

**REMATE DE MALES**

Campinas-SP, (33.1-2): pp. 149-168, Jan./Dez. 2013

---

**OSWALD DE ANDRADE E ANDRÉ BRETON  
PAIXÕES LOUCAS, LOUCOS TEXTOS  
OU  
UMA NEGATIVA DO ARTISTA COMO JOVEM CANIBAL  
OU  
INSCRIÇÕES RITUAIS  
OU  
MEMÓRIAS CRIPTOGRÁFICAS  
OU  
UMA CURIOSA GASTRONOMIA  
OU  
RECEITAS APAIXONANTES  
OU  
UM TEXTO LOUCO**

**K. David Jackson**

k.jackson@yale.edu

X: decifra-me ou devoro-te  
*Memórias Póstumas de Brás Cubas*

a loucura em todas as suas formas lógicas  
*Serafim Ponte Grande*

## UM RETRATO DO ARTISTA COMO JOVEM CANIBAL

Na capital paulista, numa atmosfera ainda de fim de século e no auge da boemia de 1918, a primeira *garçonnière* de Oswald de Andrade, na Rua Líbero Badaró, 67 (3º andar, sala 2), servia de esconderijo, afastada da efervescência urbana, onde os jovens artistas poderiam encenar as suas fantasias, os seus desejos e as suas pretensões. O salão representava uma exceção às leis da cidade, sendo um espaço onde governava a imaginação juvenil, desordeira e exagerada. Era um mundo social alternativo, marcado pela exceção, rebelião, doença e marginalidade, existindo ao lado do brilho, humor, juventude e criatividade dos bacharéis. O espaço lá dentro era mais simbólico do que real, porque os militantes caprichosos rejeitavam as convenções sociais e manifestavam a sua rejeição por uma coleção de objetos curiosos, pelo *décor* exótico e por uma linguagem que parodiava os estilos e usos do público. Os jovens artistas desenhavam e escreviam o seu mundo à parte, compondo um dos objetos mais estranhos da *garçonnière*: um livro não ortodoxo, um grande álbum de recortes forrado, do tipo que O. de Andrade usara para documentar a primeira viagem transoceânica de 1912. Nas suas páginas todos escreviam livremente, como se para confirmar a sua absoluta liberdade numa conversação por escrito e sem fim. Não consideravam essas palavras ou imagens como limites definitivos, ao contrário, manifestaram, nos fragmentos aleatórios e caóticos, o seu desejo de viver espontânea e poeticamente. O livro existia como o seu artefato e a sua história, no qual invertiam e satirizavam as tradições e os hábitos sociais num antitexto *sui generis*, cheio de rebelião anarquista, um sentimento muito no ar em S. Paulo naquela época nos bairros dos trabalhadores italianos.

O objeto “encontrado” no salão dos cavaleiros-artistas trata de uma memória coletiva, na forma de um diário ou álbum de recortes, os registros consistindo de grafitos, caricaturas, desenhos, rabiscos variados e pequenos objetos da época. O diário é datado, de maio a setembro de 1918, com uma só página de *post-scriptum* de agosto de 1919, noticiando um óbito recortado do jornal. As 200 páginas numeradas formam um grande caderno (24 X 36 cm), “escancarado como uma porta” (“battant comme une porte”) (BRETON, 1928, p. 149), como queria André Breton para o seu romance *Nadja*, passado nas ruas de Paris, com amplas páginas abertas para inscrever a vida que passava. As anotações no álbum paulistano representam, em grande parte, a participação de sócios-homens, chefiados por O. de Andrade, que habitualmente deixavam as suas escritas sucintas e em código, usando pseudônimos ou personas inventadas, tais como o conhecido *alter ego* de Oswald, “João Miramar”,

ou nomes satíricos usados entre eles. Muitos dos participantes chegaram a figurar mais tarde entre os líderes do modernismo literário, tais como Monteiro Lobato, Menotti del Picchia e Guilherme de Almeida. Os assuntos tratados saíam da vida da cidade e das atividades do grupo, para o qual o diário foi primeiro um registro dramático e, enquanto a “história” ganhava páginas, vida e vontade própria, chegou a constituir um testemunho epifânico. Por acumulação, o livro coletivo tomava força e passava de diário a invenção, e de vida a ficção.

Esse álbum artístico-literário de salão oferece pontos de vista insólitos sobre a relação entre produção artística e vida urbana na eclosão da modernidade paulistana. O álbum reflete a rebeldia e o idealismo dos artistas enquanto jovens, frente à indefinição e à fragilidade de sua vivência urbana e de sua formação artística e acadêmica. Captura nas suas próprias palavras, de forma aguda e inusitada, a tensão entre eles e a cidade, num momento de transformação e renovação geral da vida nacional. A obra pertence a um gênero comum à cultura do século 19 e começos do 20, um volume no qual se documentava o talento, a genialidade e a excentricidade de uma geração de artistas reunidos em salão<sup>1</sup>. Diferenciando-se deles, porém, o diário paulistano apresenta em primeiro plano uma estética aleatória, através de páginas preparadas em branco e abertas a todos, à espera de um eventual conteúdo a ser determinado pelo acaso. O volume, aparentando uma estrutura experimental, estava situado entre a vida e a arte, a história e a ficção. Tratava-se de um livro em que os *habitués* desse espaço reservado e retirado da urbe registraram as suas impressões, sucessivamente, ou deixaram a sua contribuição a uma conversa livre por escrito, compartilhada entre todos. Não se destinava à publicação nem se pautava como obra de Oswald de Andrade. Era um repositório particular de escritas ou grafias espontâneas de todos que passavam pelo ateliê – cujo propósito era deixar no livro, com engenho e arte, a própria vida que passava. A linguagem é de humor, ironia e sarcasmo, implícitos nos jogos de palavras, nas alusões e no diálogo. O uso de pseudônimos e o diálogo truncado sugerem um pequeno teatro, espaço em branco onde os jovens podiam representar as suas ideias ou seus sentimentos livremente, protegidos da realidade urbana por um véu de alegoria.

---

<sup>1</sup> O álbum de Vera Sudelkn-Stravinsky (BOWLT, 1995) é um exemplo primoroso do gênero publicado numa edição fac-símile luxuosa. Na introdução, Bowlnt lembra que nesses livros, ao lado de polêmicas e atos criativos, alguns artistas e poetas se envolveram em intensas aventuras amorosas, duma promiscuidade típica da boemia fim de século.

