

# Experiência social e imaginário literário nos livros de estréia dos modernistas em São Paulo\*

Sergio Miceli

Uma história social e intelectual do movimento modernista brasileiro deverá forçosamente priorizar o enlace de componentes relativos à experiência familiar, educacional e profissional dos escritores e artistas, ligados aos condicionantes institucionais e políticos tendentes a modelar os projetos autorais, as orientações doutrinárias e as tomadas de posição partidárias assumidas por esses intelectuais<sup>1</sup>. O foco deflagrador da análise incide sobre a vida familiar e afetiva em suas complexas repercussões sobre o destino social e o trabalho desses “homens” de cultura e, numa apreciação reversa, o testemunho contido em suas obras acerca dessas vivências pessoais, os registros a respeito de sua aprendizagem intelectual, as imagens da sociedade brasileira com que estavam operando, as formas de identidade social e intelectual que estavam propensos a assumir, numa apreensão balanceada de vida e obra como ingredientes decisivos para a inteligibilidade de uma cultura literária e artística em processo de mudança.

Pretende-se lidar com a etapa de formação familiar e escolar da primeira geração modernista em São Paulo, salientando, de um lado, as principais coordenadas de sua vida afetiva na infância e na primeira mocidade, as frentes mais relevantes de sua aprendizagem escolar e cultural, e privilegiando, de outro, seus livros de estréia na vida intelectual, bem como os frutos de sua atividade plástica, tomando-os como emblemas de um imaginário criativo em constituição.

\*Este trabalho foi redigido entre junho e julho de 1997, como resultado provisório de um projeto de investigação sobre o movimento modernista, que acabou se concentrando numa apreciação dos artistas. Decidi publicá-lo agora em virtude de sua pertinência ao foco temático deste número especial, consagrado à sociologia da cultura. As referências bibliográficas foram atualizadas.

1. Ver Miceli, (1977, 1979 [ambos republicados em *Intelectuais à brasileira*, 2001]; 1996; 2003); Schwartzman, Bomeny e Costa (1984); Sevchenko

(1992, 2003); Gomes (1996); Pontes (1998).

Talvez se possa iniciar por meio de uma reconstrução dos círculos sociais e familiares nos quais nasceram e se educaram os futuros integrantes do movimento modernista. As origens sociais configuram um elemento-chave para a compreensão das modalidades de inserção desses intelectuais *in nuce* nas diferentes instâncias do sistema de produção cultural emergente na cidade de São Paulo, imersa nas circunstâncias transformadoras impostas pelos processos de industrialização e urbanização acelerados, assim como pelo impacto das mudanças drásticas na estrutura social, derivadas da presença avassaladora dos milhões de imigrantes trasladados para o estado a partir das duas últimas décadas do século XIX.

Poder-se-ia traçar uma linha divisória no interior da primeira geração modernista, nascida e educada no estado de São Paulo, a partir das características econômicas, culturais e sociais de suas famílias e, em consequência, das espécies e montantes de capital amealhados. O passo seguinte consistiria em confrontar tais fatores à procedência geográfica dessas famílias, bem como à antiguidade e às modalidades de sua inserção no espaço da classe dirigente, ora pertencentes de longa data às corporações especializadas no trabalho político, quase sempre de antiga implantação residencial na capital, ora em processo de reconversão de seus investimentos e interesses de antigos proprietários rurais em declínio para as frações culturais da elite dirigente, muitos deles em transição das casas senhoriais no interior para um novo domicílio urbano.

O cruzamento desses critérios de localização espacial e social propiciou modalidades alternativas de formação educacional e, por conseguinte, ofereceu oportunidades bastante diferenciadas de acesso aos espaços do mercado de trabalho cultural destinados aos postulantes às carreiras intelectuais ou artísticas. O fato de haver nascido na cidade de São Paulo não constitui, por si só, um indicador inequívoco de inclinações profissionais, de filiações literárias ou de oportunidades de sociabilidade. Muito mais importante do que o local de nascimento é qualificar o espaço urbano em que se sucedeu e se consolidou o processo de socialização dos futuros escritores. Enquanto Guilherme de Almeida nasceu em Campinas, mas concluiu sua educação na cidade de São Paulo – submetido à influência de juristas e advogados integrantes da roda de seu pai, Estevão de Almeida, sócio em prestigioso escritório de advocacia e professor da Faculdade de Direito –, Menotti del Picchia, nascido na capital paulista, passou períodos prolongados de sua infância, adolescência e primeira

mocidade em cidades do interior, onde sua família alternava residência em função das obras encomendadas ao pai empreiteiro.

O enraizamento das famílias de alguns escritores em pequenas cidades e fazendas do interior do estado constituiu, quase sempre, um elemento decisivo e capaz de esclarecer a herança de uma mentalidade característica, afetando suas preferências em matéria estética e literária, a extensão e a variedade de seus recursos em termos de repertórios e linguagens, suas orientações e filiações políticas, doutrinárias e partidárias, estendendo-se inclusive à seleção dos temas e personagens de seu universo de criação literária ou artística.

Em outros planos da vida pessoal, como por exemplo a formação escolar, as primeiras ocupações rentáveis e, por que não, o primeiro casamento, as ligações familiares no interior do estado orientaram fortemente diversas “escolhas” assumidas pelos futuros intelectuais. Processos idênticos de condicionamento sucederam, com sinais próprios, àqueles jovens postulantes às carreiras intelectuais que passaram sua juventude no interior de círculos familiares corporativos domiciliados na capital paulistana.

De qualquer modo, o trânsito entre esses espaços alternativos de formação e recrutamento era um indicador seguro dos ligamentos de toda ordem – pessoais, de parentesco e amizade, profissionais e políticos – entre as corporações burocráticas (judiciário, magistério superior) e diferentes setores proprietários. O movimento modernista significou uma ampliação do espaço político das elites corporativas vinculadas ou não à atividade governamental, em detrimento de uma representação política dos grupos oligárquicos de feição tradicional.

Em ambos os subgrupos, tanto os procedentes do interior como aqueles da capital, com a exceção significativa de Mário de Andrade, a passagem pela Faculdade de Direito do Largo de São Francisco constituiu a única experiência de vida por todos partilhada, devendo-se, inclusive, entender o sentido de suas primeiras obras, em especial a de estréia, como intervenções planejadas no fogo cruzado dos embates acadêmicos. Uma parcela importante dos amigos invocados em dedicatórias dos poemas, por exemplo, inclui colegas dos bancos escolares, docentes, luminares acadêmicos, com os quais os jovens poetas compartilham preocupações, idéias, leituras, experiências amorosas, projetos de vida e tudo mais que dava sentido à vida pessoal e pública dos integrantes da primeira geração modernista.

