



**Universidade do Estado do Rio de Janeiro**

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Letras

Leonardo Teixeira de Mello Ferreira

**Percursos do moderno e do nacional em Oswald de Andrade:  
origens e desenvolvimentos do escritor vanguardista de 1924**

Rio de Janeiro

2014

Leonardo Teixeira de Mello Ferreira

**Percursos do moderno e do nacional em Oswald de Andrade:  
origens e desenvolvimentos do escritor vanguardista de 1924**



Tese apresentada, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de Concentração: Literatura Comparada.

Orientador: Prof. Dr. Guillermo Francisco Giucci Schmidt

Rio de Janeiro

2014

CATALOGAÇÃO NA FONTE  
UERJ/REDE SIRIUS/CEHB

A553 Ferreira, Leonardo Teixeira de Mello.  
Percurso do moderno e do nacional em Oswald: origens e desenvolvimentos do escritor vanguardista de 1924 / Leonardo Teixeira de Mello Ferreira. – 2014.  
215 f.

Orientador: Guillermo Francisco Giucci Schmidt.  
Tese (doutorado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras.

1. Andrade, Oswald de, 1890-1954 – Crítica e interpretação – Teses. 2. Andrade, Oswald de, 1890-1954. Memórias Sentimentais de João Miramar – Teses. 3. Crítica literária – Teses. 4. Modernismo (Literatura) - Brasil – Teses. 5. Vanguarda (Estética) – Paris (França) – Teses. 6. Escritores brasileiros - Correspondência – Teses. I. Giucci, Guillermo, 1954-. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras. III. Título.

CDU 869.0(81)-95

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

---

Assinatura

---

Data

Leonardo Teixeira de Mello Ferreira

**Percursos do moderno e do nacional em Oswald de Andrade:  
origens e desenvolvimentos do escritor vanguardista de 1924**

Tese apresentada, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de Concentração: Literatura Comparada.

Aprovada em 31 de março de 2014.

Banca Examinadora:

---

Prof. Dr. Guillermo Francisco Giucci Schmidt (Orientador)  
Instituto de Letras – UERJ

---

Prof. Dr. Fabiano de Lemos Britto  
Instituto de Filosofia – UERJ

---

Prof. Dr. Marcus Vinicius Nogueira Soares  
Instituto de Letras – UERJ

---

Prof. Dr. Marcelo dos Santos  
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

---

Prof.<sup>a</sup> Dra. Cléa Fernandes R. Valle  
Instituto Superior Anísio Teixeira

Rio de Janeiro

2014

## **DEDICATÓRIA**

A Christiano Gomes Ferreira

## AGRADECIMENTOS

Aos professores da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, que me apontaram, já na Graduação, caminhos antes insuspeitos nos estudos sobre Literatura Brasileira, colaborando enormemente para a realização da tese.

Ao querido professor Guillermo Francisco Giucci Schmidt, cujos pensamentos, sensibilidade e delicadeza marcaram profundamente meu caminho, ecoando com frequência em minhas posturas, leituras e blandícias.

Aos membros da banca, professores Fabiano de Lemos Britto, Marcus Vinicius Nogueira Soares, Marcelo dos Santos e Cléa Fernandes, que, aceitando tão gentilmente o convite, geram em mim um sentimento de gratidão e responsabilidade.

Aos “anjos de guarda”, professores Ana Lúcia Machado de Oliveira e Ulysses Pinheiro

Aos diletos familiares, esposa, mãe, irmão, sogra e eterna cunhada, cuja presença torna a passagem dos dias mais leve, estimulante, feliz.

A Binho, amigo fiel e sincero.

A Cristiano e Cleo, do CEDAE / UNICAMP, cujos auxílios foram incomensuráveis.

A CAPES, que durante a maior parte do tempo de realização desta pesquisa, concedeu-me auxílio financeiro.

Le seul véritable voyage, le seul bain de jouvence, ce ne serait pas d'aller vers de nouveaux paysages, mais d'avoir d'autres yeux...

*Marcel Proust*

## RESUMO

FERREIRA, Leonardo Teixeira de Mello. *Percursos do moderno e do nacional em Oswald: origens e desenvolvimentos do escritor vanguardista de 1924*. 2014. 215 f. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

O ano de 1924 torna-se significativo para Oswald de Andrade e, de um modo geral, para a história da literatura brasileira. De um lado, publicava-se o livro *Memórias sentimentais de João Miramar*, romance que situaria o escritor, conforme declarara seu grande aliado no propósito de atualização das artes nacionais, Mário de Andrade, no seletivo grupo dos autores modernistas. Ou, de acordo com uma fortuna crítica pouco mais recente, obra que o elevaria à condição de um artista propriamente moderno, de extremada vanguarda. De outro, lançava-se o “Manifesto da Poesia Pau Brasil”, documento reconhecido como a primeira iniciativa mais definida de construção, no decorrer de uma fase destrutiva do primeiro tempo do modernismo, de um programa estético para o meio artístico brasileiro. Um dos seus principais pontos, como se destaca nesta tese, corresponde à discriminação de certos princípios que tornariam possível o desenvolvimento de uma “poesia de exportação”. Estabeleciam-se determinados preceitos que possibilitariam, além de uma valorização de elementos representativos de uma brasilidade outrora esquecidos, uma condição de as iniciativas nacionais situarem-se, por meio de diálogos, intercâmbios, em um plano igualitário de contribuições junto a um segmento vanguardista de Paris. Ambos os textos representariam um avanço tão expressivo em relação às realizações anteriores do escritor, que alguns críticos compreendem-nos como indicativos da existência de dois Oswalds: um, o de antes, predominante convencional; outro, extremamente moderno. Investigar o percurso relacionado à emergência do segundo Oswald a partir do primeiro constitui-se como o objetivo da pesquisa. Trata-se de recuperar e demarcar, criticamente, certas origens e desenvolvimentos relativos a um autor, comumente reconhecido como pouco significativo, em seus itinerários de constituição daquele que se tornou canônico na literatura brasileira. Para tanto, estabeleceu-se como *corpus* do desenvolvimento deste trabalho, uma produção que comporta, entre outros documentos, as suas primeiras contribuições no jornal *Diário Popular*, os escritos para *O Pirralho*, as versões iniciais e manuscritas de *Memórias Sentimentais de João Miramar*, a conferência pronunciada na Sorbonne, “L’effort intellectuel du Brésil contemporain”, e os artigos e crônicas que o escritor remete a seus amigos no Brasil e à imprensa, por ocasião de sua permanência na Europa em 1923.

Palavras-chave: Oswald de Andrade. Modernismo Brasileiro. Vanguardas de Paris.



## RÉSUMÉ

FERREIRA, Leonardo Teixeira de Mello. *Des parcours du moderne et du national chez Oswald de Andrade: des origines et des acheminements vers l'écrivain vanguardiste de 1924*. 2014. 215 f. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

L'année 1924 devient considérable à Oswald de Andrade et, en général, à l'histoire de la littérature brésilienne. D'une part, le livre *Souvenirs sentimentaux de João Miramar* est publié; c'est un roman qui placerait l'écrivain, comme avait déclaré Mário de Andrade, son grand allié pour mettre à jour les arts nationaux, au groupe sélect des auteurs modernistes. Ou, d'après une critique plus récente, il s'agit de l'oeuvre qui élèverait l'écrivain à la condition d'un artiste moderne, porteur d'une extrême avant-garde. Par l'autre, Oswald a publié le "Manifeste de la poésie Bois Brésil", document qui a été reconnu comme la première entreprise plus définie de construire, pendant l'étape destructrice de la phase initiale du modernisme, un programme esthétique pour les arts brésiliennes. L'un de ses principaux points, comme cette thèse l'a souligné, correspond à la discrimination de certains principes qui rendraient possible le développement d'une "poésie d'exportation". Certains préceptes ont été fixés, en permettant, en plus de la valorisation d'éléments représentatifs d'une brésilité précédemment oubliés, une condition pour que les initiatives nationales puissent se situer, à travers des dialogues, des échanges, dans le même plan de contribution par rapport à un segment d'avant-garde parisienne. Les deux textes représentent un progrès significatif en concernant aux réalisations antérieures de l'écrivain. Certains chercheurs vont les comprendre comme indicatifs de l'existence de deux Oswalds: le premier, c'est le conventionnel; l'autre, c'est le très moderne. Faire des enquêtes sur la route associée à l'émergence de le deuxième Oswald constituait l'objectif de la recherche. Il s'agit de récupérer et de délimiter, critiquement, certains origines et développements relatifs à un auteur, ordinairement vu comme peu significatif, dans les itinéraires de formation de ce qui est devenu canonique dans la littérature brésilienne. A cette fin, s'impose comme le *corpus* de développement de ce travail, une activité textuelle qui comprend, entre autres documents, les premières contributions de l'écrivain dans le journal *Diário Popular*, des écrits pour *Le Gosse* et les versions initiales et manuscrites de *Souvenirs sentimentaux de João Miramar*, la lecture d'une conférence à Sorbonne, "L'effort intellectuel du Brésil contemporain", et les articles et les chroniques que l'écrivain envoie à la presse, au cours de son séjour en Europe en 1923.

Mots-clés: Oswald de Andrade. Modernisme Brésilien. Avant-gardes de Paris.

## SUMÁRIO

	<b>INTRODUÇÃO</b> .....	9
1	<b>“PENNANDO” PARA CHEGAR A 22</b> .....	22
1.1	<b>Um Pirralho na imprensa</b> .....	22
1.2	<b>Esboços do moderno e do nacional em Oswald</b> .....	32
1.3	<b>Surge o defensor dos ideais modernistas</b> .....	55
1.4	<b>Os condenados: uma prosa cinematográfica</b> .....	60
2	<b>ITINERÁRIOS DA PROSA MIRAMARINA: DO RELATO CONVENCIONAL AO ROMANCE DE VANGUARDA</b> .....	74
2.1	<b>Memórias demasiadamente sentimentais de João Miramar</b> .....	80
2.2	<b>Primeiras coordenadas estilísticas de um processo de reescrita</b> .....	94
2.3	<b>Uma viagem interessantíssima</b> .....	107
2.4	<b>Um primeiro cadinho da prosa vanguardista de Oswald</b> .....	121
3	<b>POR OCASIÃO DA DESCOBERTA DO BRASIL: GÊNESE DE UMA POESIA DE EXPORTAÇÃO</b> .....	130
3.1	<b>O primitivo e o moderno na cultura europeia</b> .....	133
3.2	<b>“L’effort intellectuel du Brésil contemporain”: nacionalismo e modernidade em discurso</b> .....	143
3.3	<b>Uma tradução mutilada: omissões de uma descoberta</b> .....	159
3.4	<b>Crônicas do descobrimento</b> .....	175
	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	188
	<b>REFERÊNCIAS</b> .....	199

## INTRODUÇÃO

A revolução modernista eu a fiz mais contra mim mesmo [...].

Oswald de Andrade, “Correspondência”. *Ponta de lança*.

Os comentários a seguir efetuaram-se alguns meses depois da publicação de *A estrela de absinto*, o segundo volume da série *A trilogia do exílio*, da qual fazem parte, considerando-se a primeira titulação concedida por seu autor, Oswald de Andrade, as obras *Os condenados* e *A escada de Jacob*<sup>1</sup>. Integram um texto de Setembrino Barroso, veiculado numa seção do *Correio Paulistano*, “O que me dizem os livros”, em que se observava, com a edição do romance, a existência de uma dualidade na trajetória intelectual e literária do escritor modernista.

Oswald de Andrade é, incontestavelmente, o maior agitador nosso, o mais vivo, o mais ardiloso, o mais valoroso. E, como agitador e rebelde, não tem o senso crítico acalmado e nem a visão panorâmica dos fenômenos nacionais. Às vezes, ele olha um problema por um lado, exalta-se, empolga-se e acha que esse lado é o lado da verdade. E sai a campo fisingando na ponta de sua lança de caudilho todos os seus contraditores.

Mas, dentro desse Oswald inquieto, desse traquinas, desse atrabiliário, está, por sua vez, um outro Oswald, um Oswald que conheci há muitos anos na inesquecível redação de *O Pirralho*. É o Oswald emocional, dono de um espírito profundo e tranquilo de artista, mas de artista humano que até na graça, até no chiste, até no humor, até no ridículo, percebe e acentua a tragédia do homem, a miséria edificante do homem.

Daí a dualidade de suas obras. O Oswald do *Pau Brasil*, do *Primeiro Caderno*, o Oswald *João Miramar* e o outro da *Estrela de Absinto*!

Nas primeiras obras, o agitador prega escandalosamente doutrinas absurdas. Brinca com as coisas sérias como criança brinca com boneca.

[...]

Temos a certeza de que Oswald mudará de rumo. Ele mesmo, verificando que foi passageira a sua obra de excessivo modernismo, procurará tomar rumo mais coordenado [...] (BARROSO, 25 de mar. 1928, 2).

As expectativas de Setembrino Barroso em relação a uma “mudança de rumo” por parte do escritor, como se sabe, não foram correspondidas. Já em maio de 1928, sob a direção de Antônio de Alcântara Machado e gerência de Raul Bopp, entrava em circulação a *Revista de Antropofagia*, lançando, em seu primeiro número, o “Manifesto Antropófago” (ANDRADE, mai. 1928, 3;7). Contrariando o colaborador do jornal de São Paulo, preferira

<sup>1</sup> Na página 2 da primeira edição de *Os condenados*, publicada pela editora Monteiro Lobato, fora com esses títulos que se anunciaram os próximos volumes da Trilogia (ANDRADE, 1922).

Oswald tornar-se ainda mais radical no seu propósito de “brincar com coisas sérias” e de “enveredar-se por doutrinas absurdas”...

Na seção “O que me dizem os livros”, não houve, posteriormente, comentários acerca do ideário da Antropofagia; a voz de Setembrino Barroso ocupou-se apenas do primitivismo alardeado por “Pau Brasil”. Sua crítica ao movimento desenvolve restrições semelhantes a que um artigo publicado na *Gazeta de Notícias*, de Hamilton Nogueira, produz. Ambos censuram, sobretudo, uma suposta artificialidade ou mesmo uma incoerência do programa, na medida em que se acredita não ser possível derrubar todo o caráter postiço da literatura indígena, oferecendo-se materiais novos para a poesia, a partir de “um método do modernismo ocidental, europeu, requintado” (BARROSO, 25 de mar. 1928, 2). Além disso, a volta a um estado primitivo, situações que os dois atribuem, de modo equivocado, à proposta estética do autor, é compreendido como um intento ilusório, haja vista a impossibilidade de descivilizar-se (NOGUEIRA, 17 de dez 1927, 2). Desses eventuais artificialismos e insubsistências, derivaria parte das premissas que levam Setembrino Barroso a avaliar *Pau Brasil* e o *Primeiro caderno do aluno de poesia Oswald de Andrade* como contrassensos na produção literária brasileira.

Diferentemente das investidas de Oswald na poesia e na prosa descontínua, fragmentária de *Memórias sentimentais de João Miramar*, *A estrela de absinto* revelava-se, no texto do *Correio Paulistano*, como um exemplo “do caminho bom do Brasil mental”. Setembrino acreditava que esse romance possibilitaria ao escritor “um campo maior para a expansão de sua personalidade”, implicando a realização de “uma obra cheia de solidez”, “no conjunto e no detalhe” (BARROSO, 25 de mar. 1928, 2). Defendendo que o período de um intenso entusiasmo pelas doutrinas excessivamente modernas havia passado, cuja força demolidora, de modo oportuno, fora responsável por desarraigar a literatura nacional de um passadismo estratificado<sup>2</sup>, tornava-se necessário encontrar um equilíbrio, uma justa medida. Esse senso de harmonia manifestar-se-ia no segundo volume de *A trilogia do exílio*, fazendo com que o Oswald “emocional”, “dono de um espírito profundo e tranquilo de artista” sobressaísse ao literato das extravagâncias e do destempero.

Mais de seis décadas depois, Antonio Candido redigiu um artigo, “Os dois Oswalds”, publicado na revista *Itinerários*, em que se voltava diretamente para o problema da dualidade

---

<sup>2</sup> Pouco antes, na própria seção “O que me dizem os livros”, Setembrino Barroso já havia realizado comentários a respeito desse desarraigamento: “Pau Brasil, Desvairismo, surgiram como documentações interessantíssimas do início de uma nova época. Ninguém mais fala neles. Passaram, agitaram e venceram. Sim, venceram completamente. Onde os velhos fazedores de sonetos? Onde aquela literaturazinha perfeitainha, limpinha, imbecilzinha [...]?”. (BARROSO, 13 de mar. 1928, 2).

do escritor modernista. Não há, no texto, qualquer referência a Setembrino Barroso, o primeiro a tratar de um modo mais específico da questão; todavia, os diagnósticos realizados por um e por outro apresentariam certas semelhanças, tendo em vista ambos compreenderem que esse caráter dualista situa-se além das realizações literárias, manifestando-se também, de um modo vigoroso, na própria personalidade do autor. A avaliação que cada um realiza, em contrapartida, mostra-se divergente. Enquanto para o colaborador do *Correio Paulistano*, *A estrela de absinto* representava a medida certa da sensibilidade de Oswald, na leitura de Antonio Candido, o segundo livro de *A trilogia do exílio*, bem como os outros títulos da série, corresponderiam a um romance falho em termos de estilo: a escrita “perdeu as asas, pois não se ajusta à concepção do mundo e dos personagens, tornada convencional e sentimental, séria entre aspas” (CANDIDO, 1992, 136).

Na revista *Itinerários*, o Oswald que Setembrino Barroso considerava o apegado “ao escândalo”, “ao efêmero” e o impróprio às exigências do processo de redefinição das orientações estéticas nacionais, haja vista não ser mais necessário “curvar-se diante de Paris” (BARROSO, 13 de mar. 1928, 2) a fim de pôr abaixo doutrinas cristalizadas na ambiência brasileira (Idem, 25 de mar. 1928, 2), era o que melhor expressava a sua capacidade como escritor.

Sempre me pareceu que Oswald de Andrade era dividido ao meio, como homem e como escritor, e foi o que comecei a dizer em artigos desde 1944. Eu escrevia que a sua obra ficcional era avançada e criadora nas duas narrativas que englobei depois sob a designação de “Par”, – *Memórias sentimentais de João Miramar* e *Serafim Ponte Grande*. E era inesperadamente passadista, apesar da técnica, na “Trilogia”, isto é, os três romances subordinados ao título geral de *Trilogia do exílio*, mais tarde substituído pelo do primeiro, *Os condenados*.

No “Par” domina uma linguagem condensada e fulgurante, um estilo de tendência fragmentária admiravelmente adequado à visão anticonvencional, à completa ausência de sentimentalismo, ao sarcasmo e ao mais acerado humor [...]. O “Par” corresponde a um modo modernista e avançado, enquanto a “Trilogia” corresponde a um modo de origem decadentista [...]. No “Par” as imagens são novas, ousadas e criadoras, mas na “Trilogia” são artificiais e grandiloquentes. (CANDIDO, 1992, 136-7).

Duas visões em torno de uma questão comum: a dualidade de Oswald de Andrade. Concebidas, de fato, em circunstâncias bem distintas. No *Correio Paulistano*, o escritor encontrava-se em pleno processo de desenvolvimento de suas contribuições reconhecidamente modernas, envolvido nas tentativas de concepção de uma arte brasileira de vanguarda. A comum à revista *Itinerários*, segundo informa o próprio Antonio Candido, delineia-se já no início da década de 40, por ocasião do lançamento do primeiro volume de *Marco Zero*, quase dez anos depois de publicada a prosa vanguardista de *Serafim Ponte*

*Grande*. Retoma-se, em certa medida, na formidável “Digressão sentimental sobre Oswald de Andrade”, para desenvolver-se posteriormente, de forma mais definida, em meio a uma nova reedição dos livros do autor modernista pela Editora Globo. A diferença em relação aos contextos, no entanto, não implicou mudanças significativas no modo como as imagens de um escritor ora passadista, ora moderno foram produzidas<sup>3</sup>. Ambas as visões possuem, como suportes de sua constituição, referentes, por assim dizer, mais ou menos conclusos, que correspondem às obras publicadas. Na interseção de uma e de outra, reconhece-se um primeiro Oswald, de *A trilogia do exílio*, cujo estilo ainda se mostraria conservador, e um segundo, “o anticonvencional” de *Memórias sentimentais de João Miramar* e da poesia *Pau Brasil*, de “excessivo modernismo” e que se rende “ao sarcasmo” e ao “mais aerado humor”.

Fato é que entre a publicação do primeiro volume da trilogia, *Os condenados*, e a de *Memórias sentimentais de João Miramar*, há um intervalo de pouco menos de dois anos. Caso se considere um eventual período de conclusão de ambos, tal diferença, ainda assim, poderia ser mantida. Na reedição em volume único dos romances da trilogia, realizada pela Livraria do Globo em 1941, uma nota informava o período em que a obra fora redigida: “Este livro foi escrito de 1917 a 1921 e publicado em três volumes, espaçadamente, sob o título – ‘A Trilogia do Exílio’. Reedita-se hoje na sua forma literária primitiva” (ANDRADE, 1941, 269). Uma observação em *A estrela de absinto* traria indicações semelhantes, ainda que restritas apenas ao próprio romance: “Este livro foi escrito em S. Paulo, de 1917 a 1921. Refundido várias vezes é dado à publicação em 1927, mas na sua forma primitiva” (Idem, 1927, 3). Em relação à conclusão de *Memórias sentimentais*, Oswald informa, em carta a Ribeiro Couto, ter finalizado o trabalho estilístico em 1923, no Hotel Miramare (Idem, 31 de mar. 1927), durante sua segunda viagem à Europa. A narrativa de João Miramar foi iniciada em 1915 e submeteu-se, ao longo dos anos que antecederam a sua impressão, a processos de reescrita.

Os anos compreendidos entre a publicação e a elaboração dos primeiros romances do escritor, portanto, mostrar-se-iam intensos em relação a seu desenvolvimento crítico e literário. De um Oswald propugnador de um arejamento intelectual, cultural e articulante da Semana de 22, autor de *Os condenados*, chegava-se a outro, o propriamente moderno, de extremado vanguardismo, presente em *Memórias Sentimentais de João Miramar*. Nesse

<sup>3</sup> Com sentidos distintos, Setembrino Barroso também denomina o Oswald de Andrade de “A trilogia do exílio” como um escritor passadista e o de *Memórias sentimentais de João Miramar*, por exemplo, como moderno. O significado do primeiro termo, no entanto, apresenta-se como um contraponto. Não se trata de caracterização vinculada ao uso de fórmulas já desgastadas, à exibição de um estilo que se considera ultrapassado. Corresponde, antes, à tentativa de referir-se a uma estética menos voltada para as extravagâncias próprias de um modernismo excessivo, isenta de maiores radicalizações, valorizando-se uma literatura mais equilibrada.

sentido, reconhecendo a importância de tal período, o estudo que aqui se realiza propõe-se a investigar e demarcar, criticamente, trajetórias, desvios e desenvolvimentos relacionados à transição de um escritor visto, por sua fortuna crítica, como convencional, para o que se considerou, em contrapartida, canônico de um primeiro tempo do modernismo brasileiro.

À concepção das obras que se consideram modernas, a fortuna crítica julgou fundamentais, com alguma consensualidade, as viagens de Oswald à Europa, realizadas a partir de fins de dezembro do ano de 1922. Maria Eugênia Boaventura, por exemplo, enfatiza a importância dos contatos e das demais experiências do escritor, valorizando os influxos da ambiência artística da capital francesa: “De 1922 a 1929, o casal manteve residência em Paris. Enquanto Tarsila frequentava cursos e fazia estágios nos famosos ateliês, Oswald circulava entre os escritores da vanguarda parisiense arregimentando munição para reescrever o *Miramar* e elaborar o *Serafim*” (BOAVENTURA, 1995, 83). Acrescenta que “o contato mais estimulante para a obra do escritor ocorreu via artes plásticas, músicas e teatro. Acompanhar Tarsila às exposições, aos museus, aos ateliês proporcionou-lhe o conhecimento do que havia de mais inovador e moderno nesse setor” (Ibidem, 84).

Em relação à vida cultural de Tarsila e de Oswald na cidade francesa ao longo da década de 20, encontra-se, nas pesquisas de Aracy Amaral, o mais significativo mapeamento de informações. Entre as referências dispostas, destaca-se o texto “Recordações de Paris”, publicado no sexto número da revista *Habitat*, em que se evoca a efervescência do meio intelectual parisiense no ano de 1923. Trata-se das recordações, envolvidas por um tom de entusiasmo, das audições de concertos com Paul Dukas, Arthur Honegger, bem como de outros compositores representantes de uma música mais moderna. Cita-se o fervor produzido pelas apresentações do *Ballet Suédois* sob a direção de Rolf de Maré, sobretudo as de *Les Mariés de la Tour Eiffel*, cuja autoria se deve a Jean Cocteau, e *La création du monde*, com argumento de Blaise Cendrars e música de Darius Milhaud (AMARAL, 2003, 133-4). Aracy Amaral, coincidindo com a observação de Maria Eugênia Boaventura, credita a essas, bem como a outras experiências junto a um segmento vanguardista da França, uma transformação do estilo e dos interesses de Oswald. “Ter participado da Semana de 22, desejar e lutar pela mudança não significava até 1923, mesmo para Oswald, que ele já fosse um modernista de fato”. Foi preciso esperar a vivência da “atmosfera preciosa de Paris de 1923”, “no intercâmbio ocorrido frequentando a vanguarda parisiense” (Ibidem, 136), para que o escritor desenvolvesse tanto a prosa inovadora de *Miramar* quanto a poesia *Pau Brasil*.

Não raro, a referência à importância da viagem surge igualmente a partir de observações mais pontuais, do reconhecimento de circunstâncias pouco mais específicas.

Define-se como exemplo, o estudo realizado por Alexandre Eulálio em *A aventura brasileira de Blaise Cendrars*, em que se observa, de forma categórica, a relevância da amizade firmada entre Oswald e o poeta de origem franco-suíça por ocasião da permanência do primeiro, no ano de 1923, em Paris<sup>4</sup>. Afirma-se que “o movimento Pau Brasil, de que Tarsila e Oswald de Andrade serão os expoentes, deve muito a Cendrars; nasce e se define na sua companhia” (EULÁLIO, 2001, 86). Ainda assim, o crítico, em virtude das delimitações do seu objeto de pesquisa, pouco se ocupa de uma investigação da relação que se desenvolve entre ambos no continente europeu, detendo-se, de modo essencial, nas excursões por cidades brasileiras de que participa o vanguardista. Naquela ocasião, considerando-se as observações de Paulo Prado, que se aproximara do grupo modernista em momento anterior ao da realização da Semana de 22, Oswald já havia descoberto, do alto de um ateliê da Place Clichy, a sua própria terra (PRADO, out. 1924, 108). Diante do que lhe era revelado, já se pressentiam as possibilidades de uma poesia de exportação<sup>5</sup>, de cujas condições de desenvolvimento dedica-se o presente estudo a tratar.

Jorge Schwartz, referindo-se ao nacionalismo de *Pau Brasil*, observa a experiência da viagem sob uma perspectiva relativamente particular: situa Oswald numa condição análoga à do escritor argentino Jorge Luis Borges, observando que a “mitificação” empreendida por cada um em torno de seu país não encontraria possibilidades de realização “se não fosse a distância geográfica” (SCHWARTZ, 2008, 81). O distanciamento tornar-se-ia uma circunstância necessária para que ambos pudessem reconhecer características, elementos de suas próprias pátrias, velados em face da proximidade. Em outra ocasião, o autor destacava que o afastamento de Borges e Oswald atuava como “verdadeiro *Verfremdung brechtiano*: o primeiro retorna para ‘fundar’ Buenos Aires através de sua escritura; o segundo integra São Paulo a uma poesia que marcaria uma nítida divisão entre uma poética tradicional e aquela que lhe é posterior” (Idem, 1983, 51). Não por acaso, adverte que, na obra do modernista brasileiro, à deglutição dos “ismos” europeus soma-se outra, a do “turISMO”, “uma atividade

<sup>4</sup> Sobre a presença do poeta no país, constitui-se também como referência fundamental o livro de Aracy Amaral, *Blaise Cendrars no Brasil e os modernistas*.

<sup>5</sup> O “Manifesto da Poesia Pau Brasil”, que define as bases de uma poesia, ao mesmo tempo, nacional e de exportação, foi publicado pouco mais de dois meses depois de Oswald ter retornado de sua viagem à Europa. Sua primeira veiculação ocorrera na seção “Letras e Artes” do jornal *Correio da Manhã*, na edição de 18 de março de 1924. A convite de Paulo Prado, Blaise Cendrars viajou para o Brasil, chegando no dia 5 de fevereiro, segundo informavam as “Notícias telegráficas” do *Correio Paulistano*: “RIO 5, (Especial) – A bordo do paquete “Formose” passou por esta cidade, com destino a Santos, de onde seguirá para essa capital, o poeta francês Blaise Cendrars, um dos fundadores da escola cubista” (6 de fev. 1924, 1). Não deixa de ser curioso o modo como se reportam ao visitante, situando-o como um dos fundadores do Cubismo. Trata-se, decerto, de uma referência equivocada; todavia, sua enunciação, muito provavelmente, vincula-se menos a um desconhecimento acerca dos responsáveis pela fundação da corrente estética do que a um interesse de valorizar a presença do poeta no país, buscando superestimar as realizações do grupo modernista.



visual por excelência” (Ibidem, 168-9). Ao espírito de um observador arguto, integrar-se-ia a sua verve de viajante, culminado em um escritor que, com rara sensibilidade, soube transfigurar o viajado e o visto em texto.

Dois anos depois do falecimento de Oswald, em um texto publicado originalmente no suplemento literário de *O Estado de São Paulo*<sup>6</sup>, Antonio Candido já posicionava a viagem como o elemento central da vida e da personalidade do escritor, além de metáfora unificadora dos romances que se consideram os mais significativos de sua obra.

Para a sua personalidade, sabemos que foi decisiva a experiência da Europa, antes e depois da guerra de 1914. Na sua obra, talvez as partes mais vivas e resistentes sejam as que se ordenam conforme a fascinação do movimento e a experiência dos lugares. *Memórias sentimentais de João Miramar* e *Serafim Ponte Grande* se desenrolam em torno do deslocamento de personagens entre o Novo e o Velho Mundo, exprimindo a posição do homem americano, que ele viveu com intensidade, ao adquirir consciência da revisão de valores tradicionais em face das novas experiências de arte e de vida. (CANDIDO, 2008, 97).

Antecipou, em certa medida, o caráter revelador da distância a que se reportava Jorge Schwartz, observando que a viagem, para Oswald, correspondia a “um meio de conhecer e sentir o Brasil (Ibidem, 98). Assinala, nesse sentido, que o escritor não deixaria de aproximar-se de muitos dos estudantes fluminenses que, no decênio de 1830, fundaram em Paris a revista *Nitheroy*, um periódico destinado à difusão da cultura literária e científica e, de um modo geral, à atualização da inteligência. Como os adeptos do ideário romântico, é por meio da vivência da atmosfera parisiense que Oswald entenderia melhor as necessidades da literatura brasileira.

Para Antonio Candido, a viagem, os deslocamentos sucessivos a que se submete Oswald refletem-se também sobre o próprio estilo consagrado às obras do escritor que se tornaram reconhecidamente modernas. Contribuem para a emergência de uma escrita regida sob um movimento constante: “rotação das palavras sobre elas mesmas; translação à volta da poesia, pela solda entre fantasia e realidade, graças a uma sintaxe admiravelmente livre e construtiva”. Tudo isso caracterizaria um “estilo de viajante”, “impaciente em face das empresas demoradas”, que se traduziria no “grande criador quando conforma o tema às iluminações breves do que ele próprio chamou o seu estilo telegráfico”. (Ibidem, 99)

Fato é que, apesar do amplo reconhecimento de sua importância no processo de constituição de um Oswald moderno, cujas referências aqui realizadas compreendem apenas

---

<sup>6</sup> O texto foi veiculado na edição do dia 27 de outubro de 1956. Por ter sido objeto de ligeiras alterações realizadas pelo seu próprio autor, optou-se por adotar, como referência bibliográfica, a sua última publicação, ocorrida, em livro, no ano de 2008.

uma parte, as viagens do escritor ainda não se constituíram, de um modo mais definido, como objeto de investigação por parte de sua fortuna crítica. Roteiros, percursos, interesses, sugestões, influxos relacionados a esses deslocamentos correspondem tão somente a algumas das informações que foram, em certo sentido, esquecidas nos estudos que se produziram acerca do autor. Em relação a sua permanência na Europa durante o ano de 1923, por exemplo, há toda uma documentação, composta, entre outros itens, por cartas, artigos e entrevistas, em que o viajante registra parte de suas experiências nas cidades europeias, sobretudo as vivenciadas em Paris. Tais registros permitem identificar determinados aproveitamentos críticos e literários que se revelam fundamentais à compreensão das condições de desenvolvimento da reescrita do romance *Memórias sentimentais de João Miramar*, bem como da concepção da poesia *Pau Brasil*, obras a partir das quais emergiriam as primeiras imagens de um Oswald vanguardista.

De todos os textos que documentam as atividades de Oswald na viagem iniciada em fins de dezembro de 1922, o que dispôs de uma visibilidade pouco maior, provavelmente, fora o relativo à conferência “L'effort intellectuel du Brésil contemporain”, pronunciada na Universidade de Sorbonne, a 11 de maio de 1923. O discurso proferido pelo escritor foi publicado em francês na edição de julho daquele ano da *Revue de l'Amérique Latine*. Entre os assuntos tratados em sua exposição, destacam-se, vistos sob um ângulo bem pessoal, as condições e os itinerários de modernização das artes e do pensamento brasileiros. No estudo biográfico que empreende sobre o autor, Maria Augusta Fonseca alude brevemente à realização da conferência, fornecendo informações acerca da pauta e da repercussão do evento em alguns dos jornais de São Paulo (FONSECA, 2007, 144). Maria Eugênia Boaventura, num artigo intitulado “O projeto Pau Brasil: nacionalismo e inventividade”, vai um pouco mais além: considera que Oswald “sistematizou, ainda que numa exposição ornada de contradições e frases de efeito, o programa que traçaria poeticamente no Manifesto” (BOAVENTURA, 1986, 46). O recorte proposto pela autora em seu texto, no entanto, articulado a outros interesses, não lhe permitiu desenvolver as relações entre a conferência e a publicação de 1924, examinando o modo como se realizaria tal sistematização.

Os vínculos entre a conferência e o “Manifesto da Poesia Pau Brasil” adquirem contornos mais definidos nas análises que Benedito Nunes realiza no livro *Oswald canibal* e no ensaio “Antropofagia ao alcance de todos”, um texto introdutório ao volume *A utopia antropofágica*, coletânea de escritos do autor modernista em torno de suas concepções de cultura, estética, política, sociedade e filosofia. No primeiro, compreende-se o discurso proferido na Sorbonne nos seguintes termos:

Na famosa conferência [...] não esquece de assinalar o parentesco que ligava, pelos laços da valorização da herança ancestral e primitiva, as novas inclinações da literatura brasileira com o impulso renovador que a arte negra havia transmitido à arte europeia.

[...]

A conferência de Oswald valia como ato público declaratório das afinidades profundas que existiam, pelo lado da vivência direta das forças primitivas da nossa cultura, entre o Modernismo brasileiro e o Modernismo europeu. Muito daquilo que os nossos poetas vão retirar do movimentado campo das vanguardas parisienses está impregnado por um espírito que também nos pertence, e que continha possibilidades de expressão latentes em nossa herança cultural. (NUNES, 1979, 26).

Pouco antes de referir-se à conferência, Benedito Nunes advertira acerca da existência de uma crença por parte de Oswald de que caberia ao primitivismo possibilitar o reconhecimento, “nas descobertas e formulações artísticas do estrangeiro, aquele misto de ingenuidade e de pureza, de rebeldia instintiva e de elaboração mítica, que formavam o depósito psicológico e ético da cultura brasileira” (Ibidem, 25). Mais adiante, em momento posterior à abordagem de “L'effort intellectuel du Brésil contemporain”, afirmou que a tese fundamental do “Manifesto da Poesia Pau Brasil” corresponderia à originalidade nativa, composta por elementos populares e etnográficos da cultura brasileira, “outrora marginalizados pelo idealismo doutoresco da *intelligentsia* nacional no século XIX”. Assim sendo, enfatiza que o programa poético do escritor modernista consistiria numa tentativa de “liberar a originalidade nativa das camadas idealizantes e ideológicas que a recobrem e recalcam”, para encontrá-la já, em estado de pureza, nos fatos significativos da vida social e cultural, que constituem a matéria-prima da poesia Pau Brasil” (Ibidem, 33). No ensaio “Antropofagia ao alcance de todos”, já se expunham semelhantes leituras, empreendidas, todavia, de forma mais sucinta.

Wilson Martins, em um breve artigo publicado no “Suplemento Literário” do jornal *O Estado de S. Paulo*, também reconhece que a conferência sistematizava certos preceitos que, menos de um ano depois, seriam desenvolvidos no programa poético de Oswald. “Aí está, como se vê, o manifesto da poesia pau brasil”, concluiria o crítico após transcrever a seguinte passagem de “L'effort intellectuel du Brésil contemporain”, em que se recuperavam determinadas iniciativas na literatura que se comprometiam com uma expressão de caráter nacional:

É verdade que o sentimento brasileiro anunciava-se nos cantos coloniais de Basílio da Gama, no instinto indianista do nosso grande poeta Gonçalves Dias e na língua pitoresca de José de Alencar. Havia, mesmo, no romances deste último o esboço de tipos que poderiam servir ainda hoje de base psíquica para a nossa

literatura. O aventureiro Loredano, Isabel, Robério Dias, o prospector de minas ilusórias, são verdadeiros “standarts” de nossas preocupações criadoras. Mas ao lado de tais realidades, havia o guarani idealizado e falso, Iracema, na verdade chateaubrianesca demais<sup>8</sup> (MARTINS, 3 de dez. 1966, 32).

As preocupações de Wilson Martins em torno da conferência, no entanto, afastam-se de alguns dos propósitos desta pesquisa, que consistem em articular o discurso proferido na Sorbonne a outros textos que documentam a atividade do escritor na Europa. Seus interesses vinculam-se a uma demonstração de que a fala de Oswald, diferentemente do contexto de preparação da Semana de Arte Moderna, revelava-se menos radical em relação às manifestações literárias que precedem o movimento modernista, resultando em uma exposição surpreendentemente conservadora<sup>9</sup>.

Um estudo mais detalhado e específico da conferência só se realizaria no ano de 2003, em um artigo de Dilma Castelo Branco Diniz, “A gênese da Poesia Pau-Brasil: um escritor brasileiro na França”. A autora, acertadamente, reconhece que apesar das referências produzidas pela crítica acerca da importante função da viagem, não apenas a do final de 1922, com destino à Europa, mas também a de fevereiro de 1924, empreendida ao Rio de Janeiro, na elaboração do “Manifesto da Poesia Pau Brasil”, ainda não se definiu, com precisão, a gênese desse programa poético. Assim sendo, estabelece que o objetivo do seu texto é “mostrar que as ideias e propostas que compõem a poética pau-brasil já se encontram, em germe, no discurso proferido na Sorbonne (DINIZ, 2003/2004, 76).

Os intentos de Dilma Castelo Branco Diniz esbarram, no entanto, nas limitações próprias de um artigo. Trata-se de uma questão que necessita de um desenvolvimento reflexivo cujas dimensões, em princípio, parece não comportar o gênero textual escolhido. Essa desproporcionalidade certamente explica a existência de algumas lacunas, a exemplo da ausência de uma remissão à receptividade do discurso entre o meio artístico e intelectual de São Paulo. A imagem de um conferencista brasileiro discursando em Paris sobre as artes e o pensamento de seu país será fundamental ao estabelecimento de uma crença, junto ao círculo de intelectuais paulistas, de que o Brasil interessava aos grandes centros de cultura internacional, uma circunstância, de fato, favorável à validação de uma “poesia de

---

<sup>8</sup> Reproduz-se, a seguir, a passagem do texto original da conferência, em francês, a que se reporta Wilson Martins: “Il est vrai que le sentiment brésilien s’annonçait dans les chants coloniaux de Basílio da Gama, dans l’instinct indianiste de notre grand poète Gonçalves Dias et dans la langue pittoresque de José de Alencar. Il y avait même dans les romans de ce dernier écrivain l’ébauche de types que pourraient servir encore aujourd’hui de base psychique à notre littérature. L’aventurier Loredano, Izabel, Roberio Dias, le chercheur de mines illusoires, sont de vrais ‘standarts’ de nos préoccupations créatrices. Mais à côté de ces réalités, il y avait le ‘Guarany’ idéalisé et faux, Iracema, vraiment trop chateaubriannesque”. (1<sup>o</sup> de jul. 1923, 199)

<sup>9</sup> No terceiro capítulo desta pesquisa, são discutidas as circunstâncias que favorecem essa impressão de um tom mais moderado na conferência proferida na Sorbonne.

exportação”. Além disso, são mínimas as relações que a autora estabelece entre “L’effort intellectuel du Brésil contemporain” e outros textos que documentam a passagem de Oswald pela Europa, limitando, de modo considerável, as possibilidades de leitura da conferência e, conseqüentemente, do reconhecimento de certas formulações que, mais tarde, serão desenvolvidas no “Manifesto da Poesia Pau Brasil”.

Parte da documentação não contemplada por Dilma Castelo Branco Diniz corresponde aos artigos, ou antes, “crônicas de viagem”, em que Oswald registra algumas de suas impressões da ambiência parisiense. Ao todo foram cinco textos redigidos pelo escritor durante a sua permanência na Europa. Primeiramente, foram publicados no *Correio Paulistano* e, em seguida, no *Correio da Manhã*. No processo de pesquisa e de seleção da bibliografia de apoio comum ao presente estudo, constatou-se que apenas um dos seus itens refere-se ou ocupa-se de tais publicações. O livro de Vera Maria Chalmers, *3 linhas e 4 verdades. O jornalismo de Oswald de Andrade*, demonstra ser o único estudo sobre o autor a assinalar a existência dessas crônicas. Ainda assim, nem todas são consideradas em sua catalogação: somente as que se veicularam no jornal de São Paulo foram integradas ao vasto *corpus* estabelecido pela autora. Permaneceram sem qualquer menção “Vantagens do caos brasileiro” e “Preocupações brasileiras”, ambas divulgadas no periódico carioca<sup>10</sup>.

Sendo assim, a partir de todas essas observações, percebe-se que, apesar do profuso reconhecimento por parte da crítica de que as viagens de Oswald foram fundamentais à desenvolvimento das suas obras de vanguarda, os textos que documentam as experiências de tais deslocamentos ainda carecem de uma investigação mais sistêmica. Trata-se de um antecedente essencial à apreensão de algumas das condições de emergência do escritor reconhecidamente moderno de 1924. O romance *Memórias sentimentais de João Miramar* e a *Poesia Pau Brasil*, obras representativas desse período, já dispõem de um amplo aparato crítico em relação as suas mais diversas características. Os processos relativos à concepção de ambos, em contrapartida, possuem muitos de seus itinerários, percursos, históricos de desenvolvimento ainda desconhecidos. É partir da revelação de pelo menos alguns desses caminhos que se pode compreender mais adequadamente a lógica da transição de um escritor, em última análise, tido por convencional, para outro, considerado vanguardista.

---

<sup>10</sup> A ausência das publicações do *Correio da Manhã* não significaria necessariamente uma insuficiência ou uma lacuna no inventário realizado por Vera Maria Chalmers. O capítulo em que as crônicas se submetem a uma análise talvez responda por uma delimitação sugerida no título do que o antecede: “O correspondente estrangeiro”. É possível que a autora tenha considerado que Oswald exercesse apenas tal função junto ao *Correio Paulistano*.

Buscando ajustar-se a um melhor atendimento das demandas impostas pela pesquisa, o presente estudo foi dividido em três capítulos, somados, naturalmente, a uma introdução e a uma conclusão, contando ainda com uma bibliografia primária e secundária. O primeiro cobre um longo período de produção do escritor, de 1909 a 1922. Inicia-se com o texto de estreia na imprensa, a crônica “Pennando. De São Paulo a Curitiba”, publicada no Diário Popular, e conclui-se por uma análise de *Os condenados*. O objetivo consiste em reconstituir a imagem de um Oswald anterior a segunda viagem à Europa, sugerida não apenas no primeiro volume de “A trilogia do exílio”, mas, de modo semelhante, nos chamados textos menores, como artigos, ensaios e entrevistas, em que se faz presente a sua crítica sobre arte e literatura. Essa reconstituição, além de favorecer a recuperação dos sentidos do ideário de modernização e de nacionalismo defendido pelo autor ao longo dos anos que antecedem a Semana de Arte Moderna, demarcando certas especificidades do Oswald que parte ao continente europeu, possibilita a própria realização do exame dos percursos, declinações e desenvolvimentos que possibilitam a reescrita de suas *Memórias sentimentais*, do *Manifesto da Poesia Pau Brasil* e do livro de poemas homônimo, promovendo-se uma radicalização das conquistas de liberdade de criação artística propugnadas pelo Modernismo.

O segundo capítulo ocupa-se de uma investigação histórica acerca dos processos de formação e dos percursos de desenvolvimento do estilo inscrito em *Memórias sentimentais de João Miramar*, uma das obras a partir das quais emergiriam as primeiras imagens de um Oswald vanguardista. Propõe-se uma análise do processo de reescrita do romance. Trechos divulgados em periódicos e manuscritos inéditos, incluindo-se uma primeira versão integral redigida em um caderno, todos compostos antes da segunda viagem de Oswald à Europa, tornam-se objetos de um exame comparatista em relação à publicação de 1924. A comparação integra-se a um objetivo mais geral da pesquisa, que busca não apenas identificar certos aproveitamentos críticos e literários associados a sua passagem pelo continente, mas também compreendê-los em sua concorrência para que, de um escritor partidário do arejamento intelectual, cultural e articulante da Semana de 22, autor de *Os condenados*, se chegasse a um outro, o reconhecidamente moderno. Também se tornam objetos de estudo crônicas de viagens, bem como textos sobre literatura publicados na seção “Lanterna Mágica” do semanário *O Pirralho*, buscando reconhecer tanto os procedimentos estilísticos quanto os posicionamentos estéticos cultivados pelo autor por ocasião da redação dos primeiros trechos da narrativa de Miramar.

O terceiro capítulo busca compreender as condições de desenvolvimento do programa poético proposto pelo “Manifesto da Poesia Pau Brasil”. Trata-se, agora, de investigar e demarcar, criticamente, algumas trajetórias, desvios e desenvolvimentos relacionados à gênese de sua “poesia de exportação”. A análise da conferência pronunciada na Sorbonne torna-se o elemento central da discussão; contudo, sua leitura revela-se sempre amparada por referências a toda uma documentação existente em torno da permanência de Oswald na Europa. Cartas e crônicas de viagem são analisadas em suas possibilidades de articulação ao discurso de “L'effort intellectuel du Brésil contemporain”, no propósito de identificar as circunstâncias que tornam possível, “do alto de um ateliê da Place Clichy”, a descoberta pelo escritor de sua própria terra (PRADO, out. 1924, 108). Foram privilegiados enquanto objetos de estudo os textos que se voltam diretamente para as suas experiências e impressões relativas a sua estada no continente. Afinal, conforme destacara Paulo Prado no prefácio ao primeiro livro de poemas de Oswald, “a revelação surpreendente de que o Brasil existia” (Ibidem, ibidem) se realizara já em Paris. As excursões realizadas, por exemplo, ao Rio de Janeiro e às cidades históricas de Minas, apenas lhe confirmariam a validade dessa impressão.

## 1 “PENNANDO” PARA CHEGAR A 22.

Fundada, em verdade, como é a previsão exarada, não há senão reconhecer que o instante que atravessamos é o mais interessante possível para a vida e o desenvolvimento da cidade de São Paulo, quando precisamente cumpre e urge mesmo combinar e estabelecer os lineamentos gerais em que se tem de plasmar a grande metrópole de amanhã, apercebida de todas as obras e serviços de higiene, conforto e aformoseamento compatíveis com as exigências de seu tão próximo como extraordinário engrandecimento. [...] Dentre as cidades nacionais e estrangeiras que, nos últimos tempos, mais têm progredido em todos os sentidos, nenhuma leva a palma a São Paulo.

Adolpho Pinto, *Embelezamento de São Paulo*.

### 1.1 Um *Pirralho* na imprensa

Registrar a excursão oficial de seis dias de Afonso Penna, então presidente da República, que parte de São Paulo em direção aos estados do Paraná e de Santa Catarina. Fora esse o encargo atribuído a Oswald pelo *Diário Popular*, de cuja redação, após o término do ciclo escolar de Humanidades no Colégio de São Bento, tornara-se colaborador, que resultou no seu primeiro texto de circulação pública. A estreia na imprensa recebeu o sugestivo título de “Pennando”, uma alusão espirituosa às dificuldades enfrentadas por aqueles que acompanhavam o chefe do governo na realização da viagem<sup>11</sup>. Sua publicação dividiu-se em duas edições consecutivas do periódico; o relato das adversidades sofridas durante o percurso, como se pode verificar a seguir, mantém o caráter cômico insinuado na intitulação:

Com dois nn, sim: Pen-nan-do, de penar – acompanhar o Dr. Afonso Penna. Conhecem-no, não?! Um senhor muito patriota, Presidente da República, e muito firme. Não imaginam que gosto fazia de vê-lo desembarcar direitinho e passear os olhos presidenciais por aquelas terras ubérrimas e pelas obras de engenharia, sacodindo sempre a cabeça em ar de quem aprova [...]. Acordamos em viagem. Pinheirais beirando a estrada e um frio, santo Deus!... Estavam todos de beijo rachado, e não era tudo: seguramente um dedo de poeira sobre as camas e todas as bocas aureoladas por uma rodelinha de lama, eu acho que era lama – uma mistura de saliva e pó – era lama, sim.

O movimento instintivo e geral foi correr ao lavatório do trem, mas qual, água?!... três gotas por ironia. E toca a viajar nesse estado. Duas horas depois estaca o comboio para tomar água; satisfação geral. Puseram-na com efeito nos carros e daí a minutos da torneirinha do trem jorrava o líquido precioso. Para se evitarem

<sup>11</sup> Em sua autobiografia, Oswald refere-se, de modo breve, às circunstâncias do seu ingresso na imprensa e da elaboração de seu primeiro artigo: “Uma vez formado no ginásio, penetrei no jornalismo. Nos primeiros meses de 1909 fui admitido, a pedido de meu pai, na redação do *Diário Popular*. Ganhava sessenta mil-réis por mês que religiosamente gastava em presentes a meus pais [...]. Numa viagem ao Paraná e Santa Catarina que fez o Presidente da República, Afonso Penna, fui como representante do jornal, daí resultando os meus primeiros artigos publicados sob o título “Pennando” (ANDRADE, 2002, 89).



conflitos e talvez assassinatos, estabeleceu-se logo um *modus vivendi*. (ANDRADE, 13 de abr. 1909, 1).

No decorrer de todo o texto, confirmando o que já observara Vera Maria Chalmers, nenhum dado de caráter informativo comum a uma reportagem é exposto para o leitor; “quer do ponto de vista político ou simplesmente jornalístico, não há documentação dos fatos” (CHALMERS, 1976, 50). O próprio personagem que se presumiria central nesse registro, o presidente da República, parece ser deixado de lado. Ocupa-se o jovem repórter<sup>12</sup> de conferir destaque a figuras prosaicas surgidas ao longo do itinerário da comitiva, como a mãe mulata que despega um “cachação” no filho, entusiasmado com a presença de Afonso Penna, ou o jornalista alemão Juca Tigre, talvez o grande protagonista do relato. Oswald aparenta justificar o direcionamento assumido em seu discurso, entre outras circunstâncias, a partir da existência de determinações presidenciais que lhe impediam de realizar uma cobertura direta dos acontecimentos: “[...] por ordem de S.S., andávamos sempre meia hora depois, a imprensa, sim, meia hora depois. Por isso vamos falar somente do que nos fez rir e do que nos fez chorar durante esta famosa viagem de seis dias” (ANDRADE, 13 de abr. 1909, 1). Em face de tal interdito, situação determinante para que o enviado do *Diário Popular* se reportasse ao chefe do governo como uma pessoa de pouco carisma, resta-lhe tratar do que poderia ser considerado pitoresco no monótono cotidiano de uma viagem de trem oficial.

Disposto a esquivar-se da monotonia, o tom anedótico desponta como um dos elementos fundamentais de que se vale Oswald na elaboração de seu texto. Torna-se possível verificá-lo na disposição tanto dos conteúdos quanto dos recursos formais no relato das cenas observadas. Nesse sentido, quando trata de um episódio ocorrido na cidade de Porto União, mais precisamente na casa de uma senhora a quem se refere como Dona Marócas, relacionado a um jovem do Rio de Janeiro e a um gramofone, a comicidade emerge não apenas por meio da situação narrada, o desespero da anfitriã diante do manuseio da recente invenção pelo rapaz, mas também a partir de uma suposta transcrição direta da fala de um dos envolvidos:

Um rapaz do Rio, naturalmente um rapaz *chic*, dando por aquelas alturas com a famosa invenção de Edison, não se conteve – toca a funcionar o gramofone, e eis que lá vem de dentro a dona da casa, toda sorridente, toda honrada, mas... diante do inesperado sacrilégio, a dona Marócas escancara os olhos, corre para o infeliz com o gesto desabrido:

---

<sup>12</sup> A dedicação ao jornalismo consistia em um ofício comum a estudantes de Direito, sobretudo por meio de pequenas empresas jornalísticas. É interessante observar que Oswald afastar-se-ia, possivelmente por influência política de Seu Andrade, pai do escritor, duplamente dessa condição: o ano de ingresso na imprensa coincide com o do início ainda de seus estudos no Largo do São Francisco; e já na sua estreia, torna-se membro de um respeitoso periódico da época.

– Larga! Larga diabo! É só o seu compade que sabe mexer nisso!  
Escangaiou tudo... viu?!

E a enorme matrona desata em choradeira, a fazer coro com o aparelho que cantava. (Idem, 14 de abr. 1909, 1)

Ao lado da representação do falar caipira de dona Marócas, destacam-se as remissões às dificuldades de Juca Tigre, descrito como “um senhor barbudo e musculoso, óculos de ouro, trajando de viajante europeu e sempre alegre, de um humor inexcedível” (Idem, 13 de abr. 1909, 1), com a língua portuguesa, que auxiliam no desenvolvimento de uma vertente satírica. Exemplar, nesse sentido, é a frase proferida pelo jornalista alemão, ainda aterrorizado por ter sido quase decapitado na passagem do trem sob uma ponte: “– Come fazia eu depois parra comer sem a cabeça? Precisava botar funil na minho pescoço parra comer” (Ibidem, ibidem). Pode-se dizer, portanto, referindo-se à acertada observação feita por Vera Maria Chalmers, que o texto define-se essencialmente como um “divertimento verbal”; não há “nenhuma tese ou simples ponto de vista a provar” (CHALMERS, 1976, 51). Desde a explicação do título, que adquire um duplo sentido, até a rigorosa coloquialidade do texto, sinaliza-se o tom anedótico, o qual perpassa toda o relato do penoso e desconfortável percurso de trem para cobrir a comitiva presidencial.

No *Diário Popular*, Oswald assumiria, conforme ele mesmo relata em suas memórias, a função de crítico teatral (ANDRADE, 2002, 92), tornando-se redator da coluna “Teatros e Salões”. É importante salientar que os textos ali publicados não dispunham de assinatura, o que implicaria a busca de outras referências acerca do período de permanência do escritor como colaborador na seção. Em se tratando do princípio de sua colaboração, Vera Maria Chalmers estabelece, como indicação aproximada, 14 de abril de 1909, considerando a afirmação feita pelo autor de que “Pennando” consistia no seu artigo de estreia na imprensa; portanto, as contribuições junto a “Teatros e Salões” começariam já a partir da edição seguinte. Por sua vez, João Fábio Bittencourt, em recente dissertação de mestrado entende que a participação na coluna deva ser contemplada no momento em que o nome do escritor aparece vinculado ao periódico, ou seja, em 13 de abril daquele ano (BITTENCOURT, 2013, 8), quando assina, como J. Oswald, o texto relativo à viagem presidencial.

Com relação ao término da colaboração com a coluna, ambos apontam-na como ocorrida no dia 30 de agosto de 1911. De fato, algumas informações veiculadas pelo *Diário Popular* fazem alusões à permanência de Oswald, naquele ano, enquanto componente do seu quadro de redatores. Na seção “Cumprimentos”, referente à edição de 11 de janeiro, registram-se as felicitações ao escritor por seu aniversário, tratando-o como membro do

jornal: “[...] cumprimentamos o nosso companheiro de redação José Oswald Junior, aqui muito considerado, quase amimado como um *enfant gaté* que o é de todos pela sua constante alegria tão comunicativa e, também pelas suas belas qualidades de espírito e de coração” (3). No que diz respeito ao mês discriminado, trata-se de uma indicação pertinente, na medida em que Oswald, em suas memórias, sugere que deixa a redação do periódico quando uma revista de sua propriedade já se encontrava em circulação: “A vida de *O Pirralho* tornou-se intensa e importante no cenário político, onde se lutava pelo civilismo de Rui contra a ditadura de Pinheiro Machado. Eu deixara o *Diário Popular*” (ANDRADE, 2002, 100). Como a publicação surgira em 12 de agosto de 1911 e a defesa da doutrina civilista manifestara-se já nas primeiras edições de setembro, da qual constitui exemplo uma charge de Voltolino presente no número cinco (09 de set. 1911, 7), a data considerada por Vera Maria Chalmers e João Fábio Bittencourt revela-se bastante coerente.

Ao presente estudo não importaria uma delimitação precisa; o período assinalado por ambos os pesquisadores revela-se coerente com as informações disponíveis em torno dos vínculos do escritor com o periódico; não há motivos, portanto, que invalidem a adoção dos dados cronológicos já existentes. Decerto, poder-se-ia questionar se Oswald não haveria cultivado um estilo próprio na redação da coluna, que viesse a identificar, com alguma propriedade, os textos que seriam de sua autoria e, conseqüentemente, delimitar o período de contribuição com o *Diário Popular*. Raras são as ocasiões, no entanto, em que se observam desvios a um tratamento padrão concedido às informações veiculadas em “Teatros e Salões”. Na seção, publicada regularmente de segunda a sábado, os redatores ocupavam-se de temas relativos a espetáculos teatrais e ao cinema. Havia também uma subdivisão intitulada “Várias notícias”, um espaço destinado aos mais diversos assuntos concernentes ao universo artístico e cultural. Os textos revelavam-se predominantemente curtos e informativos; contudo, era comum a presença de observações, juízos sobre as peças ou audições apresentadas ao público paulistano. Em geral, esses comentários figuravam nas edições de sábado e segunda do periódico, a fim de tratar das apresentações realizadas, respectivamente, às sextas e aos fins de semana.

As apreciações sobre os espetáculos mantêm uma propriedade comum: “nunca vão além das observações banais fundamentadas na impressão” (CHALMERS, 1976, 53). A importância ou as virtudes das apresentações determinam-se a partir de referências à aclamação ou à indiferença do público, bem como por meio da quantidade de presentes no local. Trata-se de uma condição natural, considerando-se que “Teatros e Salões” não se integraria ao desenvolvimento de um espaço de crítica de arte, e sim a um processo de

consolidação de uma imprensa informativa, cujo maior objetivo talvez fosse estimular e celebrar uma crença de que, aos poucos, a capital paulista aproximava-se de um estágio de civilização comparável ao das cidades europeias. Muitas das características da coluna do *Diário Popular* mostravam-se afins das encontradas em outros periódicos da época, como “Artes e Artistas”, presente em *O Estado de S. Paulo*, e “Palcos e Salões”, veiculada no *Jornal do Brasil*. Todas correspondiam a importantes intervenções que se faziam comprometidas com a formação de uma nova aparência social e cultural pretendida para os grandes centros urbanos, visando a suprimir as máculas de atraso próprias de seu passado colonial.

A identificação exata das autorias dos textos veiculados por “Teatros e Salões”, de fato, não se torna possível. Uma declaração realizada por Oswald em sua autobiografia e um artigo redigido anos mais tarde para *O Pirralho*, em contrapartida, revela o quanto o estilo característico da coluna do *Diário Popular* ainda marcaria, tempos depois de seu desligamento, os comentários do escritor sobre as encenações. Nos relatos de *Um homem sem profissão*, o escritor recorda-se de ter ido assistir à apresentação de *Otelo*<sup>13</sup> pela companhia de Giovanni Grasso pouco antes de ressaltar que fora crítico teatral do periódico (ANDRADE, 2002, 92). O tom das referidas apreciações sobre o espetáculo, publicadas no mês de agosto de 1910, perdura nas leituras que o escritor empreende no semanário de sua propriedade, quando do registro de suas lembranças acerca de uma encenação conduzida pelo ator siciliano no Teatro Macchiavelli. Naquelas primeiras observações sobre a performance do grupo, o redator destacava:

Para falar da arte inquietante de Giovanni Grasso, não viremos com trocadilhos abomináveis, de um cômico fora de propósito.  
A arte dele é de uma potência mágica de expressão.  
Surpreende e arrebatada, domina e assusta.  
Na cena final, o teatro despertou num delírio fremente, comunicativo, arrebatador.  
As outras figuras da *troupe* acompanham o grande artista nas expansões livres das maneiras, na intensidade brutal dos sentimentos que interpretam.  
E toda a cena palpita, sofre, se move numa visão ardente de vida.  
O modo de sentir da companhia siciliana é a mais robusta e a mais viva manifestação de arte teatral que se possa imaginar. (12 de ago. 1911, 3)

Tempos depois, recordando-se de uma apresentação realizada na Catânia, Oswald assim se referia ao autor e a sua companhia:

---

<sup>13</sup> *Otelo, o Mouro de Veneza* (no original, *Othello, the Moor of Venice*) é uma peça escrita por William Shakespeare por volta de 1603. A história desenvolve-se em torno de quatro personagens: Otelo (um general mouro que serve ao reino de Veneza), sua esposa Desdêmona, seu tenente Cássio, e seu suboficial, Iago. A traição e a inveja correspondem a alguns dos temas tratados pela obra.

Apenas, depois da reputação tornada universal desse impetuoso que pressentido por um dramaturgo célebre no seu jogo de *marionnettes* e por ele impelido, juntou um dia um grupo desordenado de companheiros e partiu a fazer tremer o mundo diante da sua potência de expressão trágica – apenas uma série de trinta máscaras suas, de riso e de dor, de bandido calabrês a Othelo, de herói operário de Suderman a velho campônio, ornaram de redor o teto da plateia [...]. Nunca o vira assim, nas suas mais violentas criações. Já não é teatro aquilo, não é grand-guignol, não! É vida, vida trágica, impetuosa, vida siciliana, é Grasso no seu teatro de Catânia. (ANDRADE, 23 de jan. 1915, 8-10)

Das experiências vivenciadas por Oswald enquanto redator do *Diário Popular*, decerto, não se podem desvincular duas iniciativas a que se dedica o escritor no princípio do segundo decênio do século XX: a criação do semanário *O Pirralho*, cujo número de estreia, como visto, editou-se em agosto de 1911, e a composição do drama *A recusa*, iniciada em 1913. A segunda, naturalmente, compreenderia um desdobramento mais específico, tendo como parte de suas condições o contínuo contato com as artes dramáticas que a sua função de crítico no periódico estimulava, associado a um possível desejo de colaboração com o desenvolvimento de um teatro nacional. Em um primeiro momento, a pesquisa, respeitando uma cronologia das atividades do autor voltadas para o jornalismo e literatura, ocupar-se-á de suas ações junto à revista, destinando, ao próximo segmento deste capítulo, a abordagem de sua primeira incursão no gênero dramático.

Sabe-se que o ano de fundação de *O Pirralho* correspondia a um momento de prosperidade econômica para a família de Oswald. Seus recursos concentravam-se nos empreendimentos imobiliários na área central de São Paulo, tendo como propriedade a Vila Cerqueira César, um grande loteamento de terrenos numa região próxima, hoje, a dos primeiros quarteirões da rua Teodoro Sampaio. Em *Um homem sem profissão*, o escritor chega a admitir que a criação do periódico mostrara-se favorecida por tais condições: “Foi o semanário paulista *O Pirralho*, que fundei e dirigi sob a égide financeira de meu pai”<sup>14</sup> (Idem, 2002, 96). Suas memórias informariam ainda, mais adiante, as características das instalações. Segundo o relato, tratava-se de uma simples sala ao fundo de um corredor, localizada num sobrado da Rua 15 de Novembro, onde se fizeram acomodar, por intervenção de sua mãe, algumas cadeiras, uma escrivaninha e um sofá (Ibidem, 96-7)<sup>15</sup>. A publicação, a princípio, realizava-se semanalmente, sempre aos sábados. Apenas a partir de seu quinto ano de

<sup>14</sup> Em seus cabeçalhos, as três primeiras edições da revista referem-se ao pai do escritor como diretor-proprietário. Oswald, acrescido apenas do nome Júnior, figura como secretário.

<sup>15</sup> O depoimento de Oswald ilustra as situações de improviso comuns ao desenvolvimento de um tipo de imprensa periódica naqueles tempos; muitas iniciativas, conforme observa Heloisa de Farias Cruz, chegam mesmo a estabelecer-se a partir de redações e escritórios adaptados nas próprias residências de seus proprietários (CRUZ, 2000, 88)

circulação, mais precisamente, do número 201, de 4 de setembro de 1915, tornar-se-ia quinzenal.

Observando-se os créditos e as assinaturas presentes nos conteúdos veiculados, é possível identificar, como membros do expediente inicial, além do próprio Oswald, Cornélio Pires, Amadeu Amaral, Sarti Prado, Babi de Andrade, Paulo Setúbal, Voltolino, pseudônimo do caricaturista Lemmo Lemmi, e Alexandre Marcondes Machado, o Juó Bananére. O periódico apresentava um perfil com características diversificadas; pode-se entendê-lo, em um primeiro momento, como um veículo voltado para um jornalismo cultural, reportando-se à vida artística e social de São Paulo. Noticia-se a realização de espetáculos de teatro, de sessões de cinema, além dos lazeres dos estudantes da Faculdade de Direito e das moças da sociedade. São frequentes também os flagrantes fotográficos de rua, de festas nos salões e clubes das diversas elites. Por fim, desenvolve, já em seus primeiros meses de existência, uma vertente política, substanciada, conforme apontado antes, na defesa dos princípios civilistas ante ao sistema hermetista. O apelo literário manifestar-se-ia de um modo mais definido e contínuo apenas a partir de 1915, período em que Guilherme de Almeida torna-se, com seus poemas, assíduo colaborador.

No primeiro número de *O Pirralho*, registra-se o entusiasmo em face das mudanças do panorama social e cultural a que se submetia a cidade de São Paulo no princípio da segunda década do século vinte. À capital paulista, chegavam companhias de teatro contemporâneo e de revista portuguesa; ampliava-se o número de sessões de ópera e de vaudeville, bem como tornava-se mais frequente a realização de concertos, envolvendo, por exemplo, apresentações de pianistas. Os espaços de sociabilidade voltados para as elites também dispunham de um significativo crescimento. Segundo ressalta Jeffrey Needell, antes restrita a irmandades religiosas, sociedades secretas e a poucas associações literárias, privilégio quase exclusivo do público masculino, a vida social pôde expandir-se e adquirir novas conotações. Como ocorrera no Rio de Janeiro, os grêmios recreativos, os grupos teatrais e artísticos, os clubes esportivos, as instituições beneficentes e instrutivas multiplicaram-se no cenário urbano de São Paulo, articulando vivências coletivas diversificadas (NEEDELL, 1993, 65). Esse panorama é celebrado na voz de um articulista do semanário, ainda que se façam reconhecidas certas limitações:

A nossa capital já é um centro onde as manifestações da vida mundana se fazem sentir fortemente. Já não somos os tristes moradores de uma cidade provinciana que as nove horas da noite dormia o sono solto depois dos mexericos através das rotulas ou à porta das farmácias.

Não temos porém a vida de Paris no Viena ou mesmo a de Buenos Aires ou Rio de Janeiro, mas lá chegaremos. Com os grandes melhoramentos da cidade já projetados, é possível que, a exemplo do que aconteceu no Rio, a nossa vida mundana torne-se mais intensa (12 de ago. 1911, 10)

De modo semelhante a inúmeros periódicos concebidos naqueles anos, o semanário *O Pirralho* posiciona o humor como um elemento fundamental na conformação de seus conteúdos e linguagens. No editorial, anuncia-se o tom de irreverência, o qual perduraria como uma das características elementares da revista ao longo de seus quase sete anos de existência:

O *Pirralho* nasceu num sábado ao meio-dia. Os sinos tocavam, como todo sábado, ao meio-dia.

Ora, dessa circunstância ocasional concluíram que O Pirralho ia ser bispo. Porque quando um bispo chega, os sinos tocam geralmente.

Mais tarde, O Pirralho, com extravagante precocidade rimou *Sobrinho com Biscoitinho*. Os circunstantes pasmados viram nisso uma grande vocação de poeta declarada.

Logo, porém, vieram afirmar-se os seus puros instintos de *crila* incorrigível, caçador e risonho.

Ficaram portanto desvalorizados os seus calmos precedentes. (12 de ago. 1911, 3)

Uma considerável parte das seções desenvolve-se a partir de um tom satírico, do recurso à paródia, vinculando-se à emergência de novas modalidades de crítica no universo da cultura impressa. Torna-se, exemplar, nesse sentido, “As Cartas D’Abax’o Pigues”, um espaço em que se divulgavam, sob forma anedótica, correspondências fictícias supostamente enviadas à redação por algum leitor italiano. O texto procurava imitar o dialeto ítalo-paulista falado nas ruas de São Paulo pelos imigrantes e seus descendentes. Oswald de Andrade permaneceu como responsável pela seção do segundo ao décimo número do periódico, assinando, em todas as ocasiões, com o pseudônimo de Annibale Scipione<sup>16</sup>. Na estreia de sua veiculação, o conteúdo da carta simulava, de modo burlesco, o desconcerto promovido diante do nome que se escolhera para o semanário: “Nun posso né scrivê uma linha já tenho di dá risada porcasa exclusivamente do nome do Pirralho” (19 de ago. 1911, 7). As inclinações para os assuntos políticos já se manifestam no texto, na alusão à disputa pela presidência do estado entre Carlos Guimarães e Rodolfo Miranda; o último, como se sabe, detinha o apoio de Pinheiro Machado, o que despertava um sentimento de antipatia nos redatores.

A partir do décimo primeiro número de *O Pirralho*, a seção ficará a cargo de Alexandre Marcondes Machado, que assume o pseudônimo de Juó Bananére. Antes, o redator

<sup>16</sup> A seção “As Cartas D’Abax’o Pigues” não foi publicada nas edições do semanário de números cinco, sete e nove.

já havia contribuído indiretamente com a seção por meio de uma espécie de “carta-resposta” para Annibale Scipione, realizando comentários acerca da guerra turco-italiana. Apenas em mais duas ocasiões, ambos retomariam essa parceria: nas edições de 18 de novembro de 1911 e de 6 de janeiro de 1912. Oswald volta a assinar um texto para “As Cartas D’Abax’o Piques” no número vinte e quatro da revista; trata-se, todavia, de uma exceção, na medida em que, nas próximas publicações, não há outras assinaturas senão a de Juó Bananére. Sobre o seu substituto, o autor dizia:

Eu iniciara em dialeto ítalo-paulista as “Cartas d’Abax’o Piques” que encontraram um sucessor em Juó Bananére. Parecia ele um moço tímido e quase burro, mas seu êxito foi enorme quando tomou conta da página da revista intitulada “O Rigalegio”. Chamava-se Alexandre Marcondes e era primo do futuro Ministro do Trabalho (ANDRADE, 2002, 102)

A página de “O Rigalegio” veicula-se a partir da edição de número 80, em 1º de março de 1913. O texto mantém, conforme observado por Oswald, a orientação parodística, que se apropria do dialeto ítalo-paulista do imigrante na criação de um “português macarrônico”. Entre os assuntos tratados por Alexandre Marconde, destaca-se a oposição à política do presidente Hermes Rodrigues da Fonseca, exprimindo o consenso da imprensa local, cujo representante de maior qualificação é *O Estado de São Paulo*, criado em 1875 para defender e propagar as ideias do Partido Republicano Paulista. De maneira cômica, o redator afigura-se dos preceitos da campanha civilista promovida pelo referido jornal em maio de 1909, a favor da candidatura de Rui Barbosa, combatendo a “política das salvaçãoes”, que correspondiam a intervenções federais sobre os governos estaduais realizadas com o pretexto de reprimir o domínio oligárquico sobre os estados.

As pequenas folhas e revistas tipográficas redigidas apenas em italiano ou mescladas à língua portuguesa, que segundo levantamento promovido por Heloisa de Faria Cruz responderiam por mais de 90% dos periódicos organizados por imigrantes (CRUZ, 2000, 122), constituem o referencial da paródia realizada em “O Rigalegio”. Como objetivo primeiro dessas iniciativas na imprensa, define-se a defesa dos interesses de tais grupos, visando a uma concessão de visibilidade a suas reivindicações. O redator de *O Pirralho*, no entanto, amplia os suportes das suas realizações parodísticas, enveredando-se até mesmo pelo universo literário. Uma das investidas mais significativas, certamente, corresponderia a uma apropriação de um soneto de Machado de Assis, “Círculo Vicioso”, que se torna, na página de Juó Bananére, “Cirgolo viziozo”. Sua veiculação buscava acenar com o propósito de



ridicularizar, bem como de evidenciar as falcatruas cometidas e as censuras impostas regularmente por políticos no período.

No soneto de Machado de Assis, a voz poética ocupa-se, grosso modo, de evidenciar a eterna insatisfação humana, simbolizada no desejo manifesto pelas personagens de sempre serem diferentes. Trata-se de uma situação bem próxima da vivida por aqueles que figuram na composição de Juó Bananére, distinguindo-se apenas em suas pretensões, consideradas menores, prosaicas. No “Círgolo viziozo”, forçosamente disposto, como não poderia deixar de ser, em dois quartetos e dois tercetos, o então presidente Hermes da Fonseca deseja tornar-se a rosa presa nos cabelos de sua namorada; a flor, por sua vez, um cachorrinho. O animal lamenta não ser como o “Piedadô”, que corresponde ao Coronel José Piedade, um conhecido político da época; este último aspira tornar-se o “Dudu”, que na verdade é o próprio marechal. Fecha-se, assim, o círculo vicioso das insatisfações e, igualmente, o das ambições materiais e dos autoritarismos, presentes nos desejos do “gaxorigno” e do “Garonello”<sup>17</sup>.

O humor no periódico surge também sob uma forma visual: a charge e a caricatura dispõem de ampla presença nas páginas do semanário. Por trás de grande parte das ilustrações, encontrava-se o trabalho de Voltolino, talvez o caricaturista mais importante daqueles tempos. As capas e tiras por ele elaboradas relatavam, com extrema sensibilidade e de maneira sempre espirituosa, o cotidiano, os costumes das elites e a vida política de São Paulo. O proletariado urbano, as autoridades públicas, a velha oligarquia governante, a pequena burguesia profissional, as irregularidades dos meios de transporte, toda a cidade passa por seu registro. Como bem definiu Ana Maria Belluzzo, “Voltolino é o intérprete da cultura de âmbito urbano, na etapa correspondente ao início da industrialização” (BELLUZZO, 1992, 8). Não por acaso, Sérgio Milliet, num texto introdutório presente em livro de Antônio de Alcântara Machado, intuiria: “Para o historiador do futuro, Voltolino terá a mesma importância de Debret para o historiador atual. E assim como não se pode penetrar bem a Corte de D. João VI sem as gravuras do pintor francês, tampouco será possível entender o início do século XX sem a coleção do *Pirralho*”. (MILLIET, 1944, 15)

Ainda que a presença da caricatura, das tiras e das charges se revelasse como um traço comum a um número cada vez maior de jornais e revistas, torna-se reconhecido, entre diversos pesquisadores, que o trabalho realizado por Voltolino em *O Pirralho* conduziu, em

<sup>17</sup> Transcreve-se, a seguir, o poema-paródia “Círgolo viziozo”, composto por Alexandre Marcondes Machado e veiculado na edição de número 110 do semanário *O Pirralho*: “O Hermeze un dia aparló: / – Se io era aquilla rosa che stà pendurada / Nu gabello da mia anamurada / Uh! che bó! / A rosa també scamô, / Xurano come un bizerigno: / – Se io era aquillo gaxorigno / Uh! che brutta cavaçó! / I o gaxorigno pigô di dizê: – Antes io fosse o Piedadó, / Che intó io tenia tuttos aramo da briosa p’ra cumprá osso. / Se io era o Hermeze vuceis havia di vê... / O Garonello dissi intó. / E io é chi non cumprendo istu brutto angú di caroço”. (27 de set. 1913, 17)

termos de identidade visual, o semanário a uma posição de destaque naquele inquietante cenário da imprensa periódica. Suas ilustrações obtinham a admiração por um número cada vez maior de leitores e, ao lado das intervenções de Juó Bananére, segundo afirma o crítico literário José Brito Broca, respondiam por grande parte da popularidade do periódico (BROCA, 2005, 310). Ambos tornaram-se as figuras principais do espírito crítico, mordaz, trazido pela revista, redimensionando o tom de irreverência pretendido para o periódico<sup>18</sup>.

