# Uma enorme risada: o espírito cômico na Literatura modernista brasileira

K. DAVID JACKSON

Yale University - USA

#### Resumo

O artigo desenvolve o tema da relevância do cômico na formação do primeiro modernismo, como revelador - das contradições culturais do Brasil de então. O humor é apresentado como forma de sátira social tal como expresso nos manifestos c nos poemas-piada, especialmente em Oswald de Andrade, assim como em outros escritores da época.

## Palavras-chave

Modernismo; cōmico; humor; Oswald de Andrade.

### Abstract

The article develops the theme of the importance of the humorous for the formation of early modernism, insofar as it reveals the cultural contradictions of the Brazil of the period. Humor is presented as a type of social satire, as expressed in the manifestos and joke-poems, particularly in Oswald de Andrade but also in other writers of the period.

### Keywords

Modernism; comic; humor; Oswald de Andradc. amor

Humor

(Primeiro caderno do aluno de poesia Oswald de Andrade)

i devagar

Rabiscando em tinta vermelha de um lado a outro uma página do grande livro de recortes guardado na garçonnière de Oswald de Andrade em São Paulo em 1918, a espirituosa e jovem musa Deisi anotou as palavras "Ri devagar!".1 Com essa expressão, satirizava de modo inteligente as pretensões estéticas do clube de cavalheiros que a haviam adotado, habitado por jovens artistas e boêmios em reclusão da cidade, ao mesmo tempo que prefigurava o espírito cômico que permearia a literatura e artes modernistas ao longo da década de 1920. O título brincalhão do livro de recortes, O perfeito cozinheiro das almas deste mundo, comunica o humor em sua equação entre arte e vida. O imperativo folgazão de Deisi tem o ar de manifesto, um desafio zombeteiro a realizar o truque do arlequim ou a desmascarar uma fachada social, atos altamente valorizados pelo pré-modernismo. Vista como uma simples marca em tinta vermelha, sua inscrição se vale da sabedoria primordial do riso como remédio, tocando a grandeza e miséria da comédia social e humana. Aos dezoito anos, Deisi alcançou o ápice do jogo cômico universal. Sua grande risada vermelha ocorreu no auge de seu papel como musa do início do Modernismo, o ápice da efervescência de uma vida que terminou tragicamente aos 19 anos.2

Por expressar sua inteligência por meio do humor e da irreverência, os boêmios literários foram aliados e precursores dos modernistas. Talvez para compensar a falta de uma tradição filosófica nacional, o humor foi o veículo escolhido pelo qual a sociedade brasileira expressava suas idéias.<sup>3</sup> Jorge de Sena explica como o

Tradução de Sandra Guardini T. Vasconcelos.

Oswald de Andrade (1890-1954), um dos mais importantes escritores e intelectuais modernistas, era nessa época recém-formado em Direito, ligado a círculos literários boêmios e decadentistas. O diário desse momento de fermento pré-modernista surgiu numa suntuosa edição fac-similar em 1987 (O perfeito cozinheiro das almas deste mundo, São Paulo, Ex-Libris).

<sup>2</sup> Para a inteligente e tempestuosa história de "Daisy" ou "Miss Ciclone" (Maria de Lourdes D'Olzani de Andrade), consultar T. V. de Almeida, *A ausência lilás da Semana de Arte Moderna*,

Florianópolis, Livraria e Editora Obra Jurídica Ltda., 1998.

J. Lustosa, Brasil pelo método confuso: humor e boemia em Mendes Fradique, Rio de Janeiro, 1993, p. 72. Somando-se à história brasileira, José Madeira de Freitas também publicou uma gramática cômica portuguesa pelo "método confuso".

humor foi empregado tanto para minar a presunção como para explorar os extremos da estrutura social entre os valores modernistas e tradicionais nos primeiros anos da urbanização e industrialização de São Paulo:

E como a expressão literária e artística estava sendo ridicularizada pelo modernismo europeu, que tinha de lutar contra a falsa seriedade, era evidente que o uso de graças, de transformação de algumas criações estéticas e coisas cómicas, o humor, a ironia, a demolição de tudo que era considerado sagrado e respeitável iria ser dirigido, no Brasil, não só contra o estabelecido intelectual, mas também contra o abismo que nele existia entre a vida real e a contemporânea que tinha apenas a externa aparência de progresso. (1998, p. 100)

Durante a década que antecedeu o principal evento de uma geração, a Semana de Arte Moderna de 1922, as revistas de São Paulo se encheram de caricaturas e pastiches de uma cidade inchando com imigrantes e uma modernização incipiente.<sup>4</sup> A revista de Oswald de Andrade O Pirralho (1912-1918) introduziu As Cartas d'Abax'o Pigues no dialeto macarrônico ítalo-paulista de Alexandre Ribeiro Marcondes Machado (1892-1933), que usava o pseudônimo de Juó Bananere. As revistas Papel e Tinta e Fon-Fon, mais art-nouveau que esprit-nouveau, traziam caricaturas de Oswald e de outros ocupantes dos círculos de elite, enquanto a imprensa marrom denunciava o escândalo. A foto de Oswald de terno branco em O Parafuso com a legenda, "Sedutor de Menores", aludia à insistente mas frustrada perseguição do escritor a uma jovem dançarina que ele conheceu a bordo em uma primeira viagem à Europa.<sup>5</sup> O mundo social da belle-époque tropical fin-de-siècle brasileira, talhada nos estilos da commedia dell'arte e "sorriso da sociedade" popularizados pelos textos de Afrânio Peixoto, borrava intencionalmente as distinções entre jogo e realidade, arte e vida. Produzia personagens em busca de autores, que no romance modernista se tornaram três narradores-personagens ficcionais do decênio de 1920, os alter-egos de Oswald, João Miramar e Serafim Ponte Grande, e o herói amazônico sem nenhum caráter de Mário de Andrade, Macunaíma.6

A viagem, a fantasia de carnaval, a persona artística, o estereótipo regional e o imigrante étnico são ingredientes principais de um auto-retrato jocoso da modernidade brasileira do início do século XX. O primeiro número do jornal de vanguarda Klaxon em 1922 proclama uma justa revolta contra o passado, que deve ser acompanhada da construção da felicidade, como se a exuberância fosse um

componente material da construção de uma nova sociedade nacional. O manifesto de *Klaxon* afirma: "A farsa e o burlesco não nos causam repulsa, assim como não causaram repulsa a Dante, Shakespeare ou Cervantes". O cruzamento do riso com a revolta fornece o foco teórico necessário para compreender o espírito cômico do modernismo, tanto em seu momento histórico como em sua recapitulação de temas cômicos universais.

### Teoria cômica: do ridículo ao sublime

Os ensaístas ingleses e franceses que analisaram a natureza do cômico, de Meredith a Baudelaire e Bergson, postulam diferenças tanto em gênero como em grau no que diz respeito à comédia na literatura. Tal como descrito por esses ensaístas, poder-se-ia dizer que o cômico opera em duas vertentes, o primeiro tipo representando distância, separação e crítica da realidade, caracterizado pelo engenho, sátira ou zombaria, e um segundo, representando empatia, inteireza e identificação com a realidade, marcado pela falta de percepção do eu, pela embriaguez e pelo sublime. O primeiro é composto de conflitos, diferenças, reações e contradições, enquanto o segundo é feito de harmonia, aceitação, jogo, síntese e participação. Um outro modo de conceber essa dinâmica reside na diferença entre a crítica racional da vida, as incompatibilidades da mente e matéria, por um lado, e, por outro, a incorporação da voz narrativa numa realidade superior, porém em última instância efêmera para além da razão e do eu.

Ao procurar definir a natureza do cômico na primeira vertente, os ensaístas abordam diferenças percebidas em grau, que um narrador ou sujeito observa no funcionamento usual da realidade externa. Baudelaire escreve que o humor é "essencialmente contraditório" e surge de um "sentimento duplo". Bergson, de modo mais abstrato, afirma que é uma "encruzilhada" que resulta da "rigidez aplicada ao movimento da vida". O humor seria assim um traço inerente a qualquer observação individual da mudança e multiplicidade da realidade, da qual se diz muitas vezes ser mais estranha que a ficção As contradições entre as expectativas de um observador e a realidade observada, a essência do que Baudelaire chama de "miséria" da comédia, motivam uma seqüência de reações e formas de

<sup>&</sup>lt;sup>4</sup> Para um retrato e história da cidade, ver R. Morse, Formação histórica de São Paulo (de comunidade a metrópole), São Paulo, Disusão Europeia do Livro, 1970 (em inglês, From Community to Metropolis, Gainesville, University of Florida Press, 1958).

