

SEIS CAPÍTULOS DE OSWALD DE ANDRADE

VERA MARIA CHALMERS

Universidade Estadual de Campinas
UNICAMP – São Paulo

Resumo

O artigo “Seis capítulos de Oswald de Andrade” objetiva estudar o processo de reescrita da narrativa de ficção por Oswald de Andrade. O interesse em mostrar as primeiras versões dos romances, *Memórias sentimentais de João Miramar* e *A estrela de absinto*, anteriores à Semana de Arte Moderna, está em revelar o processo simultâneo de gestação dos dois livros, embora correspondam a projetos estéticos aparentemente distintos.

Abstract

The article “Six Chapters by Oswald de Andrade” intends to study Oswald de Andrade’s process of rewriting narrative fiction. The interest in showing the first versions of the novels *Memórias sentimentais de João Miramar* and *A estrela de absinto*, both prior to the Modern Art Week, stems from the chance to reveal the simultaneous gestation of the two books, although they represent apparently dissimilar aesthetic projects.

Palavras-chave

Oswald de
Andrade;
Modernismo
brasileiro;
romance.

Keywords

Oswald de
Andrade;
Brazilian
Modernism;
novel.

Oswald de Andrade publicou três capítulos de *Memórias sentimentais de João Miramar*, na revista do Centro Acadêmico da Faculdade de Direito do Largo São Francisco, *O Onze de Agosto*: “Cap.IX – Barcelona”; “Cap.XXV – 14 de Julho em Paris”; “Cap.LI – Os cinco dominós”, em maio de 1919, p. 14 a 16. No *Correio Paulistano*, de 1921, o escritor publicou dois capítulos de *A estrela de absinto*: “Na Morgue”, em 14 de maio, p. 1: “O idílio dos sinos”, em 24 de maio, p.1 e no *Jornal do Comércio*, de 1921, publicou “Páginas de atelier”, em 14 de junho p. 3. Os referidos capítulos são publicados anteriormente à Semana de Arte Moderna de 1922. A versão final de *Memórias sentimentais de João Miramar* é de 1924 e de *A estrela de absinto* é de 1927, portanto, posteriores à Semana.

A publicação dos três capítulos de *Memórias sentimentais de João Miramar* é posterior à edição da revista *O Pirralho* (1911–1917) e ao diário de bordo da *garçonnière* da rua Líbero Badaró, *O perfeito cozinheiro das almas deste mundo* (1917–1918), que se encerra em 1918. O ano de 1919 é o da colação de grau de bacharel em Direito de Oswald de Andrade, orador oficial da turma. E é também o ano do falecimento de Maria de Lourdes Pontes, a Miss Ciclone, a Deise do *Perfeito cozinheiro*. A roda de amigos em torno de *O Pirralho* e, depois, em volta do *Perfeito cozinheiro*, vai mudando. Além da amizade de Guilherme de Almeida, Oswald se aproxima de Mário de Andrade já em 1917. No ano de 1919, Oswald, Menotti, Di Cavalcanti e Helios Seelinger descobrem Brecheret no Palácio das Indústrias. O ponto de encontro é agora a *garçonnière* da Praça da República, onde se discute pintura, escultura, romance, num ambiente heterogêneo e confuso, onde apareceu até Gustavo Barroso, conta Oswald em depoimento a Mário da Silva Brito.¹ Em 1920, Oswald edita *Papel e Tinta*, onde publica o trecho “Ês forte, Príncipe Lear” de *A estrela de absinto*, que não examinamos neste ensaio por não ser publicação na grande imprensa. O “Manifesto do Trianon”, em janeiro de 1921 lança o Modernismo. Oswald saúda o livro *As máscaras* de Menotti del Picchia e a escultura de Brecheret, feita para a ocasião. Conforme a biógrafa de Oswald de Andrade,

¹ M. da S. Brito, “As metamorfoses de Oswald de Andrade”, in *Ângulo e horizonte*, São Paulo, Martins, 1969, p. 10.

Maria Augusta Fonseca, em 1921, Oswald de Andrade prepara com o grupo de escritores e artistas próximos a investida “futurista”.² A polêmica nos jornais dá prosseguimento com Oswald de Andrade, Menotti del Picchia, Mário de Andrade, Candido Motta Filho, Agenor Barbosa e Sérgio Milliet, na frente de combate. Em outubro, o escritor é convidado a fazer uma leitura de *Os condenados* no Rio de Janeiro, em casa de Olegário Mariano. A crítica carioca acolhe com aprovação a obra inaugural de Oswald. O mesmo não se dá durante a Semana de Arte Moderna, de 13 a 17 de fevereiro de 1922, no Teatro Municipal. Na segunda noite, no dia 15, quando Oswald lê uma página de *Os condenados*, recebe forte vaia. Depois, a revista *Klaxon* n.5, produto das conquistas da Semana, publica um fragmento de *A estrela de absinto* em outubro de 1922. A periodização acima interessa para pontuar o processo de trabalho de Oswald de Andrade, que concebe, pelo menos, dois projetos de romances simultâneos, reescrevendo-os no decorrer do tempo. Os dois romances *As memórias sentimentais de João Miramar* e *A estrela de absinto* serão editadas depois da Semana, em 1924 e 1927, respectivamente. A escrita de *João Miramar* começa em 1916 com os cadernos de Miramar. De acordo com Oswald em nota final à edição de 1941 da *Trilogia*, o livro teria sido escrito entre 1917 e 1921.