Fato é que, buscando ainda se firmar no circuito da imprensa periódica local, o semanário *O Pirralho* teria, no início de 1912, a ausência temporária de seu fundador, até então tratado publicamente como Oswald Júnior, do corpo de redatores. O ex-crítico teatral do *Diário Popular*, beneficiado pelas condições financeiras de sua família, parte em viagem com destino à Europa em fevereiro daquele ano. Assumiria a direção Babi de Andrade, a quem o periódico, de acordo com informações presentes em *Um homem sem profissão*, fora arrendado por dez contos de réis<sup>19</sup>. Os rumos seguidos pela revista quando do afastamento de Oswald desagradam Seu Andrade, que expressa, em carta remetida ao filho, junto a inúmeros conselhos relativos à saúde e às obrigações religiosas, as suas insatisfações quanto às orientações assumidas por parte de seus companheiros de redação. O jovem viajante, por outro lado, parece encontrar-se alheio a parte das recomendações e das notícias enviadas por seu pai. Estava descobrindo Paris, a cidade que o fascinava, onde afirmaria ser possível contemplar a existência livre de artistas, da liberdade amorosa e da vida boêmia (ANDRADE, 2002, 110).

## 1.2 Esboços do moderno e do nacional em Oswald

No dia 10 de fevereiro de 1912, *O Pirralho*, por meio de uma breve nota, comunicava a seus leitores a viagem de Oswald de Andrade à Europa:

Oswald Júnior, a quem *o Pirralho* deve a sua vida, vai passear à Europa. O Pirralho está triste por isso, mas sabe que ele volta.  
Oswald parte amanhã no Martha Washington. (10 de fev. 1912, 11)

<sup>18</sup> Além do livro de Ana Maria de Moraes Belluzzo, *Voltolino e as raízes do modernismo*, outras publicações de pesquisadores que se dedicaram a um estudo sobre a imprensa periódica do início do século XX, como Cristina Fonseca, em *Juó Bananére: o abuso em blague*, Lúcia Lippi Oliveira, em *Nós e eles: relações culturais entre brasileiros e imigrantes*, e Antonio Arnoni Prado, em *Trincheira, palco e letras: crítica, literatura e utopia no Brasil*, condicionam boa parte do êxito de *O Pirralho* ao tratamento visual realizado por Lemmo Lemmi no semanário.

<sup>19</sup> Em sua autobiografia, Oswald relata: “Tivera tal êxito *O Pirralho* que pude arrendar, por dez contos de réis, a tabuleta, o título e uma mesa. Apareceram diversos interessados, entre os quais Paulo Setúbal e Babi de Andrade, a quem dei preferência”. (ANDRADE, 2002, 102)

Na mesma edição, um anúncio ainda faria graça dessa viagem, informando que o seu fundador, assim como Renato Lopes, agenciador do semanário no Rio de Janeiro, partiriam enquanto representantes do periódico no continente, ironizando o modismo das sucursais empreendidas, na época, pela imprensa.

Esse negócio de sucursais pegou. Não viram as últimas fitas do “Estado” por causa de ter sucursal no Rio?

Ora *O Pirralho* não é *Estado de S. Paulo*. Vai adiante.

Põe sucursal na Europa, de caminho para a Ásia, China e outras cidades importantes.

Por *esde gause*, seguem amanhã para Europa, Oswald Júnior, o nosso fundador, que depois de nos fundar, vai fundar a nossa sucursal, e o dr. Renato Lopes, que vai emprestar à causa o seu fino talento. Este vai acompanhado de distintíssimo secretário.

Viva o *Pirralho*! (10 de fev. 1912, 11)

Depois dessas duas notas, a menção à viagem surge por meio da publicação de uma charge, intitulada “‘O Pirralho’ em Roma”, de autoria de Voltolino. A ilustração traz Oswald, diante do Coliseu, realizando anotações em um bloco de papel. Na legenda, informa-se: “Um instantâneo do diretor da nossa sucursal em Roma, donde chegarão em breve notícias sensacionais” (16 de mar. 1912, 14). As informações sobre a capital italiana, bem como acerca de outras cidades europeias que o diretor do semanário visitara jamais foram enviadas, o que, associado às raras referências divulgadas no período, ainda torna o roteiro e as características dessa primeira viagem à Europa situações bem desconhecidas. É verdade que Oswald dedica uma considerável parte de suas memórias ao registro das experiências vivenciadas no continente. Sabe-se, no entanto, que a composição de sua autobiografia mostra-se subordinada a dois objetivos fundamentais: a legitimação do que chamara de “filosofia de antropofagista” (ANDRADE, 2009, 385), de cujas circunstâncias, o próximo capítulo desta pesquisa dispõe-se a tratar brevemente, e a defesa da importância de suas ações, seja no jornalismo, seja na literatura, para o processo de modernização das artes nacionais. Na análise dos dados ali fornecidos, torna-se necessário não desprezar tal orientação sobre o relato de sua permanência na Europa.

Tendo em vista a coincidência de situações entre a narrativa da viagem de João Miramar, fundamentalmente em sua versão manuscrita, e os apontamentos feitos em *Um homem sem profissão*, poder-se-ia considerar *Memórias sentimentais* como um suporte para a obtenção de dados acerca de sua passagem pelas cidades europeias. A leitura do caderno em que se encontra a primeira redação do romance, todavia, revela que a sua prosa fixa-se,

sobretudo, nas eventuais experiências amorosas vivenciadas pelo personagem<sup>20</sup>, não fornecendo, pelo menos de forma direta, informações sobre seus contatos com manifestações intelectuais e artísticas da Europa de 1912. Menos de três anos depois de seu retorno ao Brasil, Oswald publicaria, na seção “Lanterna mágica” de *O Pirralho*, uma série de três textos sob o título “Visões e recordações”, na qual relata alguns episódios em torno de sua permanência no continente<sup>21</sup>. O primeiro, como visto, corresponde às lembranças de um espetáculo que se encenara no teatro Machiavelli, na cidade de Catânia, protagonizado pela companhia de Giovanni Grasso. Ao segundo, coube tratar da realização de uma visita a Lourdes, registrando, entre outras situações, o cenário do percurso até a pequena cidade francesa a bordo de um vagão de trem. O último rememora a passagem de uma noite no bairro de Montmartre, mais precisamente no Lapin Agile: “um *cabaret* literário com famas apaches, para cuja sugestão contribui o aspecto que conserva de tecelagem antiga”. (ANDRADE, 10 abr. de 1915, 7)

Entre 1860 e 1914, às vésperas da primeira Grande Guerra, Montmartre acolhe uma diversidade de pintores, poetas, escritores e músicos, fazendo da região uma das mais efusivas da vida artística de Paris no período. Ali se concentravam, inicialmente, artistas representantes do Impressionismo, a exemplo de Édouard Manet, Jacob Camille Pissarro, Pierre-Auguste Renoir e Claude Monet. Mais tarde, lançar-se-iam à vida boêmia do Bairro pintores como Pablo Picasso, Fernand Léger e Juan Gris, que na companhia dos poetas Guillaume Apollinaire, Max Jacob e Blaise Cendrars, promoveriam fecundas discussões a respeito da natureza, dos limites e da função da arte, desdobrando-se na circulação de novas teorias, num trabalho intenso de criação. Montmartre, com seus cafés e cabarés, especialmente o Lapin Agile, constituía-se, por excelência, como um ambiente de experimentação. Oswald, na crônica redigida para a seção “Lanterna Mágica”, aparenta certa indiferença a essa importância que o local possui para o desenvolvimento das artes modernas. Prefere o cronista atentar-se para as ações de “um estranho casal”, chegando mesmo a ridicularizar-lhe a excentricidade. Ao redator de *O Pirralho*, talvez ainda não se mostrasse significativo, no ano de 1915, considerar aquele espaço para além de um componente do seu roteiro de descoberta da vida boêmia em Paris.

Trata-se de uma situação bem distinta da observada em um artigo publicado pelo escritor no *Jornal do Comércio*, em pleno movimento de divulgação da causa modernista.

---

<sup>20</sup> No próximo capítulo, realiza-se um estudo não apenas do caderno, mas também de outros textos manuscritos relacionados as primeiras versões do romance *Memórias sentimentais de João Miramar*.

<sup>21</sup> A série “Visões e recordações” será retomada no próximo capítulo, que tratará também de outros textos publicados por Oswald na seção “Lanterna mágica”.

Oswald irá evocar a sua estada em Montmartre de modo fervoroso, celebrando o local a partir da eleição de Paul Fort como “Príncipe dos poetas” naquele ano de 1912 (ANDRADE, 09 de jul. 1921, 3). É verdade que há, no discurso, um equívoco relacionado ao lugar onde se realiza tal aclamação, o qual o escritor viria a desfazer-se tempos depois. A cerimônia não ocorre no Closserie de Lilas, como informado, e sim no Lapin Agile. Segundo observa Mário da Silva Brito, o texto, que será retomado mais adiante, constitui-se, em parte, como um revide à crítica negativa à obra de Paul Fort, feita por Veiga Miranda em um jornal de São Paulo. O intuito de Oswald era o de demonstrar, a partir da recepção desfavorável das realizações do poeta, uma presumida condição de atraso em que se encontrava a literatura nacional; entretanto, na defesa de suas considerações, o modernista aparenta cometer, conforme destaca Brito Broca no *Correio da Manhã*, certos exageros: diferentemente do que se afirmara no *Jornal do Comércio*, o francês “não seria, propriamente, um reformador, nem a sua arte possuía um conteúdo capaz de aproximá-lo dos modernistas. Fazia, no fundo, o que tantos já tinham feito, antes dele na França, o poema em prosa”. (BROCA, 24 de set. 1960, 9)

Em *Um homem sem profissão*, Oswald afirma ter presenciado a celebração de Paul Fort como príncipe dos poetas franceses, além de relatar as sugestões mais imediatas que o episódio lhe proporcionaria.

[...] Paris [...] dera-me o espetáculo da eleição de Paul Fort, vate livre, para príncipe dos poetas franceses numa noite do “Lapin Agile”, onde fui cair. Só assim vim a saber que se tratava, enfim, de desterrar do verso a métrica e a rima, obsoletos recursos do passado. Enganei-me redondamente pensando que isso tivesse qualquer autoridade no Brasil de Antonio Define. Uma aragem de modernismo vinda através da divulgação na Europa do “Manifesto Futurista”, de Marinetti, chegara até mim. Tentei um poema livre. Guardo até hoje o seu título. Chamava-se “O último passeio de um tuberculoso, pela cidade, de bonde”. Mas a assuada dos Define me fez jogar fora o poema e com ele qualquer esperança de ver nossa literatura renovada. (ANDRADE, 2002, 125)

Afora o testemunho da coroação do autor de *Ballades françaises*, nas recordações de Oswald relativas a sua viagem, dois dados definir-se-iam como extremamente importantes: o registro de que o escritor, em 1912, desenvolvera um brando contato com as ideias futuristas na Europa e a revelação de que compusera um poema livre, com o curioso título de “O último passeio de um tuberculoso, pela cidade, de bonde”, cujos versos foram perdidos<sup>22</sup>. Embora não seja possível tecer considerações muito precisas sobre essa sua primeira experiência

<sup>22</sup> A pesquisadora Gênese Andrade, em recente artigo para a revista *Remate de Males*, reproduz um poema inédito de Oswald de Andrade intitulado “Reivindicação”, elaborado possivelmente entre 1924 e 1927. Os versos aludem à composição de “O último passeio de um tuberculoso, pela cidade, de bonde”, lamentando a perda do que seria, segundo a voz poética, uma iniciativa precursora da poesia de Mário de Andrade, Blaise Cendrars, Luiz Aranha e Manuel Bandeira (ANDRADE, 2013, 114).

propriamente literária, infere-se que a sua composição, assim como os trabalhos poéticos de Paul Fort descobertos em Paris, era dotada de versos livres. “Nunca conseguira versejar. A métrica fora sempre para mim uma couraça entorpecente”, admitia o modernista em suas memórias (Ibidem, Ibidem). No mais, a existência sugestiva da palavra “bonde” no título parece revelar esboços de um interesse por temas voltados para a presença dos ritmos mecânicos que, ao lado de uma proliferação de imagens, caracterizavam também o início do século XX no Brasil.

Em setembro de 1912, Oswald regressara da Europa, sem que houvesse tempo de rever a sua mãe, acometida pelas complicações de uma enfermidade quando o escritor ainda se encontrava em viagem. O semanário *O Pirralho* noticiou o retorno de seu fundador nos seguintes termos:

Oswaldo Junior, que, com Voltolino, criou o *Pirralho*, regressou da Europa. Em outra qualquer ocasião, esse fato seria fartamente festejado pelo *Pirralho*. Infelizmente, Oswaldinho, o querido Nonê, tem neste momento o coração alanceado pela morte de sua prezada Mamãe.

Em vez, pois, de lhe fazer festas, o Pirralho que o quer muito, mas muito mesmo, compartilha a dor que pesa sobre a sua alma de filho extremoso e aqui deixa, num afetuoso abraço, toda a expressão do seu sentimento (14 set. 1912, 21)

A retomada das atividades por Oswald junto à revista não produz alterações radicais nas características da publicação. Decerto, percebem-se alguns possíveis aproveitamentos em relação a contatos travados na ambiência intelectual de Paris, conforme demonstra, já no ano de 1913, a publicação de literatos franceses, como “La chanson au carrefour”, de Gabriel Reuillard, veiculado no mês de janeiro. Na edição inicial de fevereiro, em uma nota intitulada “Colaboração francesa”, comenta-se a eventual repercussão favorável das primeiras contribuições estrangeiras e anuncia-se que se encontra à disposição dos leitores “números de *Comaedia*, *Les Hommes du Jour* e outras importantíssimas publicações parisienses com artigos e crônicas” dos autores já publicados (1º de fev. 1913, 21). Também são informados os textos literários que se veicularão nos próximos meses, a exemplo do conto *Le Miroir*, de Max Goth, e *Music hall*, poesia de Marcel Millet. No fim, ressalta que todos os trabalhos franceses ali divulgados são inéditos e especiais para *O Pirralho*.

Paralelamente às atividades exercidas no semanário, Oswald inicia a composição do drama *A Recusa*, que consiste na primeira investida do escritor no gênero até então conhecida. No acervo da biblioteca da Escola de Comunicação e Artes da USP, encontra-se disponível uma fotocópia do manuscrito do texto, por meio da qual se tornou possível confirmar as informações fornecidas por Eudinyr Fraga, professor de Teatro Brasileiro da referida

universidade, acerca das condições da peça (FRAGA, 1986, 6-7). O último dos três atos permaneceu inacabado, havendo apenas um breve diálogo entre os personagens Clemente, Joanna e Clara. Constituem-se o primeiro e o segundo, respectivamente, de seis e de quatro cenas. Ambos, considerando-se as informações presentes nas didascálias, encontram-se concluídos. Na capa, o autor anotou: “São Paulo – Março de 1913”.

Em linhas gerais, o texto revela-se construído a partir de uma linguagem simples, com diálogos considerados curtos e cenas aparentemente ligeiras, excetuando-se a sexta do primeiro ato. O processo de modernização por que passa a cidade de São Paulo será o pano de fundo no desenvolvimento das ações que caracterizam o drama, refletindo a atmosfera de euforia que tomava conta da capital no período. Define-se, como exemplo, o fragmento transcrito a seguir, na chegada do personagem Roberto Monteiro, a quem a jovem Clara fora prometida em casamento, ao palácio do Barão de Castro<sup>23</sup>:

Marietta (a Roberto) – Você ainda não viu a cidade?  
 Roberto – Ainda não. Dormi desde que cheguei. Depois, no hotel, contaram-me que São Paulo está maior que toda a América do Sul... Preciso um ano e meio para percorrer a minha cidade...  
 João – Está muito transformada. De cinco anos para cá então.  
 Roberto – Cinco anos!  
 Joanna – Há cinco anos que partiu!  
 [...]  
 Clemente – Você vai reparar como a nossa cidade está importante. Daqui alguns anos há de estar passando a perna em Buenos Aires e até em Paris.  
 [...]  
 João – O Brasil não vai muito bem.  
 Clemente – Exceção de São Paulo. São Paulo na ponta sempre. São Paulo aumenta dia a dia. (ANDRADE, manuscrito1)

O personagem Roberto Monteiro assume um posicionamento estratégico nesse contexto de celebração do progresso da capital paulista. Definindo-se como uma prática ainda comum às elites da época, ele realizou seus estudos em Paris, onde permaneceu por cinco anos. A contemplação da cidade, após manter-se ausente durante esse tempo, vincula-se a uma dupla função, que corresponderia a fixar um testemunho não apenas das mudanças consideradas radicais a que São Paulo era submetida, mas também da velocidade com que tais transformações se desenvolviam. Já no fim do século XIX, as intervenções urbanas buscavam minar os antigos vestígios de uma vila provinciana, ampliando ruas e avenidas, demolindo os velhos casarões ou extinguindo bairros inteiros. Na década de 10, possivelmente o período a que alude o drama *A recusa*, a capital convivia com um processo de industrialização

<sup>23</sup> O primeiro e o terceiro ato passam-se no palácio do Barão de Castro, pai de Joanna e Clara; o segundo, na casa de Roberto Monteiro.

crecente, as aspirações reformistas reelaboravam o desenho urbanístico. “São Paulo possuía a feição de uma cidade em obras, passando por constantes remodelações [...] num contínuo clima de alterações que contribui para criação de imagens, como a da capital que mais cresce no mundo” (SANTOS, 2003, 33). A crença em torno dessa hegemonia evidencia-se, sobretudo, nas falas do personagem João, como se pôde perceber na reprodução do trecho da peça.

As páginas de *O Pirralho*, de modo semelhante às de uma diversidade de periódicos, tornam-se um espaço de registro e enaltecimento dessas transformações que se desenvolvem em São Paulo. Ao lado das colunas, notas e imagens veiculadas acerca da vida mundana, conforme apontado antes, em que a cidade, com as sessões de cinema, realização de recitais de piano, entre outras possibilidades de distração, começa a respirar ares cosmopolitas, é frequente a divulgação de informações acerca do processo de modernização e crescimento da capital no plano urbanístico propriamente dito. Como parte das comemorações do aniversário da cidade, no número do dia 25 de janeiro de 1913, ano em que Oswald compõe *A recusa*, o semanário divulga sequências alternadas de fotografias sob os títulos de “São Paulo moderno” e “São Paulo antigo”. Imagens do Jardim da Luz, do Viaduto de Santa Efigênia e da construção da Avenida São João são tomadas como exemplos da primeira, enquanto as do Largo do Rosário, Mosteiro de São Bento, ilustrações da segunda.

Ao inserir a modernização da capital paulista como pano de fundo de suas ações, o drama *A recusa* talvez corresponda ao primeiro registro de uma articulação, em Oswald, entre as discussões de que participa, quer na redação de *O Pirralho*, quer nos meios artísticos que frequenta, e o desejo de criação artística. Na verdade, trata-se ainda do esboço de uma relação entre teoria e práxis, que adquire representações mais definidas no trabalho de defesa dos ideais modernistas realizado no *Jornal do Comércio* ou em *Papel e tinta*, revista elaborada em companhia de Menotti del Picchia, e na autoria de *Os condenados*. Adquirem sua plenitude, pouco mais tarde, no “Manifesto da Poesia Pau Brasil” e no livro de poemas homônimo. A apropriação pela peça dos elementos de uma modernidade, no entanto, restringe-se quase que exclusivamente a uma menção às transformações de São Paulo. Prevaecem, em seus três atos, artifícios considerados pouco inovadores, passadistas, a exemplo do processo de composição dos personagens. Roberto, como já notara Eudinyr Fraga, abastado, “reúne os chavões de moço rico que viveu em Paris”, produzindo-se um contraste previsível com os personagens João e Martins, que demonstram trabalhar honesta e regularmente para sua subsistência (FRAGA, 1986, 7). Clara representa a jovem casta e apaixonada, à espera do



marido ideal, que reflete as “pitadas crepusculares ainda em voga na literatura brasileira da época” (Ibidem, ibidem).

A próxima investida de Oswald na dramaturgia ocorreria cerca de três anos depois, com *Mon coeur balance* e *Leur âme*, duas peças redigidas em francês na companhia de Guilherme de Almeida. Antes porém, o escritor deixa a redação de *O Pirralho*, permanecendo, tal como anuncia a edição de 20 de setembro de 1913, apenas como colaborador<sup>24</sup>. O semanário informava que o seu envolvimento nas negociações imobiliárias junto a Vila Cerqueira César não lhe permitiria continuar a ser “o assíduo e metucioso redator” que sempre fora (20 de set. 1913, 8). Nos meses que antecedem a sua saída, é possível que tenha se ocupado, valendo-se da hipótese levantada por Vera Maria Chalmers, da série cômica “Dicionário de Hermes” (CHALMERS, 2013, 94), cuja publicação realizara-se do número 89 ao 104<sup>25</sup>. Tratava-se de mais uma iniciativa bem-humorada da revista nos domínios de uma crítica às políticas governamentais do presidente Hermes da Fonseca e de seus aliados.

#### LETRA H

Hermes – Marechal Hermes Rodrigues da Fonseca – eleito presidente da República por sufrágio popular.

Descrição física – Garboso oficial, querido das moças, pai do Mario, irmão do Jangóte, sobrinho do Dódoro. Careca por excesso de estudos. Musculoso e... até agora ainda dá gás (Disseram em Petrópolis).

Descrição Moral – Gordo, bem comido, fuma charutos, usa monóculo (em Petrópolis), aviador e outras coisas que a modéstia e a falta de espaço mandam calar.

Descrição intelectual – Sabe ler, assignar o nominho com agá (H) e conta até dez.

#### LETRA I

Intervenção — Uma coisa lá com os estados. O Pinheiro é que sabe bem. (ANDRADE, 3 de mai. 1913, 20)

Ainda naquele ano, ocorreria a exposição do pintor Lasar Segall no salão da rua de São Bento. O jornal *Correio Paulistano* concedeu certo destaque ao evento, publicando, de 26

<sup>24</sup> Transcreve-se parte da nota publicada pelo periódico: “Deixou de fazer parte desta redação o nosso amigo J. Oswald Junior, que continua, entretanto, como sócio da importante empresa jornalística de *O Pirralho*. J. Oswald Júnior, que com Voltolino fundou esta revista e a cujo brilhante talento deve *O Pirralho* grande parte do seu incontestável sucesso, continuará como nosso constante colaborador”. (20 de set. 2013, 8)

<sup>25</sup> Vera Maria Chalmers considera que a autoria do “Dicionário de Hermes deva ser atribuída a Oswald em virtude de o escritor ter adotado semelhante procedimento na redação, entre os anos 30 e 40, de verbetes, de forma aforismática, em cadernos e notas soltas, que foram reunidos e publicados, postumamente, no livro *Dicionário de bolso* (CHALMERS, 2013, 94). Além da semelhança identificada pela pesquisadora, não deixa de ser significativo o fato de a seção ser extinta a partir do número em que se anunciava o desligamento do escritor da redação do periódico.

de fevereiro a 6 de abril, um número significativo de notas e comentários. Entre eles, mostra-se relevante o veiculado em data próxima à do encerramento, que critica o fato de o artista não ter recebido a justa atenção do público, levando-se em consideração a originalidade dos trabalhos expostos: “[...] é justo que o talento e arte do artista que ora expõe, uma vez reconhecidos como acordemente o foram, mereçam para ele mais benévola atenção do público, que, em grande parte, se está privando de ver alguma coisa de novo na moderna escola que a largo passo conquista a arte nos grandes centros” (2 de abr. 1913, 1). Já em *O Pirralho*, a presença do pintor dispõe de pouca visibilidade, resumindo-se a uma nota divulgada na edição de 22 de março, observando que a sua exposição “tem sido apreciadíssima, com justa razão, e sua reputação de artista já começada afirmou-se muito bem para o público paulista” (22 mar. 1913, 16).

O *Correio Paulistano* publicava regularmente nomes dos visitantes da exposição. Oswald não figura nas listas divulgadas, o que não significa necessariamente que o redator de *O Pirralho* não tenha comparecido à galeria para conhecer as obras do artista. Em 1913, ele não se constituía ainda como uma figura de expressão pública, naturalmente, uma condição para incluir-se nesses registros dos frequentadores de um determinado espaço. No livro de Mario da Silva Brito, encontramos um depoimento favorável à compreensão de que o autor tenha realmente comparecido à exposição, quando este revela que, possivelmente, travara seus primeiros contatos com Lasar Segall por ocasião das reuniões na Vila Kirial. O livro de memórias também não traz qualquer referência à presença do pintor na galeria da rua de São Bento, um dado que se mostra curioso, considerando-se o fato de que aquela seria a primeira exibição de arte moderna no Brasil.

Tal ausência, provavelmente, vincula-se a um desejo de privilegiar a exposição de Anita Malfatti, realizada mais de quatro anos depois no salão da rua Líbero Badaró, situando-a como pioneira na exibição em terras brasileiras de obras reconhecidas como modernas. Esse posicionamento evidencia-se, sobretudo, num artigo redigido pelo escritor para a revista *Diretrizes*, na edição de 17 de junho de 1943:

Para nós artistas da Semana de Arte Moderna, Segall só apareceu em 1924. Se devemos citar alguém como pioneiro do modernismo no Brasil, esse alguém com justiça, é Anita Malfatti. Ela marcou uma época. Segall, para todos os efeitos, veio depois. Mas depois se afirmou mais que Anita. – Historicamente Segall veio antes? – Só devemos considerar material histórico aquilo que influi, de fato, nas tendências da Semana. Segall frequentou um meio ‘snob’, não teve oportunidade de estabelecer nenhum sinal entre nós, que fizemos a Semana. Não deixou rastro. Ninguém se apercebeu da arte nova através dele. (ANDRADE; MALFATTI; MARTINS, 17 de jun. 1943, 12)

Parte dos louros do pioneirismo da artista acabaria, em certo sentido, reivindicada pelo escritor; afinal, Oswald sempre vangloriou-se de ter sido o único a defendê-la em público após as críticas extremamente negativas realizadas por Monteiro Lobato num conhecido artigo publicado em *O Estado de São Paulo*. “Sou o único a defender timidamente Anita pelo Jornal do Comércio com iniciais”<sup>26</sup>, afirma o memorialista de *Um homem sem profissão*. Essa observação, certamente, articula-se a um interesse do autor de afirmar-se perante a nova geração de intelectuais da década de 40, defendendo a sua importância para o processo de modernização das artes nacionais<sup>27</sup>. Em relação a pouca visibilidade concedida por *O Pirralho* a Lasar Segall e a sua exposição, trata-se de mais um indicativo de que, em 1913, os membros da redação do semanário, incluindo-se, naturalmente, o próprio Oswald, mostravam-se pouco sensíveis aos problemas artísticos. Seus interesses e discursos, no contexto de uma incipiente atividade crítica, aproximam-nos da maioria dos profissionais da imprensa no período, que orientavam-se, segundo Nelson Werneck Sodré, pela repercussão e importância política que os eventos adquiriam no meio social (SODRÉ, 1998, 285 e ss.).

O ano de 1914 mostra-se significativo em se tratando das contribuições de Oswald para o periódico, que passa por um processo de redução dos conteúdos polêmicos de conotações políticas. A seção “Lanterna Mágica”, assinada pelo escritor, estreia na edição de 24 de outubro, sob o pomposo título “E a Guerra – A opinião católica – O Renascimento religioso na França – Basílicas e Bombas – Em que se relembra uma frase de Parsifal – O conferencista Podrecca e a sua filosofia da Minestra”, discorrendo sobre a corrente católica que se formou em defesa da Alemanha (ANDRADE, 24 de out. 1914, p. 7-10). Motivado talvez por um envolvimento ainda recente com a filosofia<sup>28</sup>, a crônica representa uma mudança nos assuntos e orientações até então adotados não apenas pelo semanário, mas também pelo próprio autor. Na semana seguinte ao lançamento, relata-se o início da guerra, em que se anotam, entre outras informações, os principais acontecimentos da invasão da

<sup>26</sup> O escritor refere-se ao texto “A exposição Anita Malfatti”, publicado em 11 de janeiro de 1918 na seção “Notas de Arte” do Jornal do Comércio. No texto, a pintora é descrita como portadora de “um temperamento nervoso e uma intelectualidade apurada, a serviço de seu século” (ANDRADE, 11 de jan. 1918, 4).

<sup>27</sup> A sensação de abandono e a impressão de que a sua importância literária não dispunha de um justo reconhecimento parecem causar um grande desgosto ao memorialista de *Um homem sem profissão*. Em *Fragmentos de memória e fantasia*, Marília de Andrade, filha de Maria Antonieta e Oswald, menciona em sua infância ter ouvido diversas vezes as queixas do desencorajado escritor em face de sua obra não ser lida e do receio de que o seu valor literário nunca chegasse a ser reconhecido (ANDRADE, 2003, 162). A mágoa explicita-se nas últimas entrevistas, a exemplo do depoimento a Homero Silveira, para o *Diário de São Paulo*, em que desabafa: “o que eu fiz, e os imbecis não compreenderam, foram pesquisas das mais sérias não só no terreno literário como no social e no estético. Toda a minha vida tem sido uma constante dedicação à literatura. Sou escritor desde que me conheço por gente e nunca fui leviano” (ANDRADE, 2009, 397-8).

<sup>28</sup> Em uma longa carta de data desconhecida, disponível no Fundo Oswald de Andrade / CEDAE, Renato Toledo Lopes, correspondente de *O Pirralho* no Rio de Janeiro, criticava o entusiasmo de Oswald pela filosofia, “acusando-o” de estar-se tornando acadêmico.

França pelo exército alemão. Os conteúdos abordados nas próximas edições tornam-se diversos: esporte, política e até mesmo música, artes plásticas e literatura surgem como temas de desenvolvimento. Dos inúmeros textos redigidos, três mostrar-se-iam, nesse momento, extremamente significativos, haja vista esboçarem as primeiras publicações de Oswald em que se manifestam certas preocupações nacionalistas. São eles: “Em prol de uma pintura nacional”, “Eça de Queiroz” e “Eva”.

O primeiro, desde a menção realizada por Mário da Silva Brito em *História do Modernismo Brasileiro: antecedentes da Semana de Arte Moderna* e da posterior reprodução no livro *Estética e política*, um conjunto de textos de Oswald organizado por Maria Eugênia Boaventura, tornou-se uma referência comum a estudos que se dedicam a investigar as bases do ideário da “Poesia Pau Brasil” ou mesmo da “Antropofagia”. No texto, o escritor realiza uma crítica ao fato de muitos artistas, voltando de viagens financiadas por programas públicos, limitarem-se tão somente a repetir, em terras nacionais, os ensinamentos e os temas estudados nos países onde estiveram. Reclama da ausência da paisagem, dos tons e dos tipos locais, afirmando ser deles o dever de “tirar dos recursos imensos do país, dos tesouros de cor, de luz, de bastidores que os circundam”, a arte que afirme, ao lado do “intenso trabalho material de construção de cidades, e desbravamento de terras, uma manifestação superior de nacionalidade” (Idem, 02 de jan. 1915, 9).

Oswald elege como representativos de uma pintura nacional os trabalhos de Almeida Junior. Afirma que, apesar de não trazerem “a marca de uma personalidade genial, estupenda, fora de crítica”, constituem-se ainda como o que de mais autêntico poder-se-ia apresentar em se tratando de “exemplo de cultura aproveitada e arte ensaiada” (Ibidem, 7). Em linhas gerais, tais considerações, ainda que menos arrebatadas, parecem apresentar alguma proximidade com as observações que Monteiro Lobato, exatamente dois anos depois, realizaria na *Revista do Brasil*:

Exerce entre nós a missão de Courbet em França. Pinta, não o homem, mas um homem – o filho da terra, e cria com isso a pintura nacional em contraposição à internacional dominante. Vem de França, onde aperfeiçoara estudos, traz consigo quadros bíblicos diferentes de tudo mais, pessoalíssimos, reveladores duma compreensão extremamente lúcida da verdadeira arte. A fuga para o Egito é bem um carpinteiro humilde fugindo por um areal de verdade, com mulher e filho de verdade, montado num burrico de verdade. Mudem-se àquelas figuras os trajes, vistam-nas à moda nossa, deem-lhes a nossa paisagem como ambiente, e o quadro bíblico continuará verdadeiro: é sempre um marido, a mulher e filhinho, humaníssimos todos, que fogem para salvar a vida. Se era assim o pintor num quadro dessa ordem, gênero em que, de comum, a arte naufraga no mar do convencionalismo anti-humano e antinatural, continua assim, humano e natural, despreocupado de modas e escolas, até o fim da carreira. Não há obra mais una que

a sua. Nunca foi senão Almeida Júnior no indivíduo; paulista na espécie; brasileiro no gênero (LOBATO, jan. 1917, 48)

O artigo confere continuidade a um texto publicado no jornal *O Estado de São Paulo*, “A Propósito de Wash Rodrigues”, em que o autor lança um programa para a criação de uma pintura nacional. Defendendo a valorização das “visualidades regionais”, Monteiro Lobato critica, assim como Oswald, a conduta dos artistas contemplados com bolsas de estudo no exterior, sendo apenas mais preciso na identificação das responsabilidades, prontamente atribuídas ao Pensionato Artístico de São Paulo e ao senador Freitas Valle. “Pega o Estado no rapaz, arranca-o da terra e dá com ele no *Quartier latin*, com o peão da raiz rebentado. A mentalidade em formação do adolescente [...] lá perde a seiva preciosa do ‘habitat’ e vai viver em vaso sob clima hostil a sua regionalidade”, observando que o jovem bolsista, em sua estadia de aprendizagem, “só vê a França, só lhe respira o ar, só conversa mestres franceses, só educa os olhos em paisagem francesa, arte francesa, museu francês”. Enfatiza que aquele é o momento de o Brasil figurar na “assembleia mundial como povo capaz de uma ideia sua, uma arte sua, costumes e usanças que não rescendam a mercadoria importada” (Idem, 09 de jan. 1916, 5).

O posicionamento e as reivindicações de Monteiro Lobato em relação à defesa de uma pintura nacional, dispondo de uma continuidade, revelam-se mais definidas. Entre outras solicitações, encontra-se a revisão do sistema adotado pelo governo paulista para o aproveitamento das vocações artísticas nacionais, um propósito que pode ser reconhecido, por exemplo, no artigo “Pensionamento de artistas” (Idem, 16 de jan. 1916, 3). Tadeu Chiarelli defende, acertadamente, que essa, bem como outras censuras à cultura organizacional das instituições voltadas para o fomento das artes encontram-se imbuídas de um desejo por parte do escritor de criar, no cenário local, condições para que suas iniciativas literárias, amplamente vinculadas à realidade brasileira, obtivessem um pleno desenvolvimento. “Preso ao Brasil por sua nacionalidade, por laços familiares, econômicos e igualmente pela guerra, Lobato sabia que, se quisesse lançar-se na carreira literária, o único espaço que podia abrir para si era na própria cena cultural local” (CHIARELLI, 1995, 143).

Oswald voltaria a manifestar-se publicamente sobre questões relacionadas às artes plásticas nacionais em um artigo redigido para o *Correio Paulistano*, na edição de 12 de janeiro de 1916. Reporta-se o escritor ao texto redigido por Lobato, “A Propósito de Wash Rodrigues”, citado anteriormente, mencionando estar de acordo com as observações deste acerca dos malogros da política de “pensionamento de artistas”, em que se presencia um “naufrágio de canoa dos impessoalinhos que o governo manda às vezes estudar pintura na

Europa”<sup>29</sup> (ANDRADE, 12 de jan. 1916, 2). Em contrapartida, afirma suas divergências quanto à conclusão expressa por seu futuro editor, de que os artistas mais bem-sucedidos nesse programa de financiamento seriam aqueles que não se deixam seduzir pela ambiência parisiense, integrando-se a um “exclusivismo nacionalista”. Tendo comparecido à exposição de José Wasth Rodrigues, parece-lhe pouco coerente a relação estabelecida pelo artigo veiculado em *O Estado de São Paulo*, de que um “artista cresce à medida que se nacionaliza” (LOBATO, 9 de jan. 1916, 5). Neste, ponderava-se: “há muito que esperar de Wasth se permanecer entre nós” (Ibidem, ibidem); Oswald, por sua vez, define o pintor paulista nos seguintes termos: “é nosso e é também de Paris” (ANDRADE, 12 de jan. 1916, 2). Diferentemente de Lobato, ele compreende que as virtudes e as possibilidades de crescimento do artista plástico vinculam-se a sua capacidade de harmonizar essas duas orientações.

Salta-nos primeiramente à vista toda uma série de quadros marcados pela observação da vida “tout court”, aqui, na Europa, em Pirapora, com o mesmo grande sentimento do real e do existente. São eles pedaços da vida parisiense e pedaços de vida nacional, retratos nossos e retratos europeus [...]. Que admirável harmonia de impressão obtida com contraste tão forte! (Ibidem, ibidem)

Oswald avança sobre as considerações realizadas no texto de “Em prol de uma pintura nacional”. Sem abandonar a necessidade de as artes plásticas incorporarem temas e motivos brasileiros, o escritor desloca-se para uma apreciação da sensibilidade e da capacidade de José Wasth Rodrigues de reproduzir, em suas telas, os elementos mais característicos de seus objetos de representação. As observações aproximam-se das empreendidas em outro artigo veiculado na seção “Lanterna Mágica”, “Naturalismo e arte dos ambientes”, do qual se ocupará o próximo capítulo desta pesquisa. Nele, o autor mostra-se um entusiasta da técnica de Guy de Maupassant, enaltecendo sua habilidade de representar, na literatura, “a vida como ela é, na decoração certa de cada coisa” (ANDRADE, 9 de jan. 1915, 9). Tanto o artista brasileiro quanto o escritor francês revelar-se-iam admiráveis por possuírem, cada um a seu modo, um “grande sentimento do real e do existente”. Wasth viria a manifestá-lo quer na representação da ambiência parisiense, quer na nacional. Segundo as convicções de Oswald, a técnica desenvolvida na França e empregada de modo magnificente na produção de pedaços da vida de Paris, como afirma perceber nas obras expostas, permite que se registrem, com a mesma grandiosidade, a paisagem e os tipos brasileiros. Apesar das diferenças, dos contrastes

---

<sup>29</sup> Manifestando um interesse em demonstrar que suas convicções sobre determinados malogros da política de financiamento adotada pelo público eram anteriores às observações realizadas por Lobato, Oswald reproduz no artigo trechos de “Em prol de uma pintura nacional”. O escritor apenas se equivoca em relação ao ano de publicação da crônica na seção “Lanterna Mágica”; diferentemente do informado, o texto fora veiculado não em 1914, e sim na primeira edição de 1915.

existentes entre os objetos de representação, as telas convivem de forma harmônica, regulada pela grande habilidade do pintor.

De acordo com Oswald, não obteve semelhante êxito na descoberta de um senso de harmonia, a literatura de Eça de Queiroz. Por meio de uma breve análise, sem recorrer a uma maior fundamentação, Oswald delinea, no segundo texto voltado para questões nacionalistas publicado em “Lanterna Mágica”, a personalidade literária do escritor português, vislumbrando a sua obra como portadora de três momentos distintos. Considera o comum a *Prosas Bárbaras* o mais significativo de sua atividade intelectual, tendo em vista a realização de “uma escrita desembaraçada e forte”, organizada sob uma sintaxe que se mostraria “fácil, viva, autêntica portuguesa (Idem, 13 de mar. 1915, 8). Por outro lado, observa que as influências que Eça de Queiroz teria sofrido da escola naturalista da França não foram bem assimiladas, imputando-lhe um esvaziamento de sua maior virtude, o “natural imaginoso”. Alega que a espontaneidade impressa em sua linguagem perdera-se no seu afrancesamento, resultado de seus contatos com Flaubert, que culminaram numa tentativa improfícua de uma literatura aos moldes naturalistas. A última fase, sustenta, relaciona-se à produção sobre o escritor, tempos depois, de um desejo de “regressar ao primitivo caminho”, estimando novamente “os sentimentos legítimos”. Segundo Oswald, esse impulso não encontraria mais condições de manifestação: “era tarde demais para que a língua abundante e puríssima que com veneno francês ele obscurecera e restringira, lhe servisse de fonte maravilhosa”. (Ibidem, 10)

Observando-se os dois primeiros textos de “Lanterna Mágica”, constata-se que as questões nacionalistas expressas surgem ainda de uma forma superficial. Um ponto comum entre ambos, obviamente, corresponde ao problema do acolhimento, ou antes, do processo de gestão, por assim dizer, das influências francesas sobre o desenvolvimento das iniciativas artísticas. Os princípios em que se apoia a confusa leitura de Oswald sobre as realizações literárias de Eça de Queiroz não constituem nenhuma novidade: por muito tempo, as críticas realizadas ao escritor português por haver supostamente desvirtuado o idioma revelaram-se habituais. Pouco antes de sua partida para Paris, ele redigira o texto “O Francesismo”, num ato defensivo contra aqueles que o acusavam, em face dos abusos das estrangeirices e dos afrancesamentos, de contribuir para a perda da identidade do idioma pátrio. Em suas considerações, os influxos da língua francesa eram uma realidade a que todos estariam destinados de forma irremediável (QUEIROZ, 1976, 820)

Na verdade, a discussão sobre a literatura de Eça de Queiroz, naquele momento, revela-se pontual em Oswald. O texto surge nas páginas de *O Pirralho* em meio à repercussão

no Brasil do apedrejamento da estátua do escritor português no Largo Barão de Quintela, decorrente de uma série de manifestações na cidade de Lisboa. No jornal *A Notícia*, por exemplo, publicou-se um longo texto de Homero Pires repudiando a depredação. Para o crítico, tratava-se de um ato bárbaro e, acima de tudo, inconcebível, tendo em vista a importância adquirida por Eça de Queiroz na história da língua portuguesa (PIRES, 18 de mar. 1915, 1; 3). Ousado, curioso, polêmico, manifestando sempre um interesse de expressar suas considerações em torno dos assuntos correntes nos meios intelectuais, tornava-se natural que Oswald redigisse um texto acerca do escritor. É verdade que a abordagem direciona-se a uma das preocupações comuns ao primeiro ano de “Lanterna Mágica”, perpassada por um discurso nacionalista de valorização dos elementos da cultura local, como o idioma pátrio. Lamenta-se apenas a forma sob a qual se conduz a discussão: rasa, pouco definida, não se oferecem dados suficientes para que se evidencie o modo como compreendia, em Eça de Queiroz, o processo de incorporação dos influxos da língua francesa sobre a portuguesa. Tratar-se-ia, talvez, de uma importante referência no processo de recuperação de certos posicionamentos de Oswald em relação às dinâmicas da língua antes das propostas e princípios formulados pelo movimento modernista.

O terceiro texto em que se esboçam determinadas preocupações nacionalistas volta-se para o teatro. Oswald disserta sobre *Eva*, peça de três atos composta por João do Rio, que coloca em cena a elite da sociedade recém-saída da monarquia e de um regime escravocrata. As ações se desenvolvem em torno do caráter frívolo atribuído a esse meio, que se espelha nos hábitos europeus, apegando-se a futilidades em resposta a seu vazio existencial. O caráter de crônica social que perpassa o drama, refletindo a ambiência de São Paulo do seu tempo, em que a burguesia crescente e a aristocracia deixam-se seduzir pelo gosto estrangeiro, cultivam as falsas aparências, tomam o francês como língua quase oficial, não dispõem de maior atenção por parte de “Lanterna Mágica”. Prefere o redator ater-se “à bela, forte, à forte intriga que João do Rio inventou” (ANDRADE, 17 de jul. 1915, 10), elogiando o processo de composição dos personagens e a performance de seus atores. Após expor um resumo bem pessoal da encenação, afirma não ser possível vislumbrar melhor representante para o teatro nacional em seu começo. (Ibidem, ibidem)

Sabe-se que, com o desenvolvimento da Primeira Grande Guerra, a quantidade de turnês realizadas por companhias estrangeiras no Brasil, assim como em toda a América, diminuía consideravelmente. Tal situação, sem dúvida, agravaria o cenário já pouco inovador das artes dramáticas no período, em que os espectadores acabavam submetidos a um repertório, em grande parte, repetitivo. Segundo expressa Orna Messer Levin em sua tese de



doutorado, os dramaturgos brasileiros, sobretudo os da geração mais nova, compreendem que o momento favoreceria a desenvolvimento de certas experiências, no sentido de revigorar e defender o teatro nacional (LEVIN, 1995, 10). Eva, em parte, consistiria em uma dessas iniciativas. Também não se podem desconsiderar os sentimentos nacionalistas despertados em meio ao clima de euforia predominante na República, que após recuperar-se do obscuro período da “Crise do Encilhamento”, vivenciava um intenso otimismo diante das rápidas transformações dos grandes centros urbanos. Enquanto cronista de *O Pirralho*, Oswald já demonstrava associar, conforme visto anteriormente no texto “Em prol de uma pintura nacional”, a necessidade de defesa das artes brasileiras em face da condição material em que se encontravam as suas capitais mais importantes (ANDRADE, 2 de jan. 1915, 9).

O propósito de inserir-se dramaturgicamente em sua época perdura em Oswald. Disposto a contribuir com o desenvolvimento de um teatro nacional, compõe, com Guilherme de Almeida, duas peças: *Mon coeur balance* e *Leur âme*. Tendo acrescida a seu título a denominação *Théâtre brésilien*, ambas foram redigidas em francês, o que poderia caracterizar-se como uma incoerência, haja vista o escritor, além de mostrar-se acometido por sentimentos nacionalistas em relação à produção teatral brasileira, ter criticado o “afrancesamento” de Eça de Queiroz. Segundo Jorge Schwartz, a situação revelava-se típica de um gesto pré-modernista, “representativo das contradições existentes entre uma tradição simbolista-decadentista e uma vanguarda incipiente” (SCHWARTZ, 2003, 7). Observa que, apesar das profundas preocupações nacionalistas com a brasilidade, o mito “Paris-Capital do mundo” favorece a utilização do idioma indo-europeu como suporte da composição de obras literárias no período. O recurso à língua francesa representaria um artifício característico do *fin de siècle*, do qual o desejo de renovação manifesto pelos jovens autores ainda não vislumbra como significativa a desvinculação. Isso não impediu, no entanto, o surgimento de diversas críticas ao fato de os textos serem redigidos em tais condições. A *Gazeta de Notícias*, por exemplo, publicou uma suposta carta de um leitor, sob a assinatura “Um artista nacional”<sup>30</sup>, em que se critica o “francesismo” adotado.

É deveras estranhável que dois principiantes, escrevendo dentro do país de que são filhos, desprezem assim tão facilmente a difícilíssima língua materna, quando mais natural seria mostrarem-se da mesma bons cultores através de uma forma cuidada e distinta!!... Por que esse francesismo exótico, que não se explica em escritores noviços?... Originalidade?... Extravagância?... Porventura as peças em português de lei, bem feitas e originais, não gozam o direito de cidade?... Certamente. Para serem representadas não necessitam pedir por empréstimo a língua

<sup>30</sup> Em nova carta a *Gazeta de Notícias*, assinada da mesma forma, “Um artista nacional”, o remetente diz ter feito parte do ciclo de intelectuais e artistas que ouviram a leitura, em francês, da peça *Leur âme*. (16 de abr. 1916, 5)

francesa, vestindo-se com roupas alheias [...]. Mais razoável seria que esses moços se apresentassem com a originalidade de escritores brasileiros, dialogando em bom português, livres de toda e qualquer assimilação estrangeira... Demais, as peças nacionais só são representadas em francês, em versão, depois do batismo cênico e do sucesso alcançado à luz da ribalta. Os jovens escritores paulistas indo contra essa regra, começam pelo fim, traduzindo original não representado e aplaudido ainda em nossos teatros!... (12 de abr. 1916, 5)

Uma crítica publicada antes por *O Queixoso*, revista de circulação quinzenal, dirigida por Plínio Barreto, Julio Mesquita e Alfredo Pujol, foi um pouco além do tradicional jornal do Rio de Janeiro, informando ter encontrado o motivo que levou os autores a adotarem o francês na redação da peça:

A justificativa achamo-la e não somos por isso nenhum Cristóvão Colombo. Temos quase a certeza de que, se Oswald de Andrade e Guilherme de Almeida tivessem escrito a sua peça inteira em português, teriam passado inteiramente despercebidos do público e da imprensa, e somente alguns amigos teriam sabido dos seus esforços e da sua produção, ao passo que, adotando o francês, tiveram quem os ouvisse na leitura do seu trabalho, e a imprensa não repugnou levar-lhes os nomes, nos ecos da sua voz poderosa, a todos os recantos da nossa terra. Clamam pelo desprezo às coisas pátrias, numa terra em que o brio nacional anda de rojo pelas sarjetas, em que a etiqueta francesa vale 50 por cento mais que a nacional (13 de jan. 1916, 5)

Pelas páginas de *O Pirralho*, Antonio Define, o ex-companheiro de redação e amigo de Guilherme de Almeida e Oswald, rebate as severas restrições às peças por parte de uma ala nacionalista mais conservadora. Alega que, independentemente da língua adotada no texto, mostra-se justo reconhecer as qualidades de composição de *Mon coeur balance* e de *Leur âme*, a exemplo do ritmo ligeiro atribuído a suas cenas, típico dos gêneros apreciados no período, como as operetas e o teatro de costumes. “São duas comédias que por extravagância, sejamos francos, um tanto impatriótica de seus autores foram escritas em francês, mas que por isso não devem ser repudiadas, como fizeram alguns *chauvinistas* cariocas por ocasião da leitura de uma delas” (DEFINE, 29 de jul. 1916, 7). Ressalta o fato de os membros do semanário não aprovarem o fato de a língua portuguesa ter sido preterida; observa, no entanto, não fazer sentido uma vingança do patriotismo, menosprezando “a vida”, “o colorido”, “a emoção” nos quatro atos em que se “desenvolve rápido e sem detalhes” um “vibrante hino ao amor” (Ibidem, 8).

Na edição de 19 de janeiro de 1916, a revista *A Cigarra* dedica quatro de suas páginas para reproduzir, na íntegra, o primeiro ato de *Mon coeur balance*. A publicação trazia ainda uma fotografia de jornalistas e literatos, cuja legenda informava ter-se realizado, na redação daquele periódico, uma leitura da “mimosa comédia” para um “grupo de intelectuais” (19 de jan. 1916, 36). O evento foi registrado por *O Pirralho*, noticiando a boa impressão obtida

junto à assistência e os cumprimentos recebidos pelos jovens escritores. Veicula também uma relação contendo os nomes dos presentes (8 de jan. 1916, 11). Semelhante observação, produzira, em nota, o jornal *O País*: “Oswaldo de Andrade e Guilherme de Almeida leram a sua peça em quatro atos, escrita em francês – *Mon coeur balance*. A impressão causada foi excelente, sendo os autores muito felicitados [...]”. (7 de jan. 1916, 4). Sobre a posterior publicação em livro, editado pela Typographia Asbahr, que reunira também *Leur âme*, a *Revista da Semana* do dia 29 de julho declarava, na seção “Sorrisos e frivolidades”, ser justo “saudar *les deux jeunes écrivains*. Têm radioso talento e a juventude capaz de criar belas coisas”. (29 de jul. 1916, 12)

Não há dúvidas de que a polêmica criada em torno da adoção do francês tenha contribuído para que *Mon coeur balance* e, pouco depois, *Leur âme*, obtivessem uma maior visibilidade no cenário da dramaturgia de São Paulo. Seria precipitado, no entanto, afirmar que a opção de redigir as peças no idioma realizara-se entrevedo-se uma possibilidade de projeção a partir do conflito entre as opiniões eventualmente veiculadas na imprensa. Em *Teatro da ruptura*, Sábado Magaldi rememora uma entrevista que realizara com Guilherme de Almeida em que essa premeditação seria negada. O poeta de *O Messidor* recorda-lhe que Oswald encontrava-se, na época, casado com uma francesa, Henriette Denise Boufflers, a Kamiá. “Falávamos em francês. Nós éramos muito franceses”, declarava. Acrescentou que o recurso ao idioma fora ideia do autor de *A Recusa*, que defendia o emprego de uma língua universal, haja vista o Brasil ainda não dispor de um teatro propriamente dito (MAGALDI, 2004, 10 e ss.). De qualquer forma, a recepção das iniciativas dos jovens dramaturgos pelos periódicos, sobretudo na crítica de *O Queixoso*, documenta a presença de uma valorização sociocultural positiva do idioma, na medida em que, em suas observações, apenas o fato de as peças serem redigidas em francês já se constituiria como motivo suficiente para o acolhimento do público e da imprensa<sup>31</sup>.

Os textos das duas peças, como se sabe, nunca foram encenados. Em *Um homem sem profissão*, Oswald relata que apenas um ato de *Leur âme* chegou a dispor de uma apresentação pública. Fora no Teatro Municipal de São Paulo, por Suzanne Deprès, quando da passagem da atriz pela cidade em meio a turnê que realizava no Brasil. O autor evoca as expectativas que, ao lado do amigo, vivenciava com a encenação: “Eu e Guilherme estávamos

---

<sup>31</sup> Não se pode desconsiderar, nesse sentido, a leitura que Dolor de Brito realiza, em *O Pirralho*, acerca da discussão entre os nacionalistas mais extremados e os defensores do teatro de estreia de Oswald e Guilherme de Almeida: “*Mon coeur balance* é escrita em francês. Acham uns que é um defeito. Acham outros que não. Sendo a peça conjunto de cenas refinadamente elegantes, acham os segundos que só em francês poderia ser escrita. Os nacionalistas, os fascinados pela palavra mágica de Bilac, pensam que não. (BRITO, 08 de jan. 1916, 6)

por detrás do palco. O teatro repleto. Recomendaram-nos que de modo algum, mesmo chamados à cena, aparecêssemos na ribalta” (ANDRADE, 2002, 143). Essa recordação não deixaria de contrastar com a perspectiva presente em uma breve descrição biográfica, “Autorretrato de Oswald de Andrade”, em livro de Mário da Silva Brito:

Publiquei com Guilherme de Almeida, o meu primeiro livro em 1916. Duas peças em francês. Foi representado um ato de *Leur Âme* por Suzanne Deprès, no Teatro Municipal de São Paulo. Com a maior e mais justa indiferença do público e da crítica. (BRITO, 1972, 12)

A imagem de um memorialista desafeiçoado de suas primeiras iniciativas mais definidas no teatro ajusta-se às avaliações que o escritor, não raro, realizava sobre suas próprias obras. Em um importante depoimento à jornalista Radhá Abramo, originalmente publicado na *Tribuna da Imprensa* no ano de 1954, Oswald assim se referia às peças em francês:

– Qual o melhor e qual o pior dos livros que você escreveu?  
– O melhor é *Serafim Ponte Grande*, e o pior, isto é, os piores são dois: duas peças teatrais, *Mon coeur balance* e *Leur âme*, que publiquei juntamente com Guilherme de Almeida. Foram representadas no Teatro Municipal por Suzanne Desprès, que era a mais brilhante atriz daquela época. Excluo o Guilherme das responsabilidades. O fracasso, eu o atribuo unicamente a mim. Eu não tinha ainda alcançado a maturidade intelectual. (ANDRADE, 2009, 385)

Escrita a quatro mãos, torna-se difícil precisar a contribuição de cada um dos autores nas duas peças e, conseqüentemente, as responsabilidades de Oswald em relação ao que poderia haver de falho ou de imaturo nos respectivos textos. Eudinyr Fraga, num ensaio presente na reedição de ambas as obras, presume que o autor tenha sido o responsável, na maior parte, “pela carpintaria teatral, pelo desenho preciso de algumas personagens, por traços de humor e ironia que prenunciam seu posterior cômico corrosivo” (FRAGA, 2003, 15). A consideração realizada pelo crítico, ainda que exposta sob a forma de uma prosa livre, abdicando do fornecimento de referências mais definidas, revela certa pertinência. Isso porque alguns dos atos das peças dispõem de expressivas semelhanças com episódios narrados em *Memórias sentimentais de João Miramar*, a primeira incursão de Oswald no romance, iniciada em 20 de setembro de 1915.

Pelas páginas da *Tribuna da Imprensa*, Guilherme de Almeida expôs brevemente certas circunstâncias da criação do *Théâtre Brésilien*: “E em francês, pelas mesas dos cafés, das cervejarias, das redações de jornais, em estrita colaboração e improvisação, escrevemos duas peças: *Mon coeur balance* e *Leur âme*” (ALMEIDA, 26 de set. 1954, 5). É provável que

a condição de improviso referida pelo poeta modernista tenha favorecido a presença de situações comuns entre o romance, ainda em sua fase inicial de composição, e o texto do teatro. A primeira obra, por exemplo, tem como cenário uma “praia elegante” – Guarujá, na opinião de Eudinyr Fraga – (FRAGA, 2003, 17), onde os personagens Gustavo e Luciano vivenciam, cada um a seu modo, o amor por Marcela. Em *Memórias sentimentais*, o litoral da baixada santista também será o ambiente em que se cristaliza uma intensa paixão de Miramar por uma jovem dançarina, a Rolah<sup>32</sup>. Esta, por sua vez, tem perfil semelhante ao da protagonista da peça, cuja personalidade mostra-se indefinida ou mesmo antagônica, a partir de comportamentos emblemáticos ora de uma ingenuidade, ora de uma ardileza. Ambas revelam-se igualmente divididas entre dois amores: de um lado, o repórter de *A Forja* e um jovem americano; de outro, Gustavo e Luciano.

A responsabilidade pela “carpintaria teatral” atribuída a Oswald aparenta encontrar semelhantes condições de afirmação em uma declaração sobre *Leur âme* presente em sua autobiografia: “Vazei, principalmente nessa peça, que nos cafés escrevi em francês com Guilherme de Almeida, toda a crise amorosa que me oprimiu” (ANDRADE, 2002, 143). O escritor refere-se ao seu envolvimento com Carmem Lydia, a Landa Kosbach, em quem se inspirou na composição da personagem Natália. No teatro, a protagonista demonstra uma expressiva astúcia para ludibriar seus parceiros, expondo falsos sentimentos e ocultando suas relações, mesma característica conferida à dançarina pelo memorialista de *Um homem sem profissão*. As incertezas e as angústias vivenciadas por Gaston e George levam-nos a uma condição de extremo isolamento, figuração das circunstâncias em que se encontrava Oswald em suas memórias e confissões, afastando-se radicalmente de seu ciclo familiar, mas não encontrando, na relação com a jovem, possibilidade de criação de maiores vínculos.

Gustavo e Luciano, de *Mon coeur balance*, também deixam-se manipular pela jovem Marcela; todavia, diferentemente dos personagens de *Leur âme*, não se lançam à solidão, e sim ao exercício de uma vingança. Em linhas gerais, ambas as situações denunciam um tom simbolista concedido às peças, o qual Guilherme de Almeida, no depoimento a Sábato Magaldi, admitia subsistir em meio a tendências naturalistas (MAGALDI, 2004, 11). Os dois personagens distanciam-se dos demais, tratando-os com desprezo ou mesmo depreciação:

Gustavo (*Com asco*) – Oh! O mundo onde se é imbecil!

---

<sup>32</sup> Reproduz-se, a seguir, uma passagem do manuscrito de uma primeira versão de *Memórias sentimentais de João Miramar* em que se manifestam afinidades em relação ao espaço cênico de *Mon coeur balance*: “Então, diante do grande mar donde emerge de um lado um pequeno rochedo e do outro a ilha desgrenhada de Urubuqueçaba, na liberdade da paisagem fomos os noivos mais felizes da terra. Fizemos castelos e montanhas, lagos e cidades”. (ANDRADE, manuscrito2, 223)

Luciano – Decididamente, como me enjoa essa corja multicolor e ignóbil!  
 Gustavo – Vou me vingar fazendo-a cheirar todos os dias as flores do mal!  
 Morrerão todos! O Mendes eu mato com uma bofetada. (ANDRADE; ALMEIDA, 2003, 151-3)

O sentimento de vingança, pouco depois, cede lugar À presença da melancolia e da alusão à morte, em uma apropriação atarantada de referências simbolistas:

Luciano – Diga Gustavo, você sofreu muito mesmo?  
 Gustavo – E você?  
 Luciano – Eu? Sim, pra valer, no começo. Mas agora que te vejo curado, que te vejo salvo, mesmo que eu a amasse com amor ou com loucura, estou quase alegre...  
 Gustavo – É o melhor partido. A gente sofre, é verdade, mas também conserva os arrebatamentos que sentiu.  
 Luciano – Eu sei, meu velho, eu sei que você teve as suas pequenas compensações!  
 Gustavo – Uma tarde, ao pôr-do-sol, no mar, ela me disse: Ou nosso amor, ou a morte!  
 Luciano – E que partido tomou, afinal? O partido de partir?  
 Gustavo – Deixando-me na boca apenas um gosto de amor e de morte. (Ibidem, 155)

A ausência de *Mon coeur balance* e de *Leur âme* em uma relação das obras publicadas por Oswald até o ano de 1941, que consta da reedição da *Trilogia do exílio* em volume único, torna-se mais um indicativo da insatisfação do escritor com a sua estreia literária. É verdade que, naquele momento, as restrições em relação às peças talvez se intensificassem em virtude de os seus interesses, em pleno processo de composição da série de romances de *Marco Zero*, voltarem-se para questões político-sociais. As pretensões associadas ao seu “teatro de tese”, substanciadas por uma sátira demolidora à civilização burguesa, possivelmente o levaram a perceber como improfícuos, ou pelo menos, pouco relevantes, os conteúdos críticos do *Théâtre brésilien*, que se ocupa, em seu pano de fundo, de situações de afrancesamento das elites paulistas.

Fato é que as duas peças surgem no momento em que Oswald expõe, publicamente, suas primeiras considerações acerca da necessidade da valorização de uma arte nacional. Talvez as condições de improviso comuns ao processo de elaboração de ambas as obras, explicitadas anteriormente nos depoimentos de seus autores, possam insinuar a falta de uma relevância de *Mon coeur balance* e de *Leur âme* para uma compreensão do itinerário de desenvolvimento dos ideais nacionalistas do escritor relacionados às iniciativas artísticas. Tratar-se ia, no entanto, de um júzo pouco pertinente, uma vez que, de um modo geral, a proposta de “fundar o teatro brasileiro” (ALMEIDA, 26 de set. de 1954, 5) já revelaria, em conjunto com o artigo “Eva” veiculado na seção “Lanterna Mágica”, a consciência por parte

de Oswald, acompanhado de Guilherme de Almeida, de que a dramaturgia nacional encontrava-se parcimoniosa em suas realizações, sendo necessárias intervenções nesse segmento, no mínimo, ainda incipiente.

Além disso, a adoção do francês na redação da peça define-se como um recurso que pode ser considerado bastante elucidativo. De um lado, demonstraria que as questões nacionalistas do escritor afastam-se de uma perspectiva mais radical em relação à apropriação pelas artes brasileiras dos chamados “estrangeirismos”. De outro, esboçam certas condições sob as quais se deveria realizar esse acolhimento: harmonia e naturalidade; atributos que, na livre leitura de Oswald, não se manifestariam no afrancesamento de Eça de Queiroz. A primeira das duas circunstâncias seria contemplada, por exemplo, no fato de a peça, ainda que redigida em língua francesa, evocar tipos considerados brasileiros, pertencentes a elites abastadas de São Paulo nos anos 10 do século XX. A segunda, por sua vez, emergiria da plausibilidade do idioma na iniciativa artística em questão, que segundo alguns críticos, adapta-se de forma espontânea ao conjunto de cenas refinadamente elegantes dos atos. (BRITO, 8 de jan. 1916, 6)

Cabe ressaltar que os sentidos desse ideário nacionalista de Oswald no contexto de elaboração das peças em francês delineiam-se, pelo menos, em dois artigos já mencionados: “Em prol de uma pintura nacional” e, fundamentalmente, “José Wash”. Admitindo que a “praia elegante” referida na apresentação do espaço cênico de *Mon coeur balance* seja, de fato, o balneário de Guarujá, como já o fizera Eudinyr Fraga (2003, 17), os seus autores reportam-se a um ambiente visto como tradicional dos grupos sociais mais abastados. Apesar de reproduzir um estilo de vida comum à burguesia europeia, em suas visitas a estações de água e a praias, a costa da Baixada Santista correspondia a um espaço representativo dos bons hábitos de veraneio das elites paulistas, das quais Oswald fazia parte. O lugar constituía-se como uma importante referência no imaginário da sociedade de São Paulo no plano dos costumes tidos por requintados, comparáveis com o estágio civilizatório que se atribuía à cidade (VAZ, 2003, 55). Assim sendo, o uso do francês no texto mostrar-se-ia uma concessão.

A perspectiva concessiva, demonstrando mais uma vez um menor grau de intransigência em relação a suas posições nacionalistas, revela-se igualmente na análise que Oswald realiza da exposição de José Wash, publicada no *Correio Paulistano*.

É, como o nome o indica, uma mistura engenhosa de caipira e de inglês, contemplativo, pois, por dupla marca, quietarrão e prático [...]. Abriu, enfim, a sua

exposição e parece que vai triunfando com a aprovação de todas as cabeças que olharam e que não olharam.

De fato, José Washth merece bem essas afirmações, contestes da sua superioridade de pintor.

Ele é nosso e é também de Paris – disse-o o “salon” – é, pois, artista antes de tudo, depois artista brasileiro, o que não deixa de lhe acrescentar originalidade geográfica e importância para nós (ANDRADE, 12 de jan. 1916, 2)

A sensibilidade manifesta na elaboração de um interessante trocadilho envolvendo o nome e as características do pintor cria um contexto favorável à concessão: José Washth é, antes de tudo, um artista. Assim sendo, não deve restringir as possibilidades que a sua técnica e o seu senso artístico ensejam-lhe. Os temas parisienses são admitidos, pois contribuem para que se reconheça a destreza de sua pintura; entretanto, para Oswald, o seu caráter superior, conforme observado antes, reside sobretudo na naturalidade com que os objetos figuram na tela. Expostas ao mesmo tempo, as obras inspiradas em motivos franceses e brasileiros harmonizam-se na sua perícia, e os contrastes provenientes dessa presença simultânea apenas denunciariam o seu talento de captar e expressar a singularidade de cada uma das ambiências representadas.

A publicação do primeiro livro, no entanto, não corresponde ao único evento significativo no ano de 1916 para Oswald. No dia 1º de novembro, ele se torna o redator da edição paulistana do *Jornal do Comércio*<sup>33</sup>. Sua presença no periódico ao longo dos anos será acompanhada de uma série de acontecimentos e de discussões importantes não apenas para o processo de redefinição de seu ideário de valorização das artes nacionais, mas também para o desenvolvimento de uma consciência acerca da necessidade de uma renovação das manifestações artísticas em seus diversos meios. São exemplares, nesse sentido, o encontro com Mario de Andrade, a descoberta de Brecheret e a publicação de um artigo sobre a exposição de Anita Malfatti.

Do *Diário Popular* a *O Pirralho*, testemunhou-se o contato e a desenvolvimento de um gosto pelas artes e pela atividade junto à imprensa, além da emergência de certas preocupações nacionalistas. Em relação ao segundo periódico, pode-se dizer que a sua vivência enquanto redator ou apenas colaborador antecipou-lhe algumas questões que, mais tarde, seriam objetos de problematização pelas propostas modernistas, ainda que o semanário não fosse uma publicação homogênea quanto a sua modernidade. Conforme observara Brito Broca, “a revista se ligava por um lado ao clima de 1900 e por outro já prenunciava o

---

<sup>33</sup> Não se pode desconsiderar também a publicação em periódicos de trechos de uma das versões de *Memórias sentimentais de João Miramar*, sua primeira incursão no romance.



Modernismo. Não dispensava ainda umas colunas de prosa melíflua com os ‘Bilhetinhos a Míriam’, gênero subsymbolista com larga aceitação na época” (BROCA, 2005, 311).

Decerto, o principal fator de modernidade de *O Pirralho* residia no fato de que, para além de seguir a tradição brasileira dos periódicos de críticas de costumes – que vinham desde o tempo do Império – o semanário detinha um caráter mais ou menos singular: o Brasil que ele retratava já não era o dos nomes luso-brasileiros, mas um novo país, que nascia, entre outros meios, a partir da chegada dos imigrantes, sobretudo de italianos, e do acelerado processo de urbanização e de industrialização que se desencadeava. Registrava o fenômeno social de uma *urbe* portadora de uma internacionalidade, que se formava com a imigração, substanciando-o, por exemplo, na invenção de um dialeto ítalo-paulista. Resta tratar do modo como a vivência no *Jornal do Comércio* relacionar-se-á não apenas com essas e outras disposições vistas como modernas, mas também com as consideradas mais passadistas.

### 1.3 Surge o defensor dos ideais modernistas

De um lado, conjunturas anarquistas, greves e irregularidades em relação à circulação monetária; de outro, um otimismo em face do progresso alcançado pela cidade de São Paulo, manifesta numa significativa confiança no regime e no país pelas elites políticas, econômicas ou mesmo intelectuais. Oswald tornara-se, desde 1917, colaborador do *Jornal do Comércio*. Suas contribuições com o periódico expressam a vertente jubilosa, recenseando otimistamente a situação brasileira, deslocando-se, contudo, para as potencialidades de uma geração de artistas que traduziria, no setor das letras e das artes, o desenvolvimento da capital paulista. No ano de 1920, aproximando-se as comemorações do centenário da independência, o autor contrapõe essa situação de êxito a uma condição do cenário artístico que, em sua opinião, privilegia manifestações consideradas apáticas, próprias de um espírito conservador.

São Paulo, a melhor fatia racial a expor na vitrine do Centenário, tem a decidir o que dará em matéria de arte à curiosidade estrangeira acordada pelas fanfarras da bem intencionada reclame destes dias de preparativos [...]. Infelizmente, porém, a verdade é tristíssima: se há alguns nomes capazes de honrar qualquer grande civilização, a avalanche de obrinhas nacionais e estrangeiras que entopem o mercado é desoladora. Exposições, edições... mas, senhores, é isso que vamos apresentar como expressão de cem anos de independência! Mas independência não é somente independência política, é acima de tudo independência mental e independência moral.

Se acarinhamos o violento, o forte, o pessoal, o admirável Pedro Bruno, o interessante e original Lopes de Leão, acarinhamos também e com que inconsciência, os trinta e um copistas que se nos apresentam anualmente a gula de ver arte e comprar coisas.

Cuidado, senhores de *oamelote*, a verdadeira cultura e a verdadeira arte vencem sempre. Um pugilo pequeno, mas forte prepara-se para fazer valer o nosso Centenário (ANDRADE, 16 de mai. 1920, 4)).

Às vésperas da Semana de Arte Moderna, o artigo “O triunfo de uma revolução”, publicado também no *Jornal do Comércio*, associaria a exigência de novas expressões estéticas à diversidade de dispositivos técnicos, a exemplo do cinema, do avião e do telégrafo, presentes naquele período:

Havemos de andar sempre cinquenta anos atrás dos outros povos? Na França, a não ser o pavoroso Henri de Régner e a perigosa ninhada de Rostand, não se contam mais poetas de verso feito à régua.

O século contemporâneo do cinema, do telégrafo sem fio, das travessias aéreas intercontinentais, exige uma maneira nova de expressão estética – talvez ainda eivada de absurdos aparentes, chocantes, rascante, brutal portadora de germens esplêndidos para uma primavera (ANDRADE, 08 de fev. 1922, 2).

Em sua autobiografia, Oswald reporta-se a algumas das condições no período adversas a iniciativas que se propusessem a investir contra essa suposta defasagem. Alega que “os valores estáveis da mais atrasada literatura no mundo”, expressos, em sua leitura, nas realizações de Olavo Bilac e Coelho Neto, impediam qualquer renovação. Não deixa o escritor de acenar para a existência de “um surto de Simbolismo com Cruz e Souza e Alphonsus de Guimarães”; todavia, reitera que o meio literário oficial tudo abafava, cerceando as possibilidades de desenvolvimento de manifestações que se afastassem das orientações estéticas vigentes (ANDRADE, 2002, 125).

Torna-se importante salientar que Olavo Bilac, Coelho Neto, bem como outros escritores frequentemente criticados por Oswald não permaneceram incólumes às transformações empreendidas entre fins dos anos oitenta do século XIX e princípios do século XX. Sabe-se que o primeiro, por exemplo, deixou-se seduzir, de modo semelhante a um número considerável de literatos, pelas possibilidades de uma indústria da propaganda nascente, compondo poemas com fins publicitários<sup>34</sup>. Mais tarde, conforme bem observa Flora Süssekind em *Cinematógrafo de letras*, os modernistas ironizariam tal prática, destacando-se um anúncio-blogue de “uma fábrica de sonetos, madrigais, baladas e quadrinhas”, a “Pannosopho Pateromnium & Cia” (apud SÜSSEKIND, 2006, 70) veiculado

---

<sup>34</sup> São exemplares nesse sentido as composições destinadas ao anúncio dos fósforos “Brilhante” e da “Vela Brasileira”. Ambas eram regularmente veiculadas na *Gazeta de Notícias*. Para efeitos de ilustração, transcreve-se a primeira: “Aviso a todo o fumante / que tanto o Dr. Campos Salles / como o príncipe de Gales / usam fósforo Brilhante” (11 de out. 1900, 3).

na revista *Klaxon*<sup>35</sup>. O poeta ainda envolvera-se com o cinema, não apenas contribuindo com as legendas, mas também dirigindo uma cena de *Pátria brasileira*, melodrama patriótico produzido em 1917 pela Paulista Filme (RAMOS; MIRANDA, 2000, 355).

Na passagem do século XIX para o XX, o maior envolvimento com a imprensa, recém-fortalecida em face da incorporação de uma estrutura empresarial, tornou-se uma orientação corrente no destino de muitos dos representantes das letras. Além das compensações financeiras, havia a obtenção de certo prestígio no meio social, o que poderia favorecer uma ampliação do número de interlocutores para as suas obras. No entanto, considerando-se os autores citados, Olavo Bilac e Coelho Neto, ambos mostrar-se-iam, em princípio, empenhados em resguardar as atividades que julgavam propriamente literárias das dinâmicas comuns às transformações desenvolvidas no período, inscritas, entre outras situações, na emergência desses “processos de profissionalização do trabalho do escritor” (SÜSSEKIND, 2006, 13 e ss.). Um e outro parecem atuar de modo a definir um espaço particular em torno de suas colaborações voltadas para o que, de fato, compreendem como próprias do universo da literatura, provendo-lhe um tratamento estilístico com características mais ou menos específicas.

Em Olavo Bilac, tal delimitação realizar-se-ia, por exemplo, em relação à grande parte das crônicas publicadas pelo autor, que colaborou, durante cerca de trinta anos, com uma diversidade de jornais e revistas, como *Gazeta de Notícias*, *Correio Paulistano* e *Kosmos*. Se nesses textos, manifesta-se algum tanto desprezioso, redundante, valorizando uma dicção mais objetiva e flertando com um tom satírico, nas composições que considerava verdadeiramente literárias, sobretudo as poesias, enriquecia-as de ornamentos, representados por um vocabulário magnificente, analogias com a mitologia clássica e por um acabamento técnico considerado primoroso. Naturalmente, trata-se de gêneros textuais distintos, cuja composição envolve certas singularidades no emprego de recursos e procedimentos. O que se deve destacar, entretanto, são os princípios em torno dos quais se manifesta uma compreensão sobre o modo como o escritor deve relacionar-se com o texto literário, que não deixaria de conceber-se também por meio de um confronto com as atividades jornalísticas (Ibidem, 20 e ss.). Alguns deles podem ser apreendidos a partir de um breve cotejo entre as imagens trabalhadas em dois poemas de Bilac, “O tear” e “A um poeta”.

---

<sup>35</sup> O anúncio fora publicado na edição de número sete, em 30 de novembro de 1922. Incluía uma tabela discriminando o preço dos serviços: “Quadrinhas desde \$200 a 1\$000”; “Baladas, desde 1\$300 a 5\$000”; “Madrigais, epitáfios, acrósticos, etc. a preço de ocasião”; “Sonetos simples 1\$200”; “Idem com rimas ricas 1\$500”; “Idem com consoante de apoio 2\$100”; “Idem com chaves de ouro “3\$000”. Destacava, em tom de pilhéria, que se fornecia “um trabalho bem acabado, garantido por cinco leituras” (30 de nov. 1922, 18).