As contribuições proporcionais do capital familiar e o nivelamento das expectativas de êxito profissional exercido pela Faculdade de Direito ca-

libravam as oportunidades que então se abriam a esses jovens, em matéria de casamento, profissão, renda e atividade intelectual. Com as exceções do celibatário Mário de Andrade e de Oswald de Andrade, cuja trajetória amorosa acompanha *pari passu* a progressiva dilapidação da imensa fortuna herdada, ao menos o primeiro casamento de diversos integrantes das alas “caipira” e “cosmopolita” do modernismo explica-se sobretudo em função de estratégias de aliança familiar. Menotti del Picchia e Plínio Salgado, por exemplo, casaram-se, da primeira vez, com herdeiras pertencentes às famílias proprietárias da região, enquanto Guilherme de Almeida e Sergio Buarque de Holanda tomaram como esposas moças de linhagem prestigiosa, descendentes de famílias dotadas de apreciável capital político e social, em tudo semelhante àquele de que dispunham as próprias famílias desses membros da ala “cosmopolita” do modernismo.

No tocante ao perfil dos investimentos indispensáveis à aquisição de capital cultural complementar àquele transmitido no curso jurídico, com as exceções do autodidata Mário de Andrade e de Sergio Buarque de Holanda, que reorientou o foco disciplinar de seus interesses intelectuais por meio de cursos, leituras e estudos realizados durante os dois anos de seu estágio na Alemanha, aos 27 anos de idade, os demais integrantes dessa primeira geração modernista em São Paulo concentraram seus esforços no aprimoramento de sua competência nos gêneros literários tradicionais de sua preferência (poesia, ficção, crônica).

No que diz respeito aos primeiros tempos de suas atividades profissionais, talvez se possa identificar na imprensa o espaço por excelência em condições de garantir empregos e rendas adequados à manutenção concomitante de uma produção literária autoral. Entretanto, a imprensa não propiciou apenas uma atividade instrumental e coadjuvante à “vocação” ou a um projeto literário, na medida em que as formas dessa colaboração jornalística deixaram suas marcas no trabalho literário, seja no repertório de temas e assuntos tratados, seja no estilo adotado nas obras de cunho autoral.

De fato, essa prolongada e decisiva colaboração com a imprensa diária não deve ser dissociada do compromisso que iam assumindo esses escritores em função de sua inserção em equipes de importantes dirigentes políticos, nas quais muitos deles exerceram encargos e atribuições de mais estrita confiança. Ao contrário do que se costuma imaginar, essa participação empenhada no recesso dos gabinetes, no desempenho de contatos e missões de caráter político confidencial, como por exemplo a redação de discursos e elocuições cerimoniais, a representação em comitês e colegia-

dos de alto nível, como que constituiu, no campo intelectual da época, uma precondição indispensável à preservação de quaisquer veleidades de dar prosseguimento a um projeto literário com nome próprio. Àquela altura de uma carreira que começava a tomar feições, no final da mocidade, a atividade literária adquiria também o significado de uma prerrogativa dos rapazes intelectualmente mais bem dotados, num momento de seu ciclo de vida em que continuava sendo uma incógnita em qual campo de atividades iriam afinal concentrar seus trunfos e investimentos: no campo político-partidário, na imprensa ou numa carreira predominantemente literária.

Por outro lado, era justamente no âmbito das revistas culturais ilustradas que os jovens escritores modernistas, desejosos de firmarem nome e presença no campo de produção cultural da época, pareciam se sentir à vontade para se lançarem em empreitadas mais ousadas e arriscadas. Cassiano Ricardo e Guilherme de Almeida em fases consecutivas da revista *Panóplia*, Oswald de Andrade como proprietário e responsável pelo semanário *O Pirralho*, Menotti del Picchia e Oswald de Andrade na revista *Papel e Tinta*, Cassiano Ricardo, Plínio Salgado e Menotti del Picchia à frente da revista *Novíssima*, Sergio Buarque de Holanda e Prudente de Moraes Neto fundando a revista *Estética*, Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral lançando a *Revista de Antropofagia*, são alguns exemplos marcantes dessas iniciativas semi-empresariais, que requeriam folga financeira e ambição intelectual. Esses jovens herdeiros, mistura de privilégio, talento precoce e audácia de iniciativa, foram se mostrando capazes de assumir riscos em diversos gêneros, de testarem até mesmo seus dotes plásticos como desenhistas e ilustradores, mobilizando nesses projetos um montante razoável de recursos financeiros recolhidos junto às suas famílias ou extraídos de suas fortunas pessoais.

Cumpre ainda registrar os empreendimentos editoriais bancados por diversos integrantes da primeira geração modernista: a Editorial Helios criada pela liderança da trinca “verde-amarela”, Cassiano Ricardo, Plínio Salgado e Menotti del Picchia, para divulgação de suas próprias obras; e também as edições, em especial as primeiras, custeadas pelos próprios autores modernistas, entre eles Mário de Andrade e Oswald de Andrade, e mais os já citados “verde-amarelos”, que foram assim se envolvendo em todas as etapas do processo editorial, desde o projeto gráfico de miolo, capa e ilustrações, passando por composição, acabamento e impressão, até as agruras da distribuição. Os volumes já publicados de correspondência de alguns desses autores, em particular os de Mário de Andrade, contêm

dezenas de referências às dificuldades por que passavam os jovens “modernistas” a braços com a edição de seus textos.

Estou insistindo no papel estratégico exercido por essas duas modalidades de negócio editorial – as revistas ilustradas e as edições custeadas pelos autores – pelo fato de exemplificarem um tipo bastante usual de padrão de operação e funcionamento do mercado literário da época, ainda desprovido de instâncias adequadas de difusão e comercialização, sujeitando os próprios autores interessados, mormente os jovens em início de carreira, a terem de arcar com as despesas de tempo e dinheiro então requeridas para a edição do livro de versos, decerto a única modalidade autoral capaz de definir uma reputação literária naquela conjuntura da vida intelectual. Enfim, ser um intelectual moderno, nessa geração, exigiu com frequência uma iniciativa empresarial persistente, tanto mais indispensável diante do quadro incipiente de oportunidades em aberto para os jovens na área artística ou intelectual. Nesse sentido, o movimento modernista teve o significado de um novo ramo de negócios que foi se expandindo no campo cultural da época.

As alas “caipira” e “cosmopolita” da primeira geração modernista sinalizam dois caminhos complementares de acesso à carreira literária. Os integrantes da ala “caipira” se vêem instados a sujeitar suas obras de cunho autoral a demandas contraditórias, impostas, de um lado, pelo feitio de suas colaborações na imprensa e, de outro, pelas prioridades quase sempre imperiosas dos serviços prestados aos políticos seus protetores. Esse embaraço de interesses significava por vezes a adoção de assuntos, linguagens, enredos, personagens que pudessem transitar com facilidade nos diversos meios de divulgação da época, ou então que já tivessem sido incorporados ao cânon literário dominante. É exatamente por essa razão que a maioria dos escritores dessa primeira geração modernista estreou com um livro de versos, buscando ombrear-se aos maiores nomes das escolas parnasiana e simbolista.