<sup>&</sup>lt;sup>5</sup> Para a história dessas e de outras aventuras na vida de Oswald de Andrade, consultar M. A. Fonseca, Oswald de Andrade: Biografia, São Paulo, Art Editora, Secretaria de Estado da Cultura, 1990. Um panorama da cultura urbana brasileira na época pode ser encontrado em J. Needell, A Tropical Belle-Epoque: Elite Culture and Society in Turn-of-the-Century Rio de Janeiro, Cambridge, New York, Cambridge University Press, 1987.

<sup>°</sup> Estes são os três principais romances de vanguarda do Modernismo: *Memórias sentimentais de João Miramar* (1924) e *Serafim Ponte Grande* (1933) de Oswald de Andrade, e *Macunaima* (1928) de Mário de Andrade.

<sup>&</sup>lt;sup>7</sup> Em 1919, o modernista Ronald de Carvalho, que tinha ligações com o Futurismo português, publicou um livro em francês sobre Rabelais (Rabclais et le rire de la Renaissance, pref, de Luc Duratin, Paris: E. Hazan, 1932), ao passo que Oswald de Andrade usou uma citação ilustrada de Don Quixote em um fragmento publicado em O Pirralho em 1916, anunciado como parte de seu romance em preparação, Memórias sentimentais de João Miramar. Don Quixote também foi o título de uma revista na qual Mendes Fradique serializou seu ensaio cômico, Brasil pelo método confuso. No "Manifesto Antropófago" (1928), Oswald se apropriou de citações famosas de Shakespeare, deformadas para se adequar a um contexto brasileiro ("Tupi or not Tupi, that is the question"). Esses exemplos mostram que os escritores modernistas brasileiros tinham consciência de sua relação com a tradição cômica da literatura européia, que havia sido tão bem explorada nos principais romances de Machado de Assis, dos quais eles também se valeram em suas obras.

comportamento no observador que são consideradas características do cômico em seu sentido mais amplo. Enquanto os ensaístas não organizam seus insights a essas reações em qualquer ordem específica, suas observações não obstante sugerem uma estrutura ao leitor. Níveis cada vez mais profundos e mais expressionistas de envolvimento com o mundo humano e social resultam num efeito de montanharussa, com base no nível e intensidade da crítica do narrador. No primeiro nível, estariam os sentimentos de superioridade mental do narrador, seguidos do pastiche, zombaria e sátira e, finalmente, do envilecimento moral ou físico, envolvendo o grotesco, a violência, e o desfiguramento corporal.

Na primeira vertente, a superioridade e distância da observação colocam o narrador acima dos infortúnios, enfermidades, fracassos e loucuras – as categorias são de Baudelaire – do que o poeta francês chama, prefigurando Bakhtin, de um mundo carnavalesco. O nível do pastiche envolve, por outro lado, o conceito baudelairíano de humor "significativo", que é o humor derivado do conteúdo cultural que tem origem no interior da sociedade, embora inocente em intento. O terceiro nível, o do envilecimento moral associado a expressões rabelaisianas de "spleen" ou "selvageria cômica", vem do corpo, enquanto o envilecimento e o desfiguramento são também manifestações da idéia baudelairiana da "origem diabólica" do modo cômico mais baixo. Quando a serviço da moral, o riso é um meio de exprimir fúria e ataque violento; quando físico, o cômico encarna a fúria, o sofrimento ou desfiguramento. Ambos os casos foram considerados por Baudelaire como espécies de hipérbole, ao passo que o leitor contemporaneo pode pensar neles como ritualísticos. Bergson igualmente distingue entre os lados moral e sísico da comédia, definindo-os como o cômico de sacto e de jure; para ele, o contraste dos aspectos mais baixos da comédia com a realidade é a origem da farsa. Na esfera social, o alvo do riso é com frequência os costumes e a cumplicidade de um grupo social. Enquanto sua importância social é compreendida como um corretivo, Bergson vai mais além a fim de encontrar um propósito inconsciente implícito de humilhar ou repreender. Essa intenção primeira, velada, é descrita usando uma terminologia psicológica no lugar do recurso anterior de Baudelaire ao "spleen cômico".

Os ensaístas sugerem ainda uma diferença de natureza entre o humor, como um modo de tratar e conceber a realidade, e aquela da lógica descritiva comum. O cómico na sua forma mais destilada é descrito como pura idéia, gênio, ou engenho, dirigido a um sujeito sem qualquer medida obrigatória de piedade, compreensão ou compaixão. Para Meredith, o cômico é uma forma de gênio, que existe para defender a razão, e sua forma ideal de expressão é o engenho. Meredith o concebe funcionando no interior da sociedade para obter uma compreensão sutil do momento presente, que em sua época seria mais bem expressa sutilmente, como por meio de um sorriso sagaz. A sátira, nesse esquema, seria considerada um golpe violento, e o ridículo, visto como completamente fora dos limites, para além do cômico. Bergson igualmente descreve o humor como desinteressado e indiferente, atraente apenas para a inteligência. O puro engenho, embora admirado por seu brilho e gênio, é ao mesmo tempo poderoso e insensível na intenção e deveria ser manuseado com reserva e comedimento pelos cavalheiros.

A noção de que o humor é diferente pela sua natureza, formando uma segunda hermenêutica, subjaz à definição da segunda vertente. Baudelaire postula um papel estético e filosófico primordial para a comédia, afirmando que o humor constitui uma forma tanto de beleza como de conhecimento. A comédia é "um dos elementos eternos da beleza", entendida como uma das categorias e metas primeiras da filosofia. O sábio pode ser cômico, assim como o tolo, na medida em que a sabedoria também se exprime por meio do que Baudelaire chama de "natureza primordial do riso", que faz parte da grandeza do gênero cômico. Bergson evoca o sublime como um dos dois lados do cômico; dessa perspectiva, arte e vida são vistas juntas como um todo. Mais do que originar de diferenças em perspectiva, o cômico sublime permanece intimamente identificado com a vida real e dessa maneira, na opinião de Bergson, leva a uma análise mais profunda dela do que a que resulta do choque de diferentes perspectivas ou modos de ser. Baudelaire fala da "embriaguez aturdida" de um estado cômico absoluto, que não tem consciência de si e de sua unidade com a bela, sábia, e sublime comédia da vida.

A introdução de Frank Muir ao Oxford Book of Humorous Prose sugere uma hierarquia funcional para a natureza do cômico, cujas categorias podem ser adaptadas utilmente para uma análise abrangente. Muir discute diferentes tipos de comédia baseado em perspectivas de sátira ou da crítica corretiva da vida, assim como reações zombeteiras às contradições da vida que cortam a contrapelo. O que Muir denomina "comédia" se refere ao processo curativo de correção moral, no qual o riso expressa a caricatura ou o pastiche do cômico inocente. Sua segunda categoria, o "humor", especificamente associada aos ingleses, está mais próxima da comédia de tipos humanos ou persona intimamente identificados com hábitos sociais, costumes ou lugar, particularmente aqueles que agem nos disfarces de uma sociedade teatral, mascarada ou carnavalizada. Os impulsos psicológicos e eróticos inerentes a esse humor podem produzir exemplos de desvio e loucura, no primeiro caso, ou de spleen, envilecimento, e do fisicamente grotesco e diabólico, no segundo. Sua terceira categoria de "bufonaria" sugere um estado de atavismo ou primitivismo para além do jogo social do humor. O bufão encarna uma subcorrente intuitiva que desafia o engenho racional transmutando suas percepções e atitudes críticas em um estado primal ou ritual de ridículo e insensatez.