O primeiro alude à figura de um tecelão, que se mostra indiferente no exercer de seu ofício, trabalhando “sem alegria”, “sem alma” (BILAC, 1996, 281), apenas respondendo aos estímulos da máquina. Sua condição, percebida enquanto mera parte de um sistema produtivo de uma indústria local nascente, é vista como próxima daquela em que se encontra o profissional da imprensa, regulado pelos novos prazos e volumes de trabalho comuns às redações das grandes empresas jornalísticas. Em situação distinta, encontrar-se-ia, no segundo poema, o poeta, que “longe do estéril turbilhão da rua”, no “aconchego do claustro, na paciência e no sossego”, escreve. Como um artesão, envolve-se intensamente com o objeto que concebe, valoriza a “Arte pura” em detrimento do “artifício”, afastando-se das mediações e dos ritmos mecânicos. “Trabalha e teima, e lima, e sofre, e sua!” (Ibidem, 268). Assim sendo, Bilac parece delimitar dois territórios distintos por que circulariam os escritores: o das iniciativas propriamente literárias e das colaborações junto à imprensa. Não raro, buscando o enobrecimento daquele, depreciava o seu próprio trabalho como cronista, bem como o público leitor desse tipo de texto, conforme ilustra uma declaração veiculada em *A Notícia*:

Afinal, que somos, nós todos jornalistas e cronistas, senão profanadores da arte e ganhadores das letras? A arte pura é o ninho de escol, que raros paladares podem apreciar. Mas a humanidade não é um viveiro de almas superiores. O povo não entende de afinamentos de psicologia, nem de apuros de estilo (Idem, 08 de nov.1893, 2)

Coelho Neto também busca, em face desses processos de profissionalização do trabalho do escritor, fixar certas propriedades que distinguiriam o texto literário das contribuições para os jornais. A ornamentação será um procedimento comum na tentativa de promover tal delimitação, a fim de que se estabeleça um lugar exclusivo do “artístico”, dos representantes das letras, em meio à padronização da linguagem que se considera corrente no meio jornalístico. Vocabulário vistoso, adjetivação constante e sintaxe mais bem elaborada são alguns dos recursos de que lança mão o autor. Não por acaso, Nicolau Sevcenko observa que, no contexto de expansão da imprensa, “o chavão e o lugar-comum passam também a ser o timbre identificador do literato (SEVCENKO, 1983, 99). Nesse sentido, a um padrão linguístico cultivado nas redações dos mais diversos periódicos, responderia outro, o qual teria como preceito fundamental possibilitar a imediata associação dos textos a ele condicionados ao universo próprio da literatura.

Em certos aspectos, as reivindicações de Oswald parecem voltar-se também contra esse entendimento que preza por um lugar à parte para as contribuições literárias. O argumento de que se serve o escritor na defesa de uma redefinição estética, segundo

estabelecido no artigo publicado no *Jornal do Comércio*, pauta-se na emergência de uma nova paisagem técnica. Em uma sociedade que se reconhece como sendo materialmente moderna, não se justificaria a presença de certos procedimentos considerados antiquados, passadistas, como o apego à metrificacão. Tal orientacão assumida em seu discurso não deixaria de opor-se, por assim dizer, à “política de isolamento” adotada por Coelho Neto e Olavo Bilac. Em direcão contrária a ambos os autores, que atuariam definindo limites que circunscreveriam um espaço singular à literatura, os adeptos de uma renovacão literária mostrar-se-iam empenhados em flexibilizar ou mesmo dissipar essas divisas. Enquanto de um lado, reluta-se em adotar recursos característicos de símbolos de um tipo de modernidade, como a crônica no seio das grandes empresas jornalísticas, com seus ganchos e inevitáveis redundâncias, de outro, as sugestões formais que trazem os signos da vida moderna, a exemplo do telégrafo e do cinema, dispõem de um favorável acolhimento. Demonstra-o o processo cinematográfico empreendido por Oswald na estruturação dos capítulos de *Os condenados*.

Em se tratando do primeiro romance publicado por Oswald, apesar de uma influência direta sobre os próprios procedimentos de composicão da narrativa, organizada, tal como destaca um artigo de Mário de Andrade, “seguinto a belíssima lição do cinematógrafo” (1924, 27), o diálogo com o horizonte técnico realiza-se de uma forma ainda bastante contida. A presença do dispositivo corresponde, em grande parte, a uma mera figuração, manifestando-se enquanto citação, referência. Revela-se, por exemplo, na própria profissão de um de seus personagens principais, João do Carmo, que deixa o Nordeste, seduzido pelo progresso da cidade de São Paulo, para trabalhar como telegrafista. Desponta na alusão ao taxi<sup>36</sup>, um serviço até então recente na capital paulista, cujo primeiro ponto, situado na Estacão da Luz, surgira em 1920, a fim de atender aos barões de café que vinham do interior do Estado. Evidentemente, a sua vivência no jornalismo também precipita-se sobre a escrita, refletindo-se na disposicão de frases curtas, parágrafos pouco extensos e cortes repentinos na exposicão dos relatos.

Em todo caso, será essa a realizacão propriamente literária que o escritor, a partir da leitura de alguns trechos, tornará pública na Semana de 22, ao lado de outras iniciativas que se consideravam modernas nos diversos campos das artes, como a música de Heitor Villa-Lobos e a pintura de Anita Malfatti. Torna-se essencial, portanto, analisar o modo como a obra *Os condenados* responderia aos desejos de modernizacão expressos nas propostas teóricas e

---

<sup>36</sup> A personagem Alma será uma das usuárias desse serviço de locomoção. “Sentindo-se melhor saiu chorando, na madrugada. Tomou um taxi chorando, foi para casa chorando. O chofer tinha uma cara redonda e branca (ANDRADE, 1922, 53).

estéticas daquele movimento cultural, do qual Oswald, por meio de uma série de artigos redigidos desde 1920, mostrara-se um dos mais ferrenhos articuladores. É preciso investigar, no contexto das produções literárias daquele primeiro quarto do século XX, a relação que se estabelece entre as suas teorias e observações, ainda que inicialmente algum tanto indefinidas, sobre os princípios que deveriam seguir as letras nacionais e o seu primeiro romance publicado de forma integral.

#### 1.4 *Os condenados: uma prosa cinematográfica.*

No dia 18 de outubro de 1921, em meio ao trabalho de articulação dos ideais e das propostas de renovação das artes brasileiras, que se celebrariam meses depois na Semana de Arte Moderna, Oswald afirmava ter concluído, em depoimento ao jornal *Gazeta de Notícias*, as partes de sua *Trilogia do Exílio*. Os romances, até aquele momento, intitulavam-se *Os condenados*, *A estrela de absinto* e *A escada de Jacob*, livros que, na opinião do escritor, viriam a contribuir com “a revolução de estética e de pensamento” empreendida pela “mocidade paulista”. Representavam tal geração, entre outros nomes, Menotti Del Picchia, com o seu “consagrado” *Juca Mulato*, Mario de Andrade, pela “visão inteiramente nova” de *Pauliceia desvairada*, e Guilherme de Almeida, observando-se a admirável habilidade de composição presente em *Canções Gregas*<sup>37</sup> (ANDRADE, 18 de out. 1921, 2).

Oswald informara em seu depoimento que pretendia publicar os livros após o centenário da independência, considerando inclusive a hipótese de editá-los na Europa. Nenhum dos volumes da trilogia, no entanto, teve seu processo de edição realizado fora do país. O primeiro deles lançou-se pela editora de Monteiro Lobato, depois de realizado o célebre evento modernista no Teatro Municipal de São Paulo. A Hélios, coube, já no ano de 1927, a publicação do segundo. O último é impresso pela Companhia Editora Nacional, em 1934, com o título de *A Escada Vermelha*, cujo termo qualificativo remonta-se às orientações políticas e ideológicas seguidas pelo escritor no período. Em 1941, os três romances foram lançados pela Livraria do Globo em volume único, que passou a intitular-se *Os condenados*. A obra que anteriormente recebera tal denominação tornou-se *Alma*. Manteve-se o título de *A Estrela de Absinto* e retirou-se, do terceiro, o determinante alusivo à doutrina comunista.

---

<sup>37</sup> As obras de Mário de Andrade e de Guilherme de Almeida, às quais se refere Oswald, ainda não haviam sido publicadas na época do depoimento para a *Gazeta de Notícias*.

Uma nota de Oswald presente na reedição da Livraria do Globo trazia informações acerca do período em que todos os livros foram escritos, de 1917 a 1921, confirmando a data de conclusão expressa pelo escritor na *Gazeta de Notícias*. Adverte que os três volumes publicados espaçadamente sob o título *A trilogia do exílio* reeditaram-se na sua forma literária primitiva. Não informa, no entanto, que fizera, como bem observou Mario da Silva Brito, algumas breves modificações no texto, promovendo também a retirada de citações e dedicatórias apostas nas ocasiões anteriores (BRITO, 2008, 8). Entre o longo intervalo do início da redação do tríptico até a publicação de sua última parte, divulgaram-se, em jornais e revistas, passagens dos romances. *Klaxon*, por exemplo, veiculou um trecho de *A Estrela de Absinto* (ANDRADE, 15 de out. 1922, 3-4). O *Correio Paulistano*, nas edições de 14 e 24 de maio de 1921, reproduzira um fragmento do mesmo livro; cerca de um mês antes, já havia dedicado sua primeira página ao acolhimento de excertos de *A escada de Jacob* (Idem, 21 de abr. 1921, 1).

Conforme se apontou na introdução, das três obras referidas, apenas a primeira, *Os condenados*, importaria diretamente aos interesses desta pesquisa. Os outros dois volumes, ainda que se considerassem as datas informadas pelo escritor sobre o término de sua redação, não atendem às condições propostas para incluírem-se enquanto objetos de estudo, tendo em vista que seu período de publicação excede os limites cronológicos definidos para a realização da análise. Além disso, editados depois de as primeiras contribuições literárias mais radicais do escritor terem vindo à tona, ambos surgem, sobretudo em seus processos de recepção junto ao público e à crítica, enquanto referências descontextualizadas ou mesmo defasadas. Tal defasagem também tornaria as obras *A estrela de absinto* e *A escada vermelha* pouco significativas ao propósito mais geral que orienta a investigação comum à tese: indagar, a partir das iniciativas do escritor na imprensa e na literatura, percursos relacionados à emergência de um Oswald visto como moderno, perscrutando as coordenadas de desenvolvimento de suas primeiras realizações que se reconhecem como vanguardistas.

Em se tratando do histórico da recepção de *Os condenados* junto a segmentos da intelectualidade brasileira, ainda não se dispõe de pesquisa tão minuciosa quanto a empreendida por Mário da Silva Brito no artigo “O aluno de romance Oswald de Andrade”. São as indicações ali expressas que orientaram, inicialmente, o trabalho de busca das várias referências feitas ao livro por escritores e por outros intelectuais no período de sua publicação. Veiculado pela primeira vez, em série, no *Suplemento Literário* do jornal *O Estado de São Paulo*, o texto promove uma recuperação de notas e resenhas que, entre outros aspectos, registram a impressão de modernidade suscitada pela narrativa. O objetivo consiste em

ilustrar a sensação de novidade produzida sobre a crítica em torno do estilo e da estrutura próprios da prosa, defendendo que, na época de seu lançamento, a obra tornava-se reconhecida por um certo afastamento da literatura em curso. Refere-se, de início, aos comentários de Carlos Drummond de Andrade, os quais ressaltavam a inovação e a atualidade do romance, condições que o fariam, segundo o então jovem redator do *Diário de Minas*, destoar das iniciativas literárias correntes (BRITO, 2008, 11). Em seguida, recorre à apreciação realizada pela revista *América Brasileira*, que julgava *Os condenados* um livro “novo e desnorteante”, cuja forma revelar-se-ia “inérita e imprevista” (Ibidem, Ibidem). Maria da Silva Brito alude ainda à avaliação da *Gazeta de Notícias*, reproduzindo os juízos do colunista da seção “Livros Novos”, para quem a escrita de Oswald revelava-se portadora de um estilo diferente do comum. (Ibidem, Ibidem).

Fato é que essa impressão de rompimento com as normas de concepção de um romance já não dispunham mais, no momento em que se publicava o segundo volume da trilogia, *A estrela de absinto*, de condições de manifestação. O próprio escritor teria contribuído, com a prosa ágil e inventiva de *Memórias sentimentais de João Miramar*, para que as inovações relacionadas ao processo de composição, antes celebradas por ocasião do lançamento da primeira obra do tríptico, dispusesse, poucos anos depois, ora de um esquecimento, ora de uma contestação. Mario Gustini, por exemplo, promovera um questionamento acerca da modernidade de *Os condenados*, advertindo acerca do seu suposto desajuste em relação às propostas de renovação da literatura nacional defendidas pelos modernistas. Reproduz-se, a seguir, um trecho da crítica, divulgada, primeiramente, no semanário *A. B. C.*, do periodista que se tornara conhecido, desde os tempos de sua colaboração com *O Pirralho*, pelo pseudônimo de Stiunirio Gama.

Os pseudofuturistas aguardavam o livro de Oswald na certeza de que o fundador da escola apresentaria, fatalmente, uma obra ruidosa pela maluquice. A expectativa, porém, foi nova decepção: *Os condenados* alcançou, graças ao trabalho preparatório, algum sucesso de livraria, mas o leitor não encontrou nas suas páginas o apregoado futurismo. Oswald enganara os companheiros de seita, apresentando-lhes obra normal, revelando, no fundo e na forma, os mesmíssimos métodos dos escritores passadistas por ele atacados, mas seguidos... De futurista, no belo livro de Oswald de Andrade havia apenas a chocante descrição de um parto... Isso também, aliás, não era novidade, porque o grande passadista que foi Stecchetti, uma infinidade de anos antes, na sua *nascituro*, relatava, em verso, como se nasce, concluindo a sua narrativa, como para pedir escusas ao leitor, com esta frase imensamente feliz: *miglior dir come si nasce che dir come si muore*. (GUSTINI, 13 de nov. 1926, 12).

Cerca de dois anos antes, quando da publicação de *Memórias sentimentais de João Miramar*, Mario de Andrade já se referira ao primeiro volume de “A trilogia do exílio” como



uma obra ainda desalinhada dos propósitos e das reivindicações modernistas. Considerava a narrativa de Alma permeada de “bugigangas sonoras”, que resultavam num discurso “lento”, restrito a uma perspectiva “realista”, pouco inovadora. Diferentemente da crítica de Mario Gustini, ressalta-se, todavia, a existência de uma característica que responderia por certa modernidade: “o processo dos capítulos saíra eficaz simultâneo, seguindo a benéfica lição do cinematógrafo” (ANDRADE, set. 1924, 27). Decerto, a análise do autor de *Pauliceia desvairada*, que se veiculara na *Revista do Brasil*, buscava manter determinada coerência com as formulações estéticas presentes no livro *A escrava que não é Isaura*, cuja publicação realizar-se-ia já no ano seguinte, em 1925. A sua falta de entusiasmo diante de *Os condenados*, no entanto, mostrava-se anterior, conforme revelara a pouca atenção concedida por Mário ao romance de Oswald, preterido em face de *O Homem e a morte*, de Menotti del Picchia<sup>38</sup>.

De um lado, uma significativa excitação manifesta em seu lançamento, tomando-o como obra inovadora; de outro, um sentimento de descrença prematuro, extemporâneo em relação ao caráter modernizante do livro, que o considerava, pouco tempo depois de sua publicação, bem próximo das realizações de escritores tidos por passadistas. Naturalmente, foi preciso esperar alguns anos para que se pudesse avaliar, de um modo mais objetivo, a situação de *Os condenados* no panorama da literatura brasileira, longe do fervor dos embates e das polêmicas estimuladas pelas causas modernistas. Sérgio Milliet fora o primeiro a dedicar-se ao desenvolvimento dessa possível avaliação, a partir de um ensaio publicado no periódico *Planalto: quinzenário de cultura*, em setembro de 1941. O texto foi elaborado por ocasião da iniciativa da Livraria do Globo de reeditar naquele ano, em volume único, as obras do ciclo de *A trilogia do exílio*. Um dos pontos principais da análise correspondia ao reconhecimento da existência de certas falhas por partes dos estudos, até então incipientes, acerca da história do romance moderno, que teriam negligenciado, em linhas gerais, as influências diretas e indiretas de obras consideradas precursoras. Na opinião do autor, entre as iniciativas literárias que dispuseram de uma reduzida valorização em tais investigações históricas, encontrar-se-ia a narrativa de Oswald.

Afirma Sérgio Milliet em sua crítica que “tanto pela data da primeira edição como pela técnica do romance, a síntese psicológica, a preocupação realística, o valor da documentação sociológica e o estilo, o livro de Oswald de Andrade classifica-se como obra precursora” (1º de set. 1941, 6). Observa que, na composição e na apresentação dos personagens da narrativa,

---

<sup>38</sup> No terceiro capítulo do presente estudo, serão expostas as circunstâncias em que essa preterição se desenvolvera.

abandona-se a introspecção, “fastidiosa”, em benefício do gesto expressivo. Revelar os estados psicológicos através de suas próprias ações, relacionadas a “situações reais”, define-se, para o crítico, como “muito mais eficiente, direto e também difícil do que perder-se no emaranhado explicativo das frases, das palavras, que nunca refletem exatamente uma reação, mas a embelezam, ou a mutilam” (Ibidem, ibidem). Segundo Milliet, à exceção de *Angústia*, de Graciliano Ramos, e de algumas obras de Jorge de Lima, não haveria, na década de 30, romances que tenham fugido à técnica psicológica introduzida por Oswald no primeiro volume da trilogia.

A preocupação realística comum à prosa do escritor paulista consistiria também, conforme expresso no ensaio, em um dos caracteres manifestos no romance moderno. “Com *Os condenados* perde-se afinal o preconceito das personagens heroicas, criadas “de toutes pièces” para defesa de uma tese. Desaparecem os tipos de homens bons e de homens ruins, de galãs e de traidores, e de virgens à espera do eleito” (Ibidem, ibidem). De acordo com Milliet, nem mesmo o naturalismo brasileiro, “quase tão falso como o romantismo”, teria retratado a vida, de uma forma tão espontânea e simples, em suas contradições, conferindo visibilidade a um nóculo da cidade de São Paulo que os entusiastas mais obstinados do cosmopolitismo preferiram ignorar. Nesse sentido, destaca que Oswald apoia-se em uma sólida documentação sociológica, resultando numa obra, em certa medida, muito próxima de uma análise literária de processos sociais. Tudo sistematizado em torno da sua sensibilidade ímpar, que capta todo o processo socioeconômico e cultural da sociedade paulistana. (Ibidem, ibidem)

As novidades incontestáveis de *Os condenados*, no entanto, imputam-se à sintaxe e à estruturação dos capítulos. “Ninguém porá em dúvida o valor de inovação de sua frase curta, incisiva, de um colorido intenso”, que “se adapta como um maiô à vida trepidante do século” (Ibidem, ibidem). Revelaria a técnica, por sua vez, “a inovação do método cinematográfico aplicado ao romance”, a “descoberta dos processos rápidos de desenvolvimento do enredo, abolição das passagens de tão pouco sentido literário”. Milliet destaca também a síntese dos cenários, “marcados em pouquíssimos traços, absolutamente essenciais” (Ibidem, ibidem). Trata-se de uma avaliação bastante próxima da realizada, cerca de trinta anos depois, por Mario da Silva Brito no artigo publicado em *O Estado de São Paulo*, que destaca, no livro de Oswald, a adoção de recursos sugeridos pela gramática e pela sintaxe do cinema. Acrescenta apenas que, “ao expor de modo contrapontístico a trama, ao recorrer à simultaneidade de cenas e situações”, o escritor “abria caminho para o romance fragmentário, de que irá ser o pioneiro e o mais notável cultor, sendo seus marcos *Memórias sentimentais de João Miramar e Serafim Ponte Grande*”. (BRITO, 2008, 7)

A proximidade entre o estilo conferido à redação de *Os condenados* e a linguagem cinematográfica, de fato, tornara-se, desde a sua publicação, uma referência comum aos que enfatizavam o caráter inovador do romance. Entre as diversas observações, comentários, seja visando à elaboração de um exame mais crítico da narrativa, seja objetivando-lhe, fundamentalmente, a divulgação, destaca-se, como uma das leituras mais significativas, a que empreendera Antonio Carlos Couto de Barros. Na resenha veiculada no sexto número da revista *Klaxon*, cerca de um mês depois da publicação do livro de Oswald, ressaltava-se a inovação proposta pela obra nos seguintes termos:

Acontece com “Os condenados” o inverso do que acontece com as pinturas impressionistas. Nestas é necessário a distância, para ver claro e bem, para se poder compreender a sua geometria e o seu colorido, que diretamente estão relacionados com o espaço entre espectador e objeto contemplado. Ao contrário, no livro de Oswald de Andrade prescinde-se perfeitamente do espaço; é preciso olhar de perto, muito de perto. O principal no romance, não tem importância; o enredo. O que importa, então? Os detalhes. Aí é que Oswald se revela prodigioso. Seu gesto de milagre faz surgir, como nos contos de fadas, – castelos, luzes, apoteoses, através dos quais passam os seus personagens de caoutchouc, impermeáveis à alegria de viver, inchados de miséria e de fatalidade. Com espantosa economia de traços, Oswald arma um ambiente, articula seres, derrama vida vermelha sobre a realidade chlorótica, de gelatina...

O livro inaugura em nosso meio técnica absolutamente nova, imprevista, cinematográfica. Ao leitor é deixado adivinhar o que o romancista não diz, ou não devia dizer. (BARROS, 15 de out. 1922, 13).

O recurso a uma técnica dita cinematográfica corresponde também a um dos tópicos fundamentais da elogiosa crítica que Tristão de Ataíde, pseudônimo de Alceu Amoroso Lima, publica em *O Jornal*. O artigo, que trata ainda de obras de outros modernistas, *Pauliceia desvairada*, de Mario de Andrade, e *O homem e a morte*, de Menotti del Picchia, valoriza, sobretudo, as benéficas influências que o cinema exerce sobre a capitulação de *Os condenados*.

Ha muito que a divisão forçada em capítulos vem mostrando que frequentemente trai a naturalidade da ação. Ou a continuidade sacrifica a variedade ou esta parcela e diminui a intensidade daquela. Neste livro, suprimiu o sr. Oswald de Andrade a capitulação convencional e consegue comunicar à narrativa uma vivacidade que de outra forma perderia. Procura a simultaneidade das ações, de forma a conservar à vida e ao ritmo do pensamento a sua marcha original. A ordem da exposição lógica está muitas vezes em contradição com a desordem aparente dos acontecimentos e das ideias. Sente-se, nesta reação contra a ordem artificial, a influência do cinema como a proclamou Epstein ou como a ensaiou também Jules Romains. Consegue, mesmo sem as dissonâncias nervosas do sr. Mario de Andrade, uma simultaneidade de ação superior à que se poderia realizar na tela, pois a palavra sugestionadora não está sujeita às contingências da teatralização prévia, a que se vê forçado o cinema. (LIMA, 21 de jan. 1923, 1).

A relação de proximidade com o cinema atribuída por Couto de Barros e por Alceu de Amoroso Lima irá ressoar em demais análises contemporâneas da publicação da obra, a exemplo da realizada por Monteiro Lobato, o primeiro a realçar-lhe, pelas páginas da *Revista do Brasil*, o processo cinematográfico, reconhecendo a sequência narrativa da infância de Luquinhas, filho de Alma, como “uma série de quadros à Griffith” (LOBATO, set. 1922, 69). Manifesta-se igualmente nas avaliações posteriores, não apenas nas empreendidas por Sérgio Milliet e Mário da Silva Brito, mas também na que desenvolve Antonio Candido em *Estouro e libertação*, admitindo a disposição cinematográfica como “uma solução técnica feliz” (CANDIDO, 2011, 14). Apesar de sua indiscutível pertinência, tendo em vista o fato de a prosa constituir-se também a partir de fragmentos, cortes, sobreposições, aproximando-se do modo de narrar característico do cinema, tal propriedade, algum tanto irresoluta no texto de Couto de Barros, não é atribuída por uma motivação exclusiva dos elementos textuais, dos recursos estilísticos de que Oswald lança mão ao compor *Os condenados*. Atendo-se aos princípios expostos no editorial do primeiro número de Klaxon, observa-se que, talvez, a aproximação do romance da lógica da cinematografia significasse muito mais uma forma de ressaltar-lhe a modernidade do que simplesmente descrever e analisar uma orientação propriamente estética.

KLAXON sabe que o cinematógrafo existe. Pérola White é preferível a Sarah Bernhardt. Sarah é tragédia, romantismo sentimental e técnico. Pérola é raciocínio, instrução, esporte, rapidez, alegria, vida. Sarah Bernhardt = século 19. Pérola White = século 20. A cinematografia é a criação artística mais representativa da nossa época. É preciso observar-lhe a lição. (15 de mai. 1922, 2)

É nesse sentido que a obra *Os condenados* responderia aos desejos de modernização expressos nas propostas teóricas e estéticas do movimento cultural do início da década de 20, integrando-se, apesar das ressalvas de Mário de Andrade, às causas modernistas. Sua escrita torna-se um ensaio que busca aproximar-se da “criação mais representativa” daquele primeiro quarto do século, no qual o senso da transitório, do movimento e da substituição permanente e acelerada dos estímulos intensificava-se. Compunha-se, em face de tal exarcebação, a própria ideia de modernidade, como multiplicidade e simultaneidade de experiências. Ao lado das impressões visuais resultantes dos deslocamentos mecânicos que, com a expansão das redes ferroviárias e a crescente automobilidade, realizam-se de forma mais vigorosa no meio social, perdura no espaço urbano uma circulação maciça de imagens efêmeras, por intermédio de uma difusão ainda maior de cartazes, jornais, catálogos de moda e demais publicações ilustradas. Painéis em que se divulgam produtos alimentícios e bens de consumo, anúncios de

casas de lazer, salas de música, cafés-concerto, circos e hipódromos, em sua aguda presença, contribuem para a emergência de uma nova intensidade de estimulação sensorial, caracterizada, entre outras circunstâncias, por um bombardeio de impressões, sobressaltos, fragmentos e sensações fugazes sobre a percepção.

É também nessa cultura da visualidade, em parte, voltada para o incentivo de uma ambiência social e a produção de desejos em um meio consumidor, que se demarcariam as condições da desenvolvimento da “base psicológica do tipo metropolitano de individualidade” de que trata Georg Simmel, em 1902, na conferência *A metrópole e a vida mental*. Em suas considerações, “a rápida convergência de imagens em mudança, a descontinuidade aguda contida na apreensão com uma única vista de olhos e o inesperado de impressões súbitas” (SIMMEL, 1967, 14) tornaram-se vetores fundamentais da reestruturação da psique urbana. Um pouco mais tarde, Walter Benjamin compreenderá que esse ambiente de fluxo da experiência das metrópoles, povoado por efemeridades, choques e deslocamentos, encontra no cinema a sua plena realização<sup>39</sup>.

“A literatura moderna encontra-se saturada de linguagem cinematográfica”, observara Jean Epstein a propósito das relações entre o cinema e as artes literárias no princípio do ensaio “Le cinema et les lettres modernes” (EPSTEIN, 1974, 65), publicado em 1921. Em seguida, o cineasta estabelece a polarização entre o teatro e as iniciativas da cinematografia e da literatura moderna, tensão à qual, como visto, não deixará de referir-se o editorial do primeiro número da revista *Klaxon* cerca de um ano depois.

A literatura moderna e o cinema são igualmente inimigos do teatro. Toda tentativa de reconciliação não resultará em nada. Duas estéticas, como duas religiões, não podem conviver lado a lado como estranhas, sem se combaterem. Com esse duplo assédio, das letras modernas e do cinema, o teatro, se não morrer, vai se enfraquecer progressivamente. É um dado consumado. Especialmente um teatro onde o bom ator tem de enfrentar um monólogo de quarenta versos falsamente regulares, lutando para sobreviver à verborragia. O que pode este teatro contrapor a uma tela onde se registra o menor movimento dos músculos e onde um homem, que nem ao menos precisa representar, me encanta porque, simplesmente como homem, o mais belo animal da terra, anda, corre, para e se volta, às vezes para oferecer seu rosto como alimento ao espectador voraz (Ibidem, ibidem)

Como se pode perceber, a lição do cinematógrafo a que aludia o mensário de arte moderna aparenta encontrar em Epstein os princípios de suas orientações. Sarah Bernhardt

---

<sup>39</sup> Em “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, Walter Benjamin considera o cinema não apenas uma manifestação quase que inevitável de uma remontagem, realizada no período, das condições da percepção em componentes dinâmicos, temporais e sintéticos, mas também um conveniente instrumento de exercício da sensibilidade e de reações que se exigem dos sujeitos em face de um aparelho técnico cujo papel cresce cada vez mais em sua vida cotidiana (BENJAMIN, 1996, 174). Sujeitos que, posteriormente, tornar-se-ão os objetos de todas as indústrias da imagem e do espetáculo no século XX.

representaria, em seu “romantismo sentimental e técnico”, a verborragia artificial que se deve combater. Perola White, em contraposição, responderia pela espontaneidade, a valorização do lado humano em toda a sua vivacidade, “alegria”, “rapidez”, “que anda, corre”, fascinando o espectador. Também a leitura que Couto de Barros realiza sobre *Os condenados*, reconhecendo no romance a disposição de uma técnica cinematográfica, parece manifestar certa sintonia com as formulações do cineasta francês. “Ao leitor é deixado adivinhar o que o romancista não diz, ou não devia dizer”, observa-se na crítica sobre o livro presente na revista *Klaxon* (BARROS, 15 de out. 1922, 13). Essa característica identificada na obra de Oswald, que concorreria para a modernidade da narrativa, revela-se bem próxima do que Epstein, em “Le cinema et les lettres modernes”, define como “estética da sugestão”: “Não mais se conta, indica-se. Isso possibilita o prazer de uma descoberta e de uma construção” (EPSTEIN, 1974, 66). Trata-se, de modo semelhante, da própria “palavra sugestionadora” a que se reporta Tristão de Ataíde.

O articulista de *O Jornal*, conforme aponta a passagem de sua crítica reproduzida anteriormente, revela-se pouco mais preciso do que o colaborador de *Klaxon*. Expõe determinados referentes em torno dos possíveis influxos que Oswald recebera da arte cinematográfica. Considera Tristão de Ataíde, com efeito, que o romance *Os condenados*, muitas vezes, rompe com a exposição lógica por não considerá-la oportuna a uma representação natural de certos acontecimentos. De acordo com as suas considerações, entretanto, esse rompimento realiza-se sob “a influência do cinema como a proclamou Epstein ou como a ensaiou também Jules Romains”. O que importa é “conservar à vida e ao ritmo do pensamento a sua marcha original”, ainda que se implique a simultaneidade de ações (LIMA, 21 de jan. 1923, 1). Desenvolve-se, portanto, o que o cineasta denomina por “estética da sucessão”, no qual a montagem imprime todo o dinamismo da ambiência moderna, quer sobre o filme, quer sobre a obra literária. (EPSTEIN, 1974, 67)

Naturalmente, o romance apresenta outras características que dialogam com o ideário modernista. A referência a cantigas de roda, por exemplo, insere-se na perspectiva de renovação defendida pelo movimento, sobretudo, em virtude de ajustar-se ao modo de contestação dos valores formais em que, até então, repousaria a literatura nacional. “Soropango da vingança / Toda a gente passarão” (ANDRADE, 1922, 160), são os versos de uma das antigas canções que se interpõem no desenvolvimento da narrativa. Esse recurso ao repertório oral da cultura e da literatura consistirá num procedimento mais ou menos comum aos representantes da renovação das letras na década de 20. Manuel Bandeira, em 1925, imprimirá em seu poema, “Evocação do Recife”, alguns trechos de uma música igualmente

tradicionalista: “Roseira dá-me uma rosa / Craveiro dá-me um botão” (BANDEIRA, 1993, 362). Mario de Andrade, como se sabe, dedicar-se-á ao longo de sua vida a um intenso trabalho de pesquisa de fundo e no estudo ordenado das tradições populares no Brasil, envolvendo, entre outros objetos, músicas, parlendas, dança coreográfica e folguedos.

Dispõem também de ampla presença as representações de uma ambiência cosmopolita da cidade de São Paulo do segundo decênio do século XX, tornando-se recorrentes as referências a símbolos da modernidade, sintomáticos do progresso de uma cidade que se expandira rapidamente. O bonde, por exemplo, torna-se um elemento estratégico no processo de desenvolvimento dessas figurações, que visam, por um lado, ilustrar a vida moderna da capital paulista: “E, pela avenida extensa, passavam vendedores de jornais, anunciando tragédias, bondes chiavam nos fios elétricos, recolhendo massas macambúzias de gente” (ANDRADE, 1922, 142). Como bem observa Gínia Maria Gomes, a expressão “massas macambúzias” revela-se eloquente, haja vista destacar uma multidão taciturna, que parece sem vontade própria, deixando-se levar pelo dinamismo próprio do meio urbano (GOMES, dez. 2011, 358). Movimento constante e profusão de sonoridades relacionadas ao contexto de modernização, em que a voz dos jornaleiros ambulantes mescla-se com os ruídos dos deslocamentos dos meios de transporte.

Ao lado dos veículos reconhecidamente modernos, persistem, no entanto, os chamados tílburis, carros de duas rodas de dois assentos, com capota e sem boleia, puxados por um só animal. O escritor torna-os presentes, entre outros momentos, nas ocasiões em que João do Carmo, o telegrafista, encontra-se nos bares divagando sobre literatura na companhia de seus novos amigos: “Aplaudiam-se incondicionalmente, despedindo-se na madrugada de tílburis e bêbedos” (ANDRADE, 1922, 29). Na mesma perspectiva, situam-se as carroças que ainda circulavam de modo regular pela cidade, “tilintando” (Ibidem, 17), enchendo-se “lentamente de areia peneirada” (Ibidem, 95). A figuração de ambos os meios de locomoção torna-se representativa das diversas máculas de atraso existentes na capital paulista, tornando visíveis os contrastes próprios da sociedade de seu tempo. Talvez ali já se manifestasse o intento de Oswald de representar metaforicamente o processo de modernização do seu país, decerto, ainda sem as possibilidades inventivas de Pau Brasil, em que os signos da modernidade coexistem naturalmente com os elementos representativos de um passado.

Um outro ponto a que se confere uma significativa ilustração nos episódios do romance compreende, certamente, a vida cultural de São Paulo. Os teatros tornam-se uma referência contínua no desenvolvimento da narração. “Na esplanada do Municipal, a fanfarra da polícia tocava um trecho da *Bohème* de Puccini, em meio do povo” (ANDRADE, 1922,

63). Às vezes, evidenciava-se o êxito que muitas das encenações obtinham na cidade: “Gente saía aos magotes dos teatros” (Ibidem, 37). A alusão ao cinema, em contrapartida, mostra-se, inesperadamente, mínima. Realiza-se por ocasião de “uma camaradagem de risos e passeios” a que, na companhia de uma amiga, Camila, a protagonista permite-se: “Alma tinha sempre sono, um sono de felicidade. Quase adormecia, nas toaletes ricas, ao choro das valsas, nos cinemas do centro” (Ibidem, 148). Em outra circunstância, surge como mero elemento contextual, remetendo-se ao local de recebimento de uma notícia. “Soube, num cinema, que Mauro Glade estava preso” (Ibidem, 174).

Não há dúvidas, no entanto, de que corresponde ao estilo, à adoção de uma técnica cinematográfica, a inovação e o aspecto propriamente modernista de *Os condenados*. Enquanto a presença do bonde movido a eletricidade e de demais meios de transporte, além da própria menção ao cinema e à vida mundana, consistiria numa mera representação literária dos elementos de uma modernidade, a estruturação a partir da qual se desenvolve a prosa de Oswald reflete uma transformação da própria técnica literária. Alterações que se definem no agenciamento entre a linguagem da literatura e a do cinema, em sintonia com a redefinição nas formas de percepção e na sensibilidade do horizonte tecnológico das primeiras décadas do século XX. Já no início do romance, percebe-se o diálogo, as interações com a cinematografia, a partir do modo como os espaços e os personagens são apresentados.

O velho e o cãozinho foram andando na sombra enjoada da tarde. Tinham passeado muito. Dobraram a esquina da Rua dos Clérigos. Os vizinhos saudavam-nos. Eram ambos antigos no bairro e na cidade.

Alma havia regressado naquele instante. Retirou a blusa, mostrando ao espelho do seu quarto guindado os alvos seios manchados de apertos [...]. Chegou-se à janela. Seriam cinco horas da tarde; o velho e o cão passeavam ainda. Olhou a rua e descobriu, parado à esquina, contrito sob o chapéu de palha, o telegrafista pálido que a amava. Não a vira decerto entrar. Se soubesse onde ela andara, o que fizera... Alma teve um arrepio incontido. Se contasse ao avô... Mas não: João do Carmo era um rapaz direito, incapaz dessas torpezas.

Ele já a percebera, decerto, no balcão. Pusera-se a caminhar, num passo medido. Cumprimentou-a. Foi-se. Queria casar-se com ela, mas nunca ousara falar-lhe.

Pela rua, ia longe uma mulher de branco. Uma carroça passou, tilintando. A tarde descorava. (Ibidem, 15-7)

Sem proceder com qualquer referência ao espaço e ao tempo em que as ações desenvolvem-se, Oswald de Andrade principia o seu romance com uma curta sequência narrativa do passeio de um velho, ainda não definido, com o seu animal de estimação. O trecho, redigido sob o signo da síntese, adquire conotações imagéticas, revelando, como se pode perceber na passagem transcrita, um forte apelo visual. Produz-se um corte. Na tomada seguinte, aparentemente desprovida de maiores vínculos com a primeira, adentra-se no quarto



da protagonista. Trata-se de um movimento, de uma primeira alternância de planos, registros externo e interno. Ali, naquele espaço reservado, privado, Alma, depois de desvelar-lhe os seios, põe à vista os seus sentimentos mais íntimos, a sua vida, os desejos considerados obscuros, os quais se vê obrigada a resguardar. Por meio da personagem, desponta-se uma câmara, que retorna para o espaço externo. Registra, inicialmente, nova imagem do seu avô e do pequeno cão. *Whip pan*. Enquadra-se João do Carmo, aquele que a amava.

Durante diversos momentos da narrativa, é assim que se articulam os períodos e os parágrafos: obedecendo à lógica dos cortes e à dos movimentos de câmara. No romance, mudanças de ângulo ocorrem por vezes com maior ou menor aproximação do objeto:

Na sala espaçosa, com mesas cheias e bolotas multicores de papel nos lustres anacrônicos, a desgraçada festa dos sem amor estrugiu desde meia-noite.

Os enfeites ingênuos do teto eram um sarcasmo, para a rapariga canalha, vestida em vivo de *gigolette*, que dançava grudada ao seu par.

A orquestra, feita de um careca, de um mulato e de um artista, chorava no fundo de fumaça.

Um bêbado maxixou num bolo, com duas mulheres seminuas. (Ibidem, 19)

De início, observa-se uma perspectiva geral, que apreende todo o espaço da ação: a sala ampla, o mobiliário e o *dancing*. Os parágrafos seguintes corresponderiam a tomadas curtas e seguidas, revelando o cenário em escalas de planos variados. No segundo, aproxima-se a imagem. Um close fixa-se aos enfeites do teto. O terceiro e o quarto, em relação aos anteriores, define-se enquanto um plano médio: registra a orquestra e, após um movimento de rotação, a cena de um bêbado maxixando num bolo.

Fato é que, de todas as orientações potencializadas pelo diálogo entre o cinema e literatura, a que incide sobre o processo de capitulação responderia, segundo a fortuna crítica de Oswald, por grande parte da novidade trazida por *Os condenados*. Comumente, um romance submete-se a uma divisão por capítulos, que se tornam seções mais ou menos definidas, demarcadas. De um modo geral, essas unidades recebem um título ou um número e, por vezes, obedecem a uma linearidade em sua sequência cronológica. Na obra do escritor, à estruturação convencional contrapõe-se um arranjo de curtos segmentos ininterruptos; os limites, as divisas são sugeridas apenas, em determinadas ocasiões, por um maior espaçamento entre as linhas.

Além da inexistência de uma divisão propriamente em capítulos, a técnica cinematográfica promove a redução de intervenções que construam literalmente as imagens. Os quadros apresentam-se de um modo objetivo, abdicando-se, inclusive, da necessidade de maiores interferências por parte do narrador. Trata-se, segundo Marizete Rabelo Borges, da

faculdade de revelação direta, do poder do resumo que o cinema ensina à literatura. “A câmera mostra, reproduzindo o fenômeno da realidade, diretamente a imagem, e a tarefa de ver cabe então ao espectador” (BORGES, 1998, 130). Assim sendo, no processo de caracterização psicológica dos personagens, abandona-se a introspecção fastidiosa, em nome de uma expressividade sem escalas ou intermediações mais específicas. Dessa tentativa de aproximar-se da capacidade da exposição imediata do cinema, talvez derive uma característica de toda a trilogia que, no entendimento de Antonio Candido, revelar-se-ia falha: os personagens, “feitos de um só bloco, sem complexidade e profundidade, não passam de autômatos, cada um com a sua etiqueta moral pendurada no pescoço. Reina um convencionalismo total do ponto de vista psicológico” (CANDIDO, 2011, 15).

A leitura que Antonio Candido realiza, em “Estouro e libertação” sobre *Os condenados* e as demais obras de *A trilogia do exílio* soma-se a outras avaliações empreendidas em torno do primeiro romance de Oswald, que reconheceram, desde o seu lançamento, a existência de problemas em sua concepção. Os trechos que se reproduzem a seguir integram a crítica veiculada na *Revista do Brasil* por Monteiro Lobato, um dos primeiros a manifestar-se acerca das características do livro, publicado, conforme visto anteriormente, pela editora de sua propriedade.

Quanto à forma, impossível eximirnos de várias restrições. Se o objetivo de um escritor é transmitir ideias e sensações, essa transmissão será tanto mais perfeita quanto mais respeitar a psicologia média dos leitores. Quando, ao invés disso, arrastado por preocupações de escola, vai contra ela, na vã tentativa de inovar, em vez de causar a impressão visada, causa uma impressão defeituosa, incompleta, “empastelada”, muito diferente da que pretendeu. (LOBATO, set. 1922, 69)

Naturalmente, os apontamentos de Monteiro Lobato revestem-se de interesses e preocupações mais ou menos específicas: refrear, no panorama da literatura brasileira, “as preocupações de escola” ou, como adverte mais adiante, os vínculos a “teorias, currilhos” das tendências estéticas importadas, estrangeiras. O autor, no entanto, não é o único a ressaltar as falhas do romance. Uma pequena nota presente no *Jornal do Brasil*, por exemplo, destacava-lhe “o estilo e forma ainda desiguais e sem o último apuro artístico” (20 de dez. 1922, 8).

A apreciação de Sérgio Milliet, realizada em época relativamente próxima à do texto de Antonio Candido, também não resguardava o livro de Oswald de suas eventuais imperfeições; todavia, diferentemente do autor de “Estouro e libertação”, reconhecia-se a condição precursora da obra, valorizando-se as inovações do romance no contexto de um primeiro momento do modernismo brasileiro:

Bem sei que *A trilogia do exílio* tem defeitos, e graves. Uma crítica severa, que não levasse em conta sua precedência na história do moderno romance brasileiro, os anotaria facilmente. Mas com todas as suas falhas é uma obra que ficará e que merecia a reedição prometida. Oswald foi um precursor e seu livro permanece, vinte anos após o seu aparecimento, digno de leitura e discussão. (MILLIET, 1º de set. 1941, 6)

É verdade que quando se observa *Os condenados* sob a perspectiva da inventividade dos seus romances considerados vanguardistas, *Memórias sentimentais de João Miramar* e *Serafim Ponte Grande*, o olhar sobre as inovações trazidas pela narrativa de estreia de Oswald torna-se, de modo natural, mais reticente. Como assinalou Mário da Silva Brito, quase que inevitavelmente, compreende-se que “esses romances – Alma, A estrela de absinto, e A escada – representam os anos de aprendizagem do escritor” (BRITO, 2008, 15). O próprio modernista parece contribuir para que as características de estilo, linguagem e estrutura do tríptico dispusessem de pouca valorização acerca de suas possibilidades criativas e do seu caráter inovador. “A revolução modernista eu a fiz mais contra mim”, afirmava na série de artigos intitulada *Ponta de lança*. Em seguida, acrescenta: “Eu temia era escrever bonito demais”; “se eu não destroçasse todo o velho material linguístico que utilizava, amassasse-o de novo nas formas agrestes do modernismo, minha literatura aguava e eu ficaria parecido com d’Annunzio”. (ANDRADE, 1945, 15)

De fato, o escritor seguira esse caminho. Demolira o material linguístico de um romance, *Memórias sentimentais de João Miramar*, pondo abaixo todo um estilo convencional cultivado, em uma versão manuscrita, desde 1915, e em trechos publicados em periódicos, a partir de 1916. Reorganizou seus escombros a fim de constituir uma prosa vanguardista, que se tornaria canônica de um primeiro tempo do modernismo brasileiro e lhe conferiria destaque no cenário das letras nacionais. São das dinâmicas do processo de composição da narrativa que levaria Oswald a uma condição de escritor reconhecidamente moderno que o próximo capítulo dedica-se a tratar.

## 2 ITINERÁRIOS DA PROSA MIRAMARINA: DO RELATO CONVENCIONAL AO ROMANCE DE VANGUARDA.

Meu caro Oswald de Andrade,

[...] voltemos a 1917. Você era o príncipe da vida naqueles tempos. Encontrei-o mais tarde, numa pensão da Praça da República, onde me leu umas páginas das “Memórias sentimentais de João Miramar”, não aquelas que veio a publicar, mas outras, à feição de Eça, um Eça ultrarromântico, evocando cidades suíças e o Oriente; você percorrera esse mundo velho e podia nos atulhar de entressonhadas fantasmagorias.

Pretendia haver então lobbado em você, mau grado os disfarces da ironia, um romântico cerebral lutando por adaptar-se à realidade álgida, mas em todo caso um romântico.

Foi esse Oswald que se gravou no meu espírito, bem mais do que o outro, quando surgiu o modernista de torna-viagem, o homem do “Pau Brasil”, da “Antropofagia” e não sei que mais.

Galeão Coutinho, *Jornal de Notícias*, 17 de set. 1947.

Em junho de 1924<sup>40</sup>, Oswald de Andrade publicava, pela Livraria Editora Independência, o seu segundo romance, *Memórias Sentimentais de João Miramar*. Com uma estrutura ordenada em fragmentos e uma escrita descontínua, a obra dispôs de certa repercussão, aparentando surpreender, em suas inovações, até mesmo aqueles com quem o escritor compartilhava determinados propósitos de modernização literária. Os registros dessas impressões são numerosos. Ilustra-os Menotti Del Picchia, um dos primeiros a manifestar-se, saudando o livro como “um furacão cubista, que desintegra o idioma” e provoca “um revolver de materiais linguísticos” (PICCHIA, 20 de jun. 1924, 3). De modo semelhante, João Alphonsus, qualificando a publicação como uma “sátira deliciosa”, “chocante para os que se obstinam em ser antigos”, a partir de uma nota na *Gazeta de Notícias* (ALPHONSUS, 1º de jan. 1925, 15). Por fim, sob a direção de Elysio de Carvalho e chefia redatorial de Renato Almeida, *América Brasileira*, destacando o emprego de “uma linguagem corrente, que se fala cotidianamente sem gramáticas e clássicos, com o sal da gíria e o pitoresco popular” (set. 1924, 298).

<sup>40</sup> O mês informado tem como princípio duas referências feitas à publicação em periódicos do Rio de Janeiro e de São Paulo. A primeira corresponde a uma nota de Menotti del Picchia presente no *Correio Paulistano* de 15 de junho de 1924, na seção “Livros novos”, em que se anunciava a “publicidade por estes dias” (PICCHIA, 15 de jun. 1924, 3) de *Memórias sentimentais de João Miramar*. A segunda, a um artigo de Oswald veiculado no *Correio da Manhã* a 10 de julho daquele ano, mas datado do dia 1º, em que o escritor afirma ter publicado o romance recentemente (ANDRADE, 10 de jul. 1924, 2).

Naturalmente, uma significativa parte das manifestações públicas em torno do romance de Oswald não deixaria de vincular-se a uma política de enaltecimento recíproco, não raro cultivada entre adeptos das causas modernistas. A valorização por meio de notas e artigos em periódicos das obras que publicavam os escritores articulados ao ideal de renovação literária correspondia, em conjunto com demais iniciativas, a um recurso relativamente usual, vinculado à concessão de visibilidade ao grupo. Julgava-se ainda necessária, em face de um ambiente visto como hostil às inovações, a promoção de certa consistência ao movimento, a qual se desenvolvia, entre outros princípios, por meio da divulgação das realizações de seus integrantes. Alguns documentos, no entanto, viriam a revelar que o sentimento inicial de admiração pelo romance não se mostrava restrito aos expedientes das redações de jornais e revistas. Carlos Drummond de Andrade, por exemplo, em carta ao próprio Oswald, caracterizava a publicação como “o único livro de prosa verdadeiramente moderno” que até então o Brasil produzira (ANDRADE, 10 de jan. 1925, apud BOAVENTURA, 1995, 102). Mário de Andrade, em correspondência mantida com Sérgio Milliet, anunciava: “Memórias sentimentais publicadas. É uma delícia. Escrevi longo artigo sobre eles”. (ANDRADE, 11 de ago. 1924)

O artigo a que se refere Mário de Andrade foi divulgado em setembro de 1924 na *Revista do Brasil*, de cuja direção ocupavam-se Monteiro Lobato e Paulo Prado. No texto, torna-se possível perceber a existência de duas orientações fundamentais, que se mostram também complementares entre si. Inicialmente, a análise buscou ressaltar uma distinção entre o romance recém-publicado e a obra que o precedia, *Os condenados*, cujo ano de lançamento correspondia ao de realização da Semana de Arte Moderna.

Com as *Memórias sentimentais de João Miramar* Oswald se incorporou praticamente ao grupo dos modernistas brasileiros. Afinal *Os condenados* eram mais uma contemporização. No fundo obra realista. Na forma o discurso corria lento, arreado de bugigangas sonoras. Assim a prosa não podia correr. Quanta campanha! Só o processo dos capítulos saíra eficaz, simultâneo, seguindo a belíssima lição do cinematógrafo. Com as memórias dentro da roupa o corpo já é moderno (ANDRADE, set. 1924, 27).

Em seguida, há uma tentativa por parte de Mário de situar o romance nos princípios que compreendia como próprios das manifestações ditas modernas na literatura brasileira. Conforme observara o autor, Oswald incorporar-se-ia ao grupo dos modernistas em virtude não apenas da adoção de uma escrita ágil, consubstanciada a partir de uma linguagem entrecortada, elíptica, mas também por força de suas contribuições para o advento de uma consciência nacional. “A vida de S. Paulo, na maneira com que Oswald de Andrade a

sintetizou é a mesma das grandes partes progressistas e portanto atuais do Brasil”. Sua narrativa teria ilustrado a competência entre “o elemento estrangeiro”, de representação ítala, teuta, lusa ou hispânica, e “o elemento indígena”, em que ambos colidiriam “em mútua, vaidosa e irrisória compreensão”. Ao lado de obras como *Epigramas irônicos e sentimentais*, de Ronald de Carvalho, e *Meu*, de Guilherme Almeida, a prosa miramarina, em sua avaliação, consistia numa iniciativa bem-sucedida de “expressão brasileira, de interesse brasileiro” (Ibidem, 30).

Cerca de vinte anos depois da relevante crítica feita por Mário, Antonio Candido publicava, em *Brigada ligeira*, “Estouro e libertação”, ensaio que, na avaliação de seu autor, constituía-se como a primeira tentativa de analisar o conjunto da ficção de Oswald (CANDIDO, 2004, 33). Uma análise, ressalta, empreendida justamente quando o escritor permanecia algum tanto à margem dos interesses manifestos pela intelectualidade paulista, voltados, naqueles tempos, para as obras do outro Andrade (Ibidem, 37). No texto, composto a partir de três artigos aparecidos no jornal *Folha da manhã*, redigidos por ocasião do lançamento do primeiro volume da série *Marco Zero*<sup>41</sup>, *Memórias sentimentais de João Miramar* posiciona-se, ao lado de *Serafim Ponte Grande*<sup>42</sup>, como livro, de fato, modernista, concebido por meio de uma linguagem condensada, fulgurante, “toda concentrada na sátira social” (Idem, 2011, 13). Ambos representariam um avanço significativo em relação a *Os condenados* e aos demais romances da *Trilogia*, os quais ainda permaneciam, segundo o crítico, sob as influências de um convencionalismo pós-parnasiano, decadentista, circunscrito por imagens artificiais e grandiloquentes.

A linguagem característica da prosa de *Memórias sentimentais* a que se reportam Mário de Andrade e Antonio Candido, naturalmente, tornou-se objeto de uma diversidade de estudos, propiciando a constituição de uma sólida fortuna crítica em torno do romance. O extremado recurso à metonímia, a dinamização por meio da verbalização de adjetivos e substantivos, a figuração de termos inanimados como sujeitos de ação, a frequência no

---

<sup>41</sup> Oswald planejara a obra cíclica *Marco zero* em cinco volumes; publicou, todavia, apenas dois: *A revolução melancólica* e *Chão*. O primeiro, lançado em 1943, comporta como tema central a Revolução de 1932 em São Paulo, pontuando seus bastidores e desdobramentos. O segundo, de 1945, volta-se para o início do Estado Novo, tratando da industrialização crescente, do empobrecimento da aristocracia agrária, da ascensão dos imigrantes, além da atuação de comunistas e integralistas. Os demais, intitulados *Beco do Escarro*, *Os caminhos de Hollywood* e *A presença do mar*, permaneceram, ao que tudo indica, incompletos, havendo apenas trechos manuscritos nos vários cadernos que integram o fundo do escritor no CEDAE, IEL-Unicamp.

<sup>42</sup> Trata-se do desenvolvimento inicial da noção de “par ímpar”, modo como se referiria Antonio Candido, tempos depois, a *Memórias sentimentais de João Miramar* e a *Serafim Ponte Grande*, destacando-lhes a particularidade da escrita, descontínua, das imagens, ousadas e inovadoras, do diálogo com expressões da vanguarda europeia, agudo e profícuo, e do humor, inteligentemente assimilado a processos poéticos. Ou seja, características que tornavam tais obras singulares no conjunto de romances concebidos por Oswald.

emprego da hipálage, entre outras propriedades, dispõem de um aparato analítico consistente, destacando-se, em tal sentido, as leituras empreendidas por Haroldo de Campos e Kenneth David Jackson, respectivamente, em “Miramar na mira” e *A prosa vanguardista na Literatura Brasileira: Oswald de Andrade*. Por outro lado, uma investigação histórica acerca dos processos de formação e dos percursos de desenvolvimento do estilo inscrito na obra permaneceu relativamente irrealizada. Há registros de que a publicação em livro da narrativa memorialística de Miramar tenha ocorrido quase uma década depois de iniciada uma primeira redação. Durante esse período, o texto submeteu-se a diferentes processos de reescrita, culminando na versão que foi impressa, elaborada, conforme sugere uma anotação na penúltima página, “Sestri Levante – Hotel Miramare, 1923” (ANDRADE, 1924, 119), quando o escritor encontrava-se na Europa<sup>43</sup>. Sabe-se que alguns trechos correspondentes aos estágios anteriores de concepção do romance foram divulgados em periódicos. Raramente, no entanto, esses extratos foram considerados nas análises produzidas sobre *Memórias sentimentais*.

É verdade que a existência pregressa de redações da obra está longe de ser ignorada nos estudos produzidos pela grande crítica. Haroldo de Campos, por exemplo, aponta-a em “Estilística miramarina”, referindo-se ao fato de a revista *A Cigarra* ter divulgado fragmentos do romance. O autor chega mesmo a ressaltar que, entre os primeiros escritos e a publicação de 1924, houve “um laborioso e lúcido percurso estilístico, da banalidade e do convencionalismo de um relato de viagem ao gosto duvidosamente crepuscular das elites da época até a violência criativa da prosa cubista” (CAMPOS, 2010, 103). As delimitações comuns aos objetivos estabelecidos para o artigo, contudo, não lhe permitiram tratar desses itinerários de desenvolvimento da narrativa. Maria Eugênia Boaventura, na pesquisa biográfica que realiza sobre o escritor, destaca as diferenças entre as versões iniciais e final, enfatizando que, nesta última, pouco se conservara dos textos precedentes. Para efeito de ilustração, transcreve, integralmente, dois capítulos que se veicularam no periódico já referido, “Últimas noites no mar” e “O apólogo de Carlos Alberto”. Assim como ocorrera no estudo elaborado pelo crítico, não há qualquer análise comparatista entre as redações ou uma investigação acerca das referências estéticas cultivadas nos fragmentos citados.

Em um artigo de Vera Maria Chalmers, intitulado “Seis capítulos de Oswald de Andrade”, essa ausência é parcialmente contornada. Textos correspondentes aos capítulos de *Memórias sentimentais* publicados na imprensa no ano de 1919 e ao romance em sua versão

---

<sup>43</sup> Em uma carta redigida pelo escritor a Ribeiro Couto, em 31 de março de 1927, informando dados de sua biografia, Oswald confirma ter finalizado a obra no referido hotel: “No ano seguinte, no Hotel Miramare da praia italiana de Sestri Levante, terminou o trabalho estilístico das suas já velhas *Memórias sentimentais*”.

de 1924, editada, como visto, pela Livraria Editora Independência, submetem-se a um exame comparativo. Parte dos interesses da autora volta-se para o entendimento do modo como se desenvolve a reescrita na tentativa de criação de um estilo vanguardista na narrativa de *Miramar*. Por meio da comparação, reconhece-se um processo mais ou menos comum: “o escritor mexe sobretudo na sintaxe, ao suprimir períodos inteiros, os quais constituem elementos narrativos, criando, dessa forma, por compressão metonímica, uma linguagem intensamente figurada” (CHALMERS, 2004, 187). Acrescenta que, “através do corte e da elipse”, Oswald “interfere na inteligibilidade do sentido próprio, criando uma linguagem densa e opaca, cujo referente é o próprio jogo linguístico” (Ibidem, Ibidem). Como o objetivo mais geral de sua análise organizava-se sob um contexto mais específico, em que um dos polos da comparação correspondia à produção imediatamente contígua ao início da década de vinte do século passado, não se consideraram os fragmentos publicados anteriormente, incluindo-se aí os que integraram a revista *A Cigarra*.

A crítica literária também não se ocupou de uma versão integral de *Memórias sentimentais de João Miramar*, manuscrita, que corresponderia a primeira redação do romance. Trata-se de uma situação plenamente justificável, na medida em que um texto só participa da tradição quando se torna disponível, de algum modo, a um público leitor. Em contrapartida, a omissão da preexistência de trechos da obra, realizada desde as apreciações iniciais da narrativa, a exemplo do artigo de Mário de Andrade, redigido ainda no calor da publicação, não deixaria de mostrar-se significativa. Em relação à análise empreendida pelo autor de *Pauliceia desvairada*, tal referência mostrar-se-ia bastante oportuna, sobretudo como ilustração do que se considera, em sua leitura, a característica essencial do livro: “o abandono de todo pormenor, usando apenas o essencial expressivo” (ANDRADE, set. 1924, 29). Visto que capítulos do romance elaboram-se a partir de um material preexistente, pode-se dizer que “a mais alegre das destruições” (Ibidem, 27) realizou-se também sobre os textos das primeiras redações, pondo abaixo, em nome da expressão, paradigmas linguísticos cultivados por Oswald anteriormente.

Fato é que, com as expectativas em torno da publicação de *Os condenados*, uma das bandeiras do movimento da Semana de 22, os escritores adeptos da causa modernista deixaram, naturalmente, de referir-se a *Memórias sentimentais*. Em um artigo publicado no *Correio Paulistano*, redigido sob o título de “Caboclisto (A propósito das *Ideias de Jeca Tatu*)”, Ribeiro Couto reportava-se a Oswald como “curioso sensitivo das páginas romanescas de *João Miramar*” (COUTO, 07 de jul. 1920, 1). Um ano depois, tendo veiculado no mesmo periódico um trecho de *A escada de Jacob* (ANDRADE, 21 de abr. 1921, 1), passa a ser



referido como o autor da *Trilogia do exílio*, conforme exemplifica uma entrevista concedida pelo escritor a *Gazeta de Notícias*, em que expunha suas considerações acerca do momento literário paulista (Idem, 18 de out. 1921, 2). Pouco a pouco, as suas incursões iniciais no gênero do romance, das quais se fizeram representantes os capítulos da narrativa de Miramar presentes em revistas, foram deixadas de lado. O personagem e as suas memórias só viriam a constituir-se como assunto nas questões literárias tempos depois; mesmo assim, portando uma nova roupagem, concebida em face dos contatos com certos segmentos da vanguarda europeia.

Embora uma comparação entre *Os Condenados* e *Memórias sentimentais* revele-se amplamente coerente, em virtude de ambas apresentarem-se enquanto obras completas, romances, de fato, postos em circulação no meio literário, ao entendimento dos percursos estilísticos seguidos pelo escritor até a composição da prosa reconhecidamente moderna de 1924, torna-se ainda fundamental a realização de um estudo sobre as versões anteriores de Miramar. Com isso, não se pretende desconsiderar a pertinência ou a legitimidade de um exame comparatista que adote o primeiro volume da *Trilogia do exílio* como um dos seus termos. Apenas se reconhece como relevante a abertura de outro campo de investigação, no qual as redações prévias do romance possam dispor de uma leitura mais atenta. É partir dos diferentes recursos de que Oswald, ao longo do processo de escrita e reescrita da memorialística de Miramar, lança mão, que se pode reconstituir um histórico das referências estéticas cultivadas pelo autor, um itinerário de suas orientações críticas e literárias. A capacidade de transpor as experiências vividas diretamente para a sua produção ficcional, o gosto pela polêmica, ilustrada, entre outras situações de que se tratará a seguir, por uma contenda envolvendo o personagem Carlos Fortes, representam apenas algumas das características comuns aos romances do autor que já se podem entrever em suas primeiras investidas nesse gênero textual.

O passo inicial para a realização desses propósitos consiste no reconhecimento e na demarcação de certas informações relacionadas à história da primeira redação do romance, incluindo-se a sua cronologia de publicação, bem como na exposição de determinadas características da escrita de Oswald desenvolvida no período.

## 2.1 Memórias demasiadamente sentimentais de João Miramar

A história em torno da elaboração de *Memórias sentimentais de João Miramar* convive ainda com certas indefinições. Em parte, por conta da ausência de uma maior uniformidade nas referências acerca do processo de sua concepção que, ao longo dos anos, a crítica produziu. Em “Digressão sentimental de Oswald de Andrade”, por exemplo, Antonio Candido considerava que o romance, redigido a partir de 1916, possuía umas três ou quatro versões (CANDIDO, 2004, 52). Pouco antes, entretanto, fizera uma observação no prefácio à primeira reedição da obra, cogitando a possibilidade de que o escritor estivesse, desde 1914, “tomando notas para um livro entre autobiográfico e ficcional” (Idem, 1964, 5). Por sua vez, Maria Eugênia Boaventura, no estudo biográfico que realiza sobre Oswald, presume que a redação de *Memórias sentimentais* teria suas origens já no ano de 1912, organizada sob a forma de um diário da primeira viagem à Europa, concebido em francês. Em seguida, tal como informa a autora, “planejou escrever um ‘livro de imagens’ em três volumes”, cabendo ao primeiro o registro da vida do escritor até 1916<sup>44</sup> (BOAVENTURA, 1995, 96).

Uma investigação acerca do planejamento inicial da obra, que leve a um possível desenvolvimento das informações fornecidas não apenas pelos autores citados, Antonio Candido e Maria Eugênia Boaventura, mas também por outros que tenham apontado certas formas precursoras do misto de narrativa ficcional e autobiográfica em volta da figura de João Miramar, certamente, mostrar-se-ia relevante. Realizá-la aqui, no entanto, promoveria um afastamento dos limites que definem os interesses e as preocupações comuns a esta pesquisa. Ao presente estudo, importaria considerar, entre outros objetos, o que se publicou do romance, ou seja, os capítulos veiculados a partir de periódicos em 1916, 1917 e 1919, além do livro em sua versão final, editada já em 1924. Interessam-lhe também os manuscritos de uma versão integral da narrativa, composta, segundo informa o próprio autor, entre 20 de setembro de 1915 e 21 de maio de 1918 (ANDRADE, manuscrito2, 329). Finalizado no antigo casarão da família de Oswald Rua Augusta, o texto encontra-se num caderno pautado, manuscrito, contendo 341 páginas numeradas, que integra o fundo do escritor no Centro de Documentação Cultural Alexandre Eulálio (IEL/UNICAMP).

O exame da versão manuscrita de *Memórias sentimentais de João Miramar* corresponde a um privilegiado campo de investigação do estilo impresso as primeiras investidas de Oswald no gênero narrativo. Do caderno, extraem-se, com ligeiras alterações, os

---

<sup>44</sup> Motivada talvez por outras preocupações comuns à elaboração de uma biografia, a autora não fornece maiores informações acerca do diário em francês e do livro de imagens de natureza autobiográfica, limitando-se a citá-los, sem indicar quaisquer referências, em breves caracterizações.

fragmentos do romance veiculados entre 1916 e 1917. Inicialmente, coube à revista *A Vida Moderna* promover-lhes a publicação. Na edição de 22 de junho daquele ano, o periódico divulgou o capítulo “Veneza”, abaixo, transcrito integralmente:

Em Veneza, passamos dias felizes.

Encontramos coisas novas na cidade diferente e lendária dos doges.

A janela do nosso quarto, no Hotel Capello Nero onde descêramos, abria-se sobre uma rua estreita, estrangulada entre as grandes casas e que se escapava por uma galeria, na direção da Praça de São Marcos.

Por cima da passagem, na fachada da galeria, via-se um grande relógio de vidro negro e ponteiros dourados.

A pequena rua, com muito trânsito, ostentava horas e horas o seu comércio de cidade visitada – xales italianos de cores vivas, vidros, joias, pinturas e cartões postais.

À noite, por ela passavam serenatas.

Fizemos grandes passeios de gôndolas, nos canais de água suja, por entre palácios mortos. No Grande Canal, a ponte de Rialto nos impressionou graciosamente.

Na noite do Domingo, a Praça de São Marcos apareceu nos quatro lados recoberta de lâmpadas elétricas acesas. Era uma luz branca que feria. E por mesas e cadeiras, um grande mundo animado de viajantes fazia a estação. Num tablado ao centro, a música concertava.

Afastamo-nos. Entramos numa gôndola. E afundamo-nos na antiga Veneza negra dos velhos canais. A gôndola deslizava quieta pelos longos corredores de água. Do escuro, destacavam-se às vezes arcos de pontes. Escutava-se o ruído ligeiro do remo. E nos encontros dos outros canais sempre desertos, cortava a noite o grito do gondoleiro avisando. (ANDRADE, 22 de jun. 1916, 20)

Esse capítulo foi mantido na versão do livro publicada em 1924; todavia, o trabalho com a linguagem realizado por Oswald, comprimindo frases, desarticulando palavras, resultou em um texto bem diferente do veiculado pelo periódico. A linguagem telegráfica e a metáfora lancinante, recursos anunciados como característicos da literatura dos novos tempos pelo “pseudoprefácio” da versão definitiva do romance (Idem, 1924, 10), não poderiam ainda irromper numa escrita que prezava, até então, por um discurso linear, amplamente descritivo e pormenorizado. No trecho divulgado em *A Vida Moderna*, registram-se as impressões da cidade italiana segundo uma perspectiva próxima da realista, manifesta na elaboração de uma linguagem cujo propósito seria o de reconstituir, em uma justa sequência, sem superposição, as experiências visuais do narrador. O princípio da simultaneidade e o estilo sintético, lapidar, só viriam a encontrar condições mais significativas de realização cerca de oito anos depois, constituindo-se, em parte, como resultados dos aproveitamentos críticos e literários do escritor em sua segunda viagem à Europa.

No mês de julho, o periódico publicou “O veleiro”. Assim como o anterior, “Veneza”, o fragmento continha, logo abaixo do seu título, a seguinte referência: “D’ *As memórias sentimentais de João Miramar*”. (I) *O prefácio da vida*”. A nota poderia sugerir a existência

de um propósito inicial por parte de Oswald de promover a elaboração do romance em série, considerando estendê-lo a outros volumes. A consulta ao caderno em que se encontra uma versão manuscrita do romance, no entanto, descaracteriza tal possibilidade. Na página 336, o escritor esboçou um sumário contendo alguns blocos em torno dos quais os capítulos seriam reunidos. Inicialmente, definiu-se esta sequência: 1) O prefácio da vida; 2) Viagem romântica ao mundo triste; 3) A clareira; 4) O salmodia<sup>45</sup>. A partir de “Passam três sombras loiras”, terceiro episódio veiculado pelo periódico, o subtítulo foi retirado da nota informativa, permanecendo somente a indicação: “Das *Memórias Sentimentais de João Miramar*”.

“Vida provinciana”, na segunda quinzena de setembro, “Manhã no Rio” e “Serra acima”, ambos em edições de outubro, além de “Sonho perdido”, no fim de dezembro, encerram a série de capítulos publicados em *A Vida Moderna*. Neste último mês, outro periódico, *A Cigarra*, divulgou “O apólogo de Carlos Alberto”; antes, contudo, já havia veiculado, nos números de agosto, “Munich” e “Últimas noites no mar”. Um par de fragmentos, “Primeira página / Ofertório” e “Rumo à vida sensacional”<sup>46</sup> ainda sairia, em maio do ano seguinte, nas páginas de *O Pirralho*. Alguns desses trechos, referiam-se a situações vivenciadas pelo autor em suas malogradas aspirações amorosas junto a jovem dançarina Carmem Lydía – como se verá mais adiante, tal remissão será o vetor do principal conflito desenvolvido na narrativa ainda manuscrita. Em face da repercussão e do transtorno gerados no caso, incluindo-se depois questões judiciais e escândalos na imprensa<sup>47</sup>, parte daqueles que intuíram possibilidades de serem reconhecidos enquanto personagens nos excertos do romance buscou rebater, publicamente, o que lhe teria atribuído o escritor em termos de comportamento e participação. Constitui exemplo uma longa carta aberta a Oswald, veiculada em novembro de 1916 na revista *A Cigarra*. Assinando como o personagem com o qual se identificara, Carlos Fortes, o autor do da correspondência buscava enaltecer seus

<sup>45</sup> Manteve-se a primeira notação do sumário. As emendas e rasuras presentes na página expressam um propósito de redefinição dos blocos, os quais se listam a seguir: 1) A gênese inquieta; 2) O prefácio da vida; 3) Viagem nupcial; 4) A clareira; 5) O serão dos conformados. (ANDRADE, manuscrito2, 336)

<sup>46</sup> Em dezembro de 2002, a Editora Globo iniciou, com *Um homem sem profissão*, a reedição das obras completas de Oswald de Andrade. Desde então, para cada um dos livros, elaborou-se uma bibliografia que contemplava referências mais ou menos específicas. A que se produziu em torno de *Memórias sentimentais de João Miramar* continha uma seção em que se informavam os fragmentos do romance publicados em revistas e jornais. As indicações ali presentes, no entanto, mostraram-se incompletas em suas alusões ao que se divulgou entre 1916 e 1917. Do primeiro ano, ficaram ausentes “Munich” e “Últimas noites no mar”, capítulos que figuraram, como visto, em *A Cigarra*. Do segundo, “Rumo à vida sensacional”, trecho incluído em uma das edições de maio de *O Pirralho*.

<sup>47</sup> Sob a direção de Benedito de Andrade, ex-colaborador do semanário *O Pirralho* e grande desafeto de Oswald, a revista paulista *O Parafuso*, por exemplo, explorou bastante o caso, contemplando-lhe quase sempre manchetes de caráter sensacionalista. Duas, em especial, valeriam citação: “Carmem Lydía vítima de dois monstros” e “Farsa indecorosa o escândalo da dançarina?”.

supostos sentimentos em relação à dançarina, que em *Memórias sentimentais* figura como Rolah:

Não, meu bom amigo. A história ainda é coisa bem mais lamentável do que isso que você conclui do tão famoso manuscrito. [...] nós éramos dois – João e eu; Rolah era duas – a artista, para um, e a mulher, para outro [...] a artista, na cabotinagem jornalística de João; a mulher, na exasperação da minha humana, irreverente fraqueza. E, repentinamente, trucidando Beethoven e maltratando Chopin, deixou de ser a artista, para tornar-se apenas a criatura integralmente bela e superiormente mulher.

Assim, depois desse musical desastre, quem ficou com o suave direito de amar a linda Rolah, sem os escrúpulos de uma perfídia fui eu apenas [...]. A ruínoza fascinação pela arte levou o meu desditoso João a enamorar-se, por desespero e vingança, de Anusia Dorcan – a celebridade exótica das cortes da Escandinávia (FORTES, 09 de nov. 1916, 23-4)

A carta, de autoria ainda não identificada, posiciona-se como uma atitude precavida diante das especulações que se poderiam criar, junto à opinião pública, a partir da divulgação dos capítulos “Serra acima” e “Passam três sombras loiras”. Sobretudo neste último, alude-se à existência de uma paixão de Carlos Fortes por Rolah: “[...] com simplicidade, ele contou que se apaixonara por ela toda uma tarde de março, quando tinha ido à estação, vê-la passar” (ANDRADE, 24 de ago. 1916, 4). Em meio a denúncias de exploração da dançarina, a declarações na imprensa – muitas vezes, descomedidas – de que a artista, ainda adolescente, vivia cercada apenas de oportunistas, o autor da carta não nega a vivência de tal sentimento; reveste-o, todavia, de um desinteresse em relação a seus êxitos artísticos, a fim de valorizar-lhe a autenticidade. Em tom de provocação a Oswald, ainda insinua que João Miramar, ao supostamente enamorar-se por Anusia Dorcan (na verdade, a bailarina americana Isadora Duncan), como reação de desespero e vingança diante de alguns insucessos obtidos por Rolah<sup>48</sup>, amara mais a dançarina do que “a bela e superiormente mulher”.

A referência ao sentimento de Oswald por Isadora Duncan mostra-se curiosa. Em nenhum dos capítulos publicados, ou mesmo em todo o texto presente no caderno, há qualquer menção à existência de um interesse de Miramar em relação à bailarina. Isso revelaria que a discussão com “Carlos Fortes” desenvolveu-se em meio a um transbordamento dos conteúdos relatados em *Memórias sentimentais*, passando a incorporar também suposições a respeito da vida de seu próprio autor. Em sua autobiografia, Oswald registra a sua admiração pela artista, bem como relata o quanto se tornaram amigos por ocasião da

<sup>48</sup> Maria Eugênia Boaventura, em *O salão e a selva*, comentava que a falta de estudos sistemáticos levava a dançarina à repetição (BOAVENTURA, 1995, 58). Isso rendeu muitas críticas desfavoráveis por parte de jornais cariocas a suas exposições públicas, uma situação que, certamente, constitui parte dos pontos do “desastre musical” referido por “Carlos Fortes”.

passagem que ela fizera por São Paulo (Idem, 2002, 148-52). Não se reporta, no entanto, à vivência de um romance nem a uma maior pretensão ou desejo de empreendê-lo. Ao contrário, o escritor afirma ter-se afastado de todas as possibilidades de um envolvimento amoroso, em virtude de uma eventual gafe que cometera ao pedir, de forma despropositada, ajuda à bailarina no caso de Carmem Lydia.

De um modo geral, a veiculação da carta aberta não deixou de contribuir para o crescimento das especulações, naquela provinciana sociedade paulista do segundo decênio do século XX, em redor da relação entre Oswald e Carmem Lydia. O então jovem jornalista, segundo destaca Maria Eugênia Boaventura, não mediu esforços para que a dançarina se expandisse no cenário artístico. Além de trabalhar para divulgar-lhe a imagem em jornais e revistas, investiu na sua formação, não apenas disponibilizando professores de dança e de música, mas também financiando sessões de treinamento no Conservatório de Arte Dramática da cidade. Por fim, ainda empregou recursos num estúdio em Santos a fim de iniciá-la no cinema (BOAVENTURA, 1995, 56). Todo esse empenho manifesto pelo escritor no desenvolvimento artístico de Carmem, naturalmente, servira de contexto à insinuação provocativa de “Carlos Fortes” acerca da natureza do sentimento de “João Miramar” por Rolah.

