso. O matriarcado evocado e cantado por Elza Soares empodera subjetividades e corpos profanados pela tirania patriarcal messiânica: “Credo, credo / Sai pra lá com essa doutrinação / Credo, credo / Eu não quero o medo me dando sermão / Credo, credo / Falta sim nessa tua oração” (SOARES, 2018b, n. p.). Mas, mesmo negando o “preto que agradece a Princesa Isabel” (SOARES, 1964, n. p.), faz isso sem impor uma epistemologia de verdade. Ao contrário, chama à reflexão. Gesto que retoma a gravação de “Tributo a Martin Luther King”, canção imortalizada na voz de

⁹ SOARES, 2018c, n. p.

Simonal, mas que recebeu a voz de Elza Soares em 1970: “Luta negra demais / É lutar pela paz / Luta negra demais / Para sermos iguais” (SOARES, 1970b, n. p.).

Esse matriarcado restitui o lugar central dos encontros, do diálogo, do silêncio sem hierarquia. Elza entende isso ao perguntar: “Pra que separar? / Pra que desunir? / Por que só gritar? / Por que nunca ouvir? / Pra que enganar? / Pra que reprimir? / Por que humilhar e tanto mentir?” (SOARES, 2018c, n. p.).

“Exú nas escolas” confirma esse projeto da deusa: “tomar de volta alcunha roubada de um deus iorubano”, “Exú nigeriano” (SOARES, 2018f, n. p.). E o desejo se reafirma quando Edgar discursa: “Quebrar o tabu e os costumes frágeis das crenças limitantes, mesmo pisando firme em chão de giz” (SOARES, 2018f, n. p.). E completa: “As escolas se transformaram em centros ecumênicos. Exú te ama e ele também está com fome. Porque as merendas foram desviadas novamente. Num país laico, temos a imagem de César na cédula e um ‘Deus seja louvado’” (SOARES, 2018f, n. p.). Exú nas escolas é reparação histórica.

Ainda tratando da educação dos sentidos, em “Credo” Elza diagnostica que “o amor é um deus que não cabe na religião” (SOARES, 2018b, n. p.). E é este amor-sol que Elza anuncia e para o qual convoca e encoraja “Somos duas nós e todas nós / Vamos levantar o sol / Por nós, só nós / E o mundo inteiro pra gritar” (SOARES, 2018e, n. p.).

E porque a história é circular, Elza termina o disco afirmando “Deus é mãe”, depois de cantar que “Deus há de ser fêmea / Deus há de ser fina / Deus há de ser linda” (SOARES, 2018k, n. p.). E, assim, unida a todas as ciências femininas, essa máquina de ser Deus que o humano é irrompe no canto devorador da Elza Soares que anteriormente afirmara: “Não me venha com esse papo sobre a natureza / Cada um inventa a natureza que melhor lhe caia” (SOARES, 2018l, n. p.).

Deus é amor. Deus é mulher. A mulher sou eu. Elza é Deus. Deus Elza se apresenta diante do ouvinte enunciando vozes estereotipadas que da margem forjaram o centro e devem ocupar a centralidade roubada (“a burguesia precisa do Mangue”¹⁰) através da afirmação da existência: levantar o sol – “Glória eterna aos heróis que tombaram / Em defesa da liberdade / Da pátria de todos os trabalhadores do mundo / Para que não existam mais os reis do Mangue” (OSWALD, 1991, p. 43-44).

¹⁰ OSWALD, 2012, p. 46.

NOTAS SOBRE AS CONFISSÕES DE OSWALD DE ANDRADE

Eu não sinto que eu vim, eu sinto que voltei. E que, de alguma forma, meus sonhos e minhas lutas começaram muito tempo antes da minha chegada.

*Emicida*¹¹

Quando fui aprovado para o Programa de Pós-Graduação da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, tinha 24 anos de idade e havia recém completado a minha graduação em Literatura pela mesma instituição. O mundo ainda permitia abraços apertados, cafés despreziosos pelos corredores, além de muitos beijos nos amigos e nos especialíssimos professores do décimo primeiro andar da UERJ, onde, como o orientador desta pesquisa costuma dizer, ficamos “entre Mangueira e Maracanã”. Este espaço é sagrado para mim – a UERJ é como uma catedral, pois tive meu destino abençoado a partir do momento em que cruzei o *hall* do Instituto de Letras, com apenas 17 anos de idade, para iniciar minha graduação. Desde então, fui me desenvolvendo como estudante, profissional e, sobretudo, como *pessoa*. Isso porque o aprendizado que ganhei ultrapassa o aspecto prático – das ferramentas que um estudioso de cultura precisa para escrever textos críticos – e se estende para a resolução dos meus conflitos pessoais, no olhar atento e dinâmico que ganhei para o que sinto, o que me permitiu melhor organizar e nomear o meu interior. Nesse sentido, a UERJ me proporcionou uma educação sentimental, com o legado de, hoje, saber que tenho refúgio do mundo insano em que vivemos, neste período de decomposição da humanidade em meio à pobreza extrema e ao ódio aos mais pobres – a “aporofobia” denunciada pelo Padre Júlio Lancelotti – na palavra de Clarice Lispector, Drummond, Cora Coralina...

Assim que fui aprovado no vestibular, perguntavam-me: “Pablo, por que você quer estudar Letras, o que se estuda numa faculdade de Letras?”, como se fosse um curso inferior às áreas mais tradicionais e ligadas ao pensamento prático, como Direito ou Engenharia. Sempre respondi que tinha escolhido Letras porque queria aprender a ler, pois quase ninguém realmente sabe ler neste país que ainda é um celeiro de analfabetos funcionais. Evidentemente, a escola tinha me alfabetizado, como grande parte dos brasileiros também é

¹¹ Ver em: AMARELO – É Tudo Pra Ontem. Direção: Fred Ouro Preto. [S.l.]: Netflix, 2020. *Streaming* (89 min).

alfabetizada, mas não tinha me ensinado a ler, ou seja, a compreender os discursos que estruturam esta sociedade. Foi somente no décimo primeiro andar da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, no bairro do Maracanã, que me tornei verdadeiramente um sujeito leitor dos textos e, portanto, leitor do mundo. Essa glória carrego comigo na certeza de que isso me confere dignidade – muito mais do que pensei que um diploma pudesse proporcionar. Nos momentos de maior dificuldade, como na pandemia que vivemos, tenho abrigo na companhia da palavra, num mundo agigantado pelos significados. Para um jovem da Zona Oeste do Rio de Janeiro, que enfrentou trens lotados antes das 5 horas da madrugada para chegar à universidade, atravessando quase 40 km para ir e, depois, mais 40 km para voltar, tendo dormido muito pouco à noite pelas longas jornadas de trabalho, e que não tinha outro destino a não ser a pobreza, tornar-se porta-voz da sua própria voz foi a maior riqueza que poderia ter sido conquistada. Ainda bem, os professores da UERJ me guiaram nessa direção.

Este último capítulo desta dissertação é escrito após uma série de aulas on-line, eventos acadêmicos à distância e incertezas quanto ao meu futuro, assim como o de toda a humanidade. A pandemia da Covid-19 assolou a possibilidade de uma pesquisa tradicional e implicou diretamente na escrita deste trabalho. Contra a falta de acesso às bibliotecas, por exemplo, recorri ao ensaio das minhas próprias ideias, a partir de um contato radical com a obra de Oswald de Andrade. Se por um lado essa situação inédita afligiu, principalmente pela insegurança que naturalmente acarretou a um jovem pesquisador, por outro lado pude experimentar a intensidade que viver junto do objeto de pesquisa proporciona – ora, o mundo havia paralisado devido à descoberta de um vírus mortal; todos os meus familiares estavam distantes de mim, alguns em outras cidades. Não houve saída: fui condenado à solidão física, apenas com direito ao diálogo espiritual com as obras Oswald de Andrade, sempre intercalado com as videochamadas para saber sobre o estado de saúde de meus pais e avós.