## A MUSA CICLÔNICA: ATUAÇÃO, APOTEOSE E NECROLOGIA

Humanitas tinha fome. Humanitas precisa comer.

*Quincas Borba*

O recinto tradicionalmente masculino da *garçonnière* é desafiado pela vinda de uma musa inesperada e genial, jovem normalista chegada do interior do estado, conhecida no diário apenas por “Miss Cyclone”. Musa às avessas, Cyclone pode ser contrastada à mecenas das artes no período modernista dos anos 20, D. Olívia Guedes Penteado, anfitriã das reuniões semanais do grupo modernista. Inteligente, criativa e satírica, a Cyclone faz o papel de mecenas de um salão escondido: desafia o diário enquanto gênero pelos lances satíricos, avança o subtexto erótico pela vida livre e subverte o autorretrato de geração e vida urbana pela ousadia feminina. Cyclone substitui a seriedade pela ironia e a solidariedade e o equilíbrio masculinos pela libertinagem. Desenvolve-se nas notas, recados, cartas e trocadilhos a história descontínua e melodramática do namoro entre Miramar e Cyclone – a “prima esquelética com uma mecha de cabelo na testa”, na descrição retrospectiva de Oswald. Se a história de amor parece espontânea na sequência aleatória e lúdica de grafias, é também fatal, porque sujeita às restrições da época, rumo a um desfecho trágico. Colado à última página do diário, como coda ou apêndice assombroso, um simples recorte de jornal atesta o óbito da jovem musa, aos 19 anos de idade. Revela aos leitores pela primeira vez o seu verdadeiro nome e o casamento *in extremis* com Miramar no hospital. O desfecho trágico e inesperado simboliza o sacrifício do corpo da Cyclone pelos rituais masculinos. Começa a mitologia do modernismo heroico, convertendo o texto em epitáfio de um passado perdido e anunciando a transformação do diário-memória em fábula, pois Cyclone será a “Alma” do romance de Oswald publicado em 1922. A breve e comovente notícia, última grafia de morte e transfiguração, atesta o fim definitivo dos “anos de banquete” – na frase de Roger Shattuck – e consolida a mitificação do momento presente, essencial ao advento do modernismo vanguardista. Num gesto melancólico, Oswald escreve no final do diário, em grandes letras vermelhas, a indicação musical “Da Capo”.

Conhecida pela família como “Deisi” – ou “Daisy” –, “Miss Cíclone” foi outra “descoberta” de O. de Andrade, que a incorporava ao drama de família do grupo. A explicação publicada em *Um Homem Sem Profissão*, de 1954, chega até Kamiá, a francesa que acompanhou Oswald de volta ao Brasil de Montmartre em 1914, ano em que nasceu o filho, o pintor Oswald de Andrade Filho. A professora de piano de Kamiá, Antonieta, que

morava na casa ao lado, veio almoçar em casa do casal na Rua Augusta, acompanhada por uma prima dramática, com uma mecha tempestuosa de cabelo na testa. “Deisi” fascinava o anfitrião com respostas cômicas aos seus lances: “Cinicamente eu a convido a amar-me” (“Sim, mas sem premeditação”); “Pergunto a sua opinião dos homens” (“Todos canalhas”) e mulheres (“também”). Essa *repartée*, que percorre o álbum, pode ser lida como outra das principais receitas apaixonadas, permitindo que Deisi-Cyclone-cozinheira assuma o papel de musa-comandante da *garçonnière*, com sua única voz feminina.

O controle que a Miss exercia sobre a *garçonnière* – a caricatura da mecha de cabelo aparecia numa das caricaturas do caderno – representa o contraponto de uma escrita feminina num texto patriarcal. Cíclone desafia o equilíbrio narrativo masculino e, por extensão, toda a hierarquia social e literária que representa. As suas marcas no caderno ficam ainda mais loucas porque ela arrisca tudo, pode perder tudo, na sua rebelião lúdica contra as convenções. A musa com seu “wit” tomou conta do livro, agindo com transgressão e diferença, num comportamento desejado perversamente pelos homens que se deliciavam, mas para eles socialmente impensável. A história inscrita no álbum por Miss Cíclone revela sacrifícios enormes, ela se compromete permanentemente com o não conformismo e é sempre vulnerável aos perigos da experimentação. A serenidade patriarcal do salão dos *gentilhommes*, considerado o domínio discursivo exercido pelos homens, sofre o golpe subversivo de uma mudança de gênero, um novo registro da voz, com que Cíclone mina a confiança nas instituições que apoiavam a oculta sexualidade literária e cultural do salão.

\*\*\*

A história de “Cyclone” é comunicada, lúdica e tragicamente, por um estranho diálogo novelesco com o interlocutor ausente, Oswald de Andrade ou João Miramar. O intertexto é história dentro de histórias, sobressaindo pelo tema de amor-morte. Embora apreciassem o humor e a independência da Cíclone (sem essas características nunca teria entrado no salão), os interlocutores masculinos atribuíam ao corpo da musa outras qualidades: traição, exotismo, feminismo, sumiço, doença, exílio, agressão. O corpo da musa deve ser lido em termos do banquete, da oscilação entre submissão e rebelião. No começo, intimaram que ela tinha casos com outros membros do grupo, desaparecia do livro, abandonava a escola e a tia que a hospedava; mas os homens ficaram verdadeiramente chocados com a notícia da sua *liaison* com um japonês

brasileiro, Harrusan, que morava com trabalhadores no Brás. Cíclone foi forçada a voltar a Cravinhos para pedir a licença da mãe para ser independente e de lá escreve para Miramar, doente e anacrônica na vila do interior. O cartão postal que envia, do céu de Cravinhos, é um desejo lírico de libertação. No posfácio, o leitor é informado do casamento *in extremis* de O. de Andrade e “Maria de Lourdes Castro de Andrade” (“Deisi”), o único momento que revela o nome da musa, ora legitimada por casamento. O que não diz é do aborto falhado, pelo qual Oswald só vai falar com angústia em outro texto, três décadas mais tarde. O grande momento de Cíclone e Miramar era também sujeito às mesmas categorias redutivas que Lévi-Strauss aplicou ao Novo Mundo, movido por um ciclo evolucionário extremamente rápido, passando diretamente da novidade para a decadência sem envelhecer. Sua presença forte e jovem no diário testemunhava as transformações sociais maciças nesse período.