Os fragmentos de *Memórias sentimentais* publicados em *A Vida Moderna*, *A Cigarra* e *O Pirralho* não se restringem a momentos específicos da narrativa presente no caderno; ao contrário, contemplam-na em seus diferentes episódios e situações de desenvolvimento. “Rumo à vida sensacional”, por exemplo, posiciona-se, com sutis alterações, como capítulo inicial do manuscrito; “O apólogo de Carlos Alberto”, também com ligeiras mudanças, como o que o finaliza. Considerando a data de publicação deste segundo, poder-se-ia supor que havia uma versão do romance concluída já em 1916. Tal entendimento, em contrapartida, entraria em conflito com as informações fornecidas por Oswald, relativas não só à data de término, 21 de maio 1918, mas também à condição em que se encontrava a obra, anunciada pelo escritor como estando em sua primeira redação (ANDRADE, manuscrito2, 329). Hipótese mais provável seria considerar que os capítulos não foram compostos de acordo com a ordem em que figuram no caderno. Possivelmente, muitos dos que se definem enquanto eixos principais de desenvolvimento do enredo já se encontravam elaborados naquele primeiro ano; contudo, nada impediria que o escritor continuasse, mais tarde, ampliando as ações e os acontecimentos, inserindo-os ao longo da narrativa.

Sendo assim, talvez se torne mais coerente supor que o caderno abrigue o romance em um momento bem próximo de sua finalização, constituindo-se como um plano de transcrição

e organização de capítulos elaborados previamente. Um dado favorável à validade dessa hipótese consiste na existência, no Fundo Oswald de Andrade, de trechos da narrativa escritos na frente e no verso de uma folha avulsa, contendo passagens que se encontram no próprio caderno. Trata-se de um papel timbrado do Hotel Avenida, onde o escritor comumente se hospedava em suas viagens ao Rio de Janeiro, guardando dois fragmentos: “O nu de Orazi” e “Reconciliação” (Idem, manuscrito3). O último aparece despojado de título, sendo possível identificá-lo a partir da leitura do manuscrito integral do romance, em que figura sem quaisquer alterações. Ambos, naturalmente, teriam a sua redação elaborada em sequência; entretanto, observando o modo como se encontram dispostos no caderno, percebe-se que, entre um e outro, há dezesseis capítulos.

Uma anotação feita na página 329 do caderno informa o período relacionado à transposição por parte do escritor, para o plano ficcional, de suas experiências: “Vivido de 1908 a 1916”. Nesse intervalo de que se ocupa o desenvolvimento das memórias do personagem, é possível reconhecer três momentos fundamentais. O primeiro abrange o término do curso de humanidades no ciclo escolar, passa por seu precoce ingresso na imprensa, como tradutor de telegramas e redator de notícias da edição noturna do jornal “São Paulo”, e aborda a iniciação amorosa e sexual com uma amiga de infância, “era o fruto proibido que eu provara nas carnes morenas e moças de Guiomar Ferreira”, “que se casara mal, havia dois anos” (Idem, manuscrito2, 23). Prossegue com a exposição do desenvolvimento do gosto pelas artes dramáticas, a partir de sessões no Polytheama ou Sant’Anna, de uma viagem ao Rio de Janeiro e o testemunho, na então capital da República, da Revolta de 1910. Encerra-se no capítulo 20, que trata de sua despedida junto à mãe, nos momentos que antecedem a partida para a Europa.

O segundo refere-se à viagem ao continente e às experiências que dela decorrem. Versa sobre a vida a bordo do Martha e registra, enquanto observador atento, os comportamentos e traços dos passageiros, descrevendo-os sob uma perspectiva caricaturesca: “um argentino rechonchudo, e de cara bexigosa, onde se sumia por sob óculos de ouro, a vivacidade de dois olhos malandros entrou a falar com todo mundo” (Ibidem, 57). Expõe as lembranças de Miramar do primeiro contato com Rolah, ainda uma criança de não mais do que dez anos, expressando o encanto que ele sentiu quando a vira dançar na parte central do tombadilho do navio. Relata também as impressões sobre as diversas cidades que visita, como Barcelona, por ocasião de uma breve escala da embarcação, Nápoles, Veneza, Roma, onde ocorre o reencontro com o amigo Dalbert, e Paris, cidade em que o narrador permanece a maior parte do tempo. Em relação à capital francesa, destacam-se as passagens nas quais se

narra o romance com Luluce, o contato com a vida boêmia e a realização do desfile de 14 de julho. Uma carta, fornecendo notícias do agravamento do estado de saúde de sua mãe, apressa o retorno do personagem ao Brasil; não houve, todavia, tempo para despedir-se. Ela falecera antes de sua chegada. A partir de então, registra-se a vinda de Luluce a São Paulo, a matrícula em um curso de filosofia e o ingresso de Miramar na redação de “A Forja”, periódico em que travaria importantes amizades, a exemplo das mantidas com João de Barros e Carlos Fortes.

Entre o fim do segundo e o início do terceiro momento da narrativa, sugere-se a passagem de cerca de três anos. O último estágio das memórias desponta nas recordações de Miramar de suas expectativas em relação ao reencontro com Rolah, de volta ao Rio após uma greve que fechara a Academia de Milão, e do fascínio que lhe acometera ao vê-la numa coleção de retratos trazidos da cidade italiana. A partir do capítulo 96, “Mon regard éblouit”, com a revelação do narrador de que amava a dançarina, eleva-se de modo significativo a tensão do romance. Tornam-se frequentes as situações de conflito vividas pelo personagem-título, para as quais contribuem, sem dúvida, as características que talvez melhor definam-lhe o perfil: inseguro e possessivo. A princípio, manifestam-se na ordem pessoal, como exemplificam a angústia e as especulações de Miramar em face da ausência de respostas de Rolah nas tentativas de contatá-la:

Em uma noite de confidências, se firmara a minha intimidade com Carlos Fortes. Ele dera-me a chave da caixa postal da “Forja”. E eu a fora abrir três, quatro, cinco vezes por todos os longos dias de uma semana. Escrevera-lhe no entanto. Não era possível que falhasse a resposta. Com certeza, o Bento Faria com quem eu tivera um ligeiro atrito há meses na “Forja” vingava-se agora violando-me a correspondência [...]. Depois pensei num possível engano de distribuição. Em vez de 1026, ela escrevera 126, ou quem sabe se, mesmo com o endereço certo, o empregado postal jogara a minha cartinha preciosa no meio de encomendas de sabão e de chinelos ou ordens de pagamento em outra divisão (Ibidem, 174-5)

Em seguida, avançam sobre as pessoas de quem se mantinha mais próximo, a exemplo dos recorrentes embates com tio Gabriel, irredutível em sua censura ao envolvimento do sobrinho com a dançarina, ou das recriminações e dos insultos desferidos por Luluce, sentindo-se traída e desprezada por reconhecer, no sentimento por Rolah, um amor superior ao que Miramar lhe dedicara. Com os amigos, estabelecem-se novos choques de interesses e opiniões, em virtude, sobretudo, da recusa, por alguns, de envolverem-se nas artimanhas contra Madame Rocambola, que detinha a tutela da jovem. O ponto crítico corresponde ao planejamento de um rapto, cuja forma de realização encontra-se descrita por Oswald, de modo bem semelhante, em sua autobiografia. Antes considerados fiéis, prestimosos, seus companheiros mais íntimos, entre eles, Carlos Fortes, ao não se empenharem em ajudá-lo,



passam a ser vistos sob uma perspectiva de desconfiança, que segue questionando-lhes a lealdade. Em linhas gerais, isso demonstraria que, no último estágio do romance, o desejo por Rolah torna-se não só o eixo de desenvolvimento das ações da narrativa, como também o vetor principal na reconfiguração das relações que o narrador mantém com os demais personagens<sup>49</sup>.

O plano de raptar a dançarina sucumbe; segundo informa uma carta de Carlos Fortes a João Miramar, Rolah deixara o Rio de Janeiro (Ibidem, 325-6). Não havendo mais nada a ser feito em relação ao caso, resta-lhe apenas o retorno a São Paulo. No noturno que o levava de volta à cidade, reencontra Carlos Alberto, com quem mantivera estreita amizade nos tempos de colégio – a última referência ao personagem realizara-se no décimo quinto capítulo, “O resto dos noctâmbulos”, em que se noticiava a sua partida para a capital da República. Ambos iniciam uma conversa imbuída de um sentimento de melancolia, comentando, entre outros assuntos, as frustrações às quais estariam sujeitos os predestinados a amar intensamente. Encerra o romance a conclusão a que chega o amigo do ginásio, ao descrever o extremo sofrimento de um velho companheiro, desnordeado com a vivência de uma desilusão amorosa: “Nós somos todos assim, Miramar!”. (Ibidem, 329)

Como se pode perceber, o enredo da primeira redação de *Memórias sentimentais* possuía uma orientação distinta da versão de 1924. Enquanto a última documenta um período compreendido entre a infância e o início da meia-idade do narrador, estruturando, na montagem dos episódios, um panorama crítico da sociedade paulistana, a primeira cobriria um intervalo de oito anos, concentrando-se nas experiências amorosas de Miramar, em que se destaca, com efeito, a paixão por Rolah. É verdade que certas situações da narrativa mantiveram-se na obra publicada, em especial, cenas registradas a bordo do Martha e impressões em relação a cidades por que passa o personagem em sua visita à Europa. Todas, evidentemente, reelaboradas segundo a sintaxe particular do livro. Convém assinalar ainda que cinco dos doze fragmentos publicados em periódicos entre 1916 e 1917 possuem

---

<sup>49</sup> Transcreve-se, do caderno de *Memórias sentimentais de João Miramar*, o trecho referente às condições de execução do plano: “– E o rapto... / – Dar-se-á quando ela for para o banho matinal, em maiô colante, ao lado da velha... / – Como? Ela foge para o meu automóvel. A velha corre atrás e grita. Intervêm soldados populares. Vão embarçar-me a corrida, mas todo o mundo vira e aumentará comicamente a cena, vendo a um lado da calçada um falso operador de cinema manobrando... / – É a fita! É a fita! / E na expectativa daquela risonha cena deixamos em alarido o Bar da Ponte (ANDRADE, manuscrito2, 313-4). A seguir, o modo como se relata o episódio em *Um homem sem profissão*: “Planejamos uma aventura. Na hora do banho do Flamengo, quando ela sair da pensão, de maiô, ao lado do padrao americano, nós estaremos à espreita, sobre um caminhão que levará bem visível uma máquina de cinema rodando. Meus amigos ali estarão fingindo filmar. Eu passarei num táxi. Paro junto a eles, prego uns sopapos no americano e a recolho a meu lado. O caminhão vem atrás como se tomasse uma cena de filme. Se o americano quiser fazer barulho e chamar por socorro, todos gritarão: – É fita! É fita!”. (Idem, 2002, 138)

capítulos correspondentes na obra impressa<sup>50</sup>. Não obstante, uma breve leitura comparativa já se mostraria suficiente ao reconhecimento de que, na versão editada pela Livraria Independência, muito pouco restara do caderno manuscrito.

O estilo e a concepção artística do romance em sua primeira redação revelam-se bem convencionais, ainda que a sua estrutura, particionada em 198 capítulos, muitos relativamente curtos, manifeste uma inovação em relação às iniciativas literárias do período. A começar pelo prefácio, por ocasião do uso de um recurso considerado já passadista na época de sua elaboração, que corresponde a delegar a origem dos acontecimentos relatados a textos de existência prévia, como cartas e diários, isentando o escritor da responsabilidade sobre a autoria dos fatos narrados. Oswald alega que encontrara a história de João Miramar no quarto de um hotel, em um “estranho caderno, escrito em letra desordenada e diferente” (Ibidem, 1), esquecido numa gaveta de lavatório. Em face do entusiasmo que lhe suscita a narrativa, decide promover a sua publicação, na qual seriam inclusas imagens do ilustrador português Correia Dias. Afirma também que a intervenção sobre as situações relatadas mostra-se pequena, cabendo-lhe apenas a supressão de algumas páginas que, “pela sua crueza, quebravam a harmonia da obra” (Ibidem, 3).

Em suas três páginas, o prefácio volta-se, fundamentalmente, para a realização de algumas suposições em torno de João Miramar, após Oswald revelar que foram fracassadas as tentativas de obtenção de mais informações a seu respeito. A princípio, acena-se com a possibilidade de o autor do caderno ter cometido um suicídio, considerando que essa fora uma consequência natural dos impasses amorosos com Rolah. A referência ao “Ofertório”, texto anterior ao primeiro capítulo do manuscrito, no qual o narrador, em um discurso atormentado, suplica o perdão e a ajuda da mãe em sua defesa “perante o Senhor” (Ibidem, 7), cumpre afirmar a validade de tal suspeita. Em seguida, lança-se a hipótese de que Miramar jamais existiu, e a obra revelar-se-ia tão somente uma “blague literária”, que algum escritor, prevendo o escândalo e o desejo no meio social de apurar a autoria daquelas memórias, concebera como oportuna à obtenção de uma visibilidade (Ibidem, 2). Por fim, Oswald admite estar convicto de que não se trata de um relato fictício, acreditando numa correspondência fiel entre a vida do autor e as experiências narradas. Apenas observa que Miramar possa ser um pseudônimo, haja vista não existir qualquer registro de sua presença nos círculos de artistas de São Paulo e do Rio de Janeiro que o narrador revela ter frequentado (Ibidem, 2).

---

<sup>50</sup> Além de “Veneza”, conservaram-se na versão de 1924, com profundas modificações, os capítulos “Rumo à vida sensacional”, “Manhã no Rio”, “O veleiro” e “Munich”. O segundo e o último tiveram seus títulos alterados, respectivamente, para “Rumo sensacional” e “Cerveja”.

Todas essas especulações criadas acerca de João Miramar buscariam estabelecer, sobre um eventual leitor, um sentimento de crença de que a história narrada, de fato, ocorreria. O trabalho com as hipóteses desenvolve-se de um modo persuasivo, instaurando, gradativamente, um processo de contra-argumentação às objeções que poderiam ser feitas a respeito da veracidade das memórias e da existência real daquele que as relata. A própria referência a uma provável adoção de um pseudônimo pelo autor do caderno concorre para que se produza, em face da leitura da narrativa, uma impressão de realidade, considerando-se a sugestão, ali expressa, de que há um interesse por parte do narrador de resguardar, dos possíveis prejuízos decorrentes de uma exposição, a sua imagem e a de pessoas mais próximas. No fim do prefácio, Oswald ainda simula certa hesitação no propósito de publicar o manuscrito, o que não deixaria de corresponder a mais uma das estratégias para atribuir-lhe um caráter verídico: “O resultado da edição, guardá-lo-ei em meu poder. Quem sabe se Miramar o virá reclamar ou, por si, algum amigo ou parente que prove autenticidade?” (Ibidem, 3).

O texto introdutório informa também o tom do registro das memórias, “escritas com a alma gotejando sobre as pautas do papel” (Ibidem, 1). Com efeito, sobretudo na exposição das relações entre Miramar e Rolah, a narrativa reveste-se de um caráter sentimentalista, tendendo a certos exageros na representação das emoções dos personagens. Constitui exemplo significativo desse processo, o capítulo “Reconciliação”, que envolve um desentendimento entre o periodista e a dançarina, durante um carnaval, quando da permanência de ambos na cidade de Vila Branca:

Com um gesto triste, Rolah pediu-me a colcha de veludo verde, nela se envolveu e atirou-se sobre o sofá onde toda a nossa história começara.

Diante dela, tão linda, assim prostrada de olhos cerrados e lábios trêmulos, dela que me fugia de repente, como um solo que falta sob os pés, quando eu mais acreditava possuí-la inteira, a minha revolta explodiu. Insultei-a, tomando-a pelos cabelos numa carícia de bárbaro.

– Sai de minha vida! Falsa! Infame! Sai!

Ela chorou. Lágrimas ardentes molharam-lhe as longas pestanas que cerrara sobre os olhos verdes, a boca estremeceu mais e se abriu num soluço.

Então, num desespero infinito, os meus beijos despegaram-se-lhe sobre o pescoço muito branco, procurando a boca que se recusava. (Ibidem, 212)

No episódio “Reconciliação”, bem como em outros momentos da narrativa, é possível verificar o quanto Oswald, na primeira redação de *Memórias sentimentais*, encontrava-se sob as sugestões de suas investidas no teatro. Conforme visto no capítulo precedente, o escritor, além de ter redigido peças em francês em coautoria com o amigo e poeta Guilherme de Almeida, compôs, no ano de 1913, o drama *A Recusa*, que permaneceu inédito e inacabado.

Também exerceu, de abril de 1909 a agosto de 1911, a função de crítico teatral junto ao *Diário Popular*. Parte das características do trecho aqui reproduzido, cuja escrita aparenta realizar-se de modo a favorecer o desenvolvimento de uma encenação, não podem ser entendidas como desvinculadas dessas experiências. A prosa de Oswald, debitária de suas incursões pelo teatro, aproximava-se de uma tendência mais melodramática.

Os relatos alusivos às experiências a bordo do *Martha*, conforme observado antes, são predominantemente descritivos. As ações ocupam um espaço muito reduzido nesse momento de desenvolvimento da narrativa, e Miramar pouco intervém sobre as situações que presencia. Em grande parte, posiciona-se mesmo enquanto mero espectador, como se os eventos ocorridos se organizassem na qualidade de cenas, quadros que se oferecessem a sua experiência de contemplação. Naturalmente, há ocasiões em que se manifesta uma interação com os demais personagens; entretanto, até nessas circunstâncias, sua participação aparenta pouco influir no curso dos acontecimentos. Ao interagir com outros ocupantes, o narrador talvez procure menos interferir ou contribuir para o desenvolvimento das ações do que se situar em outro ponto de observação, valendo-se de mais uma perspectiva no processo de registro da ambiência do navio e, sobretudo, das características de seus passageiros.

Eu aproximara-me mais de Antonio Virgilio que, no entanto pelo seu caráter ríspido e retraído, me outorgara a deixá-lo só no seu canto. Era uma natureza intelectual e sensitiva que me interessava.

Cheguei-me também mais a Madame de Sevri. Ela contava-me como se casara na Itália quase criança e que embirrara em voltar para a casa dos pais depois do ato religioso.

E conheci melhor o argentino que se chamava Juan Litovo e era representante de vinhos franceses em Buenos Aires. Ia desembarcar em Trieste, onde havia *mujeres como peces en el mar*. (Ibidem, 60)

Em sua autobiografia, Oswald revelava ter fixado parte de suas experiências em relação à passagem pela Europa por meio de crônicas de viagem publicadas no semanário *O Pirralho* (Idem, 2002, 118). Trata-se, provavelmente, de três textos veiculados na seção “Lanterna Mágica”, sob o título de “Visões e recordações”, nos meses de janeiro, fevereiro e abril de 1915. O primeiro deles corresponde às lembranças de um espetáculo que se encenara no teatro Machiavelli, na cidade de Catânia, protagonizado por Giovanni Grasso. Relata, a princípio, como se estabelecera o contato com o ator siciliano, por ocasião de uma temporada da companhia deste no Poytheama, e as circunstâncias do desenvolvimento de uma estreita amizade, já em Londres, quando ambos frequentavam “o mesmo círculo de forasteiros e artistas” (Idem, 23 de jan. 1915, 7). Depois, o escritor dedica-se a empreender observações sobre a encenação, numa postura bem próxima da cultivada nos tempos em que se manteve à

frente da coluna “Teatros e Salões” no *Diário Popular*. Assim como ocorria nas apreciações redigidas regularmente para o periódico, os apontamentos realizados na crônica mostram-se desprovidos de qualquer atividade crítica mais elaborada. Oswald limita-se a recuperar e a descrever algumas cenas, comentando-as apenas nos domínios de considerações pessoais.

O segundo texto desenvolve-se a partir das recordações de uma visita ao sul da França, mais especificamente, a Lourdes. Inicia sua exposição registrando o cenário do percurso realizado na viagem de trem até a pequena cidade francesa. Contempla a paisagem e a fixa na crônica por meio de uma escrita permeada por comentários e observações. Nesse momento, emerge um estilo relativamente análogo ao empreendido na primeira redação de *Memórias sentimentais*. A atividade descritiva segue uma dinâmica semelhante de ordenamento das informações, lançando mão de recursos parecidos com os encontrados no romance. Com técnicas de composição afins, os enunciados constituem, inicialmente, flashes representativos das impressões do escritor em seus deslocamentos, que delineiam, em conjunto, as coordenadas de uma caracterização mais geral. O fragmento reproduzido abaixo ilustra de forma oportuna esse processo:

O trem corre desassombadamente pela beirada finíssima da Côte d’Azur.  
[...]  
Lourdes aproxima-se e a paisagem transforma-se.  
De vulgar que era, toma atitudes, e logo tem mimos de arranjo, surpresas de quadros.  
E mais se caminha e mais o ambiente sugestiona e preocupa.  
Ora são grotas que se embuscam entre a folhagem fina, ora estradas que sobem para acabar de brusco, ora pedaços de mistério na mata. E de pasmo em pasmo, se vê desenrolar todo um cosmorama tocado de fantástico e ideal. (Idem, 20 de fev. 1915, 7-8)

O capítulo “Primeiro Dias”, entre outros presentes no manuscrito, exemplifica, em sua composição, a proximidade entre o universo estilístico da primeira redação de *Memórias sentimentais* e o da crônica. A descrição mantém os recortes ligeiros na constituição de pequenos quadros relacionados às experiências visuais do escritor, conjugando-os, em seguida, numa observação-síntese. Na evocação do cenário contemplado durante a viagem de trem a Lourdes, substancia-se a impressão de “um cosmorama tocado de fantástico e ideal”; no deslocamento do Martha, o registro desponta na expressão de um litoral caracterizado como desértico e verde.

O Martha deixou o Rio na tarde em que os navios de guerra salvavam e as fortalezas respondiam, pelo luto da nação que perdera o seu chanceler.  
No dia seguinte e no outro e no outro ainda, o litoral do Brasil estendeu diante dos meus olhos surpreendidos pela novidade da viagem, para lá das praias

oureladas de espuma, serrania e pedaços de mata hirsuta, campinas rasas e áridas elevações. Tudo deserto e verde. (Idem, manuscrito2, 56-7)

Percebe-se, no entanto, algum aprimoramento na maneira como se concebem as frases, sobretudo na maior fluidez manifesta no processo de justaposição de imagens. Ainda no mesmo capítulo, torna-se exemplar, nesse sentido, a representação que se realiza da ambiência social a bordo do *Martha* nos momentos iniciais da viagem:

A bordo, não se estabelecera ainda confiança entre os que viajavam.  
[...]  
À mesa, os olhares examinavam toaletes e figuras. Nas voltas pelo tombadilho, um encontro precipitado pelo ligeiro balanço do navio ou pelo receio do vento que soprava rijo, ia provocando sorrisos de parte a parte, cumprimentos ligeiros, meias palavras. (Ibidem, 57)

O último texto da série “Visões e Recordações” evoca a passagem de uma noite no *Lapin Agile*, um cabaré literário localizado na capital francesa. Oswald ocupa-se longamente da descrição das instalações e dos frequentadores do local, num registro semelhante ao que realizaria, tempos depois, em dois artigos publicados no *Correio Paulistano* sob o título de “Ambientes intelectuais de Paris”. Fixa-se o escritor, no entanto, sobre um casal, a quem comumente chamavam, naquelas imediações, de “os últimos boêmios de Montmartre” (Idem, 10 de abr. 1915). Relata a participação de ambos nas sessões de improviso desenvolvidas com frequência no espaço, reproduzindo, inclusive, alguns versos dos poemas ali declamados. Também nessa crônica, percebem-se certas afinidades estilísticas em relação a muitos dos capítulos presentes no manuscrito do romance, em especial os que se intitulam “O Alojamento em Verneuil” e “O jantar em Milão”. Contribuem para tal, as semelhanças na forma como se desenvolvem, em um e outro, as sequências descritivas, cujas características mostram-se equivalentes às do fragmento “Primeiros dias”.

Há ainda outro texto publicado na seção “Lanterna Mágica” em que a escrita também assemelha-se, em algumas situações, a que fora desenvolvida na primeira redação de *Memórias sentimentais*. Trata-se do conto “História de Máscaras”, que apesar do enredo singular, no qual um aspirante ao baronato, com vestes de arlequim, crê ter golpeado com florete, em noite de carnaval, uma estátua viva de Nosso Senhor dos Passos<sup>51</sup>, apresenta um estilo similar ao cultivado no romance, seja na afinidade dos processos de composição de

---

<sup>51</sup> No final do conto, esclarece-se que não se tratava da imagem viva de Jesus Cristo, e sim de um larápio de longa barba que, após ter invadido o castelo de propriedade da família do baronete, resolvera descansar, por algum motivo, próximo ao oratório.

imagens, seja na presença comum, em determinados momentos da narrativa, de uma tendência à dramatização.

– Senhor! Desfaze a minha angústia. Que Queres? Castigar-me com a tua presença real esta noite no castelo de meu pai? Ou redimir-me...

E fazendo a voz plangente e rodeando o andor, e beijando as fitas que caíam até o chão:

– Senhor! Por tua grande cruz perdoa a minha dúvida! Por tuas chagas aberta, perdoa! Por tua carne flagelada!

Um dos pés da imagem fugia das vestes para trás, nu e branco. Acercou-se dele e, fazendo gesto de beijar, trincou com a sua larga dentada, o calcanhar descoberto.

O pé retirara-se, a enorme cruz pendera para o lado e o senhor se levantara sobre o andor, enorme e ossudo na sua camisola roxa com cordões dourados. Tinha os olhos abertos, profundos e tristes, e os braços caídos. (Idem, 13 de fev. 1915, 9)

Todas essas aproximações entre os textos publicados em “Lanterna Mágica” e os capítulos da primeira redação de *Memórias sentimentais* afirmariam, naturalmente, a importância de “O Pirralho” no processo de desenvolvimento do estilo cultivado por Oswald em suas primeiras incursões no romance. Os influxos advindos das investidas no gênero dramático, como visto, também se inscrevem na narrativa, mais diretamente, na expressão dos conflitos entre os personagens. É preciso, no entanto, avançar sobre essas primeiras circunstâncias relacionadas à constituição das características formais e investigar, entre outros objetos, as possíveis influências e sugestões literárias que o escritor acolhera na elaboração de sua prosa. O panorama diverso da literatura brasileira no período, em que se exprimem manifestações e interesses muitas vezes antagônicos, a exemplo dos relacionados ao pós-simbolismo, pós-naturalismo e ao decadentismo, talvez desfavoreça o reconhecimento de referências mais precisas.

Fato é que a seção “Lanterna Mágica”, conforme apontado no capítulo anterior, não se restringia a publicações de características propriamente literárias. Era igualmente comum a veiculação, por Oswald, de artigos, ensaios e resenhas. Os assuntos revelavam-se os mais diversificados, abrangendo, entre outras áreas, a filosofia, as artes plásticas, a música ou mesmo, a exemplo do relato sobre o pugilista americano Jack Johnson, o esporte. Não raro, questões políticas constituíam-se como objetos de reflexão e comentários nesse espaço, presente no periódico de outubro de 1914 a julho de 1915<sup>52</sup>. Como não poderia deixar de ser, o autor elaborara também escritos sobre literatura. Neles, ocupava-se desde o registro de

<sup>52</sup> “Lanterna Mágica” voltaria a figurar em O Pirralho na edição de número 239, publicada em 22 de junho de 1917. Trazia um texto de Oswald dedicado aos trabalhos do escritor Guilherme de Almeida e do pintor Helios Seelinger, a quem o escritor, respectivamente, atribuía a condição de objetivista lírico e de subjetivista idealista. Não houve, no entanto, continuidade na sua publicação pelo periódico, tornando-se a presença da seção naquele um fato isolado.

observações acerca de uma conferência sobre Gregório de Matos Guerra, proferida por Plínio Barreto (Idem, 7 de nov. 1914, 7-8), até a produção de uma breve crítica sobre o livro *Amor imortal*, redigida sob a forma de uma carta aberta, de José Antônio Nogueira (Idem, 19 de jun. 1915, 7-9). Entre os textos publicados, destaca-se “Naturalismo e arte dos ambientes”, documento que pode sugerir certas referências acerca das posições e inclinações estéticas do escritor na época da primeira redação de *Memórias sentimentais*.

## 2.2 Primeiras coordenadas estilísticas de um processo de reescrita

Em “Naturalismo e arte dos ambientes”, o escritor expõe suas considerações acerca da evolução do romance como gênero moderno, esboçando uma breve história do seu surgimento e de sua afirmação durante o século XIX. Segundo Oswald, caberia a Balzac à responsabilidade pelo início do movimento de expansão intelectual dessa expressão literária, que encontraria “um período de firmeza soberana” na obra de Flaubert, “com a maravilha da sua paciência de artífice”, e na de Guy de Maupassant (ANDRADE, 9 de jan. 1915). Os três, em sua avaliação, definem-se enquanto representantes de uma “arte naturalista”, cuja estética implicaria uma necessidade de cultivar os estudos de ambiente, para situar, com fidelidade e relevo, as figuras humanas nos quadros naturais que as rodeiam e seguem. A Maupassant, no entanto, concede-se uma posição de destaque. Nenhum outro escritor teria expressado tão bem as características de tal estilo: “na paisagem como na revelação exata e graduada de emoção dos ambientes é ainda ele, o mestre perfeito do naturalismo, que domina hoje não suplantado por moderno algum”. (Ibidem, 9)

Os apontamentos realizados no texto sobre a “arte naturalista”, bem como os que se encontram no artigo relativo a Eça de Queiroz, tratados no capítulo anterior, desenvolvem-se de modo superficial. Ainda assim, as formulações contidas em ambos poderiam ser objetos de investigação, no sentido de examiná-las em sua legitimidade e coerência. Tal propósito, em contrapartida, tende a não se mostrar tão relevante aos interesses do presente capítulo. A esta etapa de desenvolvimento da pesquisa, mais significativo do que uma constatação acerca das contradições ou dos eventuais equívocos nos escritos sobre literatura, seria compreender, conforme se afirmou anteriormente, em que medida as interpretações ali elaboradas se articulariam às características da versão de *Memórias sentimentais de João Miramar* redigida entre 1915 e 1918. Com efeito, algumas orientações que se valorizam na arte dos ambientes promovida pelos escritores franceses, vista por Oswald como uma das expressões mais



admiráveis da estética naturalista, aparentam manifestar-se no romance, sobretudo as que se atribuem a Maupassant<sup>53</sup>.

Ao longo de sua produção intelectual, as referências mais definidas feitas por Oswald ao escritor francês revelam-se esparsas. Antes da *Semana de Arte Moderna*, além do texto presente na seção “Lanterna Mágica”, pode-se dizer que figura apenas um artigo, publicado no *Jornal do Comércio*, na coluna “Questões de Arte” (Idem, 25 jul. 1921, 3). Em ocasiões mais tardias, as menções mantêm-se dispersas, limitando-se praticamente a uma crônica na coletânea de *Ponta de Lança*, “Sobre o romance”, e a um registro produzido em *Um homem sem profissão*. A primeira consiste, grosso modo, numa caracterização: Maupassant é apresentado como um “Casanova objetivo” (Idem, 1945, 41), presumindo-lhe uma capacidade de reportar-se, de forma mais direta, com menor discricção, a temas de que se ocupou o escritor italiano. A segunda talvez se mostre mais importante, não a um entendimento dos influxos recebidos do autor na elaboração do manuscrito de *Memórias sentimentais*, e sim a uma compreensão das condições de desenvolvimento do ideário da Antropofagia.

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. Os contos de Maupassant já tinham me elucidado a esse respeito. (Idem, 2002, 116)

Embora a publicação de *Um homem sem profissão* tenha se dado menos de dois meses antes do falecimento de Oswald, ainda houve tempo para que os relatos ali presentes fossem objeto de significativas considerações por parte de seu autor. Em um depoimento concedido a Radhá Abramo, explicitavam-se as inclinações assumidas na redação da obra: “Escrevo somente aquilo que teve importância na minha formação intelectual. Escrevo tudo aquilo que vem explicar a minha filosofia. Filosofia de antropofagista” (Idem, 2009, 385). Sabe-se que as

---

<sup>53</sup> Sabe-se que a obra de Guy de Maupassant obteve uma presença expressiva na ambiência intelectual brasileira, em especial, nos anos de 1880 a 1920. Isso poderia ser constatado não apenas por meio das traduções e comentários publicados em jornais de São Paulo e do Rio de Janeiro, mas também a partir de suas influências sobre as ficções produzidas no período. Na edição de 22 de abril de 1884, por exemplo, a *Gazeta de Notícias* veiculou uma tradução de “La rempailleuse” (1;2), e o *Correio Paulistano*, em 3 de dezembro de 1893, de “Le petit fût”, convertendo o título deste para “O garrafão” (1;2). Por sua vez, o *Jornal do Comércio*, em 6 de maio de 1889, trazia um resumo comentado de *La main gauche* (3-4), situando-o, ao lado de *Nouveaux pastels*, de Paul Bourget, e *Japonneries d'automne*, de Pierre Loti, como sugestão de leitura. O próprio *O Pirralho*, em 6 de abril de 1912, traduziria “Par un soir de printemps”, apresentando o escritor como “o maior dos naturalistas franceses, maior do que Flaubert” (3; 3-14). Já em relação aos influxos recebidos pela atividade literária no Brasil naquela época, destacam-se os que se promoveram sobre a obra de Lima Barreto e de Monteiro Lobato. Vale lembrar que este último redigira “Meu conto de Maupassant”, composição que integra o conjunto de narrativas de *Urupês*. Para uma referência mais completa da figuração do autor em jornais e revistas do Rio de Janeiro e de São Paulo no período citado, ver a dissertação de Angela das Neves, *A volta do Horla: a recepção de Guy de Maupassant no Brasil*, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Língua e Literatura Francesa da Universidade de São Paulo, em 2007. Há uma versão eletrônica disponível no seguinte endereço: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8146/tde-04122007-104232/pt-br.php>

formulações comuns ao movimento antropofágico não se limitam a esquemas de assimilação de modelos e ideias da vanguarda europeia. Trata-se de uma imagem configurada também sob a forma de um diagnóstico da sociedade brasileira como um “meio traumatizado pela repressão colonizadora que lhe condicionou o crescimento e cujo modelo terá sido a repressão da própria antropofagia ritual pelos jesuítas” (NUNES, 2011, 21). À violência dessas forças submeteram-se as formações culturais nativas, alojando-se em seu interior toda a potência opressora da dominação.

A partir do caráter sugestivo das memórias em torno da leitura de Maupassant, Oswald não deixaria de colocar-se em situação de semelhança, no mito freudiano, com a apropriação antropofágica da celebração cerimonial do parricídio primevo. Tendo seu princípio interior de prazer recalcado por uma moralidade em que “tudo que era natural era porco” (ANDRADE, 2002, 99), obrigando suas experiências amorosas e sexuais ao segredo, ao ocultamento, a livre vivência do amor na Europa surgia como uma possibilidade de desafogo dos recalques históricos e da contestação da norma cristã, herdada da figura paterna do colonizador. Tratava-se de evidenciar a velha constatação do “Manifesto Antropófago”, a reiteração do fato de que “nunca fomos catequizados” (Idem, mai. 1928, 3). Era também assim que se poderiam fazer emergir as reminiscências de uma *Weltanschauung* [Mundividência], cuja interpretação ficou a cabo dos equívocos e das limitações, considerados próprios da dinâmica materialista e imoral da atividade colonizadora, de uma percepção tida por incapaz de reconhecer e de tratar das alteridades (Idem, 2002, 101)

Assim sendo, os comentários acerca de Maupassant que se mostrariam mais oportunos ao reconhecimento de possíveis influências do escritor francês sobre a primeira redação de *Memórias sentimentais* parecem compreender, unicamente, os realizados na seção “Lanterna Mágica” de O Pirralho. No texto, Oswald valoriza, sobretudo, o equilíbrio do autor, a moderação necessária a uma justa representação da vida e dos ambientes, que se mostre precisa na expressão das situações cotidianas:

Siga-se a página *Fort comme la mort, Mont-Oriol* ou essa genial aventura curta de *Yvette*, e veja-se com que prestígio se apresenta a concorrer com todas as épocas ilustres da história da arte, essa arte de reproduzir a vida como ela é, na decoração certa de cada coisa, idílio, morte, festa, trágico amor ou banal existência. (Idem, 09 de jan. 1915, 9)

A passagem acima indicaria, em tese, alguns dos primeiros caminhos no exercício de uma investigação sobre as aproximações entre a narrativa de Maupassant e o romance de Oswald. Do texto, aparenta decorrer uma imediata sugestão de que se realize uma análise

comparativa entre as obras citadas do escritor francês e o manuscrito de *Memórias sentimentais*. As hipóteses iniciais referentes à elaboração de tal estudo mostrar-se-iam diversas em suas possibilidades. Entre elas, a eventual semelhança no processo de composição das personagens Yvette, da novela homônima, e Carmem Lydia, valorizando-se, em ambas, uma personalidade misteriosa, por vezes indecifrável, e a dualidade na constituição de seus perfis. De fato, grande parte dos conflitos presentes no manuscrito derivam do comportamento ambíguo da dançarina, que nos relatos de Miramar, ora revelava uma ingenuidade compatível com a criança que se divertia fingindo alvejar, com um vidro vazio de lança-perfume, os passageiros do Martha, ora ilustrava uma ardileza capaz das mais engenhosas artimanhas no cometimento de uma traição. Ou ainda, uma suposta concepção do navio enquanto um microcosmo, um universo fechado, onde as ações de parte de seus ocupantes, de modo análogo aos médicos da estação termal de *Mont-Oriol*, mostrar-se-iam reguladas, entre outros planos, pela ascensão de uma rivalidade no amor. Nesse sentido, talvez se torne exemplar a contenda mantida entre os viajantes em relação a Madame de Sevri.

Naturalmente, todas essas possíveis concordâncias restringem-se a meras especulações. Ainda que importantes enquanto registros das considerações literárias do escritor em suas primeiras investidas no romance, as referências produzidas em “Naturalismo e arte dos ambientes” pouco orientam em relação a uma eventual forma de apropriação, na escrita de *Memórias sentimentais*, das obras destacadas. Em virtude da ausência de maiores dados acerca das interpretações de Oswald acerca da literatura de Maupassant, a identificação e, principalmente, o processo de validação de aproximações mais específicas entre ambos torna-se inviável dentro dos limites próprios a este capítulo. De qualquer modo, não deixa de ser significativa a observação, no texto, de que o meio literário mantinha-se ainda vinculado à “arte naturalista”, bem como o reconhecimento de que perdurava, naquele tempo, a necessidade do cultivo de estudos dos ambientes e dos cenários externos (Ibidem, 8). Considerava-se também que o mérito do escrito francês consistiria na excelência de seus processos de representação, a partir da composição de “gravuras de paisagem apuradas de tintas e contornos”, em uma “revelação exata e graduada de emoção” (Ibidem, 9). Seria Maupassant, portanto, um modelo a ser seguido?

Tal consideração mostrar-se-ia, obviamente, precipitada. Não há qualquer afirmação do autor nesse sentido. Tendo em vista, no entanto, a alegação de que a arte naturalista persiste e que se define ainda como necessária uma dedicação ao estudo da paisagem e dos ambientes, observando-se também o registro das obras de Maupassant como as mais bem representativas desses processos, não seria incoerente supor a existência, na escrita de

Oswald, de uma inspiração no escritor francês. Apontá-la e desenvolvê-la em suas manifestações mais específicas, conforme destacado antes, mostra-se inadequado aos propósitos deste breve estudo sobre a história de elaboração de *Memórias sentimentais*. Por outro lado, nada impediria que se realizassem suposições acerca de semelhanças mais gerais entre as narrativas de ambos. Comparando-se os dois fragmentos a seguir, o primeiro extraído do conto “Notes d’un voyageur”, o segundo, de um capítulo do manuscrito, “Serra acima”, publicado em *A Vida Moderna*, subsiste uma impressão de relativa conformidade entre a dinâmica dos registros das experiências de seus narradores enquanto viajantes:

Sete horas. Um som de apito; nós partimos. O trem passa sobre os desvios nos trilhos com os ruídos que fazem as tempestades ao teatro; depois imerge na noite, ofegante, exalando seu vapor, iluminando reflexos vermelhos dos muros, sebes, bosques, campos. (MAUPASSANT, 1908, 263)

Na noite que baixava, envolvendo a natureza, olhos claros de locomotivas focavam trechos de chão, sob os limpa-trilhos negros, donde saíam, até se perder no escuro, as fitas afiadas dos “rails”.

De novo o trem parou, ao lado de uma usina caída sob a linha. O fôlego robusto de um respiradouro soprou, fazendo montar, na treva, golfadas brancas de fumaça. E de novo o comboio se moveu. (ANDRADE, 19 de out. 1916, 9)

Em ambos os extratos, figura um narrador que constrói cenas algum tanto concisas em seus processos de representação. Um e outro parecem registrar suas impressões sem recorrer, em seu discurso, à presença excessiva de ornatos e estampas. Nem por isso, as passagens deixariam de agregar uma descrição poética das sensações relacionadas às experiências de viagem. Apenas demonstrariam uma exata medida, a fim de promover “uma decoração certa de cada coisa”, como se valorizara no texto da seção “Lanterna Mágica”. Talvez se encontre nesse modo como Oswald compreendia a obra de Maupassant, filiada a uma arte naturalista, na qual se destaca por elaborar imagens pouco mais acuradas e precisas, as coordenadas dos aproveitamentos literários, em torno do escritor francês, presentes não apenas em *Memórias sentimentais*, mas também, dadas certas aproximações estilísticas, nos contos e crônicas publicados em *O Pirralho*.

A primeira redação de *Memórias sentimentais de João Miramar*, conforme observado, iniciou-se em 20 de setembro de 2015, sendo concluída em 21 de maio de 1918. Doze capítulos que compõem esse manuscrito, reitera-se, obtiveram publicação em *A Vida Moderna*, *A Cigarra* e *O Pirralho*, entre 1916 e 1917. O romance voltaria a ser objeto de divulgação em periódicos somente dois anos depois. Na edição de maio de 1919, a revista dos estudantes da Faculdade de Direito de São Paulo, *O Onze de Agosto*, trazia “Barcelona”, “14

de julho em Paris” e “Os cinco dominós”. No entanto, diferentemente do que ocorrera nas ocasiões anteriores, os três fragmentos sofreram consideráveis mudanças em relação aos que lhes correspondem no caderno. O primeiro e o último, sobretudo, passaram por um procedimento de síntese, excluindo-se um número significativo de passagens e de cenas existentes no manuscrito. Os parágrafos, assim como parte dos períodos, mostraram-se menos extensos, substanciando uma escrita mais dinâmica, manifestando uma ligeira redução dos detalhes no desenvolvimento das ações.

Os episódios também apresentam uma numeração distinta da que se prescrevera no caderno. “Barcelona”, posicionado enquanto o trigésimo segundo capítulo da narrativa, figura em *O Onze de Agosto* como sendo o nono; “14 de julho em Paris”, antes o sexagésimo sétimo, passou a ser assinalado como vigésimo quinto; “Os cinco dominós”, por sua vez, originalmente o centésimo trigésimo terceiro, tornou-se, no periódico, o quinquagésimo primeiro. Em vista dessa renumeração e das alterações produzidas nos textos, de cujas características tratar-se-á adiante, os fragmentos divulgados na revista dos estudantes da Faculdade de Direito, provavelmente, representam o romance já em outra fase de desenvolvimento. No manuscrito de *Memórias sentimentais*, há uma anotação feita por Oswald que favorece a realização de tal leitura. Pouco acima do título do vigésimo primeiro capítulo, “A saída do porto”, justamente o que abre o segundo momento da narrativa, a viagem de Miramar, pode-se ler o seguinte registro: “2ª redação – 1918 – Sob a guarda da Virgem. Capítulo I (aproveitando apenas os bons capítulos anteriores para o episódio ligeiro do regresso que precede o novo encontro com Rolah) 28-10-1918” (Idem, manuscrito2, 53).

A nota indica que, em uma eventual segunda redação, o romance teria uma parte de seus vinte primeiros capítulos suprimida, o que explicaria, relativamente, a nova numeração concedida aos trechos publicados na revista. O ciclo inicial de desenvolvimento da narrativa, portanto, deixaria de corresponder às experiências vinculadas ao término do curso de humanidades pelo personagem, bem como ao seu ingresso na imprensa, e passaria a relacionar-se à viagem de Miramar à Europa e às situações que dela decorrem. Essa alteração tornar-se-ia mais provável em face da existência de um pequeno maço no Fundo Oswald de Andrade, constituído por quatro folhas de bloco soltas, contendo trechos manuscritos de *Memórias sentimentais* também renumerados (Idem, manuscrito4). “Até Roma”, que no caderno constituía-se como o capítulo trinta e quatro, tornou-se o de número onze. “O encontro” tornou-se o décimo segundo. Sobrevêm-lhe “Caracciollo”, “A Paris”, “Hotel de Russie” e “O apartamento do bairro latino”, todos com um estilo de composição com

características mais próximas dos capítulos publicados em *O Onze de Agosto* do que dos presentes no caderno.

Mais adiante, Oswald sugere que apenas um dos trechos relativos ao primeiro momento da narrativa de *Memórias Sentimentais* seria aproveitado na segunda redação do romance. A anotação situa-se na página 141, na altura do octogésimo capítulo, “Volta ao lar”: “Introduzir aqui com pequenas modificações o excelente Cap. 17 “Vida provinciana”, ao que parece o único aproveitável dos dispensáveis de 1 a 21. A mais – suprimir “Luluce no Brasil”. Que tal? Bonzinho? Se Deus quiser. 28-10-1918” (Idem, manuscrito2, 141). O episódio, de fato, agradara o escritor. Não por acaso, fora o único a obter duas publicações: uma em *O Pirralho*, outra em *A Vida Moderna*. Parte dele também foi mantida na versão do livro publicada em 1924. Comparando-se os textos manuscrito e impresso, é possível reconhecê-lo como componente do fragmento 58, “Nova Lombardia”:

Eu molhara os olhos, ao rever o grande monte acorcondado e verde que, pela sua forma de tambor bárbaro, deu o nome de Caxambu à vilazinha que abriga.

No portão da *gare*, atada à porta de fita vermelha de caminho que se desenvolve em curva até as ruas habitadas, abraçamos, eu e mamãe, duas velhas sob xales pretos. Eram as parentas. (Idem, manuscrito2, 46)

Molhei secas pestanas para o rincão corcunda que vira nascer meu pai.

A ponta vermelha da *gare* de Aradópolis era numa fita de coqueiros. (Idem, 1924, 44)

O episódio surge igualmente deslocado da posição em que ocupava no caderno. Antes, as circunstâncias relacionadas à narrativa dessas impressões sobre uma “vida provinciana” respondiam por uma visita à cidade de Caxambu, empreendida a pedido do médico da família, como parte do tratamento da mãe de Miramar, cuja doença no fígado agravara-se (Idem, manuscrito2, 45). Na versão impressa, referem-se a uma estada do personagem, após descobrir-se órfão, na Fazenda Nova Lombardia, na fictícia região de Aradópolis. Trata-se de um posicionamento bem semelhante ao indicado na observação de Oswald. Por sua vez, “Luluce no Brasil”, descrito como fragmento a ser excluído, corresponde, na verdade, a dois capítulos que sucedem a “Volta ao lar”: “Luluce!” e “A instalação no chalé”. Ambos aparecem integralmente riscados no caderno, sugerindo que Oswald, de fato, suprimi-los-ia em uma nova redação do romance.

Em relação aos seis capítulos manuscritos encontrados no Fundo Oswald de Andrade, comparando-os com os seus correspondentes no caderno, percebe-se que todos tiveram a sua extensão reduzida. Dois ainda se submeteram a uma mudança de título, “A partida de

Caracciolo” e “Depois de Domodossola”, alterados, respectivamente, para “Caracciolo” e “A Paris”. Observando-se a sequência em que se encontram organizados, constatam-se possíveis exclusões de episódios existentes na primeira redação. No caderno, entre “O encontro” e “A partida de Caracciolo”, há três capítulos: “Viagem de aventuras”, “A noite de Santa Terezela” e “A história do cego”. Os dois últimos contêm, além de rasuras, um longo risco vertical no corpo do texto, o que, associado à omissão nas folhas manuscritas, sugeriria um descarte na segunda fase de elaboração do romance. Talvez eles pudessem, como ocorrera com “Vida provinciana”, dispor de um reposicionamento; não há, todavia, nenhuma anotação a esse respeito.

O processo de exclusão no planejamento da nova redação de *Memórias sentimentais* poderia indicar um interesse de Oswald em reduzir-lhe o número de capítulos. Não se sabe, entretanto, se o escritor pretendia compor outros episódios, adicionando-os aos remanescentes da versão inicial. Fato é que os textos tornaram-se mais compactos, envolvendo ora a exclusão, ora a simplificação de algumas cenas. Conforme ilustra a cronologia de publicação dos trechos do romance, não há correspondência entre a primeira série, veiculada entre 1916 e 1917, e a segunda, apresentada em 1919; os objetos de divulgação não foram os mesmos. Já se observou-se também que, sendo mínimas as diferenças entre os capítulos veiculados pelos periódicos *A Vida Moderna*, *A Cigarra*, *O Pirralho* e todos os que constam no caderno, representariam, estes, a mesma fase de elaboração. Por outro lado, os de *O Onze de Agosto*, reitera-se, são vistos como pertencentes a um novo estágio de desenvolvimento, numa condição considerada equivalente à de que dispõem os seis fragmentos manuscritos (Idem, manuscrito4). Para efeito de comparação, a seguir, encontram-se reproduzidos quatro trechos. O primeiro par refere-se a “Barcelona”, em suas diferentes redações, a do caderno e a da revista da Faculdade de Direito:

Nas proximidades de Barcelona, a vida de bordo agitou-se.

Passáramos com neblina o rochedo de Gibraltar, e risonhas e verdes, as primeiras costas da Europa tinham chamado longas horas a atenção dos binóculos de bordo

Madame de Sevri, uma noite, no jardim de inverno, mostrara-me as rendas da fina calça de *batiste*. Outra vez, beijei-a de encontrão, à saída que premeditara ao mesmo tempo dos nossos camarins fronteiros. Mas só agora, já em águas da Europa, permitira que eu lhe violasse a cabine perfumada. Valeu-me isso algumas libras de menos.

Deslindou-se contemporaneamente outra aventura de amor marítimo. Uma das francesas loiras se deixara surpreender, pela ronda do navio, com o moço filho do cônsul, seminua, pela madrugada, no chão do jardim inverno

Ora Juan Lítovo e o chileno espadachim que se tinham arruinado em pagar-lhe champanhe inútil indignaram-se com o Dom Juan

– Quase que se pegam os três, esta manhã, disse-me o espanhol soturno e fotógrafo que me viera narrar a história.

À noite, a sombra de Montjuich, com luzes, marcou Barcelona. Na mole do cais havia ajuntamentos. Despedi-me com simpatia de Antonio Virgílio que desembarcara deixando-me o endereço e insistindo para que o procurasse. Ir passar alguns meses nos arredores de Paris.

E fui à terra com Litovo e o pequeno austríaco para jantarmos comida diversa da de bordo.

Pequenas ruas, com grandes casas, fugiam estreitas e tortas d'uma larga avenida arborizada. E encontramos, por toda extensão dela, gente ruidosa e alegre, estudantes de *casquette* e mulheres de xales. Era a Espanha. (Idem, manuscrito2, 71-3)

A vida de bordo agitou-se nas proximidades de Barcelona.

Passamos com neblina o rochedo de Gibraltar e, risonhas e verdes, as primeiras costas da Europa tinham chamado por longas horas a atenção dos binóculos de bordo.

Madame de Sevri, uma noite, no jardim d'inverno, mostrara-me a sua fina calça de *batiste*.

E a sombra de Montjuich, com luzes, marcou Barcelona. Na mole do cais, havia ajuntamentos escuros.

Despedi-me dos que deixavam o navio.

E desci à terra num grupo.

Pequenas ruas com grandes casas fugiam, estreitas e tortas, duma larga avenida arborizada. E por toda a *rambla* encontramos gente ruidosa e alegre, estudantes de *casquette* e mulheres de mantilha. Era a Espanha. (Idem, mai. 1919, 14)

O segundo, ao capítulo “Até Roma”, em suas versões presentes no caderno e nas folhas avulsas:

A entrada em Nápoles, no clássico cenário das ilhas vivas, paredões, montanhas e casaria, deu-se na tarde seguinte. A fanfarra tocou, como à entrada de Barcelona.

Esperamos longo tempo pela visita sanitária, mas só nos foi lícito desembarcar à noite. Despedira-me de Rolah e Madame Bonaparte, com longas combinações de encontro, em Milão.

Desci a prancha, passei com as bagagens pela alfândega em companhia de Madame de Sevri e tomei-lhe o endereço de hotel, dizendo ficar à espera de um brasileiro pobre que devia orientar no desembarque. Era Juquinha Boisgobert, saído de Chapéu D'Alves, em Minas Gerais por desgostos de família e destinado a Paris. Conhecia-o da boemia de São Paulo. Visitei-o três vezes na segunda classe, entre um professor de latim arruinado e um fotógrafo inglês.

Por de trás de mim, cabeludo, sovado, com grandes olhos de imigrante, o sorriso mostrando dois dentes escuros, ele teve uma frase de admiração pasmada para a italiana que partira num carro.

O seu aspecto desarvorado fez-me baixar a realidade do seu sonho de artista confuso. Conformei-me. Seguimos pelas ruas movimentadas com dois carregadores atrás. Havia comboio para Roma, essa mesma noite. Fomos ter de restaurante a *gare*.

E num *wagon* de terceira classe, para começar bem a jornada romântica, vendo em frente a mim a figura esguia e precoce do Juquinha, parti na direção do meu nunca esquecido e extraordinário Dalbert, a quem ia dar a mais comvente das surpresas.

Pelas onze horas da noite, tive a primeira visão da Campanha Romana descendo janela. Sobre a intérmina campina, vagava a lua. E ruínas de aquedutos



estendiam-se, rompiam-se, recomeçavam, na direção contrária do trem que voava. (Idem, manuscrito2, 74-6)

A entrada em Nápoles, no clássico cenário das ilhas vivas, paredões, montanhas e casaria, deu-se no dia seguinte.

A fanfarra tocou, como à entrada de Barcelona.

Rolah e Madame Bonaparte fariam um ano de Itália, depois de visitar parentes em Insbrück. Deixei-as no navio que as levava a Trieste.

Atravessei a cidade iluminada.

Havia comboio direto para Roma. Tomei-o na *gare* tumultuosa. E parti.

Cerca de meia-noite, baixei a janela. Sobre a intérmina campina, vagava a lua. E ruínas de aquedutos estendiam-se, rompiam-se, recomeçavam na direção contrária do trem, que voava. (Idem, manuscrito4, 3)

A comparação entre alterações submetidas aos dois capítulos parece não deixar dúvida: os trechos manuscritos presentes no pequeno maço de folhas avulsas e os publicados em *O Onze de Agosto* pertencem à mesma fase de elaboração. Como se pode perceber, seguem uma lógica de exclusão de passagens bem semelhante, orientado por uma supressão de conteúdos relativos aos entremeios das sequências descritivas. Oswald concentra-se no registro das impressões de Miramar em suas viagens às cidades, dispensando as delongas comuns à primeira redação, que interpunham, entre outras situações, caracterização de personagens, como ilustra a descrição de Juquinha Boisgobert, alusão a episódios ocorridos a bordo do Martha, a exemplo do embate entre o filho do cônsul e dois ocupantes do navio, Juan Litovo e o espadachim chileno. As cenas observadas são dispostas de um modo quase contínuo, tornando-se mínimas as interrupções. Representa-as o narrador sob o signo da síntese.

A síntese talvez seja uma consequência natural, em vista da quantidade de dados que chega a esse observador, ávido por contemplar e registrar, o quanto possível, o universo novo propiciado pela viagem à Europa. Ater-se a detalhes, minúcias, poderia implicar a perda de algo importante. Por tudo isso, presume-se que seja volumoso o número de cenas registradas, cuja brevidade tonar-se-ia uma exigência, considerando-se as inúmeras informações que se oferecem a sua contemplação. Apenas aparenta proceder-se, no romance, como em um álbum de fotografias, no qual a escolha e disposição das imagens que o compõem atendem aos interesses e critérios de seu organizador. Haveria uma diversidade de pequenos quadros disponível; selecionam-se, contudo, aqueles vistos como mais oportunos à representação dos locais visitados. Nesse sentido, não apenas “Até Roma” e “Barcelona”, mas também “14 de julho em Paris”, “A Paris” e “O apartamento do bairro latino”, constituir-se-iam tão somente como uma sequência de registros rápidos de tais localidades. As poucas passagens mantidas que relativamente fugiriam a tal natureza parecem ter, como único propósito, a articulação de

uma imagem à outra. Afinal, a escrita entrecortada, ainda que presente nos capítulos assinalados, não vislumbrava ainda condições de manifestar, com a radicalidade da versão de 1924, uma sobreposição de informações.

Os trechos “O encontro”, “Caracciollo” e “Hotel de Russie” (ANDRADE, manuscrito<sup>4</sup>) também passaram por uma supressão de algumas situações relatadas na redação anterior. No primeiro, por exemplo, excluiu-se a exposição de determinadas passagens que se definem enquanto contratempos do reencontro de João Miramar com Dalbert. Com isso, a narrativa pôde desenvolver-se de um modo menos arrastado, adquirindo certa agilidade. Em relação ao segundo, removeram-se, como esperado, os conteúdos alusivos aos capítulos antecedentes que, decerto, não comporiam a segunda versão do romance, além do curto diálogo entre o narrador e o seu amigo de São Paulo. Uma cena de despedida, de que estes participavam, foi igualmente retirada, em virtude da ausência, em circunstâncias anteriores, de remissões a duas personagens envolvidas: Madame Aurora e Chiara. O terceiro, finalmente, surgia desprovido de referências acerca de um hotel, Les Trois Drapeaux, onde Miramar pretendia, sem saber que o edifício fora destruído por um incêndio, acomodar-se com Dalbert e Juquinha. Reporta-se apenas ao fato de que o trio procurava, de forma inútil, um endereço, sem ater-se a maiores especificações, ilustrando que, na nova redação de *Memórias sentimentais*, Oswald pretendia reduzir a presença de alguns pormenores.

O desapego à pormenorização manifesta-se, igualmente, na reelaboração do capítulo “Cinco dominós”, o único representante localizado por esta pesquisa, quer manuscrito, quer impresso, de uma segunda fase de desenvolvimento do romance que não versa sobre a viagem à Europa. A princípio, o processo de reescrita orientou-se a partir da exclusão de certas determinações associadas aos personagens e aos espaços por que circula João Miramar. No caderno, por exemplo, redige-se: “Rolah no divã, cansada do passeio de amor que eu lhe dera a tarde toda, deixara-me partir sem amuo” (Idem, manuscrito<sup>2</sup>, 213). Em *O Onze de Agosto*, o trecho foi simplificado: “Rolah deixara-me partir sem amuo” (Idem, mai. 1919, 15). Parte das explicações do narrador acerca das situações relatadas no capítulo mostra-se também suprimida, o que, em conjunto com as exclusões referidas anteriormente, acelerou o ritmo da narrativa. Outra alteração importante refere-se a uma cena que, em relação ao romance como um todo, não deixaria de revelar alguma extravagância.

Miramar, Carlos e Bruno Fortes, além de Parreiras, pianista, e João de Barros, todos portando máscaras, com trajes carnavalescos, encontravam-se reunidos no Chez Orban em uma noite de segunda-feira. Subitamente, o segundo propôs que fossem a Vila Branca, no intuito de que realizassem um pequeno baile na casa onde Rolah acomodara-se. Sem maiores

delongas, decidiram seguir para o local. Em sua chegada, o grupo superou a resistência inicial de Madame Rocambola, contrária a ideia da reunião festiva. A dançarina dormia. O músico, “no imenso dominó negro”, não hesita: executa ao piano “o ritmo audacioso” de uma composição de Camille Saint-Saens, *Dança macabra*. A partir daí, as cenas presentes no caderno e no periódico desenvolvem-se de maneira relativamente distinta. Naquele, Oswald redigira:

De fato, Bruno Fortes apertou o botão elétrico.

E, no escuro, os dominós, estáticos, viram desenvolver-se na passagem de cemitério evocada, a história do fantasma de virgem morta que Rolah compusera dois dias antes para a nossa admiração comovida. A sua loira e estranha divindade dominou a sala fantástica até extinguir-se a última nota do mágico piano. (Idem, manuscrito2, 215-6)

Em *O Onze de Agosto*, a cena foi reescrita da seguinte forma:

Então Jeroly apagou as lâmpadas acesas. E na treva, calaram-se os mascarados extáticos até extinguir-se na sala plástica, a última nota do mágico piano. (Idem, mai. 1918, 16)

O final do capítulo, em suas duas versões, exemplifica uma confluência de estilos. Referências simbolistas, antirrealistas ou mesmo românticas convergem na criação das imagens do ritual em torno dos “cinco dominós”. De um lado, subsiste, na dança dos mascarados, uma remissão ao satanismo byroniano, provável sugestão das vivências de Oswald na Faculdade de Direito do Largo de São Francisco, onde o culto ao poeta britânico ainda se desenvolvia regularmente. De outro, a presença de um musica simbolista, envolta no mistério da melancólica dança dos fantasmas. Ambos os trechos mantêm uma proximidade com o conto “História de máscaras”, de que se tratou anteriormente. Afinidades que respondem não apenas por uma ambiência comum, as festividades carnavalescas, mas também pelos indícios de uma orientação gótica, figurada na forma como cada uma das narrativas alude ao sobrenatural.

Do mesmo modo, os capítulos guardam semelhanças com um dos fragmentos de *A estrela de absinto* publicados no *Correio Paulistano*, sob o título de “Na morgue”<sup>54</sup>, em 14 de maio de 1921, em face da evocação do macabro. Mantido com ligeiras alterações na edição de 1927, o episódio, que se inicia por uma menção à notícia policial da gazeta paulista sobre o suicídio do escultor Jorge d’Alvelos, apresenta um final igualmente sombrio ao concedido à

<sup>54</sup> No *Correio Paulistano*, Oswald publicou mais um trecho de *A estrela de absinto*, “O idílio dos sinos”, presente na edição de 24 de maio de 1921. Em 14 de junho do mesmo ano, outro fragmento, “Páginas de ateliê”, foi divulgado. Dessa vez, coube ao *Jornal do Comércio* promover-lhe a publicação.

narrativa de “Os cinco dominós”. A cena é construída de forma minuciosa. Carlos Byron e Breno Alfenas, amigos do artista, deixam a Rotisserie, tomada por festivas colombianas e dominós misteriosos e brilhantes, que dançavam ao som de uma jazz-band, e dirigem-se ao necrotério, encontrando o corpo num caixão aberto, de zinco, sobre uma mesa de mármore. “E dentro, num negror de sedas, o suicida tinha a cabeça caída para trás, sem encosto, os olhos semiabertos, a boca muda. Haviam-lhe arrancado violentamente um punho de rendas. A fantasia estava rasgada ao peito, a camisa também. E sobre a carne alva devassavam-se-lhe pelos escuros” (Idem, 14 de mai. 1921, 1). Ambos aproximam-se; um deles retira uma pasta de algodão ensanguentada de sob a camisa e descobre, no mamilo esquerdo, o ponto avermelhado e mole da penetração da bala.

Os romances que compõem a trilogia, segundo observa o próprio Oswald em nota final à edição de 1941, na qual as narrativas passaram a integrar um volume único, teriam sido escritos entre 1917 e 1921. Pelo menos dois livros, *Os Condenados*, que teve seu título alterado para *Alma*, e *A estrela de absinto*, conforme relata Menotti Del Picchia numa citação presente em *História do modernismo brasileiro*, de Mário da Silva Brito, já se encontrariam redigidos em 1920 (BRITO, 1997, 168). A segunda fase de elaboração de *Memórias sentimentais*, considerando-se as anotações do escritor no manuscrito, inicia-se, provavelmente, em 28 de outubro de 1918, cerca de cinco meses depois da suposta data de conclusão da versão anterior. Isso demonstraria que a primeira reescrita de *Miramar* realiza-se no mesmo período de concepção de parte do ciclo do *Exílio*. As semelhanças entre algumas passagens das obras tornam-se, portanto, relativamente naturais. Uma e outra se equivalem, entre outras situações, em suas vertentes simbolistas, manifestas, por exemplo, na apropriação do carnaval, cujas imagens não comportam ainda a conotação primitiva de 1924, característica do “Manifesto da Poesia Pau Brasil”, e sim uma assimilação com a morte, fundindo o gozo e o horror em uma mesma figura. Ambas também representam um avanço em relação à escrita pouco fluente do texto do caderno, agregando um maior dinamismo em sua construção.

Não há dados suficientes que atestem, de modo objetivo, ter sido concluída a redação de *Memórias sentimentais* de que os fragmentos publicados em *O Onze de Agosto* revelam-se representantes. Como se apontou anteriormente, até então os únicos trechos relativos a essa fase de elaboração de que existe registro limitam-se, além dos difundidos pelo periódico, a um material esparso, passagens manuscritas em folhas avulsas. Por outro lado, seria pouco provável que a versão de 1924 fosse oriunda de um trabalho de reescrita conduzido, em sua maior porção, a partir do texto relativo ao caderno. Comparando-se as duas primeiras

incurções na gênese do romance, percebe-se que o tratamento concedido à linguagem na redação iniciada em 1918, conforme se define no próximo segmento deste capítulo, revela-se menos distante do estilo entrecortado, sintético e elíptico do livro, de fato, publicado. Assim sendo, torna-se coerente manter o entendimento de que, no segundo momento de composição da narrativa, o escritor tenha reelaborado ou acrescentado um número bem maior de episódios do que localiza e examina a presente pesquisa.

Com efeito, há na parte superior de uma das folhas do maço que integra o Fundo Oswald de Andrade, antes do fragmento “Até Roma” (Idem, manuscrito4, 3), um breve trecho, compreendendo uma continuação do final correspondente a “Últimas noites no mar”<sup>55</sup>. Tal ocorrência e, sobretudo, a numeração disposta nos capítulos veiculados na revista dos estudantes da Faculdade de Direito favoreceriam a compreensão de que os documentos existentes em torno do segundo estágio de composição da obra constituem-se como uma pequena amostra do que o escritor realmente produziu. Além disso, em virtude da ausência de qualquer indício, a hipótese de uma terceira versão, composta antes da viagem à Europa, não será levada em conta. Em face de tais orientações, a pesquisa considera que o processo de reescrita de *Memórias sentimentais*, empreendido durante a permanência do escritor no continente, realiza-se mesmo a partir do romance em sua segunda redação, cuja maior parte dos textos encontrar-se-ia, hoje, extraviada. A maneira de manejar a frase, que se desvencilha de todo pormenor, usando apenas o essencial expressivo, desenvolve-se, parcialmente, a partir de um material preexistente, o qual, por sua vez, já representava um distanciamento em relação ao detalhismo manifesto nos manuscritos do caderno e nos fragmentos publicados entre 1916 e 1917.

### 2.3 Uma viagem interessantíssima

A carta que se transcreve a seguir fora escrita por Oswald a Mário de Andrade, em fins de dezembro de 1922.

Mário

Você sabia que quando eu liquidasse os meus negócios...  
Agora, fica sabendo que os liquidei ou, pelo menos, os pus em boa marcha  
E... sigo.

---

<sup>55</sup> Transcreve-se, do maço, o trecho correspondente ao final capítulo “Últimas noites no mar”: “[...] ção longínqua de um porto (ANDRADE, manuscrito4, 3). No caderno e na revista *A Cigarra*, promoveu-se a seguinte redação: “[...] ção longínqua de Ajaccio (Idem, manuscrito2, 74).

Recomendo-te encarecidamente o número de Graça Aranha. Já sabes, pelo Rubens, que tens a direção artística da “Revista”, não?

Adeus, até Mário  
Se Deus quiser,  
Oswald. (ANDRADE, 25 de dez. 1922)

O escritor informava ao seu amigo e grande aliado nas reivindicações modernistas que seguiria para a Europa, onde permaneceria durante todo o ano de 1923. Tratava-se da primeira de uma série de viagens ao continente realizadas ao longo da década de 20. Oswald cruzou o Atlântico, no período<sup>56</sup>, ao menos sete vezes, conforme indica a cronologia presente nas últimas reedições de suas obras<sup>57</sup>. Em algumas dessas ocasiões, chegara mesmo a empreender, na companhia de Tarsila, uma visita ao Oriente Médio<sup>58</sup>, cujo itinerário incluía as cidades de Rodes, Beirute, Sidon, Tiro, Nazaré e Jerusalém (AMARAL, 2003, 220)

Oswald não demoraria a pôr-se novamente em contato com Mário. A bordo do navio da Compagnie de Navigation Sud Atlantique, enviou-lhe nova carta em que relata, de modo espirituoso, o cotidiano da embarcação. Assinou como “Xarada Chorada” e, parodiando o tom de formalidade das correspondências oficiais, jogeteou que abandonara a literatura. Expediu, junto, um cartão postal, “Las Palmas – Gran Canaria / Cosecha de bananas”, sobre o qual, sem abdicar de certa ironia, anotara: “Bananas! Concorrência ao Brasil! Querem ver que também há modernidade ocidental em Las Palmas” (ANDRADE, 7 de jan. 1923). Essa referência não deixaria de mostrar-se curiosa; afinal, como se sabe, a bananeira e outros elementos que se consideram prosaicos de uma realidade nacional serão convertidos, tempos depois, em dados estéticos pelo ideário da poesia Pau Brasil.

As demais cartas remetidas a Mário de Andrade revelam-se bastante significativas à compreensão da importância das viagens para as realizações literárias de Oswald, sobretudo a que se empreende no final de 1922. Em linhas gerais, auxiliam na investigação de certas coordenadas relativas não apenas a um roteiro propriamente dito, demarcando um histórico

<sup>56</sup> Algumas dessas viagens foram objetos de nota por parte do *Correio Paulistano*, que informava ora o retorno, ora a partida do autor. Na edição de 20 de agosto de 1926, por exemplo, o jornal destacava: “De regresso de sua viagem à Europa, acha-se de novo entre nós, o Sr. Oswald de Andrade, um dos escritores mais brilhantes da nova geração brasileira” (20 de ago. 1926, 6). Em 6 de maio de 1928, declarava-se: “Embarcará, amanhã, para a Europa, a bordo do ‘Alcântara’, o Sr. Dr. Oswald de Andrade, nosso prezado colaborador e um dos nomes mais representativos da nova mentalidade brasileira”. (6 de mai. 1928, 5)

<sup>57</sup> Trata-se da reedição promovida pela Editora Globo, cujo primeiro volume publicado fora *Um homem sem profissão*, autobiografia de Oswald de Andrade. A partir de então, cada obra vem acompanhada, além da referida cronologia, de uma bibliografia selecionada.

<sup>58</sup> Entre os documentos que registram a realização da viagem ao Oriente Médio, há uma carta de Oswald a Mário de Andrade, quando da permanência do primeiro em Nazaré, capital do Distrito Norte de Israel. A referida correspondência, cuja data de redação fora atribuída a 28 de janeiro de 1926, encontra-se disponível no arquivo Mario de Andrade, que integra o acervo do IEB / USP.

das cidades visitadas, mas também a um percurso, por assim dizer, intelectual. Neste, incluíam-se o acesso, fundamentalmente em Paris, a uma programação cultural e o estabelecimento de contatos com representantes de um segmento tido por vanguardista. Tarsila do Amaral, em uma crônica intitulada “Blaise Cendrars”, evocava o contexto considerado profícuo à atualização e ao intercâmbio dos artistas que se encontravam, no período, na capital francesa. Destaca que a cidade vivia

numa efervescência renovadora, apresentando nos seus teatros, nos seus novos livros, nos salões de artes plásticas, as concepções as mais ousadas, a coragem de todas as afirmações agressivas contra todos os moldes do passado.

Os artistas tateavam o novo caminho aberto pelo cubismo e, por toda a parte, nos cafés, nos restaurantes, nos corredores dos teatros, nos intervalos dos concertos, na rua, em casa se falava sobre arte. (AMARAL, 19 de out. 1938, 7)

Em seguida, a artista plástica atribui a si mesma uma condição privilegiada, ao ressaltar que, em seu estúdio na Rue Hégésippe Moreau, em Montmartre,

reunia-se toda a vanguarda artística de Paris. Ali eram frequentes os almoços brasileiros. Feijoada, compota de bacuri, pinga, cigarros de palha eram indispensáveis para marcar a nota exótica. E o meu grande cuidado estava em formar, diplomaticamente, grupos homogêneos. Primeiro time: Cendrars, Fernand Léger, Jules Supervielle, Brancusi, Robert Delaunay, Vollard, Rolf de Maré, Darius Milhaud, o príncipe negro Tovalou (Cendrars adora os negros). Alguns dos acima citados passavam para o grupo de Jean Cocteau, Erik Satie, Albert Gleizes, André Lhote, e tanta gente interessante. Picasso, aferrado ao trabalho, pouco sabia; Jules Romains e Valery Larbaud eram também bons amigos. (Ibidem, ibidem)

Na sua correspondência, Oswald vangloriar-se-á dos contatos realizados com o meio artístico parisiense. Os destinatários são variados, desde a redação do *Correio Paulistano* até o editor de seu primeiro romance, Monteiro Lobato. Manifestações de maior alardeio ou ostentação observam-se, no entanto, nas cartas direcionadas a Mário de Andrade. Inicialmente, o escritor revela-se algum tanto comedido na exposição das relações travadas com os círculos de artistas. “Romains o 1º amigo conquistado. Primeiros contatos efusivos com os outros. Gide na Itália”, relatava de Paris (ANDRADE, 25 de fev. 1923). Já nas mensagens seguintes, procura transparecer que dispõe de certa intimidade com personalidades do segmento literário: “Escrevo-te às pressas, porque vou ver às 15h Jules Romains na escola do “Vieux Colombier”. Amanhã – almoço com Cocteau e Victor Hugo no “Boeuf sur le toit – restaurant sobretelhista, e goûter chez Mme de Servigné.” (Idem, 7 de mar. 1923). Não raro, Oswald envia a Mário de Andrade autógrafos recolhidos, aos quais se atribuem, entre outros fins, o do testemunho do diálogo ou da amizade firmados.

As informações sobre o cotidiano de Oswald em Paris, por outro lado, não se limitam às cartas de sua própria autoria nem às relações estabelecidas de modo mais ou menos direto com literatos. Dão conta também, por meio de notas de artistas brasileiros que se encontravam em sua companhia na França, de um trabalho relativamente solitário, ao qual o escritor ter-se-ia dedicado com certo afinco. Torna-se o caso da correspondência, de Paris, de Sérgio Milliet com Yan de Almeida Prado, sem data definida, em que se informava acerca da elaboração, por parte do autor, de um novo romance: “Oswald está fazendo um livro estupendo! Uma verve e uma modernidade magníficas. Mas temo que apanhe depois da publicação. É louco. Pior que os mais ousados Max Jacob” (apud BOAVENTURA, 1995, 84). De acordo com um depoimento de Tarsila a Aracy do Amaral, o escritor mostrava-se, em sua permanência na capital francesa, intensamente comprometido com a redação da narrativa, “pacientemente passando a limpo, depurando o texto, de caderno para caderno” (AMARAL, 2003, 96).

A notícia de que Oswald compunha, em Paris, um romance inovador circula entre os modernistas que se encontravam no Brasil. Numa das cartas que redige a Manuel Bandeira durante o ano de 1923, Mário de Andrade referia-se à obra, ainda desconhecida, nos seguintes termos: “Oswaldo e Sérgio chegam em dezembro. Sérgio traz já impresso o seu *Oeil de Boeuf*. Oswaldo traz um romance *Memórias de João Miramar* – segundo me contaram interessantíssimo, moderníssimo, exageradamente de facção. Morro de curiosidade” (ANDRADE, 2001, 105-6). Conforme noticiou o *Correio da Manhã*, o escritor retornara da Europa no dia 29 de dezembro de 1923. A publicação da narrativa, no entanto, realizou-se apenas, como visto anteriormente, no mês de junho do ano seguinte. Tal intervalo talvez concorresse para uma crença de que o romance fora finalizado em São Paulo. Sabe-se, em contrapartida, que Oswald revelou ter concluído o trabalho estilístico de sua prosa quando ainda se encontrava em visita às cidades europeias<sup>59</sup>. Em todo caso, em relação às prováveis motivações desse lapso, não se pode esquecer da atribulação contínua dos negócios da Vila Cerqueira Cerqueira César, do envolvimento em torno da recepção de Blaise Cendrars na capital paulista, bem como das viagens que realiza ao Rio de Janeiro e às cidades históricas de Minas, por exemplo, na companhia do poeta.