Antonio Candido, em “Estouro e libertação”,³ menciona a cronologia das datas das edições de Oswald de Andrade: “*Os condenados* (primeiro volume da *Trilogia*) são de 1922; *João Miramar*, de 24; *A estrela de absinto* (segundo volume da *Trilogia*), de 27; o *Serafim*, de 33; *A escada vermelha* (terceiro volume da *Trilogia*), de 34; *A revolução melancólica* (primeiro volume do *Marco zero*), de 43”. Segundo o autor, por muitos anos Oswald reescreve e conserva seus livros na gaveta. A cronologia das edições revela o modo de produção do escritor, que não é linear, mas descontínuo. O *Marco zero* foi iniciado em 1933 e publicado na década de 1940. *A revolução melancólica* foi realizada em 1942 e publicada em 1944; *Chão* é publicado em 1945. No ensaio citado, Antonio Candido comenta que, “apesar da enorme flutuação de qualidade, toda a ficção de Oswald repousa em essência numa plataforma expressiva comum”.⁴ Mas observa, a respeito da *Trilogia* e do par *Miramar-Serafim*, que ambos se opõem como o positivo e o negativo de uma fotografia. A inversão paródica explica a forma especular do par *Miramar-Serafim* com respeito à *Trilogia*. O plano de obra do *Marco zero* foi planejado em três volumes: *Beco do escarro* (industrialização), *Terra de alguns* (latifúndio), *A presença do mar* (imperialismo), conforme nota da redação do *Boletim de Ariel* (VI, 6, 1935), citado por Antonio Candido. Depois foi desdobrado em cinco: *A revolução melancólica* (1944); *Chão* (1945); *Beco do escarro*; *Os caminhos de Hollywood*; *A presença do mar*, ainda conforme Antonio Candido em “Digressão sentimental sobre Oswald de Andrade”.⁵

² M. A. Fonseca, *Oswald de Andrade: 1890-1954: Biografia*, São Paulo, Secretaria de Estado da Cultura – Art Editora, 1990, p. 109.

³ Antonio Candido, “Estouro e libertação”, in *Vários escritos*, São Paulo, Duas Cidades, 1970, p. 36.

⁴ Antonio Candido, “Digressão sentimental sobre Oswald de Andrade”, in *Vários escritos*, op. cit., p. 79.

⁵ *Idem*, *ibidem*, p. 60.

As fantasias negras

Os três capítulos das *Memórias sentimentais de João Miramar* e os três capítulos de *A estrela de absinto*, em questão, foram escritos e publicados antes da Semana de Arte Moderna e são contemporâneos à polêmica levantada nos jornais sobre o “futurismo” da nova geração e a arte nova pregada por eles. O debate em torno da arte nova não começa às vésperas da Semana. Já em 1916, Oswald de Andrade publica “futurismos” no dizer de Monteiro Lobato, na revista *A Vida Moderna*.⁶ Oswald de Andrade e Guilherme de Almeida já são vistos pela *A Cigarra* de 1916, como representantes da nova geração de escritores, além da notícia sobre as peças em francês, *Mon coeur balance* e *Leur âme*, a revista publica um capítulo de *Memórias sentimentais de João Miramar* “39. Cerveja”.⁷ Os capítulos de 1916 de *João Miramar* já antecipam “futurismos”, mas são os de 1919 e de 1921 que são publicados nos jornais durante os preparativos da Semana de 22, ao invés da publicação nos jornais de trechos de *Os condenados*, aditado em 1922, como era de esperar, tendo em vista o programa da Semana. Os capítulos de 1921 de *A estrela de absinto* servem de testemunho da nova arte a que se propunha Oswald de Andrade às vésperas da Semana. As versões de 1916 e de 1919 das *Memórias sentimentais de João Miramar* foram retrabalhadas por Oswald durante sua estada em Paris em 1923, portanto, depois dos acontecimentos da Semana. Os capítulos “IX Barcelona” e “XXV – 14 de Julho em Paris” de 1919 foram, como já dissemos, cabalmente reescritos na versão editada de 1924. Do mesmo modo, “Na Morgue”, “O idílio dos sinos” e “Páginas de atelier” foram parcialmente modificados na edição de 1927. O “Cap. LI Os cinco dominós”, no entanto, foi suprimido da edição em livro de 1924. O capítulo eliminado das *Memórias sentimentais de João Miramar* em 1924 guarda afinidades com o capítulo “Na Morgue” de *A estrela de absinto* de 1921. E é sobre este assunto que este ensaio pretende se estender. O que os avizinha não é apenas a proximidade das datas de publicação, mas a escrita, a qual mostra aspectos comuns, tais como a linguagem discursiva e a adjetivação. Mas o capítulo suprimido revela que a concepção dos dois romances provém, como diz Antonio Candido, de uma mesma matriz geradora. Não é apenas o assunto que é semelhante nos dois episódios: o carnaval em São Paulo; mas o tratamento é parecido. A vizinhança da morte na celebração da festa é tratada com tonalidades fortemente contrastantes. A atmosfera é sombria nos dois romances, como no romance gótico.

Os dois fragmentos exprimem aspectos dos rituais das velhas saturnálias dos estudantes de Direito de São Paulo, no Romantismo. Os grupos de mascarados participam de um banquete, no “Chez Orban” e na “Rotisserie”, onde bebem em homenagem ao deus do carnaval, antes de saírem em excursão pelas ruas da cidade, num carro que passava e na Chaudler 45 H.P., em direção à Vila Branca no fragmento

⁶ M. da S. Brito, op. cit., p. 5.

⁷ H. de Campos, “Estilística miramarina”, in *Metalinguagem*, Petrópolis, Vozes, 1970, pp. 96-7.

de *João Miramar*, e ao necrotério, na *A estrela de absinto*. O grupo de amigos que festejam o carnaval já não é o mesmo nos dois romances, as amizades literárias e artísticas são outras. No episódio do *Miramar* há a transposição dos antigos companheiros da *garçonnière* da Rua Libero Badaró, como Jeroly, pseudônimo de Ignácio da Costa Ferreira, o Ferriignac, e João de Barros, além da alusão ao pintor Antonio Parreiras... No outro fragmento, de *A estrela de absinto*, a citação de Carlos Byron não é ocasional, mas revela uma intenção do escritor de conferir um caráter romântico à dissipação do grupo que cerca Jorge d'Alvelos, numa já sabida clara alusão a Brecheret e ao grupo modernista, na véspera da Semana. A crítica já apontou o quanto há de autobiográfico nos romances de Oswald de Andrade. *Miramar* e Carlos Byron são facetas de Oswald de Andrade, que se contagiam na atmosfera carregada de *spleen* dos dois fragmentos. O pessimismo corrói o ambiente festivo do carnaval. O humor negro se desprende dessas páginas, a perspectiva irônica que paira sobre os destinos humanos vê os mascarados como títeres de um teatro da Comedia dell'Arte. O que é moderno nesses fragmentos é o anti-realismo, com traços românticos e simbolistas. Mas à concepção de *A estrela de absinto* interessa mais representar a vida de artista de Charles Byron do que a sua estética. A atitude romântica vale mais do que os princípios literários do autor de *Don Juan*. O satanismo byroniano é imitado pelos dançarinos mascarados do fragmento de *Memórias sentimentais de João Miramar*. A melancolia patética e a devassidão algo posada fazem eco na caracterização das orgias carnavalescas dos grupos de literatos e artistas nos dois capítulos. O culto byroniano faz parte do comportamento dissoluto dos estudantes de Direito do Largo São Francisco, desde o tempo do Romantismo, como já dissemos. Mas o antimoralismo dos dois episódios é mais de atitude do que de fato, como no caso de Álvares de Azevedo. As personagens fazem grandes gestos, mais retóricos do que efetivos, na condução da ação. No capítulo das *Memórias sentimentais de João Miramar*, a noite termina com a audição, nas trevas, da "Dança macabra" de Saint-Saens. No capítulo de *A estrela de absinto* o suicídio de Jorge d'Alvelos é malgrado pela descoberta do seu corpo no necrotério por Carlos Byron e Brenno de Alfenas.