Embora Muir não mencione o cômico universal de Baudelaire e Bergson, encontrado no conhecimento, na beleza ou no sublime, essa segunda vertente é ainda, em nossa opinião, uma categoria crucial de análise do cômico. Ela representa a realidade superior do humor definido como filosofia e jogo, cuja percepção está "fora do eu" e além da agência. Um insight na insensatez de tudo e na nossa inevitável participação nisso é uma das revelações do riso e uma trilha importante para alcançar a idéia bergsoniana do sublime. Significativamente, essa segunda vertente do cômico completa de fato um círculo fornecendo uma conclusão ou resolução significativa à dialética de diferença e crítica cômica. O engenho — a pura idéia e o gênio de Meredith — se coloca entre as duas vertentes do cômico, ligando-os e completando o círculo. A inteligência "desinteressada e indiferente" do engenho pode se inclinar seja para a crítica da vida e dos hábitos sociais seja para uma percepção superior de sua própria natureza cômica, seu papel na comédia

e riso universais do mundo. Governadas pela chaveta do engenho, as categorias da primeira vertente (comédia, humor, bufonaria) e da segunda (cômico universal) fornecem uma estrutura abrangente para a apresentação e análise do humor. As duas vertentes, com seus pólos negativos e positivos, constroem uma corrente que explodirá na enorme risada da literatura modernista brasileira.

A primeira vertente do cômico: manifestos interessantíssimos

O engenho dos autores modernistas brasileiros após 1922, a expressão de seu "gênio puro", é o resultado de uma síntese surpreendente de elementos muito dispares. É um corte sincrônico que une fontes diversas de informação estética para epitomizar um conceito ou trazer uma ideia a um único ponto de agudeza ou resolução. No poema de Raul Bopp sobre o saber amazônico, Cobra Norato (1931), por exemplo, as árvores da floresta se telegrafam. A perturbadora simbiose do orgânico e do elétrico cria uma moderna moldura arquitetônica e uma linguagem futurista para a vasta paisagem interior do Brasil. Na esteira da Semana de Arte Moderna em São Paulo, em 1922, Mário de Andrade publicou os poemas de Paulicéia desvairada com um prefacio vanguardista intitulado "Prefacio interessantissimo". No estilo de uma carta ou nota, é endereçado "A Mário de Andrade, Amado Mestre" e assinado "Mário de Andrade", que sob o disfarce de um discípulo elogia o "outro" Mário como seu mestre e senhor. Usando a linguagem de um manifesto, Mário proclama dramaticamente seu martírio a serviço do ideal do mestre. O prefácio explora a questão de autor e persona, uma abertura para o mundo de autoria virtual aperfeiçoado nos heterônimos do celebrado poeta português Fernando Pessoa. Numa inversão retórica e jogo de identidade comparáveis no romance, o herói amazônico de Mário de Andrade, Macunaíma, que viajou para São Paulo para recuperar um amuleto mágico, escreve sua famosa "Carta pras Icamiabas" para suas súditas - as Amazonas - deixadas na selva. Sua epístola imita o estilo latino ornado de um imperador romano em visita à capital de um posto avançado da civilização, onde as mulheres são singulares nos trajes, na fala e na pintura corporal, quando comparadas às deusas clássicas da selva.<sup>8</sup> Em uma outra cidade pré-clássica invocada pelos modernistas, a Pasárgada persa, o poeta Manuel Bandeira se compraz com a utopia do mecenato e da sensualidade que, engenhosamente sugere, se perdeu com o fim do Império no Brasil:

Vou-me embora pra Pasárgada Lá sou amigo do rei Lá tenho a mulher que eu quero Na cama que escolherei. Vou-me embora pra Pasárgada. (*Libertinagem*, 1930; 1979, p. 117)

O passado brasileiro é recuperado numa visão orientalista deslocada, que sugere ainda uma outra viagem que carrega um nativo para longe do coração do Brasil e o devolve às suas origens clássicas, <sup>9</sup>

Oswald de Andrade tinha a reputação de se dispor a sacrificar uma amizade por uma piada. Ele era "o homem que sabia rir". 10 A recém-publicada coleção de suas descrições breves e observações inteligentes sobre colegas e sobre a sociedade em *Dicionário de bolso* (1990) é um exemplo disso, embora alguns de seus comentários mais cortantes e contundentes não tenham sido incluídos no dicionário. Oswald se refere em notas manuscritas à sua contraparte no movimento modernista, o musicólogo, etnógrafo e poeta Mário de Andrade, como um "Macunaíma de Conservatório" "muito parecido pelas costas com Oscar Wilde". O descobridor do Brasil, Pedro Álvares Cabral, se torna "o culpado de tudo"; Freud é o "Diretor espiritual da burguesia" e Krishnamurti, cujo hinduísmo ecumênico foi popular na Europa e no Brasil na época, é um "Deus arrependido". 11 A coluna "Brasiliana" mantida na *Revista de Antropofagia* reproduzia citações tiradas da imprensa que, inadvertidamente, revelavam fraquezas cômicas do caráter nacional:

MĀE

De um artigo de Manoel Victor na *Folha da Noite* de S. Paulo, n. de 28-9-28: "A qualidade de ser mãe não exige distinção de raça, de classe ou de côt." (1979)

Os limites externos do discurso cívico foram mais tarde matreiramente testados em "Experiências", do arquiteto e poeta Flávio de Carvalho, numa forma de antropologia social experimental que introduziu anomalias e componentes antitéticos em rituais sociais e religiosos. Em *Experiência nº 2*, Carvalho participou de uma procissão de Páscoa sem tirar o chapéu e, na segunda, ele introduziu um novo traje masculino no "estilo de verão", na realidade uma saia curta na qual desfilou pelas avenidas centrais de São Paulo.

Alguns dos mais inteligentes e infames aforismas do modernismo brasileiro podem ser encontrados no "Manifesto Antropófago" (1928) de Oswald de Andrade, que é em geral considerado um documento central da moderna teoria cultural latino-americana. Nesse manifesto, os intelectuais brasileiros se tornavam canibais

9 O paradigma foi fixado no célebre poema romântico "Canção do exílio" escrito por Antônio Gonçalves Dias em Portugal e recapitulado no lendário romance de José de Alencar, *Iracema* (1865).

10 Ver M. P. Fiorillo, "Oswald, o homem que sabia rir", Folha de S.Paulo, Ilustrada, São Paulo, 20.10.1984, p. 39; e M. A. Fonseca, Oswald de Andrade: o homem que come, São Paulo, Brasiliense, 1982.

11 O aforismo inteligente e cortante é um gênero continuado pelo humorista Barão de Itararé (pseudônimo de Apparício Torelly, 1895-1971) em *A Малћа*, o semanário cuja primeira fase foi de 1926 a 1935. Ele descrevia o Brasil como "uma república 'generalizada'".

<sup>&</sup>lt;sup>8</sup> Quanto ao ensaio satírico, a oposição cidade-campo é o tema de Cartas de um matuto, publicado entre 1908-1914 no Careta do Rio de Janeiro. Um sitiante de Minas Gerais, Tibúrcio da Anunciação, escreve para sua esposa sobre suas experiências na cidade onde ele foi visitar a Exposição Nacional de 1908. A arte das cartas satíricas continua com Mário Brant (1875-1968) e Aristides Rabelo, que ridicularizam o esnobismo da sociedade burguesa, na esteira de João do Rio. Em Os bruzundangas, de Lima Barreto, um estranho descreve a terra de Bruzundanga, isto é, o Brasil de 1920.

que devoravam e neutralizavam influências estrangeiras. A palavra de ordem do manifesto "Tupi, or not Tupi that is the question" foi desconstruído e interpretado pelos críticos como uma canibalização de Shakespeare. 12 Seus campos de referência são de fato de longo alcance, cruzando Hamlet com uma alusão ao Indianismo caro ao nacionalismo romântico que inspirou muitos intelectuais brasileiros a propor o tupi como a língua oficial do Brasil no lugar do português, com o propósito de livrar o país dos vestígios lingüísticos da dominação colonial.<sup>13</sup> A palavra de ordem alude ao mesmo tempo ao primeiro relato publicado da vida com os canibais brasileiros do viajante alemão Hans Staden no Brasil seiscentista. Seu relato da vida entre os tupinambás (Warpurg, 1557) foi publicado com xilogravuras vermelhas e negras que foram seletivamente reproduzidas por Oswald de Andrade para ilustrar a Revista de Antropofagia.<sup>14</sup> A referência cruzada desse slogan nas artes plásticas é ao Abaporu, a célebre pintura de um canibal numa paisagem tropical estilizada, da artista brasileira Tarsila do Amaral, criada para Oswald para seu aniversário em janeiro de 1928, e uma importante fonte conceitual do manifesto. $^{15}$ O puro engenho do slogan reside, entretanto, nas imagens cruzadas: um canibal proserindo um solilóquio sobre uma dúvida ontológica, consundindo o "to be" shakespeariano com um homófono local; ou um intelectual urbano da elite praticando um canibalismo ritual sobre os colonizadores europeus do Brasil, que são, muito provavelmente, seus parentes.