Com a imposição da quarentena, fiquei distante da minha família e amigos – eu acabara de me mudar para um apartamento próximo à UERJ, na Tijuca, para justamente frequentar as aulas com mais facilidade. Todavia, as aulas foram interrompidas, e no lugar de encontros tradicionalmente presenciais veio a exigência do isolamento, restando a companhia da obra completa de Oswald de Andrade, que estava misturada em meio às milhares de caixas da mudança. Tive que aprender não só a gerir sozinho a nova casa, mas também o meu estudo, já que não haveria mais, ao menos temporariamente, acesso às bibliotecas ou reunião de grupo de pesquisa. A partir disso, Oswald tornou-se figura participante do meu dia a dia, única presença para além dos noticiários que insistiam em contabilizar o aterrorizante número de mortos da fatídica doença. Na solidão da quarentena, tive o privilégio de ler

absolutamente toda a obra jornalística, ensaística e filosófica de Oswald. Fiz isso também como estratégia de sobrevivência, porque ter um objetivo em um momento em que a humanidade não sabe para onde caminhar, pois repleta de incertezas, fez com que o futuro fosse uma realidade possível para mim. Eu tinha aprendido, muito antes de toda a tragédia que acometeu o mundo, com meus pais, que trabalhar afasta os medos. Por isso, agarrei-me à literatura inquieta de Oswald de Andrade como salvação. Para minha surpresa, as coincidências entre o início do século XX e este início de século XXI faziam com que os escritos filosóficos de Oswald de Andrade fossem não apenas um registro de época, mas também um convite à reflexão sobre um Brasil em crise devido a um sistema capitalista periférico e dependente, além de incapaz de fomentar vida digna a todos, haja vista que apenas preocupado com o privilégio de classe das mesmas elites históricas. O *Diário confessional* (1948-1954), de Oswald de Andrade, em que compartilha a aflição da incerteza sobre a suficiência de recursos para pagar o aluguel e algumas contas, também passou a ser, no contexto pandêmico que vivemos, mais uma das coincidências compartilhadas com esse mestre modernista. Gênese Andrade, com a publicação do recente compêndio *Modernismos: 1922-2022*, compartilha de percepção muito semelhante a que possuo:

Às vésperas do centenário da Semana de 22, o imponderável nos assola. Por ironia do destino, o mesmo clima pandêmico que em 1918 fez toda a população mundial 6464ntende64n-se em suas casas sob ameaça da gripe espanhola se repete em 2020 e se prolonga ainda, mas desta vez o temor é cientificamente chamado de Covid-19. O impacto da situação na saúde pública, no urbanismo e na sociabilidade não pode ser negligenciado.

Inescapavelmente, as efemérides revivem os fatos, reavaliam-nos, põem-nos em xeque e os festejam, e o autoritarismo que marcou o cinquentenário do evento, sob a sombra da ditadura, novamente nos abate em um cenário de retrocesso político jamais previsto por aqueles que lutaram pela volta da democracia e menos ainda por aqueles que cresceram desfrutando dessa conquista. (GÊNESE, 2022, p. 7).

Nestes últimos dois anos, sem a interferência de olhares externos (à exceção do professor-orientador Leonardo Davino), devido às exigências médicas e sanitárias que impediram a rotina acadêmica tradicional, pensei a obra de Oswald de Andrade na íntegra e a partir do momento histórico em que vivo. Meu maior objetivo foi entender como a ideia de Antropofagia foi ressignificada em *A crise da filosofia messiânica*, obra que o próprio Oswald julgou o seu maior escrito (OSWALD, 2022). A acumulação de riqueza em meio ao desastre social da pandemia, para além da fome gritante dos brasileiros, fazem com que os escritos de *A crise da filosofia messiânica* sejam leitura indispensável aos estudantes de Ciências Humanas deste século, sob a justificativa de que a tese apresentada à USP ainda é o nosso

tratado mais incisivo a respeito do lugar do Brasil no mundo. Lamentavelmente, entretanto, esse texto fundamental não foi devidamente entronizado nas universidades, com o fervor que merecia, pelos estudiosos. É o que também defende Rudá de Andrade:

Há poucos dias, com propriedade, comentava-me Haroldo de Campos que Oswald desenvolvei certas teses que passaram a ser conhecidas, independentemente do conhecimento de sua obra, tal qual ocorreu com o Marxismo ou as concepções freudianas, conhecidas e comentadas por pessoas que nunca leram Marx ou Freud. Ideias de Oswald também passaram ao domínio público. É o caso da Antropofagia, hoje em dia tão frequentemente utilizada como referência intelectual. Poucos tiveram a oportunidade de conhecer o trabalho filosófico de Oswald, principalmente expresso em *A crise da filosofia messiânica* e nos ensaios *A marcha das utopias*; não tantos chegaram a ler o Manifesto antropofágico ou mesmo conhecer alguns de seus tópicos, no entanto a Antropofagia aí está na boca e na escrita e todos. (RUDÁ, 1995, p. 204).

De modo semelhante, a vida de Oswald de Andrade também foi resumida a clichês: um jovem rico, membro da elite cafeeira de São Paulo, que nunca precisou trabalhar e que dedicou a mocidade a viagens internacionais. Sendo visto assim, Oswald de Andrade mais parece mais um burguês alienado do que o que realmente foi em vida: um sujeito empenhado na crítica da cultura brasileira, com densa e vasta produção intelectual, tendo escrito desde poesias a manifestos, incluindo peças de teatro, romance em prosa, crônicas, tese científica e inúmeras críticas literárias para jornais. Logo, o estereótipo – de um Oswald de Andrade alienado pela sua classe social – precisa ceder espaço a uma visão mais compatível com os feitos do autor, que leve em conta seu empenho como intelectual de seu país, ainda mais depois da recente publicação de suas memórias. Neste último texto, é possível perceber um tom mais pessimista diante da vida, devido à falta de saúde e ao acúmulo de dívidas, embora vez ou outra exclame a favor da transformação social. Tristemente, registra o destino cruel do intelectual brasileiro – em meio à escassez de recursos, já não sabe mais se as contas básicas serão pagas, ao mesmo tempo que tem as paredes de casa preenchidas com obras milionárias de Pablo Picasso e de Tarsila do Amaral. Guarda essas obras como estandarte de um passado glorioso, quando na mocidade viveu junto a Tarsila, ambos dedicados à estética antropofágica. Viajaram pelo mundo e foram aos ateliês dos artistas mais bem sucedidos do século. Devido aos feitos do passado, Oswald de Andrade não entende como, no presente, a nova geração de poetas pode entendê-lo ultrapassado, julgando que ele não teria mais nada para oferecer, enquanto a sua literatura deveria ser um atestado de vitalidade, caso este fosse um país de memória. Sua revolta é justamente esta: sente-se, perto da morte, lúcido quanto aos rumos que a literatura brasileira tomou a partir de 22 e acredita ter em mãos a maior obra da sua vida (*A crise da filosofia messiânica*), mas sabe que seus méritos não foram reconhecidos

como deveriam pelos companheiros de ofício. Vive a solidão e a pobreza em meio a ideias brilhantes. Final triste para o pai do humor na poesia. Conforme anotação de Oswald no dia 3 de maio de 1951: “Ninguém quer saber de mim, nem mesmo o velho Cassiano Ricardo, que generosamente impus como o primeiro poeta do Brasil” (OSWALD, 2022, p. 262).

Pela referência sincera a Cassiano Ricardo, como se percebe, Oswald de Andrade falou muito de si, registrando em entrevistas, artigos de jornais e manifestos, quem era e o que gostava. Durante a intensa atividade jornalística, a partir da década de 30, não recusou opinar sobre nenhum assunto, delimitando seus gostos e seus desprezos, no âmbito da arte, da política, dos círculos literários e tudo mais que lhe pedissem seu ponto de vista. Assim, Oswald de Andrade parece ser menos um simples provocador e mais um *performer*, por meio da mídia, da sua visão de mundo, no intuito de entendê-la. Tendo isso em vista, a escrita de um diário, ao final da vida, precisa ser entendida pela crítica como mais um esforço de Oswald de Andrade em contar sobre os destinos do Modernismo, editando o passado para projetar um futuro em que ele coubesse como patrono da moderna cultura brasileira. Quando nas memórias documenta a aflição do endividamento com juros bancários, também atesta, pela própria vida, o drama do homem civilizado de *A crise da filosofia messiânica*. Com isso, a vida torna-se instrumento de encenação do texto filosófico, e vice-versa. O próprio Oswald de Andrade já havia escrito algumas vezes que: “Talvez tenham razão os que dizem que o mais importante é a minha vida e não o que escrevo” (OSWALD, 2022, p. 135). Certamente, a vida não é mais importante que a obra, mas a junção desses polos faz com que o entendimento de um e outro seja potencializado.

Nesse sentido, no primeiro capítulo, apresentei como o Oswald criança ia às missas junto aos negros e, dançando em meio às procissões, tomava partido pela alma nacional. Devoração pura já na infância. Ainda nessa fase da vida, Oswald entra em contato com o rico folclore nacional mediado pela mãe que, vinda do Norte do país, enchia a casa com histórias de sacis e mulas-sem-cabeça. Tudo isso seria reaproveitado como ideologia para *Manifesto da Poesia Pau-Brasil*.