Apesar de acrescentar uma nota quase grotesca à narrativa, o capítulo "Os cinco dominós" apresenta características em comum na escritura com os outros dois: "Barcelona" e "14 de Julho em Paris", que dizem respeito ao diário de viagem de *João Miramar*. Apesar da linearidade da exposição, a concisão e a prosa cinética estão presentes nos três capítulos. Em "Barcelona", a metonímia mostra-se nos "binóculos de bordo", que exprimem os olhos dos passageiros no tombadilho à aproximação das costas da Europa. Na narrativa do "14 de Julho em Paris", a prosa cinética descreve o movimento do brinquedo gigante: "Do outro lado, grandes rodas verticais levantavam e desciam algazarras, em cestos amontoados de rendas e chapéus". A compressão metonímica que caracteriza a sintaxe modernista de Oswald de Andrade já se acha nesse trecho. A linguagem da prosa busca a condensação poética. A síncope e a elipse irrompem quebrando o encadeamento lógico-causal do discurso. O resultado é a maior plasticidade da linguagem, as

imagens brotam da contigüidade na articulação da sintaxe. Mas a escrita mais extensa dos capítulos de *A estrela de absinto*, com períodos longos e compostos por cláusulas também tem algo a ver com o capítulo, "Os cinco dominós", o qual se assemelha à "écriture artiste", porém mais despojada e sintética: "Então Jorely apagou as lâmpadas acesas, E na treva, calaram-se os mascarados extáticos até extinguir-se na sala plástica, a última nota do mágico piano". A ampliação que se verifica no texto citado dos "Cinco dominós" é um recurso que também distingue a escrita de *A estrela de absinto*. A prosa cinética de "Na Morgue" articula a seqüência dos planos curtos, como os que constituem a cena do necrotério: "As duas fantasias correram, procuraram o caminho, enveredaram por ele. Era um corredor de pedra, descendo entre paredes alvas. Desembocaram num começo de patamar aberto para a madrugada. Havia neblina nos focos de luz. Uma escada desaparecia à direita, estreita, longa, interminável; e lá em baixo, no escuro, o Brás panorâmico faiscava". Oswald utiliza o "camera eye". A descida até a câmara mortuária toma o aspecto de uma descida aos infernos pelos dois fantasiados. No final da descida encontram o corpo desfalecido de Jorge d'Alvelos dentro de um caixão aberto de zinco, "num negror de sedas", na fantasia de pierrot.

A síncope e a hipérbole convivem no estilo de Oswald de Andrade, nos anos anteriores à Semana. O capítulo, "Os cinco dominós", mostra a coexistência dos procedimentos, como o verso e o reverso de uma moeda. Os contrastes do estilo impressionista permitem a passagem brusca de um extremo ao outro, sem perder a coerência interna, como no tema da morte no carnaval. Os contrastes tonais fortes visam mobilizar as sensações e os sentimentos. O foco subjetivo das memórias do *João Miramar* permite o trânsito entre as emoções com mais verossimilhança. O foco narrativo em terceira pessoa do romance, *A estrela de absinto*, torna os extremos menos verossímeis e mais convencionais; apesar de Carlos Byron ser o alter-ego de Oswald de Andrade, ele não está no centro do relato. As memórias e o romance têm alguma coisa de um "roman à clé", é possível identificar personagens com pessoas reais ou buscar traços de pessoas reais diferentes reunidos numa mesma personagem, tais como Rolah é a bailarina Carmem Lidia e Mary Beatriz constitui uma fusão de Carmem Lidia e Deise. Por esse motivo, as emoções estão sempre à tona e têm o cunho da sinceridade na sua complexidade. O tom hiperbólico exprime o conteúdo confessional da experiência de Oswald de Andrade.

O episódio-fragmento, "Na Morgue", começa pela alusão à notícia policial da gazeta paulista sobre o suicídio de Jorge d'Alvelos, que não relatou a comoção de Carlos Byron e Brenno Alfenas ao encontrarem o corpo ainda quente, no seu *pierrot* de aluguel. A menção evasiva resume o enredo do capítulo numa espécie de nariz-de-cera da narrativa que se segue. Num *flash-back* o relato volta atrás, para contar desde o começo o périplo de Carlos Byron e Brenno de Alfenas para localizar o corpo do suicida. Estavam na *Rotisserie*, em pleno *jazz-band* de grande tom entre luzes, champagne, colombinas e dominós misteriosos, quando correu na sala a notícia de que houvera um suicídio no

Palácio das Indústrias. Os dois amigos tentam saber a identidade do morto e o local para onde teria sido levado. Saltam para a Chaudler 45 H.P., com a qual tinham feito o curso, fantasiados de toureiro e dominó negro, e se dirigem em velocidade para o Largo do Palácio. Lá ninguém sabia dizer a identidade do morto e indicam o necrotério. Os dois fantasiados correm, procurando o caminho. Descem por um corredor de pedra até um patamar, de onde saía uma escada. Descem escada abaixo até uma entrada de estrebaria. Ao fundo havia uma espécie de garagem fechada por um portão. Num cubículo, que tinha ogivas verdes, vêem um caixão aberto, sobre uma mesa de mármore. E dentro encontram o corpo de Jorge d'Alvelos, com a cabeça caída para trás. Brenno de Alfenas aproxima-se do corpo para verificar. Retira uma pasta de algodão ensangüentada de sob a camisa. Descobre o lugar da bala. Põe a mão sobre o peito e verifica que ainda está quente. Gritou que ainda estava vivo. Conseguiram da autoridade policial permissão para remover o corpo para um Instituto. Um quarto de hora depois, uma grande ambulância deixava o necrotério e atrás dela o carro, ainda enfeitado de serpentinas, de Carlos Byron. Cruzam a cidade, sobem a Avenida Luís Antonio. Sentado no fundo do assento, Carlos Byron pensa na morte do amigo.