Uma apreciação circunstanciada dessa etapa inicial de arrancada de suas carreiras poderia oferecer os elementos indispensáveis à reconstrução desse campo de produção cultural, prestes a ser remodelado conforme as práticas e os ideais literários que os futuros modernistas estavam tomando de empréstimo aos antecessores consagrados. O exame atento dos livros de estréia dos integrantes da primeira geração modernista em São Paulo permitirá recuperar os padrões então dominantes de excelência literária durante o período de guerra e no imediato primeiro pós-guerra.

Nessa acepção de sintomas de uma contestação do *establishment* literário, tais obras contribuem para identificar os prenúncios de uma atitude de insubordinação que acaba extravasando aos poucos para alguns dos espaços estratégicos do campo cultural – as revistas ilustradas, os grandes diários do eixo Rio de Janeiro-São Paulo, a *Revista do Brasil* – os clamores de mudança que já se faziam sentir no ambiente político em virtude da seqüência de greves a partir de 1917 e dos sinais de inquietação militar que acabaram rebentando nas revoltas tenentistas; em suma, de sucessivas fraturas na estrutura de mando situacionista, episódios que desaguarão no caldeirão da crise final do sistema oligárquico que tomou conta da década inteira de 1920.

No limite, o movimento modernista deve ser interpretado no contexto da crise política oligárquica, na medida em que, sobretudo, os integrantes de todas as suas alas e vertentes, ideológicas, estéticas e literárias, foram viabilizando suas possibilidades de acesso ao *status* de autor com nome próprio por força de seu envolvimento com poderosos setores dirigentes estaduais. Embora a história literária prefira denegar o comportamento político dos escritores modernistas, ou então, no máximo, dispor-se a tratar cada episódio como se fosse um incidente isolado e datado, eventualmente até mesmo uma conjuntura na trajetória de, entre outros, Mário e Oswald, para mencionar apenas aqueles poucos merecedores de uma reverência estritamente estética, é forçoso admitir que a maioria dos escritores modernistas, em quase todas as etapas de sua carreira intelectual, esteve diretamente envolvida em atividades políticas relevantes, de profundo impacto sobre suas vidas e de funda repercussão sobre os grupos concorrentes nos confrontos culturais e políticos do tempo.

### Livros de estréia dos modernistas paulistas

O exame circunstanciado das obras de estréia da primeira geração de escritores e poetas modernistas paulistas proporciona uma perspectiva vantajosa de apreensão tanto das orientações doutrinárias e das inclinações literárias, como de seu universo de referências pessoais, religiosas, profissionais e políticas. Os registros expressivos de uma subjetividade, a formulação de temáticas, as tentativas iniciais de fixação de uma linguagem literária, de um repertório de referências, a nomeação de interlocutores, o mapeamento das figuras-chave de sua experiência familiar e afetiva, o estado inaugural de uma dicção autoral, eis algumas das dimensões cen-

trais por intermédio das quais se poderá caracterizar o teor substantivo dessas obras de estréia.

Uma análise mais apurada do texto não dispensa uma investigação das circunstâncias envolvendo a feitura do livro nas sucessivas etapas do processo editorial, com ênfase nos elementos de sua linguagem visual. Muitos desses livros foram relegados ao esquecimento, repudiados pelos autores, expurgados das suas obras completas, às vezes desfigurados por completo quando reeditados ou, pelo menos, reciclados em sintonia com diretrizes assumidas em etapas posteriores das carreiras desses mesmos escritores. Alguns poucos mereceram um tratamento distinto, tendo sido incorporados aos cânones da história literária como se fossem passíveis de uma interpretação estritamente textual. Não obstante, uma parcela considerável dessa primeira leva de obras de autoria da primeira geração modernista incluía volumes de feição gráfica caprichada, muitos deles ostentando capa, vinhetas e ilustrações assinadas por artistas plásticos destacados.

Algumas dessas obras foram republicadas sem os ingredientes visuais da edição original. Apesar disso, a análise criteriosa da linguagem gráfico-visual da primeira edição constitui um requisito indispensável para o esclarecimento dos objetivos do autor assim como dos seus sentidos no contexto cultural da época. Ainda que se possa dispensar o recurso a esse aparato visual para uma interpretação plausível do texto, como tem sido o hábito mais freqüente dos estudiosos da literatura, estou seguro de que uma leitura dessas imagens facultará um reconhecimento menos anacrônico das intenções visadas pelos autores à época de sua feitura. A exploração desse material poderá trazer subsídios esclarecedores do teor substantivo desses trabalhos, na perspectiva mais abrangente de uma história social e intelectual do movimento modernista em seu conjunto.

Em diversos dos casos analisados a seguir, constata-se a participação direta dos próprios escritores na autoria e mesmo na confecção das imagens, ou então, ao menos, indícios seguros de seu envolvimento nas conversas e acertos mantidos com os artistas contratados como capistas ou ilustradores. Como se sabe, alguns dos integrantes dessa geração modernista arriscaram seu talento também no domínio das artes visuais, uns procurando manter essa prática artística amadora à margem de sua atividade intelectual principal, entre eles Menotti del Picchia e Guilherme de Almeida, outros tendo sustado suas incursões plásticas, como no caso de Cassiano Ricardo. Os componentes visuais serão tomados aqui como um elemento indispensável à inteligibilidade dessas obras de estréia dos mo-

dernistas, cuja leitura estará igualmente apoiada em informações biográficas pertinentes.

**Menotti del Picchia, *Poemas do vício e da virtude*, São Paulo, 1913<sup>2</sup>**

Paulo Menotti del Picchia, nascido na cidade de São Paulo em 1892, era o caçula da prole de cinco filhos de um empreiteiro de obras, o imigrante toscano Luiz del Picchia. Aos seis anos de idade, os negócios do pai obrigam a família a se transferir para Itapira; o jovem Menotti retorna mais tarde para a capital do estado, onde começa a cursar o ginásio, passando em seguida a residir em Campinas, onde prossegue seus estudos secundários no ginásio Culto à Ciência, sendo hospedado por uma família italiana sócia de seu irmão mais velho, o fotógrafo José. Nenhum dos outros três irmãos – Liberal, Luiz e Ranieri – chegou à idade adulta: Liberal ficou cego, atingido por uma macrocefalia desfiguradora, em consequência de uma meningite; Luiz foi morto na Primeira Guerra como soldado da Legião Estrangeira; Ranieri morreu ainda bebê. Os remanescentes – a irmã mais velha Carolina, José e Menotti – formariam uma liga de apoio e amizade, reforçada ainda mais com a morte da mãe, quando Menotti cursava a Faculdade de Direito em São Paulo.