## PAULICEIA RECORTADA, MEMÓRIAS CRIPTOGRÁFICAS

A publicação em S. Paulo, em 1987, de uma edição fac-similada do caderno, conhecido por poucos, veio como surpresa e recuperou uma dimensão perdida da história e da leitura do modernismo literário. O. de Andrade aparece aqui como jovem canibal de 1918, convidando-nos a compartilhar um corpo-livro, encontrado e publicado anos depois da morte dos seus autores-participantes. Há aqui uma mistura de documento e fantasia. A feição ambígua do conteúdo tão variado desafia a crítica e *O Perfeito Cozinheiro* passa sem a valorização necessária; é preciso repensar esse momento decisivo de formação cultural e, na sua esteira, revisar a teoria estética modernista em vista das dimensões inesperadamente ricas e experimentais desse texto. Os seus múltiplos autores nunca pensaram que os seus rabiscos coletivos jamais chegassem a constituir “um livro” e, mais tarde, ninguém pensava que o álbum pudesse ser impresso, dado as dificuldades: a colagem de textos, os desenhos gráficos e a miscelânea de objetos lá dentro; era apenas matéria para testemunho, arquivo ou livro de arte. Assim, nunca publicado, “O Perfeito Cozinheiro” foi conservado numa coleção particular por 70 anos. Até a sua existência não passava de um boato. Tudo que se conhecia vinha de algumas poucas páginas nas memórias de Oswald, *Um Homem Sem Profissão* (1954), e uma descrição pelo historiador e literato Mário da Silva Brito (publicada no suplemento literário d’*O Estado de São Paulo* em março de 1968), amigo de Oswald que vira o livro. A descrição breve de Silva Brito em jornal, republicado como prefácio de livro, era insuficiente para preparar o leitor a apreciar

o objeto sumptuoso, o artefato feito quase à mão, na edição limitada – e única – da Editora Ex Libris. Reconstituía-se o volume, com atenção ao conteúdo variado, e ficou uma edição fac-similada de 300 exemplares, raridade bibliográfica feita na hora. Na reprodução minuciosa, até dos pequenos objetos colecionados no “livro de cozinha” – desde alfinetes a passagens de bonde – e reproduzindo as tintas e o tipo de papel, o volume é chave de ouro para o estudo das vanguardas históricas. *O Perfeito Cozinheiro* documenta a ambivalência e os paradoxos de uma vanguarda em potência, num primeiro momento de transição de uma estética da *belle époque* tropical, pós-simbolista e decadentista, a um espírito de sátira, fragmentação e colagem. Documenta a maioridade duma sociedade pós-colonial e pós-imperial. Ressuscitado por uma arte de arqueologia literária e proeza editorial, o livro finalmente existia, uma relíquia do fim de século que demorou para chegar, um livro muito longe da nossa modernidade, mas ao mesmo tempo intimamente pertinente.

Na sua complexidade, o livro impresso é um dossiê da topografia cultural paulistana da pré-modernidade, vista não do salão social acolhedor, como surgiria nos anos 20 no salão moderno de D. Olívia Penteado, rica mecenas que recebia os modernistas na sua mansão, mas da *garçonnière* particular e patriarcal. Equivale hoje a uma arqueologia da vanguarda urbana incipiente, reflexo da estética europeia do novo cosmopolitismo, composta de palavras, grafias e objetos, múltiplos e variáveis, que, vistos de hoje, parecem artefatos de museu. Posicionado entre o banquete celebratório do fim de século e o modernismo desvairado de 1922, o volume documenta a fermentação de ideias e a experimentação estilística dum momento de modernização *avant la lettre*, que pretendia uma revisão de tudo. Nesse interregno, o texto-caderno da *garçonnière* também oscilava entre o banquete elegante, formal e metafórico (“receitas apimentadas com a verdade picante dos desenganos reaes”) e a devoração fetichista de uma vivência urbana – frenética, excessiva, e metonímica (“o coração mordido pela volúpia da vida incógnita”).

*O Perfeito Cozinheiro*, objeto complexo, comparte a história social, a memória íntima, o jogo e o experimento narrativos. As múltiplas funções do livro – memo, entretenimento, jogo, desenho, quebra-cabeça – tornam mais difícil perceber a sua verdadeira natureza e propósito. À guisa de memória, a sua composição adota as técnicas aleatórias e indeterminadas de um livro virtual: decadente pelos diálogos descontínuos, pelas identidades decifradas e pelo conteúdo imprevisível. A estética da arte e da vida, tema esteticista de fins de 19, com implicações biográficas, passa por uma transformação surrealista, com operações do acaso. Misturando

os gêneros, o livro reproduz um *teatro dell'arte*, de um caderno à procura de um autor, uma história e um “caráter”. É, paradoxalmente, uma memória social urbana e um espaço para autoria livre.

Combinando as características de experimento estético e grafitos, o livro chama a atenção para a própria composição em progresso. A forma define o conteúdo nas páginas em branco. Os desenhos, presumivelmente autônomos e espontâneos, dos escritores-artistas-boêmios estão contidos por limites autoimpostos pelo grupo, ditados pelas “regras” do salão. Dada a participação livre, não era possível guiar o conteúdo nem o rumo do volume; assim a cronologia, ou estória, seguia a ordem das páginas, numa sequência aberta. Qualquer autor do momento que passasse pela *garçonnière* poderia escrever no livro, quer com pretensões literárias ou cômicas. Governado por paradoxo e caracterizado pela forma autoconsciente, o álbum de retalhos simultaneamente se inventa e se desfaz, num ritmo que produz, na frase de Haroldo de Campos, um “não-livro” à procura de autores e uma coleção de novas receitas da modernidade incipiente.