A narrativa começa pela introdução da notícia policial, a qual estabelece o cruzamento do texto jornalístico com a ficção. O recurso confere verossimilhança ao relato que se segue. A linguagem do telégrafo e do jornal foi introduzida na literatura pela vanguarda e tratada como material poético. A referência ao *jazz-band* e à Chaudler 45 H. P. e a velocidade são elementos da escrita moderna de Oswald de Andrade. Os elementos da modernolatria no texto exprimem a atualização do escritor com as técnicas vanguardistas, observadas em sua primeira viagem à Europa. No entanto, o carnaval não expressa o primitivismo de 1925, do Manifesto *Pau Brasil*, mas um topo da literatura do fim do século, de caráter simbolista, associado com a morte, que funde o gozo e o horror numa mesma figura. A "metáfora lancinante" está aqui associada à subjetividade de cunho dannunziano, banida do ideário futurista. Porém, o anti-realismo simbolista de Oswald de Andrade é moderno e atual no panorama da literatura brasileira dos anos 20.

Desse modo, o que parece incongruência no texto de Oswald de Andrade é a expressão de duas vertentes modernas, aparentemente antinômicas, que se acomodam na escrita contemporânea aos debates que antecedem a realização da Semana. A subjetividade dissonante e descontínua traz em si elementos que representam os contrastes da vida moderna nas metrópoles. A estética do choque que fundamenta o simbolismo de Baudelaire exprime a cisão da experiência do homem perdido na multidão da grande cidade e sua incapacidade de recompor a unidade da sua existência. As personagens do fragmento citado, de Oswald de Andrade, são possuídas de melancolia profunda, por não poderem reconstituir a integridade da sua personalidade, divididas que são por sentimentos ambivalentes e contrários. A estética de Oswald de Andrade não é

panegírica da ordem burguesa, que se contrapõe ao indivíduo, como no Romantismo. Carlos Byron e Brunno de Alfenas procuram refúgio no *jazz-band* e encontram a morte, na figura do suicida Jorge d'Alvelos. O estilo compósito do fragmento-episódio acolhe elementos disparejos, que compõem a modernidade contemporânea em 1921.

A morte também é o elemento central, que organiza a narrativa nos outros dois fragmentos de *A estrela de absinto*, publicados na grande imprensa. O sentimento de luto exprime a melancolia de quem olha para trás e vê a destruição em seu trajeto. Em "O idílio dos sinos", o convalescente Jorge d'Alvelos e a moribunda Mary Beatriz recordam o idílio passado em Roma, em meio aos campanários da cidade e o arrufo sentimental que os separara para os unir novamente. Os sinos da Abadia de São Bento os trazem de volta à realidade do hospital e à presença da morte, como num casamento *in extremis*: "Haviam atufado de flores, como para um casamento *in extremis*, o quarto branco da tísica". O capítulo lembra o episódio da biografia de Oswald de Andrade, o relacionamento com Maria de Lourdes Pontes, a Deise ou Miss Ciclone, escrito nas páginas do diário de bordo da *garçonnière* da Rua Libero Badaró, *O perfeito cozinheiro das almas deste mundo*, de 1918-1919, e narrado nas memórias do escritor, *Um homem sem profissão - Sob as ordens de mamãe*, de 1954. Deise ficou tuberculosa como seqüela de um aborto e Oswald casa-se com ela *in extremis*. O casamento exprime a renovação da vida, mas diante da morte ele assume outra conotação: a melancolia e o desespero perante o Absoluto. Oswald escreve em *Sob as ordens de mamãe*: A que encontrei enfim, para ser toda minha, meu ciúme matou...".⁸

Como se pode observar em "Páginas de atelier", a presença da morte é uma constante n'A *estrela de absinto*. As páginas reúnem fragmentos do romance: a volta de Jorge d'Alvelos ao Brasil e o trabalho no atelier na presença de Alma. Depois, a convalescença do luto e a escultura de Alma morta: "Alma estava ali, branca, de pé, cinerea, sepulcral, num passo curto, de braços infinitos. O rosto ria um riso de outra vida, perturbador, gelado, como a trazer, a impor, a derramar um sopro de mundos estranhos. Era bem "A fonte da morte". Os fragmentos reunidos nas "Páginas de atelier" dizem respeito à criação artística. A descontinuidade está presente na apresentação simultânea de capítulos sem seqüência. Os episódios são momentos da criação do escultor. No primeiro, ele trabalha no atelier o grupo das "Amazonas e o cavalo", em meio a esboços, trechos, torsos e bronzes vindos de Roma, fotografias de exposições européias, ânforas e vitórias aladas, na presença de Alma que a tudo assiste calada: "Alma aquietava-se em silêncios felizes, sentada no divã de flores monstruosas, com as mãos perdidas entre os joelhos. Ele vinha beijar-lhe os olhos. Ela recusava-se a acordar daquela perplexidade de êxtase contente, na luz das manhãs infinitas". No segundo fragmento, ele trabalha a estátua de Alma. O formão do escultor revela as formas

⁸ O. de Andrade, *Um homem sem profissão - Sob as ordens de mamãe*, Rio de Janeiro, MEC, Civilização Brasileira, 1974, p. 137.