O pai chegara a trabalhar um período na capital para clientes abastados, tendo participado da construção do edifício Martinelli. Outras frentes e boas oportunidades que então se abriam no interior levaram-no primeiro a Itapira, cidade cafeeira da Mogiana, com forte contingente de imigrantes italianos, e em seguida a Pouso Alegre (Minas Gerais), onde Menotti concluiu o secundário no Ginásio Diocesano São José como aluno interno. A influência do pai em sua formação cultural foi decisiva, quer de maneira direta, pela sugestão de leituras e pelo acesso às revistas estrangeiras de que era assinante, quer, sobretudo, por intermédio da sua roda de amigos e mestres-artesãos (cujos serviços ele costumava contratar), em que se incluíam arquitetos, pintores, escultores, estucadores e outros entendidos e praticantes das artes, puras e aplicadas.

Existem abundantes indicações de um persistente aperto financeiro do pai ao longo desses tempos de adolescência, fazendo com que Menotti passasse a depender do apoio concedido pelo irmão José, primeiro em Campinas, depois em Pouso Alegre, onde havia conseguido trabalho como professor de desenho. Os contatos entabulados com o bispo Correa Nery nessa cidade ajudaram Menotti a arranjar uma posição de escriturá-

2. Sobre o autor, ver Del Picchia (1970, 1972); Barreirinhas (1983); Reale (1988).

rio no Seminário Episcopal da Luz. O salário advindo desse primeiro emprego complementava a pequena mesada que lhe enviava o pai nos anos em que cursou Direito na capital.

Outros fatos marcantes desse início de adolescência são suas atividades religiosas, artísticas e literárias, podendo talvez ter contribuído para o entusiasmo com essas práticas seu distanciamento do universo de socialização masculina a que o obrigou uma hérnia inguinal. Impedido de praticar esportes, de jogar bola, da movimentação típica dos garotos de sua idade, Menotti foi estreitando seu envolvimento com as coisas da igreja. Além de haver assumido as funções de coroinha, desenhou a planta baixa do Ginásio Diocesano, ensaiou seus primeiros versos místicos, fundou um jornaleco e começou a fazer esculturas, destacando-se nessa fase os bustos do cardeal Arcoverde e do fundador dos padres claretianos.

A despeito das agruras financeiras do pai, deixando os encargos materiais da casa ao trabalho de costura da irmã solteira, Menotti mobiliza recursos suficientes que lhe permitem ingressar e completar o curso jurídico em São Paulo. Mesmo na condição de “o pensionista mais pobre do grupo”, com sua minguada mesada de 100 mil réis, o Direito continuava lhe parecendo um trampolim indispensável às “múltiplas vocações” de que então se sentia capaz, apto a lhe proporcionar uma habilitação intelectual polivalente, o manejo competente da escrita e, não menos importante, a rede de contatos e amizades que lhe permitirá lançar-se e firmar um lugar na imprensa e no trabalho de assessoria política.

Em 1912, um ano antes de obter o título de bacharel em Direito e de lançar seu primeiro livro, Menotti casa-se pela primeira vez com a filha de uma família tradicional de fazendeiros da Mogiana, Francisca Avelina da Cunha Sales. Seu sogro, José Gomes da Cunha, era proprietário de uma fazenda em Itapira. Os dois filhos homens de um pequeno empreiteiro imigrante, malsucedido nos negócios, haviam logrado celebrar alianças fora do circuito próximo de amigos e conhecidos da colônia italiana. Seu irmão José também se ligara pelo casamento a uma família de proprietários, os Ribeiro de Carvalho.

É nessa conjuntura, marcada pelo casamento recente com a herdeira de uma família bem posicionada de proprietários rurais e pela conquista do grau de bacharel em Direito, que Menotti del Picchia edita o volume de versos intitulado *Poemas do vício e da virtude*, dedicado no frontispício à memória da mãe que acabara de falecer. O prefaciador da obra, o acadêmico Souza Bandeira, nela enxerga o balanço das experiências afetivas do

poeta, “[...] dos seus sonhos, [...] amores, [...] desilusões [...] crenças [...], das suas ternuras, das suas ilusões, dos seus ideais” (pp. 4-7). Os três poemas de abertura sugerem uma estranha *ars poetica*, de feitio um tanto instrumental, definindo os produtos do trabalho poético como moeda conversível para a conquista das mais cobiçadas recompensas ao alcance de um talentoso bacharel letrado: “Mulheres, fama, glória e braçadas de louros” (p. 11).

Além da dedicatória à mãe, a segunda parte é oferecida à sua turma de “[...] bacharelados em Direito de 1913”, a quarta parte é dedicada ao pai e o poema final é oferecido à esposa. Esses poemas, em sua esmagadora maioria, lidam de algum jeito com a temática da experiência amorosa, ora mapeando os desejos e entusiasmos dos parceiros apaixonados (“Serenata caipira”, “Olhar nevoento”), ora descrevendo figuras típicas do ambiente interiorano em cenas emblemáticas (“Cantiga do sapateiro”, “O médico”, “O vestidinho branco”), ora endereçando ternas declarações às eleitas de seu enlevo (“Aninha”, “A uma mulher”, “Olhos verdes”, “Um mal que se deseja”, “Mistério íntimo”, “A filha do sr. Antonio”), ora alardeando rompantes sofridos de amor não correspondido (“Calvário”, “Leda cristã”, “Impossível”, “Ciúme”).

Os melhores versos de amor são aqueles fabricados nos ritmos e na métrica das quadrinhas populares. Uma sucessão de imagens e estados d’alma vai criando uma espécie de embolada cujo encanto e frescor residem, sobretudo, nas imagens desarmadas, nas associações instantâneas com o senso comum, tudo isso vazado numa linguagem despida de empolações e artifícios. A “Serenata caipira” é um exemplar característico dessa fatura reminescente dos padrões adotados pelo cancionero popular, tanto mais tocante quando a progressão narrativa parece estancada por soluções canhestras e forçadas.

Deixai-me cantar que a gente  
Diz que quando a gente canta,  
Noss’alma toda contente,  
Todas as mágoas espanta (p. 29).

Os momentos menos fluentes são aqueles em que a fatura de feitio popular é preenchida por referências à cultura erudita e, pior ainda, aos personagens e espaços do mundo greco-romano. “Olhar nevoento”, por sua vez, ilustra o pior arranjo nesse tipo de solução ao contrastar personagens de um repertório histórico passadista, no caso medieval, com achados batidos do imaginário popular.

A experiência como escultor amador deve ter-lhe motivado o poema “Pigmalion” (dedicado ao escultor de versos Olavo Bilac), em que descreve as etapas desse trabalho. A proximidade espacial com o universo rural não lhe impediu de compor uma “Ode ao arado”, na qual invoca de raspão o “velho trabalhador” sem perder de vista o utensílio referido no título. “A filha do sr. Antonio” narra, em cinco estrofes de enquadramento fotográfico, sua atração pela “filha do hortelão”, encerrando-se com a admoestação materna mandando “[...] fechar melhor aquela cerca [...]” (p. 70), que garantia ao poeta um posto de observação.