### Sátira: uma cartola na Senegâmbia

O cômico na literatura modernista brasileira se expressa principalmente por meio da sátira social baseada na caricatura ou paródia tal como comumente praticada desde o advento do jornalismo na metade do século XIX. O "Manifesto da *Poesia Pau Brasil*" (1924) de Oswald de Andrade realça o contraste entre a retórica exagerada, legalista, imitando a oratória clássica européia, e a fala popular de uma cultura brasileira sincrética. O contraste configura sua caricatura do estadista Rui Barbosa, "uma cartola na Senegâmbia". No manifesto, a retórica retorcida é elevada ao status de um mal nacional, a dor da erudição excessiva: "País de dores anônimas, de doutores anônimos". O crítico Roberto Schwarz

12 Ver M. E. Boaventura, A vanguarda antroposágica, São Paulo, Ática, 1985.

teoriza que a imitação cultural da Europa sempre foi inevitável no Brasil, onde as características verdadeiramente nacionais só podem ser obtidas subtraindose a imitação. <sup>16</sup> O alto grau de originalidade do encontro local com modelos europeus sugeriria, ao contrário, que o cômico e a identidade nacional formam um vínculo forte e positivo que se alimenta da imitação, por meio de relações simbióticas e isomórficas. O famoso verso de Bandeira, "fala errada do povo, fala certa do povo", sublinha a força de formas imitativas, culturalmente híbridas, do mesmo modo que a linha clássica do "Manifesto" de Oswald: "a contribuição milionária de todos os erros".

A sátira da retórica excessivamente ornamentada na voz do conservadorismo social ou do obscurantismo é o alvo do romance de Oswald de Andrade de 1924, Memórias sentimentais de João Miramar. Escrito por uma personagem anacrônica chamada Machado Penumbra, o prefácio representa a retórica legal e o privilegiamento da expressão literária tradicional. O cômico reside na tentativa incerta de Penumbra de encorajar um jovem escritor ("não posso deixar de reconhecer o direito sagrado das inovações" apesar das "lamentáveis confusões" que ameaçam "o ouro argamassado pela idade parnasiana"). Enquanto endossa o jovem escritor, Penumbra estabelece um limite para a "violação das regras comuns da pontuação", uma influência do Salão d'Outono cubista sobre esse "tão atilado quão mordaz ensaio satírico". A mordacidade se aprofunda ainda mais na paródia de um discurso patriótico proferido pelo guia Pôncio Pilatos da Glória, no Recreio Pingue-Pongue. Pilatos elogia a abstinência e castidade da juventude de ambos os sexos durante uma "traiçoeira panne" que interrompe uma valsa com a escuridão súbita. Invocando o alto comportamento literário e moral da juventude ("Aqui não se lêem romances de baixa palude literária nem versos futuristas. Só se lê Rui Barbosa"), Pilatos observa que, quando as luzes se apagaram, os jovens "se mantiveram em hora tão perigosa na postura que os levará mais tarde como maridos aos fulgurantes páramos da ventura conjugal!". A semelhança involuntária entre as metáforas morais e eróticas realça a sátira por meio do double entendre.

Na poesia, o sucinto poema satírico "dispara uma granada de sacralização do humor", como Haroldo de Campos comenta (1991). Oswald de Andrade inventa o "poema-piada", que produziu aquele que é, sem dúvida, o poema mais curto da língua portuguesa. O *Primeiro caderno do aluno de poesia Oswald de Andrade* (1927), composto num estilo deliberadamente ingênuo de inocência brincalhona, começa com um poema minúsculo que deveria ser lido como um manifesto. Consiste do título, "amor", impresso em vermelho, e uma única palavra-resposta, "Humor", impressa em preto. O jogo com a rima, a forma e o sentido apreende "*uma nota satírica nos costumes nacionais ossificados*", afirma Campos, e aponta também para uma tendência na poesia brasileira cuja influência pode ser percebida em poetas

Oswald teve acesso à gramática do tupi publicada no século XVI por Ruiz de Montoya. Ele încorporou um poema em tupi no "Manifesto da Poesia Pau Brasil" de 1924, tirado de O selvagem, de Couto de Magalhães.

<sup>&</sup>lt;sup>16</sup> O livro de Staden foi de grande interesse para o primitivismo modernista e foi republicado pela Frankfurter Gesellschaft f\u00edr Anthropologie, Ethnologie und Urgeschichte (1925 e 1927) e em traduç\u00e3o inglesa (Londres, 1928). A primeira traduç\u00e3o inglesa de 1874 por Albert Tootal, anotada por Sir Richard Burton, havia sido publicada pela Hakluyt Society.

<sup>&</sup>lt;sup>15</sup> O Abaporu tornou-se uma das pinturas mais importantes da América Latina do século XX, fato talvez intensificado pela sua exposição em Nova York em 1993.

<sup>&</sup>lt;sup>16</sup> Ver R. Schwarz, "Brazilian Culture: Nationalism by Elimination", in Misplaced Ideas, John Gledson, trans., ed. London, Verso, 1992, p. 1-18.

experimentais contemporâneos, como José Paulo Paes, Augusto de Campos e Paulo Leminski. <sup>17</sup> O estilo modernista de inocência brincalhona, porém crítica, também é praticado por Bandeira, na sátira jocosa ao primeiro amor em "Porquinho da Índia":

Quando eu tinha seis anos
Ganhei um porquinho-da-India
Que dor de coração me dava
Porque o bichinho só queria estar debaixo do fogão!
Levava ele pra sala
Pra os lugares mais bonitos mais limpinhos
Ele não gostava;
Queria era estar debaixo do fogão.
Não fazia caso nenhum das minhas ternurinhas...

– O meu porquinho-da-Índia foi a minha primeira namorada. (Libertinagem, 1930; 1979, p. 100)

A história do Brasil tornou-se um alvo importante para a irreverência cultural e a provocação, resultando na poesia que Schwarz classifica como jocosa e claramente nacionalista: "libertária, iluminadora e provinciana" (1992, p. 7-9). Em seu "História do Brasil" nos poemas de Pau Brasil (1925) publicados em Paris, Oswald produz versões irônicas do encontro colonial, reproduzindo passagens de documentos históricos e crônicas do descobrimento, selecionadas pelo double entendre:

festa da raça

Hu certo animal se acha também nestas partes A que chamam Preguiça... Que ainda que ande quinze dias aturado Não vencerá a distância de hu tiro de pedra. (1971, p. 83)

O poeta Murilo Mendes escreve uma paródia mais abrangente de acontecimentos memoráveis da história nacional em *História do Brasil* (1932), uma coleção na qual Jorge Amado identificou um mestre da "poesia-piada":

ltararé: a maior batalha da America do Sul / Não houve. (1991, p. 89) Homo Brasiliensis: O homem / É o único animal que joga no bicho.

Sob o pseudônimo literário Mendes Fradique, uma inversão do pseudônimo do autor português J. M. Eça de Queiroz (Fradique Mendes), José Madeira de Freitas começa a publicar capítulos de seu *História do Brasil pelo método confuso*.

Os primeiros capítulos apareceram na revista de humor *D. Quixote* no Rio de Janeiro em 1919. Empregando o formato de manuais didáticos de história nacional usados nas escolas públicas, o "método confuso" apresenta informação misturada:

A Terra – Sob o ponto de vista geográfico era o Brásil um dos países mais originais do globo... Limites – Ao sul, o Borges de Medeiros, a leste, o cabo submarino, a oeste, o Acre. Não tem norte. Superfície – Foi sempre um país muito superficial, em tudo. (HBMC, 49)

De acordo com a leitura de Isabel Lustosa, Freitas apresenta uma visão de um Brasil alegre que dá vida à visão modernista de Macunaíma, na qual a nova elite é representada pelo caboclo miscigenado e pelo índio numa atmosfera picaresca de jogo e carnavalização (p. 149).