Não há dúvidas de que se criou uma grande expectativa em torno da modernidade do livro; todavia, apesar da presciência em relação a esse caráter, as características do romance,

---

<sup>59</sup> Conforme visto anteriormente, essa revelação realiza-se em uma carta redigida a Ribeiro Couto, na qual Oswald insere uma descrição biográfica de si. Transcreve, a seguir o trecho alusivo ao trabalho de conclusão do referido livro: “Publicou o primeiro volume da *Trilogia do exílio, Os condenados*. Elogiado pelo Sr. Tristão de Athayde. Tomou parte na Semana de Arte Moderna. 1922. No ano seguinte, no Hotel Miramare da praia italiana de Sestri Levante, terminou o trabalho estilístico das suas já velhas Memórias sentimentais” (ANDRADE, 31 de mar. 1927).



imprevisíveis e inovadoras, ainda mais considerando-se a realidade brasileira, surpreenderam o meio literário. Se *Os condenados* abdicava de uma capitulação definida, *Memórias sentimentais de João Miramar* levava às últimas consequências o rompimento com a continuidade da ação e a linearidade do enredo por meio da disposição de microcapítulos. Ao todo são 163 divisões, cuja extensão variava da brevidade quase lírica de algumas poucas palavras, caso de “44. Mont-Cenis” (ANDRADE, 1924, 36), até as dimensões de quase duas páginas, a exemplo de “155. Ordem e Progresso” (Ibidem, 108-10). Predomina nessas composições a concisão informativa, delineada por uma brevidade na construção das imagens e uma figuração metonímica instantânea. Linguagem fragmentária, desconstrução e recomposição dos signos, em que sobejam os neologismos, as conversões de classes gramaticais e a pontuação fora do convencional ou mesmo completamente suprimida.

Haroldo de Campos considerava, em “Miramar na mira”, que parte das características da prosa desconcertante de 1924 refletiam o impacto das descobertas pictóricas de Oswald nas exposições de Paris, agitadas, nas primeiras décadas do século, pelas tendências futurista e cubista (CAMPOS, 2004, 57-58). Aracy do Amaral, por sua vez, reportando-se à permanência do escritor na Europa durante quase todo ao ano de 1923, considera que, das relações “com escritores e poetas do momento”, entre eles, “Cendrars, Supervielle, Jules Romains, Paul Morand e Cocteau, emergiria a redação definitiva de *Memórias sentimentais*” (AMARAL, 2003, 96). Como destacado anteriormente, o autor, por meio de sua correspondência, trata de um modo breve dos contatos estabelecidos com artistas plásticos e literatos por ocasião de sua viagem. Parte das referências, todavia, realiza-se desordenadamente. Juízos sobre algumas correntes estéticas e seus representantes emitem-se de forma impensada, irrefletida, sem levar em consideração ainda as possibilidades estéticas futuras. Torna-se exemplar, nesse sentido, o seguinte trecho de uma carta destinada a Mário de Andrade:

Em segredo: o salão dos independentes, a última arrancada, já ridículo, já triste, da modernidade ocidental. Não é mais cubismo, é cu...ísmo. Lhote, Léger, Gleizes, Lipchitz comandando esquadrões de Regos Monteiro. Uma palhaçada!

O único – Picasso! Romains apresenta-me terça-feira próxima a ele. E, além dele, Le Fauconnier, Tarsila, Anita e o Di.

Brecheret está fazendo o autorretrato: um cavalo em tamanho natural.

Sans blague, Romains gostou imensamente do Monumento das Bandeiras, tomou mesmo o endereço do nosso Miguelinho Angelo. É pena que o Brecheret, ao recebê-lo, diga:

– Oui, je suis brasiélián!

E, no almoço provável que lhe ofereça, pergunte

– Voulez-vous une côte de monton?

O escândalo atual – a *Histoire de La Litterature Française Contemporaine* de René Jalou. Um bicho! Tenho assistido aos ensaios de *Monsieur Le Trouhadec saisi par la débauche*, de Romains nos Champs-Élysées. Dia 11, répétition générale.

Os grandes nomes: Claudel, Gide e Romain. Depois: os 2 Valéry, Vildrac, Duhamel. Epstein ratou em ator de cinema. Dos moderníssimos os únicos tomados a sério: Max Jacob e Cendrars. Cocteau impõe-se também. Adeus, vou à missa. (ANDRADE, 4 de mar. 1923)

Considerando-se o propósito de Tarsila do Amaral de implementar a estética cubista no Brasil, tal como anunciaria em um depoimento ao *Correio da Manhã*<sup>60</sup> quando retornava da Europa, as avaliações do autor sobre as condições de Lhote, Léger, Gleizes mostram-se precipitadas e refletem as impressões de um viajante ainda recém-chegado. A artista plástica já obtinha, em março de 1923, lições de pintura com o primeiro, conforme indica uma cronologia estabelecida por Aracy Amaral (AMARAL, 2001, 149). Posteriormente, passaria a estudar com o terceiro, referindo-se a ele, em carta a Mário de Andrade, como “meu mestre Gleizes” (apud AMARAL, 2001, 68). Além disso, frequentava regularmente o ateliê de Fernand Léger, por quem nutria uma expressiva admiração. Sabe-se que Oswald, pouco mais tarde, valorizará exatamente tal caráter na obra da pintora, o de saber conjugar as influências dos grandes representantes da moderna pintura francesa a motivos e temas nacionais. Em todo caso, não deixa de ser significativa na carta, observando-se seus primeiros apontamentos acerca de uma literatura vanguardista na França, a indicação dos escritores que considera “moderníssimos”: Max Jacob e Blaise Cendrars, bem como Jean Cocteau. Define-se também como um dado importante a alusão aos nomes que reconhece como os mais expressivos dos circuitos literários de Paris. O autor, como se pôde perceber, chegou mesmo a ensaiar uma divisão: Paul Claudel, André Gide e Jules Romain compondo um primeiro segmento e, posteriormente, Valery Larbaud, Paul Valéry, Charles Vildrac e Georges Duhamel.

Oswald sistematizará essas, bem como outras impressões e posicionamentos sobre o meio artístico de Paris, em duas ocasiões, ambas já se encontrando no Brasil. A primeira realiza-se por meio de uma entrevista ao mensário *Novíssima*, veiculada na edição de fevereiro de 1924. A revista destacava que o escritor “teve a oportunidade de colocar-se em contato com os novos espíritos, orientadores do pensamento latino”, reunindo condições, portanto, de dizer, “com pleno conhecimento de causa, o que viu e observou a respeito das novas correntes estéticas e literárias” (ANDRADE, fev. 1924, 17). Indagado sobre as suas impressões de Paris, Oswald declarava:

---

<sup>60</sup> Trata-se de uma entrevista publicada na edição do dia 25 de dezembro de 1923 do periódico. Em seu depoimento, Tarsila elege como grandes representantes das artes plásticas atuais, ao lado de Picasso, Brancusi e Gris, Léger, Gleizes, Lhote e Lipchitz (AMARAL, 25 de dez. 1923, 2). Como se vê, a artista inclui nomes que Oswald, na carta a Mário de Andrade, ainda não valorizaria como expoentes dos segmentos artísticos de Paris.

Estamos numa época de pesquisa que chegou a formular os seus primeiros resultados. O século XX vai achando a sua expressão. Em pintura, depois da glória de Cézanne, morto em 1906 e já no Louvre ao lado de alguns impressionistas e inovadores, é a escola cubista que tomou a direção das elites europeias. Na escultura, faz-se sentir, mais que nas outras artes, uma reação contra o assunto. Nada de retórica, nada de anedota. Isto na vanguarda. O público e o oficialismo estão com Bourdelle e outros discípulos de Rodin. Na música, Debussy é aplaudido em toda a parte. Contra ele reage o pequeno mas já célebre grupo de Satie, Poulenc etc., ao lado do grande russo Stravinsky. Como se vê, Debussy, que aqui ainda não penetrou totalmente, lá já é considerado passadista por muita gente boa. Em literatura, dá-se o mesmo fenômeno. Nosso avanço geral chegou quando muito a Rimbaud e ao Simbolismo, quando lá já há toda uma estabelecida fase de transição entre o Simbolismo e a atualidade, representada pelos grandes nomes de Francis James, Paul Fort e Paul Claudel. (Ibidem, ibidem)

No depoimento concedido pelo escritor, percebe-se que o olhar sobre a situação atual das artes em Paris desloca-se para o contexto brasileiro, no qual se identifica, em linhas gerais, uma condição de defasagem. O caso da música torna-se relevante, e um episódio vivenciado por seu maior expoente no modernismo nacional ilustra de um modo significativo as considerações de Oswald.

Em julho de 1923, com o propósito de divulgar na Europa sua obra e a de outros compositores brasileiros, Heitor Villa-Lobos chegava a Paris<sup>61</sup>. Rapidamente, por intermédio de um grupo de pintores e escritores modernistas que conhecera pouco antes da Semana de Arte Moderna, integrou-se a um dos círculos artísticos parisienses. Passou, inclusive, a participar dos almoços regularmente oferecidos por Tarsila do Amaral em seu ateliê da rua Hégésippe Moreau, aos quais se referiu anteriormente este estudo, a partir da menção à crônica “Blaise Cendrars”. Nessas ocasiões, tinha por hábito improvisar, conforme relata a anfitriã, no “Erard” de concerto (AMARAL, 2003, 132). Uma das sessões de improviso, no entanto, reservaria ao jovem compositor uma surpresa: Jean Cocteau, presente em algumas das audições, fez severas críticas a sua música. Achou-a, de certa forma, ultrapassada, uma mera emulação dos estilos de Debussy e Ravel. Conta-se que os dois, intransigentes, quase brigaram (Ibidem, 132).

O episódio ocorrido no ateliê de Tarsila é aqui merecedor de alguma atenção. Tendo se tornado célebre nos circuitos da intelectualidade de seu país, a viagem surgia a Villa-Lobos como oportunidade de obtenção também de um reconhecimento internacional. Inicialmente convicto de que lograria êxitos em sua passagem pela Europa, o questionamento de Cocteau acerca da atualidade de sua música, sem dúvidas, causou-lhe certa frustração. Até então a sua

---

<sup>61</sup> Em 1922, por meio de um decreto federal, acordou-se a liberação de 40 contos de réis para o financiamento da viagem do compositor à Europa. Efetivamente, apenas a metade dessa quantia foi liberada, cabendo a amigos e a demais conhecidos de Villa-Lobos custear, com seus próprios recursos, o restante das despesas. (GUIMARÃES, 1972, 231)

notoriedade devia-se, em grande parte, ao caráter moderno frequentemente atribuído a composições como “Quartetto Simbolico” e “A Fiandeira”, obras claramente inspiradas em Claude Debussy. Deixara o Rio de Janeiro como um artista de iniciativas à frente do seu tempo no cenário musical da cidade; os poucos dias em Paris, todavia, revelaram-lhe, sob os comentários de um influente representante de um segmento vanguardista, determinado atraso em suas obras. Em última análise, tal situação vivenciada pelo compositor sugeriria a existência de uma discrepância entre as suas expectativas em relação às referências de modernidade e àquelas que, de fato, cultivavam-se por um dos circuitos da vanguarda europeia.

Nos círculos de convivência artística de Cocteau, a música encontraria suas referências mais atuais na obra de Erik Satie, constituídas de composições, muitas vezes, bem distintas das que a inspiração no sistema debussysta facultava a Villa-Lobos criar. O êxito obtido por “Parade”, balé encenado pela companhia de Serguei Diaghilev no final de agosto de 1916 e reapresentado nos anos de 1919 e 1920, inscrevera, a partir da trilha elaborada pelo compositor, novos parâmetros de modernidade sobre as peças musicais. Tratava-se não apenas de conferir às produções um caráter mais simples, despojado, mas também de incluir-lhes sons da vida hodierna, como as sirenes das embarcações, os ruídos das feiras livres ou das máquinas de escrever. Com a publicação de *Le Coq et l'Arlequin* em 1918, Cocteau, já bastante influente no meio intelectual de Paris, proclamava a obra de Satie como um modelo a ser seguido na música, situando, em seu discurso, as formulações estéticas de Debussy em um segundo plano.

Essa predileção manifesta em Cocteau explicaria o seu juízo em relação aos improvisos de Villa-Lobos. Para o representante de um dos segmentos da vanguarda parisiense, as referências musicais cultivadas pelo recém-chegado, consideradas ainda modernas no contexto brasileiro, já se mostravam serôdias em seus princípios, na medida em que correspondiam, na proximidade com a obra de Debussy, a uma estética relegada a uma geração anterior. O compositor aclamado por sua modernidade na Semana de 22 chegava, portanto, defasado à Europa. Assim como uma série de artistas da América Latina que lhe eram anteriores e contemporâneos, não poderia desconsiderar ou alhear-se dos julgamentos de um expoente da intelectualidade francesa. Nesse sentido, a contenda vivenciada com Cocteau tornava-se um dos primeiros motivadores de todo um processo de mudanças que sofreria, nos anos seguintes, a sua música.

Fato é que, no momento seguinte da entrevista, a fala de Oswald permite considerar que as suas referências de modernidade na literatura, quando da chegada em Paris, também

dispunham de uma condição de defasagem. Ao ser questionado se Paul Fort era moderno, o escritor advertia: “É muito relativamente. Depois dele, apresenta-se toda uma geração compenetrada nos espíritos de nossos dias, mecânico, rápido, construtor e sadio, a qual de fato, representa um grande passo sobre o lirismo de Fort” (ANDRADE, fev. 1924, 17). Não é demais lembrar que no artigo “Paul Fort príncipe”, referido no primeiro capítulo, o poeta era descrito como “uma monstruosa novidade” (Idem, 9 de jul. 1921, 3). Destacava-se que a sua poesia correspondia a uma manifestação moderna, portadora dos mais belos acentos das transformações do século. Em contrapartida, o autor de *Os condenados*, diante da solicitação do entrevistador da revista *Novíssima* para que lhe definisse os representantes de uma literatura vista como atual, em sintonia com o seu tempo, procedeu com a seguinte ordenação:

Agora, dir-lhe-ei que há três ou quatro correntes dentro da modernidade parisiense que já é bastante vasta para conter divergências. São elas: 1ª) a de Jules Romains, contendo-se nela quase todo o grupo unanimista de Duhamel e Vildrac; 2ª) a corrente Proust, Giradoux, Morand, detentora de um admirável preciosismo atualista; 3ª) a linha Cocteau, Radiguet; 4ª) o movimento Apollinaire, Cendrars, que, na minha opinião, é o mais representativo da literatura contemporânea. Há além disso a personalidade toda especial de Max Jacob, que talvez seja o mais forte revolucionário deste começo de século. (Idem, fev. 1924, 17)

O quadro que Oswald apresenta, não há dúvidas, reflete uma leitura demasiadamente limitada da ambiência literária de Paris. Como bem observou Maria Eugênia Boaventura em relação à entrevista, o autor “não citou nenhum nome relacionado ao Dadá e ao Surrealismo, nem à vanguarda italiana que representasse a tendência mais radical de renovação estética” (BOAVENTURA, 2009, 12). Também pode-se dizer que o seu mapeamento organiza-se a partir de um ângulo muito pessoal, reunindo quase tão somente os literatos com quem manteve contato em sua passagem pela Europa. Tal condição pode ser percebida, entre outras situações, nos relatos de Sérgio Milliet em torno de suas vivências na França, em companhia de artistas e intelectuais brasileiros, durante o ano de 1923. Em um dos volumes da série *Diários críticos*, o autor registrava o cotidiano do ateliê de Tarsila, destacando a frequência, no local, de uma vanguarda artística:

Frequentava então seu ateliê, situado numa travessa da Avenue Clichy, a mais bela equipe do modernismo: Satie, Cocteau, Cendrars, Léger, Lhote, Gleizes, Supervielle, Valéry Larbaud, Stravinski, etc, além de alguns escritores e artistas nacionais como Paulo Prado, Oswald de Andrade, Villa-Lobos, Souza Lima, Di Cavalcanti, Brecheret, Anita Malfatti (MILLIET, 1981, 365)

Nas cartas que remete a Monteiro Lobato, como a que pertence o trecho transcrito abaixo, é possível observar-se também a coincidência entre os seus contatos e o mapeamento dos representantes da modernidade parisiense

Paris, supimpa. Que nem São Paulo! Queres espiar o meu carnê: Hoje, domingo: às 5, reunião na casa medíocre do poeta N. – Segunda: visita matinal ao poeta gentleman Supervielle – Terça: banquete ao escritor espanhol Gomez de la Serna – Cofão! Caramba! – Quarta, almoço com Baudelaire, que hoje é mutilado de guerra e se chama Blaise Cendrars – Quinta: visita ao ateliê da escultora romena Irene Codreano, irmã da não menos escultora Lizica Codreano (dançarina, hélas!...) <sup>62</sup> para irmos os três visitar Brancusi, o Imenso. Sexta: Professor Le Gentil e escritor Jules Romains. Sábado: jantar de brasileiros a Jean Cocteau.  
É isso, quem manda ser célebre, não é? (ANDRADE, jun. 1923)

Na correspondência com Mário de Andrade, essa conformidade torna-se ainda mais evidente, segundo ilustra a alusão à amizade com Jules Romains e Jean Cocteau nas primeiras cartas. Nas seguintes, em tom de entusiasmo, anunciava: “Repercute! Estamos jogando a negra. Espalha os nossos amigos: Cendrars, Romains, Claudel. Arranja procissões do Conservatório com os cânticos oraculares do João Osmos para as próximas visitas. Atenção para Larbaud e Morand – amigos. Sê o exegeta!” (Idem, abr. 1923). De um modo geral, toda essa proximidade entre os blocos estéticos organizados por Oswald e a enumeração de seus contatos aparenta significar que, para o escritor, a modernidade literária de Paris resumir-se-ia a nomes com que estabelecera alguma relação <sup>63</sup>. É verdade também que a divisão proposta em *Novíssima* encontra em Blaise Cendrars, pelo menos indiretamente, um dos vetores fundamentais. Afinal, de acordo com o depoimento de Tarsila, coube ao poeta introduzir o Oswald, assim como a própria artista plástica, ao universo das letras e das artes da capital francesa (AMARAL, 2003, 103).

Aracy Amaral observa que “entre Tarsila, Oswald e Paris, nesse privilégio inaudito de viverem a Paris dos anos 20, estava situado Cendrars. A guiar, a apresentar, a trazer os amigos ao ateliê da jovem pintora (Ibidem, 135). Alexandre Eulálio, certa vez, destacou que, dos contatos estabelecidos pelo escritor com a vanguarda artística parisiense, será o poeta de *Feuilles de route* o único com quem “os laços se estreitarão até se transformarem em mútua amizade” (EULÁLIO, 2001, 28). É verdade que não se pode desprezar a existência de outros vínculos, como os que se mantêm com Valery Larbaud. Em *O salão e a selva: uma biografia ilustrada de Oswald de Andrade*, Maria Eugênia Boaventura reúne, sem indicar maiores

<sup>62</sup> Oswald faz graça do fato de Lizica Codreano, cuja beleza parece tê-lo impressionado, ser uma dançarina. Trata-se de uma evidente alusão a Carmen Lydia, com quem o escritor, conforme visto anteriormente, manteve uma tumultuada relação amorosa.

<sup>63</sup> Situação semelhante ocorre com Tarsila do Amaral, que anunciara na crônica “Blaise Cendrars” ter frequentado o seu ateliê toda a vanguarda artística de Paris. (AMARAL, 19 de out. 1938, 7)

referências, correspondências trocadas entre os autores francês e brasileiro. Nas cartas, além de manifestarem, um pelo outro, sentimentos de admiração, ambos se tratam como grandes amigos, aconselhando-se e dialogando sobre suas obras. É o que aparenta demonstrar o seguinte trecho: “Merci. Je suis invité à faire des conférences à Lisbonne. Là-bas, je n’oublierais pas que Barnabooth a su, le premier, voir l’Italie avec des yeux nouveaux. Sincèrement à vous Oswald de Andrade” (5 de jul. 1923 apud BOAVENTURA, 1995, 87). Em se tratando da proficuidade das relações, no entanto, reconhece-se que a empreendida com Blaise Cendrars revela-se mais significativa; sobretudo, a partir da visita do poeta ao Brasil nos primeiros meses de 1924.

A viagem de Blaise Cendrars ao Brasil produz manifestações de entusiasmo na cidade de São Paulo. Ao noticiar a chegada do poeta, o *Correio Paulistano* apresentava-o como “uma das figuras de maior situação no atual movimento literário europeu” (6 de fev. 1924, 3). No Rio de Janeiro, o *Jornal do Brasil* expressava semelhante reconhecimento: “Passa hoje, por este porto, a bordo do Formosa, o poeta francês Blaise Cendrars. Cendrars é um dos escritores mais notáveis da moderna geração francesa, tendo conquistado a mais justa fama desde os seus primeiros livros publicados” (5 de fev. 1924, 18). Oswald de Andrade dedicou-lhe um artigo, denominando-o “mestre da sensibilidade contemporânea”.

Ninguém melhor do que ele sabe ver o mundo das viagens atuais, o mundo das travessias e dos mares geografados, dos trópicos e das cidades inventivas.

Os nossos dias mecânicos, industriais, catalogados em livros primários com bichos de nomes eruditos, constelações, textos algébricos, fenômenos humanos, reações químicas, haviam forçosamente de produzir um deslocamento na poesia, ocasionado pela fadiga dos assuntos antigos (cavalhadas medievais, templos gregos, amores exaustos), e pela sugestão dos dias diferentes, oferecidos pela organização coletivista e tumultuária de nosso século. (ANDRADE, 13 de fev. 1924, 3)

Dois anos antes, no artigo “O triunfo de uma revolução”, os “dias mecânicos” a que se refere Oswald, como visto no capítulo anterior, eram também articulados à necessidade de uma nova expressão estética. Blaise Cendrars, no entanto, não figura entre os artistas representantes dessa redefinição; naquele momento, o escritor destacava que a “a luz do século forte e construtor” tinha, na França, Romain Roland, Claudel e Apollinaire (Idem, 8 de fev. 1922, 2). A remissão ao poeta, aliás, revela-se rara antes da viagem à Europa. Seus discursos, no ano que antecede ao da realização da Semana de Arte Moderna, destacavam Paul Fort, em seu “canto lindo e novo” (Idem, 12 de jun. 1921, 4), valorizando-se a renúncia da métrica, uma investida modernista contra o apuro técnico e formal da vertente parnasiana.

Em relação a Max Jacob<sup>64</sup>, considerado no depoimento à revista *Novíssima* “o mais forte revolucionário” do século (Idem, fev. 1924, 17), na carta a Mário de Andrade, um dos únicos “moderníssimos” “tomados a sério” (Idem, 4 de mar. 1923), em circunstâncias anteriores, surgia como o autor das “aberrações” e das “asnices intrujadas” (Idem, 12 de jun. 1921, 4).

A entrevista ao mensário *Novíssima* torna-se, portanto, um importante documento acerca da atualização das referências estéticas de Oswald por ocasião de sua viagem à Europa. O argumento permanecia relativamente o mesmo da defesa dos princípios modernistas entre os anos de 1921 e 1922. Questionado sobre a possibilidade de êxito das novas ideias, o escritor observou: “é indiscutível como o triunfo do telefone, do avião, do automóvel. Há aliás toda uma correspondência viva e direta entre as artes de hoje e o nosso tempo tão diverso dos tempos idos” (Idem, fev. 1924, 17). Alterou-se, entretanto, a tendência avaliada como a que melhor representaria a literatura compenetrada do “espírito mecânico, rápido e construtor” daqueles tempos: “o movimento Apollinaire, Cendrars” (Ibidem, Ibidem), no lugar da modernidade restrita de Paul Fort.

Ao lado do depoimento concedido à revista, torna-se uma ocasião privilegiada ao reconhecimento das coordenadas de redefinição dos referenciais estéticos de Oswald, o artigo “Ambientes intelectuais de Paris”, publicado em duas partes no *Correio Paulistano*. Na primeira, veiculada em 11 de abril de 1924, o escritor inicia as suas considerações procedendo com uma divisão em torno dos círculos intelectuais parisienses. Compreende que Paris, em sua ambiência artística, definir-se-ia como duas cidades: uma anterior e outra posterior à Grande Guerra. Ambas expressariam mentalidades opostas, delimitando os espaços representativos de suas orientações estéticas, respectivamente, “a lenda dos cafés literários” e “a realidade dos dancings”. Sobre aquela, ponderava:

A atmosfera da antiga Paris era de lenda, de exageração e artificialidade. Sobre duas ou três ideias caminhadas do romantismo, a época simbolista construiu uma *féerie* mágica e viciosa. Os cafés vieram, diretamente, da boemia e do desapego, do gosto da anormalidade e da vaga aventura de todos os dias. Cultivado por seres estáticos, cabeludos e pálidos, esse nirvanismo noctâmbulo constituiu, durante anos, a ambição comovida de artistas estrangeiros e poetas provincianos.

[...]

Quinze anos atrás, outra vida ainda se desenrolava nos quarteirões favoráveis de Paris – a vida que se acreditava superior, por ser desgraçada e anormal. Dela saíram grandes poetas e grandes desgraçados. E nos que sobrevivem à derrocada dos velhos narcóticos, produz-se ainda um fenômeno de emotividade reflexa, que os impede ver o mundo mudado de nossos dias (11 de abr. 1924, 3)

---

<sup>64</sup> Em carta a Mário de Andrade, Oswald sugere não ter conhecido o autor de *Le Cabinet noir*: “Há dificuldades em encontrar os outros. Max Jacob vive num convento do Loire”. (ANDRADE, 18 de abr. 1923)



As observações do escritor possuem, nesse primeiro momento, um objeto de crítica mais ou menos definido. Trata-se do poeta português Eugênio de Castro, que proferiu, como o autor brasileiro, uma conferência na Universidade de Sorbonne. Segundo Oswald, o seu pronunciamento ilustraria de forma oportuna “o fenômeno de emotividade reflexa”, remanescente do espírito simbolista, ao qual escaparia todo o contexto das transformações da vida hodierna.

Eugênio de Castro, convidado a fazer uma conferência na Sorbonne, logo depois da que ali realizei sobre a literatura brasileira, escolheu, para seu assunto, o movimento simbolista de que fora o embaixador junto a nossa língua. Falou sobre Verlaine, Moréas, Régner, Saint-Pol-Roux e, perdido nas suas antigas convicções, viu a mocidade literária da Paris atual, rodeando os troncos extintos dos antigos chefes de escola. Tal entusiasmo vinha da sua chegada a Paris, 30 anos atrás, do seu encontro com os revolucionários do momento, e das noites líricas em que Moréas derramava poesia dos copos, no Café Vachette. Paris, lá fora, cortada de automóveis, de exposições cubistas, de antenas telegráficas, de barulhos de jazz, estava tão longe dessa época, como Eugênio de Castro, reitor da Universidade de Coimbra, está longe hoje do portuguezito que descobriu o verso livre e amou Antonio Nobre. (Ibidem, ibidem)

Ao longo da crônica, no entanto, é possível perceber, sobretudo em sua segunda parte, veiculada na edição seguinte do periódico, um propósito mais geral. Oswald busca valorizar a atualidade de alguns dos artistas com que manteve contato: Jean Cocteau, Raymond Radiguet e George Auric. Afirma que a moderna geração parisiense afasta-se das ambiências boêmias, tendo como espaço de reunião pública os dancings. O mais representativo, em sua opinião, corresponderia ao Boeuf sur le toit, que comporta também um restaurante, situado na Boissy d'Anglas. Inaugurado no dia 15 de novembro de 1921, o local teve o seu nome inspirado em uma obra musical de Darius Milhaud, que se apropria, por sua vez, de uma série de temas da música popular brasileira; entre eles, o de “O boi no telhado”, tango composto por “Zé Boiadêro”, pseudônimo de José Monteiro. Ressalta o autor que toda a vanguarda artística costumava reunir-se em suas dependências, refletindo e elaborando suas propostas estéticas.

A consideração do escritor revelar-se-ia pertinente. Em um estudo dedicado ao célebre “dancing” da década de 20, Jacques Chastenot propõe-se a investigar, entre outros objetos, as condições em que se desenvolve a frequência de artistas e intelectuais ao local. O crítico aponta que nomes do dadaísmo, como Francis Picabia e Tristan Tzara, mantinham presença regular. Destaca também as constantes passagens pelo Boeuf sur le toit de Serge de Diaghilev, fundador da companhia Ballets Russes, do pianista Arthur Rubinstein e do compositor Ígor Stravinski. Cita ainda, naturalmente, todo um círculo de artistas ligado a Jean Cocteau, cujas

visitas revelavam-se assíduas: Raymond Radiguet, Max Jacob, Juan Gris, Picasso, Blaise Cendrars e Erik Satie (CHASTENET, 1958, 104 e ss).

À abordagem por Oswald da convivência artística no *Boeuf sur le toit*, sucede a exposição de outras referências acerca da vida intelectual de Paris. Reporta-se, inicialmente, a um estúdio de Jean Cocteau, fazendo questão de descrevê-lo de forma minuciosa, como se tentasse a produção de um testemunho de sua presença no local. Ressalta que de lá, sem fornecer qualquer indicação, teriam partido “ofensivas célebres” no âmbito das artes (ANDRADE, 12 de abr. 1924, 3). Em seguida, remete-se aos ateliês de Picasso e de Fernand Léger. Sobre o primeiro, observa que raramente facultava visitas a seu estúdio; todavia, o local permanece como um dos mais visados pela intelectualidade parisiense. A oportunidade de conhecê-lo, acrescenta, possibilitaria ao visitante contemplar alguns dos mais valiosos quadros de Henri Rousseau ou dos “mais arrevasados quadros cubistas, ao lado de desenhos perfeitamente clássicos” (Ibidem, ibidem). Acerca do segundo, destaca que o seu ateliê traz toda uma linha evolutiva da pintura moderna, permitindo a seus frequentadores visualizar o percurso de uma expressão pictórica que, conforme avalia o escritor, melhor definiria “os dias mecânicos” do século XX.

Fernand Léger melhor do que ninguém explica como chegou a produzir a pintura espantosa que o celebrizou. As escolas impressionistas tinham atingido o auge da dissolvença colorista. Depois do pontilhismo e de Signac, só havia dois caminhos ou voltar a David ou pintar locomotivas e motores. Léger tomou este último rumo a fim de chegar a uma equivalência de David, através de uma pesquisa mecanista que corresponde a nossa época<sup>65</sup>. (Ibidem, ibidem)

A sistematização dos contatos estabelecidos em Paris prossegue com a referência a Brancusi, “considerado pelas elites mentais de todo o mundo o maior escultor de nossos dias” (Ibidem, ibidem). Jules Romains e Valery Larbaud também são mencionados, integrando-se ao núcleo da livraria de Adrienne Monnier, “La maison des amis des livres”, onde se reuniam escritores como Leon Paul Fargue, Paul Claudel, André Gide, Jules Supervielle, em sessões de leitura pública de suas obras. Oswald conclui a sua crônica valorizando a permanência, em Paris, de representantes de seu país. Inclui o ateliê de Tarsila como parte do circuito dos ambientes intelectuais da cidade, afirmando que as artes nacionais não se encontram alheias ao momento estético de Paris. “Nós, brasileiros, tínhamos ocasião de nos avistar com as maiores personalidades da França intelectual no ateliê de uma compatriota, a pintora paulista

---

<sup>65</sup> Como se pode perceber, trata-se de um discurso bem distinto da carta remetida, em março de 1923, a Mário de Andrade, em que o pintor, bem como outros representantes do cubismo não dispunham de uma valorização por parte de Oswald.

Tarsila do Amaral. Ali, Erik Satie, Jean Cocteau, Jules Romains, Léger, Gleizes, Lhote, Cendrars, mantiveram estreito contato com nossos artistas” (Ibidem, ibidem).

Ao depoimento concedido à revista *Novíssima*, presente na seção “A questão estética do momento”, e à crônica veiculada no *Correio Paulistano*, portanto, coube anunciar ao meio intelectual de São Paulo algumas das relações estabelecidas por Oswald e por outros artistas brasileiros com representantes de um segmento da vanguarda parisiense. Faltava ao escritor, no entanto, substanciar os eventuais aproveitamentos críticos e literários em face de tais contatos. Em parte, quando da publicação de “Ambientes intelectuais de Paris”, já dispunham de uma representação: O “Manifesto da Poesia Pau Brasil”. O texto, em contrapartida, não foi objeto de maior repercussão em sua veiculação primeira no jornal *Correio da Manhã* (18 de mar. 1924, 5). Encarregar-se-ia de surpreender e promover uma agitação no círculo dos modernistas, o romance *Memórias sentimentais de João Miramar*.

#### 2.4 Um primeiro cadinho da prosa vanguardista de Oswald

Na introdução deste capítulo, foi possível perceber, por meio de uma breve recuperação de resenhas e notas veiculadas no período, o desconcerto provocado entre os modernistas diante da publicação de *Memórias sentimentais de João Miramar*. Entre os registros mais importantes, não há dúvidas, encontra-se o artigo de Mário de Andrade, o primeiro a ocupar-se de uma crítica sistemática acerca do romance, constituindo-se como um documento significativo a qualquer estudo que se dedique, entre outras situações, a uma investigação das trajetórias e desvios comuns ao desenvolvimento da prosa literária de Oswald.

Sabe-se que parte da análise promovida por Mário de Andrade realizava-se sob a perspectiva de certas indagações estéticas formuladas em *A escrava que não é Isaura*. Ainda que o objeto do livro se voltasse, sobretudo, para a poesia, certos gabaritos ali estabelecidos acerca de uma estética moderna manifestam-se em sua crítica ao romance. Naquele, por exemplo, podia-se ler: “O que alguns abandonaram é o preconceito de uma construção fraseológica fundada na observação do passado em proveito de uma construção muito mais larga, muito mais enérgica, sugestiva, rápida e simples [...]. A frase elíptica reina” (ANDRADE, 2010, 48). No artigo, referindo-se à escrita de *Memórias sentimentais de João Miramar*, enunciava-se: “nessa maneira de manejar a frase atinge muitas vezes expressões excelentes. Sintético marcante abandona então todo pormenor, usando apenas o essencial

expressivo” (Idem, set. 1924, 29). A crítica ao discurso lento de *Os condenados*, visto como “areado de bugigangas sonoras”, não deixaria de encontrar-se articulada também a tais posicionamentos. Sua comparação com a narrativa de 1924 representaria para o autor de *Macunaíma*, afora demais motivações, uma investida no estabelecimento de alguns dos princípios que se julgavam adequados à modernização da literatura nacional.

Segundo João Alexandre Barbosa, no seio da movimentação modernista, consideram-se modernas apenas as iniciativas que levam para o princípio de composição, e não apenas de expressão, um desajuste entre a realidade e a sua representação, exigindo assim, reformulação e rupturas dos modelos “realistas” (BARBOSA, 1983, 22-3). Consistiriam nas obras que, independentemente de categóricas determinações cronológicas, exprimem um rompimento em relação ao paradigma literário oitocentista. Nesse sentido, o ensaio salienta que Machado de Assis deve ser considerado o primeiro autor de ficção rigorosamente moderno na literatura brasileira. Argumenta que sua produção, desde *Memórias póstumas de Brás Cubas*, deixa, no nível da enunciação, “as marcas de um descompasso permanente entre escritor e realidade, apontando para uma desarticulação básica que a sua linguagem de elipse, lítotes e paradoxos procura resgatar sob a finura do humor e da descrença” (Ibidem, 24). Em relação a *Memórias sentimentais* de João Miramar, o caráter moderno revelar-se-ia na sua capacidade de desvincular-se dos esquemas rarefeitos da língua, impondo-se uma composição que instaura um sistema de rupturas e associações inesperadas.

Nesse processo, a primazia concedida ao fragmento desarticulava o enquadramento do realismo objetivista, que se julga ainda característico de *Os condenados*, para articular, numa colagem de cenas, de rápidos entrecos dialogais e epistolares, a figura urbana de João Miramar. A unidade estrutural sucumbe à profusão de cortes, recortes e montagens, conduzida, conforme destaca o autor do ensaio, pelos desvãos de uma linguagem que desregularia os ajustes psicológicos, sociais e históricos, acentuando sempre o princípio de composição como meio fundante da representação. “Desconcerto histórico-pessoal que se mimetiza na violência das metonímias-estofos do livro” (Ibidem, 29). Assim sendo, considera que, enquanto nas *Memórias sentimentais*, do mesmo modo em *Serafim Ponte Grande*, quase tudo marcha para o aprofundamento das relações precárias, mas essenciais, entre realidade e representação, na *Trilogia*, persiste uma prosa que se mostra, apesar da técnica cinematográfica, caudatária ainda dos estereótipos instituídos pelo realismo. Assim sendo, a remissão às diferenças entre as obras assumiria, para João Alexandre Barbosa, uma função estratégica importante: as disparidades existentes entre uma e outra contribuiriam ao reconhecimento de uma necessidade de reavaliar-se a criação literária a partir da Semana de

22, na qual Modernistas e Modernos não se encontrariam obrigatoriamente vinculados (Ibidem, 23).

Na análise de Haroldo de Campos, o Oswald moderno emerge a partir de uma “orientação metonímica”, princípio fundamental do processo de libertação da prosa de *Memórias sentimentais de João Miramar* “das convenções do ‘bem escrever’, em voga na sociedade paroquial onde se formara”. Observa o crítico que, “desidentificando berrantemente seu estilo dos padrões aceitos, rompendo inclusive consigo mesmo”, o escritor fixou o marco definitivo de uma escrita nova, livrando-a “do ranço finissecular de dannunzianismo” que impregna a os romances da *Trilogia do exílio* (CAMPOS, 2010, 106). Em ocasião anterior, considera ser “bem possível que a influência primordial na prosa de Oswald – um visual por excelência – seja ainda, para além da assimilação da teoria e da prática literária futurista, a transposição imediata de suas descobertas pictóricas nas exposições de Paris” (Idem, 2004, 57).

Torna-se importante, no entanto, não perder de vista a sistematização das correntes da modernidade literária de Paris empreendida pelo escritor em seu depoimento à revista *Novíssima*. Fundamentalmente, em suas referências ao que julga ser a tendência mais representativa da literatura contemporânea: “o movimento Apollinaire, Cendrars” (ANDRADE, fev. 1924, 17). Robert Sabatier, em *Histoire de la poésie française du vingtième siècle*, defende que a criação de uma verdadeira poesia “cubista” constitui o grande traço de modernidade do poeta de *Alcools*. Em sua leitura, Apollinaire desarticula, como nas telas do Cubismo, a imagem para retê-la em seus elementos constitutivos. Em seguida, estes são recombinados para criar um novo conjunto sintético e original. Abandona-se a perspectiva única em favor de uma visão fragmentada, que privilegia a multiplicidade dos pontos de vista apresentados simultaneamente (SABATIER, 1982, 392). Haroldo de Campos, sobre o caráter inovador de *Memórias sentimentais de João Miramar*, realizava semelhante observação. Destacava que o texto do romance desenvolvia-se em “plena operação metonímica”, selecionando elementos fornecidos pela realidade exterior e transformando-os em dígitos, para depois recombiná-los livremente e hierarquizá-los numa nova ordem, ditada pelos critérios de sua sensibilidade criativa”. (CAMPOS, 2010, 103)

Oswald não chegou a conhecer Apollinaire; o poeta falecera cerca de cinco anos antes da chegada do escritor brasileiro em Paris. Firmara, por outro lado, um duradouro e profícuo contato, como ilustra de modo contundente Aracy Amaral, com Blaise Cendrars. Conforme ressalta a autora,

[...] mais que uma influência, Cendrars foi um mestre para Oswald: desde sua orientação colocando-o em contato com a vanguarda literária parisiense (de Supervielle, Jules Romains, Valéry Larbaud, Cocteau, às conversas de café ou introduzindo-o na livraria de Mlle. Monnier, na Rue de l'Odéon), como transmitindo-lhe sua vivência intensa com o mundo das artes plásticas. Neste, como se sabe, Cendrars vivia desde 1912, quando se tornou, pouco depois, o teórico do simultaneísmo de Delaunay. (AMARAL, 1997, 93)

Aracy Amaral ainda acrescenta que “Cendrars, poeta cubista, fazia poemas como os cubistas pintam um quadro, destruindo os elementos para compor em seguida” (Ibidem, ibidem). Em suas composições, observa-se uma predileção pela transcrição imediata das impressões a partir de uma superposição, aos moldes do Cubismo, dos planos espaço-temporais. No trecho de *La prose du transsibérien* transcrito abaixo, por exemplo, esse processo manifesta-se de modo oportuno, uma vez que ao espaço real das estações, do trem e da viagem, parecem sobreimprimir-se as recordações, lembranças do eu lírico.

Les rythmes du train  
 La “moëlle chemin-de-fer” des psychiatres américains.  
 Le bruit des portes des voix des essieux grinçant sur  
 les rails congeles  
 Le ferlin d’or de mon avenir (CENDRARS, 1957, 40)

O Paris  
 Gare centrale débarcadère des volontés carrefour des  
 inquiétudes  
 Seuls les marchands de couleur ont encore un peu de  
 lumière sur leur porte  
 La compagnie Internationale des Wagons-Lits et des  
 Grands Express Européens m’a envoyé son prospectus (Ibidem, 52)

Todas essas considerações talvez legitimem a compreensão de que, com a versão de *Memórias sentimentais de João Miramar* publicada em 1924, Oswald pretendia, de fato, a realização de um tipo de prosa cubista. Apenas não se deve desconsiderar o fato de que essa atitude, de aproveitamento dos princípios estéticos do Cubismo, desenvolve-se por meio de uma inspiração, apesar das diferenças em suas manifestações, no “movimento Apollinaire, Cendrars”, que o escritor julga ser o “mais representativo da literatura contemporânea” (ANDRADE, fev. 1924, 17). A sequência abaixo, por exemplo, correspondendo ao primeiro episódio da narrativa, anuncia um procedimento, de motivações aparentemente cubistas, que será comum na composição dos demais capítulos, alternando relações de justaposição e de superposição.

## 1. O pensieroso

Jardim desencanto  
 O dever e procissões com pálios  
 E cônegos  
 Lá fora  
 E um circo vago e sem mistério  
 Urbanos apitando nas noites cheias  
 Mamãe chamava-me e conduzia-me para dentro do oratório de mãos  
 grudadas.  
 – O anjo do Senhor anunciou à Maria que estava para ser a mãe de Deus.  
 Vacilava o morrão do azeite bojudo em cima do copo. Um manequim  
 esquecido vermelhava.  
 – Senhor convosco, bendita sois entre as mulheres, as mulheres não têm  
 pernas, são como o manequim de mamãe até embaixo. Para que pernas nas  
 mulheres, amém. (Idem, 1924, 13)

Entre “Jardim desencanto” até “Mamãe chamava-me e conduzia-me para dentro do oratório de mãos grudadas”, observa-se o princípio da justaposição: flashes das recordações do narrador encontram-se em situação de contiguidade, sem que nada os separe, nem mesmo sinais de pontuação. Todos se articulam não por meio de conectivos, e sim em suas relações contíguas de sentido na composição das imagens que evoca em torno de sua infância e do ambiente familiar. A leitura da autobiografia do escritor estimula a crença de que, haja vista a referência ao “circo vago e sem mistério” (Idem, 2002, 16), Miramar encontrava-se em seu quarto, sobre o qual incidiam as sonoridades das dinâmicas externas, como o movimento da procissão e o deslocamento dos trens que cortavam a grande São Paulo. No trecho “– Senhor convosco, bendita sois entre as mulheres, as mulheres não têm pernas, são como o manequim de mamãe até embaixo. Para que pernas nas mulheres, amém”, ocorre uma superposição. As divagações sobrepõem-se à oração, revelando uma impressão simultânea de planos das recordações do escritor, a qual não deixaria de dialogar com uma estética cubista.

Às vezes, as influências do Cubismo revelam-se no processo de decomposição dos elementos de uma imagem e na posterior recombinação, que deslocaria certos componentes de sua posição considerada natural. Entre outras ocasiões diversas, esse procedimento poderia ser reconhecido no capítulo reproduzido a seguir:

## 56. Órfão

O céu jogava tinas de água sobre o noturno que me devolvia a São Paulo.  
 O comboio brecou lento para as ruas molhadas, furou a gare suntuosa e me  
 jogou nos óculos menineiros de um grupo negro.  
 Sentaram-me num automóvel de pêsames.  
 Longo soluço empurrou o corredor conhecido contra o peito magro de Tia  
 Gabriela no ritmo de luto que cobria a casa. (Idem, 1924, 43)

As imagens demonstrariam uma privilegiada sensibilidade criativa: a forte chuva referida na metáfora de tinas de águas que são jogadas pelo céu, o emprego do verbo “furar”, a fim de expressar o ímpeto com que o trem adentrava na estação, o “automóvel de pêsames”, cuja locução adjetiva projeta a ideia de condolências recebidas pelo escritor no veículo que o levava até a sua casa. Sequência de planos independentes, mas que se articulam, encontram um princípio de unidade na informação núcleo do capítulo sugerida no título: a descoberta por Miramar do falecimento de sua mãe. O parágrafo seguinte, de imediato, provoca um estranhamento em face de sua estruturação. Tem-se a impressão de que o termo “corredor” encontra-se deslocado de sua posição, tendo em vista as suas relações, inicialmente, determinarem-lhe uma função de complemento do verbo empurrar e não, contrariando os princípios da gramaticalidade da construção, de elemento circunstancial, informando o lugar onde ocorrera a ação.

Fato é que, conforme apontando anteriormente, o processo de composição da prosa de *Memórias sentimentais de João Miramar*, vinculada a certas orientações cubistas, realiza-se, pelo menos em parte, com base em um texto preexistente. O capítulo “Órfão”, por exemplo, aparenta possuir uma elaboração anterior na versão manuscrita do romance presente no caderno, como se pode perceber na transcrição abaixo:

#### O túmulo Cap. 77

Eu examinava o céu pardo donde caíam montanhas de água na manhã que começava. Ia entrar em São Paulo, pelo primeiro noturno. E as últimas lágrimas subiam-se aos olhos. Eu chorara a noite toda, no meu banco, em frente a um alferes mulato que dormia. E acentuava-se de tal modo no meu espírito a certeza de uma catástrofe que sentia esgotada a emoção. Tio Gabriel anunciara-me o terrível golpe para bordo do Laura, pelo telégrafo, dizendo: “Venha por terra, mãe muito mal”.

O trem demorou a marcha já defrontando as ruas molhadas de São Paulo. E penetrou lentamente na gare suntuosa. Debrucei a cabeça e adivinhei num grupo negro a gente que me esperava. Saltei nos braços de um parente afastado que frequentava raramente a nossa casa. Junto, murchos e quietos, estavam Fernão Fellini e Segal. E formavam cauda três ou quatro protegidos da família. Todos de preto e extremamente tristes.

– Mamãe morreu?

– Morreu.

– Quando?

– Há dez dias.

Carregaram-me até o carro. Sentei-me entre Segal e Fellini. E um longo soluço me apertou contra o peito magro de Tio Gabriel, no corredor do velho lar. Estava tudo mudado. Os criados vieram saudar-me em silêncio. Tio Gabriel vestiu-se e fomos ao cemitério. Reconheci o velho caminho do túmulo da família, onde já estavam enterrados meu avô e uma tia que eu não conhecera. Mas em vez da armação de mármore encimada pela grande cruz, juntava-se sobre o chão raso um monte de coroas. (Idem, manuscrito2, 137-9)



Assim sendo, certas implicações do contato com uma vanguarda artística de Paris sobre a prosa inventiva de *Miramar* poderiam ser apreendidas por meio de uma comparação entre as diferentes redações do romance. Uma análise comparativa entre o caderno e o livro, no entanto, revelar-se-ia problemática, haja vista existir uma versão posterior que, como ilustrado antes, já fora submetida a um processo de modificações. Em virtude da inexistência de qualquer indício acerca da composição de outros trechos posteriores aos dos iniciados em 1918, consideram-se, para efeito de comparação com a publicação de 1924, os capítulos que, no presente estudo, foram identificados como representantes de uma segunda redação do romance. Conforme observado anteriormente, restaram apenas nove fragmentos desse estágio de desenvolvimento da obra. Destes, somente dois possuem episódio correspondente no livro publicado. Trata-se de “IX – Barcelona”, que na reescrita durante a viagem tornou-se “35 – Terra Firme”, e “XXV – 14 de julho em Paris, simplificado para “51 – 14 de julho”. Em *O Onze de Agosto*, o primeiro redigiu-se da seguinte forma:

IX  
Barcelona

A vida de bordo agitou-se nas proximidades de Barcelona.

Passamos com neblina o rochedo de Gibraltar e, risonhas e verdes, as primeiras costas da Europa tinham chamado por longas horas a atenção dos binóculos de bordo.

Madame de Sevri, uma noite, no jardim d’inverno, mostrara-me a sua fina calça de *batiste*.

E a sombra de Montjuich, com luzes, marcou Barcelona. Na mole do cais, havia ajuntamentos escuros.

Despedi-me dos que deixavam o navio.

E desci à terra num grupo.

Pequenas ruas com grandes casas fugiam, estreitas e tortas, numa larga avenida arborizada. E por toda a *rambla* encontramos gente ruidosa e alegre, estudantes de *casquette* e mulheres de mantilha. Era a Espanha. (Idem, mai. 1919, 14)

Abaixo, transcreve-se a redação final, publicada em 1924:

35. Terra firme

A vida de bordo pôs rouge para proximidades de Barcelona.

Adivinhado na neblina o rochedo de Gibraltar deu para os binóculos mediterrâneos as primeiras costas da Europa.

E a sombra de Montjuich com luzes marcou a noite em que Madame de Sevri teve rasgões no jardim de *batiste*.

Levei nossa despedida para uma ceia de calamares por pequenas ruas com grandes casas estreitas e tortas dando dorso à *rambla* rindo de *casquette* e xales. (Idem, 1924, 31)

Ao longo do processo de reescrita do capítulo, as primeiras impressões voltam-se para as de um uso mais exacerbado de cortes e elipses, implicando, por meio das decorrentes reestruturações sintáticas, uma linguagem, em princípio, mais densa e opaca. Observando-se os parágrafos individualmente, nota-se, de início, uma interessante substituição: a expressão “pôs rouge para” no lugar de “agitou-se nas”. Essa alteração parece imprimir, ao contexto da chegada à cidade, uma significação mais expressiva, pois representaria, com maior legibilidade, as dimensões do sentimento dos viajantes ao visualizarem Barcelona. Assim como ocorrera com *Os condenados*, a proximidade com a lógica cinematográfica torna-se evidente. Em 1923, o cinema ainda era mudo; assim sendo, preferiu o escritor ignorar a palavra “animação” e referi-la por uma imagem que bem ilustrasse, a partir dos sentidos a que lhe podem estar associados, o estado de espírito dos passageiros a bordo.

No próximo parágrafo, nova substituição: o verbo “passando” cede lugar a “adivinhado”. As significações expressas por essa forma verbal ajustam-se ao movimento de varredura dos binóculos, os quais, por sua vez, encontram-se em relação de vizinhança, na operação da sinédoque, com os olhos dos passageiros. O humor, característica comum à redação de 1924, emerge por meio de um trocadilho, construído a partir do duplo sentido da construção “deu as costas”, na qual se notaria também uma personificação do rochedo. A síntese cubista manifesta-se na exclusão das adjetivações “risonhas e verdes”. Outra mudança importante diz respeito à presença da forma “binóculos mediterrâneos”, que expressa uma relação metonímica, motivada por uma associação entre o espaço do navio e o mar.

Os influxos advindos das expressões plásticas do Cubismo talvez encontrem, nas alterações seguintes, condições privilegiadas de manifestação. Dois parágrafos, no processo de reescrita, sintetizam-se, tornando-se apenas um. No capítulo veiculado no periódico, o episódio envolvendo Madame de Sevri figura antes do relato da chegada a Barcelona. Essa sequência se inverte na versão do livro. Conforme bem percebera Vera Maria Chalmers, “o deslocamento dos parágrafos e a supressão de toda uma frase, ‘mostrara-me a sua fina calça de batiste’, operam a interseção de planos que se encaixam de ponta a cabeça no texto, como os planos simultâneos se interseccionam num quadro cubista, exibindo vários pontos de vista ao mesmo tempo” (CHALMERS, 2004, 188). Tal procedimento será comum à próxima situação da narrativa. Impressões elaboradas sob a forma de flashes, estruturadas em quatro alíneas, submetem-se a uma decomposição dos termos que as constituem, recombina-se somente em parágrafo.

O resultado produz um estranhamento, sobretudo, em virtude dos efeitos de uma condensação poética. Há a supressão da locução adverbial que marca o lugar de onde partem

“as pequenas e estreitas ruas tortas”. Os adjetivos presentes nessa expressão deixam de modificar “o seu núcleo nominal de origem para constituírem-se como determinantes, no texto de 1924, de “grandes casas”. Assim como o rochedo de Gibraltar, as casas são animadas pela personificação, dando as costas para quem as vê da rambla. Outro trecho presente na versão veiculado por *O Onze de Agosto* é submetido ao sintetismo da reescrita do Oswald vanguardista, simplificando-se para “rindo de casquette e xales”, construção que parece ter, como termo referente, a própria forma nominal “grandes casas”. Nessa disposição de relações de referência pouco convencionais, observa-se a intensificação da síncope, que opera, na reelaboração do capítulo, uma redução radical, concorrendo para a criação de uma imagem inusitada a partir da intersecção de planos. A emergência de uma nova sintaxe comprime as palavras, emprestando-lhes, por relações de contiguidade, um novo sentido, dado também pelo contexto em que venham a figurar.

Como se pode perceber, tanto os trechos de *Memórias Sentimentais de João Miramar* veiculados em periódico quanto o romance *Os condenados* seriam a materialização ainda em baixa potência da estética modernizante por que ficou conhecida a obra de Oswald. Foi preciso esperar a segunda viagem realizada pelo escritor à Europa para que, da imagem de propugnador de um arejamento intelectual, cultural e articulador da Semana de 22, autor do primeiro volume de *A trilogia do exílio*, se chegasse a outra: a do escritor propriamente moderno, que se vale das técnicas de um vanguardismo na elaboração de suas obras. A sua permanência junto ao meio artístico de Paris, no entanto, não consolidou apenas a desenvolvimento de uma estilística que batera “nos cilindros dos moinhos, nas turbinas elétricas, nas usinas produtoras” e que procurara “acertar o relógio império da literatura nacional” (ANDRADE, 18 de mar. 1924, 5). Despertou-lhe também uma necessidade incontornável de “matar a saudade dos pajés” e de “ser original e puro em sua época” (Ibidem, ibidem). São das circunstâncias de desenvolvimento desses novos propósitos cultivados por Oswald que o próximo capítulo dedica-se a tratar.

### 3 POR OCASIÃO DA DESCOBERTA DO BRASIL: GÊNESE DE UMA POESIA DE EXPORTAÇÃO.

A grande tolice do meu amigo Osvaldo de Andrade é imaginar que descobriu o Brasil. Absolutamente não descobriu tal. O que ele fez foi descobrir-se a si mesmo. Verificou que era brasileiro, achou graça na história e acabou levando a sério a ideia de pátria.

Carlos Drummond de Andrade, *A Noite*, 14 de dez. 1925.

O capítulo anterior caracterizou-se, fundamentalmente, por uma investigação dos percursos de desenvolvimento de *Memórias Sentimentais de João Miramar*. Trechos do romance divulgados em periódicos e manuscritos inéditos, ambos redigidos antes da segunda viagem de Oswald à Europa, foram objetos de um exame comparatista, inclusive, em relação à versão de junho de 1924, a única de fato publicada. A comparação integrou-se a um objetivo mais geral da pesquisa, que busca não apenas identificar certos aproveitamentos críticos e literários associados a sua passagem pelo continente, mas também compreendê-los em sua concorrência para que, de um escritor partidário do arejamento intelectual, cultural e articulante da Semana de 22, autor de *Os condenados*, se chegasse a um outro, o reconhecidamente moderno.

De certo modo, o capítulo que aqui se inicia mantém um dos objetivos do precedente: entender a forma como se desenvolvem as contribuições da viagem à Europa no processo de atualização do pensamento e da escrita de Oswald. Apenas o objeto, por assim dizer, faz-se distinto. Trata-se, agora, de investigar e demarcar, criticamente, algumas trajetórias, desvios e desenvolvimentos relacionados à gênese de sua “poesia de exportação”, que se encontra proposta no “Manifesto da Poesia Pau Brasil” e substanciada, a princípio, no livro de poemas homônimo. Um primeiro vestígio significativo à reconstituição desses itinerários surge em uma das cartas enviadas de Paris pelo escritor a Monteiro Lobato, da qual se transcreve o trecho a seguir:

Estou desmoralizadíssimo. Percebendo que a verdadeira literatura francesa está mais com o Lobato do *Urupês* et caterva de *Cidades Mortas* aos últimos contos que com esses impagáveis Andrades (Mários e Oswalds) dispus-me a fazer propaganda de tua obra – “*quelque chose de puissant et savoureux. Tout le pessimisme de l'étendue!*” E criei um mito em Paris – Lobatô! Agora os apuros. *Où est Lobatô? Ses livres? Ses nouvelles? Um échantillon de son génie!* E eu, silêncio, excusas vilíssimas, esperem um pouco, mandei buscar, já vem já! é longe...

Sem blague, Lobato, estou desarmado. Travei relações ótimas no grande meio literário: Martinenche, Le Gentil, Jules Romains, Romain Roland, Larbaud etc. E há – sincero ou cabotino – um interesse insistido em nos conhecer. Não trouxe um

só livro meu, nem teu, nem de outros companheiros de atualidade possivelmente francesa. Manda-me pois (podes pôr na minha conta, editor usurário) quatro ou cinco volumes de *Urupês*. *Cidades mortas*, *Onda verde*, etc, etc. De fato, não sei como hei de propagar aqui a fase iniciada em janeiro (Vi um número belo aliás na *Revue de l'Amérique Latine*) nem se vocês querem alguma coisa minha. Peço ordens, portanto, e a revista (ANDRADE, 10 de mar. 1923).

Oswald está há menos de um mês em Paris<sup>66</sup> quando, em um tom jocoso, revela suas impressões acerca de um tipo de literatura francesa produzida no período. Graceja que, de tais iniciativas literárias, estariam mais próximas as obras de Lobato e não, contrariando as expectativas, as que Mário ou ele mesmo desenvolveram. A feição burlesca presente na escrita talvez induza a não se conceder a devida importância aos comentários ali expressos. Em contrapartida, para perceber a sua seriedade e significância, basta compará-los a uma observação enunciada por Tarsila, em correspondência que mantinha regularmente com a família, sobre o ambiente intelectual característico da cidade: “O que se quer aqui é que cada um traga contribuição de seu próprio país. Assim se explicam o sucesso dos bailados russos, das gravuras japonesas e da música negra. Paris está farta de arte parisiense” (19 de abr. 1923 apud AMARAL, 2003, 101-2). Em face desse apontamento, o comentário de Oswald, reconhecendo a atualidade de Lobato, adquire conotações mais definidas. A expressão da própria realidade, o trabalho de documentação dos elementos característicos de uma ambiência local, ao facultarem o contato com situações diferentes, afastadas das que se poderiam viver na capital francesa, pareciam obter ali grande valorização.

Nos textos relativos ao período de sua estada na França, Oswald reporta-se mais diretamente a essa questão a partir de referências a um interesse por representações de uma cultura negra. Primeiramente, as remissões surgem em “Pequena tabuada do espírito contemporâneo”, crônica redigida para o *Correio Paulistano*, em que se menciona “um êxito crescente da arte negra em Paris” (ANDRADE, 24 de mai. 1923, 3)<sup>67</sup>. Em seguida, passam a incorporar “L’effort intellectuel du Brésil contemporain”, título de uma conferência na Universidade de Sorbonne realizada em maio pelo escritor. O pronunciamento alude às indústrias decorativas de Dakar, à estatuária africana, que se tem por presente em trabalhos de artistas como Pablo Picasso, André Derain e André Lhote, e a *Anthologie nègre*, uma

<sup>66</sup> Ainda não se tem definida a data em que Oswald de Andrade chega a Paris. A cronologia presente nos livros que constituem a reedição mais atual das obras completas do escritor informa ter ocorrido em março, não especificando o dia. Uma carta remetida da capital francesa a Mário de Andrade, no entanto, colocaria em xeque a veracidade desse dado, haja vista a sua redação ter ocorrido em 25 de fevereiro de 1923. A informação de que Oswald está há menos de um mês em Paris fundamenta-se na existência de outra correspondência, enviada de Lisboa, escrita no dia 15 de fevereiro daquele ano.

<sup>67</sup> No estabelecimento dessa referência cronológica, considerou-se a data de redação da crônica, 19 de abril de 1923, indicada no fim do texto, e não a da publicação no *Correio Paulistano*, que se mostra ulterior.

coletânea de narrativas organizada por Blaise Cendrars. Entre os dois referidos textos, é do segundo que este capítulo propõe-se a tratar.

A conferência de Oswald tem como objetivo inicial expor, para uma audiência estrangeira, os processos por que passavam as artes e o pensamento brasileiros em seus propósitos de modernização e de adequação às realidades nacionais. O discurso apresenta-se permeado por incoerências; ademais, não aprofunda os assuntos de que se ocupa, priorizando as citações, os registros, em detrimento de uma maior reflexão. Tais situações, no entanto, tendem a não oferecer muita importância quando os interesses na abordagem voltam-se, por exemplo, para a identificação de certas intencionalidades e do feitiço comuns à imagem de um Brasil moderno construída pelo escritor. Nesse sentido, importaria analisar as relações e comentários ali presentes não no que eles eventualmente apresentariam de legítimo ou lógico, e sim em suas contribuições para o reconhecimento de alguns dos preceitos e diretrizes sugeridos ao país em suas pretensões de atualização artística e intelectual.

Fato é que grande parte das orientações e perspectivas de que Oswald acreditava dispor a arte brasileira aparentam ser, no pronunciamento da Sorbonne, dimensionadas pelas impressões de um fecundo interesse da França pelo exótico, por representações compreendidas como primitivas. Entusiasmava-o a possibilidade de as iniciativas de seu país posicionarem-se em um plano sintônico e igualitário de contribuições junto a determinados segmentos da cultura parisiense. Para o presente estudo, a crença em tais intercâmbios torna-se uma das condições de emergência do conceito de uma poesia de exportação. Assim sendo, o propósito inicial deste capítulo consiste em demonstrar que algumas das bases dessa poesia, sugestivamente chamada de *Pau Brasil*, encontram-se delineadas nas associações e referências de que se serve o escritor no desenvolvimento de sua conferência.

Antes de proceder-se com a análise de “L’effort intellectuel du Brésil contemporain”, talvez seja importante recuperar, ainda que de modo breve, situações relacionadas ao contexto de um interesse pelo primitivo manifesto pela cultura europeia no âmbito do Neocolonialismo. Afinal, as referências feitas por Oswald em sua conferência limitam-se quase que unicamente a expressões da África negra. Os discursos em torno do primitivo, em contrapartida, revelam-se mais complexos e diversificados.

### 3.1 O primitivo e o moderno na cultura europeia

O trecho a seguir constitui parte do registro autobiográfico de Claire Goll, *La Poursuite du vent*, concebido já no fim da vida da escritora alemã. Remete às lembranças de uma ambiência artística de Paris ao fim da Grande Guerra, dos contatos e das experiências vivenciadas junto a representantes das artes de vanguarda europeias.

Os elementos mais sensíveis de nossa geração almejavam destruir o homem citadino, encerrado em suas obrigações mundanas, o robô submetido aos ritos sociais, a fim de recuperar o ser verdadeiro, espontâneo, primitivo. Das figuras rangentes, selvagens, à desordem bufa e às caricaturas grotescas, toda a mitologia artística da época movia-se em torno do desejo de reorientar o destino do homem. [...] Outros encontraram a verdade nas artes primitivas, negras ou oceânicas, na etnologia. Carl Einstein, em plena Guerra escreveu o mais importante livro sobre a escultura negra. (GOLL, 1976, 75-76)

O relato de Claire Goll mostra-se significativo ao reconhecimento de um tipo de orientação do pensamento e das artes na Europa desenvolvido ao longo do primeiro quarto do século XX. Trata-se de um oportuno testemunho do quanto a questão do primitivo manteve-se presente em uma diversidade de iniciativas daquele período. As dimensões do seu alcance e de sua permanência enquanto centro de algumas das preocupações estéticas e intelectuais durante aqueles anos talvez a tenham mesmo transformado em um lugar-comum<sup>68</sup>.

A emergência de um vivo interesse da cultura europeia pelo primitivo no contexto do Neocolonialismo, no entanto, encontraria suas condições de realização em momento anterior ao do século XX. Muito antes de artistas como Picasso terem começado a incorporar referências a essa natureza, representantes do período oitocentista, a exemplo de Gauguin, já haviam pesquisado fontes e sociedades “primitivas”, identificando-lhes uma orientação artística que correspondia aos interesses de alguns segmentos da arte ocidental moderna; entre eles, a busca por formas de representação que se opunham explícita ou implicitamente à cultura urbana do Ocidente. Na verdade, o século XX acolheria apenas mais uma das manifestações do reencontro do Ocidente com o que lhe parecia alheio, no qual se constrói o imaginário do ser distante, feito de inquietante familiaridade e de alteridade reflexiva.

O colonialismo encontra-se no cerne das teorias sobre as diversas apropriações do primitivo na ambiência europeia. A empresa colonial no século XIX forneceu uma riqueza de exemplos de novas culturas para o Ocidente, no interior de um sistema de relações desiguais

---

<sup>68</sup> Essa seria uma das posições assumidas, entre outros autores, por John Middleton em seu artigo “The Rise of Primitivism an its Relevance to the Poetry of Expressionism and Dada”. No texto, observa-se que a remissão ao primitivo, sobretudo entre os anos 1905 e 1920, tornou-se uma trivialidade nos circuitos culturais da Europa (MIDDLETON, 1971, 193).

de poder que determinou que o primitivo, ou como definem manifestações de uma literatura mais atual, o selvagem, era invariavelmente o ser a dominar-se. Favoreceram o desenvolvimento desses interesses na dominação, ora no sentido de valorizá-lo, ora na perspectiva de subestimá-lo, os excursos das expedições, que trataram de atulhar de itens eventualmente exóticos os gabinetes de curiosidades, os acervos de história natural, bem como os primeiros museus de etnografia e as exposições universais.

Os museus de etnografia começam a multiplicar-se a partir da segunda metade do século XIX. Inaugura-se o das missões etnográficas em Paris no ano de 1878<sup>69</sup>; o de Berlim, em 1886. No mesmo período, Viena, Copenhague, Harvard, Liverpool, Glasgow, Edimburgo, Londres, Hamburgo, Stuttgart, Munique e Leiden proveem-se de semelhantes instituições. Com relação às exposições universais, já era possível contemplar itens da Oceania nas que se realizaram nas capitais inglesa e francesa, respectivamente, em 1851 e 1855. O público parisiense ainda poderia ver expostas, prontamente em 1889, representações de Java, Senegal, Gabão, Congo e Nova Caledônia.

Naturalmente, segundo bem adverte Jean-Marc Moura, não se pode desvencilhar a questão do primitivo da “história cultural da Europa”, erigida pelas divisões sucessivas a partir da quais o continente, ao longo dos séculos, definiu os espaços que lhe eram próprios e, em contrapartida, os que lhe figuravam como alheios (MOURA, 1998, 13). Tais escalas não se mostrariam numerosas, correspondendo, de início, a dos três Orientes, subsumidos pela Ásia, o território mediterrâneo e islâmico, bem como o espaço cretense bizantino<sup>70</sup>. Tempos depois, equivaleriam àquela do século XV, em que se desenvolve uma expansão territorial direcionada, sobretudo, para o Oeste (Ibidem, 13-14). Entre os séculos XIX e XX, esse expansionismo volta-se, em linhas gerais, para o hemisfério Sul, exemplificado pelas regiões do Taiti, Ilhas Marquesas, Palau e da África negra.

Com relação às representações da África negra, já em 1903, Maurice Vlaminck e André Derain, acompanhados um pouco mais tarde por Henri Matisse e Pablo Picasso,

---

<sup>69</sup> O projeto desse museu em Paris foi inicialmente concebido durante os preparativos da Exposição Universal de 1855, um ano depois de a Nova Caledônia ser anexada aos domínios franceses. No mesmo período, a França incorporaria ainda o Gabão e o Senegal. A ideia era constituir um acervo em que se realizasse uma classificação metódica de artefatos produzidos fora do circuito europeu, trazidos das regiões recém-incorporadas. Foi preciso esperar, no entanto, até 1878 para que se fundasse o então Musée d'Ethnographie du Trocadéro, o primeiro na capital francesa dedicado a um inventário etnológico. (GOLDWATER, 1988, 24)

<sup>70</sup> Essas três dicotomias, consideradas fundadoras da cultura europeia, decomporiam assim imagens bem distintas. De início, um Oriente vago, com base na oposição efetiva entre o lugar que, de fato, habita-se e aquele que lhe é distante, ainda mal conhecido. Em seguida, duas instâncias mais familiares: o Oriente muçulmano, perfeitamente integrado ao sul da Europa, sendo percebido como uma ameaça pelo Norte; depois, o Oriente bizantino, consolidado com a tomada de Constantinopla na terceira Cruzada, em que se inaugura uma tensão crescente entre o Oeste católico e um Leste ortodoxo (MOURA, 1998, 14-18).



descobriam-nas em suas esculturas. O segundo, aliás, compôs, entre outras obras emblemáticas desse interesse, “Baigneuses”. Na tela, concebida em 1907, por mais que as figuras estivessem em poses que remetiam ao escultórico clássico, os traços físicos conotavam-lhes certa “africanidade”. No mesmo ano, Picasso, valendo-se do seu conhecimento dos artefatos não-ocidentais do Museu Trocadéro em Paris e da apropriação de modelos culturais africanos, enveredou-se no projeto “Demoiselles”. O resultado foi o aproveitamento das conotações supostamente mágicas e fetichistas das máscaras tribais e das figuras esculpidas na produção do que mais tarde ele chamou de “minha primeira pintura exorcista” (apud COTTINGTON, 1999, 19). Rapidamente, a simplificação das formas e as “deformações” anatômicas no processo representativo passaram também a expressar a atitude que regia o novo espírito. É curioso notar que a aproximação com as expressões da África efetua-se no momento em que o Fauvismo domina a atualidade artística. Conforme observa Jean Laude, trata-se de uma situação algum tanto paradoxal, considerando-se que os interesses pela estatuária negra, em sua maioria, monocromática, manifestam-se num período em que grande parte dos artistas volta suas atenções para o problema da cor na pintura (LAUDE, 1968, 125). Pouco depois, em 1911, Paul Guillaume inaugura em Paris a primeira galeria de arte africana; em 10 de maio de 1919, organiza a “Primeira exposição de arte negra e de arte oceânica”<sup>71</sup>.

A atuação de Paul Guillaume e de outros marchands, como Joseph Brummer<sup>72</sup>, tornou-se fundamental para que certos objetos provenientes de sociedades vistas como primitivas se desvencilhassem da situação de itens de acervos etnográficos e ascendessem, junto a determinados segmentos da intelectualidade francesa, à condição de obra de arte. Suas intervenções nesse sentido sensibilizaram ninguém menos que o poeta Apollinaire, que num artigo redigido em setembro de 1912 para o *Paris-Jornal*, sob o título de “Exotisme et ethnographie”, defende a criação de um “museu exótico”<sup>73</sup>. Tal instituição seria reservada a

---

<sup>71</sup> Paul Guillaume ocupa uma posição de destaque entre os *marchands*, sendo considerado um negociante bastante sensível às transformações estéticas do seu tempo. Mantinha contatos próximos com Apollinaire, era frequentador assíduo do Ballets Russes e, em 1918, criou uma revista intitulada *Les Arts à Paris*. Fora neste periódico que ele publicou o texto “Une esthétique nouvelle – L’art nègre”, comunicando estar em circuito a “Primeira exposição de arte negra e de arte oceânica” na galeria Devambez em Paris, entre os dias 10 e 31 de maio de 1919.

<sup>72</sup> Segundo informam Oissila Saadia e Laurick Zerbini em *La construction du discours colonial – L’empire français aux XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles*, fora por incentivo de Joseph Brummer que Paul Guillaume, por volta de 1910, iniciou a sua aquisição de peças africanas. (2009, 75)

<sup>73</sup> No referido artigo, Apollinaire considera: “não há razão para que não se funde um grande museu de arte exótica, o qual seria em relação a essa arte o que o Louvre significa à europeia. De início, ser-lhe-ia transposta toda a seção de arte do Extremo-Oriente que se encontra no Louvre. Nele, seriam relocadas ainda as diferentes obras artísticas que ornaram o Museu do Trocadéro. A nova instituição não tardaria a tornar-se um dos monumentos mais úteis à civilização”. (APOLLINAIRE, 1991, 475)

um conjunto de bens considerados portadores de “caracteres estéticos”, representantes de uma “arte extra europeia”, diferenciando-se das que seriam destinadas ao arquivamento das coleções etnográficas das colônias, a exemplo do Museu do Trocadéro (APOLLINAIRE, 1991, 475). Um mês depois, Apollinaire documenta, a partir do artigo “Art et curiosité: les commencements du cubisme”, as aproximações entre as artes plásticas da corrente vanguardista da Europa e as manifestações da África negra. Publicado no *Le temps*, o texto promove, entre outras realizações, uma abordagem sobre a presença de traços de um primitivismo beninense nos trabalhos do pintor e escultor Georges Braque (Ibidem, 495).

A repercussão adquirida pelas representações primitivas motivou Paul Guillaume a editar, em março de 1917, o álbum *Sculptures nègres*, composto por vinte e seis fotografias de objetos oriundos de Guiné, Mali, Costa do Marfim, Gabão, Congo e Polinésia. As imagens são acompanhadas de um texto de sua autoria, no qual propõe o estabelecimento de um olhar menos depreciativo, que não viesse a subestimar a técnica empregada na confecção das peças apresentadas. Afirma que a estatuária, as máscaras e itens como os instrumentos de música ou o caça-mosca desenvolvem um “senso de construção e de decoração que surpreende” (apud SAADIA; ZERBINI, 2009, 76). Sugere, por fim, que as artes “dos Negros” experimentaram um período de grande expansão – épocas arcaica e clássica – e um estágio de decadência, o qual atribui implicitamente à era colonial. O catálogo dispunha ainda de um prefácio, “À propos de l’Art des Noirs”, redigido por Apollinaire. Nele, o autor de “O espírito novo e os poetas” expõe um posicionamento amplamente favorável à remissão aos motivos africanos que determinadas expressões artísticas realizam no período<sup>74</sup>.

Por outro lado, o problema do primitivo não poderia ser reduzido à sua apropriação enquanto elemento artístico. Ilustra tal consideração, a sua tomada enquanto um dos aspectos da reflexão sobre os discursos em torno da ancestralidade que acompanha a lenta crise religiosa que atravessa a Europa desde o *Cinquecento*. No século XIX, as teorias darwinistas, sobretudo as que se relacionam à obra *A origem das espécies*, revigoram-no, situando-o como o ponto inicial em uma escala de desenvolvimento da civilização humana. Sua cultura material, representada pelos objetos coletados nas missões científicas, torna-se equivalente ao grau de desenvolvimento da sociedade. Os meios ditos primitivos, dotados de um espírito também considerado primário, pertenceriam ao nível mais inferior, enquanto a Europa e o homem branco corresponderiam ao topo de tal hierarquia. Assim sendo, certas regiões da

---

<sup>74</sup> Um ano depois, no artigo “Sculpture d’Afrique et d’Océanie”, Apollinaire ainda teria tempo de ampliar essa crítica favorável à presença do primitivo nas artes, voltando-se também para as contribuições emanadas de regiões como a Melanésia e a Nova Caledônia.

África, por exemplo, representariam o começo da humanidade, sendo decoroso promover-lhes as devidas condições de desenvolvimento a fim de torná-las tão superiores quanto o modelo europeu<sup>75</sup>. Essa percepção domina quase toda a literatura africanista do século XIX, favorecendo a emergência de um olhar condescendente em relação aos processos de colonização.