Em seguida, comentei sobre o Oswald adulto, porém ainda jovem, após a Semana de Arte Moderna, indo ao encontro de outro Brasil, saindo da sua tribo de alta classe média paulistana, em direção a Madureira, no subúrbio do Rio. Antes, vale lembrar, já tinha visitado Minas Gerais para conhecer a rica experiência do mestre Aleijadinho em entalhes originais, com anjinhos mestiços-mulatos com rostos também mestiços-mulatos. Em seguida, descrevi como alguns dos ideais de 1924, escritos no *Manifesto da Poesia Pau-Brasil*, tornavam-se, além de realidade estética em telas de Tarsila, atitude na vida dos modernistas. Isso porque a

Tarsila que pinta *Carnaval em Madureira e Morro da favela* é também a que vai até esses lugares, num interesse genuíno por novas paisagens brasileiras. Assim, como defendido por Oswald de Andrade, a favela pode ser fato estético – não como elogio à pobreza, mas como tentativa de uma visão mais complexa, que não ignora a particularidade da vanguarda em meio ao subdesenvolvimento nacional. Esse ato também está em Macunaíma, que vai até à Pequena África para pedir a benção e o socorro de Tia Ciata, o que conclui ser não um quadro isolado em Mário de Andrade, mas todo um gesto modernista de cruzar a lógica higienista e autoritária após a Abolição. Mencionei, nessa direção, ainda no primeiro capítulo, sobre a importância de Tia Ciata como síntese da cidade polifônica, assim, com uma profusão de vozes em uma concepção plural de civilização, em que as diferenças apontam para a boa convivência. A Antropofagia aqui está no próprio Macunaíma, porque possui a boca do tamanho do mundo, capaz de comer o que a ele for oferecido, em capacidade invejável de adaptação às circunstâncias adversas da vida. Nessa perspectiva, cabe retomar a visão da professora Vera Lúcia Follain de Figueiredo:

Na raiz da antropofagia de Oswald e das reflexões de Mário, duas ideias básicas se afirmam. A primeira é que não seria possível propor um retorno puro e simples à originalidade nativa como solução para os nossos impasses. A segunda é que também não seria mais possível a acentuação acrítica de tudo aquilo que nos chega sob a chancela do racionalismo ocidental.

O paradoxo primitivo-modernista serve, então, a uma ótica que se quer culturalmente descentrada para tentar fugir das possíveis pseudo-soluções. O reconhecimento das técnicas serve para neutralizar a tentação de interpretar comodamente o atraso como manifestação de uma força criadora original, não contaminada pelos vícios europeus. A valorização dos aspectos mestiços da cultura brasileira – o desrecalque não só à herança indígena, mas se estende a toda diferença resultante da mistura de raças e valores – serve para controlar o volume do “grito imperioso da brancura de mim”.

[...]

A proposta antropofágica não se limitaria, assim, a justapor o entusiasmo com o progresso de São Paulo à valorização das origens indígenas. Expressaria o desejo de descolonizar a cultura, a busca de um ponto de vista descentrado corresponderia, ao mesmo tempo, a uma renovação estética e ideológica. (FIGUEIREDO, 1995, p. 88).

Diferentemente da leitura de Figueiredo (1995), Rafael Cardoso publicou o livro *Modernidade em preto em branco: Arte e imagem, raça e identidade no Brasil, 1890-1945*, pela Companhia das Letras, à ocasião do centenário da Semana de Arte Moderna, no intuito de reivindicar que “A visão de que o modernismo paulista combateu a hegemonia colonialista é um constructo histórico fantasioso” (CARDOSO, 2022, p. 26). Para fundamentar o equívoco, recorre à ideia de que a Semana de 22 tornou-se mito consagrado por estudiosos, enquanto à época do evento não teria tido impacto algum. Além disso, acredita que Mário de

Andrade teria representado o subalterno, com o personagem Macunaíma, a partir da paródia que perpetuou hoje estereótipos. Julga, ainda, que haveria um deboche na ida de Macunaíma à casa de Tia Ciata. A seguir, reproduzo trecho da argumentação de Cardoso para, depois, contestá-la com o básico: ficção não é história. Ora, primordialmente, Macunaíma é um personagem fictício inserido em um projeto estético, por isso existe fundamentalmente para corresponder às necessidades da obra, não da História.

Independentemente das intenções de cada artista, o procedimento de configurar o subalterno por meio da folclorização e/ou da paródia teve efeito de perpetuar estereótipos. Em última análise, logrou excluir da modernidade, à qual aspiravam os emergentes que conduziram esse processo, os objetos de suas incursões etnográficas. O exemplo mais célebre, um entre muitos, é a famosa cena na macumba na casa de Tia Ciata, no romance *Macunaíma* (1928), de Mário de Andrade. O deboche com que o autor retrata uma conjuntura fulcral para a identidade cultural afro-brasileira não contrasta bem com a seriedade atribuída ao mesmo tema, quase em paralelo, por um comentarista como o poeta Benjamin Péret. A falta de cerimônia com que diversos integrantes do grupo da Semana se apropriaram de heranças africanas e indígenas trai um senso de prerrogativa não muito distante do modo como as autoridades coloniais europeias encaravam os “nativos” sob sua “proteção”. (CARDOSO, 2022, p. 26).

Primeiramente, para se ler uma obra moderna é preciso entender os princípios estéticos e conceituais da época do autor. Obviamente, isso não significa anular a importância da discussão sobre o racismo presente na década 20, afinal sabemos plenamente da necessidade de revisitar o passado para que não mais haja tragédias semelhantes. Contudo, exigir de um autor de romance, ainda mais de um escritor modernista, o compromisso com o retrato da “realidade” soa, no mínimo, incoerente. Trata-se de uma atitude incabível, uma vez que essa exigência é violadora da concepção modernista, cujo gesto é o de travessar as fronteiras de raça e classe, conforme revelei no primeiro capítulo desta pesquisa. Além disso, Cardoso erra porque julga Macunaíma, sendo isso impossível: como julgar qualquer personagem de ficção, ainda mais o reconhecidamente sem nenhum caráter? Esperar qualquer coerência de Macunaíma é atestar incompreensão ou leitura rasa da obra. Diferentemente de Mário de Andrade, Macunaíma não é um pesquisador de cultura brasileira: é uma construção fictícia caracterizada, justamente, pela irreverência. Desejar que Macunaíma faça uma descrição sociológica do candomblé é anular a própria escrita de Mário, que é um artista livre para representar qualquer situação de seu país, inclusive também para criar outros mundos, para escrever de modo coerente com os valores da sociedade – ou de modo incompatível com essa mesma sociedade. Chamamos isso de criação artística. Diferentemente de uma dissertação de mestrado que precisa de fatos, a literatura necessita de criatividade, sua matéria-prima é a invenção. Por isso, personagens de ficção não podem ir para a cadeira de

rêu de modo tão simples como Cardoso (2022) faz – e somente podem ser julgados por critérios que digam respeito à construção do próprio personagem.

Em segundo lugar, Rafael Cardoso (2022) esquece que não podemos falar em “apropriação” no terreno das artes brasileiras. Antonio Candido (2014) já havia nos alertado para a complexidade de uma cultura como a nossa, descendente de tantas outras, fruto de um processo de transplantação de valores da Europa. A discussão sobre esse aspecto seria muito longa, mas não custa provocar: o que seria *realmente* original em matéria artística no Brasil? Novamente, ignora a própria prerrogativa da Antropofagia, se a vida é devoração pura. Na pior das circunstâncias, não reconhece o valor de tensão da vanguarda em país subdesenvolvido. O gesto modernista é o de, principalmente, deixar à mostra as contradições do Moderno na periferia do capitalismo, no último país do Ocidente a abolir a escravidão. Isso, obviamente, não faz com que os artistas modernistas sejam contraditórios, mas sim o oposto, visto que, entendedores dos dilemas raciais decorrentes da colonização, decidem não esconder isso do público, antes escancaram a complexidade do Brasil, o único país do mundo que poderia ter logrado um anti-herói após a comemoração do centenário da Independência.

O modernismo brasileiro, tomando como base as figuras mais significativas de Oswald de Andrade e Mário de Andrade, se alimenta, então, de uma grande contradição. De um lado, é um canto futurista. [...] De outro lado, é um canto primitivista. E é esse contexto externo que vai nos estimular a valorização do que, entre nós, não se compatibiliza com o modelo racional europeu. Esta tensão suscita, até hoje, avaliações opostas do modernismo, conforme o crítico privilegie um pólo ou outro. Há os que elogiem o movimento porque cantou o progresso não se deixando cair nas malhas do irracionalismo das vanguardas europeias e há os que, dando ênfase ao aspecto primitivista, condenam o seu caráter romântico e ingênuo. Interessa-nos, aqui, ressaltar o valor de tensão, como impulsionadora do que há de melhor no pensamento modernista dos anos 20 sobre a cultura brasileira. (FIGUEIREDO, 1995, p. 87-88).

E não se pode esquecer que:

Oswald de Andrade, brasileiro de seu tempo, sua classe, sua cidade, não poderia ir além de tais limites. Pensar o Brasil, o novo rosto da modernização e das cidades, da estética e da política, da vida cotidiana e da circulação internacional de mercadorias e dinheiro é tarefa para os brasileiros desta época e das que virão. (BUENO, 1995, p. 68).