A poesia satírica também tinha como alvo versos conhecidos e frequentemente recitados. Oswald de Andrade e Murilo Mendes escreveram paródias do cavalo-de-batalha romântico, a "Canção do exílio" de Antônio Gonçalves Dias. O "canto do regresso à pátria" de Oswald reduz o argumento da abundância do poema ["Minha terra tem mais flores"] à tautologia, "Minha terra tem mais terra". Murilo Mendes jocosamente observa o novo internacionalismo da paisagem brasileira em sua própria "Canção do exílio":

Minha terra tem macieiras da Califórnia, onde cantam gaturamos de Veneza.
Os poetas da minha terra
São pretos que vivem em torres de ametista,
Os sargentos do exército são monistas, cubistas,
Os filósofos são polacos vendendo a prestações...
(Poemas, 1930, 1994, p. 87)

La divina increnca (1924) é uma coleção de poemas no dialeto italiano da cidade que parodia a recitação de poemas clássicos da literatura brasileira. Juó Bananere inclui uma "tradução" da "Canção do exílio" que deforma a fonética e a morfologia da língua portuguesa, comparável ao "Spanglish" ou "Portunhol" contemporâneos:

Migna Terra

Migna terra tê parmeras, Che ganta inzima o sabiá As aves che stó aqui Tambē tuttos sabi gorgcá.

A abobora celestia tambê Ceh tê lá na mia terra, Tê moltos millió de strella Che non tê na Ingraterra,

<sup>&</sup>lt;sup>17</sup> O isomórfico "Viva Vaia" de Augusto de Campos (1972) é o equivalente na poesia concreta de "amor", de Oswald.

Os rios lá sō maise grandi Dus rio di tuttas naçō; I os matto si perdi di vista, Nu meio da imensidō.

Na migna terra të parmeras Dove ganta a galligna dangola; Na mingna terra të o Vap'rclli, Chi só anda de gartolla, (1966, p. 14)

Na estrofe final, o sabiá, cuja canção é identificada com o nacionalismo romântico, é substituído pela galinha d'angola ["galligna dangola"], uma alusão à população miscigenada do Brasil. Os versos finais parodiam a moda de elite associada com os anglófilos e conservadores: "Na mingna terra tê o Vap'relli, /Chi só anda de gartolla". Vap'relli se refere a um professor da Faculdade de Direito, cuja cartola reforça a caricatura que Oswald aplicou a Rui Barbosa.

### O corpo social: "Pão de Açúcar artificial"

O humo**r na literatura mod**ernista nasce de uma ligação íntima com o corpo social, seus **costumes**, **lingua e** civilização. A farsa e o burlesco endossados pela *Klaxon* são **empregados para** dramatizar o charme e a loucura no cerne da organização **social**, **retratada por** Oswald de Andrade em "capital da república":

O orgulho de ser branco
Na terra morena e conquistada...
A Avenida se abana com as folhas miúdas
Do Pau Brasil
Políticos dormem ao calor do Norte...
O Pão de Açúcar artificial
(Pau Brasil, 1925, 1971, p. 108-9)

A fantasia de um país jovem de apetite puro gera paródias de suas tradições legais e racionais que cabem dentro da metáfora canibal de 1928: "Perguntei a um homem o que era o Direito. Ele me respondeu que era a garantia do exercício da possibilidade. Esse homem chamava-se Galli Mathias. Comi-o". Tentando desacreditar a fachada européia da sociedade brasileira, o modernista repete a citação que Hans Staden faz dos tupinambás como um slogan para a Revista de Antropofagia: "Lá vem a nossa comida pulando".

O charme discreto, poético, da organização social modernista é muitas vezes captado em descrições do carnaval e fantasia. Em *Pau Brasil*, um "grande prélio/ [...] entre as hostes aguerridas do Riso e da Loucura//" descreve um desfile carnavalesco, no qual a fantasia é uma alegoria social transparente:

20 crianças representando de vespas
Constituem a guarda de honra
Da Porta-Estandarte
Que é precedida de 20 damas
Fantasiadas de pavão
Quando 40 homens do coro
Conduzindo palmas
E artisticamente fantasiados de papoulas
Abrem a Alegoria... ("na avenida," 1971, p. 113)

No seu romance de 1933, Parque industrial, a musa militante Patrícia Galvão (1910-1962) retrata um lado mais sombrio da celebração, o carnaval louco das mulheres sensuais e exploradas do bairro italiano de São Paulo:

- Quer fazer uma vaca pra comprar uma lança-perfume?

- Eu não. O meu bigodinho me dá.

Cadeiras na rua... Italianas gordas... Meninos grandes chupam as mamas de quilos... Todas as meninas bonitas estão sendo bolinadas... A burguesia procura no Braz carne fresca e nova.

– Que pedaço de italianinha!...

As filas de automóveis se misturam, engrossam, levando a promessa das meninas pobres, cheias de ventarolas e rolos catados. Pierrots vermelhos, Arlequins, Dominós, (1981, p.42-3)

A atraente mulata Corina torna-se a vítima da exploração quase ritual da raça, gênero e classe; sua história é subcorrente e crítica cômicas de uma sociedade elitista e europeizada.

A loucura torna-se um motivo útil de insight social, tal como ilustrado por um episódio do segundo "romance-invenção" de Oswald de Andrade, Serafim Ponte Grande:

Senhores e possuidores de fundos e de largos latifundios... fizeram construir num arrabalde de Juqueri um Asilo para tratamento da loucura sob suas formas lógicas. E encomendaram a um pintor vindo da Europa uma fotografía a óleo do falecido...

O pintor, louco como um silogismo, inaugurou as celas de luxo do Asilo Serafim. (1971, p.257)

No magistral conto de Mário de Andrade, "Peru de Natal", um jovem narrador que está atravessando um drama familiar de morte e redefinição considera a loucura como um disfarce muito útil para proteger seus pontos de vista não-ortodoxos da crítica e da proibição:

Foi decerto por isto que me nasceu, esta sim, espontaneamente, a idéia de fazer uma das minhas chamadas "loucuras." Essa fora aliás, e desde muito cedo, a minha esplêndida conquista contra o ambiente familiar. Desde cedinho... eu consegui no reformatório do lar e na vasta parentagem, a fama conciliatória de "louco". "É doido, coitado!" falavam... Pois foi o que me salvou, essa fama. Fiz tudo o que a vida me apresentou e o meu ser exigia para se realizar com integridade. E me deixaram fazer tudo, porque eu era doido, coitado. Resultou disso uma existência sem complexos, de que não posso me queixar um nada. (1976, p. 96)

O humor corporal, no qual as imagens e temas fisicamente eróticos e grotescos são representados por meio da farsa, é uma forte corrente na literatura modernista. Nas *Memórias sentimentais*, o fragmento 19, "Bicicleta de Onā," ameaça a prática dos vícios se não houver uma bicicleta para atenuar o tédio da cidade interiorana de Águas Enxutas:

Passo os dias que nem na fazenda que não tinha nada para fazer senão vícios. Vou fazer como lá se mamãe não quiser mandar a bicicleta que já estou pedindo. (1971, p. 20)

O fisicamente grotesco é explorado pelo seu valor cômico, como na sátira dos anúncios dos poemas do *Pau Brasil*:

reclame Fala a graciosa atriz Margarida Perna Grossa Linda cor – que admirável loção... (1971, p. 127-8)

A vulgaridade do picaresco *Ponte Grande* leva à primeira expulsão de uma personagem de um romance na literatura:

#### Movietone

Mas Serafim insiste; dirige-se atrás dele até o reservado dos homens e grita-lhe:

– Diga-me uma coisa. Quem é neste livro o personagem principal? Eu ou você?