“Tercinho d’ella” reúne quadrinhas singelas, mas um tanto arrastadas, em homenagem à primeira namorada, com quem o poeta se casara no ano anterior. Os sonetos também evocam figuras femininas, oscilando entre a jovem pura do terço, de “olhinhos azuis” (“Tercinho d’ella”), a adúltera cobiçada (“Visões pagãs”) e os enlevos de moral duvidosa (“Amor”).

A “Prece da virgem” é o poema mais revelador das representações do estreante a respeito da sociedade na qual estava buscando se posicionar em termos literários e profissionais. O poema elabora um contraste simplista entre os privilégios dos ricos e a penúria “digna” dos pobres, por meio das divagações de uma “virgem” que supera o desejo ao optar pelo partido da “honra”. Em linha idêntica, “Cérebro e ventre” enxerga a oposição entre o artista e o burguês na chave de um confronto entre ideais desinteressados de beleza e a cobiça pecuniária do capitalista. Esse último é indigitado como alguém indigno de amar ao enxergar na mulher antes um dote do que a redenção. “Castelo ideal” refere-se ao trabalho poético em termos de tesouro vicário que o autor oferece à esposa.

A última parte do livro, a curta historieta dramática “História antiga”, relata a simultaneidade de dois relacionamentos amorosos: o centro da cena e do diálogo é preenchido pelo reencontro de um marquês cinqüentão com uma duquesa quarentona, relembrando sua paixão de juventude; num discreto plano recuado, ocorre o encontro entre os filhos de ambos, sinalizando a continuidade do ciclo de vida, num clima que prenuncia o tratamento aplicado alguns anos mais tarde, em 1919, ao triângulo amoroso de *As máscaras*, que envolve Pierrô, Arlequim e Colombina.

Trata-se, pois, de uma coletânea repetitiva, quase monotemática, em que se percebe o processamento sofrível dos modelos parnasianos vigentes, sem faíscas de invenção no plano da linguagem. Talvez a tentativa de retomar a fatura popular das quadrinhas seja a solução mais bem-sucedida, sem conseguir superar, mesmo aí, suas dificuldades com as exigências téc-

nicas do ofício poético. Versos chapados como “o fecundo prazer da carne e dos sentidos”, “porque o maior dos bens é o que não se alcança”, “plantando flores e colhendo espinhos, sonhando sonhos e fazendo versos”, ou então “Mulher! És mais do que eu a tentação do Mundo”, revelam um acadêmico aprendiz, bastante jejuno em matéria de cultura poética, incapaz de assumir riscos de criação metafórica ou de mobilizar a variedade dos recursos expressivos da linguagem.

### **Cassiano Ricardo, *Dentro da noite*, São Paulo, 1915<sup>3</sup>**

Cassiano Leite Ricardo, nascido em São José dos Campos em 1895, era filho de um fazendeiro da região, tendo passado sua infância entre a propriedade familiar em Vargem Grande e a casa dos pais em São José. Com nove anos de idade, ajuda a criar um jornalzinho; depois, uma pequena revista intitulada *Íris*; e, em 1911, um segundo jornaleco denominado *Quatro Paus*, colaborando ainda com artiguetes em *A Tribuna*, todas publicações sediadas em São José dos Campos. Seus primeiros versos foram publicados no *Almanaque* dessa cidade, assinados por Cassianinho, sob a influência de um tio e da mãe, que o iniciaram no trabalho poético. Em suas memórias, refere-se às aulas de desenho com um professor que havia executado em *crayon* o retrato de seus pais, o mesmo que lhe ajudava na feitura de mapas e de outros trabalhos escolares. Suas inclinações plásticas subsistiram até os tempos de mocidade, podendo-se examinar alguns desenhos de sua autoria na revista *Panóplia*, “mensário de arte, ciência e literatura”, que fundou em São Paulo, em 1917.

Pouco antes de começar o curso jurídico, sua família transferiu-se para a capital paulista. Seu livro de estréia, *Dentro da noite*, foi publicado em 1915, ao tempo em que já era acadêmico de Direito. Ao que tudo indica, o desenho da capa foi feito pelo próprio autor: no interior de uma moldura retangular *art nouveau*, em formato de bambu retorcido, duas palmeiras esguias à esquerda e o contorno da lua no canto superior direito se refletem no lago à direita, todos esses elementos sendo trabalhados em linhas negras sobre tonalidades de azul na superfície da imagem. Uma sùmula visual da substância poética do livro, sintetizada numa figuração da noite azul.

Conforme sugerem as reações de alguns comentaristas na época, reconhece-se aí a tendência unânime de ressaltar a tristeza e a melancolia como traços dominantes de seu lirismo, de mistura com laivos de misticis-

3. Sobre o autor, ver Moraes Neto (1926, pp. 30-31); Athayde (1927, pp. 86-93); Bastide (1947); Perez (1960); Ricardo (1970); Milliet (1981, pp. 126-133).

mo e religiosidade. A surpresa ficava por conta da ausência quase total de versos amorosos, um dos temas obrigatórios nas plaquetas de estreates.

Os poemas da primeira parte do volume – “Visão do poente” – descrevem o momento do crepúsculo sobre o céu, o mar, as árvores, o jardim, os cisnes. Os sentimentos de *spleen*, palavra reiterada ao longo do texto, parecem oferecer a chave de leitura do livro, sublinhando a atmosfera de melancolia em que o poeta se diz imerso, marcado por um travo de tristeza que o distancia dos semelhantes. Em vez de um desgosto efetivo, provocado por revezes da vida, esse *spleen* aplica-se em especial às suas percepções da paisagem natural, infundindo-lhe qualidades e valores humanos.

Do ponto de vista da dicção expressiva, mesmo um leitor desavisado logo repara numa voz emocionada, que se faz ouvir até mesmo quando abrigada em fórmulas ou imagens engessadas do mais entranhado parnasianismo. Dito de outro modo, o fato de se constatar a filiação do autor às escolas poéticas vigentes na época não impede de se aquilatar o expressivo pulso autoral. Em meio a estrofes povoadas por imagens surradas, registra-se o lampejo de associações e conceitos inesperados.

Assim como o *spleen* proporciona o fio condutor de suas disposições diante da vida e dos semelhantes, o azul, em variados matizes, constitui a cor modeladora de sua representação poética do mundo sensível. A “cegonha” do poema de igual nome metaforiza o ego do autor, desejoso de se ausentar do mundo; a “casuarina” serve de veículo à melodia da alma incompreendida; e assim por diante personagens, seres, plantas, pássaros, como que impregnados pelos sentimentos e sensações humanos, refletem as ansiedades e os tumultos do poeta.