da estátua, libertando-a do gesso: “Quanto a greda, o bronze e o mármore eram a vida espetacular das formas o gesso era a sua morte empedrada”. A criação e a morte se avizinham no trabalho do escultor. Ainda nesse fragmento, Carlos Byron leva um crítico para ver as obras de Jorge d’Alvelos. Diante do comentário desastrado do crítico o escultor se abate num mutismo colérico. Depois da saída do amigo e do crítico, Jorge d’Alvelos, num desespero fáustico, destrói a estátua, despedaçando-a. No último fragmento, Jorge d’Alvelos resolvera abandonar a escultura. Os amigos iam conduzi-lo pela última vez ao atelier do Palácio das Indústrias. Vão buscá-lo na casa de cômodos da Avenida São João e, depois, atravessam a cidade em direção ao atelier. Ao chegar, o escultor depara-se com uma recepção festiva em sua homenagem. Os amigos tinham enfeitado as estátuas com flores. Contaram-lhe que a municipalidade de São Paulo resolvera comprar a “Vingança do Fauno” para um jardim da cidade. E estavam tratando de vender a “Descida da cruz” para a catedral em construção. Comovido, o escultor tem um ímpeto de criação e começa a moldar no barro úmido o rosto de Beatriz de Vevey, diante do grupo de amigos. Findo o trabalho, Lino de Albuquerque extasiado beija a mão do artista.

As passagens do fragmento publicado no jornal expressam o *pathos* da criação artística. Os passos dessa paixão consistem em três momentos: o primeiro trecho é o enlevo; o segundo momento é a destruição da obra, e o terceiro é a reconciliação. O relacionamento amoroso com Alma e Mary Beatriz são a fonte de inspiração. A morte das amantes faz aflorar no artista o lado sombrio da paixão criadora. O desespero de Jorge d’Alvelos com o luto pelas perdas sofridas é bem oswaldiano e representa os aspectos destrutivos da personalidade. Desprezado pelo crítico, Jorge d’Alvelos, num impulso sádico, destrói a estátua de Alma, como se a matasse. O pacto fáustico e a expiação da culpa constituem o clima em que é produzida a obra de Jorge d’Alvelos. O catolicismo sustenta a atmosfera pesada de sofrimento: “Sorvera o cálice todo, seguindo aquele que dissera vinte séculos atrás: ‘Eu sou a luz do mundo e quem anda comigo não caminha em trevas’”. A fé redime o sentimento de culpa e permite a reconciliação da vida com a obra, no último fragmento. Revitalizado pelo apoio dos amigos ele molda no barro o rosto de Beatriz de Vevey. A arte vence a morte, na criação da figura de barro. O artista é o demiurgo capaz de descer às profundezas do ser e voltar à superfície, revigorado pela descida ao lado obscuro da paixão criadora. A vizinhança da morte com a obra de arte se atualiza no tema da criação como ressurreição. A paixão do artista e o lado sombrio da criação são *topoi* caros ao Simbolismo. Os *topoi* abordam as motivações misteriosas da obra de arte, psíquicas e místicas. Essa mentalidade informa a concepção de vida artística da personagem de Jorge d’Alvelos, no que ela tem de mais recôndito. Mas não há refinamentos estéticos do amador de arte na atitude pessimista do escultor. Jorge d’Alvelos é um grande trabalhador, um artesão. Ele constrói uma obra; não dissipa seu talento em vigílias soturnas. Os libertinos são os literatos e amadores que compõem a roda de amigos que cerca o escultor. O fragmento das “Páginas de

atelier” traz a dedicatória: “(na partida de Victor Brecheret para a Europa)”. A referência a Victor Brecheret na construção da personagem do escultor é explícita. Na composição da personagem entram elementos autobiográficos de Oswald de Andrade e aspectos da biografia de Brecheret, além de características da representação do artista de cunho simbolista e dannunziano.

O texto de jornal e a reescrita em livro

Comparando-se o texto de *O Onze de Agosto* com o da edição em livro das *Memórias sentimentais de João Miramar* podemos acompanhar alguns aspectos da reescrita de Oswald de Andrade. Tomando por base o texto de 1919 do *Onze de Agosto* podemos perceber que 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. Para demonstrar esse processo, examinemos o capítulo “IX – Barcelona”, transformado no fragmento “Terra firme” na edição de 1924. Aqui podemos perceber que, através do corte e da elipse o autor interfere na inteligibilidade do sentido próprio, criando uma linguagem densa e opaca, cujo referente é o próprio jogo lingüístico. No primeiro período há substituição de “agitou-se” por “pôs rouge”, a particularização contribui para tornar o período mais preciso. A idéia se torna mais pontual e cria a figura: “pôs rouge” está em contigüidade com agitar-se, dentro do contexto da frase, porém circunscreve a ação, concretizando-a. No período seguinte há substituição de “Passamos” por “Adivinhado”. O verbo intransitivo na primeira pessoa do plural do presente do indicativo é substituído pelo verbo transitivo direto no particípio, que modifica “rochedo”. Ao invés do trânsito do navio no relato de viagem, conferido pelo sentido de “Passamos”, o que se percebe é o deslocamento da “vida de bordo” no movimento do olhar dos “binóculos de bordo”. “Adivinhado” conota o rochedo perscrutado pelos binóculos, que estão em relação de vizinhança com os olhos dos passageiros, na operação da sinédoque. A seguir, “risonhas e verdes, as primeiras costas da Europa tinham chamado por longas horas a atenção dos binóculos de bordo” é substituída por “o rochedo de Gibraltar deu para os binóculos mediterrâneos as primeiras costas as Europa”. Há a supressão do período “tinham chamado por longas horas a atenção dos” e o deslocamento de “as primeiras costas”. Verifica-se a personificação do rochedo de Gibraltar na versão de 24. A expressão coloquial “dar as costas” ganha sentido figurado expressando o movimento da costa devido ao rumo do navio. Há uma ampliação na substituição de “binóculos de bordo” por “binóculos mediterrâneos”, além da relação de contigüidade entre a parte do navio e a parte do mar, que consiste na relação metonímica. No período posterior, o relato do avistar Barcelona mistura-se ao fragmento do episódio de Madame de Sevri e de sua fina calça de batiste, na versão de 24. No fragmento de 19 o episódio de Madame de Sevri antecipa-se ao relato da chegada a Barcelona. Existe o deslocamento de “E a sombra de Montjuich, com luzes, marcou” para a abertura