O grupo da *garçonnière* fez um livro a meio caminho entre a vida e a arte, entre a verdade e a ficção, em que a arte era vivida por boêmios e estetas. Fizeram um livro participante, destacado pelo experimentalismo estético e pelo desafio à norma social. Metade livro e metade escultura – um objeto pré-moderno do tipo inventado por Duchamp em Buenos Aires na época<sup>2</sup> –, o volume fragmenta, condensa e intensifica as dialéticas de arte e o ritual na modernidade. Composto de trocadilhos e diálogos lancinantes, grafitos, caricaturas, desenhos e objetos de época, o volume grande de capa vermelha constantemente muda de feição como as novidades da vida urbana: é uma caixa de surpresas, um quebra-cabeças, um labirinto, um lance de dados, e contém uma apaixonante história de amor e morte. A síntese de diversidade gráfica, inovação conceitual e crítica social aproxima o grupo paulistano das práticas das vanguardas históricas europeias, enquanto a caricatura, a teatralidade e o erotismo representam a última iridescência da estética pós-simbolista e decadentista de uma *belle époque* tropical. A mistura de gêneros aumenta o efeito da *commedia dell'arte*, de um texto solto à procura de um autor e de um enredo. Homenagem a uma cultura estética em declínio, o livro também antecipa a nova era moderna da sátira, fragmentação e colagem.

---

<sup>2</sup> Essas obras estão reproduzidas, com breve descrição em CLAIR, 1977, p. 94-96, nº 117, “A regarder (l’autre côté du verre) d’un oeil, de près, pendant Presque une heure” (1918, Buenos Aires); nº 118, “Stéréoscopie à la main” (1918-19, Buenos Aires); nº 120 “Ready-made malheureux” (1919, Buenos Aires).

Associa-se à poética vanguardista através da forma aberta, das formas não-intencionais e da inconformidade social. Aproxima-se à produção surrealista por haver superado, através do acaso e da descontinuidade, as intenções e os parâmetros conscientes da sua estranha “composição.” O comportamento extraliterário e o constante uso da metáfora substituem uma lógica de leitura por níveis mais rarefeitos de abstração e de interpretação.

As referências à vida urbana e o constante jogo de identidade atribuem ao volume um estrutura narrativa de ficção. Para a crítica recente, o livro constitui um estranho romance, fundado na dialética vida-ficção. Documenta a vida paulistana em cada página, exercendo uma função memorial passiva, enquanto ensaia ousadias experimentais na forma. Onde a vida se inscreve diretamente na página, contada em fragmentos por escritores-personagens, o significado é frequentemente velado por uma série de códigos e signos não discursivos. Atestando a libertação do grupo, numa comunhão de frivolidade lúdica, lá se esconde um subtexto nas entrelinhas, perverso e fatalista, significando sofrimento, alienação, doença e loucura. Nestas páginas em que a vida foi intensamente pensada e sentida, representando o esforço idealista dos jovens “artistas” para ultrapassar certos limites da arte e da vida, percorre também um pressentimento fatalista da vida urbana, sensação implícita também no arranjo estrutural do diário. Se converte a vida em arte pela palavra, a arte não deixa de ser um ritual simbolista, através do qual tudo será consumido, palavras e pessoas. Reconhecemos nas páginas do álbum, através dessa dialética, um inesperado e inovador prototexto das vanguardas históricas, um possível romance de vanguarda a meio termo entre a vida e a arte.

## O ÁLBUM E O ROMANCE SURREALISTA DE BRETON

Uma noite em Paris, no restaurante, sentou-se, por exemplo, em minha face, qualquer rapariga que, à sobremesa, me perguntou o nome francês do doce que eu comia... Falámos alguns minutos, depois. Era russa, de Moscou... e eu dum país distante, ao ocidente, perdido em aventura... Despedimo-nos sem sabermos os nossos nomes... Não nos tornámos a ver.  
Mário de Sá Carneiro, *Céu em fogo*

Adaptando o termo surrealista que André Breton criou para a idealização de um sentimento de amor espontâneo e absurdo, *l'amour fou*, consideramos *O Perfeito Cozinheiro das Almas* como um “texte fou,”

isto é, um texto louco (ou, no trocadilho que Oswald praticou no diário, texto “Ciclônico”). A história quase completamente desconhecida da jovem “Deisi”, ora “Miss Cyclone”, encontra um paralelo dez anos mais tarde na narrativa que Breton escreveu em forma de romance surrealista e dedicou à célebre musa russa encontrada nas ruas de Paris, *Nadja* (1928). Sem conhecer o álbum brasileiro, Breton inventa, das teorias do acaso surrealista, um texto paralelo ao encontro Cíclone-Miramar, consistindo em aventuras urbanas sem rumo, à procura de encontros amorosos inesperados, em que, nas ruas de Paris, conhece o estranho poder perceptivo e feminino de Nadja, como se dando corpo à aventura truncada de Mário de Sá-Carneiro no restaurante. O encontro de um narrador macho com a loucura feminina, segundo as teorias da crítica Susan Suleiman, resume um dos enredos formativos da vanguarda surrealista, servindo também de metáfora para seus conceitos de amor, narração e a natureza aleatória da vida. *Nadja*, para Breton, é o texto para o qual o surrealismo é a teoria, nas palavras do crítico Jean-Louis Ferrignaud (2002, p. 6), enquanto a sua composição puramente literária, refletindo os muitos autores que Breton lia incessantemente, estava ao mesmo tempo intimamente relacionada à vida do poeta, “une part essentielle de son existence...” (FERRIGNAUD, 2002, p. 2-3). Segundo relata no romance, no dia 4 de outubro de 1926, estando na Rua Lafayette, indo em direção a Ópera, sem rumo, mas à procura de uma “aventura” que acontecesse espontaneamente, sem premeditação – cena que prepara ao descrever as suas andanças à toa por Paris,

On peut, en attendant, être sur de me rencontrer dans Paris, de ne pas passer plus de trois jours sans me voir aller et venir, vers la fin de l’après-midi, boulevard Bonne Nouvelle, entre l’imprimerie du Malin et le boulevard de Strasbourg. Je ne sais pourquoi c’est là, en effet, que mes pas me portent, que je me rends presque toujours sans but déterminé, sans rien de décidant que cette donnée obscure, à savoir que c’est là que se passera *cela* (?) (BRETON, 1928, p. 28-30) –,

Breton encontra uma jovem mal vestida que, segundo pensa, também o estava observando por alguns momentos (“...je vois une jeune femme, très pauvrement vêtue, qui, elle aussi, me voit ou m’a vu...”) (1928, p. 58). Trata-se de Léona-Camille-Guislain, que chamou de Nadja, o nome de uma atriz da época, mas, segundo conta Nadja, parte da palavra russa para “esperança”: “Elle me dit son nom, celui qu’elle s’est choisi: ‘Nadja, parce qu’en russe c’est le commencement du mot espérance, et parce que ce n’en est que le commencement” (BRETON, 1928, p. 62). Assim Breton inventa uma pessoa real, que o fascina como se fosse fictícia,

ao princípio por causa dos olhos: “...le bord des yeux si noir pour une blonde” e, mais tarde, pelos pressentimentos do seu mundo interior, que se manifestam na cidade aparentemente por acaso. Quando lhe pergunta quem é, Nadja responde que é a alma errante (“Je suis l’âme errante”) (BRETON, 1928, p. 69); Breton é fatalmente atraído pela sua maneira de ser, sua simplicidade, “...c’est là un des compliments auxquels j’ai été de ma vie le plus sensible, la *simplicité*” (1928, p. 70).