Não obstante, a leitura acaba se travando pela insistência do autor em dotar quase todas as composições de um cenário “natural” importado do repertório greco-romano. Numa delas, o poeta se movimenta por um caminho ladeado de ciprestes, em direção a um templo pagão erguido sobre colunas, iluminado com piras, em meio a escombros e ruínas, siderado pela esfinge. Já em outra composição, um bardo dos Alpes europeus, atento às harmonias de harpas, parece perdido em lagos cercados por escarpas e recessos profundos, habitados por cisnes, nenúfares, silfos e ondinas, banhados por diferentes tonalidades de azul.

O *spleen*, a tristeza, a melancolia, a saudade de ter sido feliz são sentimentos com frequência associados ao medo ou à premonição da morte, presságio figurado na estereotipia dos ciprestes. Num dos únicos poemas de tom declaradamente confessional, o *spleen* estraga o sono e deprime a

alma (“Insônia”), preliminar da morte, de sucessivas imagens do fim das coisas. O violino e o piano sonorizam os sentimentos de tristeza e recolhimento exteriorizados pelo poeta.

O jovem Cassiano Ricardo, então com 20 anos, não se refere, nem sequer de passagem, a nenhuma figura próxima da família ou a seus amigos, não tendo incluído em seu livro de estréia nenhum poema de amor, nenhuma experiência erótica explícita. Os toques esparsos de misticismo não chegam a caracterizar um sentimento bem definido de religiosidade. Tampouco incorporou algum elemento das paisagens naturais de sua região, nem alusões a personagens do universo de experiências infantis e de primeira mocidade numa cidade do interior. Tudo se passa como se o poeta tivesse canalizado suas energias para o êxtase diante dos espetáculos sublimes de uma natureza européia. Ou melhor, talvez se pudesse dizer que as paisagens referidas em seus versos foram compostas com base em leituras e ilustrações de livros. O poeta transita no interior dessas paisagens livrescas, buscando infundir-lhes um sopro de sua própria experiência.

Se comparado às obras de estréia de Menotti del Picchia e Plínio Salgado, por exemplo, *Dentro da noite* é fruto de uma concepção poética melhor estruturada, que dispõe as composições ao longo de um eixo narrativo e cronológico, fazendo suceder à série de poemas do crepúsculo outra sequência de sonetos que abordam os temas adultos da “noite”, adensando, nessa jornada, um tratamento existencial das experiências conducentes à perda de si, à dissolução, à morte, ao que não tem saída.

#### **Plínio Salgado, *Thabôr*, São Paulo, 1919<sup>4</sup>**

Plínio Salgado, nascido em São Bento do Sapucaí em 1895, era filho de uma professora da Escola Normal e de um chefe político desse vilarejo na fronteira com o sul de Minas Gerais, farmacêutico de profissão e coronel da Guarda Nacional. Os avós paterno e materno eram imigrantes, respectivamente de Portugal e Espanha, que se haviam ligado pelo casamento a tradicionais famílias paulistas, os Cerqueira César pelo lado da avó paterna e os descendentes de Pero Dias pelo lado da avó materna.

Tendo se alfabetizado com a ajuda da mãe, Plínio iniciou o secundário num colégio de sua cidade. A morte do pai em 1911 obrigou-o, contudo, na condição de primogênito, a largar o curso de humanidades no Ginásio Diocesano de Pouso Alegre (MG), e ele passou a residir na capital paulis-

4. Sobre o autor, ver Athayde (1933, pp. 197-205); *Revista Panorama* (1936); Beloch e Abreu (1984, pp. 3.051-3.061).

ta, com poucos recursos mas sem abandonar sua formação intelectual como autodidata.

Em 1913, retorna a São Bento, onde trabalha como mestre-escola e agrimensor; em 1916, em parceria com o futuro cunhado, funda o semanário *Correio de São Bento*, ampliando assim o leque de suas atividades culturais: além de supervisionar o Tiro de Guerra, dirigia um grupo de teatro e um clube de futebol na cidade. Suas crônicas no *Correio de São Bento* chamaram a atenção de intelectuais de renome como Monteiro Lobato, que transcreveu algumas delas na *Revista do Brasil*.

Em 1918, iniciou suas atividades políticas ao participar da criação do Partido Municipalista, agremiação contestatária do partido situacionista estadual, congregando lideranças de dezesseis cidades do vale do Paraíba. Nesse ano, após ter-se restabelecido da gripe espanhola que quase o matou, Plínio, então com 23 anos, casou-se com Maria Amália Pereira, enviuvando menos de um ano depois, quando sua primeira e única filha tinha apenas duas semanas de vida. Foi nesse momento doloroso de perda da mulher que, buscando consolo na religião católica, redigiu os poemas líricos, sociais e místicos coligidos no volume *Thabôr* e a conferência sobre a vida de Jesus publicada com o título *A boa nova*.

A conferência e o livro de versos prenunciam uma fortíssima identificação com a figura de Jesus como Salvador, talvez um refúgio de consolação suscitado pelo falecimento repentino da mulher. A imagem na capa de *Thabôr* representa uma mulher-anjo em ascensão ao céu, a figura em azul-claro contraposta ao fundo azul-escuro, com o título e o nome do autor também em letras azuis. A página de frontispício contém uma dedicatória chorosa e emocionada para a mulher, a quem se dirige com palavras tocantes e a promessa de um livro futuro em sua homenagem, no qual falaria “de nossa efêmera ventura, do meu paraíso perdido”. Segue-se logo abaixo outra dedicatória, “A meu pai”, em cujo texto Plínio manifesta revolta com a situação de penúria material em que foi deixada a família, buscando compensação no lastro de honradez como seu “tesouro”. Essa declaração é quase a antítese dos versos de abertura de Manuel Bandeira – “Sou bem nascido. Menino, /Fui, como os demais, feliz.” – em seu livro de estréia, *A cinza das horas* (1917).

*Thabôr* possui quatro vertentes temáticas: saudades dos entes queridos; proclamações de cunho nativista; versos de exaltação mística; poemas de denúncia político-social. A morte repentina da mulher é abordada em alguns poemas: ora ela é alçada à condição de “estrela”, ora pranteada por

meio de suas fotos num álbum; ou então fazendo o poeta identificar-se com o “califa” que se suicida pela saudade da mulher morta ou com o homem enlouquecido de amor, que queima cartas e papéis no fogão. O poema “A lareira”, dedicado à mãe e aos irmãos, procura recriar a emoção entre os familiares na casa roceira em São Bento.

O primeiro poema nativista do livro, dedicado a Monteiro Lobato, um de seus protetores nessa fase, estabelece um paralelo entre a emoção do artista e a seiva no “radioso ipê da flora brasileira”. Já o poema “Brasil” lhe espicaça um brado destemido de desafio, pronto para a defesa da pátria a qualquer preço. Ao contrário da postura pacifista de Mário de Andrade em *Há uma gota de sangue em cada poema*, chorando pelos mortos em combate, Plínio oferece sua própria vida nos termos de uma representação abstrata e idealizada do que seja a nação brasileira. O mesmo tom combativo ressurgiu no poema “Em marcha”, ao descrever a movimentação de uma tropa.