O segundo capítulo desta pesquisa foi dedicado ao estudo de *O santeiro do mangue*, continuando a escrita sobre como o Rio de Janeiro é visto pelos modernistas de São Paulo. O poema em questão, apesar de contundente, ainda permanece esquecido pela grande crítica. Na argumentação que fiz, relacionei o processo de escrita, com muitas idas e vindas, à publicação póstuma, que data a década de 90. Antes disso, menciono como jovens estudantes de Filosofia

da USP reproduziam cópias de *O santeiro* e distribuíam às ruas como forma de protesto ao regime assassino. Mais uma vez, Oswald de Andrade, com isso, atestava o caráter contemporâneo de sua escrita, permanentemente capaz de atrair novas gerações.

Diversas vezes ao longo da vida, o poeta retornou à escrita de *O santeiro do mangue*, mas somente conseguiu encerrar de vez o processo às vésperas da morte. Como se não bastasse, após o falecimento de Oswald, boa parte de sua obra sofreu com dificuldade de novas publicações, somente tendo maior visibilidade após o trabalho de Zé Celso no Teatro Oficina na década de 60. Nesse contexto, *O santeiro do mangue* desaparece diante das leituras de especialistas que apenas consagraram os manifestos, esquecendo-se tanto de *O santeiro do mangue* quanto de *A crise da filosofia messiânica* – assim da relação íntima entre esses dois textos, finalizados juntos do *Diário confessional*. Desse modo, propus, no segundo capítulo, que o texto filosófico de Oswald de Andrade pode ser mobilizado para entender melhor a criação do poema, como uma ética para a estética. A dedicação, com isso, foi concentrada em esclarecer ao leitor toda a visão de mundo antropofágica de Oswald a partir dos termos que ele próprio desenvolveu a partir de fins da década de 40, como a disputa pelo poder no Estado de classes patriarcal em oposição ao Estado sem classes do matriarcado de Pindorama. A elaboração dessa visão de mundo custou caro a Oswald, que foi condenado ao picadeiro pelos parnasianos, tido ora como palhaço, ora como louco. Deixara o posto de “homem de bem” para o de “homem do povo”, crítico aos valores caducos da família burguesa, a favor da única lei do homem: a antropofagia.

Se não me engano, foi Oswald quem pela primeira vez abandonou o círculo dos Homens de Bem. Não é à toa que seu jornal de campanha se chamava *O homem do povo*. Também não é à toa que os estudantes da Faculdade de Direito de São Paulo, exatamente os futuros encarregados do zelar pela moral e pelos costumes, tenham empastelado a redação d'O homem do povo. Se não me engano foi Oswald quem instaurou na nossa literatura a Grande Transgressão. E recebeu em troca 40 anos de maldição. Manuel Bandeira, extraordinário poeta, riscou Oswald de Andrade do mapa da literatura brasileira. Ele foi expurgado da maior parte das antologias organizadas pelos Homens de Bem. Como tinha a irresistível vocação de debochar das vetustas e autoritárias instituições do patriarcado brasileiro, Oswald acabou condenado ao picadeiro. O Brasil, com suas incontáveis falcatruas, sempre foi um país metido a sério. Para Oswald, sobrou a cena mais patética da ópera-bufa nacional. Ride, palhaço! (CARNEIRO, 1995, p. 61).

No terceiro capítulo, voltei aos dois anos em que fui bolsista de Iniciação Científica, sob orientação do professor Leonardo Davino, e desenvolvi crítica ao disco *A mulher do fim do mundo* (2015a), de Elza Soares, para mim obra-prima do cancionista nacional. Elza foi reconhecida aqui como voz que legitima o que Oswald representou; em terreno delicado, arrisquei debater temas polêmicos e necessários aos estudos literários, como lugar de fala,

vocoperformance e corporeidade. Mais do que isso, demonstrei como Elza Soares aplica o conceito de *escrevivência*, de Conceição Evaristo, além de rasurar o texto de Oswald de Andrade, com sua voz que é também grito legitimador das dores do coletivo negro. No caso de Elza, concluí que forma é conteúdo, por isso o como é dito equivale ao que é dito. Elza ressignificou *O santeiro do mangue* pela sua vivência de mulher negra, devolvendo ao público um novo texto, que, já devorado pela experiência pessoal de Elza Soares, foi também recepcionado com outra mentalidade pelo público. Dessa forma, fiz questão de mostrar como o pensamento de Oswald de Andrade ainda é semente viva neste século, por exemplo quando Elza Soares é retirada do cruel ostracismo pela nova geração a partir do histórico disco *A mulher do fim do mundo*, que tem como prólogo trecho de *O santeiro do mangue*. Assim sendo, é notório que reconheci as ideias de Oswald de Andrade em outros âmbitos, para além da literatura e para além de seu contexto histórico, tentando ampliar o entendimento sobre a obra por um viés transdisciplinar.

Infelizmente, em 20 de janeiro de 2022, via telejornal, veio a notícia: Elza Soares havia falecido por causas naturais, no Rio de Janeiro, em sua casa. Porém, como o nome de Elza é *now*, a cantora driblou a morte com a gravação de álbum inédito no palco do Teatro Municipal de São Paulo. Ontem, dia 24 de junho, aniversário de Elza Soares, tive acesso às gravações. Elza Soares aparece vestida em tons de branco e dourado, inspirando paz e muita sobriedade, com um turbante gigantesco, como uma coroa imensa a conectá-la à trans-história. Curiosamente, a despedida da intérprete de Oswald de Andrade se deu no palco do mesmo teatro em que, um século antes, o poeta modernista bradava por uma arte contra o passadismo. Arrisco dizer que Elza Soares, ocupando esse espaço, não só é reparação histórica, mas também é continuação da história (uma história que começa em 1922).

Explico: só se entende o hoje a partir do ontem, foi isso que Emicida disse à ocasião da estreia de *Amarelo*, tido pelo rapper como um experimento social: “Exú matou um pássaro ontem com uma pedra que só jogou hoje” (AMARELO..., 2020, n. p.). Em outras palavras, é possível antever o futuro quando se volta ao passado, ou seja, o ontem e o hoje, por mais que pareçam embaralhados pelas várias dobras do tempo, ainda sim podem contar uma versão da História. No caso de Elza Soares e Emicida, ambos cantando num espaço repleto de significados para a cultura brasileira – e tipicamente associado às elites do país – temos um reclame por uma versão que seja mais inclusiva, porque não esquece, no caso de Elza Soares, das lavadeiras de roupa de Bangu, na Zona Oeste do Rio de Janeiro, que cantam para se distraírem do trabalho pesado; no caso de Emicida, ficam registradas as pequenas alegrias da vida adulta, mesmo em meio à rotina de quem acorda antes do sol raiar para garantir o

sustento do dia a dia. Assim, é impossível não recordar do samba-enredo da Mangueira – agremiação do Rio de Janeiro – de 2019, o qual evocava as Marias, Mahins, Marielles, sob a bandeira do Brasil que não trazia o lema positivista ordem e progresso, mas sim exibia “índios, negros e pobres”. Mais do que nunca precisamos pensar, justamente, a quem se destina a ordem neste país, sobretudo, a quem se destina o progresso. Na maior parte das vezes, a ordem é destinada aos mais pobres, que geralmente também são negros, e vão sem direito a julgamento justo, por reconhecimento por fotografia, para o segundo maior sistema carcerário do mundo. Ordem na cidade do Rio de Janeiro tornou-se sinônimo de militarização das regiões pobres, para que haja a democracia burguesa. Quanto ao progresso, quase sempre, por aqui, associamos essa ideia ao desmatamento e destruição das poucas reservas naturais existentes hoje, como se estivéssemos em um grande leilão, e o destino de tudo parece ser o de virar pasto o mais rápido possível, até que o Brasil vire só brasas. Isso, obviamente, sem pautar a necessidade da reforma agrária, pois, enquanto o agronegócio bate recordes de exportação, a sociedade brasileira sofre ora com o deserto alimentar, ora com a própria fome. O Brasil é o primeiro país do mundo a voltar para o Mapa da Fome da ONU, com mais de 33 milhões de miseráveis, sem nem ter passado por uma grande seca, nem por uma grande guerra.

Torna-se evidente, portanto, que esta dissertação de trabalho tomou como base o conceito de “obra aberta”:

O conceito de obra aberta remete para a noção de abertura e infinitude do texto literário, o que possibilita uma maior indagação à própria obra. Uma obra é uma criação de um autor, que pretende despertar no seu receptor (ou fruidor) um conjunto de efeitos que o levam a compreender as intenções originais de quem a produz. No entanto, Umberto Eco (1972) defende que os processos de leitura e interpretação não podem pressupor uma análise pré-definida e estruturada do texto. Pelo contrário, implicam uma acentuada liberdade por parte do leitor, que é também receptor, tornando-se tarefa sua extrair dele uma análise pessoal. De acordo com tal noção, a origem do termo obra aberta advém da necessidade, cada vez mais patente, de se compreender e valorizar a capacidade criativa e interpretativa que conduz, sempre que necessário, a uma reestruturação do pensamento.

[...]