Entre o fim do XIX e o início do século XX, a antropologia e a etnologia de um lado, a psicanálise de outro, motivaram o estabelecimento de um olhar menos determinista sobre as civilizações consideradas primitivas e as estruturas elementares dos seus processos mentais. Com relação aos estudos etnológicos e antropológicos, realizados inicialmente a partir das coleções pertencentes aos museus recém-criados, destacam-se, na Alemanha, a obra *E a África disse*, de Leo Frobenius, e na França, *A origem dos poderes mágicos nas sociedades australianas*, de Marcel Mauss, *As funções mentais nas sociedades inferiores*, de Lucien Lévy-Bruhl, e *As formas elementares da vida religiosa: o sistema totêmico na Austrália*, de Émile Durkheim. O projeto deste último apresentava uma proposta bem definida em relação à função do elemento primitivo: a etnologia participaria da elaboração de uma ciência geral e universal da sociedade, com o estudo das formas primitivas das comunidades humanas possibilitando a retenção das estruturas elementares da vida social. Sigmund Freud, por sua vez, propõe uma releitura psicanalítica na obra *Totem e tabu*<sup>76</sup>. Interessando-se pela formação

---

<sup>75</sup> A ascensão das teorias evolucionistas e as suas referências ao elemento primitivo motivaram também o surgimento de trabalhos artísticos voltados para o estudo da pré-história, representados, entre outras situações, na elaboração de uma iconografia imaginária do período por Emmanuel Frémiet, Paul Jamin e Léon Maxime Faivre. Escultor, Emmanuel Frémiet é considerado um dos primeiros artistas europeus a executar uma obra sobre um tema pré-histórico que não fosse destinada a uma simples ilustração para manuais arqueológicos. Paul Jamin, já no fim de sua vida, expõe uma intrigante tela intitulada *Un Peintre décorateur à l'âge de la Pierre*. Léon Maxime Faivre, também pintor, produz em 1888 *Deux mères*, retratando duas mulheres primatas em uma caverna. Sobre estes e outros artistas que se dedicam à pesquisa de motivos e temas relativos à pré-história, ver o importante livro de Philippe Dagen: *Le peintre, le poète, le sauvage: les voies du primitivisme dans l'art français*. Paris, Flammarion, 1998.

<sup>76</sup> A partir de estudos que desenvolve sobre algumas comunidades primitivas, Freud presume que, na história dos agrupamentos analisados, além do estabelecimento de uma exogamia, houve uma substituição de uma horda paterna por um clã totêmico. No lugar do pai, colocou-se um animal específico, o qual não deveria ser morto ou ao menos ferido, haja vista o fato de aquele ser caracterizar-se não apenas como um ancestral, mas também como o próprio protetor do grupo. Periodicamente, no entanto, a comunidade masculina procedia em ritualismos à devoração do animal totêmico, como uma forma de celebração cerimonial “da morte do pai”, do parricídio primevo (FREUD, 2006, 174). Esta obra será uma referência fundamental a Oswald de Andrade no desenvolvimento do pensamento antropofágico; segundo o manifesto, “Antropofagia. A transformação permanente do Tabu em totem” (ANDRADE, 1928, 3). Em linhas gerais, o escritor acreditava que a substituição de uma espécie de idealismo herdado da matriz lusitânica, da moral católica e da própria concepção romântica do indígena pelo inconsciente freudiano serviria a uma proposta de libertação dos mais diferentes recalques históricos que se produziram na sociedade brasileira. Obviamente, ao apropriar-se dessa imagem do pensamento de Freud, o autor, como um legítimo antropófago, proveu-lhe um sentido diferente. Conforme observa Lucia Helena, a antropofagia oswaldiana, ao propor que se totemize o tabu, transmuta a questão do pai primevo na figura do colonizador e do seu parricídio na revolta do colonizado, “sublevação do anômico que contesta e mostra-se um inadaptado à norma” (HELENA, 1985, 174). É assim que Oswald acreditava ser possível, além do referido desafoço dos recalques históricos, a liberação da consciência coletiva, novamente disponível em vista do caráter comunal do ato antropofágico.

das interdições e da função do elemento totêmico nas sociedades ditas primitivas, o psicanalista estabelece relações entre a psicopatologia das neuroses do homem civilizado, as culturas primevas e o desenvolvimento psíquico da criança.

A remissão ao primitivo, em contrapartida, também emerge como uma das situações de crítica ao racionalismo da civilização ocidental. Paul Gauguin, profundamente influenciado por suas vivências na Polinésia Francesa – o pintor chegou mesmo a morar em aldeias no Taiti<sup>77</sup> – tornou-se um dos precursores no trabalho de denúncia de uma sociedade vista como individualista e mecanizada, que se delineia já no século XIX, a partir do recurso a temas e motivos de caráter primitivo. Um dos artifícios comumente empregados pelo artista corresponde à exposição de um contraponto às artificialidades dos ritmos mecânicos da vida urbana, os quais negariam, em sua avaliação, quaisquer possibilidades de identificação com o espaço adjacente. Na tela “Mahana no atua”<sup>78</sup>, por exemplo, o registro da experiência cromática oferecida na contemplação da paisagem e da população de algumas aldeias taitianas convive com figuras humanas perfeitamente integradas ao cenário local. Segundo Robert Goldwater, essa seria uma das tônicas dos trabalhos do pintor, a de acentuar o caráter favorável de uma vida mais natural, sem as superfluidades asfixiantes, tanto materiais quanto espirituais, da experiência da civilização ocidental (GOLDWATER, 1988, 75).

Em relação aos interesses do movimento dadaísta, que ainda se fazia presente à época da chegada de Oswald à capital francesa, a referência ao objeto dito primitivo não se vincula à procura objetiva de temas singulares, isolados, e sim à solicitação de uma prática poética e plástica original, capaz de operar uma subversão radical da estética e da psicologia cultivadas na Europa. Não se trata de reproduzir ou de imitar um instrumento oriundo da África ou da Oceania, e sim de potencializar as condições de produção de textos e de obras que venham a sugerir uma força expressiva análoga àquela que se identifica nos objetos primitivos. Em linhas gerais, ao Dadaísmo importa o ato performático e espiritual que preside a criação de tais artigos. Sobre a recuperação pela expressão vanguardista do caráter ritualístico próprio à feitura desses objetos, Tristan Tzara declarava que, na compreensão Dada, a organização de salões negros de dança e de música improvisadas tinha por objetivo recuperar, no âmago da consciência, essas origens exaltantes da função poética da arte (TZARA, 1975, 401).

---

<sup>77</sup> O plano de emigrar incluía inicialmente Émile Bernard, que desistiu momentos antes do embarque. Ambos os artistas haviam absorvido a mitologia existente sobre o Taiti como o último paraíso primitivo. Ele era com frequência representando na literatura contemporânea como a pátria de uma cultura sensual exótica. O romance sentimental de Pierre Loti, *Le Mariage de Loti*, estimulou essa visão, e a literatura de viagem oficial representava a ilha como um Éden intacto, rico em privilégios para os colonos, inclusive comida barata e abundante, com sensuais mulheres nativas. (HARRISON, FRASCINA, PERRY, 1998, 28)

<sup>78</sup> PAUL GAUGUIN: *Mahana no atua*, 1894. Óleo sobre tela. Chicago, Art institute of Chicago.

Também no século XX, em se tratando ainda dos interesses europeus, não se poderia deixar de mencionar os que se vinculavam ao complexo mesoamericano e à América pré-colombiana. Fundamentalmente no período do pós-guerra, observa-se a existência de certa atração pelas civilizações dos referidos espaços. Rudolf Utzinger, no início de 1922, publicará um estudo, *Indianer-Kunst*, dedicado às artes dos indígenas americanos. Fora a partir do Surrealismo, contudo, que se intensificou tal desejo de aproximação. A exposição “Yves Tanguy e objetos da América” em maio de 1927, confirmando o desejo de proximidade, justapõe obras do pintor surrealista a itens, peças pré-colombianas. Trata-se de um procedimento comum dentro do movimento estético, o da analogia. Criam-se relações entre duas realidades que, em princípio, mostram-se distintas, a fim de elevá-las a uma condição em que as afinidades prevaleçam; realizada a comunhão, o objeto primitivo passa a ser assimilado enquanto produção surrealista. O recurso ao inventário ameríndio será uma prática assídua na efetuação desses processos analogísticos.

De Paul Gauguin aos surrealistas, a referência ao que se acharia distante, fora de um alcance imediato das experiências que se poderiam vivenciar na Europa, parece encontrar suas condições de desenvolvimento também no espírito nômade e viajante de um tipo de literatura produzida no período. Valéry Larbaud, Paul Morand e Blaise Cendrars, escritores com os quais Oswald manteve contato em sua permanência em Paris durante o ano de 1923<sup>79</sup>, ilustram o exercício de uma atividade literária interessada em tais registros. Dos três nomes apontados, no entanto, apenas na obra do último pôde-se perceber uma relação mais direta com a questão do primitivo. Inicialmente, motivam-no as pesquisas acerca do problema da representação e da estrutura. “Me too buggi”, por exemplo, poema publicado no periódico *Les Soirées de Paris* em 1914<sup>80</sup>, consiste num trabalho de colagem, misturando-se nomes e palavras a uma consonância e escrita estranhas, consideradas incomuns na época. Age-se entrelaçando fragmentos, “retalhos” de textos diversos, a lendas de caráter exótico. O resultado são imagens superpostas, construídas sob rimas e métricas aparentemente despropositadas.

Donne-moi le fango-fango  
 Que je l'applique à mon nez  
 Un son doux et grave  
 De la narine droite  
 Il y a la description des paysages  
 Le récit des événements passés

<sup>79</sup> Na permanência do escritor brasileiro em Paris, os contatos com Paul Morand, quando comparados aos mantidos com Valéry Larbaud e, fundamentalmente, Blaise Cendrars, mostraram-se menos habituais.

<sup>80</sup> O poema “Me too buggi” será republicado cinco anos depois na série *Dix-neuf poemes elastiques*.

Une relation des contrées lointaines  
 Bolotoo  
 Papalangi  
 Le poète entre autres choses fait la description des animaux  
 Les maison sont renversées par d'énormes oiseaux  
 [...]  
 Mee low folla  
 Mariwagi bat le tambour à l'entrée de as Maison<sup>81</sup> (CENDRARS, 1957, 102)

A remissão ao primitivo ocorre novamente na série *Poèmes nègres*, constituída por “Continent Noir” e “Les Grands Fétiches”. No primeiro, observam-se, entre outras situações, relatos descritivos acerca da ilha maravilhosa de Saint-Borandion, que se acreditava aparecer somente de tempos em tempos. O segundo, dividido em dez segmentos constituídos de três a sete versos livres, realiza uma apresentação descritiva de estatuetas, máscaras, entre outros itens africanos vistos por ocasião da visita de Cendrars ao British Museum em fevereiro de 1916<sup>82</sup>. Os elementos que se destacam, além de terem a sua figuração incompleta, não são, em grande parte, organizados de forma articulada, linear, objetivando uma unidade no processo de representação dos objetos que o eu lírico propõe-se a descrever. Por vezes, de acordo com a análise de Isabelle Krzykowski (2006, 202), a brevidade e o tom impressos à composição aproximam-na de uma epigrama, cujo objetivo é ressaltar não apenas o erotismo comum aos artigos descritos, mas também a estranheza diante de sua fealdade, na qual se amalgamam o grotesco e o sagrado.

Noeud de bois  
 Tête en forme de gland  
 Dur et réfractaire  
 Visage dépouillé  
 Jeune dieu insexué et cyniquement hilare<sup>83</sup> (CENDRARS, 1957, 121)

Convém lembrar que, antes de 1924, em sua breve escala em Dacar a caminho do Brasil, Blaise Cendrars nunca esteve presente na África negra. Isso não o impediu de realizar, além dos trabalhos já citados, sua *Anthologie nègre*, resultado do recolhimento de lendas, fábulas e contos maravilhosos de uma literatura oral pertencente ao território africano. A maior parte dos textos que a constitui, como se sabe, foi retirada de compilações semelhantes, muitas das quais desconhecidas do grande público. Conforme revela Christine Cottier, num

<sup>81</sup> “Dê-me o fango-fango / Que eu o aplico a meu nariz / Um som doce e grave / Da narina direita / Há a descrição das paisagens / A narrativa dos acontecimentos passados / Um relato das terras distantes / Bolotoo / Papalangi / O poeta entre outras coisas faz a descrição dos animais / As casas são derrubadas por enormes pássaros [...] Mee low folla / Mariwagi bate o tambor à entrada de sua casa”. (tradução nossa)

<sup>82</sup> Essas referências são fornecidas ao final do poema. “British Museum. Londres, février 1916”. (CENDRARS, 1957, 123)

<sup>83</sup> “Bálano de madeira / Cabeça em forma de glande / Duro e refratário / Face despojada / Jovem deus assexuado e cinicamente hilário”. (tradução nossa)

prefácio que integra o décimo tomo de uma nova edição das obras do escritor, a seleção ter-se-ia realizado a partir de um vasto repertório de narrativas copiadas por Raymond Radiguet de livros que Cendrars lhe indicava (CENDRARS, 2005, XV). Até mesmo o trabalho de organização e os critérios estabelecidos para a reunião do material que compõe a antologia careceriam de uma maior originalidade ou ineditismo. Apesar de parte da fortuna crítica do autor de *Feuilles de Route* ter destacado determinada singularidade da “imagem do Negro” proposta na compilação<sup>84</sup>, estudos mais recentes, que se incluem nas reedições de suas obras, identificam-lhe supostas inspirações. As escolhas e as divisões temáticas encontrariam suas sugestões em *Contes populaires de l'Afrique occidentale*, publicado em 1903 pelo administrador de colônias François-Victor Equilbecq (Ibidem, XV).

Obviamente, determinadas situações comuns ao momento em que se publica *Anthologie nègre* ajudariam a explicar certa popularidade obtida pela obra de Cendrars, a despeito da discreta recepção de todo um trabalho precedente de pesquisa e difusão de uma literatura africana<sup>85</sup>. De início, a antologia surge em 1921, mesmo ano em que se realiza, nas cidades de Paris, Londres e Bruxelas, a segunda edição do Congresso Pan-Africano<sup>86</sup>. Trata-se de um evento que obtém, conforme declara Martin Steins, uma significativa repercussão junto à imprensa francesa (STEINS, 1977, 10), ampliando um sentimento de curiosidade já existente na ambiência europeia. Em seguida, o período de lançamento coincide com as manifestações no corpo social de um interesse pelo continente africano, com o qual a imagem do negro proposta pelo poeta suíço-francês aparenta dispor de uma plena concordância. Oferece-se ao público uma literatura mágica, revestida de um “folclore inofensivo”, em que sobejam narrativas lineares, impregnadas de uma simplicidade campestre. “Candura e ingenuidade aliam-se a graciosas superstições, numa expressão de afeiçoamento às coisas concretas no seio de um universo povoado pelos mais diversos espíritos” (Ibidem, 17).

Com a menção aos motivos negros em parte da obra de Blaise Cendrars encerra-se, neste estudo, a exposição acerca das diversas apropriações do primitivo realizadas por

---

<sup>84</sup> Martin Steins, por exemplo, no estudo que realiza sobre as condições de desenvolvimento de uma literatura negra em Cendrars, considera que o autor, em *Anthologie nègre*, “não trazia nenhuma inovação ao assunto, apesar de suas pretensões. Em princípio, os textos que ele publicava eram conhecidos. A única contribuição do compilador reside na escolha e no reagrupamento desses textos literários a partir dos quais ele propunha uma imagem do Negro”. (STEINS, 1977, 14)

<sup>85</sup> Além de Equilbecq, que ainda publicaria *Essai sur la littérature merveilleuse des noirs; suivi de Contes indigènes de l'Ouest africain français* em 1913, a existência de uma literatura voltada para o continente africano exemplificar-se-ia, no primeiro lustro do século XX, na obra *Contes populaires d'Afrique*, de René Basset.

<sup>86</sup> No dia 09 de setembro de 1921, o jornal suíço *Le Confédéré* informava certas determinações acordadas nessa segunda edição do Congresso Pan-Africano. Duas poderiam ser consideradas as principais: uma primeira, que versava sobre o direito de a população do continente ter reconhecido o seu caráter civilizacional, independentemente da raça ou cor; uma segunda, em que se defendia a liberdade dos habitantes em relação a suas doutrinas religiosas e a seus costumes sociais. (2)

segmentos das artes e do pensamento europeu, sobretudo, no século XX. Convém apenas destacar que, apesar de subsistirem em suas especificidades, muitas das iniciativas aqui descritas, favoráveis ao acolhimento de referências não apenas da África negra, mas também de outros meios considerados primitivos, aparentam dispor de um conjunto de circunstâncias relativamente comuns que lhes impelem a manifestação. Inicialmente, pode-se compreendê-las como uma reivindicação crítica por uma liberdade em relação a certas normas constritivas características do horizonte cultural europeu, quer de ordem estilística, quer de natureza intelectual e moral. Recorrer a expressões materiais e espirituais, em princípio, radicalmente estranhas à ambiência da Europa representaria a possibilidade de confrontar-se uma realidade dita primitiva à outra que se tem por civilizada, questionando-se a suposta superioridade do modelo ocidental por uma evidenciação das insuficiências, dos desgastes e das perturbações próprios da civilização. Conforme enuncia James Clifford em *A experiência etnográfica*, “diferentemente do exotismo do século XIX, que partia de uma ordem cultural mais ou menos confiante em busca de um frisson temporário, de uma experiência circunscrita do bizarro, [...] os outros apareciam agora como alternativas humanas sérias” (CLIFFORD, 2011, 124). Além disso, permite, no caso das correntes vanguardistas, afastar-se de tradições e convenções artísticas do passado. Em parte, tais questionamentos, ainda que manifestos de diferentes formas, com objetivos e motivações distintos, perduram à época em que Oswald encontra-se em Paris.

Na companhia de Tarsila, o escritor paulista, após viajar para Espanha e Portugal, introduz-se nos circuitos culturais da capital francesa. Em pouco tempo, conforme sugerem as correspondências e os artigos remetidos de Paris, descobre que aquela cidade da primeira viagem realizada há mais de dez anos, onde Paul Fort ainda era moderno e o “Manifesto Futurista”, a palavra de ordem nas expressões de vanguarda, quase não existia mais. Diante de um novo clima vivenciado pela cidade na década de 20, precipitavam sobre Oswald as ideias de Valéry Larbaud, os temas africanos de Blaise Cendrars.

Em meio a tais descobertas, Oswald é relacionado como palestrante em um ciclo de conferências sobre literaturas de língua portuguesa que se desenvolvia regularmente na Universidade de Sorbonne. Com o título de “L’effort intellectuel du Brésil contemporain”, o discurso ali proferido buscava expor um panorama das iniciativas próprias às artes brasileiras e a uma intelectualidade considerada nascente. A sua exposição, no entanto, parece não ter ficado imune às impressões originárias das primeiras vivências junto a um determinado segmento vanguardista de Paris. É desse pronunciamento, analisando-lhe os influxos e os desdobramentos relacionados às experiências do escritor na capital francesa, que se tratará a



seguir. O objetivo consiste em demonstrar que as referências feitas pelo escritor em seu intuito de ilustrar a condição moderna das realizações artísticas e intelectuais brasileiras, em linhas gerais, deixam entrever algumas das circunstâncias relacionadas à concepção da poesia Pau Brasil.

### 3.2 “L’effort intellectuel du Brésil contemporain”: nacionalismo e modernidade em discurso

A 11 de maio de 1923, favorecido por certas relações de que dispunha na ambiência cultural de Paris, Oswald de Andrade realizava, na Universidade de Sorbonne, a conferência “L’effort intellectuel du Brésil contemporain”<sup>87</sup>. Em seu discurso, proferido no *Amphithéâtre Turgot*, o escritor compõe um amplo panorama de desenvolvimento da cultura brasileira, desde a colonização jesuítica até o período contíguo à Semana de Arte Moderna. Descreve, de um ângulo muito pessoal, as condições e os itinerários de modernização das artes e do pensamento nacionais, valorizando, naturalmente, as iniciativas de seus contemporâneos. Menotti Del Picchia, Ronald de Carvalho, Mario de Andrade, Victor Brecheret, Anita Malfatti e Tarsila do Amaral são alguns dos nomes exaltados na alusão aos que sobressaíram na busca de formulações e expressões, em sua consideração, verdadeiramente brasileiras e alternativas a princípios acadêmicos ou passadistas.

A longa incursão a que se propõe Oswald inicia-se com referências a uma suposta manifestação de um nacionalismo no ideário de Raimundo de Farias Brito. “Um movimento nacional achou a sua expressão superior, no começo deste século, na obra do filósofo” (jul. 1923, 198), destaca o autor de *Memórias Sentimentais de João Miramar*. Avalia que o mérito do professor cearense, aclamado na capital da república como legítimo representante do espírito brasileiro, residiria no seu trabalho de crítica às “correntes de importação” que se julgavam até então dominantes<sup>88</sup> – “a dos germanistas de Tobias Barreto e a dos positivistas de Teixeira Mendes” – na busca de um pensamento compreendido como mais autêntico. “Nas faculdades de São Paulo e de Recife, os lentes pregavam o ceticismo pseudocientífico saído

<sup>87</sup> Entre as relações, convém destacar o cordial contato que o escritor mantinha com Luís de Sousa Dantas, embaixador do Brasil na França entre 1922 e 1944. Foi o representante da diplomacia brasileira quem teria sugerido ao professor George Le Gentil, diretor de um Curso de Estudos Brasileiros recém-inaugurado na Sorbonne, a presença de Oswald como um dos conferencistas.

<sup>88</sup> Nas primeiras décadas do século XX, Farias Brito foi saudado, no Rio de Janeiro, como o verdadeiro intérprete da alma nacional, por jovens adeptos de um movimento tradicionalista de reação contra o influxo do positivismo na educação. (FRANCA, 1965, 263)

das escolas deterministas de direito da Alemanha e da Itália, enquanto Farias Brito, ignorado e modesto, na faculdade do Pará, exprimia o ímpeto anônimo da fé panteísta de nossa raça”. (Ibidem, 198)

Todas essas observações realizadas acerca da obra de Farias Brito carecem de um desenvolvimento na conferência; não há qualquer exposição ou análise mais precisa acerca das formulações que se atribuem ao filósofo. A abordagem restringe-se a valorizar, sem recorrer a qualquer fundamentação, a rejeição às tendências positivistas, destacando um desvelo com a introdução de uma doutrina compreendida como mais adequada à realidade brasileira, original em suas conotações. Tal laconismo cuidado pelo escritor, no entanto, não fora suficiente para mascarar uma possível incoerência em sua consideração. Longe de constituir-se como autêntica, portadora de uma originalidade, o ideário de Farias Brito corresponderia, pelo menos em parte, a uma reprodução de algumas concepções europeias de natureza espiritualista difundidas em certo tipo de literatura e filosofia do período simbolista. Segundo adverte Alfredo Bosi, a reflexão metafísica da existência, a tentativa de colher o humano universal além dos condicionamentos históricos, determinações fundamentais na obra do filósofo, emulavam-se de correntes infensas ao materialismo, tais como o intuicionismo, o vitalismo e o pampsiquismo. (BOSI, 2006, 297-8)

Oswald reporta-se, em seguida, a um nome talvez menos desconhecido àquela audiência majoritariamente estrangeira. Trata-se do teólogo Maurílio Teixeira-Leite Penido, autor de *La méthode intuitive de M. Bergson*, obra que o conferencista define como um dos exemplos da “curiosidade intelectual e crítica brasileira”<sup>89</sup> manifesta no período. Editada em Paris por Félix Alcan no ano de 1918, a publicação obteve alguma receptividade favorável junto a segmentos da intelectualidade francesa, conforme ilustra a resenha de René Guénon para a *Revue philosophique de la France et de l'étranger*: “essa obra compreende, em primeiro lugar, uma exposição do intuicionismo bergsoniano; e deve-se felicitar o autor por ele ter sabido conduzir bem tal parte de sua tarefa” (1920, 301-302). Sempre bem informado, Oswald possivelmente dispunha de alguma ciência da aceitação obtida na França por Penido. Assim sendo, incluí-lo na pauta da conferência não deixaria de constituir-se, valendo-se do reconhecimento de que lograra o teólogo, como um dos recursos estratégicos à realização de um objetivo comum a sua fala inicial: estabelecer, junto a ouvintes alheios a maioria dos

---

<sup>89</sup> O título do livro em questão não é mencionado por Oswald; todavia, considerando-se o ano de realização da conferência, bem como o dado editorial e a temática da publicação informados em seu discurso, não restam dúvidas de que a obra citada pelo autor seja *La méthode intuitive de M. Bergson. Essai critique*.

nomes a serem citados, um contexto propício à recepção dos esforços brasileiros de modernização artística e intelectual.

Em suas primeiras referências, Oswald já demarca as linhas de desenvolvimento do seu discurso na Sorbonne. Esboçam-se os dois princípios que, ao longo da conferência, serão tomados por imprescindíveis às realizações culturais de um Brasil moderno: de um lado, a validade do empreendimento de um trabalho mais comprometido com a realidade nacional, autêntico em suas orientações e propósitos, que se ilustra na remissão à obra de Farias Brito; de outro, a necessidade de manter-se atualizado, em sintonia com as manifestações do pensamento e das artes parisienses, condição que a alusão a Penido, arrogado como exemplo do interesse intelectual brasileiro, cumpre introduzir. Tais diretrizes permanecerão, no entanto, isoladas nos apontamentos que o escritor inicialmente realiza; mais adiante será possível perceber que, apenas na leitura acerca das produções dos representantes de sua geração, ambas dispõem de uma convivência. “O esforço intelectual do Brasil contemporâneo” consistiria, portanto, na desenvolvimento de iniciativas que viessem a possibilitar a manifestação dessa coexistência.

Encerrando um primeiro momento da exposição, o escritor menciona as atuações de Edgar Roquette Pinto, inscritas nos domínios da etnografia, Washington Luís e Afonso d'Escragnolle Taunay, em seus registros sobre a história da conquista e da fixação geográfica dos bandeirantes, e de Fernando Nobre, em que destaca o caráter documental do livro *As fronteiras do Sul: a Ilha Martim Garcia e a jurisdição das Águas do Prata*. Naquelas circunstâncias, interessava-lhe apontar os que teriam cultivado um determinado propósito nacionalista de apreensão e de difusão das “realidades da terra”. *Rondônia* destacar-se-ia pelo seu trabalho de documentação de elementos representativos da nacionalidade brasileira presumidamente esquecidos, tais como a cultura indígena dos Nambikwára e Paresí. *São Paulo nos primeiros anos: 1554-1600* e *São Paulo no século XVI*, por sua vez, ao realizar uma reconstituição do cotidiano dos exploradores paulistas, deixava entrever as características e feições de um espaço representativo de uma brasilidade até então ignoto, a ser vencido e conquistado no movimento das bandeiras.

Nesses últimos registros feitos pelo escritor, valeriam uma atenção particular os que remetem aos trabalhos de Roquette Pinto e de Afonso d'Escragnolle Taunay. Se a alusão à obra de Farias Brito buscava, ainda que de forma incoerente, enfatizar a resistência do filósofo a uma importação vista como desajustada a uma ambiência nacional, a inclusão das obras dos dois autores visava a destacar a existência de situações em que o Brasil passa a constituir-se como o próprio assunto de suas produções intelectuais. Para Oswald, a ocupação

com as “realidades da terra” atribuída a ambos integrar-se-ia a um projeto mais amplo de constituição das referências da nacionalidade brasileira, das quais poderiam servir-se, entre outras iniciativas, as artes de seu país. Em *Rondônia*, por exemplo, além das descrições territoriais e geográficas das regiões exploradas, são apresentados adornos de plumária, cerâmica, cestas, instrumentos musicais, entre outros elementos colhidos entre os índios da Serra do Norte. Também são reunidas listas de vocábulos e partituras com as transcrições das canções indígenas. Tais documentos, pouco mais tarde, serviriam de inspiração a algumas das composições de Heitor Villa-Lobos.

Com a referência a Machado de Assis, inicia-se a apreciação do processo de formação de uma literatura que se julga ser propriamente brasileira. Oswald afirma que é a partir dos romances do escritor, admitidos na conferência como as melhores narrativas de ficção já produzidas no país<sup>90</sup>, que as obras literárias, abdicando do “desvio inútil da paisagem” e da “gafe lírica”, começam “a ter uma realidade superior ao mesmo tempo em que nacional” (ANDRADE, jul. 1923, 199). Essa afirmação não o impede de mencionar o surgimento, em períodos anteriores, de manifestações em que identifica a presença de um “sentimento brasileiro”. Entre as iniciativas citadas, a existência de uma língua pitoresca em José de Alencar. Para o conferencista, no entanto, o autor de *O sertanejo*, assim como outros de sua geração, sujeitava-se excessivamente às influências europeias, fazendo com que se produzisse, junto a uma realidade nacional, um Guarani “idealizado e falso”, bem como uma Iracema “verdadeiramente chateaubrianesca”.

Em sua breve alusão, Oswald abdica de maiores explicações sobre o caráter nacional da obra de Machado de Assis. Essa omissão será um elemento comum a suas conferências e palestras seguintes, a exemplo do que ocorre no “Informe sobre o Modernismo” (Idem, 2011, 144-155). A exceção fica por conta de um pronunciamento realizado já no ano de 1948, “O sentido do interior”, em que se sugerem certas compreensões acerca das referências nacionais que o escritor julga subsistir no autor de *Dom Casmurro*. Como se pode ver, a referência à nacionalidade do escritor fluminense ali expressa encontrar-se-ia mais próxima das preocupações comuns aos romances do ciclo de Marco Zero do que daquele sentimento nativista, ainda indefinido, dos primeiros anos da década de 20.

---

<sup>90</sup> Quase quinze anos antes da conferência de Oswald, a Sorbonne já havia bem acolhido o nome de Machado de Assis. Como parte das iniciativas que visavam à divulgação de sua obra na França, realizou-se no Amphithéâtre Richelieu, por intermédio da Missão Brasileira de Expansão Econômica, da Sociedade de Estudos Portugueses e do poeta maranhense Inácio Xavier de Carvalho, uma homenagem póstuma ao escritor. O evento, presidido por Anatole France, abriu caminho para que se traduzissem na França algumas de suas obras. Inicialmente, uma antologia, *Quelques Contes*, publicada em 1910; no ano seguinte, um romance, *Mémoires Posthumes de Brás Cubas*. Ambas foram traduzidas por Adrien Delpech e editadas pela Garnier. (RIVAS, 1995, 148)

Depois da justa exaltação romântica do índio, feita por Gonçalves Dias e por Alencar, e da revolta lírica de Castro Alves a favor do negro, a que assistimos? À entrada do próprio negro e do próprio índio na nossa literatura. Que são as vozes de Machado de Assis e Euclides da Cunha senão as vozes da própria raça caldeada na purificação branca, mas resistentes, ativas e reivindicadoras. Muita gente coloca Machado de Assis fora das nossas coordenadas nativas. É um engano e um preconceito que trazem em si uma ideia depreciativa do negro. Basta percorrer as lendas colhidas por esse extraordinário africanista alemão que foi Frobenius para se ver aí o parentesco de sabedoria e de ceticismo que trazem com o Quincas Borba e o Dom Casmurro” (Ibidem, 325)

Por outro lado, “o esforço nacional” de Machado de Assis, segundo Oswald, não parece ter-se desvencilhado de certas limitações. O romancista, “confinado nas suas funções burocráticas no Rio, não pôde apresentar o país em toda a sua extensão” (Idem, jul. 1923, 200). Caberia a autores como Euclides da Cunha e Afrânio Peixoto promover o que se acreditava retraído em Machado: a contribuição de materiais destinados a uma literatura nacional considerada definitiva. Defende que o primeiro, fazendo parte na repressão de “uma revolta mítica que convulsionou o Estado da Bahia”, fixou em *Os sertões* “o cenário, a alma e a vida daquela população oriunda do aventureiro e da mestiça”. O segundo, médico, ao penetrar no interior do país, teria produzido, por meio de uma observação “tanto clínica como adivinhadora”, um profundo estudo sobre o “caráter audaz” da moça do sertão. “*Fruta do mato*, que ele criou, é um dos tipos femininos mais interessantes de nossas letras” (Ibidem, ibidem).

Em relação aos sucintos comentários sobre *Fruta do mato*, fundamentalmente os que se realizam acerca da representação do caráter personagem, há de observar-se certa incoerência. Em princípio, Joanhina estaria menos próxima de uma amostra da mulher observada em zonas como a do garimpo ou a do cacau do que daquela presente na ambiência do Rio da *belle époque*. Portadora de uma conduta desleal, por demais calculada em sua perfídia para originar-se da rusticidade sertaneja, ela aparenta corresponder, antes, a uma dama astuciosa, produto de valores urbanos e burgueses. Assim sendo, a consideração de que o romance expressaria, a partir de uma investigação arguciosa, uma psicologia precisa da moça do sertão revelar-se-ia, no mínimo, bastante questionável. A falta de coerência, por outro lado, deixa de ser algo significativo caso se considere a presença de Joanhina no discurso de Oswald como um contraponto a Iracema. Independentemente da eventual contradição, é importante observar a possível crítica que se realiza de forma indireta a Alencar. De um lado, a força, o vigor e a condição genuína atribuídos à personagem de

Afrânio Peixoto; de outro, o perfil inativo, artificial e pouco representativo do tipo feminino presente na obra do autor do Romantismo.

O escritor apresenta outras expressões que, em sua avaliação, procuraram aproximar-se da “realidade nacional”, a qual afirma anunciar-se também pelos cantos anônimos dos sertões, pela cantiga nostálgica do vaqueiro, do almocreve, do negro e do caipira. Daí a alusão ao regionalismo surgido dos “quadros rústicos” de Ricardo Gonçalves e Cornélio Pires em São Paulo, bem como dos “poemas espontâneos e líricos” de Catulo da Paixão Cearense. A este último, autor de modinhas que remetem à vida no campo, à ingenuidade característica e presumida da vida rural, é proporcionado um maior destaque. Chega-se mesmo a ponto de compará-lo a Paul Cézanne – “*Catulle de la Passion du Ceará*, é como se vosso Cézanne fosse chamado Paulo da Cor Provençal” (Ibidem, 201) –, em uma sugestão de que ambos se equivaleriam na expressão das realidades locais. O pintor teria retratado como ninguém a luminosidade esplêndida e suave da Provença, enquanto o poeta, nascido no Maranhão, destacar-se-ia por sua expressão original do “sentimento amoroso que se produz no coração do brasileiro”.

Com esses apontamentos, Oswald introduz na conferência, de forma mais direta, um dos princípios fundamentais de que, tempos depois, seus programas e realizações estéticas, inclusive os relacionados à poesia *Pau Brasil*, lançarão mão. O escritor enuncia uma perspectiva de valorização das tradições nacionais, que se conjuga a uma necessidade de preservação de elementos vistos como símbolos de uma brasilidade. *Musa caipira* e *Conversas ao pé do fogo*, de Cornélio Pires, seriam exemplares nesse sentido, na medida em que se constituiriam como um interessante registro dos costumes, anedotas e demais componentes de uma cultura considerada rústica e regional. Trata-se de uma situação relativamente comum à das modinhas de Catulo da Paixão Cearense, detentoras de um caráter artesanal e relativamente folclórico, integradas de uma forma natural aos meios de sua manifestação. Ambos também se tornariam referências importantes em virtude de incorporarem, sobretudo nas obras do autor paulista, um linguajar local, caracterizando-se como situações ilustrativas de uma fala mais livre e descontraída, ajustada a seu contexto. Tais liberdades expressivas mostram-se compatíveis com as reivindicações modernistas pela adoção, nas iniciativas literárias, de uma língua mais próxima da realidade brasileira.

Fato é que todos esses esforços de constituição de uma literatura e de um pensamento nacionais até então enunciados, encontravam-se, conforme indica Oswald, relativamente alheios, por razões diversas, às mudanças a que se submetia o país no primeiro quarto do século XX. Apesar de sua reconhecida validade na constituição da matéria psicológica e do

sentimento étnico próprios às condições locais, faltava-lhes “a eclosão das realidades presentes, onde o fundo e a forma, matéria, sentimento e expressão” pudessem dar ao Brasil daquele tempo “a medida intelectual de sua mobilização industrial, técnica e agrícola” (Ibidem, 202). Dessa mesma carência, na avaliação do escritor, compartilhariam ainda as iniciativas de João Ribeiro e Amadeu Amaral, respectivamente, em suas propostas de sistematização de uma língua nacional e de elaboração de uma gramática regionalista. Ambas teriam negligenciado “a contribuição do jargão das grandes cidades brasileiras”, de uma “surpreendente literatura de novos imigrantes” (Ibidem, ibidem) que teria despontado, sobretudo, em São Paulo.

A “medida intelectual” da mobilização brasileira engendrada no período encontraria, de acordo com Oswald, suas primeiras expressões mais representativas na obra de Monteiro Lobato. O autor de *Urupês* é reconhecido na conferência como detentor de um profundo conhecimento sobre o Brasil, condição que lhe teria proporcionado a sensibilidade necessária à criação de Jeca Tatu, um tipo brasileiro que, afastando-se do domínio puramente documentário e exótico do regionalismo caboclo até então vigente, representaria de forma legítima a realidade nacional. A fim de demonstrar a validade e o alcance desse caráter representativo, Oswald cita a apropriação do personagem nas campanhas eleitorais de Rui Barbosa, tomado como símbolo de um “Brasil apático” e “sem idealismo são”, e o consequente processo de identificação popular, no qual ele surgiria como elemento emblemático de um “Brasil tenaz, cheio de resistências físicas e morais” e com “uma espécie de vocação para a infelicidade” (Ibidem, 202).

Destacada a importância de Monteiro Lobato, o conferencista passa a avaliar as contribuições dos escritores que, de alguma forma, tomaram parte da realização da Semana de Arte Moderna. Abrindo essa nova série de referências, figuram os nomes de Mario de Andrade, Menotti Del Picchia, Guilherme Almeida e Ronald de Carvalho, sempre associados ao processo de modernização das manifestações artísticas e do pensamento nacionais. Oswald atesta que o primeiro, “conhecedor da terra e da língua, dos ritmos regulares e das pesquisas novas, concebeu a poesia livre e sábia, desconhecida no Brasil, onde, entretanto, já haviam aparecido alguns versos de Manuel Bandeira” (Ibidem, 203). O segundo, por sua vez, curiosamente mais prestigiado no discurso da conferência do que o seu antecessor, é descrito como o criador do “poema da raça”. Guilherme de Almeida é lembrado como o poeta recém-eleito na preferência do público, uma menção que não deixaria de constituir-se como um recurso à validação da ideia de que, no Brasil, havia um ambiente favorável à renovação literária. A respeito de Ronald de Carvalho, declara-se que *Epigramas irônicos e sentimentais*

proporcionou à poesia brasileira “a sua mais alta expressão nacional”. (ANDRADE, jul. 1923, 204)

Em um depoimento de Rubens Borba de Moraes concedido a Aracy Amaral (AMARAL, 2003, 83-4), enunciam-se algumas das possíveis circunstâncias da maior valorização concedida a Menotti Del Picchia e a Ronald de Carvalho no texto da conferência. Conforme relata o fundador do *Diário Nacional*, houve um desentendimento entre Oswald e Mário nos dias que antecederam a viagem do primeiro para a Europa. A razão seria, basicamente, um descontentamento em relação às críticas que o autor de *Pauliceia desvairada* havia realizado sobre *Os condenados* e ao episódio referente à publicação, na revista Klaxon, de um artigo consagratório de *O homem e a morte*. Conta-se que Mário, discordando do caráter ferrenho de uma resenha elaborada por Tácito de Almeida, Couto de Barros e pelo próprio Rubens Borba de Moraes acerca do livro de Menotti Del Picchia, propusera-se a escrever um novo texto. Nele, promoveu uma verdadeira exaltação da obra, colocando-a praticamente como o melhor romance do ano. Questionado pelos autores da resenha anterior, teve de aceder a que revisassem sua crítica, o que promoveu uma relativa diminuição do enaltecimento no artigo deveras publicado. Oswald, ciente do ocorrido, decidiu interpelá-lo, acusando-o de exceder-se em suas atribuições junto ao periódico. A acusação, na verdade, era apenas um pretexto ao fato de o escritor ter-se sentido desprestigiado, entendendo que *Os condenados* fora, em face da grande estima dedicada ao romance de Menotti Del Picchia, relegado a um segundo plano. Em uma das cartas que envia de Paris ao amigo, comentando as impressões causadas por sua conferência, Oswald transparecia não ter superado totalmente a indisposição, conforme expressa, em um tom de ironia, a seguinte passagem: “Coitado de mim se não visse em *O homem e a morte* a nossa melhor obra moderna!” (ANDRADE, 15 mai. 1923). O “revide” ficaria a cargo do anúncio, em seu discurso na Sorbonne, de que a poesia brasileira encontrara a sua mais alta expressão nacional em Ronald de Carvalho, com *Epigramas irônicos e sentimentais*, e não, contrariando as expectativas, em *Pauliceia desvairada*, de Mario de Andrade.

Algumas pretensas aproximações entre Brasil e França manifestam-se na alusão a *O homem e a morte*, de Menotti Del Picchia, romance que, segundo Oswald, “faz recordar a parte da obra de Claudel que traz um cunho lírico brasileiro”, e a Sergio Milliet, cujas contínuas presenças na Europa ter-lhe-iam permitido trazer “o senso da cultura francesa contemporânea à poesia livre das extensões, das minas de ouro, das viagens” (Idem, jul. 1923, 204). Também é mencionado o exercício de uma suposta influência do ideário de Valery Larbaud e Jules Romains sobre uma geração de escritores brasileiros reacionários às “simples



exaltações” de um “anedotário regional”. Pedro Rodrigues de Almeida, a quem comumente se atribui a ideia da criação do diário coletivo *O perfeito cozinheiro das almas deste mundo*, figura entre os citados, tendo as suas novelas comparadas à obra de Larbaud. O objetivo é infundir uma crença de que os processos de modernização da literatura nacional não se encontram desvinculados das orientações adotadas por representantes do circuito parisiense.

A crítica brasileira é objeto também do discurso da conferência. Anunciam-se como os seus melhores representantes Tristão de Athayde, Nestor Vitor, José Antonio Nogueira e Fábio Luz; não por acaso, alguns dos nomes que teriam recebido de forma simpática as iniciativas propostas pelo grupo modernista. *Klaxon* não é esquecido; o periódico é exposto como um importante suporte na difusão do que se afirma ser a moderna literatura nacional. São apresentados ainda, como entusiastas da renovação, os poetas Luís Aranha, Tácito de Almeida, Agenor Barbosa e Plínio Salgado, o novelista René Thiollier, bem como os ensaístas Rubens Borba de Moraes, Candido Mota Filho, Couto de Barros e Sergio Buarque de Holanda. Joaquim Inojosa, em Pernambuco, Carlos Drummond de Andrade e Mário Ruís, em Minas Gerais, surgem na exposição de Oswald como correspondentes das realizações do movimento de modernização literária.

Conforme indica a carta que abre este capítulo, Oswald encontra-se em Paris também como correspondente da *Revista do Brasil*. Uma de suas atribuições seria a de divulgar a revista em sua segunda fase, que se inicia com a presença de Paulo Prado como diretor. Ao assumir o cargo, o até então sócio de Monteiro Lobato propõe-se a alterar consideravelmente a linha editorial do periódico, visando inclusive a franquear espaços a adeptos dos ideais de renovação da literatura nacional; muitos deles, remanescentes de *Klaxon*. Quando se refere a representantes da crítica brasileira, o escritor, na verdade, especula alguns dos possíveis colaboradores da publicação em seu novo perfil editorialista. O modo como as suas referências são expostas sugere, no entanto, um propósito que superaria o previsível intuito de divulgação da *Revista do Brasil*. Há provavelmente um interesse em ressaltar que a causa da renovação não seria apenas uma questão local, restrita a São Paulo. Ainda que se defenda a hegemonia deste último, demais estados do país, como Minas Gerais e Pernambuco, estariam articulados ao desenvolvimento de uma modernização literária.

À reconstituição do percurso de formação de uma literatura nacional e moderna, sucede uma breve menção ao teatro brasileiro, em que se destaca a montagem de *Malazarte*, “um quadro das nossas energias panteístas” (Ibidem, 205), por Graça Aranha em Paris. Oswald aproxima a investida do autor de *Canaã* na dramaturgia às realizações de Jacques Copeau, na França, bem como de Dario Nicodemi e Luigi Pirandello, na Itália, em seus

propósitos de renovação da estrutura e da linguagem cênicas. As bases que orientam essa aproximação, no entanto, não são enunciadas. Situação repetida num artigo enviado pelo escritor à redação do *Correio Paulistano*, “Anúnciação de Pirandello”, em que o reconhecimento da existência de tal proximidade realiza-se tão somente por meio de uma afirmação de que os autores citados souberam integrar as “realidades presentes”, tornando-se referências no estabelecimento de novos caminhos para as artes dramáticas (Idem, 29 de jun. 1923, 3).

Das sucintas observações sobre o teatro, o escritor passa a discorrer sobre o desenvolvimento das artes plásticas no Brasil. Inicia pela escultura, reportando-se a Aleijadinho, Francisco das Chagas e a Mestre Valentim, artistas a cujos trabalhos Victor Brecheret, na apreciação de Oswald, teria recorrido como inspiração para a composição de suas obras. Entre elas, *Ídolo*, vista na conferência como portadoras de linhas e estilo evocativos “da estatuária negro-indiana da colônia” (Idem, jul. 1923, 205). Com relação à pintura moderna, afirma que se iniciou uma reação contra os “museus da Europa”, intermediada por uma adoção dos processos decorrentes das manifestações cubistas na Europa. Di Cavalcanti, Annita Malfatti, Zina Aita, Vicente do Rego Monteiro, Tarsila do Amaral e Yan de Almeida Prado, opondo-se ao academismo e às suas práticas passadistas, lançariam as bases de um movimento pictórico que se presumia realmente verdadeiro e nacional.

O pronunciamento de Oswald tem na música o seu último assunto. Também nesse ponto identifica a existência de uma imitação deslocada do que se produzia na Europa: “Nossa música não está no canto melódico italiano, ela subsiste no tambor negro, na vivacidade do ritmo indígena, na nostalgia do fado português”<sup>91</sup>, preceitua. Por outro lado, toda uma geração de artistas estaria, em sua opinião, comprometida em expressar “as riquezas nacionais”. Carlos Gomes, a quem o escritor já dirigira rigorosas críticas<sup>92</sup>, passaria a ter, conforme se declara na conferência, a sua importância progressivamente diminuída em face da expansão “das liberdades rítmicas adquiridas em Débussy” (Ibidem, 206). São listados

---

<sup>91</sup> Essa será uma condenação comum ao longo dos textos subsequentes em que o escritor aborda as circunstâncias da desenvolvimento de uma música brasileira considerada moderna. Exemplo disso é a passagem de um artigo, “Vantagens do caos brasileiro”, que Oswald remete de Paris à redação do *Correio da Manhã*. Eis a sua transcrição: “A nossa música tem, pela sua origem e pelo seu desenvolvimento, um instinto de melodia negro-portuguesa oposto ao bel-canto italiano” (ANDRADE, 12 de dez. 1923, 1)

<sup>92</sup> Entre as referências possíveis, há um artigo publicado na edição paulistana do *Jornal do Comércio*. No texto, Oswald questiona o prestígio obtido por artistas que, na sua opinião, reduzem-se ora a um academismo, ora a uma “imitação servil”. “Vivemos uma vida intensamente acadêmica em todas as artes. Na escultura, quem? Bernardelli, o pior marmorista do mundo. Na pintura? Oscar Pereira da Silva, o homem das litografias. Na música? Carlos Gomes, que nem imitar soube os grandes mestres sérios, preferindo filiar-se à decadência melódica acadêmica, seção cançoneta heroica” (11 de fev. 1922, 4).

como representantes desse movimento de renovação dos ritmos e das melodias, valorizando-se também a herança primitiva, os compositores Alberto Nepomuceno, Alexandre Levy, Francisco Braga, Marcelo Tupinambá e Ernesto Nazareth.

A valorização das relações interculturais faz-se também presente nesse momento da conferência. Oswald alega que a música contemporânea brasileira encontra-se representada em Paris tanto pela “orientação purista e muito moderna” de João de Souza Lima, quanto pela inovação de Frutuoso Vianna e de Vera Janacopulos. Heitor Villa-Lobos, por sua vez, dispõe de uma maior atenção por parte do conferencista, que o caracteriza como “o mais forte e o mais ousado” de sua geração. Sobre o compositor, é feita ainda uma importante observação, visando ajustá-lo aos interesses cultivados naquele tempo por alguns expoentes da vanguarda parisiense. Oswald afirma que ele “trazia, junto com os procedimentos da atualidade, a áspera melancolia de suas danças africanas, a extensão brasileira de suas sinfonias regionalistas e a doçura dos cantos populares” (Ibidem, 206). A saudação ao embaixador Sousa Dantas, presente à mesa, encerra a sua exposição.

Uma primeira leitura de toda essa reconstituição do discurso proferido por Oswald na Sorbonne causaria certo estranhamento. Afinal, o escritor adota uma postura bem diferente da que, até então, costumava-se observar em seus elóquios, na maior parte das vezes, extremados, revestidos de um tom polemista. Esse comportamento mais comedido na conferência “L’effort intellectuel du Brésil contemporain” já fora assinalado, entre outras ocasiões, em comentários de Benedito Nunes e Heitor Martins<sup>93</sup>. A bem da verdade, até o próprio Oswald, em uma carta que redige de Paris a Mario de Andrade, sugere a adoção de um discurso mais moderado, conciliatório em relação a um histórico literário amplamente criticado no contexto da Semana de Arte Moderna:

Brecheret, você, Menotti e a corja serão lançados por mim em próxima conferência. Grande agitação nos arraiais da América Latina em Paris e nas trincheiras do Sonsardismo triunfante. Aí, eu tinha vergonha de confessar que era árcade, parente longe de todos Alvarengas de nossa poesia. Aqui, porém, isso é indiscutível figurino. Fizeste bem em confessar no prefácio de Pauliceia que eras passadista. Vou vilmente me aproveitar disso na minha conferência. (ANDRADE, 18 abr. 1923).

Essa orientação mais condescendente assumida em seu discurso parece desenvolver-se, de imediato, a partir de duas circunstâncias. A primeira refere-se à própria ambiência da

---

<sup>93</sup> Benedito Nunes, em *Oswald Canibal*, caracteriza a conferência como “benévola e conciliatória”, “destoante do espírito rebelde de 22” (NUNES, 1979, 26). Heitor Martins, pelas páginas do “Suplemento literário” do *Minas Gerais*, considera que o discurso define-se por “conservadorismo de ideias e conservadorismo de exemplos”, apresentando “um Oswald de Andrade muito diferente daquele que nos procuram mostrar seus recuperadores atuais” (MARTINS, 04 de abr. 1968, 4).

Universidade de Sorbonne, onde se acabara de inaugurar um curso de estudos brasileiros. O lado oficial de sua personalidade talvez o inibisse de desmerecer de forma inconsequente, ou mesmo de negligenciar em sua fala, toda uma série de iniciativas intelectuais, literárias, das quais muitos se faziam entusiastas naquela instituição. Georges Dumas, professor de psicologia experimental e grande articulador das relações entre representantes das intelectualidades do Brasil (essencialmente os de São Paulo) e da França, expressa, por exemplo, uma aparente euforia diante da cátedra recém-inaugurada: “Finalmente, eis o Brasil na Sorbonne! Finalmente, eis os nossos estudantes autorizados a apresentar para seus diplomas, memórias sobre a literatura e a filosofia brasileiras”. E acrescenta: “Finalmente, Machado de Assis, Olavo Bilac e Joaquim Nabuco admitidos entre os clássicos dos quais tem a nossa mocidade o dever de ocupar-se” (DUMAS, 29 de mar. 1923, 3).

A segunda circunstância corresponde a um eventual interesse de Oswald em que se reconhecesse nas iniciativas de seus contemporâneos uma maturidade artística e intelectual. Nesse caso, muitas das referências ao que se produzira antes da geração que, no seu entendimento, conduziu as artes e os pensamentos nacionais ao seu apogeu, ao contrário de serem tão somente desmerecidas, posicionam-se como situações precursoras das manifestações ditas modernas. “Uma série inteira de escritores estava a preparar o romance de hoje” (ANDRADE, jul. 1923, 201), afirma o conferencista. Defende-se a ideia de que a obra do Brasil contemporâneo não é algo fortuito, construído ao acaso; há todo um histórico de intervenções que, embora se considerem não raro limitadas ou defasadas, funcionariam como um substrato das realizações do seu tempo.

Indiferente, ou mesmo alheio a essa moderação no discurso de Oswald, Menotti Del Picchia publica no *Correio Paulistano*, sob o pseudônimo de Helios<sup>94</sup>, um artigo elogioso à realização da conferência na Sorbonne<sup>95</sup>. No texto, predomina a exaltação, a propaganda. Ainda sem informações precisas acerca do conteúdo e das considerações expostas, o autor de *Juca Mulato* limita-se a enaltecer o fato de um dos mais pertinazes defensores da renovação estética encontrar-se em Paris discorrendo sobre o atual panorama das artes brasileiras. Mantendo uma perspectiva de valorização demasiada, afirma que o feito do escritor recobre-se de uma alta significação para a história da cultura nacional, haja vista possibilitar que as reflexões sobre a mentalidade do país superassem a suas fronteiras e encontrassem, como

<sup>94</sup> Era assim que Menotti Del Picchia assinava a maioria dos seus textos publicados em “Chronica Social”, coluna diária do *Correio Paulistano*, para a qual ele contribuía regularmente.

<sup>95</sup> Cf. PICCHIA, Menotti Del. “Uma conferência”. *Correio Paulistano*. São Paulo, p. 3, 16 de maio de 1923.

ambiente de desenvolvimento, a França, nação até então considerada a referência cultural não apenas da latinidade, mas também do mundo.

A alusão a um pretense reconhecimento internacional obtido por Oswald voltará a manifestar-se em outro artigo de Menotti. Dessa vez, a conferência será incluída em uma série de realizações do grupo modernista de São Paulo no circuito cultural europeu, na qual se alegariam os êxitos alcançados por Guilherme de Almeida, Brecheret, Sérgio Milliet e Tarsila do Amaral. O objetivo é conferir-lhes visibilidade, manter em evidência os que se filiaram aos programas da Semana de Arte Moderna, bem como responder às investidas de representantes de um segmento mais conservador, contrário às propostas de renovação, que questionavam a existência de uma continuidade por parte das ações dos “futuristas”.

Enquanto por aqui tudo vai em bonança – a obra gloriosa de expansão do pensamento nacional triunfa entre as nações mais civilizadas do globo, por obra e graça dos pseudo-“futuristas”. [...] Tenho recentes notícias, por informações amigas e jornais da obra triunfante dos “novos” lá fora. Libertadas da pedra tumular de escolas rãncidas, sob a qual, mofados, se deterioram os cadáveres dos retardatários que tanto mal fizeram à nossa reputação cultural, nossa Pátria conquistada, no dia a dia, um vasto renome nos mercados mentais do mundo [...]. Guilherme de Almeida [...] está sendo editado pela “Lumière” [...]. A conferência de Oswald de Andrade, na Sorbonne, teve simpática repercussão nas elites literárias da França, merecendo a honra de um comentário de mais de uma coluna do *Figaro*, onde se veem, cercados de aplausos, os nomes de Guilherme de Almeida, Ronald de Carvalho, Mario de Andrade e outros brilhantes “novos”. [...] Brecheret [...] acaba de ser escolhido para organizar a sala do Brasil na exposição anual que se realiza em Roma. Serge Milliet [...] colabora assiduamente nos mais reputados jornais franceses e belgas. [...] Tarsila do Amaral [...] expõe, com êxito, seus quadros modernos e vigorosos na “Maison de l’Amérique Latine, para onde concorrem os maiores pintores e escultores sul-americanos. (PICCHIA, 17 de jun. 1923, 3)<sup>96</sup>

Em uma importante entrevista de Tarsila do Amaral para o *Correio da Manhã*, a divulgação das artes nacionais que Menotti atribui ao discurso eleva-se, em conjunto com a atuação de outros adeptos do movimento modernista, à condição de missão: “Paulo Prado, Oswald de Andrade com a sua conferência na Sorbonne, e Serge Milliet, valem uma verdadeira missão de propaganda brasileira” (AMARAL, 25 de dez. 1923, 2). Para Oswald, não poderia haver melhor associação ao empreendimento de “L’effort intellectuel du Brésil contemporain”. Tanto Sérgio Milliet quanto Paulo Prado tornaram-se, cada um a seu modo, reconhecidos por exercerem um importante trabalho de mediação e articulação entre segmentos intelectuais da Europa e do Brasil.

<sup>96</sup> O jornal *Correio Paulistano*, em sua edição de 14 de agosto de 1923, veiculou uma tradução integral do resumo publicado no *Figaro*. Ainda que se observem certas discontinuidades não apenas entre os temas, mas também em relação aos comentários acerca dos nomes citados, o texto recupera de forma satisfatória os principais pontos do panorama do pensamento e das artes brasileiras exposto por Oswald.

Sérgio Milliet, vivendo por cerca de oito anos na Suíça, teve a oportunidade de estabelecer uma fecunda amizade com muitos escritores e artistas plásticos que ali se exilaram durante a Primeira Guerra Mundial. Tais relações renderam-lhe a possibilidade de colaborar constantemente com duas influentes revistas locais, a *Le Carmel*, sob a liderança de Romain Rolland, e *L'Eventail*, dirigida por François Laya (GONÇALVES, 1992, 9-10). É por seu intermédio que se divulgam, na Europa, a realização da Semana de Arte Moderna, bem como as obras de Di Cavalcanti, Vicente do Rego Monteiro, John Graz e Victor Brecheret, por ocasião do artigo “Une semaine d’Art Moderne à S. Paulo”, elaborado para uma publicação belga<sup>97</sup>. Na atuação junto aos periódicos brasileiros, é responsável, entre outros feitos, por trazer para a *Klaxon* colaboradores estrangeiros, como Charles Baudoin, Henri Mugnier, Nicolas Baudoin e Roger Avermaete. Sem falar na atividade de correspondente especial desenvolvida para a revista *Ariel*, em que publica, na coluna “Cartas de Paris”, crônicas e comentários sobre o meio artístico parisiense.

Paulo Prado, por sua vez, atua fundamentalmente na forma de um mecenas no processo de articulação entre representantes das culturas brasileira e europeia. Sob o seu patrocínio, por exemplo, viajam a Paris Di Cavalcanti, Brecheret e, pouco tempo depois da conferência de Oswald, Villa-Lobos. A sua atuação mecênica no intercâmbio cultural promovido entre o Brasil e a Europa, todavia, é anterior ao contato com os artistas da Semana de Arte Moderna<sup>98</sup>. Afora as iniciativas nas áreas da dança e da música, em que se destaca a presença na capital paulista da Orquestra Sinfônica Italiana, é sob a intermediação de Paulo Prado, em um trabalho comum com o então senador Freitas Valle e o poeta francês Paul Claudel, que se realiza no Teatro Municipal de São Paulo uma exposição de pinturas e esculturas francesas. Segundo informa Nicolau Sevcenko, figuravam como parte da coletânea exposta no ano de 1919, obras de Antoine Bourdelle, Auguste Rodin e Henri Laurens (SEVCENKO, 1992, 115-6).

Fora das páginas de circulação pública, o olhar sobre “L’effort intellectuel du Brésil contemporain”, entre alguns modernistas, mostra-se menos complacente. Pelo menos é o que revela uma carta remetida de Paris por Sérgio Milliet a Mário de Andrade, cujas observações, apesar de reconhecerem a boa impressão causada sobre a audiência, insistem em destacar no

<sup>97</sup> O artigo foi publicado na revista *Lumière*, em abril de 1922.

<sup>98</sup> A atuação de Paulo Prado foi fundamental à realização de parte dos objetivos comuns à Semana de Arte Moderna. Ele não apenas figuraria como o primeiro nome na lista dos financiadores do evento, mas também como um de seus grandes divulgadores. Forneceu ainda ajuda financeira a alguns dos artistas participantes, a exemplo do pintor Emiliano Di Cavalcanti. Este, num tom de desabafo a Oswald e a Mário de Andrade, teria dito: “não é vergonha ser pobre e ser boêmio, digam logo a Paulo Prado que me falta dinheiro para pagar o hotel, e que ele compre uns desenhos meus, um quadro, o que ele quiser, para me sustentar aqui em São Paulo, por um mês”. (DI CAVALCANTI, 1955, 117)

discurso proferido um suposto equívoco: “assunto demasiadamente vasto para uma só conferência. Daí uma necessidade imperiosa de resumir muito, o que, visto a quantidade de nomes bizarros para os franceses, deve ter-se embrulhado na inteligência multicéfala e discordante do auditório” (MILLIET, ant. 15 mai. 1923). Trata-se de uma opinião semelhante a que expressa Renato Almeida em correspondência ao mesmo destinatário, na qual qualifica a fala do conferencista como “apressada” (ALMEIDA, ago. ou set. 1923). O próprio autor de *Pauliceia desvairada*, ao referir-se à conferência em uma carta a Manuel Bandeira, não deixaria de expressar certa ironia<sup>99</sup>: “Sabes do Oswald? Está em Paris amigo de Cendrars, Romains, Picasso, Cocteau, etc. Fez uma conferência na Sorbonne em que falou de nós!!! Não é engraçadíssimo?”. (MORAES, 2000, 92)

Apesar do tom irônico expresso em sua observação, Mário de Andrade parece ter realizado, ao que tudo indica, um importante papel no processo de divulgação do discurso proferido na Sorbonne. Ele seria, segundo insinua uma carta de Oswald a Monteiro Lobato, o provável tradutor do texto da conferência, originalmente publicado em francês na edição de julho da *Revue de l'Amérique Latine*, para a *Revista do Brasil*<sup>100</sup>. Essa insinuação não deixaria de revelar-se mais admissível ao considerar-se o fato de que, durante o ano de 1923, o escritor tornou-se um assíduo colaborador do periódico. Nos meses de fevereiro, março, abril, maio e agosto, por exemplo, Mário publica, respectivamente, os artigos “Folhas mortas”, “Um duelo”, “Os jacarés inofensivos”, “Villa-Lobos” e “Convalescença”, sempre na seção “Crônica de Arte”. Não há, no entanto, informações mais precisas que o determinem como sendo, de fato, o responsável pela tradução, visto que a versão de “L’effort intellectuel du Brésil contemporain” presente na edição de dezembro de 1923 não disponibiliza qualquer referência acerca de tal autoria.

Fato é que as indeterminações relativas ao processo de tradução da conferência e a sua ulterior publicação na *Revista do Brasil* estão longe de encontrarem-se limitadas a um desconhecimento acerca da identidade do tradutor. Comparando-se os dois textos, percebe-se que a versão presente no periódico coordenado por Monteiro Lobato e Paulo Prado foi objeto de algumas modificações, incluindo-se a supressão de passagens da original, em francês. A existência dessas alterações já se fizera assinalada nas observações que Wilson Martins

<sup>99</sup> A ironia expressa no comentário sobre a conferência deixa entrever que Mário não ficou indiferente às vanglórias feitas ao discurso na Sorbonne e aos contatos estabelecidos em Paris que lhe informam as cartas enviadas da capital francesa por Oswald.

<sup>100</sup> Transcreve-se, a seguir, o trecho da carta em que Oswald menciona a possibilidade de Mário de Andrade realizar a tradução de “L’effort intellectuel du Brésil contemporain” para o periódico brasileiro: “Deve ter seguido para aí o número de julho da *Revue de l'Amérique Latine* em que vem a conferência que realizei na Sorbonne. Poderia V. fazê-la traduzir – o Mário não se negará – e publicá-la na *Revista do Brasil*? Tenho interesse nisso. Obrigado”. (ANDRADE, 02 de jul. 1923)

realiza sobre o discurso na Sorbonne (MARTINS, 03 de dez. 1966, 32); todavia, o autor não chega a referir-se com exatidão a tais diferenças nem a analisá-las em suas condições de produção. Nas republicações de “O esforço intelectual do Brasil contemporâneo”, constantes na alentada documentação reunida por Marta Rossetti Batista, Telê Ancona Lopez e Yone Soares de Lima em *Brasil: 1º tempo modernista - 1917/29*, bem como na importante antologia da atividade crítica de Oswald organizada por Maria Eugênia Boaventura em *Estética e política*, a ocorrência das modificações não é nem mesmo citada<sup>101</sup>.

Alguns trechos da versão original em francês da conferência figuram tão somente enquanto citações em determinadas obras que compõem a fortuna crítica do escritor paulista, a exemplo de *Oswald Canibal*, publicado em 1979 por Benedito Nunes. Cerca de dez anos antes da publicação desse livro, Heitor Martins, interessado nas referências feitas aos literatos mineiros Mário Ruís, Carlos Drummond de Andrade e José Severiano de Resende, realiza uma tradução de “L’effort intellectuel du Brésil contemporain” no “Suplemento literário” do jornal *Minas Gerais* (MARTINS, 4 de abr. 1968, 4-5). Fora a única vez que se divulgou no Brasil o texto em sua integralidade. O tradutor ainda redige uma breve introdução em que, entre outras ações, analisa o modo como Oswald elabora a sua proposta de apresentação das artes e dos pensamentos nacionais àquela audiência composta, em sua maioria, por estrangeiros. Em contrapartida, suas análises, assim como as referências feitas por Benedito Nunes, não comportam nenhuma alusão às disparidades existentes entre as versões da *Revue de l’Amérique Latine* e da *Revista do Brasil*.

É preciso fazer justiça, nesse sentido, ao breve estudo realizado por Dilma Castelo Branco Diniz, “A gênese da Poesia Pau-Brasil: um escritor brasileiro na França”. Trata-se de um artigo publicado em *O Eixo e a Roda*, revista vinculada ao Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, em sua edição referente aos anos 2003 / 2004. Nele, a autora realiza um significativo trabalho de comparação entre os textos da conferência divulgados em ambos os periódicos, destacando e analisando as suas diferenças. Suas considerações antecipam muitas das questões aqui desenvolvidas. No entanto, conforme se apontou na introdução desta pesquisa, o estudo de Dilma Castelo Branco Diniz esbarra nas limitações próprias do gênero textual adotado. Além de incompleto, o processo de identificação das distinções realiza-se sem levar em consideração a receptividade do discurso entre o meio artístico e intelectual de São Paulo e, fundamentalmente, a existência de uma

---

<sup>101</sup> Com relação a *Estética e política*, somente na edição mais recente, a de 2011, menciona-se a diferença entre as versões original e a traduzida. Ainda assim, a organizadora restringe-se, por meio de uma nota, a informar que a conferência, “ao ser publicada em português, sofreu cortes” (ANDRADE, 2011, 39).



documentação comporta por cartas e crônicas que o escritor redige de Paris, limitando, de modo considerável, as possibilidades de leitura da conferência. Rever as diferenças entre o discurso proferido na Sorbonne e o divulgado na *Revista do Brasil*, bem como investigar e compreender as circunstâncias que lhes servem como condição de manifestação constituem parte dos próximos objetivos deste capítulo.

### 3.3 Uma tradução mutilada: omissões de uma descoberta

Em virtude do tempo de sua permanência no meio editorial, do número de leitores, da reconhecida importância de seus colaboradores e do valor atribuído aos textos publicados, a *Revue de l'Amérique Latine* é considerada o periódico de divulgação da cultura latino-americana mais influente do período entreguerras. Circulando mensalmente nos anos de 1922 a 1932<sup>102</sup>, as edições compunham-se normalmente de artigos sobre personalidades da política, das artes e das letras em geral da América Latina, incluindo-se notícias sobre livros, jornais e revistas. Também era comum a presença de crônicas sobre a vida dos “Américains” em Paris, bem como, afirmando a diversidade de sua linha editorialista, a veiculação de textos cujos temas abordavam relações comerciais e fatos históricos ou geográficos.

Já em seus volumes iniciais, observam-se referências à cultura brasileira. No primeiro, veiculado ao mês de janeiro de 1922, em meio aos poemas “Le Gaucho”, de Jules Supervielle, e “Heredia”, de Henri de Régnier, figuram um artigo sobre a atividade intelectual e política de Ruy Barbosa, bem como uma nota elogiosa sobre a cantora brasileira Vera Janacopulos. Na edição de março, Georges Le Gentil publica um ensaio intitulado “Le cinquantenaire de Castro Alves”, no qual exalta as qualidades das obras do homenageado. Segundo o texto, o poeta, não possuindo “a doçura de Alvares de Azevedo, a melancolia de Casimiro de Abreu nem o pitoresco de Gonçalves Dias”, teria produzido uma poesia menos sentimental e “mais combativa” (LE GENTIL, 1922, 197). O professor da Sorbonne voltaria nos anos seguintes a veicular, no periódico, outros escritos de enaltecimento a representantes das letras brasileiras, como Afonso Arinos e José de Alencar.

<sup>102</sup> O período de circulação mencionado refere-se estritamente a *Revue de l'Amérique Latine*, não considerando o tempo em que publicação que lhe dera origem, *Le Bulletin de l'Amérique Latine*, manteve-se veiculada. Esta última tem o seu primeiro número editado em 1910, a partir da iniciativa do Agrupamento de Universidades e Grandes Escolas da França, do qual faziam parte os professores Georges Dumas e Le Châtelier. A intenção era desenvolver as relações intelectuais e universitárias entre a França e as então jovens repúblicas latino-americanas. Depois da Primeira Grande Guerra, sob a intervenção de Ernest Martinenche, avançam as pretensões de transformar o boletim em uma revista, situação que se tornará realidade em janeiro de 1922, com o surgimento da *Revue de l'Amérique Latine*. (JARRIGE, 1994, 98-99)

Em setembro daquele ano, a revista é toda dedicada ao Brasil, em comemoração ao centenário de sua Independência. O poema de Paul Fort, “L’îlot de Paqueta”, abre a publicação, inserindo o leitor na paisagem exótica do Rio de Janeiro. Um artigo de Magalhães de Azeredo, intitulado “Des traits de la physionomie morale de l’empereur D. Pedro II”, e outro de Demétrio de Toledo, “Le Brésil de nos jours et l’Avenir du Brésil”, representam as contribuições brasileiras para a edição. Não se poderia de deixar de mencionar também a presença de um poema de Machado de Assis, “A mosca azul”, traduzida para o francês por Philéas Lebesque. Por fim, “Um siècle d’histoire politique”, de Louis Guillaime, que comenta a vida política brasileira desde a independência, e “Victor Hugo et Pedro II”, de Gustave Simon, complementam a série de textos que se destacam em suas relações com o Brasil.

Esse levantamento dos registros até então feitos à cultura brasileira no periódico aponta para uma estranha ausência: não há qualquer alusão a Semana de Arte Moderna ou a qualquer um de seus participantes. O ano de 1923 mostra-se ainda mais significativo para tal questão. No número de janeiro, com a rubrica “La vie littéraire: Les lettres brésiliennes”, encontra-se um artigo de Manoel Gahisto, intitulado “Les tendances nouvelles – quelques noms et quelques livres: Alberto Rangel, João Ribeiro, Amadeu Amaral e Monteiro Lobato”. Do primeiro e do segundo autores citados no título, comentam-se as respectivas obras *Inferno Verde* e *A Língua Nacional*. A esta última é conferido um maior destaque, numa perspectiva de valorização da tentativa de criação de uma gramática brasileira diferente da dos portugueses. Com relação a Lobato, Gahisto discute a preocupação nacionalista de suas narrativas, que buscando aproximar-se da realidade e de uma linguagem características de seu país, reivindica para si um estilo próprio. Também considera o autor de *Urupês* um grande exemplo da necessidade de que se realize um estudo sério dos diversos tipos brasileiros, como o gaúcho, o vaqueiro e o seringueiro.

A forma como Gahisto denomina os artistas apresentados em seu artigo traz consigo um dado merecedor de alguma atenção. Para o leitor de hoje, referir-se às tendências novas da literatura brasileira no período corresponderia, em seu horizonte de expectativas, a uma provável remissão aos acontecimentos da Semana de Arte Moderna. Essa ausência em “Les tendances nouvelles...” aparenta demonstrar que, na época, não havia ainda definida uma compreensão da importância adquirida pelo evento realizado em São Paulo. Representando a geração de 22, figuraria na edição apenas o nome de Victor Brecheret; mesmo assim, não no texto do conhecido tradutor, mas em uma nota, “Les artistes américains au Salon d’automne”, a qual mencionaria ainda os artistas brasileiros Adriana Janacopulos e José de Andrade.

A edição de julho traz o texto da conferência proferida por Oswald. Nele, “o esforço intelectual do Brasil contemporâneo”, naturalmente, mostra-se distinto das “tendências novas” a que se refere Gahisto. O nome de Alberto Rangel, por exemplo, não é sequer mencionado pelo autor de *Os condenados* em seu discurso. João Ribeiro e Amadeu Amaral, conforme visto anteriormente, em suas tentativas de organizar uma língua nacional, mostravam-se defasados na compreensão do escritor, num descompasso em relação às realidades presentes, expressas, entre outras situações, nas falas do imigrante. Apenas haveria certa concordância em ambos no que diz respeito à atualidade dos motivos nacionais comuns a Monteiro Lobato, a partir das considerações de que o caráter documental e a originalidade no trato com a linguagem manifestos em sua obra explicitariam todo um programa para uma geração literária da época.

Certamente, as boas relações mantidas por Oswald na Sorbonne favoreceram a publicação do texto da conferência na *Revue de l'Amérique Latine*, tendo em vista o sólido vínculo existente entre a Universidade e o periódico. Como se sabe, a participação do corpo docente daquela instituição mostrou-se essencial à criação e ao desenvolvimento da revista. Georges Dumas, Ernest Martinenche e Georges Le Gentil, por exemplo, não apenas tomaram parte na sua fundação, como também se revelaram contínuos colaboradores, enviando-lhe, entre outras contribuições, artigos e resenhas. O segundo chegou mesmo a ocupar a função de diretor. Tais condições, somadas às prováveis tentativas de persuasão exercidas pelo próprio escritor paulista, não tornaram difícil a inclusão de “L’effort intellectuel du Brésil contemporain” na edição de julho<sup>103</sup>. Para Oswald, não há dúvidas, tratava-se uma conveniente situação. A publicação na *Revue de l'Amérique Latine* poderia contribuir, de algum modo, para o seu propósito de obtenção de um reconhecimento internacional, declarado também no interesse constante por parte do autor de ver o seu romance, *Os condenados*, traduzido na França<sup>104</sup>.

Divulgar, no Brasil, a realização da conferência e a sua posterior publicação na *Revue de l'Amérique Latine* também mostra-se importante para Oswald. É a partir do seu discurso que se anuncia, em Paris, “a capital literária da América Latina” (RIVAS, 1991, 99), a vontade moderna dos brasileiros de buscar uma feição cultural própria articuladas a Semana

<sup>103</sup> A *Revue de l'Amérique Latine* relativa ao mês anterior, junho, noticiou a realização da conferência de Oswald. Na mesma edição, foi informada também a ocorrência de um pronunciamento feito por outro brasileiro, Rangel de Castro, na Société de Géographie. O discurso deste último, curiosamente proferido no mesmo dia do primeiro, 11 de maio, voltava-se para as descobertas feitas no interior brasileiro pelo então general Rondon.

<sup>104</sup> O desejo de ter a sua obra publicada em Paris será cultivado, inicialmente, a partir de *Os condenados*. Por insistência de Oswald, Valery Larbaud tentará, sem sucesso, providenciar a tradução do romance, recorrendo a Durliau e a Mathilde Pomès. Pouco depois, esse intuito será deslocado para o seu primeiro livro de poesias, *Pau Brasil*.

de 22. Ser reconhecido nesse pioneirismo é um fato que se torna oportuno aos interesses do escritor, que sempre buscou posicionar-se como porta-voz dos processos de renovação do pensamento e das artes em suas preocupações nacionalistas. De modo semelhante, não se pode desconsiderar que a veiculação de um texto de um “futurista” de São Paulo em uma revista parisiense, dotada, já naquele período, de um prestígio em seu segmento, consistia em mais um fator visto como favorável à legitimação, junto à ala considerada mais conservadora do meio intelectual brasileiro, dos pressupostos defendidos pelo grupo modernista. Tais circunstâncias, acrescidas ainda da função oficial de Oswald em Paris, a de representante do periódico coordenado por Monteiro Lobato e Paulo Prado, justificariam a publicação do texto da conferência na *Revista do Brasil*.

A versão em português, tal como apontado anteriormente, apresenta modificações em relação à original. Além da omissão de determinados trechos, algumas passagens foram alteradas na tradução, conferindo-lhes um sentido relativamente distinto. Não se sabe ao certo de que forma tais mudanças foram estabelecidas, se foram objetos de um consentimento por parte de Oswald (a hipótese contrária mostrar-se-ia pouco provável) ou mesmo se o próprio autor teria enviado, após a já referida correspondência com Lobato, um novo original com as alterações em questão. Considerando-se a primeira hipótese, as variações só poderiam ter sido acordadas, discutidas com o conferencista por meio de cartas, na medida em que o mesmo, na ocasião da publicação do exemplar de dezembro de 1923, encontrava-se ainda na Europa<sup>105</sup>. Semelhante restrição é válida para a segunda suposição, que especula o envio de uma versão do texto diferente da veiculada pela *Revue de l'Amérique Latine*. Em ambas, a existência das respectivas correspondências faz-se desconhecida.