A extensa composição “Palavras” sumariza a *ars poetica* do autor, fundindo sua postura recorrente de ressentimento provocada pela morte dos familiares, com o sentimento de responsabilidade de assumir a manutenção da família, à fortíssima identificação projetiva com os sofrimentos dos pobres e desamparados. Tendo como subtítulo “Fragmentos de um caderno antigo”, os versos dessa composição expressam o confronto entre sentimentos virtuosos (bondade, amizade) e as emoções egoístas derivadas do despeito, encerrando-se pela recusa de quaisquer gratificações materiais e por uma conclamação à modéstia e à humildade.

Diversos outros poemas do volume manifestam uma atitude de simpatia pelos pobres, pelos trabalhadores, por vezes buscando contrastar suas carências aos prazeres e privilégios dos ricos, quase sempre ressaltando sua identificação com os destituídos. No calor das notícias desencontradas sobre a Revolução Russa, o poema “Tzar” justifica a carnificina a partir do contraste entre a multidão faminta no frio da estepe e a prepotência do poder imperial.

Os poemas de denúncia social carregam nas tintas dos ambientes de miséria (“O pão”, “Inverno”), ao destacar as atitudes de revolta desencadeadas pela fome ou então ao se valer da experiência pessoal do autor com os rigores do frio em São Bento do Sapucaí, encravada no alto da Mantiqueira. Assim, o confronto entre a abundância material e a riqueza espiritual, afetiva, sobretudo moral, permeia o livro todo, dando margem a oposições canhestras (pedras preciosas *versus* coração, no poema “A oferta”) ou ainda servindo de fio narrativo a historietas exemplares de fundo edificante. O

rico perde seu patrimônio e enlouquece em “Trazilando”; o crente invoca a natureza como prova da existência de Deus, enquanto o ateu rebate com a fome e a pobreza como provas de sua desconfiança em “A dúvida”. Outras composições (“Aos bons”, “Regresso ao lar”, “A lareira”) salientam as marcas da pureza e da bondade na gente humilde e trabalhadora.

Os versos de exaltação mística nunca extravasam os limites de uma religiosidade interiorana, a honradez pessoal e familiar tomada como sinal de predestinação, a presença divina convertida em princípio e explicação última do mundo social. O próprio título do livro, *Thabôr*, nome do monte onde Jesus fez suas preces na véspera da crucificação, confere à coletânea esse sentido de orações compostas num transe de provação, em meio ao qual o autor se confunde com a figura de Cristo. Sem recursos, órfão e viúvo, unindo as provações da infância aos lutos da vida adulta, sentindo-se abandonado, desarvorado, o poeta tem de enfrentar sozinho o desafio de educar a filha e de prover recursos ao sustento da mãe e dos irmãos menores. As figuras de Judas e Jesus repontam em alguns poemas como a luta entre o bem e o mal, ao demarcar linhas divisórias entre a verdade e a mentira, a virtude e o crime, reforçando uma postura insistente de maniqueísmo moral e existencial. A composição “S. Domingos”, por exemplo, oferece um desaguadouro a essas linhas temáticas, ao fazer confluir experiências pessoais (escalada da Pedra do Baú), o caráter compensatório do ofício poético, a invocação da pátria e de Deus, propiciando ao poeta um manejo consolador das perdas familiares.

Os poemas mais desinteressantes do volume se valem de clichês e frases feitas ao lidar com temas metafísicos e existenciais. “A vida é um tormento mas o poeta vai vencer pelo amor” ou “A vida é diversa mas breve” ilustram essas meditações do senso comum, instigando o poeta a não se deixar levar por maus sentimentos de desforra diante das dificuldades por que estava passando. Vazados numa linguagem poética despreziosa, em que as notas mais destoantes se fazem sentir nos poemas “escapistas”, com situações e personagens lendários, os versos do estreante Plínio Salgado consistem em um apelo emocionado a Deus, pátria e família, num momento em que ele se viu destituído dos apoios sociais com que vinha contando até então.

5. Sobre o autor, ver Mariz e Teixeira (1994); Bezerra (1995).

**Ribeiro Couto, *O jardim das confidências*, São Paulo, Monteiro Lobato, 1921<sup>5</sup>**

Ruy Ribeiro Couto, nascido na cidade de Santos (SP) em 1898, era o único filho da união entre o baiano José de Almeida Couto, que chegara

a vereador da Câmara Municipal, e Nízia da Conceição Lopes Ribeiro, natural da ilha da Madeira. Tendo perdido o pai com apenas quatro anos de idade, foi criado por três viúvas portuguesas, a mãe, a adorada avó Antonia e a bisavó. A família passou a garantir o sustento com o trabalho da mãe costureira, que logo se casou com Juvenal Franco Camargo, cujas posses lhe permitiram bancar os estudos do enteado e, mais tarde, as despesas com o tratamento da tuberculose que o poeta contraía.

Couto fez estudos primários em Santos, tendo se destacado como aluno brilhante e autor de sonetos. No início da adolescência, empregado como guarda-livros numa firma comissária de café, Couto é matriculado pelos patrões no curso de suficiência da Academia de Comércio, na qual se formaria bacharel em Ciências Comerciais em 1914. A essa altura da vida, colaborava na imprensa santista com versos e contos, logrando certo destaque no certame Jogos Florais, promovido pela prefeitura.

Em 1915, ingressa na Faculdade de Direito de São Paulo, passando a trabalhar na capital do estado como revisor do *Jornal do Comércio* e na redação do *Correio Paulistano*. Nos três anos como acadêmico de Direito e jornalista na capital paulista, residiu em diversas pensões no bairro da Liberdade, equilibrando o orçamento com aulas num colégio sírio da rua 25 de Março e agenciando anúncios para o Almanaque Laemmert. Em 1918, após obter o primeiro lugar num concurso literário promovido pela revista *A Cigarra*, por indicação do poeta santista Vicente de Carvalho, decide tentar a vida no Rio de Janeiro.

Ao que parece, tomou a decisão de se instalar na capital do país motivado pelo projeto de se tornar diplomata; concluiu o curso jurídico nessa cidade em 1919. Não teve êxito, em 1920, sua primeira tentativa de ingresso, por concurso público, no Itamaraty. No Rio de Janeiro, aproximou-se do grupo de escritores ligados à revista *Fon-Fon*, que administrava outras revistas ilustradas. Os primeiros sintomas de tuberculose começaram a se manifestar nessa época, obrigando-o a manter-se com a ajuda do padrasto e de colaborações na imprensa.

As fotos desse momento evidenciam um rapaz preocupado com a aparência, envergando ternos cintados, calças de bainha curta, gravata-borboleta, chapéu de aba com fita larga escura, óculos redondos, sapatos de verniz com cadarço, sem conseguir disfarçar, no entanto, o quanto desejava os traços negróides da ascendência paterna. Os lábios e o nariz grossos se acomodam à cabeleira farta e engruvinhada, num arranjo tão

revelador quanto o cabelo pixaim curto, à escovinha, de suas fotos como acadêmico em São Paulo.