Curiosamente, os dois resolvem independentemente transformar a sua relação em texto: Breton já estava à procura de uma personagem e Nadja, ela mesma, não tarda em pedir dele um romance: “André? André?... Tu écriras un roman sur moi. Je t’assure. Ne dis pas non. Prends garde: tout s’affaiblit, tout disparaît” (BRETON, 1928, p. 100). O livro da aventura surrealista que resulta tem qualidades de álbum que o aproximam ao caderno oswaldiano: é feito de diálogos, contém quarenta e oito fotografias, incluindo um retrato do autor, os olhos da Nadja, ruas e prédios de Paris, manuscritos e páginas de revistas, cenas de teatro e objetos estranhos, um par de luvas que é fetiche. Reproduz os desenhos da Nadja, sobretudo “La Fleur des amants”, que Breton vai aproveitar para ilustração de livros de outros autores surrealistas. Parecendo uma colagem, o “romance” é composto de três sequências (antes de Nadja, o momento Nadja, depois de Nadja), mas sem esquecer os materiais e objetos “hors texte”, apensos, que acompanham materialmente a relação, mas com o propósito de torná-la mais real e mais estranha ao mesmo tempo. O livro, como no caso d’O *Perfeito Cozinheiro*, representa uma maneira de “ler” em código a própria vida que passa: “Il se peut que la vie demande à être déchiffrée comme un cryptogramme” (BRETON, 1928, p. 112). A história também divaga, sendo a própria experiência “verdadeira” do seu autor, transformada em vida e arte às custas, pode-se dizer, da sua heroína Nadja, na medida em que o autor é responsável pela *mis-en-scène* e a personagem é apresentada apenas pelos seus olhos. Ao incluir no romance o *Théâtre des Deux-Masques*, Breton cria um contexto para a entrada em cena da Nadja, transformando a vida das ruas num teatro da inconsciência.

Longe de ser um romance em prosa, o livro de Breton é composto de muitos gêneros misturados, parecendo um álbum mais do que um relato. É um manifesto da beleza convulsiva, princípio do *Manifesto Surrealista* de 1924; é autobiográfico porém descontínuo, colocado entre o mundo real e o fantástico; é um retrato de Paris, num momento surrealista, livro de fotografias e autorretrato, diário dos dias passados com Nadja; é ensaio sobre a natureza da experiência pessoal e documento científico sobre um experimento psicológico. Mais do que relato, é rapsódia, para repetir o

subtítulo de *Macunaíma*, do mesmo ano, em prosa lírica e poética. O efeito total é de uma colagem, ou álbum, que representa, com múltiplos gêneros e técnicas plásticas, a história e a crítica da experiência de uma época e de uma vida, surreal e vital.

Nadja, mesmo se personagem de um teatro vivo, não deixa o Breton indiferente. O surrealista considera Nadja como um espírito livre:

J'ai pris, du premier au dernier jour, Nadja pour un génie libre, quelque chose comme un de ces esprits de l'air que certaines pratiques de magic permettent momentanément de s'attacher, mais qu'il ne saurait être question de se soumettre (BRETON, 1928, p. 110).

Mostra-se, ao decorrer do romance, ansioso por encontrá-la e distraído pela sua presença; mesmo assim, há evidências de que abandona Nadja depois de não poder encontrar meios de integrá-la a suas aventuras bizarras na sociedade surrealista:

Je ne veux plus me souvenir, au courant des jours, que de quelques phrases, prononcées devant moi ou écrites d'un trait sous mes yeux para elle, phrases qui sont celle où je retrouve le mieux le ton de sa voix et dont la résonance en moi demure se grande... (BRETON, 1928, p. 117).

Chega a comentar secamente no romance que Nadja é terminantemente louca e vai ser levada ao asilo: “On est venu, il y a quelques mois, m'apprendre que Nadja était folle. A la suite d'excentricités auxquelles elle s'était, paraît-il, livrée dans le couloirs de son hôtel, elle avait dû être internée à l'asile de Vaucluse” (BRETON, 1928, p. 127). Nas cartas que Breton enviou a Nadja, ainda existentes, ela é sempre amorosa, elétrica, apaixonada e angustiada, mas as vinte e sete cartas que Nadja endereçou a Breton dão a entender que ela se sentiu abandonada por seu autor, seu “deus” (“26 october 1926... André. Je t'aime. Pourquoi, dis, pourquoi m'as-tu pris mes yeux”) (SEBBAG, 2004, p. 50-51), e, no livro que tanto queria que escrevesse sobre ela, não se reconhece: “...entrevoir ce portrait dénaturé de moi-même, sans me révolter ni même pleurer...”. As musas saem da cidade, doentes e loucas, tanto Cíclone para Cravinhos como Nadja para Vaucluse.

\*\*\*

*O Perfeito Cozinheiro* antecipa nas personagens e nas memórias de Miramar e Cyclone a aventura livresca e o encontro amoroso entre Breton e Nadja. Nas andanças surrealistas de Breton nas ruas de Paris,

um narrador à procura de uma história ou personagem, esperada graças ao automatismo psíquico em que o movimento acreditava, Nadja foi identificada e levada para dentro do texto, uma memória-romance que leva o seu nome; mesmo que o autor tenha querido manter a distância de um observador, nem se interessou em conhecer profundamente a mulher-personagem que apareceu nas ruas de Paris.