da narrativa na versão de 24. E o deslocamento do período inicial de Madame de Sevri dá prosseguimento ao relato da chegada à Barcelona na versão de 24: “E a sombra de Montjuich com luzes marcou a noite em que Madame de Sevri teve rasgões no jardim de batiste”. A versão de 19: “Madame de Sevri, uma noite, no jardim de inverno, mostrara-me a sua fina calça de batiste”. A indiscrição do texto de 19 é substituída pela alusão à sexualidade ativa na versão de 24. O deslocamento dos parágrafos e a supressão de toda uma frase “mostrara-me a sua fina calça” operam a intersecção de planos que se encaixam de ponta cabeça no texto, como os planos simultâneos se interseccionam num quadro cubista, exibindo vários pontos de vista ao mesmo tempo. A operação confere mobilidade à narrativa. A síncope interfere na frase que abrevia as relações sintáticas. O texto de 1919 conta o seguinte, logo depois: “Despedi-me dos que deixavam o navio. E descí 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”. Na primeira oração: “Despedi-me dos que deixavam o navio” e na segunda: “E descí à terra num grupo” há supressão do complemento verbal na primeira frase e a supressão de toda a segunda oração, cuja idéia, no entanto, repercute na reescrita de 1924: “Levei nossa despedida”. O verbo despedir-se é substituído pelo nome “despedida”. A descida à terra narrada no fragmento de 19 é sintetizada pelo verbo “Levei”. Aqui, novamente, dois períodos são comprimidos no verbo e seu complemento. Observa-se a interação de perspectivas pelos cortes e acréscimos examinados na expressão da edição de 24: “Levei nossa despedida para uma ceia de calamares por pequenas ruas com grandes casas estreitas e tortas dando dorso à *rambla* rindo de casquete e xales”. Há o acréscimo de “para uma ceia de calamares”, que particulariza a ação. O estranhamento da prosa de 24 deve-se à condensação poética. Há a supressão da locução adverbial que marca o lugar de onde partem as pequenas ruas estreitas e tortas: “duma larga avenida arborizada”. Os adjetivos “Estreitas e tortas” deixam de modificar “ruas” para modificar “grandes casas” no texto de 24. As casas são animadas pela personificação dando as costas para quem as vê da *rambla* (como o rochedo de Gibraltar para os binóculos de bordo). Um longo trecho é suprimido do texto de 19 no texto de 24: “E por toda a *rambla* encontramos gente ruidosa e alegre” é resumido no verbo no gerúndio “rindo de casquette e xales”, que parecem referir-se às grandes casas. Aqui, a síncope opera na reescritura uma redução radical, formando uma imagem inusitada, pela intersecção de planos simultâneos. Os estudantes e as mulheres de mantilha desaparecem emprestando sua humanidade às grandes casas. A articulação da sintaxe comprime as palavras emprestando a elas pela contigüidade um novo sentido figurado, dado pelo novo contexto. A referência à pintura cubista é pertinente, não só do ponto de vista da construção simultânea dos diferentes planos organizados numa estrutura geométrica, que não é a da perspectiva euclidiana. Mas, porque as imagens que Oswald constrói são inusitadamente visuais, de uma visibilidade nova, os tropos não são as figuras

repertoriadas pelo discurso canônico da prosa e tem a liberdade da licença poética. A supressão dos termos de ligação e da relação de causa e efeito no encadear do período provoca na linguagem um efeito singular, que diz respeito à proporção dos planos, que não é sempre a mesma e que varia com a ampliação e a síncope. Como num quadro cubista os planos se interseccionam, como no caso das “grandes casas”, que amplia a visão na conclusão do capítulo-fragmento “Terra firme”.

Ao contrário das *Memórias sentimentais de João Miramar*, no episódio “Na Morgue” d’*A estrela de absinto* não há quase reescritura. As poucas intervenções que o texto de 27 faz sobre o texto publicado no *Correio Paulistano* em 1921 são no sentido de enxugar o texto. A alteração mais importante é a modificação na grafia do nome da personagem Carlos Byron que a edição de 27 escreve Carlos Bairão, na grafia fonética do sobrenome inglês abasileirado. O abasileiramento no nome oculta a verdadeira identidade do herói que representa Oswald de Andrade, disfarçando o exagero gongórico da caracterização. Essa é uma modificação importante, que repercute em todo o livro e que traz conseqüências, é óbvio, para a concepção do livro em 27, que não é exatamente a mesma dos fragmentos publicados em jornal em 21. A citação do mito romântico byroniano é ocultada e isso revela uma intenção estética que não é mais a mesma de antes. Isto é, a conservação de todo o ideário do satanismo romântico não deseja mais passar para o primeiro plano. Mas a concepção romântica persiste no abasileiramento do nome, que oculta, mas não elimina a citação do poeta inglês, cuja atitude irreverente e irônica influenciou o comportamento das gerações românticas entre nós, mesmo depois do Romantismo, como se pode verificar por este fragmento. O nome do outro amigo de Jorge d’Alvelos, Brenno de Alfenas, também foi alterado para Bruno de Alfenas na edição de 24, mas essa modificação não traz conseqüências de cunho decisivo. Apenas altera um nome exótico estrangeirado por um nome mais comum, Bruno. Estas são modificações como a substituição da marca do carro da Chaudler 45 H.P. para uma Cadillac, que atualiza o texto de 27 e o torna mais corrente, sem tropeços terminológicos preciosos.