Como vemos, a concepção de obra aberta remete para o intérprete (=leitor) a função de ir descobrindo e compreendendo a obra, de acordo com a sua própria personalidade, interesses, experiências vivenciais quotidianas e horizontes de expectativa, pelo que todo o processo de interpretação se encontra condicionado pela própria cultura em que o indivíduo se insere. (ALVES, 2009, n. p.).

Realmente, a obra de Oswald de Andrade foi entendida aqui a partir de várias possibilidades: vida como base para a obra literária; texto filosófico como base para poesia; letra de poema como base para performance de canção. Este trabalho, portanto, também

pretendeu o gesto antropofágico ao devorar todas as possibilidades de abordagem para a Oswald de Andrade, tentando absorver o melhor que cada uma pudesse oferecer. Assim, temos como resultado uma *dissertação-ensaio* com uma profusão de ideias e sugestões para inspirar novos olhares sobre esse autor. O maior desafio, sem dúvidas, não foi escrever durante uma pandemia, mas sim coincidentemente durante o ano do centenário da Semana de Arte Moderna. Eis que, para minha surpresa, o ano de 2022 iniciava com mais uma novidade, para além da vacinação dos sobreviventes: a publicação do *Diário confessional* pela Companhia das Letras, obra que registra as últimas memórias de Oswald de Andrade e mais dois manuscritos: *A antropofagia como visão de mundo* e *A semana de 22, 30 anos depois*.

No *Diário confessional*, Oswald de Andrade adota um tom pessimista diante da vida. Está, sobretudo, lamurioso diante das dificuldades financeiras. É um Oswald de Andrade que, esquecido pelo círculo literário, insiste na escrita de seus projetos, mesmo sabendo que isso não trará o retorno financeiro de que necessita, nem salvará seu nome do iminente esquecimento. Sua cólera volta-se contra as agências bancárias, devido aos juros excessivos que cobram; contra os padres, que querem tomar posse de seu terreno; contra os ex-amigos de literatura, que se esqueceram dele. Segundo Oswald de Andrade, a exclusão dos meios literários se deu por conta de sua forte personalidade: “Eu assumo a responsabilidade e sempre assumi, da minha própria destruição para conservar intacta a minha autenticidade. Tudo que possuo é ser um homem autêntico” (OSWALD, 2022, p. 43). Em meio às dificuldades, entretanto, não deixa de acreditar em *A crise da filosofia messiânica* como sua obra-prima: “Vou enfim redigir o que será o meu maior livro – *A crise da filosofia messiânica*, tese para concurso, donde sairá *A antropofagia como visão de mundo*, que mandarei a Camus” (OSWALD, 2022, p. 167). Dias depois, volta a registrar sobre a escrita do texto filosófico: “Escrevo dificilmente a minha tese de concurso. Não sou o mesmo. A preocupação me consome” (OSWALD, 2022, p. 181). Esse sentimento negativo deve-se aos empecilhos para vender os terrenos herdados do pai, única fonte de renda da família liderada por Oswald de Andrade, composta por sua esposa e dois filhos. Nesse cenário, ele sente-se como animal enjaulado, pois sem saída para o problema das dívidas acumuladas: “A dívida crescendo. A propriedade acabando. Dentro desse drama capitalista, me sinto enjaulado” (OSWALD, 2022, p. 193). Enfim, terminada a escrita de *A crise da filosofia messiânica*, registra a decepção: “Escrevi e entreguei a minha tese para o concurso de filosofia: *A crise da filosofia messiânica*, que o Luis Washigton [Vita] não entendeu. Talvez ninguém esteja maduro para entendê-la” (OSWALD, 2022, p. 191). Ainda assim, mesmo com tamanha quebra de expectativa, volta ao diário dias depois em tom mais otimista: “Sinto-me

galvanizado pela Antropofagia. É a única solução, restituir pública e privadamente o homem à sua realidade” (OSWALD, 2022, p. 263). De fato, é possível perceber a evolução de um discurso sobre a Antropofagia dentro das memórias de Oswald de Andrade.

Já no primeiro ano de escrita do diário, em 18 de julho de 1948, Oswald de Andrade anota sobre termos importantes à tese *A crise da filosofia messiânica*, falando sobre religião, culpa, Idade do Ouro e mito do juízo final. Para o autor, o Cristianismo foi consolidado a partir do momento em que o homem abandonou o estado antropofágico para escravizar outro. Com isso, teria surgido a moral de escravo, na qual o indivíduo estaria submetido aos valores de dominador e dominado, sob a benção de um Deus trabalhador: Jesus Cristo, homem de profissão aprendida com o próprio pai. Sob esse viés, os que não fossem capazes de reproduzir as qualidades de Cristo receberiam a eternidade no inferno como castigo. Nessa óptica, Deus seria julgador e punitivo até o último instante do juízo final, em uma cultura de recalque, pelo medo, dos prazeres mundanos em prol da doutrina do trabalho – o negócio, ou seja, a negação do ócio. Por conseguinte, na perspectiva de Oswald de Andrade, o homem ocidental teria relegado a sua capacidade criadora do paraíso neste mundo, à espera da justiça divina, o que somente ocorreria para além deste plano histórico. Os trabalhadores explorados do mundo, cumprindo sua função de bons servís, com isso, têm amparo na imagem de Cristo que, de forma semelhante, não desfrutou de riqueza em vida, negando a si próprio em prol da obra. Seríamos, assim, todos conformados com a ilusão de um Redentor que não passaria de um tirano apenas a serviço do clero e das elites – e nunca teríamos percebido essa manipulação histórica. Vejamos:

Não entende, de jeito algum, que a primeira alienação do homem se deu quando ele deixou o estado antropofágico para escravizar o prisioneiro de guerra. Quando criou a dialética do senhor e do escravo. Alienação que não terminará pela raiva militante russófila, e sim, quando, dominando a Natureza pela técnica e tornadas scientes as massas, entrará em crise a formulação célebre de Hegel, mas sim e somente quando o homem tornar à Idade de Ouro assegurado pelo estado antropofágico. (OSWALD, 2022, p. 58).

Para Oswald de Andrade, trabalho e castigo seriam heranças da Judeia e da Bíblia. Diferentemente do homem natural que trabalharia para garantir sua existência alegre no mundo, o homem civilizado tem um problema a resolver: a superprodução. Esse pensamento vai ao encontro do já clássico *A sociedade do cansaço*, de Byung-Chul Han (2017), que defende que o indivíduo deste século é constituído pela imposição da ampliação da capacidade de produção, uma vez que falhar ou diminuir já não são mais possíveis no ritmo acelerado que a esteira de produção impõe. Sempre devemos estudar mais, trabalhar mais, ser

mais que os outros na sociedade do alto desempenho, cujo valor obviamente é a competição. Interessante notar, nesse sentido, como chamamos nas aulas de História o momento de crise do capitalismo, a Grande depressão. Não por acaso hoje o indivíduo deprimido desafia esse mesmo sistema, visto que não consegue produzir, pois foi paralisado pelo estresse que consumiu corpo e alma. Está esvaziado de si pela extrema doação ao mercado, numa depressão que já não tem mais como base a tristeza, e sim a letargia. Esse quadro perverso é visto, pela medicina, como uma patologia que precisa ser remediada urgentemente para que o sujeito possa voltar o mais rápido possível a fazer parte da engrenagem. Tempo é dinheiro, dizem. Ora, se tempo é vida. Então, vida é ganhar dinheiro.

Com uma lógica questionável, tudo que é essencial ao humano também se tornou mercadoria: água, comida, roupa, livros, moradia. Na perspectiva de Andrade, no mundo do homem civilizado, em que vivemos, prevalece o desvio da vocação humana para a liberdade – a função natural de apenas viver é substituída por apetrechos dispensáveis a essa tarefa tão básica, como a existência de bancos e corporações bilionárias. Para que servem bilhões guardados em bancos? Obviamente, o pensamento de Oswald volta-se para utopia, em um lugar sem tempo nem espaço delimitados: o Matriarcado de Pindorama, coletivismo que inventou como alternativa à sociedade burguesa. Dessa forma, parece antecipar o pensamento de Ailton Krenak, no livro *A vida não é útil*:

A ideia de economia, por exemplo, essa coisa invisível, a não ser por aquele emblema de cifrão. Pode ser uma ficção afirmar que se a economia não estiver funcionando plenamente nós morreremos. Nós poderíamos colocar todos os dirigentes do Banco Central em um cofre gigante e deixa-los vivendo lá, com a economia deles. Ninguém come dinheiro.

Hoje de manhã eu vi um indígena norte-americano do conselho de anciões do povo Lakota falar sobre o coronavírus. É um homem de uns setenta e poucos anos, chamado Wakya Un Manee, também conhecido como Vernon Foster. (Vernon, que é um típico nome americano, pois quando os colonos chegaram na América, além de proibirem as línguas nativas, mudavam os nomes das pessoas.) Pois, repetindo as palavras de um ancestral, ele dizia: “Quando o último peixe estiver nas águas e a última árvore for removida da terra, só então o homem perceberá que ele não é capaz de comer seu dinheiro.” (KRENAK, 2020, p. 12-13).