Em ambos os casos, o paradigma implícito é o do encontro de um narrador-memorialista masculino com a loucura feminina. As duas narrativas procuram episódios imediatos, indeterminados e excepcionais de vida urbana, desenvolvidos por uma musa que fascina pela força intelectual incomum e a posição social marginalizada. A natureza bizarra das experiências, comparadas nas duas obras ao teatro popular e ao banquete, questiona e desafia a psicologia e a representação do realismo urbano. A revelação da loucura que subjaz à vivência urbana, associada às musas e às narrativas, é efetuada por uma objetivação estética passiva nos dois romances, determinada pela perspectiva narrativa. Os relatos nunca abandonam o raciocínio de observação, com a devida distância implícita na estrutura literária. Tanto nos livros como na vida “real,” há incursões estranhas de surrealidade, ou de aparente ficção, porque as histórias de Cyclone e de Nadja “acontecem” da mesma maneira em que estão observadas, documentadas, controladas e até inventadas por Andrade e Breton, à guisa de autobiografia. A narração patriarcal finge ser a proteção ortodoxa e estética exigida contra o possível extravio físico e a suspeitada loucura das duas musas, enquanto são precisamente essas qualidades de “loucura” – a excentricidade, o gênio, a libertinagem e os pressentimentos surreais das musas – que paradoxalmente atraem os jovens artistas-homens, que se mostram, frente às revelações da narrativa, tão inquietos diante do mistério e da força erótica femininos. Ambas as narrativas findam com o sacrifício ou a morte da musa desvairada, até certo ponto condicionada ou preparada pela natureza do livro.

## MISS CYCLONE E NADJA

...l'amour fou fut aussi toujours le plus sage  
Victor Crastre

Miss Cyclone e Nadja são musas paralelas das vanguardas, com uma experiência feminina semelhante. Ambas se identificam por pseudônimos, ou criptogramas, tirados de outras línguas (português para inglês e francês ao russo) para esconder e proteger a identidade no espaço

novo e estranho da cidade. Com nomes alterados ou fragmentados, não seriam conhecidas em S. Paulo ou Paris: Cyclone (pronunciado CI-clo-nee) e Nadja (“em Russo é o começo da palavra ‘esperança’ e... apenas o começo”). Ambas as mulheres vêm do interior e encontram uma liberdade desconhecida na vivência da capital, um mundo à parte. Ambas estão alienadas das mães, de quem escondem a verdadeira natureza das suas aventuras, fingindo estudar ou dedicar-se à vida devota. Ambas são vitimadas por um narrador masculino, que pensa protegê-las das suas tendências loucas e extravagantes: um dos últimos comentários de O. de Andrade sobre a Cyclone tinha a ver com as suas “exigências extravagantes”, da mesma maneira que Breton levou Nadja a um asilo, deixando-a para sempre, depois que ela fez “*excentricités*” (exigências extravagantes) num corredor de hotel. Nos poderes mágicos de Nadja, os seus pressentimentos sobre a superfície real da cidade, Breton vê uma chave para chegar a uma existência invisível e fundamental: “Il se peut que la vie demande s’être déchiffrée comme un cryptogramme” (1928, p. 112).

Miss Cyclone e Nadja, retratadas nos dois diários como musas, recapitulam nas experiências coletivas um padrão da estética de vanguarda para a presença feminina. A liberdade que ambas acabam encontrando – a oportunidade de “escrever” a biografia, registrar a nova experiência urbana, ter a sua hora da estrela e ser objeto de desejo – é efetivamente limitada, porém, pelas cidades e pelos livros em que estão confinadas, simbolicamente, presas na observação de um narrador, aparentemente admirador. Sendo a história escrita mais importante do que a vida, a morte das duas tinha de coincidir com o desfecho dos “seus” livros. Assim como os outros “cozinheiros” no banquete, as musas foram circunscritas e sacrificadas pelo relato patriarcal e em função do seu relacionamento com a vida urbana. Da mesma maneira que Nadja foi levada ao asilo, segundo relata Breton secamente, depois de cometer “excentricidades” no corredor do seu hotel, Oswald de Andrade comentou os últimos “pedidos extravagantes” da Cyclone, doente e de cama no exílio da cidade natal de Cravinhos. Ela pediu objetos estranhos da *garçonnière*, entre eles uma pele de tamanduá – aliando-se pelo pedido ao fetichismo do corpo no primitivismo urbano.

\*\*\*

Como vasta alegoria do mundo, o “perfeito cozinheiro de almas” inventa o caldeirão da antropofagia a vir, através dos prazeres perversos de um banquete humano. Na metáfora do banquete, transmutam-se as

almas em comida. Na retórica regida pelo cozinheiro perfeito, o texto vira receita e a narrativa, refeição. Evocando o banquete esteticista do fim de século, implica que no salão literário paulistano cozinhasse e servem-se autores e palavras, sujeitos e objetos de uma obsessão culinária regressiva, ou primitivista, ligada ao novo ambiente urbano. Os “banquet years” da futura cidade moderna seriam o primeiro ato de um teatro social devorador e pré-canibal, encenado como rito indígena e carnaval social. Mas não é o banquete e sim o livro que impõe a cultura, feita comida, à cidade ainda não letrada ou nutrida. Lévi-Strauss teoriza que a cidade americana ou é nova ou decadente, nunca velha. A Pauliceia do cozinheiro apresenta outra opção: ela é nova e decadente ao mesmo tempo. No cenário da *garçonnère*, com a cidade no fundo, representam-se, de um lado, formas modernistas do desejo – juventude, prazer, utopia, libertinagem e mudança – e, do outro, forças recalcadas negativas e opostas – exclusão, repetição, conformidade e tradição. Antecipa-se, dessa forma, a briga entre a “Juventude Auriverde” e as “Senectudes Tremulinas” nas “Enfibraturas do Ipiranga”, na *Pauliceia Desvairada* de Mário de Andrade, de 1922. A dialética dessas “metáforas de incorporação”, na frase de Marjorie Kilgour (1990), assim como as de exclusão, desestabiliza a cozinha literária do perfeito cozinheiro; à mesa há uma bruta falta de etiqueta e polidez entre o clube de anjos, e o banquete acaba em devoração primitivista. Aplicada a fórmula gastronômica à literatura, antecipavam-se as categorias do “cru” e do “cozido” com que Lévi-Strauss iria perceber na culinária uma definição geral de cultura.