As outras alterações de 1927 visam cortar a adjetivação ampliadora em excesso, que torna o estilo de 1921 demasiado pesado: como “jazz-band de grande tom”, “estranho”, “elegantíssimo”. Outras, ainda, suprimem períodos longos, tornando a narrativa mais ágil, tais como “estacara para manter o tricórnio largo de veludo e o rabicho”, que tem meio de ridículo, em meio a descida desabalada de Carlos Bairão escada abaixo rumo ao necrotério. Ou, “Uma desesperança gelou-os. Morreria decerto no transporte. Iriam, entanto, lá encima, falar ao delegado”, que também foi cortada para precipitar a ação. Algumas substituições justificam-se para tornar o texto mais preciso, tais como “a pasta” de 21 pelo “algodão” mais prosaico de 27. Oswald aceita com umas poucas modificações o texto de 1921 na íntegra. O estilo de *A estrela de absinto* representa para ele a prosa nova pela qual combatem os modernistas. Quando da edição em livro em 1927 não julga oportuno modificar o texto de acordo com os princípios

vanguardistas de depois de 1922. O escritor mantém o texto tal como está, com poucas alterações, como pudemos verificar. A posição de Oswald perante as vanguardas com o livro de 1927 é decisiva, ele não aceita para *A estrela de absinto* os ditames da prosa mais avançada. O estilo de *A estrela de absinto* parece corresponder a uma necessidade imperiosa de expressão de Oswald de Andrade, que ele vira de ponta-cabeça em *Memórias sentimentais de João Miramar*.

No que diz respeito ao *João Miramar*, o capítulo "LI – Os cinco dominós" foi eliminado na edição em livro de 1924. O texto de 1919 seria discrepante na reescrita vanguardista de 1924. A escrita de 1924 mudou radicalmente, embora a concepção das memórias ainda guarde muito da atmosfera emocional de *A estrela de absinto*. O que mudou foi a introdução da inversão paródica em 24 das situações dilacerantes descritas nos dois romances. No *João Miramar* Oswald de Andrade é capaz de manter a ambivalência sério cômica que não existe n'*A estrela de absinto*. Em antecipação ao Prefácio do *Serafim Ponte Grande*, já na escrita invertida de *Memórias sentimentais de João Miramar* Oswald faz a autocrítica da sua afetividade burguesa, da qual foi "índice cretino, sentimental e poético". O procedimento estilístico da paródia, que mantém sob o texto invertido o texto parodiado explica o processo pelo qual Oswald de Andrade mantém as duas vertentes da sua escrita. Ambas provêm de uma mesma matriz geradora, a escrita primordial, que é descontínua e fragmentária, expressão de um mundo destrocado. O riso ambivalente das *Memórias sentimentais de João Miramar* vem iluminar o lado sombrio e pessimista de *A estrela de absinto*: "Aos olhos que choram, às esperanças castigadas, aos lutos obscuros" escreve a epígrafe de *Os condenados*.

Apêndice

Três capítulos

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 mole⁹ do cais, havia ajuntamentos escuros.

⁹ A grafia da palavra em francês é "môle".

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.

XXV - 14 de Julho em Paris

Aproximava-se o dia 14 de Julho. Pelas ruas de Paris, na extensão inteira dos boulevards, armavam-se barracas, jogos e brinquedos populares.

E a semana festiva entrou, pondo bizarrices e músicas em cada canto.

Na grande data, deixei Luluce em Ermenonville e fui conhecer a celebração noturna da cidade.

Havia uma animação barulhenta por toda Montmartre.

No ambiente multicolor, os cavalinhos de pau voltavam com bárbaras cadências, levando e trazendo em posturas de amazonas, joelhos à mostra, loiras e alegres filhas de atelier. Às vezes, com famílias graves nas barcas. Um japonês de óculos passou à garupa de uma midinette.

Do outro lado, grandes rodas verticais levantavam e desciam algazaras, em cestos amontoados de rendas e chapéus.

Um negro hercúleo e oleado, fazia extasiarem-se papalvos à porta de sua cabana de jogos.

Havia índios adiante. E o prato infernal rodava, cuspidando uma rapaziada louca de homens e mulheres. Às vezes, descompunham-se dessoros entre clamores e farsas.

A noite descia, empolgando Paris mais e mais na sua fúria de quermesse. Pelas esquinas, orquestras de três figuras começavam o baile gracioso da cidade.

Às dez horas, do cume apinhado do Sacre-Coeur, queimaram-se fogos vermelhos e verdes.

Deixei a multidão. E por vielas íngremes e desertas, desci na direção do cabaré do Lapin-Agile.

Num recanto escuro de portal, distingi contra um vulto de homem, brancuras de saias femininas, na cálida noite.

LI – Os cinco dominós

Reunimo-nos "Chez Orban" na noite de segunda-feira, após o corso. Éramos cinco mascarados, eu, Carlos, Jeroly, Parreiras e João de Barros. Rolah deixara-me partir sem amuo.

No pequeno ambiente de bar, cruzavam-se os gibões de seda e os paletós ligeiros de Carnaval. Bebi-se e brincava-se. João de Barros exigiu champagne. E queriam todos ir a Vila Branca ver Rolah.

– Mas fazer o que?

– Um bal-masqué!

Saiamos. A grande silhueta de Jeroly gingava sob o dominó.

Temos pianista! Vamos! À Berlim! À Berlim! E dando gambadas e guinchos, com grandes gestos desencontrados, assaltamos um automóvel que passava.

No bairro abandonado e escuro, Vila-Branca parecia deserta. Fiz luz na sala, onde ficara sobre o divã, uma *écharpe* ligeira.

Os quatro mascarados sentaram-se, enquanto eu galguei o andar. Do quarto de Rolah, saía luz. Entrei. No largo leito, a cabeça de anjo repousava. Hesitei na idéia de contrariá-la, chamando-a. Beije o colo descoberto e desci.

– Está dormindo!

– Acorda-se! Fizeram. Jeroly abriu o piano e repetia no teclado sonoridades monstruosas. E o grupo estranho desconjuntava-se em atitudes picarescas de dança.

Mas de repente, uma escala perfeita dominou o tumulto. O vulto franzino de Pareiras, no imenso dominó negro, emergia de costas, do tamborete. E, na surpresa de todos, envolveu a sala, num crescendo de emoção, o ritmo evocador da “Dança Macabra” de Saint-Saens.

Então Jeroly apagou as lâmpadas acesas. E na treva, calaram-se os mascarados estáticos até extinguir-se na sala plástica, a última nota do mágico piano.

(Das *Memórias sentimentais de João Miramar*)

“Na Morgue”

O folheto policial da gazeta paulista não dissera a verdade lancinante que foi para Carlos Byron e Brenno de Alfenas encontrarem ainda quente, no seu pierrot preto de aluguel, o corpo de Jorge d’Alvelos.