Como se pode observar de modo semelhante à crítica de Oswald de Andrade:

Reduzida a produção da espécie às proporções de uma utilidade justa, quem nos diz que o trabalho não seria necessário senão na medida da alegria de cada um e orientado pela vocação e pela escolha? Longe de uma utopia, trata-se de um problema de matemática primária. Trinta homens, possuindo usina de alto rendimento, produzem o necessário para o consumo de noventa, trabalhando sete horas. Trabalhando quatro horas produziram a justa necessidade do consumo coletivo. Nas outras três horas viveriam, pois o Desocupado existe em função das esfalfantes organizações da superprodução.

O homem que se condena ao trabalho esquece a sua função natural de viver. E não se diga que, abolida a monstruosidade da propriedade privada e estabelecida a posse em toda a terra, as coletividades que organizassem a sua existência na direção do consumo, e não da produção, fossem algum dia afligidas dos males capitalistas ou dos males bolchevistas.

[...]

Esses homens não compreendem que não se nasce proletário nem produtor, mas simples consumidor e absorvente da cultura natura. O que interessa o homem é o consumo. E a produção a ele submetida regulará a vida numa maravilhosa equação natural, atingida a altura que atingiu ou baixada a vitalidade fraca de quem a isso for votado. (OSWALD, 2022, p. 545).

A Idade do Ouro “é a idade em que não existe ainda o sentimento de culpa. Em que está fora da sociedade a ideia do pecado original. Não se poderá ligar isso (pecado, sentimento de culpa) à ruptura do estado antropofágico e à escravização do homem pelo homem?” (OSWALD, 2022, p. 55). Nesse contexto, Oswald de Andrade não considera a Idade do Ouro como uma realidade do passado, mas sim como uma realidade do futuro. Quando o homem reconhecer as necessidades básicas que viver exige, nem herança, nem casamento: apenas “trepar e comer” (OSWALD, 2022, p. 236). Esse é o ideal do Matriarcado de Pindorama, onde já não existe mais direito à herança, pois não há acumulação de propriedade ou de sobrenome na certidão de nascimento. É o que registra em seus cadernos no dia 3 de agosto de 1948:

Duas ideias:

1ª – Quanto maior o perigo, maior a solidariedade – O cristianismo foi a sociedade sem risco – O céu no fim – Daí o espantoso crescimento do egoísmo farisaico embrulhado de amor ao próximo nessa fase da história.

2ª – O matriarcado desliga do amor a ideia de família. A imoralidade – Minha mãe me teve... E em Pompeia – Resíduo de uma moral matriarcal? Não. A deificação genética longe do pecado. De qualquer maneira, o cristianismo é o grande condenado da história, mas talvez a experiência mais rica do homem – De Santo Agostinho a Dostoiévski – E agora?

É possível a síntese da nova Idade de Ouro – a função genética do homem deificada em Pompeia, no afresco que pesa o sexo numa balança onde o ouro se iguala no outro prato – e o desligamento do amor e da geração. (OSWALD, 2022, p. 65).

Na escrita do seu *Diário confessional*, Oswald de Andrade quer provar que o drama capitalista que tanto criticou em *A crise da filosofia messiânica* também aflige a si próprio. Em diversos momentos, parece voltar ao sofrimento da falta de dinheiro para pagar contas do mês como se estivesse provando, com a própria vida, que sua teoria fazia sentido. Por isso, o tom catastrófico, frequentemente, cede espaço à visão da utopia: “Acabo me convencendo de que, se sou poeta, sou da ação. Pois que derrubado de cansaço, enregelado de miosina,

renasço das cinzas para querer lutar. Quem sabe se toda a minha literatura não passa de um apontamento da ação que me comove e me tenta” (OSWALD, 2022, p. 135).

Importante destacar que a partir de 1947, a coluna “Telefonema” – em que Oswald de Andrade escrevia, no *Correio da Manhã* – evidencia as leituras filosóficas que deram origem à tese *A crise da filosofia messiânica*. Ou seja, “Telefonema” foi escrita concomitantemente ao *Diário Confessional*. Por exemplo, no dia 15 de junho de 1951 a coluna de Oswald traz como título “Notas para meu Diário confessional”. Nesse registro conta que, no final do ano de 1922, viajou para a França para um encontro com Tarsila do Amaral, com quem namorava, no Museu do Louvre. Alguns anos depois, Oswald e Tarsila se casariam, tendo como padrinho o presidente da República à época, Washington Luís. Para Oswald de Andrade, esse grande casamento teve o mesmo destino que a cultura do café no Brasil: “Subiu a alturas, conseguiu um raro cartaz, depois rodopiou e caiu. Evidentemente, o culpado foi, com o destino, o autor deste diário” (OSWALD, 2022, p. 491). Na década de 30, já casado com Tarsila, vai morar na Rua Piracicaba, em casa do sogro, apelidada como o “Salão Tarsila” por Mário de Andrade. Nesse momento, Oswald enviesa para a ideologia marxista, após ir ao encontro dos cortiços e dos esfomeados. O contato com a desigualdade social, a partir da década de 30, teria transformado o jovem burguês no crítico mais ferrenho de sua própria classe, ditando o próprio rumo do Modernismo no Brasil:

Nesse momento o Modernismo tinha uma unidade guerreira que não comportava cisões. Até 30 mesmo quando surgiu o movimento Antropofágico não havia divergências essenciais. Só com o vendaval político-econômico de 30 se definiram posições ideológicas. O sr. Plínio Salgado que ficara nos camarins da Semana, fundou o Integralismo. O grupo chefiado pelo sr. Mário de Andrade, através do *Diário Nacional*, foi para a liberal democracia e para a revolução paulista de 32. O srs. Cassiano Ricardo e Menotti Del Picchia encaminharam-se para a cooperação pública com o sr. Getúlio Vargas. E o grupo mais numeroso, e de que eu fazia parte com Di Cavalcanti, Pagu, Oswaldo Costa, Geraldo Ferraz, Jaime Adour da Câmara e Tarsila, dirigiu-se para o marxismo e para a cadeia. (OSWALD, 2007, p. 494-495).

No dia 16 de fevereiro de 1954, na coluna Telefonema volta a falar sobre os rumos do Modernismo, exaltando os feitos de 1922 com crônica de título violento: “Tapa na cara n.1” – “Da Semana de Arte Moderna de 22 para cá, felizmente o mundo caminhou. E com ele o Brasil e São Paulo. A nossa cidade que viu a manifestação revolucionária da Semana de 22, agora pode assistir à consagração do que anunciávamos naquela época” (OSWALD, 2007, p. 611). Certamente, a Semana de Arte culmina no amplo sucesso dos cantores populares de samba, tidos por Oswald de Andrade como “a melhor tradição de poesia popular”:

Mas o importante é que o canto popular passou a tomar conhecimento das realidades que nos cercam. Fala em custo de vida, declara que Ali Babá tem quarenta ladrões, mas “aqui há aos milhões”. Diz que “uma nega só não chega pra quem vem do português”. E afirma que “papai é o tal porque tem dinheiro e posição”.

Enfim, investe para retomar a sua legítima função crítica e social de queixa cantada do povo.

Sinhô e Noel Rosa deixaram a melhor tradição de poesia popular com suas “catedrais do amor” e seus “jura!””. Tem tido uma continuidade admirável nos cantadores anônimos ou conhecidos que seguiram a eles.

E não cai e não morre. Cada ano o Carnaval mobiliza essas reservas de lirismo, de queixa e de sátira e de músicas que fazem o substrato da alma nacional. (OSWALD, 2007, p. 662-663).

Obviamente, Oswald de Andrade tinha consciência de que muitos dos intelectuais brasileiros discordavam quanto aos méritos da Semana de Arte Moderna. Por esse motivo, no dia 7 de junho de 1952 escreve um “Telefonema” para responder a esses imbróglis. Segundo Oswald, “um cavalheiro chamado Luis Matins declarou por um jornal que a Semana não houve. Evidentemente. Está havendo.” (OSWALD, 2007, p. 537). Dito de outro modo, Oswald acredita, sobretudo, que a Semana de Arte é, também, uma “Obra aberta”, visto que ainda está em curso e que, com isso, permanentemente em construção – para um país que ainda não realizou seu lugar no mundo. Se o Brasil ainda não se apoderou de seu destino de Pindorama, como terra da liberdade, é necessário, então, ouvir Emicida *em Amarelo – É tudo pra ontem* para perceber que o legado dos modernistas está aí no fone de ouvido da juventude deste século que, via *streaming*, aprende a lição de Oswald de Andrade e Mário de Andrade para, aperfeiçoando-a, escrever, ainda melhor, os novos clássicos que estão por vir.

Alguns acontecimentos parecem se expandir no tempo, realizando-se ininterruptamente em futuro muitas vezes inesperado. Este é o caso da Semana de 22, cuja dinâmica de transformação se potencializa quando novos atores entram em cena, tomando-a não como evento acabado – como se tivéssemos uma tradição modernista consolidada –, mas como um projeto em aberto. (ZULAR, 2022, p. 197).