Pinto Calçudo como única resposta solta com toda a força um traque, pelo que é imediatamente posto para fora do romance. (1971, p. 193)

Os temas eróticos permeiam o humor modernista. Uma imagem das classes populares conclui o romance *Parque industrial*, quando a miserável Corina, passando fome e sofrendo a exploração da prostituição, encontra o trabalhador Pepe num café:

Os dois, agarrados, victimas da mesma inconsciencia, atirados á mesma margem das combinações capitalistas, levam pipocas salgadas para a mesma cama. (1981, p. 145)

Numa paródia de um romance romântico português, em *Serafim*, o elogio que o herói faz a Paris é expresso como uma farsa retórica e sexual:

- Fornalha e pêssego! Domingo de semi-deusas! Egito dos faraós! Roma de Garibaldi! Dás dobrado o que as outras capitais oferecem! Ao menos, dentro de tuas muralhas, se pode trepar sossegado! (1971, p. 197)

Muitas das aventuras de Macunaíma reproduzem o humor grosseiro do conto popular. Num primeiro encontro com o Curupira, senhor da floresta, Macunaíma

aceita uma fatia grelhada da perna do primeiro, um truque planejado para permitir ao monstro seguir e comer Macunaíma:

- O Currupira, amontou no viado, que é o cavalo dele, ...e lá se foi gritando:
- Carne de minha perna! carne de minha perna!
- Lá de dentro da barriga do herói a carne respondeu
- Quê foi? (1978, p. 15)

Numa outra narrativa, Macunaíma encontra um macaco num parque da cidade quebrando coco de babaçu entre as pernas, com uma pedra. O macaco convence Macunaíma que está quebrando seus próprios "cocos" para obter uma iguaria saborosa e de forma indolor, e convence o herói a tentar o mesmo. Quando Macunaíma se estraçalha, cai morto e o macaco zomba:

 Pois, meus cuidados, não falei que tu morrias! Falei! Não me escutas! Estás vendo o que sucede pros desobedientes? (1978, p. 106)

### Bufonaria: 400 anos de carne de vaca! Que horror!

A bufonaria leva a literatura modernista ainda mais para a hipérbole da farsa e do humor erótico, carnavalesco. Na Revista de Antropofagia, a facção canibal formulou uma agenda social e política como conseqüência do manifesto, descrevendo em hipérbole cômica as alterações utópicas, matriarcais, a serem feitas na civilização brasileira, sem qualquer pretensão de ser levada a sério. Na coluna "A 'Descida' Antropophaga" no primeiro número, Oswaldo Costa explicava a filosofia de um paraíso canibal:

Nós queremos o homem sem a duvida, sem siquer a presumpção da existencia da duvida:  $n\dot{u}$ , natural, antropophago.

Quatro séculos de carne de vacca! Que horror! (1979)

A farsa de Costa finge que os brasileiros andaram comendo o tipo errado de carne e como resultado perderam o contato com o mundo natural.

A peça de Oswald de Andrade, *O rei da vela* (1937), introduz a hipérbole surrealista e a bufonaria no teatro brasileiro. Parodiando o romance medieval francês de Heloísa e Abelardo, a peça explora e inverte os papéis sociais e as paixões. O Ato I apresenta um escritório de usura na recém-industrializada cidade de São Paulo, administrado por Abelardo I e Abelardo II. Os Abelardos estão examinando os registros de pequenos devedores que não conseguem pagar os centos por centos de juros cobrados sobre os empréstimos mais insignificantes. Rejeitando justificativas humanitárias, os usurários aprisionam seus "clientes" em grandes jaulas para animais, enquanto defendem todas as medidas políticas necessárias para sustentar um estado corporativo, fascista:

Os clientes aparecem atropeladamente nas grades... Homens e mulheres mantém-se quietos ante o enorme chicote de Abelardo II.

Abelardo II dá um tiro para o ar, Os clientes recuam gritando. Ele corre a porta de ferro ruidosamente. (1976, p. 72)

A decadência do velho sistema colonial é retratada em hipérboles financeiras e sexuais, maduras para a exploração por parte do amoral Abelardo, um lacaio do capital estrangeiro. Abelardo I planeja casar com a lésbica Heloísa para obter acesso à riqueza de sua família. A financista lésbica americana persegue um motorista, para alívio do jovem casal Totó-Fruta-do-Conde e João dos Divãs, o ciumento rebento gay do patriarca Coronel Belarmino. As patrocinadoras da fazenda são exprostitutas polonesas. Os intelectuais são considerados fracos e ineficientes para confrontar o novo sistema de exploração calculada:

Abelardo I – Não pratica a literatura de ficção? Pinote – No Brasil isso não dá nada! Abelardo I – Sim, a de fricção é que rende, (1976, p. 79)

A farsa e o humor erótico são entrelaçados na caricatura das questões científicas e sociais do momento. No Brasil, Monteiro Lobato e Menotti del Picchia criam as caricaturas regionalistas estereotipadas Jeca Tatu e Juca Mulato, respectivamente, representando o caipira do interior de São Paulo e o mulato. Os modernistas riem de Sérge Voronoff, um médico russo renomado internacionalmente pelas suas experiências com um tônico da juventude feito dos testículos de macaco, que é o assunto de um romance de José Madeira de Freitas em 1926 e faz uma aparição na viagem utópica final de Serafim:

Foi ordenado que se jogasse ao mar uma senhora que estrilara por ver as filhas nuas no tombadilho que passava a se chamar tombandalho. Mas ela replicou que chorava de saudades do célebre curandeiro Dr. Voronoff. (1971, p. 263)

A linguagem também está sujeita à bufonaria, na "babel de vocabulário impróprio de todas as raças" de São Paulo. <sup>18</sup> A sátira de um poema sobre as saudades de São Paulo, em *La Divina Increnca*, condensa suas virtudes na memória das filhas italianas do bairro do Bom Retiro:

"Sodades de Zan Paolo"

Tegno sodades dista Paulicéa Dista cidade chi tanto dimiro! Tegno sodades distu çéu azur, Das bellas figlia la du Bó Ritiro.

18 In M. E. Boaventura, op. cit., p. 176.

Tegno sodades dus tempo perdido Xupano xoppi uguali d'un vampiro; Tegno sodades dus begigno ardenti Das bellas figlia lá du Bó Ritiro.

Tegno sodades lá da Pontigrandi, Dove di notte si vá dá un giro I dove vó spiá come n'un speglio As bellas figlia lá du Bó Ritiro,

Andove tê tantas piquena xique, Chi a genti sê querê dá un sospiro, Quano perto per caso a genti passa, Das bellas figlia lá du Bó Ritiro.

Tegno sodades, ai de ti – Zan Baolo! Terra chi cu vivo sempre n'un martiro, Vagabundeano come un begiallore, Atraiz das figlia lá du Bó Ritiro.

Tegno sodades da garōa fria, Agitada co sopro du Zefiro, Quano io durmia ingopa o collo ardenti Das bellas figlia lá du Bó Ritiro, (1966, p. 48-9)

O torpe mafioso italiano Venceslau Pietro Pietra, que possui o amuleto mágico, encontra seu fim farsesco em *Macunaíma* caindo num caldeirão de espaguete fervendo, porém a tempo de fazer uma observação culinária final, "falta queijo!".

A bufonaria e a hipérbole na literatura modernista são ferramentas para uma dissecação inteligente de uma aguda análise social e psicológica,

### O cômico universal: a enorme risada

A dimensão do humor universal que começou com a risada vermelha de Deisi ressoa por toda a literatura modernista como sua mais alta expressão do espírito cômico. O grande circo universal de Jorge de Lima privilegia o jogo como o princípio cômico do mundo:

Senhores, hoje há espetáculo no mundo...
("Poema de qualquer virgem", A túnica inconsútil, 1938)

... Marie e Helene se apresentam nuas, Dançam no arame e deslocam de tal forma os membros Que parece que os membros não são delas, A platéia bisa coxas, bisa seios, bisa sovacos. Marie e Helene se repartem tôdas
Se distribuem pelos homens cínicos,
Mas ninguém vê as almas que elas conservam puras.
E quando atiram os membros para a visão dos homens,
Atiram as almas para a visão de Deus.
Com a verdadeira história do grande circo Knieps
Muito pouco se tem ocupado a imprensa,
("O Grande Circo Místico", 1958, p. 448-50)

John Barth escreve a respeito do tempo: "quando descobri seu grande, incomparável circo. O mesmo humor paradisíaco, vendo o universo como 'jogo' ("Barth's Dream", 14). Lima transformou o grotesco do humor corporal em uma comunhão transcendental por meio do jogo. A comédia do grande espetáculo do mundo expõe, separa e compartilha o corpo universal, além do qual estão as almas invisíveis de um paraíso espiritual. Murilo Mendes compartilha do senso de comédia universal e de carnaval de Lima em poemas que parodiam cenas da história do Brasil. O poeta imagina um nascimento tropical de Vēnus no descobrimento, em 1500:

1500
O Pão de Açúcar sonhou
Que um carro saiu da Urca
Transportando com amor
Meninas muito dengosas,
Urnas, nuinhas da silva,
Outras, vestidas de tanga,
E mais outras, de maillot.
(História do Brasil (1932), p. 10-1)

No "Manifesto Antropófago", Oswald de Andrade postula a felicidade como uma qualidade endêmica da vida brasileira antes do descobrimento:

Antes dos portugueses descobrirem o Brasil, o Brasil tinha descoberto a felicidade. (1970, p. 18)

A felicidade exsuda das mitologias indígenas em contato com o solo, capaz de transformar tabus em totens, criando dessa maneira equivalentes válidos da religião, justiça e ciência ocidentais. O slogan do manifesto, "A alegria é a prova dos nove", é proposto como a medida pela qual julgar o progresso das civilizações. Leitor de Freud e Lévi-Bruhl, Oswald denunciou o traje ocidental como a primeira indicação de repressão da sociedade natural nos trópicos:

O que atropelava a verdade era a roupa, o impermeável entre o mundo interior e o mundo

19 Ver L. S., Picchio, "Jorge de Lima: Universal Poet", Portuguese Studies, London, v.1, p. 151-67, 1985.

exterior. A reação contra o homem vestido, O cinema americano informará, ("Manifesto Antropófago," 1970, p. 14)

O manifesto propõe um novo matriarcado brasileiro para curar as enfermidades patriarcais registradas por Freud: "Contra a realidade social, vestida e opressora, cadastrada por Freud – a realidade sem complexos, sem loucura, sem prostituições e sem penitenciárias do matriarcado de Pindorama".

O final do romance de Oswald de Andrade, Serafim Ponte Grande, cunha uma metáfora para a utopia permanente nas viagens do anti-herói picaresco, que culminam em uma viagem sem fim no transatlântico El Durazno que eleva o jogo a um princípio universal sustentado de liberdade cômica. Seguindo os preceitos anunciados no "Manifesto Antropófago", o navio sequestrado de Serafim navega pelos oceanos a fim de fugir da "peste dos chamados povos cultos e cristianizados". Numa inversão de definições, as antenas do navio anunciam a peste a bordo a fim de assegurar seu isolamento da sociedade. A ética a bordo do navio constitui uma sociedade invertida baseada na ordem natural, na licença sexual, nudez, recitação de poesia e na imaginação dos sonhos. Embora sem dinheiro, os passageiros se recusam a desembarcar e aceitam carga a crédito, viajando por todo o mundo tropical. Essa viagem final na seção "Os Antropófagos" leva uma epígrale da Conquista Espiritual seiscentista de Ruiz de Montoya, que descreve as ações de um padre desonesto que "seduziu algumas meninas e algumas raparigas que deviam ficar a seu serviço e com elas abaloa". A viagem utópica elimina a possibilidade de pecado e logro evitando a "coerção" do catequismo moral e substituindo-a pela ética natural de uma sociedade mulata.20

Em seu ensaio, "Serafim: um grande não-livro", Haroldo de Campos explica a perspectiva utópica plenamente desenvolvida por Oswald de Andrade na série de artigos "A marcha das utopias" em 1953:

Oswald vislumbra uma nova Idade de Ouro, uma cultura antropófago-tecnológica, na qual o homem natural tecnizado, sob a égide do matriarcado (vale dizer, sem as amarras da família, da propriedade e do Estado de classes, próprias da cultura patriarcal, "messiânica"), redescobrirá a felicidade social e o ócio lúdico, propício às artes, (Serafim, 1979, p. 131)

O transatlântico de Serafim evita tudo, exceto os contatos essenciais com portos civilizados: "El Durazno só pára para comprar abacates nos cais tropicais".

A incompreensão do mundo pode também fazer parte de uma esfera cômica universal, por meio de uma comédia humana mais baixa consistindo unicamente

<sup>&</sup>lt;sup>20</sup> Nessa medida, o utopismo brasileiro è indubitavelmente influenciado e configurado por sua sociedade escravocrata. Oswald prefigura *Casa grande & scnzala* de Gilberto Freyre, publicado no mesmo ano que *Scrafim Ponte Grande* (1933).

de apetite rabelaisiano e do fisicamente grotesco. A Paulicéia desvairada de Mário de Andrade termina com um grand finale sob a forma de um oratório profano, "As Enfibraturas do Ipiranga", representado num parque próximo ao Teatro Municipal. A solista é uma soprano, "Minha loucura", cujas árias são entremeadas de coros cantados por grupos que representam diferentes orientações ideológicas: "As Juvenilidades Auriverdes", "Os Sandapilários Indiferentes", "Os Orientalismos Convencionais", Depois de um crescendo formidável, a soprano entoa uma cantiga de ninar que joga as autoridades num eterno sono surdo. Fora, nas ruas da cidade e nos edifícios do centro de São Paulo, a multidão enlouquecida provoca uma apoteose do carnaval do mundo num frenesi de denúncia:

(...enquanto das janelas de palácios, teatros, tipografías, hotéis - escancaradas, mas cegas - cresce uma enorme váia de assovios, zurros, patadas.) (1955, p. 82)<sup>21</sup> (1968, p. 99)

A última risada a pontuar a filosofia de humor dos modernistas pertence a Macunaíma. O herói amazônico vai ao Rio para um rito religioso afro-brasileiro, uma cerimônia de candomblé por meio da qual procura um recurso mágico para vingar-se do terrível gigante Piamã, comedor de gente, que, na verdade, é o infame industrial Pietro Pietra, possuidor da muiraquitã. Os tambores e as danças rituais do candomblé que precedem os estados de transe que propiciam receber os espíritos dos deuses são acompanhados pela fumaça de charuto e pela cachaça. A cerimônia de candomblé é o equivalente, para Mário de Andrade, do grande circo místico de Jorge de Lima. Macunaíma se prepara para ela tirando os sapatos e meias e pendurando um amuleto no pescoço, feito de cera e ervas. A litania do canto processional evoca o deus-diabo Exu, um demônio maligno que só faz maldades. As velas, a bebida e os cantos na atmosfera fechada levam a um frenesi e ao êxtase enlouquecido de festança nua:

Já quase todos tinham tirado algumas roupas e o respiro ficara chiado por causa do cheiro de mistura budum coty pitium e o suor de todos. (1978, p. 59)

Macunaíma está prestes a encarar os seios soltos e balouçantes de uma prostituta exageradamente pintada, dançando num transe com os lábios espumando e um grito agudo em frente do diabo-santo Exu. Pela primeira vez, Macunaíma experimenta uma bebida destilada, desconhecida na selva amazônica, e imediatamente dá mostras físicas de sortilégio e epifania que simbolizam sua comunhão cômica, grotesca, com o corpo universal:

E foi lá que Macunaíma provou pela primeira vez o chachiri,temível cujo nome é cachaça, Provou estalando com a língua feliz e deu uma grande gargalhada, (1978, p. 59)

A enorme risada de Macunaíma enuncia sua iniciação e entrada nos rituais mágicos de um mundo carnavalizado, sua nova percepção do espírito cômico universal do modernismo brasileiro.

### Bibliografia

Almeida, Tereza Virgínia de. *A ausência lilás da Semana de Arte Moderna*, Florianópolis, Livraria e Editora Obra Jurídica Ltda., 1998

Amado, Jorge. "Introdução", in Alonso Félix de Sousa (seleção e org.), Máximas e mínimas do Barão de Itararé, Rio de Janeiro, Record, 1985.

Andrade, Mário de. "The Christmas Turkey", in Latin American Literary Review 7:14, Pittsburgh, (1979), 96-102. Trad. Richard Breneman.