Estavam na Rotisserie, em pleno *jazz-band* de grande tom, entre luzes e taças de “champagne”, festivas Colombinas, casacas perfeitas, dominós misteriosos e brilhantes, quando correu na sala que houvera um suicídio estranho no Palácio das Indústrias. Quem trazia a notícia era a própria autoridade policial que tomara conhecimento do fato. Chamado ao hotel para verificar uma queixa, entre um licor e a pressa de partir para o seu posto agitado, naquela terça-feira longa de Carnaval, o dr. Lima Silva contara o ocorrido: não pudera levar médico nenhum ao Palácio das Indústrias, pois tanto o legista como o da Assistência tinham tomado, minutos antes de ressoar ao aviso de crime no telefone do gabinete, rumos diferentes e longínquos. Não fora necessário. Vendo, no local, um enorme pierrot hirtó e sem pulso, fizera-o conduzir imediatamente para o necrotério da Polícia.

Saltando para a Chaudler 45 H.P., que com eles fizera o corso, Carlos Byron e Brenno de Alfenas – aquele num *torero* elegantíssimo de seda verde, este num dominó negro fechado de alto a baixo – fizeram voar a máquina possante pelas ruas onde os últimos populares dispersavam, e chegaram num pulo ao edifício aberto e iluminado do Largo do Palácio. Homens despreocupados, enfermeiros de aventa, e um cabo sentado ao fundo, não lhes souberam explicar quem era o

morto. A autoridade estava momentaneamente ocupada. Disseram-lhes que poderiam ir ao necrotério, entrando pelo portão de ambulâncias, à esquerda.

As duas fantasias correram, procuraram o caminho, enveredaram por ele. Era um corredor de pedra, descendo entre paredes alvas. Desembocaram num começo de patamar aberto para a madrugada. Havia neblina nos focos de luz. Uma escada desaparecia à direita, estreita, longa, interminável; e lá embaixo, no escuro, o Brás panorâmico faiscava. Brenno, sem máscara, soerguendo a seda do dominó, devorava os degraus. Carlos Byron estacava, para manter o tricórnio largo de veludo e o rabicho e procurou inutilmente, no horizonte vago da várzea, a massa informe do Palácio das Indústrias. Desceram um novo trecho de escada, maior que o primeiro e acharam-se numa entrada aberta de estrebaria, exalando cheiros fortes. Investiram, procurando. Um soldado moreno, em mangas de camisa, entre dois cavalos suados, gritou com eles. Explicaram-se. O homem apontou-lhes ao fundo, uma espécie de garagem baixa, fechada por um portão funéreo. Foram indo. Havia sentinelas de pé. Num cubículo, que tinha ogivas verdes, escancaradas, divisaram sobre uma mesa de mármore um caixão aberto, de zinco.

E dentro, num negror de sedas, o suicida tinha a cabeça caída para trás, sem encosto, os olhos semi-abertos, 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.

Carlos imobilizara-se aterrado, chorando baixo. Brenno de Alfenas, lento, respeitoso, no dominó negro aproximou-se para verificar. Retirou uma pasta de algodão de sob a camisa: estava suja de sangue; curvou-se, limpou o lugar ferido e descobriu no mamilo esquerdo o ponto avermelhado e mole da penetração da bala. Recolocou a pasta, espalmou a mão sobre o peito.

– Está morno ainda...

E num horror contente, reprimindo a custo um desejo doido de pinotear no lajado, gritou:

– O coração não foi tocado! O coração bate! Ainda está vivo, vejam!

Dois soldados aproximaram-se espiando. Carlos perguntou se não era uma ilusão. A grande figura fantasiada perscrutava, afirmava de novo, perscrutava mais...

– Vamos ver se o salvamos! Disse Carlos.

Uma desesperança gelou-os. Morreria decerto no transporte. Iriam, entanto, lá encima, falar ao delegado. Pediram aos guardas que tivessem cuidado com o ferido.

A autoridade, surpresa, não opôs dúvidas ao desejo que eles manifestaram de transportá-lo para um Instituto. Deu ordens rápidas.

Um quarto de hora depois, uma grande ambulância flexuosa deixava o necrotério. O sangue começara a verter de novo. Dois enfermeiros mantinham na maca o corpo sempre morno.

E um outro automóvel, galhardo, possante, com laços de serpentinas nas rodas, confeti nos bancos, restos gritantes da festa que celebrara, seguiu atrás levando as duas fantasias.

Passaram pela cidade, subiram a avenida Luís Antonio. A sereia da ambulância chorava como se fosse a própria mãe de Jorge.

E ao fundo do assento fofo, Carlos Byron pensava que abafaria de flores o túmulo do amigo.

(D'A trilogia do exílio – ii – A estrela de absinto)¹⁰

Bibliografia

- Andrade, Oswald de. *Obras completas 1, Os Condenados*, Rio de Janeiro, MEC/Civilização Brasileira, 1970.
- . *Obras completas 2, Memórias sentimentais de João Miramar e Serafim Ponte Grande*, Rio de Janeiro, MEC/Civilização Brasileira, 1971.
- . *Obras completas 9, Um homem sem profissão – Sob as ordens de mamãe*, Rio de Janeiro, MEC/Civilização Brasileira, 1974.
- Candido, Antonio. *Vários Escritos*, São Paulo, Ed. Duas Cidades, 1970.
- Boaventura, Maria Eugenia (org.). *22 por 22. A Semana de Arte Moderna vista pelos seus contemporâneos*. São Paulo, EDUSP, 2000.
- Brito, Mário da Silva. *Ângulo e Horizonte*, São Paulo, Martins, 1969.
- Campos, Haroldo de. "Estilística Miramarina", in *Metalinguagem*, Petrópolis, Ed. Vozes, 1970.
- Fabris, Annateresa. *O futurismo paulista*, São Paulo, Perspectiva/EDUSP, 1994.
- Foseca, Maria Augusta. *Oswald de Andrade (1890-1954) – Biografia*, São Paulo, SEC/ART Editora, 1990.

artes plásticas

¹⁰ No estabelecimento do texto foi feita a atualização gráfica e mantida a grafia original das palavras estrangeiras.