É tudo para ontem, conforme dito por Emicida. E Oswald de Andrade é para já.

Para que o garimpo não avance em terra indígena.

E para que floresta fique de pé, e a escola também.

Contra a precarização do trabalho nesta modernidade que tornou o entregador de farmácia em empreendedor da própria servidão. Leiamos, pois, *A crise da filosofia messiânica*.

Pelo direito à aposentadoria, para que a morte seja mais digna.

Todas as matriarcas no país das matriarcas, de Tia Ciata até Elza Soares.

Que as mães protejam seus filhos das matanças dos Jacarezinhos.

Roteiros sem fim.

Impossível finalizar esta dissertação.

A Semana está em curso, a Semana não acabou – Oswald de Andrade é uma obra em aberto, porque tem a estética da devoração pura. E o que é a vida, se não...?

REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE, José Joaquim de Campos da Costa de Medeiros e; MIGUEZ, Leopoldo. *Hino da Proclamação da República*. [S.l.: s.n.], 1890. Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/hinos/hino-da-proclamacao-da-republica/>. Acesso em: 2 mar. 2022.

ALVES, Susana. Obra aberta. In: CCEIA. [S.l.: s.n.], 24 dez. 2009. Disponível em: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/obra-aberta#:~:text=O%20conceito%20de%20obra%20aberta,maior%20indaga%C3%A7%C3%A3o%20%C3%A0%20pr%C3%B3pria%20obra.> Acesso em: 2 jul. 2022.

AMADO, Jorge. *Bahia de Todos-os-Santos: guia de ruas e mistérios de Salvador*. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

AMARAL, Aracy A. *Tarsila: sua obra e seu tempo*. São Paulo: Editora 34; Edusp, 2010.

AMARELO – É Tudo Pra Ontem. Direção: Fred Ouro Preto. [S.l.]: Netflix, 2020. *Streaming* (89 min).

ANDRADE, Gênese (org.). *Modernismos: 1922-2022*. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

ANDRADE, Mário de. *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*. Estabelecimento do texto de Telê Ancona Lopez e Tatiana Longo Figueiredo. Ilustrações de Luiz Zerbini. 1. ed. São Paulo: Ubu, 2017.

ANDRADE, Mário de. *A utopia antropofágica*. 4. ed. São Paulo: Globo, 2011.

ANDRADE, Mário de. Canto de regresso à pátria. In: ANDRADE, Mário de. *Pau-brasil*. [S.l.: s.n.], 1925. Disponível em: <http://www.horizonte.unam.mx/brasil/oswald6a.html>. Acesso em: 2 mar. 2022.

ANDRADE, Mário de. *Diário confessional*. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

ANDRADE, Mário de. *Manifesto Antropófago*. São Paulo: Antropofagia, 1928.

ANDRADE, Mário de. Manifesto da poesia pau-brasil. *Correio da Manhã*, [S.l.], v. 18, n. 3, 1924.

ANDRADE, Mário de. *O santeiro do Mangue e outros poemas*. 2. ed. São Paulo: Globo, 2012.

ANDRADE, Mário de. *Os dentes do dragão*. Entrevistas, pesquisa, introdução e notas de Maria Eugenia Boaventura. 2. ed. São Paulo: Globo; Secretaria do Estado de Cultura, 1990.

ANDRADE, Mário de. *Ponta de lança*. São Paulo: Globo, 1991.

ANDRADE, Mário de. *Telefonema*. Organização, introdução e notas: Vera Maria Chalmers. 2. ed. São Paulo: Globo, 2007.

- ANDRADE, Mário de. *Um homem sem profissão: memórias e confissões: sob as ordens de mamãe (1890-1919)*. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- ANDRADE, Rudá de. Depoimento de Rudá de Andrade. In: TELES, Gilberto Mendonça (org.). *Oswald Plural*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1995. p. 203-206.
- AZEVEDO, Beatriz. *Antropofagia – Palimpsesto selvagem*. São Paulo: SESI-SP, 2018.
- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Tradução de Yara Frateschi Vieira. 4. ed. São Paulo: Hucitec; Brasília, DF: UnB, 1999.
- BARBOSA, Orestes. *Samba, sua história, seus poetas, seus músicos e seus cantores*. Rio de Janeiro: Livraria Educadora, 1933.
- BARROS, Roberta. *Elogio ao toque: ou como falar de arte feminista à brasileira*. Rio de Janeiro: Ed. do Autor, 2016.
- BÍBLIA. Português. *Almeida Revista e Corrigida*. In: BÍBLIA Online. [S.l.: s.n., 19-?]. Disponível em: <https://www.bibliaonline.com.br/arc/sl/91>. Acesso em: 2 mar. 2022.
- BOTELHO, André. *De olho em Mário de Andrade: uma descoberta intelectual e sentimental do Brasil*. 1. ed. São Paulo: Claro Enigma, 2012.
- BUARQUE, Chico. PONTES, Paulo. Gota d'água. 53. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019.
- BUARQUE, Chico. Dura na Queda. BUARQUE, Chico (composição). In: *Carioca* [CD]. Rio de Janeiro: Biscoito Fino, 2006.
- BUENO, André. A felicidade guerreira – Oswald de Andrade e as utopias. In: TELES, Gilberto Mendonça (org.). *Oswald Plural*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1995. p. 63-70.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira*. [S.l.]: Ouro sobre Azul, 2014.
- CARDOSO, Rafael. *Modernidade em preto e branco: Arte e imagem, raça e identidade no Brasil, 1890-1945*. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.
- CARNEIRO, Geraldo. A influência da obra oswaldiana na poesia dos anos 70 e no tropicalismo. In: TELES, Gilberto Mendonça (org.). *Oswald Plural*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1995. p. 59-62.
- COSTA, Gal. Átimo de Som. ANTUNES, Arnaldo e WISNIK, José Miguel (composição). In: *Estratosférica* [CD]. São Paulo: Sony Music, 2015.
- DEALTRY, Giovanna Ferreira. *No fio da navalha: malandragem na literatura e no samba*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2009.
- DIAS, Gonçalves. Canção do exílio. In: HORIZONTE. [S.l.: s.n.], 1847. Disponível em: <http://www.horizonte.unam.mx/brasil/gdias.html>. Acesso em: 2 mar. 2022.

- EVARISTO, Conceição. Da representação à auto-representação da Mulher Negra na Literatura Brasileira. *Revista Palmares*, Brasília, DF, n. 1, p. 52-57, ago. 2005. Disponível em: <http://www.palmares.gov.br/sites/000/2/download/52%20a%2057.pdf>. Acesso em: 2 mar. 2022.
- FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. Oswald de Andrade e a descoberta do Brasil. In: TELES, Gilberto Mendonça (org.). *Oswald Plural*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1995. p. 85-92.
- FONSECA, Maria Augusta. *Oswald de Andrade: biografia*. 2. ed. São Paulo: Globo, 2007.
- FONSECA, Maria Augusta. *Por que ler Oswald de Andrade*. São Paulo: Globo, 2008.
- GOMES, Renato Cordeiro. *Plural de vozes na festa (?) do Mangue: uma leitura de O santeiro do Mangue, de Oswald de Andrade*. 1985. 198 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1985.
- HAN, Byung-Chul. *Sociedade do cansaço*. Tradução de Enio Paulo Giachini. Petrópolis: Vozes, 2017.
- JUNQUEIRA, Ivan (coord.). *Escolas literárias no Brasil*. Rio de Janeiro: ABL, 2004. t. II.
- K, Francisco. *Mangue-Mundo: poéticas do mangue em Josué de Castro, João Cabral de Melo Neto e Chico Science*. Brasília, DF: Singlaviva, 2019.
- KRENAK, Ailton. *A vida não é útil*. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.
- LOUZEIRO, José. *Elza Soares: cantando para não enlouquecer*. São Paulo: Planeta, 2010.
- MACHADO, Regina. Do cóccix ao fim do mundo: dois tempos de Elza Soares. In: SANTANNA, Marilda (org.). *As bambas do samba: mulher e poder na roda*. Salvador: EDUFBA, 2016. p. 179-198.
- MAGALHÃES, Fabio (ed.). *Poéticas do mangue*. Curadoria de Fabio Magalhães. São Paulo: Museu Lasar Segall: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2012.
- MARIA do Sim, Ensina-me a Viver Meu Sim. [S.l.: s.n., 20-?]. Disponível em: <https://www.cifraclub.com.br/catolicas/maria-do-sim-ensina-me-a-viver-meu-sim/>. Acesso em: 2 mar. 2022.
- MARX, Karl. *Crítica da filosofia do direito de Hegel*. Tradução de Rubens Enderle e Leonardo de Deus. Supervisão de Marcelo Backes. 2. ed. São Paulo: Boitempo, 2010.
- MARX, Karl. *O 18 Brumário de Luís Bonaparte*. Tradução e notas de Nélio Schneider. Prólogo de Hebert Marcuse. São Paulo: Boitempo, 2011.
- MENDES, Murilo. Metade pássaro. In: MENDES, Murilo. *O visionário*. [S.l.: s.n.], 1941. Disponível em: <http://www.horizonte.unam.mx/brasil/murilo10.html>. Acesso em: 2 mar. 2022.