- --- Contos novos, 7ª ed., São Paulo, Martins, 1976.
- --- Hallucinated City, Nashville, Vanderbilt UP, 1968. Trad. Jack E. Tomlins.
- Macunaima. São Paulo, Cupolo, 1928. Republicado em São Paulo e Rio de Janeiro, Livros Técnicos Científicos; Secretaria da Cultura Ciênica e Tecnologia, 1978; Trad, ingl. de Macunaima, E. A. Goodland, New York, Random House, 1984.
- Obras completas de Mário de Andrade. Vol. II. Poesias completas. São Paulo, Martins, 1955. Andrade, Oswald de, "Cannibal Manifesto," Latin American Literary Review 19.38, Pittsburgh (1991), pp. 35-47. Trad. Leslie Bary.
  - Dicionário de Bolso, São Paulo, Globo, 1990.
- —— "Manifesto of Pau Brasil Poetry," in *Latin American Literary Review*, Pittsburgh 14.27 (1986), pp. 184-87. Trad. Stella de Sá Rego.
- Obras completas. Vol. VI, Do Pau-Brasil à Antropofagia e às Utopias. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1970.
  - Obras completas. Vol. VII, Poesias Reunidas. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1971.
  - Obras completas. Vol. VIII, Teatro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.
  - O perfeito cozinheiro das almas deste mundo, São Paulo, Ex Libris, 1987.
  - --- O primeiro caderno do aluno de poesia Oswald de Andrade, São Paulo, Globo, 1991 [1ª ed., 1927]
- Sentimental Memoirs of John Seaborne, Texas Quarterly (Winter 1972), pp. 112-160. Trad. Ralph Niebuhr e Albert G. Bork.
- Seraphim Grosse Pointe, Austin, New Latin Quarter, 1979. Trad. Kenneth D. Jackson e Albert G. Bork.

Bandeira, Manuel. Estrela da vida inteira, Rio de Janeiro, José Olympio, 1979, 7ª ed.

Baudelaire, Charles. "On the Essence of Laughter" in Robert W. Corrigan, ed. Comedy, Meaning and Form. San Francisco, Chandler, 1968, pp. 448-465.

Bananére, Juó. [pseud. Alexandre Ribeiro Marcondes Machado], La divina increnca, São Paulo, Folco Masucci, 1966 [1a. ed. 1924].

<sup>&</sup>lt;sup>21</sup> A "enorme vaia" do grand finale de Mário de Andrade encontra uma correspondência no poema escultura "Viva Vaia" do poeta concretista brasileiro Augusto de Campos, escrito em resposta ao confronto entre o cantor Caetano Veloso e um público hostil num momento crucial para o desenvolvimento de uma cultura jovem, no Brasil das décadas de 1960 e 1970.

Bergson, Henri. Laughter: An Essay on the Meaning of the Comic. Tradução autorizada por Cloudesley Brereton e Fred Rothwell. London, Macmillan, 1911; "Laughter", in Robert W. Corrigan, ed. Comedy, Meaning and Form. San Francisco, Chandler, 1968: 471-477; O Riso: ensaio sobre a significação do cômico, Rio de Janeiro, Zahar, 1983.

Boaventura, Maria Eugēnia. A Vanguarda Antropofágica. São Paulo, Ática, 1985.

Bopp, Raul. Cobra Norato, São Paulo, Irmãos Ferraz, 1931.

Campos, Augusto. Poesia, 1949-79, 2\*ed., São Paulo, Duas Cidades, 1979; São Paulo, Brasiliense, 1986.
Campos, Haroldo. "Seraphim: A Great Non-Book", in Oswald de Andrade, Seraphim Grosso
Pointe. Trad. Kenneth D. Jackson e Albert Bork. Austin, New Latin Quarter, 1979, pp. 113-131.

"The Rule of Anthropophagy: Europe Under the Sign of Devoration", Latin American Literary Review 14.27, Pittsburgh (1986), 42-60. Trad. Maria Tai Wolff.

Carvalho, Flávio de. Experiência no. 2 realizada sobre uma procissão do Corpus Christi, 2ª ed., São Paulo, Irmãos Ferraz, 1931.

Carvalho, Ronald de. Rabelais et le rire de la renaissance, Paris, E. Hazan, 1932, Pref. Luc Durtain. Escarpit, Robert. L'Humor. Paris, Presses Universitaires, 1981.

Fiorillo, Marília Pacheco. "Oswald, o homem que sabia rir." Folha de S. Paulo, Caderno Ilustrada (20 out. 1984), pp. 39.

Fonseca, Maria Augusta. Oswald de Andrade: Biografia, São Paulo, Art Editora; Secretaria de Estado da Cultura, 1990.

---- Oswald de Andrade: O homem que come, São Paulo, Brasiliense, 1982.

Freyre, Gilberto. *The Masters and the Slaves*, New York, Knopf, 1944. Trad. Samuel Putnam. Galvão, Patrícia. *Industrial Park*, Lincoln, U Nebraska P, 1993. Trad. Elizabeth e K. David Jackson.

- Parque industrial, 24 ed., São Paulo, Alternativa, 1981.

Jenkins, Ronald Scott. Subversive Laughter: The Liberating Power of Comedy. New York, Free Press; Toronto, Maxwell Macmillan Canada; New York, Maxwell Macmillan International, 1994.

Itararé, Barão de. Máximas e mínimas do Barão de Itararé. Afonso Félix de Sousa, seleção e org. Jorge Amado, introdução. Rio de Janeiro, Record, 1985.

Koestler, Arthur. The Act of Creation, New York, Macmillan, 1964.

Lima, Jorge de. Obra completa. Vol. 1 Poesia e ensaios, Afrânio Coutinho, org. Rio de Janeiro, Aguilar, 1958, pp. 448-50.

Lustosa, Isabel. Brasil pelo método confuso: humor e boemia em Mendes Fradique, Rio de Janeiro, Bertrand, 1993.

Magalhães Jr., R. Antologia de humorismo e sátira. 2ª edição, revista e aumentada, Rio de Janeiro, Edições Bloch, 1969.

Madeira de Freitas, José [pseud. Mendes Fradique]. Doutor Voronoff, São Paulo, 1926.

—. Gramática portuguesa pelo methodo confuso, Edição fac-similar. Vitória, UFES/Rio de Janeiro, Rocco, 1984.

Mendes, Murilo. *Poesia completa e prosa*. Luciana Stegagno Picchio, ed. Rio de Janeiro: Nova Iguilar, 1994.

Idem. História do Brasil (1932). Luciana Stegagno Picchio, org., introd. e notas, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1991.

Menucci, Sud. Humor, São Paulo, Piratininga, 1934.

Meredith, George. "The Essay on Comedy", in Robert W. Corrigan, ed. Comedy, Meaning and Form, San Francisco, Chandler, 1968, pp. 466-470.

Morse, Richard. From Community to Metropolis, Gainesville, U Florida P, 1958.

— Formação de São Paulo (de comunidade a metrópole), São Paulo, Difusão Européia do Livro, 1970.

Muir, Frank, ed. e introd., Oxford Book of Humourous Prose, Oxford, Oxford U P.

Mulkay, M. J. On Humour: Its Nature and Its Place in Modern Society, Cambridge [Cambridgeshire], Polity Press, Oxford [Oxfordshire]; New York, NY, B. Blackwell, 1988.

Needell, Jeffrey. A Tropical Belle-Époque: Elite Culture and Society in Turn-of-the-Century Rio de Janeiro, Cambridge, New York, Cambridge U P, 1987.

Picchio, Luciana Stegagno. "Jorge de Lima: Universal Poet", in Portuguese Studies, 1, 1985, 151-67.
Powell, Chris and George E.C. Paton. Humour in Society: Resistance and Control, Houndmills,
Basingstoke, Hampshire: Macmillan Press, 1988.

Purdie, Susan, Comedy: The Mastery of Discourse, New York, Harvester Wheatsheaf, 1993.

Revista de Antropofagia, Edição fac-similar, São Paulo, Metal Leve, 1979.

Sant'Anna, Alfonso Romano de. Paródia, Paráfrase & Cia. São Paulo, Ática, 1985.

Schwarz, Roberto. "Brazilian Culture: Nationalism by Elimination", in Misplaced Ideas, London, Verso, 1992, pp. 1-18. Trad., e introdução John Gledson.

Sena, Jorge de. "Modernismo brasileiro: 1922 e hoje", in K. David Jackson, A vanguarda literária no Brasil, Frankfurt, Vervuert, 1998, pp. 97-110.

Süssekind, Flora, Tal Brasil, Qual Romance, Rio de Janeiro, Edições Achaimé, 1984.

Szafran, A, Willy e Adolhe Nysenholc (orgs.). Freud et le rire, Paris, Editions Métaili e Diffusion Seuil, 1994.