O fato de a autoria e o modo como se realizou o desenvolvimento da tradução permanecerem indefinidos não impediria, no entanto, o exercício de uma investigação sobre certas condições em que as diferenças existentes entre os textos são produzidas. Em uma pesquisa desse tipo, um fator que não poderia ser desconsiderado, sem dúvida, é o contexto de enunciação próprio a cada uma das versões. De um lado, subsistem as dessemelhanças quanto aos interlocutores do discurso de Oswald. No periódico francês, bem como no *Amphithéâtre Turgot*, leitores e audiência, em sua vasta maioria, alheios aos nomes citados, o que conferiria

<sup>105</sup> Conforme noticiou o *Correio da Manhã*, Oswald chegara ao Rio de Janeiro no dia 29 de dezembro de 1923, direcionando-se, a seguir, para São Paulo. A nota faz uma breve alusão à realização da conferência na Sorbonne. Eis a sua transcrição: “De regresso de sua viagem à Europa, passou ontem, por esta capital, com destino a S. Paulo, o escritor Oswald de Andrade, uma das figuras de maior destaque da nossa mocidade literária. Em Paris, onde se demorou por longos meses, o romancista vibrante de *Os Condenados* teve ocasião de proferir, na Sorbonne, uma interessante conferência sobre o moderno movimento mental brasileiro, a qual repercutiu grandemente nos círculos intelectuais da Cidade-Luz. Oswald deu-nos, ontem, o prazer de sua amável visita” (30 de dez. 1922, 2).

ao autor de *Os Condenados*, entre outras possibilidades, suficiente liberdade para tecer observações e associações segundo os seus próprios interesses. De outro, o intervalo temporal. Efetivamente, Oswald está há pouco mais de dois meses em Paris quando pronuncia a sua conferência. É possível que naquelas circunstâncias tenha emitido um juízo, ou feito uma consideração qualquer, com a qual não viria a concordar depois de um maior tempo de permanência na capital parisiense.

Ao realizar-se uma leitura comparatista, os textos contêm, em seu início, pequenas variações que, aparentemente, definem-se como irrelevantes. São situações de adequação ou mesmo de supressão de alguns vocábulos possivelmente considerados impróprios no momento de uma revisão<sup>106</sup>. A primeira mudança vista como pouco mais significativa surge mais adiante, quando de um comentário que se realiza sobre a posição da literatura brasileira em relação aos movimentos poéticos europeus.

Un autre courant s'établit: celui des villes naissantes qui commencent à refléter les mouvements poétiques européens. C'est Alvares de Azevedo qui reproduit Lord Byron; C'est Castro Alves qui imite Victor Hugo; ce sont Alberto de Oliveira, Emílio de Menezes, Raimundo Corrêa et Francisca Júlia qui suivent les procédés du Parnasse français<sup>107</sup>. (ANDRADE, jul. 1923, 201).

No texto presente na *Revista do Brasil*, retirou-se o trecho alusivo à imitação de Victor Hugo por parte de Castro Alves. Tal exclusão vincular-se-ia, provavelmente, ao sentido diverso que a passagem poderia adquirir junto aos interlocutores brasileiros. Afinal, considerando-se as circunstâncias do discurso na Sorbonne, a figuração do poeta baiano em meio aos autores citados consistiria no fornecimento de mais um exemplo de que as letras nacionais não se mostravam alheias às tendências seguidas pela literatura europeia, sobretudo a francesa. No Brasil, por sua vez, essa presença poderia representar uma associação inadequada. Não tanto pela consideração de que sua obra imitaria a poesia hugoana, fato até certo ponto inegável, tendo em vista as semelhanças de estilo e de temas, e sim pela sua inclusão junto a literatos tão largamente criticados por alguns dos modernistas. Havia no grupo certa admiração pelo autor de *Espumas Flutuantes*. O próprio Oswald viria a admiti-lo, tempos depois, como o maior poeta romântico (Idem, 2011, 100). Incluí-lo ao lado de

<sup>106</sup> Exemplificam o primeiro e o segundo caso, respectivamente, a providencial substituição do termo “descobridores” por “bandeirantes”, por ocasião das referências de Oswald aos processos de conquista e fixação geográfica conduzidos pelas Bandeiras (ANDRADE, jul. 1923,199), e a supressão do determinante “coloniais”, anteriormente associado aos cantos de Basílio da Gama, ao tratar do prenúncio de um sentimento brasileiro nas obras deste poeta (Ibidem, ibidem).

<sup>107</sup> Estabeleceu-se outra corrente: a das vilas nascentes, que começaram a refletir os movimentos poéticos europeus. É Álvares de Azevedo que reproduz Lord Byron; é Castro Alves que imita Victor Hugo; são Alberto de Oliveira, Emílio de Menezes, Raimundo Corrêa e Francisca Júlia, que seguem os processos do Parnasianismo francês. (tradução nossa)

Raimundo Corrêa, Alberto de Oliveira e Francisca Júlia talvez sugerisse uma afirmação de que, assim como se julgavam estes últimos, Castro Alves limitava-se a copiar servilmente modelos estrangeiros.

Outro trecho excluído da versão veiculada no periódico nacional refere-se à frase em que se explica, a partir de uma analogia com Paul Cézanne, a significação do antropônimo Catulo da Paixão Cearense. “Catulle de la Passion du Ceará, c’est comme si votre Cézanne eût voulu se nommer Paul de la Couleur Provençale”<sup>108</sup> (Idem, jul. 1923, 201). Além de desnecessária ao contexto, a relação de semelhança proposta entre o modista e o reconhecido pintor, ainda que aplicada a uma elucidação do nome do primeiro, revelar-se-ia um tanto estapafúrdia aos olhos da intelectualidade brasileira. Mantê-la no texto a ser publicado na *Revista do Brasil* significaria fornecer uma situação oportuna para que os adversários de Oswald viessem a criticá-lo, questionando a seriedade do seu discurso.

A próxima alteração realizada na versão em português do texto da conferência é mínima. Trata-se da passagem em que Oswald refere-se, no periódico francês, ao trabalho de documentação exercido por Lobato. Assim observa o conferencista acerca da atividade do escritor: “Il provoque même une certaine déchéance, puisqu’il met en lumière des aspects inaperçus de notre vie américaine<sup>109</sup>” (Ibidem, 203). Na tradução para a *Revista do Brasil*, a frase foi reescrita da seguinte forma: “Seja como for, ele põe ainda em foco aspectos inéditos da vida americana” (1923, 387). Atendo-se ao horizonte de expectativas próprio àquela audiência estrangeira, interessava a Oswald enfatizar, com o termo degradação, a seriedade e o comprometimento do autor de *Urupês* com as realidades presentes, sejam elas quais forem. Com isso, almeja estabelecer uma diferença entre o regionalismo crítico comum à obra lobatiana, que acarreta “pesquisa e íntimo sentimento da terra e do homem” (BOSI, 1966, 55), e o considerado “pitoresco e elegante”, que se encontrava vinculado a um nacionalismo retórico e declamatório muito em voga na época. No contexto brasileiro, tal distinção, ao que parece, não se fazia necessária.

São inegáveis a admiração e o respeito cultivados por Oswald em relação à obra de Lobato. *Jeca Tatu* seria, em sua compreensão, o marco inicial da modernidade da literatura brasileira, na medida em que a inovaria em dois aspectos considerados fundamentais: o tema, a partir do desenvolvimento da ideia do homem como vítima da terra, e a expressão, substanciada por uma escrita, em sua avaliação, sem maiores precedentes (Idem, 2011, 146).

<sup>108</sup> “Catulle de la Passion du Ceará, é como se vosso Cézanne fosse chamado Paulo da Cor Provençal”. (tradução nossa)

<sup>109</sup> “Ele chega mesmo a provocar uma certa degradação, já que põe em foco aspectos despercebidos de nossa vida americana”. (tradução nossa)

Havia, no entanto, algumas ressalvas. Ainda que se reconhecesse o caráter erudito do seu espírito, manifesto no seu vasto conhecimento sobre o Brasil, o escritor taubateano era objeto de frequentes críticas acerca das limitações de seu horizonte cultural. “Sua curiosidade como sua cultura, ambas limitadas, não lhe permitiam ir além de seu esforço pessoal. Talvez tivesse receio de se encantar no movimento modernista. Isso trazia sem dúvida responsabilidades culturais” (Idem, dez. 1954, 24). Na conferência, um comentário acerca dessa suposta restrição já se fazia presente. Apenas a condição de correspondente em Paris do periódico coordenado pelo próprio Lobato fez com que Oswald a enunciasse de uma forma sabiamente sutil, associando tal limite à ideia de uma independência intelectual.

Lobato, pourtant, ne se soucie guère des recherches critiques de Suarès, de Jules Romains, d'André Salmon, d'Elie Faure, Lhote, Cocteau, Gleizes, Henry Prunières et des nouvelles génération du Portugal, de l'Italie et de l'Espagne. Il n'essaie pas de vérifier si notre indianisme était tout naturel au temps de Chateaubriand, et si, pour une seconde fois, il pouvait y avoir, maintenant, une coincidence d'étape entre notre littérature et celle de l'Europe<sup>110</sup>. (Idem, jul. 1923, 203)

No texto presente na Revista do Brasil, à mínima mudança produzida sobre a passagem alusiva a Monteiro Lobato, sucede a exclusão de parte de um parágrafo de rejeição ao caráter produtivo da atividade da Missão Artística Francesa<sup>111</sup>, chegada ao país durante o primeiro quarto do século XIX:

Se Debret eut le bon sens de rallier à ses sujets anecdotiques – il était un disciple de David – les éléments de la nationalité naissante et les sens décoratif indigène, le peintre portugais Da Silva et les autres maîtres de la mission française

---

<sup>110</sup> “Lobato, todavia, pouco se importa com as indagações críticas de Suarès, de Jules Romains, de André Salmon, de Elie Faure, de Lothe, Cocteau, Gleizes, Henry Prunières e com as novas gerações de Portugal, de Itália e de Espanha. Ele não procura verificar se nosso indianismo era natural ao tempo de Chateaubriand, e se, por uma segunda vez, poderia haver agora uma coincidência de etapa entre nossa literatura e a da Europa”. (tradução nossa)

<sup>111</sup> Em sua edição do dia 6 de abril de 1816, a *Gazeta do Rio de Janeiro*, periódico considerado o porta-voz do governo, noticiou que chegaria à cidade o navio “Americano Calphe”, vindo do porto do Havre de Grâce, trazendo a bordo vários franceses, a maioria artistas de profissão, para residir naquela que era então a sede da monarquia portuguesa (06 de abr. 1816, 3). Inicialmente desconhecidos pela maior parte da população, esses indivíduos constituíam o que, mais tarde, a historiografia denominou de Missão Artística Francesa. Idealizada por Antonio de Araújo de Azevedo, a missão tinha por finalidade implementar as artes úteis ao país por meio da criação de uma Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios. Presidido por Joaquim Le Breton, o grupo continha, entre seus primeiros integrantes, os irmãos Nicolau e Auguste-Marie Taunay, respectivamente, pintor e escultor; Auguste-Henri-Victor Grandjean de Montigny, arquiteto; o célebre Jean-Baptiste Debret, discípulo de Jacques-Louis David, que introduziu o classicismo na pintura francesa e que, simpatizante de Robespierre, encontrava-se, então, exilado em Bruxelas; Charles Simon Pradier, gravador; François Ovide, professor de mecânica; Nicolau Magliogi Enout, mestre serralheiro; Jean Baptiste Level, mestre-ferreiro e perito em construção naval; Louis Joseph e Hypolite Roy, pai e filho, carpinteiros e fabricantes de carros; e Fabre e Pilite, sarradores de peles. Tempos depois, somaram-se ao grupo os irmãos Marc e Zeférin Ferrez, pensionários de escultura e gravura, e o pintor português Henrique José da Silva.

dirigèrent notre peinture sur un sentier de vieux classicisme déplacé qui en fit, jusqu' a nos jours, um art sans personnalité<sup>112</sup>. (Ibidem, 206)

A supressão do trecho ocorre, provavelmente, em virtude de Oswald ter revisto o seu posicionamento sobre Jean-Baptiste Debret. Não que tenha passado a desvalorizar a forma extraordinária com que o pintor registrava o cotidiano brasileiro. O lado documental de suas imagens, fundamentalmente as que se obtinham no plano urbano, elucidativas do modo como a população se vestia, trabalhava ou se divertia, da maneira com que se enterravam os ricos e os pobres, os cidadãos livres e os escravos, era ainda objeto de grande admiração por parte do escritor. Esse trabalho voltado para as realidades presentes, no entanto, convivía, na obra do artista francês, com expressões simuladas, fantasiosas. Sabe-se que Debret pouco se afastou da urbanidade do Rio de Janeiro. As florestas virgens e as tribos indígenas, tidos por Oswald como elementos representativos da nacionalidade de seu país, foram retratadas, sobretudo, a partir de pesquisas em museus e em obras de outros viajantes. Talvez se expressem aí algumas das motivações para que se excluísse da versão traduzida o referido trecho. Naquelas circunstâncias, interessava ao escritor valorizar a experiência, a vivência direta de certas realidades, conforme demonstra o seu propósito de realização de viagens a cidades históricas de Minas. De qualquer forma, é interessante notar que, em novembro daquele ano, num artigo que envia de Paris à redação do *Correio da Manhã*, ainda se mantém a posição de valorizá-lo em meio a outros artistas integrantes da Missão Francesa.

[...] os melhores quadros de Lucilio e Georgina de Albuquerque [...] não representam nem o Brasil, nem a França, nem coisa de definido sentido, sendo apenas o resultado brilhante talvez da longa escravatura artista a que nos submeteu a malfadada e pretensiosa missão de D. João VI que, com a exceção curiosa de Debret, em vez de melhorar e instituir a técnica pictórica entre nós, deu de destruir o admirável espírito de nossa pintura nascente. (Idem, 12 de dez. 1923, 1)

A próxima diferença significativa entre as versões associa-se à possibilidade de implementação do cubismo na realidade brasileira. Sobre tal orientação artística, em um trecho constante na *Revue de l'Amérique Latine*, observa-se: “Et s’il est absurde de l’appliquer au Brésil, les lois qu’il sut dégager des anciens maîtres furent jugées acceptables par beaucoup de jeunes peintres de chez nous<sup>113</sup>” (Idem, jul. 1923, 206). No periódico paulista, esse fragmento foi suprimido; possivelmente, em face de uma reavaliação do escritor

<sup>112</sup> “Se Debret teve o bom-senso de associar a seus assuntos anedóticos – ele era um discípulo de David – os elementos da nacionalidade nascente e o sentido decorativo indígena, o pintor português Da Silva e os outros mestres da missão francesa dirigiram nossa pintura por uma vereda do velho classicismo deslocado que fez, até os nossos dias, uma arte sem personalidade”. (tradução nossa)

<sup>113</sup> “E se é absurdo aplicá-lo ao Brasil, as leis que se soube tirar dos antigos mestres foram julgadas aceitáveis por muitos de nossos jovens pintores”. (tradução nossa)



acerca das possibilidades trazidas por essa expressão vanguardista às artes nacionais. Em sua *História da inteligência brasileira (1915-1933)*, Wilson Martins declarava a respeito de tal situação: “É que, entre a conferência, no começo do ano, e a sua transcrição pela *Revista do Brasil*, ele havia mudado de opinião quanto à aplicabilidade do Cubismo ao nosso país” (MARTINS, 2010, 332). Naturalmente, os posteriores contatos desenvolvidos na ambiência intelectual de Paris, bem como os interesses cultivados por Tarsila em relação à estética cubista<sup>114</sup> no desenvolvimento de sua pintura tornariam inadequada a crença de que não se poderia instituí-lo na ambiência brasileira. No segundo capítulo, foram desenvolvidas algumas das condições desse recuo no posicionamento do escritor.

Prosseguindo com a comparação entre os textos, percebe-se que mais uma importante passagem foi omitida na tradução. Trata-se de um apontamento sobre a pintura brasileira. Nele, encontrar-se-iam alguns dos fundamentos que o escritor julga serem os mais adequados ao desenvolvimento de uma arte considerada, ao mesmo tempo, moderna e nacional. Eis a sua transcrição:

La réaction produite au Brésil par les procédés énergiques de Annita Malfatti et par la fantaisie de Di Cavalcanti s'enrichit, à Paris, des recherches de Rego Monteiro qui se lança particulièrement dans la stylisation de nos motifs indiens, en cherchant à créer à côté d'un art personnel, l'art décoratif du Brésil, et de l'esthétique de Tarsila do Amaral qui allie les sujets de la campagne brésilienne aux procédés plus avancés de la peinture actuelle<sup>115</sup>. (ANDRADE, jul. 1923, 206)

Nas suas referências à música, nova omissão. Em ambos os textos, comenta-se que Glauco Velásquez iniciou a estilização atual, tendo encontrado em Villa-Lobos o mais forte e o mais audacioso de seus representantes. Sobre este último, entretanto, excluiu-se da versão em português o seguinte trecho:

Villa-Lobos prit part à la semaine d'art moderne à Saint-Paul et il ébranla les idées conservatrices du public. Il apportait, avec les procédés de l'actualité, l'âpre mélancolie de ses danses africaines, l'étendue brésilienne de ses symphonies régionalistes et la douceur de nos chants populaires<sup>116</sup>. (Ibidem, 206)

<sup>114</sup> Em entrevista ao *Correio da Manhã*, Tarsila, recém-chegada da Europa, falava de suas impressões sobre o panorama artístico de Paris. A artista, tendo em vista a sua formação, privilegia, naturalmente, o Cubismo em seus comentários. Indagada sobre a sua filiação à estética cubista, ela responde: “Estou ligada a esse movimento que tem produzido seus efeitos nas indústrias, no mobiliário, na moda, nos brinquedos, nos quatro mil expositores do Salon d'Automne e dos Independentes” (AMARAL, 25 de dez. 1923, 2).

<sup>115</sup> “A reação produzida no Brasil pelos procedimentos enérgicos de Anita Malfatti e pela fantasia de Di Cavalcanti enriqueceu-se, em Paris, com as pesquisas de Rego Monteiro que se lançou de maneira particular na estilização de nossos motivos indígenas, procurando criar ao lado de uma arte pessoal, a arte decorativa do Brasil, e da estética de Tarsila do Amaral que alia temas do campo brasileiro aos procedimentos mais avançados da pintura atual”. (tradução nossa)

<sup>116</sup> “Villa-Lobos participou da Semana de Arte Moderna em São Paulo e abalou as ideias conservadoras do público. Trazia, junto com os procedimentos da atualidade, a áspera melancolia de suas danças africanas, a extensão brasileira de suas sinfonias regionalistas e a doçura dos cantos populares”.

Antes de desenvolver uma análise das circunstâncias das exclusões desses fragmentos relacionados à música e à pintura, convém indicar a existência ainda de duas outras diferenças manifestadas nos textos. Foram excluídos um trecho concernente aos representantes, em Paris, da música contemporânea do Brasil e outro tocante a um prognóstico feito por Oswald sobre as artes e o pensamento nacionais.

La musique contemporaine du Brésil qui a encore, là-bas en Tupinambá et Nazareth, un constant ravitaillement de productions documentaires, se trouve, à Paris, représentée par l'orientation puriste et très moderne de notre virtuose João de Souza Lima; par celle du disciple de Villa-Lobos, Fructuoso Vianna et par celle de l'illustre cantatrice Vera Janacopulos<sup>117</sup>. (Ibidem, ibidem)

Na versão publicada na *Revista do Brasil*, esse parágrafo foi simplificado, obtendo a seguinte redação: “A música contemporânea do Brasil é representada por Tupinambá, Nazareth, Souza Lima, Fructuoso Viana” (ANDRADE, dez. 1923, 389). Já o trecho alusivo às expectativas em relação aos futuros desenvolvimentos da intelectualidade brasileira foi retirado por completo no momento da tradução para a língua portuguesa. A seguir, a sua transcrição:

Dans un siècle, peut-être, il y aura deux cents millions d'habitants latins en Amérique. L'effort de la génération actuelle doit être de rattacher, non aux formules vides, mais à l'esprit de ses traditions classiques, les précieuses contributions nouvelles apportées à cette greffe de latinité par les éléments historiques de la conquête<sup>118</sup>. (Idem, jul. 1923, 206)

Nas circunstâncias de enunciação comuns ao discurso proferido na Sorbonne, as duas passagens excluídas na tradução realizada para a *Revista do Brasil* apresentariam certa importância. Ambas correspondem a uma insistência de Oswald na valorização das relações interculturais atinentes ao seu país e à França<sup>119</sup>, o que atenderia aos interesses não apenas do escritor em aproximar intelectualmente as duas nações, mas também aos dos vinculados ao

<sup>117</sup> “A música contemporânea do Brasil, que tem ainda em Tupinambá e Nazareth uma constante revitalização de produções documentais, encontra-se representada, em Paris, pela orientação purista e muito moderna de nosso virtuose João de Souza Lima, pela do discípulo de Villa-Lobos, Fructuoso Viana, e pela da ilustre cantora Vera Janacopulos”. (tradução nossa)

<sup>118</sup> “Dentro de um século, talvez, haverá duzentos milhões de habitantes latinos na América. O esforço da atual geração deve ser o de incorporar, não às fórmulas vazias, mas ao espírito de suas tradições clássicas, as preciosas contribuições novas trazidas a esse enxerto de latinidade pelos elementos históricos da conquista”. (tradução nossa)

<sup>119</sup> No início de fevereiro de 1923, segundo noticiou o *Correio Paulistano*, o Conselho diretor da Universidade de Paris resolvera aceitar a subvenção anual oferecida pela Academia Brasileira de Letras para a manutenção de conferências de estudos brasileiros na Sorbonne. Observava que, nos circuitos intelectuais, o gesto consistia em “um novo laço a ligar a França ao Brasil”. (7 de fev. 1923, 1)

próprio projeto de promoção da latinidade, do qual a conferência era parte integrante. No segundo trecho, entretanto, desponta uma significativa observação: “as contribuições novas devem ser incorporadas aos elementos de uma tradição”. Não é a esse processo de incorporação que aludem as passagens sobre pintura e música igualmente suprimidas no periódico nacional? Tal como informa o conferencista nos trechos excluídos, Vicente do Rego Monteiro lança mão das sugestões parisienses no desenvolvimento de suas pesquisas em torno dos motivos indígenas, Tarsila adota uma postura conciliatória entre os procedimentos mais avançados da pintura atual e os temas do campo brasileiro e, por fim, Villa-Lobos alia às técnicas da atualidade a expressão brasileira de suas sinfonias regionalistas e a doçura dos cantos populares.

Finalmente, todo um parágrafo em que se conjugam a valorização da tradição e as tentativas de destacar as relações de proximidade existentes entre as condições culturais da França e do Brasil foi omitido. Apenas na *Revue de l'Amérique Latine*, podia-se ler a seguinte consideração:

Dans la musique comme dans la littérature, le vingtième siècle est dirigé vers les réalités, remonte les sources émotives, découvre les origines, en même temps concrètes et métaphysiques de l'art. La France prend un nouvel élan avec l'air vif du dehors, apporté par Paul Claudel, Blaise Cendrars, André Gide, Valéry Larbaud et Paul Morand. Jamais on ne sentit si bien, dans l'ambiance de Paris, l'approche suggestive du tambour nègre et du chant de l'indien. Ces forces ethniques sont en pleine modernité<sup>120</sup>. (Ibidem, 207)

Ao contemplar-se essa última passagem suprimida na *Revista do Brasil*, todo o delineamento dos propósitos e da importância relativos à conferência parece ter as suas possibilidades redimensionadas. À validação de tal redimensionamento, concorreriam não menos que duas considerações. De um lado, o parágrafo de “L'effort intellectuel du Brésil contemporain” denota certas impressões de Oswald em relação a um segmento do ambiente intelectual de Paris, cujo interesse pelo exotismo da África negra, por exemplo, facultar-lhe-ia uma crença na modernidade dos motivos e sugestões primitivos. De outro, ao referir-se a uma “proximidade sugestiva do tambor negro e do canto do índio”, o autor de *Os condenados* não deixaria de insinuar o seu interesse em fazer-se reconhecer, entre a vanguarda europeia e as orientações que poderiam seguir as artes brasileiras, uma conveniente relação de afinidade:

---

<sup>120</sup> “Tanto na música como na literatura, o século vinte volta-se para as realidades, remonta às fontes emotivas, descobre as origens, ao mesmo tempo concretas e metafísicas, da arte. A França toma um novo impulso com o ar vivo do exterior, trazido por Paul Claudel, Blaise Cendrars, Andre Gide, Valéry Larbaud e Paul Morand. Nunca se pôde sentir tão bem, na ambiência de Paris, a proximidade sugestiva do tambor negro e do canto do índio. Essas forças étnicas estão em plena modernidade”. (tradução nossa)

ambas, em seu processo de renovação, convergiriam para uma valorização do legado ancestral e primitivo.

A crença na possibilidade de posicionar as artes europeia e brasileira em um solo comum, bem como a descoberta de uma atmosfera primitivista na capital francesa, revelam-se promissoras aos anseios de Oswald. Uma e outra favorecem o desenvolvimento de uma convicção de que o Brasil poderia, finalmente, desvencilhar-se de sua condição considerada passiva e submissa, tendo em vista o histórico de adoção indiscriminada de soluções formais, técnicas e temas oriundos da Europa. Entusiasmava o escritor, mais do que a superação do estado de atraso anteriormente reivindicada, a oportunidade de as iniciativas brasileiras situarem-se, por meio de diálogos, intercâmbios, em um plano igualitário de contribuições junto à vanguarda de Paris. São como partes dos desdobramentos dessas novas expectativas idealizadas para as artes nacionais que se devem compreender alguns dos projetos pensados por Oswald no período. Entre eles, a criação de um “ballet brésilien”, *Histoire de la fille du roi*, a ser apresentado na França pelo corpo do Ballets Suédois, e o plano de desenvolver, em colaboração com representantes do meio cultural das cidades avaliadas como as principais do mundo, uma revista, a *Latina*.

Há poucas informações disponíveis acerca do projeto de realização da revista *Latina*. Sabe-se que a publicação, sob o patrocínio de S. M. Alberto, Príncipe de Mônaco, circularia mensalmente, sendo distribuída em países da América e da Europa. Em formato simples, suas edições não deveriam conter muito mais do que quarenta páginas, todas devidamente preenchidas por textos e gravuras de cuja seleção participariam colaboradores de ambos os continentes. Ramón Gómez de La Serna, Jacinto Benavente, Luigi Pirandello, Jules Romains, Jean Cocteau e demais expoentes do cenário europeu trabalhariam em conjunto com Graça Aranha, Mário de Andrade, Menotti del Picchia, entre outros representantes brasileiros, na divulgação das iniciativas artísticas e intelectuais que lhes eram contemporâneas. Oswald, situando-se na condição de redator-chefe, definia o periódico como “a marcha mensal das ideias ocidentais”, em que se reuniriam “as últimas páginas de D’Annunzio e de Conrad aos últimos poemas de Paul Valéry e dos Passos; ao último desenho de Picasso, os últimos estudos de Maurice Denis, de Murphy e de Tarsila do Amaral” (“*Latina*”, 192? apud BOAVENTURA, 1995, 94).

Quanto ao outro projeto, *Histoire de la fille du roi*, pode-se dizer que a sua realização não seria tão menos conveniente às pretensões de Oswald. Após as bem-sucedidas iniciativas de Serguei Pavlovich Diaguilev à frente de sua companhia, como se sabe, o balé tornou-se uma das modas prevaletentes, transitando de mero divertimento à condição de obra de arte.

Segundo bem lembra Erik Näslund, frequentar espetáculos dessa natureza passou a ser considerado, na Europa, um comportamento elegante, de bom gosto e, sobretudo, moderno (NÄSLUND, 2009, 52). Grande parte da referida mudança efetua-se em razão da proposta revolucionária do Ballets Russes de engajar renomados pintores e músicos nas composições, criando uma síntese inédita entre dança, ação dramática, música e pintura. Entusiasmado com as apresentações do grupo, Rolf de Maré, um aristocrata sueco, decide fundar algo semelhante: o Ballets Suédois. Jean Cocteau, Fernand Léger, Francis Picabia and Erik Satie são alguns dos representantes da vanguarda europeia que lançam mão da recém-criada companhia como ambiente de experimentação de novas linguagens. A possibilidade de incluir-se entre esses artistas, inscrevendo também a contribuição brasileira no rol das apresentações de um grupo prestigiado pela modernidade de suas iniciativas, anima os interesses de Oswald.

Nesse contexto, o escritor redige o argumento de *Histoire de la fille du roi*, cujos cenário e música ficariam a cargo, respectivamente, de Tarsila do Amaral e Villa-Lobos. Ao menos duas apresentações que o grupo já realizara fomentariam a crença de Oswald em ver um balé de sua autoria encenado em Paris pela companhia de Rolf de Maré: *L'Homme et son désir* e *La Création du Monde*. O primeiro, idealização de Paul Claudel, teve a música inspirada nos ritmos e sons populares característicos do Brasil, resultado da passagem do seu compositor, Darius Milhaud, pelo país entre 1917 e 1918. O segundo é concebido por Blaise Cendrars<sup>121</sup>, constituindo-se quase como uma continuidade da pesquisa empreendida para a vasta compilação de literatura oral africana presente em sua *Anthologie nègre*. O diálogo estabelecido por ambos com os assuntos primitivos e as referências à cultura brasileira presentes em pelo menos uma das composições<sup>122</sup>, aos olhos do escritor paulista,

---

<sup>121</sup> Com cenário e indumentária criados por Fernand Léger, música composta por Darius Milhaud e coreografia elaborada por Jean Börlin, *La Création du Monde* é apresentado no dia 25 de outubro de 1923 pela companhia de Rolf de Maré no Théâtre des Champs-Élysées. É por intermédio de contatos com o idealizador desse balé, Blaise Cendrars, que Oswald tenta levar adiante a ideia de apresentar em Paris *Histoire de la fille du roi*. Segundo informa Aracy Amaral, a evidência de um interesse do poeta suíço-francês encontra-se numa breve carta enviada por ele a Tarsila: “O Suédois começa em 20 de novembro, seria ideal que você estivesse em Paris nesta data a fim de que pudéssemos informar De Maré sobre o balé brasileiro, cuja ideia não abandonei” (apud AMARAL, 2003, 258).

<sup>122</sup> A pedido de Paul Claudel, então chefe da missão diplomática francesa junto ao governo brasileiro, Darius Milhaud embarca para o Rio de Janeiro, onde permanece de fevereiro de 1917 a novembro de 1918. Oficialmente, ele vem à capital como secretário do poeta sob os domínios da Légation de France au Brésil, a fim de tratar, com urgência, da liquidação de uma grande dívida contraída pela empresa Brazil Railway. Segundo declara Silviano Santiago, a seriedade das questões envolvidas na negociação fez com que ambos, durante a permanência no país, dedicassem grande parte do seu tempo em prol das atividades diplomáticas (SANTIAGO, mar. / abr. 2007). Ainda assim, conforme ilustram suas memórias, *Notes sans musique*, o músico não deixaria de introduzir-se na vida musical da cidade em suas diferentes esferas. Poucos meses depois de sua chegada, já participava das atividades artísticas da Sociedade Glauco Velásquez e frequentava as reuniões na casa do compositor Henrique Oswald, professor e ex-diretor do Instituto Nacional de Música. Afora os círculos vistos

compreenderiam circunstâncias favoráveis ao plano de apresentação de um balé brasileiro pelo corpo do Suédois. Tal projeto, no entanto, assim como ocorrera com o da revista *Latina*, permaneceu irrealizado.

Fato é que o reconhecimento das potencialidades dessa mudança de posição da arte nacional, de mera receptora à agente de renovação, circunscreveria ainda, ao lado das impressões de um fecundo interesse da França pelo exótico, parte das condições de emergência do próprio ideário de uma “poesia de exportação”; preconizada pelo Manifesto da Poesia Pau Brasil. Em entrevista concedida a *O Jornal*, Oswald dizia tratar-se da tendência mais vigorosamente esboçada para o aproveitamento dos conteúdos da realidade brasileira que, a seu ver, tinham sido até então desprezados nas artes nacionais. Uma orientação poética, acrescentava o autor, “oposta ao espírito e à forma de importação” (ANDRADE, 16 de jun. 1925, 1), na medida em que se voltaria também para as sugestões originárias das paisagens e das tradições locais. Cerca de vinte e cinco anos depois, um depoimento a Péricles Eugênio da S. Ramos, publicado na seção de crítica literária do *Correio Paulistano*, destacaria algumas das circunstâncias favoráveis ao estabelecimento dessa oposição:

O primitivismo que na França aparecia como exotismo era para nós, no Brasil, primitivismo mesmo. Pensei, então, em fazer uma poesia de exportação e não de importação, baseada em nossa ambiência geográfica, histórica e social. Como o pau-brasil foi a primeira riqueza brasileira exportada, denominei o movimento Pau Brasil. Sua feição estética coincidia com o exotismo e o modernismo 100% de Cendrars, que, de resto, também escreveu conscientemente poesia Pau Brasil (ANDRADE, 26 de jun. 1949, 3).

O depoimento concedido ao periódico paulista amplia certas considerações expostas nas passagens excluídas da versão nacional do texto da conferência. Nele, naturalmente, reafirma-se a existência de afinidades entre determinadas representações da vanguarda europeia e as vocações de uma arte moderna nascente no Brasil. A entrevista, entretanto, iria um pouco além, revelando ainda subsistir em Oswald a opinião de que, enquanto grande parte dos temas e motivos adotados por um segmento vanguardista de Paris constituíam referências

---

como eruditos, interessou-se pelo que se ouvia nas salas de cinema da Avenida Rio Branco, nos teatros e gramofones da Rua do Ouvidor: “polkas”, “schottish”, “valsas”, “emboladas”, “tangos”, “maxixes”, “sambas” e “cateretês”. Tendo chegado em período bem próximo ao carnaval, Milhaud deixou-se seduzir por um tipo específico de música que invadia as ruas e alimentava tanto a embrionária indústria de discos quanto o comércio crescente de partituras. Sua referida autobiografia registra lembranças de cenas da ambiência carnavalesca; impressiona-o a beleza musical do deslocamento dos cordões, da dança ao som de viola e do chocalho aliada à performance rítmica de cantores que se alternavam na improvisação dos versos (MILHAUD, 1949, p. 87-88). De acordo com um estudo realizado por Elizabeth Travassos e Manoel Aranha Corrêa do Lago, fora na música popular cantarolada nos arredores urbanos da capital da República, mais precisamente num pregão ouvido na Rua Paissandu, que o compositor teria se inspirado na elaboração de um importante tema de *L’Homme et son désir* (TRAVASSOS, LAGO, 2005, 112).

externas, na realidade brasileira, por meio da vivência direta das forças primitivas, tais sugestões revelar-se-iam como expressões latentes de sua própria cultura. Com efeito, a implantação dos assuntos originários de um primitivismo parece realizar-se, na opinião do escritor, com maior naturalidade no Brasil do que na Europa. Sobre esse acolhimento eventualmente mais espontâneo referido pelo autor, Antonio Candido observava que num país onde “as culturas primitivas se misturam à vida cotidiana ou são reminiscências ainda vivas de um passado recente”, as ousadias de um Picasso, um Brancusi, um Max Jacob, mostravam-se, no fundo, mais coerentes com a herança cultural brasileira do que com a deles (CANDIDO, 2010, 128).

Outro dado significativo presente no depoimento ao *Correio Paulistano* decorre da alusão feita a Blaise Cendrars. Obviamente, ao assegurar que a sua poesia coincidia com a do poeta, Oswald acaba por assumir o influxo que dela recebera, uma situação que, hoje, após os estudos de autores como Aracy Amaral, Haroldo de Campos e Alexandre Eulálio, tornou-se amplamente reconhecida<sup>123</sup>. Por outro lado, é interessante notar que a menção a tal coincidência parece recuperar um procedimento comum adotado pelo escritor na defesa da validade de suas orientações estéticas assumidas em fins do primeiro quarto do século XX. Não raro, ao ser questionado sobre a pertinência do programa poético presente, por exemplo, no primeiro manifesto, suas réplicas buscavam, de modo constante, asseverar a sintonia das proposições ali existentes com as tendências seguidas por alguns dos representantes da vanguarda de Paris. Em uma carta redigida a Mário de Andrade, Renato de Almeida comentava a respeito: “Oswald segue modelos estranhos, vive de coisas estranhas, só cita estrangeiros e, na resposta ao Tristão de Athayde, faz muita questão da sua vida parisiense, das suas amizades parisienses e das opiniões parisienses”. (ALMEIDA, 9 de out. 1925)

A resposta a Tristão de Athayde a que se refere Renato de Almeida corresponde a um artigo publicado por Oswald em *O Jornal*, no dia 18 de setembro de 1925, fruto de uma insatisfação com uma crítica publicada pelo escritor carioca<sup>124</sup>, poucos meses antes, no mesmo periódico. Na “ofensiva” contra a Poesia Pau Brasil, censurava-se o autor de *Os Condenados* por sua suposta imitação do Dadaísmo e do Expressionismo alemão, correntes que, no texto, consideram-se já debilitadas. A bem da verdade, reprovava-se não apenas a

<sup>123</sup> São exemplares nesse sentido os livros *Blaise Cendrars no Brasil e os modernistas*, de Aracy Amaral, *A aventura brasileira de Blaise Cendrars*, de Alexandre Eulálio, e o ensaio “Uma poética da radicalidade”, de Haroldo de Campos.

<sup>124</sup> A crítica de Tristão de Athayde, pseudônimo adotado por Alceu Amoroso Lima, fora dividida em duas crônicas, publicadas separadamente em *O Jornal* nos dias 28 de junho e 5 de julho de 1925. Ambas tiveram a sua veiculação na seção “Vida Literária”, sob o sugestivo título de “Literatura suicida”. O objetivo era apresentar uma contraposição ao ideário da poesia Pau Brasil proposto por Oswald, quinze dias antes, em um artigo também redigido para esse periódico.

opção por imitar tais movimentos, mas também o gesto de anunciar-se como inédita uma orientação poética que, na percepção do crítico, não passava de uma cópia, de uma “importação servil”.

[...] A sua poesia é tão importada como as demais. A única diferença é a seguinte: – é que ele importa mercadoria deteriorada – automóveis em segunda mão, máquinas já usadas e enferrujadas, etc.

Toda a originalidade novinha em folha do Sr. Oswald de Andrade, toda a sua literatura mandioca, aborígene, pré-cabrálca, pré-colombiana, pré-mongólica, toda ela é bebidinha, direta e indiretamente, em duas fontes europeias muito recentes e muito conhecidas: o dadaísmo francês e o expressionismo alemão. Para mencionar apenas os dois movimentos fixadores de um mal, que já contaminou todos os países, como o marinismo no século XVII (LIMA, 28 de jun. 1925, 4).

Oswald, evidentemente, refutará em “Resposta a Tristão de Athayde” o caráter imitativo ou mesmo a influência das doutrinas expressionistas e dadaístas imputados ao movimento Pau Brasil. No referido artigo, declara: “Não quis até hoje privar com os dissolventes mentais que v. cita, nem com Tzara nem com Breton nem com Picabia – o único a quem fui ocasionalmente apresentado, mas que pouco me interessou” (ANDRADE, 18 de set. 1925, 4). Mais significativa do que essa negação, no entanto, mostra-se a resposta dada pelo escritor à crítica de que Pau Brasil viria a originar-se também de uma importação. Rebatendo tal parecer, ele alega tratar-se de uma poesia que, longe de ser importada, sempre esteve presente na realidade brasileira, “encafifada como uma flor de caminho”. No seu entendimento, já a expressavam “os primeiros cronistas, os santeiros de Minas e da Bahia, os políticos do Império, o Romantismo de sobrecasaca da República e em geral todos os violeiros”. Por fim, sustenta que era preciso e oportuno apenas “identificá-la, salvá-la” (Ibidem, Ibidem).

Curiosamente, o processo de identificação dessa poesia não se realizou de modo primeiro em terras brasileiras. Dera-se conta de sua existência na viagem a Paris, conforme observou Paulo Prado no prefácio a *Pau Brasil*, “do alto de um atelier da Place Clichy” (PRADO, out. 1924, 108), quando Oswald descobria, deslumbrado, a sua própria terra. Tal descoberta parecerá insensata a alguns de seus contemporâneos, na medida em que se julgaria ser pouco lógica, contraditória, a possibilidade de empreendê-la fora da ambiência nacional. Mario de Andrade, por exemplo, observa em carta ao próprio Alceu Amoroso Lima:

Oswald andava na Europa e eu tinha resolvido forçar a nota do brasileirismo meu, não só para apalpar o problema mais de perto como para chamar a atenção sobre ele (se lembre que na *Pauliceia* eu já afirmava falar brasileiro porém ninguém não pôs reparo nisso) e Oswald me escrevia de lá ‘venha para cá saber o que é arte’, ‘aqui é que está o que devemos seguir’ etc. Eu, devido minha resolução, secundava daqui: ‘só o Brasil é que me interessa agora’, ‘Meti a cara na mata



virgem' etc. O Oswald vem da Europa, se paubriliza<sup>125</sup>. (ANDRADE, 19 de mai. 1928)

Ao presente estudo não interessaria discutir a validade ou a relevância da “descoberta” empreendida por Oswald, situação que, fatalmente, mostrar-se-ia infecunda aos objetivos aqui adotados. Mais oportuno do que promover semelhante discussão, seria investigar as condições e circunstâncias que fizeram com que o escritor, em sua segunda passagem pela Europa, tomasse esse descobrimento como possível. Como se pôde perceber, a conferência, sobretudo em suas passagens excluídas quando da tradução para o periódico nacional, já trazia consigo determinados indícios de tal descoberta; todavia, conforme declarou Paulo Prado, à confirmação da “revelação surpreendente de que o Brasil existia” (PRADO, out. 1924, 108), faltava o retorno à pátria.

Talvez em tudo isso esteja parte dos possíveis motivos de várias das omissões feitas na versão em português do texto proferido na Sorbonne. Especialmente nos cinco últimos trechos transcritos, transparece o entusiasmo de Oswald com as possibilidades que ele mesmo entrevia em face dos interesses por formas primitivas de cultura manifestos por expressões artísticas tidas como vanguardistas. Não seria incoerente afirmar que o reconhecimento da importância da descoberta dos horizontes supostamente afins da arte brasileira e da europeia, da função decisiva que essa proximidade assumiria nos rumos a serem tomados pelas propostas estéticas do escritor no período, teria feito com que – por iniciativa própria ou aconselhado por Monteiro Lobato e Mario de Andrade – se omitissem tais passagens. As potencialidades do achado associadas aos intentos de Oswald tornavam mais apropriado o lançamento de um manifesto. Mais precisamente, o “Manifesto da Poesia Pau Brasil”.

### 3.4 Crônicas do descobrimento

Pouco antes de envolver-se intensamente com a visita ao Brasil de Albert Camus, do qual se tornaria um dos “cicerones” mais entusiastas, Oswald concedeu um expressivo depoimento ao *Correio Paulistano*, destacando, sobretudo, a importância do periódico para o processo de divulgação dos ideais e das propostas modernistas. Sua fala trazia também um

---

<sup>125</sup> É importante destacar certas circunstâncias relativas à observação de Mário de Andrade presente na correspondência a Alceu Amoroso Lima, o Tristão de Athayde. O escritor confessa-lhe sentir certo incômodo em relação ao fato de suas obras sempre se incorporarem aos manifestos de Oswald. Suas dificuldades financeiras, aliadas às delongas comuns às negociações com as casas de impressão, faziam com que seus livros fossem publicados após a divulgação dos programas estéticos elaborados pelo autor de *Os condenados*, o que poderia tornar inevitável, ao entendimento alheio, a vinculação dos primeiros a estes últimos.

breve, mas valioso registro das circunstâncias dos primeiros encontros e do estabelecimento de uma profícua amizade com Mário de Andrade, o grande companheiro das causas relacionadas à renovação estética e à valorização dos elementos nacionais nas manifestações artísticas. Essas informações, naturalmente, mostram-se relevantes à compreensão dos bastidores da Semana de 22, em torno da mobilização criada junto a alguns órgãos da imprensa, no intuito de conferir-se visibilidade aos grupos favoráveis às transformações mais profundas das artes brasileiras. O escritor, no entanto, expõe, de forma discreta, outro dado de grande interesse, em especial, para a localização de textos redigidos por ocasião de suas viagens à Europa, realizadas, tal como declara, “intermitentemente de 22 a 30” (ANDRADE, 26 de jun. 1949). Informa que fora, durante o período, um tipo particular de correspondente do jornal, enviando com alguma regularidade cartas para a redação.

No ano de 1923, constituindo-se como parte dessa correspondência mantida com o jornal, foram enviadas três crônicas de viagem, em que Oswald registra, entre outros objetos, suas impressões sobre o meio intelectual e artístico de Paris. Tratava-se do cumprimento de uma promessa feita pelo escritor ao periódico, anunciada, em meio a felicitações por seu aniversário, na seção “Crônica Social”:

Passa hoje o aniversário do Dr. Oswald de Andrade, brilhante jornalista e literato paulista, atualmente em Paris, onde se acha em viagem de recreio.

[...]

Oswald de Andrade, que se colocou, pela profundidade e originalidade da sua obra, entre os mais fortes romancistas nossos, prometeu-nos mandar de Paris uma série de curiosos estudos sobre a vida hodierna da cidade-luz. Dados seu espírito fino e observador, a força e elegância de seu estilo, a promessa do consagrado romancista constituirá, certamente, uma agradável notícia para nossos leitores (11 de jan. 1923, 4)

Os textos foram publicados entre março e junho de 1923. O primeiro deles recebeu o título “A atualidade de Babilônia”, uma alusão à efervescência da vida de Paris e a sua condição de capital do mundo, cuja força criativa e inspiradora atraía artistas das mais diversas nacionalidades. Seu discurso revela um viajante atônito diante da ambiência multifacetada da cidade francesa, que termina por reconhecer o cubismo como uma expressão legítima daquele meio. O segundo intitulou-se “Pequena tabuada do espírito contemporâneo” e corresponde a uma série de enunciados de exaltação às artes e a demais manifestações culturais relacionadas ao contexto parisiense. Registra o escritor o seu contato com iniciativas que considera vanguardistas e identifica a existência de uma defasagem na cultura brasileira acerca de seus referenciais de modernidade. Por fim, o terceiro, “Anúnciação de Pirandello”, informa sobre os espetáculos em cartaz em Paris, elogiando a performance das companhias e

a qualidade dos textos encenados. Concentra-se, tal como sugere o título, no dramaturgo siciliano, enumerando as suas qualidades no processo de composição das cenas.

Na crônica “A atualidade de Babilônia”, a oratória do autor de *Os condenados*, tão característica dos discursos produzidos em torno da modernidade de São Paulo, sobressai. Paris é retratada segundo a perspectiva de um viajante recém-chegado, que busca definir e organizar suas primeiras impressões. O sentimento de perplexidade perpassa o texto; a capital francesa apresentava-se extremamente distinta da que visitara o escritor por ocasião de sua primeira viagem à Europa, realizada no ano de 1912. Oswald também já não era o mesmo, seus interesses e expectativas mostravam-se diferentes dos cultivados pelo jovem redator de *O Pirralho*, semanário, naquela ocasião, com apenas alguns meses de existência. De qualquer forma, a opção pelo recurso a construções grandiloquentes, se funcional no contexto de promoção dos ideais modernistas, na descrição da ambiência parisiense, mostra-se problemática. O processo de composição das imagens apreendidas resulta em um discurso confuso, pouco elucidativo, de fato, em relação ao modo como o escritor assimila o meio artístico de Paris.

Não deixando de sugerir a presença de certas influências obtidas junto ao ciclo artístico a que se vinculava Tarsila do Amaral, Oswald abandona a denominação futurista, atribuída às inovações manifestas na cultura brasileira, e mostra-se alheio às conotações dadaístas. Inscreve Paris nas dinâmicas do Cubismo – pelo menos, nos moldes como concebia, naquelas circunstâncias, tal corrente estética – para designar tanto a modernidade da metrópole, em sua leitura, povoada por um aglomerado de indivíduos diferentes, quanto a moral ali cultivada, envolta na atmosfera do amor livre e do nu artístico. No início do artigo, o escritor ainda insinua uma provocação a um segmento visto como mais conservador da sociedade paulistana, ao comentar uma eventual renúncia a um título concebido inicialmente para o seu texto:

Quisera chamar a esta primeira crônica para o Correio Paulistano “O Shimmy e a alma de Paris”. Prefiro, porém, dar-lhe um título burguês e amável para que não se suponha ver na minha tradição de futurismo regional mais um ponto de escândalo. (ANDRADE, 30 de mar. 1923, 5)

O primeiro título que Oswald afirma ter pensado para a sua crônica talvez se revele mais significativo do que o de fato escolhido. Grosso modo, alude a uma impressão ou mesmo a uma constatação do escritor acerca da ambiência de Paris que, pouco depois, revelar-se-á profícua ao desenvolvimento de suas propostas estéticas em relação às artes nacionais. Trata-se, conforme visto anteriormente, da percepção de um interesse pelo

exotismo, manifesto na capital francesa, no qual se incluem temas e expressões considerados primitivos. O shimmy, como se sabe, corresponde a um tipo de dança jazzística com raízes africanas, que conseguira, nos primeiros anos da década de 20, relativa popularidade no meio parisiense. A presença do gênero nos salões, naturalmente, encontrou a oposição de certos discursos nacionalistas na França, a exemplo do realizado por Louis Vuilleman, afirmando ser a adesão ao ritmo “uma ameaça à soberania da cultura francesa”. Em tom sarcástico, declarava: “Ninguém pode mais duvidar, nós vivemos em uma época estranha. A guerra – visto que temos de chamá-la pelo seu nome – colocou a nossa pobre humanidade em apuros... Dança-se gesticulando e careteando como se estivesse possuído pelo demônio. Dançam um tipo de shimmy [...]”. (1921, apud JORDAN, 2010, 61-2)

O shimmy também enfrentava a resistência por parte de alguns setores da sociedade brasileira, sobretudo os das alas mais conservadoras. A superposição dos movimentos do corpo, o tórax proeminente, as sacudidelas dos ombros e os passos executados com os joelhos levemente flexionados constituíam um ritmo compreendido como imoral, licencioso. Na realidade de São Paulo, ao fundir as duas imagens, a da dança, vinculada ao indecoroso, ao lascivo, e a de Paris, ao refinamento, à grandiosidade, Oswald, possivelmente, produziria certo desconforto. Por outro lado, em relação ao contexto parisiense, o shimmy surge como o elemento antagônico, o signo necessário à descrição do autor de suas primeiras impressões da capital francesa: a cidade convive simultaneamente com o espírito apolíneo da moral e o dionisíaco do pecado. Daí derivariam a preponderância do cubismo sobre as demais correntes estéticas e a relevância da teoria da relatividade. Einstein criou as condições para que se renunciasse a perspectiva, o que foi prontamente posto em prática pelos pintores cubistas, cujas obras aparentam surgir a partir de múltiplos pontos de vista. Segundo o escritor, a metrópole e sobretudo os seus habitantes não poderiam ser apreendidos de outra forma; sua condição multifacetada permitiria retê-los apenas de forma fragmentada.

Paris, e com ela este aparatoso século do cubismo e da relatividade, parece emaranhada numa ética e numa estética que se chamarão d’après-guerre, pois sem dúvida, depois da angústia de quatro anos de carniçaria, houve como que uma urgência na civilização ocidental em tentar as bases de uma tranquilidade moral e intelectual.

[...]

Se examinarmos com atenção e imparcialidade o homem moderno, o homem-média, o homem tipo de seu tempo, vemo-lo fazer ginástica, pregar moralidade ao almoço e ir sofrer a volúpia da queda e do Éden perdido nos dancings lúbricos.

A decoração dessa mixórdia de músculos tratados, convencidos princípios e fragilidades sensoria, só o cubismo podia realizar – qualquer coisa de espedaçado anormal e atordoante, qualquer coisa de indecifrável e lírico, de paradoxal e suspenso – uma música de pinceladas. (ANDRADE, 30 de mar. 1923, 5)

Apesar de reconhecer a legitimidade da expressão cubista junto à realidade parisiense, Oswald considera que tal corrente estética encontra-se esgotada em suas possibilidades. Afirma ser o movimento “um beco sem saída”: “dele, só há a recuar”, prega o escritor. Situação que se revelaria semelhante à própria condição de Paris, asseverando o caráter lídimo da escola de Picasso: “E a vida contemporânea – que mistura na mesma ética lições de ginástica, missas lacrimais ante os altos círios de Saint-Germain-des-Prés e a morna e perfumada lascívia do shimmy nas noites ansiosas também é um faustoso beco sem saída” (Ibidem, ibidem). No que diz respeito à renúncia ao Cubismo, ao longo de sua estada em Paris, travando contatos com determinados círculos de artista, bem como acompanhando de perto os interesses e as realizações de Tarsila do Amaral, o autor parece, como se enfatizara no segundo capítulo, ter revisto a sua opinião. Acreditava que não apenas na França, mas igualmente no Brasil, suas propostas estéticas poderiam ser redimensionadas, recuperando-se o seu vigor criativo.

Diferentemente de “A atualidade de Babilônia”, a segunda crônica publicada no *Correio Paulistano* apresenta um discurso com orientações mais definidas, revelando um Oswald pouco mais familiarizado com o meio intelectual de Paris. Suas considerações, inicialmente, aproximam-se das que realiza nos artigos do *Jornal do Comércio* entre 1921 e 1922, vinculando a necessidade de novas expressões estéticas à emergência de uma nova paisagem técnica. Acrescenta apenas que essa exigência define-se como imprescindível ao processo de diferenciação da sociedade hodierna das que a precederam.

Chamam-se tempos modernos os que começaram com a difusão da imprensa e das estradas de ferro e descoberta do cinematógrafo. Criaram-se o automóvel, o autobus, o metropolitano, que é o trem que anda nas grandes cidades por debaixo da terra, o aeroplano que anda nos céus de asas imóveis e o concerto sem fio que permite a gente ouvir em pleno “boulevard des Italiens” o piano de Rubinstein que está tocando em Praga.

Como se vê, os tempos modernos são absolutamente diversos dos tempos antigos.

[...]

Se no íntimo fundo o homem não pode mudar [...] só não expressão ele tende a evoluir, dando marcados aspectos a civilizações, a épocas, a ciclo seculares.

É na expressão, pois, que devemos procurar o aspecto típico de nosso tempo, para que mais tarde não nos confundam com os homens góticos do século XIII ou com os homens românticos do século XIX. (Idem, 24 de mai. 1923, 3)

Oswald toma a música por ilustração. Pondera que existe uma musicalidade anterior ao automóvel e outra posterior à invenção do veículo. A de antes, em suas considerações, não enfrentava a “concorrência desleal das buzinas, dos surdos choques, da ferraria desabrida, dos

roncos e das trepidações que se despejaram do íntimo peito das forjas antigas até os nossos repousos brasílicos e que vêm bater em nossa própria mesa de meditação e de trabalho”<sup>126</sup> (Ibidem, ibidem). O autor de *Memórias sentimentais de João Miramar* chega a referir-se diretamente a representantes dessas novas vertentes musicais, que julga serem contemporâneas de uma grandiosa paisagem técnica. Destaca que as manifestam os compositores Francis Poulenc, Arthur Honegger, Georges Auric, Darius Milhaud, Charles Koechlin, Gian Francesco Malipiero, Alfredo Casella e Igor Stravinsky. Os quatro primeiros integravam o Groupe des Six, revelando mais uma vez que as referências de modernidade do escritor definem-se em condições restritas, quase tão somente em torno de artistas com quem manteve contato em sua passagem pela Europa.

É verdade que as correspondências de Oswald aludem ao estabelecimento de contatos apenas com Darius Milhaud. Tal compositor, todavia, dispunha, considerando-se as informações presentes em *Études*, de relações com os nomes citados em “Pequena tabuada do espírito contemporâneo”. Além, naturalmente, dos demais integrantes do Groupe des Six, mantinha-se próximo, quando fora apresentado por Jean Cocteau, a Igor Stravinsky, a quem admirava desde a colaboração com o balé “Sacre du printemps”, encenado pela companhia de Serguei Diaguilev em 1913. Trocava cartas regularmente com Charles Koechlin, que lhe dedica uma sonata executada em Paris pela pianista Jeanne Herscher-Clément. Assim sendo, é possível considerar que, também na música, as referências de modernidade do escritor emergem a partir do círculo de convivência dos artistas que conheceu em sua permanência na capital francesa.

Após defender a necessidade de uma redefinição estética, Oswald estabelece o princípio básico a partir do qual as artes das mais diversas nações deveriam empreendê-la: “Se há diversos países, raças, continentes, o gosto do século é um só e a sua expressão é, graças às vozes sem fio, contemporâneas em todas as latitudes pensantes. Como há um meridiano de Greenwich, há uma estética de Paris. Pior para quem ignora isso” (Ibidem, ibidem). Adiante, o escritor deixa entrever certas indicações acerca do segmento intelectual a que se vinculava, nas quais se delineia a presença do poeta Apollinaire, um de seus artistas mais influentes.

<sup>126</sup> As imagens produzidas pelo escritor, de uma sonoridade característica da época moderna que se adentra nos domicílios, não deixariam de aproximar-se do assunto tratado por uma célebre tela futurista, *La strada entra nella casa*, de Umberto Boccioni. Ambas referem-se à penetração na harmonia burguesa de um cotidiano técnico próprio da modernidade, cujos dispositivos não cessam de expandir-se. Uma das intenções do pintor italiano consistia em projetar toda a agitação sonora da rua para o interior da casa, em cuja sacada encontrava-se uma mulher. A figuração do balcão, nesse contexto, adquire um sentido fundamental: a saliência define-se como uma zona do espaço privado que se estende sobre o público, um lugar onde se torna possível apreciar não apenas os admiráveis rumores dos grandes centros urbanos, mas também toda a sua vitalidade dinâmica.

É preciso, porém, notar que a erupção revolucionária, que tão bem caracterizou o início dos tempos modernos (o lado destrutivo, desagregador, insolente e nihilista dos seus primeiros expoentes: Debussy na música, Rodin na escultura, Cézanne na pintura, Rimbaud na poesia) foi logo contida pela velha experiência humana e pela cultura que trazia em si esse paradoxal primitivismo.

Daí a já terem passado as violências diretas que no Brasil talvez se suponham moderníssimas dos Srs. Debussy, Cézanne, Rodin e Rimbaud. Eles são um formidável fim de ato romântico, representando cada um o mesmo caso de oposição culminante à própria fatalidade.

E deles nascem, como máxima referência e máximo apoio, as escolas construtivas de hoje. (Ibidem, ibidem)

Depois de transcrever um trecho de um texto veiculado na revista *Le Mouton Blanc*, sem revelar-lhe a autoria, Oswald conclui a primeira parte de sua crônica definindo o que considera serem as três máximas acerca das orientações seguidas pelas artes na Europa:

Estabeçamos, pois, três axiomas: 1º Está sendo criado um novo classicismo (Na Europa isso se chama outra vez Renascença, no Brasil Anunciação, esforço em torno de Machado de Assis, Ronald de Carvalho, Menotti del Picchia, Brecheret e outros raros); Esse classicismo ainda ruge e ferve por coincidir muito de perto com o primitivismo cinebuzinosemfio (recorro ao vocabulário do meu querido Mário de Andrade) dos tempos modernos; 3º A evolução desse classicismo arrasta-se ainda mais a demora devido à irregularidade das filosofias de hoje (espiritualizadas felizmente!), não devendo ser esquecido que as grandes eras clássicas foram sempre servidas por uma serenidade ética e religiosa

E poderá chamar-se assim a nossa época: etapa agitada dos tempos moderno-clássicos – criação e frenesi. (ANDRADE, 24 de mai. 1923, 3)

Em um contundente estudo realizado por Eliane Tonnet-Lacroix, no livro *Après-guerre et sensibilités littéraires (1919-1924)*, encontram-se algumas referências à conjuntura de que trata Oswald, acerca da existência de um tipo de classicismo que parece não rejeitar o ideário da modernidade. A autora observa que, com o fim da Grande Guerra, desenvolve-se no seio de grupos modernistas da Europa, sobretudo em torno da literatura, “um movimento de ‘chamada à ordem’ (TONNET-LACROIX, 1991, 222). Trata-se da emergência de uma vertente construtiva, que encontra condições de manifestação mais significativas na conferência de Apollinaire sobre “L’Esprit nouveau et les poètes”, de 1918, na qual o poeta expressa um desejo de associar o espírito de liberdade aos princípios de ordem do ideário clássico. Seu pronunciamento ilustraria, nesse sentido, um anelo de reconstrução, após a fase mais destrutiva da guerra (Ibidem, ibidem). É o que, em parte, define-se no trecho a seguir:

O espírito novo que se anuncia pretende antes de tudo herdar dos clássicos um sólido bom senso, um espírito crítico seguro, apreciação de conjunto do universo e da alma humana, e o sentido do dever que analisa os sentimentos e limita, ou antes, contém suas manifestações. Pretende ainda herdar dos românticos uma curiosidade que o leve a explorar todos os campos próprios para fornecer uma matéria literária que possibilite exaltar a vida sob qualquer forma em que ela se

apresente. Buscar a verdade, encontrá-la, tanto no domínio ético como, por exemplo, no da imaginação, eis os principais caracteres desse espírito novo. (APOLLINAIRE, 1991, 943)

A ideia de “construção” torna-se um assunto recorrente na literatura do período do pós-guerra. O poeta surrealista Pierre Reverdy, por exemplo, compreendia que a estética de sua época, contrariamente às precedentes, não se desenvolveria mais sobre os princípios de uma liberdade irrestrita e pouco concessiva. “Propomo-nos a edificar e não a destruir”, afirmou em “L'Esthétique et l'esprit”, texto publicado na revista francesa *L'Esprit nouveau* (mar. 1921, 668 apud TONNET-LACROIX, 1991, 222). Blaise Cendrars, conforme destaca a autora, torna-se outro artista em que tal ideário manifestar-se-ia. A última das composições de *Dix-neuf poèmes élastiques*, intitula-se “Construction”, inspirando-se nas obras do pintor Fernand Léger (Ibidem, 223).

Fato é que tais orientações, reconhecidas por Eliane Tonnet-Lacroix como presentes em determinadas iniciativas literárias do período, inscrevem-se também no conjunto de doutrinas relacionado a um tipo de pintura cubista. O fim da guerra parece ter significado para alguns artistas dessa corrente estética uma fase de relativa moderação. Representantes do Cubismo e do Fauvismo, ao promover um movimento de retorno a fórmulas e temas mais tradicionais, demonstrariam ter abandonado parte do espírito de intolerância. Em certo sentido, esse direcionamento não deixaria de constituir também como uma chamada à ordem, que se inscreveria, entre outras manifestações, na volta ao retrato e à alusão às figuras femininas. André Lhote, pintor com quem Oswald relacionara-se em sua passagem pela Europa, assinalava no artigo “Ingres vu par un peintre”, publicado em *La Nouvelle Revue Française*, a filiação da estética cubista à tradição francesa clássica, especialmente em relação à obra de Jean-Auguste-Dominique Ingres. Seguindo as tendências do que o escritor brasileiro, em sua crônica ao *Correio Paulistano*, definiu como “tempos modernos clássicos” (24 de mai. 1923, 3), o mestre de Tarsila afirmou que pretendia conciliar dois propósitos compreendidos, em circunstâncias anteriores, como antagonistas: atingir um objetivo clássico e empregar meios novos (LHOTE, ago. 1921, 281).

Oswald transcreve em “Pequena tabuada do espírito contemporâneo”, sem indicar maiores referências, um depoimento de André Lhote<sup>127</sup>. O tom conciliativo do pintor francês manifesta-se igualmente nessa ocasião, como se pode observar no trecho reproduzido a seguir:

---

<sup>127</sup> O trecho citado por Oswald na crônica pertence ao artigo “De la couleur”, que compõe o livro *Traité du paysage*.



O erro de todos os maus pintores, e frequentemente o de nós mesmos, consiste em observar demais a “*dame nature*” e não tanto a “*dame peinture*”, sua rival. Nós nos encontramos situados entre essas duas deusas. É necessário satisfazer simultaneamente as suas exigências.

A infidelidade à primeira conduz ao *pompierisme*. A infidelidade à segunda conduz à fotografia inanimada. A natureza fornece as premissas a cujo desejo de fuga seria delírio. É sobre essa base que se deve operar em seguida para buscar as conclusões picturais.

Quantas palavras será necessário pronunciar?

Quanto de tinta será necessário derramar?

Quantos quadros ruins será necessário tolerar?

... antes de convencer os pintores – e os amadores dessa lapalissada.

O ponto de chegada não é o ponto de partida. (ANDRADE, 24 de mai. 1923, 3)

Albert Gleizes, artista com o qual Tarsila também obteve lições de pintura, propõe que as artes se aproximem de uma perspectiva de desenvolvimento mais ordenada, uma condição vista como necessária em face da crise comum ao período do pós-guerra. Em um artigo publicado na revista *Action: cahiers individualistes de philosophie et d'art*, o pintor, de quem Oswald se aproximara, mostrava-se reticente em relação à “anarquia espiritual” das manifestações dadaístas:

Dada pretende desacreditar a arte por suas manifestações. Porém não se pode mais desacreditar a arte, que é o impulso imperioso do instinto, senão desacreditando a sociedade dos homens, também ela adepta de um impulso imperioso do instinto. Não se desacredita mais a arte lançando-se a uma destruição sistemática de seus valores senão desacreditando a sociedade por uma enganosa falência internacional. O que destrói, sem sustentar consigo a responsabilidade pelo que faz, é uma série de noções e de servidões que não precisam dele para desaparecer, como o que destrói, sobre o plano material, a hierarquia burguesa é sua falsa concepção de repartição das riquezas comuns. Eis porque Dada, no final das contas, não é senão o último resultado da decomposição dos valores espirituais desta hierarquia burguesa decomposta.

Seu caso merece que se estude com atenção como, fazendo parte de tudo o que se produz em conjunto, já no apodrecimento do cadáver, impulsionar algo corpulento, algo que amanhã aparecerá bem vivo sobre o duplo plano material e espiritual, alguma coisa que não seja nem moderna nem clássica, mas belo e conveniente na tradição humana. (GLEIZES, abr. de 1920, 32)

As considerações de Gleizes demonstram, de modo oportuno, que a negação dadaísta e suas ações intempestivas assumiram uma função significativa no desenvolvimento da reação classicista em uma das tendências da vanguarda artística de Paris. A “chamada à ordem” opõe-se, com efeito, a um tipo de apelo à desordem lançado por Dadá. Para Oswald, tal situação de discordância significou, em virtude do segmento intelectual a que se vinculara, o seu alheamento às iniciativas do Dadaísmo na capital francesa. Em relação a sua conferência, “L'effort intellectuel du Brésil contemporain”, a filiação a um círculo de artistas em que se cultivava, por parte de alguns dos seus integrantes, um espírito construtivo, mais moderado e

menos intolerante, foi determinante para o tom conciliatório, pouco agressivo, afastando-se, o seu pronunciamento na Sorbonne, da combatividade e das manifestações de hostilidade, comuns aos discursos do período de articulação da Semana de Arte Moderna.

“Anúnciação de Pirandello”, a terceira e última crônica enviada por Oswald ao *Correio Paulistano*, trata de situações mais específicas da vida artística de Paris. Versa sobre a temporada de espetáculos na capital, realizando uma apreciação elogiosa dos autores e companhias. Os comentários, em linhas gerais, realizam-se de um modo breve e superficial; apenas estendem-se, naturalmente, quando o escritor se ocupa da peça do dramaturgo siciliano, “Seis personagens à procura de um autor”, a que não deixou de assistir quando se encontrava na cidade. Como bem destaca Vera Maria Chalmers, “a organização do texto lembra a estrutura da coluna teatral ‘Teatros e Salões’” (CHALMERS, 1976, 110). A finalidade de sua exposição é menos a de produzir uma crítica dos espetáculos do que informar acerca do cotidiano de uma ambiência cênica, a qual considera ser única, incomparável a qualquer metrópole. Ao relatar suas experiências, Oswald não deixa de exibir a fruição de certa intimidade com nomes desse cenário artístico. Inicia-as por um contato com Dario Niccodemi, anunciando em primeira mão a vinda de sua companhia ao Brasil. Um dos seus objetivos consiste em fomentar uma crença de que São Paulo vive novos tempos em face de uma pretensa vitória dos “novos”.

Dario Niccodemi, no seu rico apartamento do Hotel Maurice, fala-me da Itália...

Vai levar a Nova Itália ao Brasil. A companhia dramática que a sua alta competência dirige dará toda a evolução do teatro, que vem de Goldoni a Pirandello. Ele mesmo, o Niccodemi que se fez em glórias legítimas, ao lado dos teatristas parisienses da última fase, apresentará uma peça moderna sua – “L’alba, il giorno e la sera”. E mostrará a São Paulo, além de Pirandello e Rosso di San Secondo, que atualmente entusiasma as elites de Paris, mais uma plêiade nova da Itália renascida – Zorzi, Chiarelli, Adami e alguma coisa da melhor modernidade francesa – Vildrac, Nathanson.

Nada mais belo que esse gesto de Niccodemi, adotando e protegendo a vitória da modernidade. Ao lado dessa cooperação de um consagrado com forças novas, como fica triste e tola a zanga de certos moços de minha aldeia literária contra a única coisa que pode elevar o Brasil intelectual perante o estrangeiro: a obra e a crítica dos novos. (ANDRADE, 29 de jun. 1923, 3)

Em seguida, Oswald refere-se a Charles Dullin, ator francês de teatro. Elege-o como um dos melhores representantes do novo ambiente cênico de Paris. Destaca que coube a sua companhia, “Atelier”, representar pela primeira vez ali um texto de Pirandello, “La volupté de l’honneur” (Ibidem, ibidem). Seus interesses, no entanto, voltam-se novamente para uma afirmação da legitimidade dos propósitos modernistas.

O teatro que rebenta nas mãos possantes e ágeis da modernidade toda a hipocrisia das fórmulas do último romantismo teve já os seus primeiros mártires: o grande Claudel e esse petulante e adorável Jean Cocteau, que é Voltaire menino, com veladas cadências de Racine

“L’homme et son désir” – toda a poesia noturna do Brasil – foi a crucificação de Claudel. Cocteau escapou ao linchamento com a *première* de “Parade” e mais tarde com “Les mariés de la tour Eiffel”.

Mas a modernidade é invencível fenômeno. E hoje, no mesmo espetáculo dos Ballets Suédois “L’homme et son désir” e “Les mariés de la tour Eiffel” fazem a glória da *season* parisiense.

Graça Aranha deu ao nosso país a ocasião de inaugurar um teatro intelectual e moderno. E “Malazarte” ficará na nossa história literária como marco de evolução e roteiro de novos caminhos. (Ibidem, ibidem)

Em um tom que não deixaria de ser provocativo, Oswald busca infundir uma crença de que o Brasil, pouco a pouco, viria a adquirir a consciência da necessidade de uma renovação de suas expressões artísticas. Trata-se de um objetivo que não se diferencia muito das crônicas precedentes. Também a estratégia argumentativa não se revelaria distinta: a vivência direta e intensa da atmosfera cultural de Paris, cuidadosamente representada nos relatos de suas crônicas, associada ainda à exibição dos contatos estabelecidos com um círculo de artistas, credenciariam o escritor a ocupar-se, inclusive, de certas projeções. Alega que o meio brasileiro, como supostamente ocorrera na França, cederia naturalmente ao impulso de modernização e reconhecê-lo-ia como uma condição necessária para que arte, sem abdicar dos compromissos em relação à valorização dos elementos nacionais, pudesse dispor de uma estética própria de seu tempo. Nesse sentido, é importante observar-se outra crônica, enviada não mais ao conhecido jornal paulista, e sim a um periódico carioca, o *Correio da Manhã*.

Em “Vantagens do caos brasileiro”, Oswald estabelece alguns importantes roteiros para a cultura brasileira. Defende que o trabalho da geração modernista deve realizar-se de modo a garantir a “continuação nacionalizante de tendências já definidas e mesmo chegadas a um caráter de tradição: em música, o ritmo do índio e o canto negro; nas artes plásticas, a ingenuidade dos mulatos místicos; na literatura, o ‘folklore’”. Torna-se necessário, no entanto, não evitar “novas informações”. Deve-se dar “uma particular atenção ao que se passa atualmente na Europa” (Idem, 12 de dez. 1923, 1). Em seguida, o escritor aparenta já ter quase plenamente definidos os princípios que legitimariam, em sua avaliação, o movimento Pau Brasil:

Esperando Darius Milhaud, o conhecido músico da vanguarda parisiense, em uma visita que lhe fiz, vi na parede, ao lado de uma natureza morta de Picasso e de um desenho de Delacroix, duas paisagens curiosíssimas com montanhas, palmeiras e casas. Milhaud fez-me ler a assinatura “Jacaré”, em baixo dos desenhos e acrescentou: “O Brasil não sabe o que tem. Essas deliciosas pinturas que coloco, sem medo, em meu apartamento de Paris, ao lado de Picasso e Delacroix, foram compradas por quase nada no porto da Bahia. O dia em que vocês descobrirem que é

esse o caminho da pintura brasileira, poderão conquistar um lugar interessante no mundo (Ibidem, ibidem)

O “caos brasileiro” a que se refere a crônica não deixaria de corresponder às contradições de uma nação, considerada ainda jovem, que apesar dos significativos avanços em seu processo de modernização, convive ainda, em sua vida cotidiana, com formas primitivas de cultura, expressões arcaicas e populares. A vantagem reconhecida por Oswald responderia pelo fato de essa coexistência caracterizar-se como uma condição comum ao longo da história de seu país. Como destacara Antonio Candido, diferentemente da Europa, em que a assimilação das manifestações africanas “representavam uma ruptura profunda com o meio social e as tradições espirituais, a herança cultural da sociedade brasileira tornava essa dupla presença um dado mais natural, coerente com o histórico de seu desenvolvimento. (CANDIDO, 2010, 128)

A segunda crônica, publicada na edição de 20 de dezembro de 1923 do *Correio da Manhã*, enfatiza o espírito “construtivo” de Oswald. Há pouco, ressaltou-se que o escritor aproximara-se, em sua viagem à Europa, de uma corrente vanguardista comprometida, em parte, com um desenvolvimento mais ordenado de suas proposições. Artistas como Apollinaire, Albert Gleizes e André Lhote mostravam-se reticentes em relação a um movimento de anarquia espiritual, manifestando, diante do trágico cenário da guerra, um desejo de reconstrução. Para o autor de *Memórias sentimentais de João Miramar*, essa orientação assumiria sentidos distintos, mas providenciais aos seus anseios. Depois de realizado o trabalho ciclópico da geração modernista, em que se acreditava ter posto abaixo todo o edifício da literatura parnasiana e das mentalidades mais conservadoras, era preciso fundar e erigir novos princípios estéticos.

Alencar sentiu o susto da floresta e escreveu numa alta coincidência sentimental com o seu tempo.

Alencar é maior do que Chateaubriand.

No Brasil, entretanto, não se continuou a fazer arte e literatura com a noção simples e nativa que dessas coisas tinham nossos primeiros homens de letras e nossos primeiros artistas.

Os culpados são: a Escola Nacional de Belas Artes e a Academia dos Quatrocentos. Uma faz broas. A outra divaga com precaução e cultura e toma café.

[...]

Precisamos esquecer quase tudo quanto aprendemos – das maléficas ternuras de Lord Byron aos paradoxos invertidos de Wilde, das tolices materialistas de Flaubert, às estéticas embrulhadíssimas de além Reno.

Voltemos corajosamente aos mulatos místicos e urbanos da Bahia, de Pernambuco, de Minas.

De resto, aceitemos risonhamente o caos e a Academia dos Quatrocentos. (ANDRADE, 20 de dez., 1923, 1)

Oswald retorna ao Brasil em fins de 1923. No ano seguinte, mais precisamente em fevereiro, recebe em São Paulo, junto com outros modernistas, o poeta Blaise Cendrars. Depois de uma rotina de palestras e conferências, organiza-se uma espécie de caravana para apresentar o país ao visitante estrangeiro, que segue, inicialmente, para o Rio de Janeiro, onde permanece durante o carnaval. Pouco depois, antes de uma nova excursão, dessa vez às cidades históricas de Minas, publica-se o “Manifesto da Poesia Pau Brasil”. Tratava-se da primeira iniciativa mais incisiva de redirecionamento das artes brasileiras após um período, por assim dizer, mais destrutivo, de rompimento, não total, com as amarras do passado. Era patente e manifesto para todos que a jovem nação não poderia mais omitir ou esquecer sua identidade, seu passado ou especificidades regionais. Fato é que cada um detinha suas convicções sobre o modo como se deveria construir aquilo que foi demolido. Conforme visto anteriormente, nem todos acataram como legítima a possibilidade de uma descoberta do Brasil na Europa. Deflagrava-se, assim, uma divisão no grupo modernista. Os acontecimentos subsequentes a esse desacordo já se fazem conhecidos...