- MORAES, Vinicius de. *Balada do Mangue*. In: VINICIUS de Moraes. Oxford: [s.n.], 1946. Disponível em: <https://www.viniciusdemoraes.com.br/pt-br/poesia/poesias-avulsas/balada-do-mangue>. Acesso em: 2 mar. 2022.
- MOURA, Roberto. *Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: FUNARTE: INN: Divisão de Música Popular, 1983.
- NUNES, Benedito. *Oswald canibal*. [S.l.]: Perspectiva, 1979.
- OFICINA volta ao barro da criação, 21 anos depois, com 'Mistérios Gozósos'. Zé Celso recria montagem inspirada em obra de Oswald de Andrade. In: REDE Globo. [S.l.: s.n.], 20 nov. 2015. Disponível em: <http://redeglobo.globo.com/globoteatro/boca-de-cena/noticia/2015/11/oficina-volta-ao-barro-da-criacao-21-anos-depois-com-misterios-gozosos.html>. Acesso em: 2 mar. 2022.
- PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Tradução de Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- PEDROSA, Adriano *et al.* (ed.). *Tarsila Popular*. Organização editorial e curadoria de Adriano Pedrosa e Fernando Oliva. São Paulo: MASP, 2019.
- PRAZERES, Heitor dos. Tá rezando. PRAZERES, Heitor dos (composição). In: *Macumba* [CD]. [S.l.]: Rádio, 1955.
- PROENÇA, Manuel Cavalcanti. *Roteiro de Macunaíma*. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974.
- RIBEIRO, Darcy. *O Brasil como problema*. [S.l.]: Global, 2016.
- RIBEIRO, Esmeralda. *Ressurgir das cinzas*. Cadernos Negros—Poemas Afro-Brasileiros. São Paulo: Quilombhoje, 2004.
- SANTIAGO, Silviano. O cosmopolitismo do pobre. *Margens / Márgenes: Revista de Cultura* (2002-2007), [S.l.], n. 2, p. 7, 2002. Disponível em: http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/margens_margenes/article/view/10708/9458. Acesso em: 24 fev. 2022.
- SCHWARCZ, Lília Moritz. *Brasil: uma biografia*. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- SIMAS, Luiz Antonio. *O corpo encantado das ruas*. 6. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2020.
- SOARES, Elza. A carne. SEU JORGE, CAPPELETTE, Ulisses e NASCIMENTO, Yuka (composição). In: *Do cóccix até o pescoço* [CD]. Rio de Janeiro: Maianga Discos, 2002b.
- SOARES, Elza. *A Mulher do Fim do Mundo* [CD]. São Paulo: Natura Musical, 2015a.
- SOARES, Elza. As Polegadas da Mulata. ALMEIDA, Hianto de Almeida e NETO, Macedo (composição). In: *A bossa negra* [CD]. Rio de Janeiro: Odeon, 1960a.
- SOARES, Elza. Banho. CHAGAS, Tulipa Roiz (composição). In: *Deus é mulher* [CD]. São Paulo: Deckdisc, 2018h.

- SOARES, Elza. Clareza. CAMPOS, Rodrigo Augusto de (composição). *In: Deus é mulher* [CD]. São Paulo: Deckdisc, 2018i.
- SOARES, Elza. Comigo. SOARES, Elza da Conceição (composição). *In: A Mulher do Fim do Mundo* [CD]. São Paulo: Natura Musical, 2015d.
- SOARES, Elza. Coração do Mar. WISNIK, José Miguel e ANDRADE, Oswald de (composição). *In: A Mulher do Fim do Mundo* [CD]. São Paulo: Natura Musical, 2015c.
- SOARES, Elza. Credo. GERMANO, Douglas (composição). *In: Deus é mulher* [CD]. São Paulo: Deckdisc, 2018b.
- SOARES, Elza. Deixa a Nega Gingar. CASTRO, Luis Cláudio de (composição). *In: Com a bola branca* [CD]. Rio de Janeiro: Odeon, 1966.
- SOARES, Elza. Dentro de Cada Um. MELLO, Luciano e LOUREIRO, Pedro (composição). *In: Deus é mulher* [CD]. São Paulo: Deckdisc, 2018d.
- SOARES, Elza. Deus Há de Ser. OLIVEIRA, Pedro Luis Teixeira de (composição). *In: Deus é mulher* [CD]. São Paulo: Deckdisc, 2018k.
- SOARES, Elza. Eu Quero Comer Você. COUTINHO, Alice e CARVALHO, Romulo (composição). *In: Deus é mulher* [CD]. São Paulo: Deckdisc, 2018j.
- SOARES, Elza. Exú nas Escolas. SILVA, Edgar Pereira da e DINUCCI, Kiko (composição). *In: Deus é mulher* [CD]. São Paulo: Deckdisc, 2018f.
- SOARES, Elza. Hienas Na TV. CLIMACHAUSKA, Eduardo José e DINUCCI, Kiko (composição). *In: Deus é mulher* [CD]. São Paulo: Deckdisc, 2018g.
- SOARES, Elza. Língua Solta. COUTINHO, Alice e FROES, Romulo (composição). *In: Deus é mulher* [CD]. São Paulo: Deckdisc, 2018e.
- SOARES, Elza. Luz Vermelha. DINUCCI, Kiko e CLIMACHAUSKA, Eduardo José (composição). *In: A Mulher do Fim do Mundo* [CD]. São Paulo: Natura Musical, 2015f.
- SOARES, Elza. Maria da Vila Matilde. GERMANO, Douglas (composição). *In: A Mulher do Fim do Mundo* [CD]. São Paulo: Natura Musical, 2015e.
- SOARES, Elza. Maria, Maria, Maria. BLANCO, Billy (composição). *In: Sambossa* [CD]. Rio de Janeiro: Odeon, 1963b.
- SOARES, Elza. Mulata Assanhada. ALVES, Ataulfo (composição). *In: Se acaso você chegasse* [CD]. Rio de Janeiro: Odeon, 1960b.
- SOARES, Elza. Mulata de Verdade. MALTA, Sergio (composição). *In: Sambossa* [CD]. Rio de Janeiro: Odeon, 1963a.
- SOARES, Elza. Mulher do Fim do Mundo. FROES, Romulo e COUTINHO, Alice (composição). *In: A Mulher do Fim do Mundo* [CD]. São Paulo: Natura Musical, 2015b.

- SOARES, Elza. *O Que Se Cala*. GERMANO, Douglas (composição). In: *Deus é mulher* [CD]. São Paulo: Deckdisc, 2018c.
- SOARES, Elza. Pourquoi: Essa Nega sem Sandália. VELHO, Caco e CASTRO, Jadir de (composição). In: *Elza, Miltinho e samba* [CD]. Rio de Janeiro: Odeon, 1967.
- SOARES, Elza. Princesa Izabel. QUINTANILHA, Izidro e QUINTANILHA, Lourenço (composição). In: *Na Roda do Samba*. [S.l.]: Universal Music Ltda., 1964.
- SOARES, Elza. Tributo a Dom Fuas. IMPERIAL, Carlos e CÉSAR, Fernando (composição). In: *Sambas e mais sambas* [CD]. Rio de Janeiro, 1970a.
- SOARES, Elza. Tributo a Martin Luther King. SIMONAL, Wilson Simonal e BÔSCOLI, Ronaldo (composição). In: *Sambas e mais sambas* [CD]. Rio de Janeiro, 1970b.
- SOARES, Elza. Um Olho Aberto. PORTUGAL, Mariá (composição). In: *Deus é mulher* [CD]. São Paulo: Deckdisc, 2018l.
- SOARES, Elza. Xamêgo de Crioula. DI, Zé (composição). In: *Elza Soares*. Rio de Janeiro: Tapeçar, 1974.
- SOARES, Elza. *Deus é mulher* [CD]. São Paulo: Deckdisc, 2018a.
- SOARES, Elza. *Do cóccix até o pescoço* [CD]. Rio de Janeiro: Maianga Discos, 2002.
- SODRÉ, Muniz. *O terreiro e a cidade: a forma social negro-brasileira*. 3. ed. Rio de Janeiro: Mauad X, 2019.
- SODRÉ, Muniz. *Samba, o dono do corpo*. 2. ed. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.
- SOUZA, Tárík de. *Tem mais samba: das raízes à eletrônica*. São Paulo: Editora 34, 2003.
- ZULAR, Roberto. No cipó das falações: a forma difícil da poética modernista. In: ANDRADE, Gênese (org.). *Modernismos: 1922-2022*. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2022. p. 196-230.