Na *garçonnère* como no diário, a putrefação da estética decadentista (o cozido) vem sendo substituída pela higiene das formas futuristas (o cru). No seu banquete dialógico, o livro é precursor do cardápio do futuro banquete canibal, já que uma cozinha de almas é alusão ao canibalismo indígena formalizado como conceito cultural uma década mais tarde por Oswald de Andrade no “Manifesto Antropófago”, também de 1928. O diário aproxima-se ao surrealismo na elaboração da metáfora culinária, como se o próprio caderno fosse também outro corpo a ser devorado, alienado da condição normal de livro, autoria e história. Na linguagem simbólica do banquete da *garçonnère*, se a entendemos como constituída por uma nova tribo urbana, as receitas criativas dos jovens artistas se transformam em roteiros para o consumo ritual inevitável de corpos e almas, à mercê das forças desconhecidas de nacionalismo e modernização a vir. Os jovens da Pauliceia, comparando-se a colonizadores europeus sob o poder de canibais, são tanto vítimas como porta-vozes dessas forças poderosas e misteriosas da modernização,

dramatizadas no álbum através da dialética de procedimentos estéticos e psicológicos contraditórios.

Imaginemos o banquete na *garçonnière* como cenário ou grande quadro na Pinacoteca, cenas dos bacharéis com a musa Cíclone. O observador talvez queira compor as figuras na mesma configuração usada por um precedente revolucionário, *Le Déjeuner sur l'herbe* (1865) de Manet. Manet conjuga o paraíso e a transgressão, a celebração e a tese, numa crítica aos paradoxos sociais (FARWELL, 1981, p. 190-273). A escala da irreverência e iconoclastia é grande (FARWELL, 1981, p. 271). A figura nua se comporta com um realismo natural, contra os ideais da figura feminina na França do século 19. Ao mesmo tempo, a nua se banhando no riacho, no fundo, como as ninfas, simboliza a abundância clássica, contrastando com a seriedade burguesa dos homens. O banquete, prefiguração de ritos de primavera, assume a fertilidade aberta da mulher nua. A modernidade de sua figura, legitimada por tradições pictóricas, reside no choque entre a sua presença como musa e a subversão de maneiras burguesas. Não há desculpas ou explicações para o choque visual, trata-se de uma confrontação direta; a mulher olha para você observador, calmamente, fértil como a cesta cornucópia, a última moda declarada pela roupa fina que deixou no chão ao lado (HANSON, 1977).

## A IMAGEM SURREAL: NEGATIVA DE NEGATIVAS

Sobressai, em ambas as obras, uma unidade superior, efeito da atmosfera de uma cultura e emoção de perda que caracteriza a vida pré-urbana. É um retratismo efêmero que vai chegar à maturidade na obra de Man Ray e Magritte, em retratos que são verdadeiras radiografias. No exílio da *garçonnière*, recorda-se com nostalgia a infância, uma idade imaginária e perdida, e a paisagem do interior, correspondendo ao Brasil do passado: rural, lendário e eterno. Corresponde ao lugar de origem da musa, Miss Cyclone, uma cidadezinha do interior paulista, de onde o passado pode ser recuperado em arte: “o céu de Cravinhos num cartão postal”. A *garçonnière*, ao contrário, representa o não lugar da nova urbe, terra artificial e sem história, que facilita e promove a consciência da perda das raízes da identidade pessoal e nacional. Calculadamente primitiva e primária, a cidade agora equivale a uma selva, servindo à construção de um novo mito textual de origem, em resposta à perspectiva que os jovens artistas têm do afastamento de suas origens históricas, telúricas e lendárias. Na cidade, a falta de raízes estéticas também pode provocar um momento de delírio, ou até um carnaval efêmero e anônimo, como

se lê nas construções lúdicas do diário. No livro, a falta de organização do conjunto é refletida na construção lúdica de não sentido no álbum, em que estão juntadas anotações informais, imediatas e ingênuas, para além da sequência cronológica ou temática.

A composição também é dominada pelo conceito de perda através da imitação estilística e da paródia, a identidade do texto muda constantemente, privilegiando a caligrafia e o desenho, da postura teatral dos personagens-autores à mutação dos nomes em pseudônimos. O tema da perda do passado está convertido num valor e condiciona a teoria de uma nova estética: inverte-se a própria identidade do “livro” e abandona-se a coerência do significado. O livro trabalha por função inversa, pela não-autoria, pela estória latente, a heteronímia, o *camera-eye* e o voyeurismo narrativo. Incorpora antíteses e contradições, reflexo de realidades perdidas e latentes, para chegar à totalidade de um presente ainda desconhecido. Comunica a tensão literária entre a documentação truncada, processo simbólico da modernidade, e a circularidade, função da mitologia. É precursor da agenda modernista brasileira, introduzindo a saudade da preguiça nativa, a volúpia consequência da conquista e, sobretudo, entre os intelectuais urbanos, a sonolência lânguida de uma nova inocência cosmopolita.

*O Perfeito Cozinheiro* reúne a sociedade na alegoria de um banquete festivo cujos limites são duplos: a criação e o consumo do mundo. A cozinha e o prazer são dois extremos de um contraponto apocalíptico entre o sacrifício e o gozo da carne. A força do desejo, inversa da genialidade inovadora, é outra vertente do primitivismo do álbum, responsável pela erotização e subversão do ser. Na *garçonnière* como no livro, convida-se e come-se o visitante. Uma vez que o futuro rito culinário antropofágico é previsto no primitivismo d’*O Perfeito Cozinheiro*, encontramos nas suas receitas matéria-prima para a celebração de um desejo fatal e enigmático: a preparação de um corpo para a cerimônia de consumo ritual. Num ambiente de delinquência, rebelião, doença e marginalidade, o desejo excessivo é a contrapartida de uma receita utópica. A escrita finge ou sonha uma poética da ingenuidade, encontrada no humor, na sátira e na caricaturização, que sirva de antídoto para a subcorrente de fatalidade e decadência associadas à violação das normas. A “perfeita” união de utopia e do erotismo realizada pelo cozinheiro-autor, na celebração festiva da refeição, é estigmatizada pela transgressão de um tabu, o corpo canibalizado, que é também o próprio livro. O perfeito banquete ensaia o ciclo da procura do corpo perdido – o do livro vela o caso da Cyclone desejada, sacrificada e canibalizada numa violação subentendida pela própria elegância do rito e esperada pelas regras do jogo. O prazer

social da gastronomia é realizado por uma comunhão perversa com as excentricidades físicas e intelectuais do corpo, implícitas nas formas de decadência e renovação, desejo e transgressão presentes na escrita. Para a cozinha de almas, corpos e livros, o texto é o romance-receita de uma patologia moderna do desejo. A arte (a escrita) e a vida (a experiência) indeterminadas parecem ser o cerne da preocupação estética na formação da vanguarda paulistana, em que a libertação consistiria na não definição, no espaço do meio, em múltiplas identidades, em elementos que obedecem as leis de um sistema próprio.