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Antes de tudo, o que merece reparo na viagem a Minas é a atitude paradoxal dos viajantes. São todos modernistas, homens do futuro. E a um poeta de vanguarda que nos visita, escandalizando os espíritos conformistas, o que vão eles mostrar? As velhas cidades de Minas, com suas igrejas do século 18, seus casarões coloniais e imperiais, numa paisagem tristonha, onde tudo é evocação do passado e, em última análise tudo sugere ruínas. Pareceria um contrassenso essa atitude. Mas seria um contrassenso apenas aparente. Havia uma lógica interior no caso. O divórcio em que a maior parte dos nossos escritores sempre viveu da realidade brasileira fazia com que a paisagem de Minas barroca surgisse aos olhos dos modernistas como qualquer coisa de novo e original, dentro, portanto, do quadro de novidade e originalidade que eles procuravam. E não falaram, desde a primeira hora, numa volta às origens da nacionalidade, na procura do filão que conduzisse a uma arte genuinamente brasileira? Pois lá nas ruínas mineiras haviam de encontrar, certamente, as sugestões dessa arte.

Brito Broca, *A Manhã* (RJ), 4 de mai. 1952.

Menos de quatro meses depois de seu retorno da Europa, Oswald realizava uma nova e importante viagem. O destino, dessa vez, não correspondia mais ao velho continente ou a um país de outra localidade, e sim ao próprio Brasil, em uma excursão às cidades históricas de Minas Gerais. Junto ao escritor, encontravam-se o poeta Blaise Cendrars, presente desde fevereiro na companhia de representantes da intelectualidade brasileira, Tarsila do Amaral, Goffredo Telles, Olívia Penteado, Mário de Andrade e René Thiollier. Em uma entrevista concedida ao jornal *Diário de Minas*, o autor expunha algumas de suas impressões sobre alguns dos lugares visitados. Suas considerações, como se pode ver a seguir, mostram-se imbuídas do espírito de valorização das paisagens, da arquitetura e das tradições locais, cujas condições de manifestação vinculam-se, em grande parte, às experiências do escritor junto a uma vanguarda artística de Paris.

– *Quais as impressões que tiveram de Minas?*

Posso garantir-lhe que o nosso grupo, que traz um dos maiores poetas contemporâneos, o culto e simples Blaise Cendrars, e duas altas sensibilidades que são D. Olívia Guedes Penteado e a pintora Tarsila do Amaral está encantada com Minas. As cidades antigas que visitamos, apesar da criminoso devastação que vêm sofrendo são das mais belas do mundo.

A arquitetura de São João Del Rei, Tiradentes e Sabará e de outras que vamos percorrer está aí como uma censura viva aos inconscientes que pretendem transplantar para o nosso clima o horror dos bangalôs e das casas de pastelaria. As cores vivas e o aspecto sólido e calmo das casas mineiras é a melhor lição que pode ser dada aos nossos construtores. Como é um crime substituir nos altares as velhas

imagens maravilhosas feitas à mão pelos nossos melhores santeiros por uma súcia de santos almofadinhas e sem caráter definido, saídos da industrialização italiana e alemã, é outro crime desprezar o cor-de-rosa das fachadas, o abrigo dos beirais e o azul das janelas – nascidos da paisagem brasileira, e tão naturalmente de acordo com elas – pelas cores cinzentas da Europa.

– *Acha que possuímos um verdadeiro tesouro artístico?*

As pessoas que viajam conosco conhecem a fundo as cidades antigas da França, da Itália, de Portugal e da Espanha, e nenhum de nós, inclusive o grande Cendrars, põe em dúvida que a civilização do ouro, representada pela velha Minas, seja inferior a qualquer das civilizações correspondentes na Europa.

As nossas igrejas, sem ter os materiais nobres das igrejas europeias, colocam-se pela sua arquitetura, pela sua pintura, pela sua escultura e pela sua tradição de música antiga, ao lado dos mais belos e célebres santuários. (ANDRADE, 27 de abr. 1924, 4).

Seu discurso, não há dúvidas, articula-se a um processo de propaganda da Poesia Pau Brasil, cujas bases estéticas, na época do depoimento ao *Diário de Minas*, já se encontravam publicamente dispostas. O “Manifesto da Poesia Pau Brasil” foi veiculado, inicialmente, na seção Letras & Artes do jornal *Correio da Manhã*, em 18 de março de 1924. No mês seguinte, foi reproduzido, sem quaisquer alterações, na *Revista do Brasil*<sup>128</sup>. O documento, escrito em forma poética, com frases curtas e de efeito, correspondia, em linhas gerais, a uma tentativa de definir novos princípios para a poesia a partir, entre outros meios, de uma sublimação do primitivo. Caberia ao primitivismo, conforme reconheceu primeiramente Benedito Nunes, trazer à tona uma “originalidade nativa”, que consistiria nos elementos populares e etnográficos da cultura brasileira outrora marginalizados pelo “idealismo doutoresco da *intelligentsia* nacional no século XIX.” (NUNES, 1979, 33). Daí derivaria o posicionamento assumido por Oswald, condenado as iniciativas que, em cidades como São João Del Rei e Tiradentes, desprezavam a “cor-de-rosa das fachadas, o abrigo dos beirais e o azul das janelas – nascidos da paisagem brasileira, e tão naturalmente de acordo com elas – pelas cores cinzentas da Europa”. (ANDRADE, 27 de abr. 1924, 4)

Parte da fortuna crítica tem considerado que, em um artigo redigido quase dez antes para o semanário *O Pirralho*, “Em prol de uma pintura nacional”, já se expressavam certos princípios que se formularam no manifesto. Maria Eugênia Boaventura, por exemplo, reconhece que a reflexão do escritor sobre a situação das realizações pictóricas no país, ao defender a urgência de uma conciliação da “aprendizagem técnica” com a “cor local” e “com

<sup>128</sup> O periódico ainda divulgaria, em sua edição de outubro daquele ano, o texto de Paulo Prado, “Poesia Pau Brasil. Um prefácio”, presente no primeiro livro de poemas de Oswald. Trazia ainda informações sobre a organização do livro, informando que a obra seria composta “por nove partes intituladas: 1) História do Brasil. 2) Poemas da colonização. 3) R.P.1. 4) São Martinho. 5) Carnaval do Chico Rei. 6) Postes da Light. 7) Correspondência. 8) Minas Gerais. 9) Balas de estala” (out. 1924, 112). Como se pode perceber, na publicação de 1925, houve alterações, pelo menos, sobre as intitulações iniciais. Na versão definitiva, procedeu-se com os seguintes títulos: História do Brasil; Poemas da colonização; São Martinho; R.P.1; Carnaval; Secretário dos amantes; Postes da Light; Roteiro das Minas; e Loyde Brasileiro.

a pesquisa da poesia e da arte brasileira na obra dos antepassados”, augura algumas formulações da Poesia Pau Brasil (BOAVENTURA, jun. 1986, 45). Mário da Silva Brito, em *História do Modernismo Brasileiro*, observa que o Oswald do referido artigo “já é um prenúncio” do que inventaria tal movimento (BRITO, 1997, 30). A princípio, as possibilidades de antecipação aparentariam revelar alguma pertinência, sobretudo nas ponderações presentes no fragmento que se transcreve abaixo:

Quanta sugestão exuberante, violentamente emotiva, não poderia dar a temperatura de escolha a chance de criar uma grande escola de pintura nacional.

Porque não nos faltam os mais variados modelos de cenário, os mais diversos tons de paleta, os mais expressivos tipos da vida trágica e opulenta do nosso vasto *hinterland*.

Que se convençam eles, os nossos futuros pintores, de que não precisamos emprestar à vida própria a cada arte de país europeu, para termos uma arte também.

Pelo contrário, esforço deve haver que para depois dos anos de aprendizagem técnica que o governo lhes concede, eles se desembarquem das recordações de motivos picturais que tiveram, das sugestões de arte local que sofreram.

E incorporados ao nosso meio, à nossa vida, é dever deles tirar dos recursos imensos do país, dos tesouros de cor, de luz, de bastidores que o circundam, a arte nossa que afirme, ao lado do nosso intenso trabalho material de construção das cidades, e desbravamento de terras, uma manifestação superior de nacionalidade. (ANDRADE, 2 de jan. 1915, 9).

A valorização dos motivos e temas locais, de fato, constituir-se-ia como um ponto de proximidade entre o artigo e o manifesto. O Oswald de 1915 também não deixaria de preannunciar, considerando-se as ideias veiculadas em uma breve apreciação sobre a pintura de José Wash Rodrigues e as peças redigidas em francês na companhia de Guilherme de Almeida, o autor de *Pau Brasil*, avesso a determinados ufanismos e xenofobias vigentes em um país jovem e, paradoxalmente, tradicionalista. Conforme se destacou no primeiro capítulo, a adoção de outro idioma em suas incursões no teatro demonstraria que as questões nacionalistas do escritor afastam-se de uma perspectiva mais radical. Semelhante posicionamento manifesta-se na admissão de temas parisienses na obra do pintor paulista, compreendendo que o artista não deve restringir as possibilidades que a sua técnica e o seu senso artístico ensejam-lhe. Tais situações, no entanto, não expressariam o princípio que fora compreendido, ao longo do terceiro capítulo, como fundamental nas expectativas relacionadas ao programa do manifesto: a possibilidade de empreender-se “uma poesia de exportação”.

Uma única luta – a luta pelo caminho. Dividamos: poesia de importação. E a Poesia Pau-Brasil, de exportação.

[...]

A nunca exportação de poesia. A poesia anda oculta nos cipós maliciosos da sabedoria. Nas lianas da saudade universitária. (Idem, 18 de mar. 1924, 5).



Em um depoimento ao jornal *Diário de Lisboa*, quando já regressava ao Brasil a bordo do Marselha, Oswald anunciava uma das frases de efeito que integraria, com ligeiras diferenças, o “Manifesto da Poesia Pau Brasil”: “O relógio andava atrasado 30 anos. O que nós procuramos é acertá-lo...” (Idem, 19 de dez. 1923, 8). No texto veiculado no *Correio da Manhã*, asseverava-se: “O trabalho da geração futurista foi ciclópico. Acertar o relógio império da literatura nacional.” (Idem, 18 de mar. 1924, 5). O autor acreditava que as iniciativas dos modernistas comprometeram significativamente as estruturas de uma literatura parnasiana nacional, vista por seus opositores como defasada. No seu entendimento, os representantes da geração de 22 teriam incorporado as conquistas mais avançadas da vanguarda europeia, atualizando-se e modernizando-se. Por outro lado, tal processo, como se sabe, tornou ainda mais evidente a presença de uma dissociação ou de um desajuste que se instaurara entre a celebração da modernidade e a realidade contraditória, muitas vezes, problemática do país. Como harmonizar essas ambiências tão distintas, cujos caracteres o manifesto ocupar-se-ia, em parte, de expressar?

“Temos a base dupla e presente - a floresta e a escola. A raça crédula e dualista e a geometria, a álgebra e a química logo depois da mamadeira e do chá de erva-doce. Um misto de ‘dorme nenê que o bicho vem pegá’ e de equações”.  
(Ibidem, ibidem)

Conforme observara Silviano Santiago, por paradoxal que possa parecer, foi o desvio pelo primitivismo cubista de Picasso, além de outros vanguardistas europeus, que despertou o interesse de Oswald, bem como de outros artistas brasileiros e os fez enxergar, sem complexo de inferioridade, o passado cultural de seu país. “Lá da Europa, através da admiração que os cubistas expressavam pela arte africana, vieram os óculos que nos deixaram enxergar sem preconceitos elitistas as obras-primas barrocas, aparentemente toscas, de Aleijadinho e de mestre Ataíde, até então perdidas nos escombros da Vila Rica de Ouro Preto” (SANTIAGO, jan. / jun. 2005, 9). A poesia Pau Brasil tornava-se uma das imagens da tomada de consciência nacional, em que os intelectuais modernistas conviveriam e superariam seu sentimento de desconforto em face da presença, na realidade brasileira, de muitos aspectos e elementos considerados rudimentares. No momento em que se desperta um crescente interesse europeu pelo conhecimento das demais culturas, vistas agora como fonte e expressão do novo, legitimaram-se uma aceitação e uma exploração artística de elementos tradicionais e populares que, em circunstâncias anteriores, eram compreendidos, não raro, como sinais de atraso e de subdesenvolvimento.

No manifesto, a valorização do primitivo desenvolve-se sob um princípio mais ou menos definido. Defende-se que é por meio de um retorno às “bases reais do país”, a suas raízes históricas e culturais, que se tornaria possível “recomeçar novamente, partindo de quanto havia sido originariamente depreciado ou deturpado” (OLIVEIRA, 2002, 101). Tal orientação implicaria um exame não apenas das realizações artísticas, mas também da cultura brasileira em seus diferentes modos de expressão. A metáfora tomada das relações mercantilistas do passado, na avaliação do escritor, possibilitaria o resgate de uma identidade perdida, uma originalidade sufocada pelo processo de colonização, com suas imposições e abusos, cujos efeitos teriam concorrido para o estabelecimento de um servilismo nos diversos setores da vida nacional, inclusive no artístico-literário. Ao selecionar os recortes de crônicas coloniais para a sua “História do Brasil”, a primeira sequência de poemas do livro editado pela Au Sans Pareil, Oswald aparenta proceder, justamente, numa busca de fontes para essa poética brasileira de origens, fixando-lhe os primeiros elementos a partir da surpresa, do espanto do colonizador.

Tal originalidade deveria insinuar-se igualmente sobre os produtos do horizonte técnico-industrial do primeiro quarto do século XX, a fim de assimilá-los à paisagem e às condições locais: “Apenas brasileiros de nossa época. O necessário de química, de mecânica, de economia e de balística. Tudo digerido” (ANDRADE, 18 de mar. 1924, 5). Depois de intelectualmente assimilados, absorvidos, os objetos emblemáticos da modernidade tornar-se-iam também fatos da cultura brasileira, esteticamente significativos. Anúncios publicitários e trechos de programas de rádio misturam-se a convites, bilhetes, diálogos colhidos no meio urbano no processo de registro da vida citadina. Exemplar, nesse sentido, torna-se a série “Postes da Light”, cujo título alude à instalação da eletricidade nas ruas da capital paulista, substituindo-se os velhos lampiões, no contexto de modernização da paisagem e da vida metropolitana. O poema “ideal bandeirante” parodia a linguagem da publicidade, valendo-se da ironia, na referência aos desbravadores do período colonial, para ilustrar as ambições da sociedade paulista séculos depois.

Tome este automóvel  
 E vá ver o Jardim New-Garden  
 Depois volte à rua da Boa Vista  
 Compre o seu lote  
 Registre a escritura  
 Boa firme e valiosa  
 E more nesse bairro romântico  
 Equivalente ao célebre  
 Bois de Boulogne  
 Prestações mensais  
 Sem juro. (Idem, 2003, 169)

O novo ideal de São Paulo vincula-se a condições bem diferentes daquelas dos antepassados, que apesar das ações amplamente questionáveis, detinham uma significativa admiração por parte de Oswald<sup>129</sup>. Não se trata mais de envolver-se em situações audaciosas, predispondo-se a conhecer novos territórios, estabelecendo novos limites para as dimensões do país. No século XX, as ambições relacionam-se a posse de uma residência em um “bairro romântico”, que fosse equivalente às localidades mais distintas de Paris.

Também em *Memórias sentimentais de João Miramar*, outra obra de cujo histórico de elaboração ocupou-se esta pesquisa, a referência à vida de São Paulo realiza-se em grande parte por meio da sátira e da paródia estilística. São recursos de que Oswald já lançara mão ao longo de sua atividade jornalística e literária, presentes desde o semanário *O Pirralho*, quando o escritor, sob o pseudônimo de Annibale Scipione, assinava “As cartas D’Abax’o Pigues”, imitando o dialeto ítalo-paulista. No romance, decerto, o estilo parodístico e satírico adquire uma expressão até então ímpar em sua prosa, contraindo, de acordo com Haroldo de Campos, diferentes níveis de manifestação. Chega-se mesmo a um desenvolvimento de uma “sátira dentro da sátira”, da qual constitui exemplo o episódio “89. Literatura”. Nele, Minão da Silva, personagem semiletrado, descrito como “jovem orgulho mulatal do grêmio” (ANDRADE, 1924, 66), parodia, em um arremedo de grandiloquência, um discurso pomposo, visando a ajustar-se às características da oratória vigente por meio da reprodução de seus lugares-comuns. (CAMPOS, 2004, 31)

Com efeito, as situações envolvendo Minão da Silva conferem uma nova dimensão à sátira, dinamizando o processo de decomposição irônico-paródica do arcabouço intelectual da sociedade brasileira. Ao lado do episódio referido por Haroldo de Campos, destaca-se, como significativo exemplo da função estratégica do personagem, uma carta de sua autoria, redigida sob a forma de um discurso caricato, na qual as preocupações com a emulação de uma linguagem mais acadêmica, de modelos retóricos convencionados, levam-no a preterir quaisquer desvelos com a coerência.

[...] aqui estudarei para ser a Luz de minha família. Representar talento com meu falecido avô Capitão Benedito da Força Pública, não estudando agora, quando mais o tempo passa e a Velhice chega conduz a Tristeza, porque este mundo é um passatempo que nós temos essa é a Verdade! Só temos que tratar do Futuro neste mundo não valhe nada a Beleza as Festas as Inlusão do mundo só o talento com o grande Rio Branco o Ouro Preto, O Padre Feijó, José Bonifácio, Rui Barbosa e outros que nem se sabe (ANDRADE, 1924, 91)

---

<sup>129</sup> Um dos documentos em que se torna possível perceber tal admiração consiste na conferência “L’Effort intellectuel du Brésil contemporain”, objeto de estudo do terceiro capítulo desta pesquisa.

Seguramente, esse consiste em um dos momentos da obra em que a perspectiva irônica manifesta-se em toda a sua potencialidade. Limitado em seus recursos intelectuais, Minão demonstra um domínio exíguo da norma culta. Ao mesmo tempo, revela-se um adepto fervoroso da linguagem e dos valores cultivados por uma intelectualidade caracterizada como conservadora. É a partir dessa dupla condição que convivem, no discurso da carta, a ausência de um maior nexo entre as ideias, os desvios ortográficos e o esforço por uma adoção de certos procedimentos, por Oswald, considerados passadistas. A ironia emerge por uma solução engenhosa: o personagem procura imitar um lugar-comum desse inventário, o uso de iniciais maiúsculas em substantivos comuns; todavia, aparenta proceder de modo aleatório nas escolhas dos vocábulos que pretende destacar, desprovendo tal recurso de qualquer significação. Assim, em suas ponderações artificiosas, vãs, Minão da Silva estaria bem próximo dos renomados Mandarin Pedroso e Pilatos da Glória. Situação que se confirmaria também na exaltação de Rui Barbosa, do Barão do Rio Branco e de “outros que nem se sabe”, numa referência ao perfil tido por estacionário e estagnado do meio intelectual brasileiro, preso a medalhões de sua cultura de modo ingênuo e acrítico.

A ideologia econômica dominante, o intelectualismo de confeitaria, a falsa moralidade, nada escapa à descrição satírica do autor. Algumas preferências, entretanto, parecem sustentar-se, tendo em vista a quantidade de remissões. Além das imagens de uma tímida e arrastada eloquência, a qual Oswald julga subsistir nas elites urbanas de seu tempo, sobressaem, no romance, representações que buscam fixar um caráter provinciano à sociedade paulista. O trecho a seguir, por exemplo, satiriza o papel de viajante rico na Europa, por meio da inserção de uma carta redigida da Itália por Nair, cunhada de João Miramar, comentando as suas impressões sobre a cidade de Veneza.

Meus queridos irmãos  
 Estivemos agora em Veneza, onde é muito bonito e célebre.  
 Mamãe ficou muito assustada com medo de nós cairmos nas ruas que são de água e nós ficamos aflitas, pensando que nem podíamos sair do hotel e só olhar da janela que dava para uns fundos mambembes. Foi a criada do hotel que nos ensinou que tem ruas por detrás.  
 Passeamos muito nas barcas chamadas gôndolas e vimos homens andando sem chapéu até de casaca. A Cotita achou que era um escândalo, mamãe também. Meu padraсто disse que ia andar em São Paulo para pegar moda.  
 [...]  
 P.S: Vimos a Ponte dos Suspiros onde morreu Romeu e Julieta e tiramos um retrato pegando nas pombas. Nair. (Ibidem, 78-9)

Situações críticas semelhantes estendem-se ao longo do romance, posicionando a sátira como o instrumento privilegiado de Oswald na expressão de sua leitura dos costumes e condutas característicos da sociedade paulista daquele primeiro quarto do século XX. Nesse processo, todos os personagens, conforme observa Haroldo de Campos, são mais ou menos reversíveis e configuram “uma mentalidade-tipo, que confere sentido à paródia e lhe dá unidade e continuidade” (CAMPOS, 2004, 29-30) no desenvolvimento da crítica social. Recolhera-os o escritor em suas próprias vivências, nos ambientes por que circulava na década de 10, como a Faculdade de Direito do Largo de São Francisco e a Sociedade Brasileira dos Homens de Letras. Com uma postura intensamente devoradora, Oswald aglutina, em seus romances, cenas cotidianas e as próprias experiências, transfigurando o vivido e o visto em texto. Tal característica torna-se mais evidente quando se lê o primeiro dos quatro tomos pretendidos pelo autor para a realização de *Um homem sem profissão*, ciclo de obras a que caberia o registro de suas “memórias e confissões”<sup>130</sup>.

Naturalmente, a transposição de suas experiências nos textos media-se por seu espírito criativo, que reúne uma extraordinária capacidade de improviso, já exercitada nos primeiros escritos. Conforme se observou no capítulo inicial, no artigo de estreia de Oswald na imprensa, *Pennando*, o impedimento à realização de uma cobertura direta da excursão do presidente Afonso Penna fez com que o escritor, a fim de esquivar-se da monotonia, se ocupasse de figuras que, apesar de menos ilustres, revelavam-se, em sua análise, mais pitorescas. De forma inopinada, o cotidiano da viagem, os tipos com que se depara no caminho, emergem como componentes de uma verdadeira anedota, rompendo com os esquemas de uma reportagem convencional.

Em se tratando do desenvolvimento de sua capacidade de improvisação, segundo sua fortuna crítica, amplamente manifesta nas duas obras em que se verificam as primeiras imagens de um Oswald vanguardista<sup>131</sup>, *Memórias sentimentais de João Miramar* e

---

<sup>130</sup> Oswald planejara, junto ao editor José Olympio, distribuir a publicação dos quatro tomos de suas memórias ordenando-as em torno da seguinte titulação: *Sob as ordens de mamãe, O salão e a selva, O solo das catacumbas e Para lá do trapézio sem redes*. Em depoimento à revista *Manchete*, explicou que “o primeiro relata sua infância, adolescência e primeira mocidade, de 1890 a 1919. No segundo, fala sobre o movimento modernista, a Semana de Arte Moderna e o Movimento Antropofágico, o ciclo áureo do café, até 1929. No terceiro, trata de suas experiências políticas, de 30 a 42. E no quarto, de acordo com a sua expressão, ‘desde o encontro com Maria Antonieta d’Alkmin até hoje’” (ANDRADE, 2009, 366-367). Apenas o volume *Um homem sem profissão. Memórias e Confissões I. Sob as ordens de mamãe* foi concluído e publicado. Na reedição de 2002 dessa obra, há um pequeno trecho do tomo *O salão e a selva* na seção de inéditos. Sua temática restringe-se às recordações da formatura na Faculdade de Direito do Largo de São Francisco, bem como às impressões negativas de Oswald em relação à instituição de ensino e ao comportamento dos bacharéis.

<sup>131</sup> Em “Miramar na mira”, Haroldo de Campos assim definira o livro de Oswald publicado em 1924: um romance “feito todo ele no fio de uma improvisação genial, pequena obra-prima de 163 episódios fragmentos condensados em pouco mais de cem páginas” (CAMPOS, 2004, 39-40).

“Manifesto da poesia Pau Brasil”, constituía-se, como um dos suportes privilegiados, a sua participação na composição de “O perfeito cozinheiro das almas deste mundo”. No diário coletivo da *garçonnière* que o escritor mantinha na rua Líbero Badaró, conforme apontou Mário da Silva Brito, observa-se a concepção de “um romance de nova estrutura, de técnica inusitada, de um surrealismo natural e espontâneo, em que estão o clima e os personagens que vão gerar e povoar”, entre outras realizações literárias, a narrativa de 1924 (BRITO, 1992, XI). O crítico, acertadamente, reconhece ainda que o gosto pelo trocadilho e o exercício do improvisado, antes de manifestarem-se na prosa inovadora de Miramar, foram cultivados abusivamente em sua experiência de diarista. De fato, trechos como o que se destaca a seguir, referente a um comentário rápido sobre uma anotação assinada por Cyclone, a normalista Maria de Lourdes Castro Dolzani, poderiam figurar naturalmente em *Memórias sentimentais*:

Eu tinha três amigas.....  
A primeira partiu..... A segunda.....  
A terceira.....

Quem o sabe?  
Cyclone

A segunda? Repartiu.  
Miramar (ANDRADE, 1992, 3)

Essa possibilidade de figuração talvez faculte ainda algumas conjecturas em relação aos aproveitamentos críticos e literários de Oswald decorrentes de sua viagem à Europa. O contato com o espírito subversivo de uma vanguarda artística e a vivência direta de uma atmosfera conturbada, na qual se manifestam múltiplos propósitos de reformulações estéticas, teriam concorrido para uma dupla libertação. A primeira relaciona-se, por meio das sugestões plásticas das iniciativas pictóricas e das orientações estilísticas adotadas por um tipo de literatura vanguardista, à disposição de uma série de recursos que lhe permitiam exorcizar o seu temor de “escrever bonito demais” e “destróçar todo o material linguístico que utilizava” (ANDRADE, 1945, 16). A segunda consiste no estabelecimento das condições para que viesse à tona, em suas obras reconhecidamente literárias, a personalidade irreverente, dotada de uma verve humorística e irônica ímpar no primeiro tempo do modernismo brasileiro. Sua permanência em Paris durante o ano de 1923 parece ter legitimado a presença do *blagueur*, retomando o termo que Mário de Andrade, no artigo da *Revista do Brasil* sobre *Memórias sentimentais de João Miramar*, reconhece como comum nas referências públicas ao escritor (set. 1924).

Na crítica empreendida sobre a publicação, Mario de Andrade ressalta que o “trocadilho enxameia”, citando, como um dos exemplos, o seguinte trecho: “Ao longo do

longo viaduto bandos de bondes iam para as bandas da Avenida” (Ibidem, ibidem). O estilo impresso a tais construções, no entanto, não se constitui como uma inovação nos textos de Oswald. Já em *O Pirralho*, na seção “Telegramas derretidos”, cujo título corresponde a uma piada com a coluna “Telegramas retidos”, comumente veiculada nos periódicos, podiam-se ler estes tipos de expressão: “Notícias do Tyrol dizem que diversos tirolezes atiraram tiros no trem que transitava de Trento para Trieste”; “O lago de Garda está guardado por uma porção de guardas” (22 de mai. 1915, 7). Ou jogos de palavras alusivos a fatos históricos, semelhantes ao transcrito abaixo:

Consta que o rei Victor Manuel olhando para o mapa da região de Trento disse:  
– Te entro!. (22 de mai. 1915, 7).

As iniciativas do escritor que sucedem ao “Manifesto da Poesia Pau Brasil” e ao romance *Memórias sentimentais de João Miramar* mantêm, cada uma a seu modo, um apelo humorístico<sup>132</sup>. Os livros de poemas *Pau Brasil* e *Primeiro caderno do aluno de poesia Oswald de Andrade*, o romance *Serafim Ponte Grande* e o “Manifesto Antropófago”, que consolidam a imagem de autor vanguardista desenvolvem-no, de modo semelhante às publicações anteriores, por meio da sátira, ironia, paródia e de outros recursos, hoje, amparados por uma extensa fortuna crítica. A esse respeito, Antonio Candido cogita que a presença ou a ausência do humor torna-se decisiva na determinação de cada um dos “Dois Oswalds”: no modernista aparentado às vanguardas europeias, manifesta-se em toda a sua vitalidade; no passadista, “ligado tanto à *écriture artiste* quanto à retórica neo-simbolista”, põe-se de lado (CANDIDO, 1992, 137). Sua análise destaca ainda que nenhum dos modernistas “mais do que Oswald usou o ‘claro riso’<sup>133</sup> como ingrediente libertador, que nele foi também condição de emergência” (Ibidem, ibidem).

Também Setembrino Barroso, em seu texto sobre a dualidade de Oswald, reconhecia o humor do escritor como uma característica positiva. Elogiava-se “o dono de um espírito profundo e tranquilo de artista, mas de artista humano que até na graça, até no chiste, até no humor, até no ridículo, percebe e acentua a tragédia do homem, a miséria edificante do homem” (BARROSO, 25 de mar. 1928, 2). No seu entendimento, entretanto, o autor, “traquinas”, às vezes ria demais, maravilhado com as descobertas que julgava ter realizado na ambiência europeia. Esta pesquisa ocupou-se dos primeiros risos, ou antes, das anedotas que o

<sup>132</sup> Não são considerados aqui os romances *A estrela de absinto* e *A escada de Jacob*, publicados, respectivamente em 1927 e 1934, mas redigidos, conforme se destacou ao longo da pesquisa, entre 1917 e 1921.

<sup>133</sup> Alusão ao artigo “O claro riso dos modernos”, de autoria de Ronald de Carvalho.

fizeram rir. Procurou-se demarcar certos percursos na constituição do “agitador”, “que prega doutrinas absurdas” e “brinca com coisas sérias” (Ibidem, ibidem). A brincadeira, como se sabe, duraria ainda mais alguns anos, consolidando a sua imagem de autor vanguardista. Um novo cadinho de uma prosa brasileira moderna e uma nova orientação a partir da qual se poderia repensar, por exemplo, uma dinâmica mais adequada de apropriação das iniciativas estéticas em voga na Europa, estariam por vir. Trata-se, todavia, de outros roteiros.



## REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Guilherme de. Cinco depoimentos. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, p. 4, 26 set. 1954.

\_\_\_\_\_. [Carta] ago.-set.? 1923. Rio de Janeiro [para] ANDRADE, Mario de. São Paulo. 2f. IEB/USP. Comenta sobre compositores e suas peças. Alude a conferências divulgando o modernismo: a sua própria, a de Oswald de Andrade em Paris e a de Ronald de Carvalho no México.

\_\_\_\_\_. [Carta] 09 out. 1925. Rio de Janeiro [para] ANDRADE, Mario de. São Paulo. 1f. IEB/USP. Tece considerações sobre Pau Brasil, divergindo do primitivismo de Oswald de Andrade. Notícia a publicação de sua História da Música. Realiza queixas sobre a fita gasta usada por Mário de Andrade na datilografia da última carta.

ALPHONSUS, João. Um livro. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, p.15, 1 jan. 1925.

AMARAL, Aracy. *Blaise Cendrars no Brasil e os modernistas*. São Paulo: Ed. 34, 1997.

\_\_\_\_\_. *Tarsila: sua obra e seu tempo*. São Paulo: Edusp; Ed. 34, 2003.

\_\_\_\_\_. Blaise Cendrars. *Diário de São Paulo*, São Paulo, p. 7, 19 out. 1938.

\_\_\_\_\_. Tarsila do Amaral, a interessante artista brasileira, dá-nos as suas impressões. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, p. 2, 25 dez. 1923.

ANDRADE, Carlos Drummond de. O homem do Pau Brasil. O Mês Modernista que ia ser futurista. *A Noite*, Rio de Janeiro, p.1, 14 dez. 1925.

\_\_\_\_\_. [Carta] 03 jan. 1925 [para] ANDRADE, Oswald de. apud BOAVENTURA, Maria Eugênia. *O salão e a selva: uma biografia ilustrada de Oswald de Andrade*. São Paulo: Ex Libris, 1995.

ANDRADE, Gênese. Oswald de Andrade em torno de 1922: descompassos entre teoria e expressão estética. *Remate de Males*, Campinas, v. 33, n. 1-2, p. 113-33, 2013.

ANDRADE, Marília de. Fragmentos de memória e fantasia. In: ANDRADE, Marília de; RIBEIRO, Ésio Macedo (Org.). *Maria Antonieta d'Alkmin e Oswald de Andrade: Marco Zero*. São Paulo: EDUSP, 2003.

ANDRADE, Mario de. [Carta] 22 mai. 1923. São Paulo [para] BANDEIRA, Manoel. Rio de Janeiro. 2f. MORAES, Marco Antônio de (Org.). *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira*. São Paulo: EDUSP/IEB, 2000.

\_\_\_\_\_. [Carta] 15 nov. 1923. São Paulo [para] BANDEIRA, Manoel. Rio de Janeiro. 2f. MORAES, Marco Antônio de (Org.). *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira*. São Paulo: EDUSP/IEB, 2000.

ANDRADE, Mario de. [Carta] 11 ago. 1924. São Paulo [para] MILLIET, Sérgio. Paris. 2f. IEB/USP. Tece considerações sobre o romance de Oswald, “Memórias sentimentais de João Miramar”, e solicita notícias dos brasileiros que se encontram em Paris.

\_\_\_\_\_. *A escrava que não é Isaura*: discurso sobre algumas tendências da poesia modernista. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2010.

\_\_\_\_\_. Osvaldo de Andrade. *Revista do Brasil*, São Paulo, ano 9, v. 25, n. 105, p. 26-33, set. 1924.

ANDRADE, Oswald de. A arte e a literatura do Brasil moderno. Apreciação de Oswald de Andrade. *Diário de Lisboa*, Lisboa, p. 8, 19 dez. 1923.

\_\_\_\_\_. A atualidade de Babilônia. *Correio Paulistano*, São Paulo, p. 5, 11 jan. 1923.

\_\_\_\_\_. A conferência de Plínio Barreto – Os mortos. Fim de batalha. Lanterna Mágica. *O Pirralho*, São Paulo, ano 4, n. 160, p. 7-8, 07 nov. 1914.

\_\_\_\_\_. A estrela de absinto. *Klaxon*, São Paulo, n. 6, p. 3-4.

\_\_\_\_\_. *A estrela de absinto*. São Paulo: Hélios, 1927.

\_\_\_\_\_. I. Alma. In: \_\_\_\_\_. *Os condenados: A trilogia do exílio*. São Paulo: Globo, 2003.

\_\_\_\_\_. A exposição Anita Malfatti. *Jornal do Comércio*, São Paulo, p. 4, 11 jan. 1918.

\_\_\_\_\_. A poesia Pau Brasil – Resposta a Tristão de Athayde. *O Jornal*, Rio de Janeiro, p. 4, 18 set. 1925.

\_\_\_\_\_. A propósito do ‘Amor imortal’. Carta aberta a José Antônio Nogueira. Lanterna Mágica. *O Pirralho*, São Paulo, ano 4, n. 192, p. 7-9, 19 jun. 1915.

\_\_\_\_\_. A questão estética do momento. *Novíssima*, São Paulo, ano 1, n. 2, p. 17-18, fev. 1924.

\_\_\_\_\_. *A recusa*: drama em 3 atos. São Paulo, 1913 (manuscrito1). Caderno manuscrito com páginas numeradas de 1 a 26. Xerox pertencente à Biblioteca da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP).

\_\_\_\_\_. (Annibale Scipione). As Cartas D’Abax’o Pigues. *O Pirralho*, São Paulo, p. 2, 19 ago. 1911.

\_\_\_\_\_. A última entrevista. In: \_\_\_\_\_. *Os dentes do dragão*. Organização, introdução e notas de Maria Eugênia Boaventura. São Paulo: Globo, 2009. p. 396-402.

\_\_\_\_\_. Ambientes intelectuais de Paris. *Correio Paulistano*, São Paulo, p. 3, 11 abr. 1924.

\_\_\_\_\_. Ambientes intelectuais de Paris. *Correio Paulistano*, São Paulo, p. 3, 12 abr. 1924.

\_\_\_\_\_. Anúnciação de Pirandello. *Correio Paulistano*, São Paulo, p. 3, 29 jun. 1923.

ANDRADE, Oswald de. Arte do Centenário. *Jornal do Comércio*, São Paulo, p. 4, 16 maio 1920.

\_\_\_\_\_. Blaise Cendrars: um mestre da sensibilidade contemporânea. *Jornal do Comércio*, São Paulo, p. 3, 13 fev. 1924.

\_\_\_\_\_. [Carta] 25 dez. 1922. Rio de Janeiro [para] ANDRADE, Mario de. São Paulo. 2f. IEB/USP. Ao partir para a Europa, despede-se de Mario de Andrade.

\_\_\_\_\_. [Cartão-postal] 07 jan. 1923, Las Palmas [para] ANDRADE, Mario de. São Paulo. 1f. IEB/USP. Realiza uma brincadeira, aproximando bananas e modernidade.

\_\_\_\_\_. [Cartão-postal] 15 fev. 1923, Lisboa [para] ANDRADE, Mario de. São Paulo. 1f. IEB/USP. Informa o encontro com o filho, Nonê.

\_\_\_\_\_. [Carta] 25 fev. 1923. Paris [para] ANDRADE, Mario de. São Paulo. 1f. IEB/USP. Relata o contato, em Paris, com Jules Romains e Valéry Larbaud. Insiste no pedido de remessa de publicações modernistas brasileiras e manifesta o desejo de ver Klaxon vendida em livraria parisiense. Notícia a visita de intelectuais franceses ao ateliê de Victor Brecheret.

\_\_\_\_\_. [Carta] 04 mar. 1923. Paris [para] ANDRADE, Mario de. São Paulo. 2f. IEB/USP. Solicita a remessa de Klaxon e da Revista do Brasil. Realiza críticas ao Salão dos Independentes. Valoriza Picasso, conhecido por intermédio de Jules Romains, Max Jacob, Blaise Cendrars e Jean Cocteau.

\_\_\_\_\_. [Carta] 07 mar. 1923. Paris [para] ANDRADE, Mario de. São Paulo. 1f. IEB/USP. Realiza comentários sobre a vida agitada em Paris. Relata o contato com Valéry Larbaud, a amizade com Jules Romains e o almoço com Jean Cocteau no restaurante “Le boeuf sur le toit”.

\_\_\_\_\_. [Carta] 10 mar. 1923. Paris [para] LOBATO, Monteiro. São Paulo. 3f. CEDAE/UNICAMP. Informa sobre o interesse de literatos franceses em conhecer a obra de autores brasileiros e solicita, para fins de propaganda, o envio de livros e da *Revista do Brasil*.

\_\_\_\_\_. [Carta] 18 abr. 1923. Paris [para] ANDRADE, Mario de. São Paulo. 1f. IEB/USP. Fala da amizade com Picasso, Cocteau, Romains, Valéry Larbaud e fornece notícias de planejada tradução francesa de *Os condenados*. Informa que pretende “lançar” os modernistas de São Paulo em sua conferência na Sorbonne, intitulada “L’effort intellectuel du Brésil contemporain”.

\_\_\_\_\_. [Carta] abr. 1923. Paris [para] ANDRADE, Mario de. São Paulo. 2f. IEB/USP. A vida em Paris, encontro com Blaise Cendrars; Fala da conferência a ser proferida na Sorbonne e noticia a chegada de Sérgio Milliet e o contato com escritores franceses.

\_\_\_\_\_. [Carta] 15 mai. 1923. Paris [para] ANDRADE, Mario de. São Paulo. 1f. IEB/USP. Fornece notícias da conferência “L’effort intellectuel du Brésil contemporain”, proferida pelo remetente na Sorbonne, com a presença de Jules Romains, Juan Gris, Nicolas Baudoin entre outros. Fala da amizade com Cendrars, Cocteau e Picasso.

ANDRADE, Oswald de. [Carta] jun. 1923. Paris [para] LOBATO, Monteiro. São Paulo. 2f. CEDAE/UNICAMP. Relata a sua estada em Paris, comenta a conferência que proferiu na Sorbonne e a realização de visitas a escritores e intelectuais franceses.

\_\_\_\_\_. [Carta] 02 jul. 1923. Paris [para] LOBATO, Monteiro. São Paulo. 2f. CEDAE/UNICAMP. Sugere a publicação na *Revista do Brasil* de sua conferência realizada na Sorbonne e comenta as impressões causadas por *Urupês*, *Cidades Mortas* e *Onda Verde* junto aos franceses.

\_\_\_\_\_. [Carta] 31 de mar. 1927. São Paulo [para] COUTO, Ribeiro. São Paulo. 1f. IEB/USP. Fala da amizade com Picasso, Cocteau, Romain, Valéry Larbaud e fornece notícias de planejada tradução francesa de *Os condenados*. Informa sobre as características da poesia Pau Brasil e fornece uma breve biografia a seu remetente.

\_\_\_\_\_. Dicionário do Hermes. *O Pirralho*, São Paulo, p. 20, 3 maio 1913.

\_\_\_\_\_. Dois emancipados. In: \_\_\_\_\_. *Estética e política*. Organização, introdução e notas de Maria Eugênia Boaventura. São Paulo: Globo, 2011. p. 96-101.

\_\_\_\_\_. E a Guerra – A opinião católica – O Renascimento religioso na França – Basílicas e Bombas – Em que se relembra uma frase de Parsifal – O conferencista Podrecca e a sua filosofia da Minestra. *Lanterna Mágica. O Pirralho*, São Paulo, p. 7-10, 24 out. 1914.

\_\_\_\_\_. Eça de Queiroz. *Lanterna Mágica. O Pirralho*, São Paulo, p. 7-10, 13 mar. 1915.

\_\_\_\_\_. Em prol de uma pintura nacional. *Lanterna Mágica. O Pirralho*, São Paulo, p. 7-9, 02 jan. 1915.

\_\_\_\_\_. Embaixada artística: Minas histórica através da visão de um esteta moderno. *Diário de Minas*, Belo Horizonte, p. 3, 27 abr. 1924.

\_\_\_\_\_. Estou profundamente abatido: meu chamado não teve resposta. In: \_\_\_\_\_. *Os dentes do dragão*. Organização, introdução e notas de Maria Eugênia Boaventura. São Paulo: Globo, 2009. p. 380-387.

\_\_\_\_\_. Eva. *Lanterna Mágica. O Pirralho*, São Paulo, p. 8-10, 17 jul. 1915.

\_\_\_\_\_. História de máscaras. *Lanterna Mágica. O Pirralho*, São Paulo, ano 4, n. 174, p. 7-10, 13 fev. 1915.

\_\_\_\_\_. Informe sobre o Modernismo. In: BOAVENTURA, Maria Eugênia (Org.). *Estética e política*. São Paulo: Globo, 2011. p. 144-155.

\_\_\_\_\_. José Wasth. *Correio Paulistano*, São Paulo, p. 2, 12 jan. 1916.

\_\_\_\_\_. L'effort intellectuel du Brésil contemporain. *Revue de l'Amérique Latine*, Paris, ano 2, v. 5, p. 197-207, jul. 1923.

\_\_\_\_\_. Literatura contemporânea. *Jornal do Comércio*, São Paulo, p. 4-5, 12 jun. 1921.

- ANDRADE, Oswald de. Manhã no Rio. *A Vida Moderna*, São Paulo, ano 11, n. 297, p. 22, 5 out. 1916.
- \_\_\_\_\_. Manifesto Antropófago. *Revista de Antropofagia*, São Paulo, ano 1, n. 1, p.3-7, maio 1928.
- \_\_\_\_\_. Manifesto da Poesia Pau Brasil. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, p. 5, 18 mar. 1924.
- \_\_\_\_\_. *Memórias sentimentais de João Miramar*. São Paulo, 1918. (manuscrito2). Caderno manuscrito com páginas numeradas de 1 a 341. Original pertencente ao Centro de Documentação Cultural Alexandre Eulálio, Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas (CEDAE / IEL-UNICAMP).
- \_\_\_\_\_. *Memórias sentimentais de João Miramar*. São Paulo: Livraria Editora Independência, 1924.
- \_\_\_\_\_. *Memórias sentimentais de João Miramar*. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1964.
- \_\_\_\_\_. *Memórias sentimentais de João Miramar*. São Paulo: Globo, 2004.
- \_\_\_\_\_. Munich. *A Cigarra*, São Paulo, ano 3, n. 48, p. 35, 17 ago. 1916.
- \_\_\_\_\_. Na Morgue. *Correio Paulistano*, São Paulo, p. 1, 14 maio 1921.
- \_\_\_\_\_. Naturalismo e arte dos ambientes. Lanterna Mágica. *O Pirralho*, São Paulo, p. 7-9, 09 jan. 1915.
- \_\_\_\_\_. O apólogo de Carlos Alberto. *A Cigarra*, São Paulo, ano 3, n. 57, p. 31, 28 dez. 1916.
- \_\_\_\_\_. O Correio Paulistano e o movimento modernista. *Correio Paulistano*, São Paulo, p. 3, 26 jun. 1949.
- \_\_\_\_\_. O esforço intelectual do Brasil contemporâneo. *Revista do Brasil*, São Paulo, v. 24, n. 96, p. 383-389, dez. 1923.
- \_\_\_\_\_. O esforço intelectual do Brasil contemporâneo. Suplemento Literário. Tradução: Heitor Martins. *Minas Gerais*, Belo Horizonte, p. 4-5, 04 abr. 1968.
- \_\_\_\_\_. O esforço intelectual do Brasil contemporâneo. In: BATISTA, Marta Rossetti; LOPEZ, Telê Porto Ancona; LIMA, Yone Soares de. *Brasil: 1º tempo modernista – 1917/29, Documentação*. São Paulo: IEB, 1972. p. 208-216.
- \_\_\_\_\_. O esforço intelectual do Brasil contemporâneo. In: BOAVENTURA, Maria Eugênia (Org.). *Estética e política*. São Paulo: Globo, 2011. p. 39-53.
- \_\_\_\_\_. O espirro moderno. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, p. 3, 10 jul. 1924.

ANDRADE, Oswald de. O Futurismo tem tendências clássicas. *Jornal do Comércio*, São Paulo, p. 3, 11 nov. 1922.

\_\_\_\_\_. O idílio dos sinos. *Correio Paulistano*, São Paulo, p. 1, 24 maio 1921.

\_\_\_\_\_. O modernismo. *Anhemi*, São Paulo, n. 49, p. 23-32, dez. 1954.

\_\_\_\_\_. O momento literário paulista. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, p. 2, 18 out. 1921.

\_\_\_\_\_. *O nu de Orazi. Reconciliação*. São Paulo, [1919?]. (manuscrito3). Folha avulsa, sem numeração. Original pertencente ao Centro de Documentação Cultural Alexandre Eulálio, Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas (CEDAE / IEL-UNICAMP).

\_\_\_\_\_. *O perfeito cozinheiro das almas deste mundo*. São Paulo: Globo, 1992.

\_\_\_\_\_. O sentido do interior. In: BOAVENTURA, Maria Eugênia (Org.). *Estética e política*. São Paulo: Globo, 2011. p. 315-331.

\_\_\_\_\_. O sonho perdido. *A Vida Moderna*, São Paulo, ano 11, n. 302, p. 30, 28 dez. 1916.

\_\_\_\_\_. O triunfo de uma revolução. *Jornal do Comércio*, São Paulo, p. 2, 08 fev. 1922.

\_\_\_\_\_. O veleiro. *A Vida Moderna*, São Paulo, ano 11, n. 291, p. 5, 06 jul. 1916.

\_\_\_\_\_. *Os condenados*. Porto Alegre: Livraria do Globo, 1941.

\_\_\_\_\_. *Os condenados*. São Paulo: Monteiro Lobato e Associados, 1922.

\_\_\_\_\_. Páginas de atelier. *Jornal do Comércio*, São Paulo, p. 2, 14 jun. 1921.

\_\_\_\_\_. Passam três sombras loiras... *A Vida Moderna*, São Paulo, ano 11, n. 294, p. 4, 24 ago. 1916.

\_\_\_\_\_. Pau Brasil. *O Jornal*, Rio de Janeiro, p. 1-2, 16 jun. 1925.

\_\_\_\_\_. *Pau Brasil*. São Paulo: Globo, 2003.

\_\_\_\_\_. Paul Fort príncipe. *Jornal do Comércio*, São Paulo, p. 3, 04 jul. 1921.

\_\_\_\_\_. Pennando – De São Paulo a Curitiba. *Diário Popular*, São Paulo, p. 1, 13 abr. 1909.

\_\_\_\_\_. Pennando – De São Paulo a Curitiba. *Diário Popular*, São Paulo, p. 1, 14 abr. 1909.

\_\_\_\_\_. Pequena tabuada do espírito contemporâneo *Correio Paulistano*, São Paulo, p. 3, 24 maio 1923.

\_\_\_\_\_. *Ponta de Lança*. São Paulo: Martins Editora, 1945.

\_\_\_\_\_. Preocupações brasileiras. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, p. 1, 20 dez. 1923.

ANDRADE, Oswald de. Primeira gente. *Correio Paulistano*, São Paulo, p. 1, 21 abr. 1921.

\_\_\_\_\_. Primeira página, Oswald de Andrade, Memórias Sentimentais de João Miramar. *O Pirralho*, São Paulo, ano 6, n. 237, p. 5. 12 maio 1917.

\_\_\_\_\_. Questões de arte. *Jornal do Comércio*, São Paulo, p. 5, 25 jul. 1921.

\_\_\_\_\_. Rumo à vida sensacional. *O Pirralho*, São Paulo, ano 6, n. 238, p. 7, 20 maio 1917.

\_\_\_\_\_. Semana de Arte Moderna. *Jornal do Comércio*, São Paulo, p. 4, 11 fev. 1922.

\_\_\_\_\_. Serra acima. *A Vida Moderna*, São Paulo, ano 11, n. 298, p. 13-14, 19 out. 1916.

\_\_\_\_\_. Três capítulos – ‘IX Barcelona’, ‘XXV 14 de julho em Paris’, ‘LI Os cinco dominós’. *O Onze de Agosto*, São Paulo, n. 45, p. 14-16, maio 1919.

\_\_\_\_\_. Últimas noites no mar. *A Cigarra*, São Paulo, ano 3, n. 49, p. 27, 31 ago. 1916.

\_\_\_\_\_. *Um homem sem profissão; Memórias e confissões; Sob as ordens de mamãe*. São Paulo: Globo, 2002.

\_\_\_\_\_. Vantagens do caos brasileiro. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, p. 1, 12 dez. 1923.

\_\_\_\_\_. Veneza. *A Vida Moderna*, São Paulo, ano 11, n. 290, p. 20, 22 jun. 1916.

\_\_\_\_\_. Vida provinciana. *A Vida Moderna*, São Paulo, ano 11, n. 296, p. 6, 21 set. 1916.

\_\_\_\_\_. Vida provinciana. *O Pirralho*, São Paulo, ano 6, n. 223, p. 4, 30 set. 1916.

\_\_\_\_\_. Visões e recordações – Lourdes. Lanterna Mágica. *O Pirralho*, São Paulo, ano 4, n. 175, p. 7-9, 20 fev. 1915.

\_\_\_\_\_. Visões e recordações – Uma noite no ‘Lapin Agile’ em Paris. Lanterna Mágica. *O Pirralho*, São Paulo, p. 7-10, 10 abr. 1915.

\_\_\_\_\_. Visões e recordações – Uma representação de Grasso na Sicília. Lanterna Mágica. *O Pirralho*, São Paulo, p. 7-10, 23 jan. 1915.

\_\_\_\_\_. XI - Até Roma. XII - O encontro. XIII – Caracciolo. XIV - A Paris. XV - Hotel de Russie. XVI - O apartamento do bairro latino. São Paulo, [1921?]. (manuscrito4). Maço de 4 folhas, numeradas. Original pertencente ao Centro de Documentação Cultural Alexandre Eulálio, Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas (CEDAE / IEL-UNICAMP).

ANDRADE, Oswald de; ALMEIDA, Guilherme de. Mon coeur balance. *A Cigarra*, São Paulo, ano 2, n. 34, p. 33-36, 19 jan. 1916.

ANDRADE, Oswald de; MALFATTI, Anita; MARTINS, Luís. O fascismo quis conquistar o movimento modernista de 1922. *Diretrizes*, Rio de Janeiro, p. 12-13, 17 jun. 1943.

APOLLINAIRE, Guillaume. *Oeuvres en prose complètes*. Paris: Gallimard, 1991. t.2.

AUTORES & Livros. *América Brasileira*, Rio de Janeiro, ano 3, n. 33, p. 298-300, set. 1924.

BANDEIRA, Manuel. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1993.

BARBOSA, João Alexandre. A modernidade do romance. In: SANT'ANNA, Affonso Romano de (Org.). *O livro do seminário: ensaios*. São Paulo: L. R. Editora, 1983. p. 19-42.

BARROS, Antonio Carlos Couto de. Os condenados, Oswald de Andrade, *Klaxon*, São Paulo, n. 6, p. 13-14, out. 1922.

BARROSO, Setembrino. Carta de Tayuvira. O que me dizem os livros. *Correio Paulistano*, São Paulo, p. 2, 13 mar. 1928.

\_\_\_\_\_. Carta de Tayuvira. O que me dizem os livros. *Correio Paulistano*, São Paulo, p. 2, 25 mar. 1928.

BELLUZZO, Ana Maria de Moraes. *Voltolino e as raízes do modernismo*. São Paulo: Marco Zero, 1992.

BILAC, Olavo. *A Notícia*, Rio de Janeiro, p. 2, 08 nov. 1893.

\_\_\_\_\_. *Obra reunida*; organização e introdução de Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1996.

BITTENCOURT, João Fábio. *Theatros e Salões e O Pirralho: a primeira escrita e a ficção de Oswald de Andrade*. 2013. Dissertação (Mestrado) - Unicamp, Campinas, 2013.

BOAVENTURA, Maria Eugênia. Cinquenta setas de sarcasmo. In: ANDRADE, Oswald de. In: *Os dentes do dragão*; organização, introdução e notas de Maria Eugênia Boaventura. São Paulo: Globo, 2009. p. 9-20.

\_\_\_\_\_. O projeto Pau Brasil: nacionalismo e inventividade. *Remate de Males*, Campinas, v. 6, p. 45-52, jun. 1986.

\_\_\_\_\_. *O salão e a selva: uma biografia ilustrada de Oswald de Andrade*. São Paulo: Ex Libris, 1995.

BORGES, Marizete Rabelo. Alma, um romance cinematográfico. *Cerrados: Revista do curso de Pós-Graduação em Literatura Brasileira*, Brasília, n. 7, p. 126-39, 1998.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2006.

\_\_\_\_\_. *O pré-modernismo*. São Paulo: Cultrix, 1966.

BRITO, Dolor. Mon coeur balance. *O Pirralho*, São Paulo, p. 5-6, 08 jan. 1916.

BRITO, Mário da Silva. *As metamorfoses de Oswald de Andrade*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1972.



BRITO, Mário da Silva. O aluno de romance Oswald de Andrade. In: ANDRADE, Oswald de. *Os condenados: a trilogia do exílio*. São Paulo: Globo, 2008. p. 7-33.

\_\_\_\_\_. O perfeito cozinheiro das almas deste mundo. In: ANDRADE, Oswald de. *O perfeito cozinheiro das almas deste mundo*. São Paulo: Globo, 1992. p. vii-xii.

BROCA, José Brito. *A vida literária no Brasil: 1900*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.

\_\_\_\_\_. Blaise Cendrars no Brasil, em 1924. *Letras e Artes. A Manhã*, Rio de Janeiro, p. 4, 04 maio 1952.

\_\_\_\_\_. Quando Paul Fort esteve no Brasil. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, p. 9, 24 set. 1960.

CAMPOS, Haroldo de. Estilística miramarina. In: \_\_\_\_\_. *Metalinguagem & outras metas: ensaios de teoria e crítica literária*. São Paulo: Perspectiva, 2010. p. 97-107.

\_\_\_\_\_. Miramar na mira. In: ANDRADE, Oswald de. *Memórias sentimentais de João Miramar*. São Paulo: Globo, 2004. p. 19-60.

\_\_\_\_\_. Uma poética da radicalidade. In: ANDRADE, Oswald. *Pau Brasil*. São Paulo: Globo, 2003. p. 7-72.

CANDIDO, Antonio. Digressão sentimental sobre Oswald de Andrade. In: \_\_\_\_\_. *Vários escritos*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004. p. 33-61.

\_\_\_\_\_. Estouro e libertação. In: \_\_\_\_\_. *Brigada ligeira*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011. p. 11-27.

\_\_\_\_\_. *Literatura e Sociedade: estudos de teoria e história literária*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010.

\_\_\_\_\_. Os dois Oswalds. *Itinerários*, Araraquara, n. 3, p. 135-46, 1992.

\_\_\_\_\_. Prefácio. In: ANDRADE, Oswald de. *Memórias sentimentais de João Miramar*. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1964. p. 5-6.

CENDRARS, Blaise. *Du monde entier au coeur du monde*. Paris: Denoël, 1957.

\_\_\_\_\_. *Tout autour d'aujourd'hui: oeuvres completes*. Paris: Denoël, 2005. t. 10.

CHALMERS, Vera Maria. *3 linhas e 4 verdades: o jornalismo de Oswald de Andrade*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1976.

\_\_\_\_\_. Oswald de Andrade n'O Pirralho. *Remate de Males*, Campinas, SP, v. 33, n. 1-2, p. 91-11, 2013.

\_\_\_\_\_. Seis capítulos de Oswald de Andrade. *Literatura e Sociedade*, São Paulo, v. 7, n. 7, p. 178-194, 2004.

CHASTENET, Jacques. *Quand le boeuf montait sur le toit*. Paris: Libraire Arthème Fayad, 1958.

CHIARELLI, Tadeu. *Um jeca nos vernissages*. São Paulo: Edusp, 1995.

CLIFFORD, James. *A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2011.

COCTEAU, Jean. *Le coq et l'arlequin: notes autour de la musique*. Paris: Stock, 2009.

COLABORAÇÃO francesa. *O Pirralho*, São Paulo, p. 21, 1 fev. 1913.

COMO foi. *O Pirralho*, São Paulo, p. 3-4, 12 ago. 1911.

COTTINGTON, David. *Cubismo*. São Paulo: Cosac & Naify, 1999.

COUTINHO, Galeão. Wagner em Xiririca, *Jornal de Notícias*, São Paulo, p. 2, 17 set. 1947.

COUTO, Ribeiro. A propósito das Ideias de Jeca Tatu. Caboclisto. *Correio Paulistano*, São Paulo, p. 1, 07 jul. 1920.

CRÔNICA Social. *Correio Paulistano*, São Paulo, p. 4, 11 jan. 1923.

CRÔNICA Social. *Correio Paulistano*, São Paulo, p. 3, 06 fev. 1924.

CRÔNICA Social. *Correio Paulistano*, São Paulo, p. 6, 20 ago. 1926.

CRÔNICA Social. *Correio Paulistano*, São Paulo, p. 5, 06 maio 1928.

CRUZ, Heloisa de Faria. *São Paulo em Papel e Tinta: periodismo e vida urbana, 1890-1915*. São Paulo: Educ/Fapesp, 2000.

CUMPRIMENTOS. *Diário Popular*, São Paulo, p. 3, 11 jan. 1911.

DAGEN, Philippe. *Le peintre, le poète, le sauvage: les voies du primitivisme dans l'art français*. Paris: Flammarion, 1998.

DEFINE, Antonio. Mon coeur balance e Leur ame. *O Pirralho*, São Paulo, p. 7-10, 29 jul. 1916.

DI CAVALCANTI, Emiliano. *Viagem da Minha Vida: memórias*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1955. v.1

DINIZ, Dilma Castelo Branco. A gênese da Poesia Pau-Brasil: um escritor brasileiro na França. *O Eixo e a Roda*, Belo Horizonte, v. 09/10, p. 75-83, 2003/2004.

DUMAS, Georges. A cadeira luso-brasileira na Sorbonne. *Correio Paulistano*, São Paulo, p. 3, 29 mar. 1923.

DURKHEIM, Émile. *As formas elementares da vida religiosa: o sistema totêmico na Austrália*. São Paulo: Paulus, 2001.

EPSTEIN, Jean. Le cinema et les lettres modernes. In: \_\_\_\_\_. *Écrits sur le cinéma 1921-1953*. Paris: Seghers, 1974. t. 1, p. 65-69.

ESTUDOS brasileiros na Sorbonne. *Correio Paulistano*, São Paulo, p. 1, 07 fev. 1923.

EULÁLIO, Alexandre. *A aventura brasileira de Blaise Cendrars*. São Paulo: EDUSP, 2001.

EXPOSIÇÃO Lasar Segall. Registro de Arte. *Correio Paulistano*, São Paulo, p. 1, 2 abr. 1913.

FONSECA, Cristina. *Juó Bananére: o abuso em blague*. São Paulo: Editora 34, 2001.

FONSECA, Maria Augusta. *Oswald de Andrade: biografia*. São Paulo: Globo, 2007.

FORTES, Carlos. A propósito das “Memórias sentimentais de João Miramar... Carta aberta a Oswald d’ Andrade. *A Cigarra*, São Paulo, ano 3, n. 54, p. 23-24, 09 nov. 1916.

FRAGA, Eudinyr. As peças em francês. In: ANDRADE, Oswald; ALMEIDA, Guilherme de. *Mon coeur balance; Leur âme*. São Paulo: Globo, 2003. p. 15-26.

FRAGA, Eudinyr. Teatro inédito de Oswald de Andrade. *D.O. Leitura*, São Paulo, v.5, n. 55, dez. 1986, p. 6-7.

FRANCA, Leonel. *Noções de história da filosofia*. Rio de Janeiro: Agir, 1965.

FREUD, Sigmund. *Totem e tabu e outros trabalhos*. Rio de Janeiro: Imago, 2006.

GAHISTO, Manoel. Les tendances nouvelles – quelques noms et quelques livres: Alberto Rangel, João Ribeiro, Amadeu Amaral e Monteiro Lobato. *Revue de l’Amérique Latine*, Paris, ano 2, v. 4, p. 64-70, jan. 1923.

GAMA, Jayme da. A vida mundana. *O Pirralho*, São Paulo, p. 10, 12 ago. 1911.

GAZETA de Notícias, Rio de Janeiro, p. 3, 11 out. 1900.

GAZETA do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, p. 3, 06 abr. 1816.

GAZETA Teatral. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, p. 5, 12 abr. 1916.

GAZETA Teatral. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, p. 5, 16 abr. 1916.

GIUCCI, Guillermo. *A vida cultural do automóvel: percursos da modernidade cinética*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.

GLEIZES, Albert. L’Affaire Dada. *Action: cahiers individualistes de philosophie et d’art*, Paris, ano 1, n. 3, p. 26-32, abr. 1920.

- GOLDWATER, Robert. *Le primitivisme dans l'art modern*. Paris: P.U.F., 1988.
- GOLL, Claire. *La Poursuite du vent*. Paris: Olivier Orban, 1976.
- GOMES, Gina Maria. A cidade moderna de Os condenados. *Cadernos do IL*, Porto Alegre, n. 43, p. 354-363, dez. 2011.
- GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. *Sergio Milliet, crítico de arte*. São Paulo: Edusp/Perspectiva, 1992.
- GUÉNON, René. La méthode intuitive de M. Bergson. *Revue philosophique de la France et de l'étranger*, Paris, ano 45, n. 89-90, p. 301-305, jul./ago. 1920.
- GUIMARÃES, Luís. *Villa-Lobos visto da plateia e na intimidade (1912-1935)*. Rio de Janeiro: Arte Moderna, 1972.
- GUSTINI, Mario. A hora futurista que passou... *A. B. C.*, Rio de Janeiro, ano 12, n. 610, p. 11-12, 13 nov. 1926.
- HARRISON, Charles, FRASCINA, Francis, PERRY, Gill. *Primitivismo, Cubismo, Abstração: começo do século XX*. São Paulo: Cosac & Naify, 1998.
- HELENA, Lucia. *Totens e tabus da modernidade brasileira. Símbolo e alegoria na obra de Oswald de Andrade*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro / CEUFF, 1985.
- J. OSWALD Junior. *O Pirralho*, São Paulo, p. 8, 20 set. 1913.
- JARRIGE, Pierre. La Revue de l'Amérique Latine: historia e ideas. *Revista Europea de Información y Documentación sobre América Latina*, ano 3, n. 5, p. 97-128, 1994.
- JORDAN, Matthew F. *Le Jazz: Jazz and French Cultural Identity*. Champaign: University of Illinois Press, 2010.
- JORNAL do Brasil, Rio de Janeiro, p. 18, 05 fev. 1924.
- KLAXON, São Paulo, n. 7, p. 18, 30 nov. 1922.
- KRZYWKOWSKI, Isabelle. *Le temps et l'espace sont morts hier – les années 1910-1920: poésie et poétique de la première avant-garde*. Paris: L'improviste, 2006.
- LA MAIN gauche. *Jornal do Comércio*, São Paulo, p. 3-4, 06 maio 1889.
- LAUDE, Jean. *La peinture française (1905-1914) et "l'Art nègre"*. Contribution à l'étude des sources du fauvisme et du cubisme. Paris: Klincksieck, 1968.
- LE CONGRÈS Pan-noir. *Le Confédéré*, Martigny, p. 2, 09 set. 1921.
- LE GENTIL, Georges. Le cinquantenaire de Castro Alves. *Revue de l'Amérique Latine*, Paris, ano 1, v. 3, p. 196-203, mar. 1922.

LEVIN, Orna Messer. *Pequena taboada do teatro oswaldiano*. 1995. Tese (Doutorado) - Unicamp, Campinas, 1995.

LHOTE, André. Ingres vu par un peintre. *La Nouvelle Revue Française*, Paris, v. 17, n. 96, p. 274-292, ago. 1921.

\_\_\_\_\_. *Traité du paysage*. Paris: Floury, 1984.

LIMA, Alceu Amoroso. Literatura Suicida I – Lucidez. *Correio Paulistano*, São Paulo, p. 4, 28 jun. 1925.

\_\_\_\_\_. Literatura Suicida II – Atenção!! *Correio Paulistano*, São Paulo, p. 4, 09 jul 1925.

\_\_\_\_\_. Vida Literária. *O Jornal*, Rio de Janeiro, p. 1, 21 jan. 1923.

LOBATO, José Bento Monteiro. A Propósito de Wash Rodrigues. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, p. 5, 09 jan. 1916.

\_\_\_\_\_. Almeida Jr. *Revista do Brasil*, v. 4, n. 13, p. 35-51, jan. 1917.

\_\_\_\_\_. Oswald de Andrade – Os condenados. *Revista do Brasil*, São Paulo, ano 6, v. 21, p. 68-69, set. 1922.

\_\_\_\_\_. Pensionamento de artistas. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, p. 3, 16 jan. 1916.

MACHADO, Alexandre Marcondes (Juó Bananére). Círculo vizioso. *O Pirralho*, São Paulo, p. 17, 27 set. 1913.

MAGALDI, Sábato. *Teatro da ruptura*. São Paulo: Global, 2004.

MARTINS, Heitor. Oswald de Andrade na Sorbonne. Suplemento Literário. *Minas Gerais*, Belo Horizonte, p. 4, 04 abr. 1968.

MARTINS, Wilson. *História da inteligência brasileira (1915-1933)*. Ponta Grossa: UEPG, 2010. v.6.

\_\_\_\_\_. Um radical II. Suplemento Literário. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, p. 2, 03 dez. 1966.

MAUPASSANT, Guy de. A vagabunda (La rempailleuse). *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, p. 1-2, 22 abr. 1884.

\_\_\_\_\_. *Contes et nouvelles I, II*. Paris: Gallimard, 2008. (Collection Bibliothèque de la Pléiade).

\_\_\_\_\_. Noite de primavera (Par un soir de printemps). *O Pirralho*, São Paulo, ano 1, n. 35, p. 3; 3-14, 06 abr. 1912.

\_\_\_\_\_. Notes d'un voyageur. In: \_\_\_\_\_. *Oeuvres complètes de Guy de Maupassant*. Paris: Louis Connard, Libraire-Éditeur, 1908. p. 263-272.

MAUPASSANT, Guy de. O garrafão (Le petit fût). *Correio Paulistano*, São Paulo, p. 1-2, 03 dez. 1893.

MIDDLETON, John C. The Rise of Primitivism an its Relevance to the Poetry of Expressionism and Dada. In: GANZ, Peter. *The Discontinuous Tradition. Studies in German Literature in honour of Ernest Ludwig Stahl*. Oxford: Clarendon, 1971. p. 182-203.

MILHAUD, Darius. *Études*. Paris: Claude Aveline, 1927.

\_\_\_\_\_. *Notes sans Musique*. Paris: Julliard, 1949.

MILLIET, Sérgio. [Carta] ant. 15 mai. 1923. Paris [para] ANDRADE, Mario de. São Paulo. 4f. IEB/USP. Notícia a publicação de *Chaplinaide* de Ivan Goll; relata o encontro com o autor que tenciona incluir os modernistas brasileiros em suplemento de sua *Antologie mondiale de poésie contemporaine*.

\_\_\_\_\_. A trilogia do exílio. *Planalto – Quinzenário de Cultura*, São Paulo, ano 1, n. 8, p. 6, 1 set. 1941.

\_\_\_\_\_. Antônio de Alcântara Machado. In: \_\_\_\_\_. *Brás, Bexiga e Barra Funda e Laranja da China*. São Paulo, Livraria Martins Editora, 1944.

\_\_\_\_\_. *Diário Crítico*. São Paulo: Martins/EDUSP, 1981. v. 9.

\_\_\_\_\_. Une semaine d'Art Moderne à S. Paulo. *Lumière*, Antuérpia, ano 3, n. 7, abr. 1922.

MIRANDA, Luiz Felipe; RAMOS, Fernão. *Enciclopédia do cinema brasileiro*. São Paulo: Senac, 2000.

MON coeur balance. *O Pirralho*, São Paulo, p. 11, 08 jan. 1916.

MOURA, Jean-Marc. *L'Europe littéraire et l'ailleurs*. Paris: P.U.F., 1998.

NA EUROPA. *O Pirralho*, São Paulo, p. 11, 10 fev. 1912.

NÄSLUND, Erik. *Rolf de Maré: art collector, ballet director, museum creator*. Londres: Dance Bks, 2009.

NEEDEL, Jeffrey D. *Belle Époque Tropical: Sociedade e cultura de elite no Rio de Janeiro na virada do século*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

NEVES, Ângela das. *A volta do Horla: a recepção de Guy de Maupassant no Brasil*. 2007. Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

NOGUEIRA, Hamilton. Mentalidade nova. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, p. 2, 17 dez. 1927.

NOTÍCIAS telegráficas. *Correio Paulistano*, São Paulo, p. 1, 06 fev. 1924.

NUNES, Benedito. Antropofagia ao alcance de todos. In: ANDRADE, Oswald. *A utopia antropofágica*. São Paulo: Globo, 2011. p. 07-56.

\_\_\_\_\_. *Oswald canibal*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

OLIVEIRA, Lúcia Lippi. *Nós e eles: relações culturais entre brasileiros e imigrantes*. Rio de Janeiro: FGV, 2006.

OLIVEIRA, Vera Lúcia de. *Poesia, mito e história no Modernismo brasileiro*. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

O PAÍS, Rio de Janeiro, p. 4, 07 jan. 1916.

O PIRRALHO, São Paulo, p. 7, 09 set. 1911.

O PIRRALHO, São Paulo, p. 14, 16 mar. 1912.

O PIRRALHO, São Paulo, 25 jan. 1913.

O QUEIXOSO, São Paulo, p. 5, 13 jan. 1916.

OSWALD de Andrade. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, p. 2, 30 dez. 1923.

OSWALD de Andrade fala na Sorbonne. Que diz o *Figaro* sobre a conferência do escritor patricio. *Correio Paulistano*, São Paulo, p. 2, 14 ago. 1923.

OSWALD Junior. *O Pirralho*, São Paulo, p. 11, 10 fev. 1912.

OSWALD Junior. *O Pirralho*, São Paulo, p. 21, 14 set. 1912.

PICCHIA, Menotti Del (Helios). Futurismo-assu. Crônica Social. *Correio Paulistano*, São Paulo, p. 3, 20 jun. 1924.

\_\_\_\_\_. (Helios). Uma conferência. Crônica Social. *Correio Paulistano*, São Paulo, p. 3, 16 maio 1923.

\_\_\_\_\_. (Helios). De triunfo em triunfo... Crônica Social. *Correio Paulistano*, São Paulo, p. 3, 17 jun. 1923.

\_\_\_\_\_. Livros Novos. *Correio Paulistano*, São Paulo, p. 3, 15 jun. 1924.

PINTO, Adolpho Augusto. *Embelezamento de São Paulo*. São Paulo: Tipografia Cardozo Filho, 1912.

PINTOR russo. *O Pirralho*, São Paulo, p. 16, 22 mar. 1913.

PIRES, Homero. Eça, apedrejado. *A Notícia*, Salvador, p. 1;3, 18 mar. 1915.

PRADO, Antonio Arnoni. *Trincheira, palco e letras: crítica, literatura e utopia no Brasil*. Rio de Janeiro: Cosac Naify, 2004.

PRADO, Paulo. Poesia Pau Brasil. *Revista do Brasil*, São Paulo, ano 9, v. 24, n. 106, p. 108-111, out. 1924.

QUEIROZ, Eça de. *Últimas páginas*. Porto: Lello & Irmão, 1976.

REGISTRO Literário. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, p. 8, 20 dez. 1922.

RIVAS, Pierre. *Encontro entre literaturas*: França, Brasil, Portugal. São Paulo: HUCITEC, 1995.

\_\_\_\_\_. Paris como a capital literária da América Latina. In: CHIAPPINI, Livia; AGUIAR, Flávio Wolf de (Org.). *Literatura e história na América Latina*. São Paulo: EDUSP, 1991. p. 99-114.

SAADIA, Oissila; ZERBINI, Laurick. *La construction du discours colonial*: L'empire français aux XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles. Paris: Karthala, 2009.

SABATIER, Robert. *Histoire de la poésie française*: la poésie du XXe siècle: tradition et evolution. Paris: Albin Michel, 1982. v.1.

SANTIAGO, Silviano. A França entre a Brazil Railway e o Contestado, entre o café e o Modernismo. *Revista Confraria*, ano 2, n. 13, mar./abr. 2007.

\_\_\_\_\_. Mário, Oswald e Carlos, intérpretes do Brasil. *Alceu*, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, p. 5-17, jan./jun. 2005.

SANTOS, Carlos José Ferreira dos. *Nem tudo era italiano*: São Paulo e pobreza 1890-1915. São Paulo: Anablume; Fapesp, 2003.

SCHWARTZ, Jorge (Org.). *Vanguardas Latino-Americanas*: polêmicas, manifestos e textos críticos. São Paulo: Iluminuras; Fapesp; Edusp, 2008.

\_\_\_\_\_. Nota introdutória. In: ANDRADE, Oswald; ALMEIDA, Guilherme de. *Mon coeur balance; Leur âme*. São Paulo: Globo, 2003. p. 7-11.

\_\_\_\_\_. *Vanguarda e cosmopolitismo na década de 20*: Oliverio Girondo e Oswald de Andrade. São Paulo: Editora Perspectiva, 1983.

SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

\_\_\_\_\_. *Orfeu extático na metrópole*: São Paulo sociedade e cultura nos frementes anos 20. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

SIGNIFICAÇÃO. *Klaxon*, São Paulo, n.1, p. 1-3, 15 maio 1922.

SIMMEL, Georg. A metrópole e a vida mental. In: VELHO, Otávio Guilherme (Org.). *O fenômeno urbano*. Rio de Janeiro: Zahar, 1967.

SODRÉ, Nelson Werneck. *História da imprensa no Brasil*. São Paulo: Mauad, 1998.



SORRISOS e frivolidades. *Revista da Semana*, Rio de Janeiro, ano 17, n. 25, p. 12, 29 jul. 1916.

STEINS, Martin. *Blaise Cendrars: bilans nègres*. Paris: Lettres Modernes, 1977.

SÜSSEKIND, Flora. *Cinematógrafo de letras*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

TEATROS e Salões. *Diário Popular*, São Paulo, p. 3, 12 ago, 1911.

TELEGRAMAS derretidos. *O Pirralho*, São Paulo, p. 7, 22 maio 1915.

TONNET-LACROIX, Eliane. *Après-guerre et sensibilités littéraires (1919-1924)*. Paris: Publications de la Sorbonne, 1991.

TRAVASSOS, Elizabeth; LAGO, Manoel Aranha Corrêa do. Darius Milhaud e os “compositores de tangos, maxixes, sambas e cateretês”. *Revista Brasileira*, Rio de Janeiro, v. 11, n. 43, p. 109-43, 2005.

TZARA, Tristan. *Oeuvres Complètes*. Paris: Flammarion, 1975. t.1.

VAZ, Ângela Omati Aguiar. *Guarujá, três momentos de uma mesma história*. Santos: Espaço do Autor, 2003.