### O ÊXTASE DE O. DE ANDRADE: “L’AMOUR FOU”, “TEXTE FOU” (PAIXÕES LOUCAS, LOUCOS TEXTOS)

A loucura do invento livre.  
Clarice Lispector

Esse “livro” desprezioso, frágil e talvez inconsequente marca a gênese de uma vanguarda brasileira, no momento de transição de uma postura de decadência de boemia a um surrealismo no movimento da metrópole. Circunscreve um mundo pré-modernista que se consome pelo não conformismo, rebelião e fragilidade estética. A metáfora escolhida para documentar a época, o banquete, sugere uma gastronomia curiosa, antecipando a terminologia usada por Claude Lévi-Strauss nos *Tristes Tropiques* para descrever São Paulo de 1935, ou seja, o centro de um ciclo evolucionário muito rápido e degenerativo. O volume reflete os rituais dessa mudança e, como crítica social, problematiza tanto a sua identidade como a autenticidade: rabiscos, frases truncadas que devoram os seus autores, seguindo a ameaça que Brás Cubas enfrenta no seu voo de hipopótamo, “decifra-me ou devoro-te”. A identidade fingida substitui a verdadeira. A força de sua passagem de documento para drama acaba criando as receitas apaixonadas de diferença e rebelião, matéria-prima para a criação de uma vanguarda.

Os relatos que deram voz às musas marginais da vanguarda em *O Perfeito Cozinheiro* e *Nadja* interessam justamente por serem *textes fous*. O álbum oswaldiano, fetiche da vanguarda, *mutatis mutandis*, é o texto louco de um surrealismo “verdadeiro”, a história bizarra de um *amour fou* que parece ter sido natural e espontâneo. Ao mesmo tempo, as regras do jogo – entendidas como a fronteira entre o álbum e a experiência quotidiana de vida que retrata – estão rigidamente fixas.

Essa fina teorização de uma arte de engenho para a vanguarda é, não obstante, um labirinto fatal para a vida. A loucura é o mecanismo do seu automatismo e da lógica de sua visão de perda. O romance de Breton repetiria mais claramente o paradigma do urbanismo canibal, em que o narrador e a cidade são os agressores e a musa é consumida. São duas histórias calculadas, a partir da estética do indeterminado e da lógica da loucura da metrópole. Expressam a vanguarda pela colagem simultânea de narração, desejo e aventura surreais na vida e na ficção.

### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDRADE Oswald de. *A Trilogia do Exílio I: Os Condemnados*. São Paulo: Monteiro Lobato, 1922.
- \_\_\_\_\_. *O Perfeito Cozinheiro das Almas deste Mundo* (Edição fac-similar). São Paulo, Ex-Libris, 1987.
- \_\_\_\_\_. *Um Homem sem Profissão I*, sob as ordens de mamãe. Rio de Janeiro: José Olympio, 1954.
- BOWLT, John (ed. e trans.). *The Salon Album of Vera Sudeikin-Stravinsky*. Princeton: Princeton U. P., 1995.
- BRETON, André. *L'Amour fou*. Paris: Gallimard, 1937.
- \_\_\_\_\_. *Manifeste du surrealismo; Poisson soluble*. Paris: Éditions du Sagittaire, 1924.
- \_\_\_\_\_. *Nadja*. Paris: Gallimard, 1928.
- \_\_\_\_\_. *Nadja*. 2ª. ed., Édition entièrement revue par l'auteur. Paris: Gallimard, 1963.
- BRITO, Mário da Silva. O Perfeito Cozinheiro das Almas Deste Mundo. *O Estado de São Paulo*, Suplemento literário, São Paulo, 16 mar. 1968. [Republicado em *Ângulo e Horizonte*. São Paulo: Martins, 1969 e *As Metamorfozes de Oswald de Andrade*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, Comissão de Literatura, 1972. Revisto em ANDRADE, Oswald de. *O Perfeito Cozinheiro das Almas deste Mundo*. São Paulo: Ex Libris, 1987. p. IX-XII.]
- CAMPOS, Haroldo de. Réquiem para Miss Cyclone, Musa Dialógica da Pré-história Textual Oswaldiana. In: ANDRADE, Oswald de. *O Perfeito Cozinheiro das Almas deste Mundo*. São Paulo, 1987. p. XV-XXII.
- CLAIR, Jean (ed.). *Marcel Duchamp: catalogue raisonné*. Paris: Musée National d'Art Moderne, 1977.
- CRASTRE, Victor. *André Breton. Trilogie Surréaliste: Nadja, Les Vases communicants, L'Amour fou*. Paris: Société d'Édition d'Enseignement Supérieur, 1971.
- FARWELL, Beatrice. *Manet and the Nude: a study in iconography in the Second Empire*. New York & London: Garland, 1981.

- FERRIGNAUD, Jean-Louis. *Nadja d'André Breton*, premières leçons. Paris: Presses Universitaires de France, 2002.
- HANSON, Anne Coffin. *Manet and the Modern Tradition*. New Haven & London: Yale U. P., 1977.
- KILGOUR, Maggie. *From Communion to Cannibalism: an anatomy of metaphors of incorporation*. Princeton: Princeton U P, 1990.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *Tristes Tropiques*. Paris: Librarie Plon, 1955.
- SEBBAG, Georges. *André Breton L'Amour-Folie: Suzanne, Nadja, Lise, Simone*. Paris: Éditions Jean-Michel Place, 2004.
- SULEIMAN, Susan Rubin. *Subversive Intent: Gender, Politics, and the Avant-Garde*. Cambridge: Harvard U. P., 1990.