Uma foto de 1920 já evidencia uma aparência muito mais caprichada, que se vale de soluções sensatas, como o chapéu de aba com fita larga. É desse mesmo ano o famoso retrato de autoria de Vicente do Rego Monteiro, em que o tratamento pictórico também suaviza os traços de mulato bem apessoado, alongando sua figura com um pescoço esguio à *la Modigliani*. Se comparado às fotos desse momento, o pintor fez alterações significativas nos traços fisionômicos: o nariz foi afilado, a boca redesenhada com simetria, o cabelo engomado e repartido, os olhos afetuosos enquadrados por óculos enormes, a cova pronunciada no queixo, a expressão tomada por certa paixão e energia, em virtude do encaixe da figura longilínea do poeta em equilíbrio com as formas coloridas das montanhas que o rodeiam, à direita e à esquerda, reforçando a sensação de altura, de propulsão da figura para o alto, para o céu, podendo-se observar certa descontinuidade entre a roupa convencional e os olhos marejados de emoção na expressão esperançosa do rosto.

Trata-se, pois, de um retrato particularmente sugestivo pelo fato de ter sido executado antes de sua estréia em livro, emblema da ambição social de um jovem que parecia saber aonde queria chegar e quais os elementos de sua fisionomia mais condizentes com suas pretensões de êxito mundano e literário.

É desse primeiro período carioca sua coletânea poética de estréia, *O jardim das confidências*, editado pelo paulista Monteiro Lobato em 1921. O título refere-se à intenção do poeta de relatar, em clima de suave insinuação, seus relacionamentos amorosos. Alguns poemas sugerem o cenário de aproximação dos parceiros – parque, jardim, cais, alcovas –, outros investem sobre elementos naturais que modelam e ritmam os climas em meio aos quais se sucede a atração erótica – chuva, névoa, bruma, neblina, estações do dia e do ano –, ou então sobre diferentes fontes de luz pontuando esses encontros com a mulher amada – lâmpada, vela, luar.

O objeto do enlevo amoroso parece oscilar entre a moça próxima pela idade, de condição social superior, e a desconhecida anêmica e tuberculosa, a “princesa de balada”, com quem teria se iniciado sexualmente ainda em Santos. Esses registros da virtualidade amorosa em função da distância social do poeta da mulher cobiçada são designados pela rubrica “romances perdidos”, propiciando, não obstante, achegas esclarecedoras às demais experiências afetivas do autor em sua infância e mocidade.

Nessa direção, as referências pungentes evocam as figuras da mãe e sobretudo da avó embalando o neto na “melhor idade que vivi”. A única composição de substância nitidamente autobiográfica, “Noite monótona de um poeta enfermo”, situa o personagem num ambiente socialmente confortável: casa de alameda com sala de jantar, estante abarrotada de livros e lençol de linho. Apesar da enfermidade do título, são versos de um jovem bacharel, de bem com a vida, prospectando amores ilícitos conforme as conveniências de momento.

Apenas nos versos do soneto de abertura, “A São Paulo”, o poeta alude à hierarquia socioeconômica ao mencionar bairros aristocráticos, burgueses e pobres. De resto, os outros ambientes e espaços urbanos pelos quais transita aparecem quase sempre designados por um linguajar poético padronizado. O mote reiterado ao longo do livro, talvez sua mensagem cifrada, é a insinuação do amor impossível, no mais das vezes bloqueado por impedimentos de ordem social os mais diversos. A segunda parte do volume, “A mocidade inquieta”, abre-se com o poema “A vigília da mãe fatigada”, no qual revela as apreensões da mãe, como boa católica, ao flagrar os indícios de mulher na roupa do filho. A morte do pai é assinalada como a razão da tristeza e da penúria em que foi deixada a família, todos olhando para “o retrato da parede”.

#### **Guilherme de Almeida, *Nós, São Paulo, Oficinas de “O Estado de S. Paulo”, 1917*<sup>6</sup>**

Guilherme e Tácito de Almeida, nascidos respectivamente em 1890 e 1899, na cidade de Campinas (SP), eram o primogênito e o caçula dos quatro filhos do advogado, jurisconsulto e professor da Faculdade de Direito de São Paulo, Estevão de Araújo Almeida. Nesse período, a família teve diversas residências em cidades da região – Campinas, Rio Claro, Araras e Limeira –, conforme as conveniências profissionais do escritório de advocacia paterno. Em 1890, ano de nascimento de Guilherme, seu pai, recém-formado e ainda bastante jovem, com apenas 27 anos, lecionava no ginásio Culto à Ciência e atendia clientes na cidade.

Guilherme fez estudos primários em Araras e Campinas, daí passando para o colégio em que o pai ensinava. Em 1902, o pai resolve instalar seu escritório na rua Boa Vista, em São Paulo, em sociedade com Vicente Rao; em 1909, tem êxito no concurso público para professor catedrático de Direito Civil na Faculdade de Direito de São Paulo. Ao que parece, teria sido o pai quem incentivou Guilherme ao estudo do grego e do latim,

6. Sobre os irmãos Guilherme e Tácito de Almeida, ver Barros (1982); Almeida (1987).

bem como à leitura dos clássicos portugueses. Já residindo com a família na capital paulista, Guilherme prossegue os estudos secundários no Colégio São Bento e no Colégio Nossa Senhora do Carmo, no qual se diplomou em Ciências e Letras em 1907.

No ano seguinte, ingressa na Faculdade de Direito de São Paulo, concluindo o curso no prazo regular, em 1912. Ao longo desses anos acadêmicos, dedica-se às atividades características de um rapaz de sua elevada condição social, distribuindo tempo, energias e recursos entre os prazeres de seu círculo social, as veleidades intelectuais e os contatos profissionais ao seu alcance. Freqüenta reuniões juvenis no Velódromo; aproxima-se de rodas literárias com outros jovens talentosos de sua idade (como Oswald de Andrade); aposta em iniciativas arriscadas, como, por exemplo, a direção da revista ilustrada *Panóplia*; envolve-se com o grupo de redação do jornal *O Estado de S. Paulo*; redige suas primeiras colaborações em jornais e revistas.

O jornalzinho acadêmico *11 de Agosto* publicou nessa época sua primeira poesia, “O eucalyptus”, em que exalta a árvore que dera nova fisionomia à paisagem caipira das cidades onde passara a infância. Integrou-se ainda, nesse período, ao grupo de *O Pirralho*, semanário de Oswald de Andrade no qual também começou a publicar poemas. Devia ser tão intenso seu envolvimento com a vida boêmia paulistana que o pai preferiu, tão logo se formou, mandá-lo para bem longe da cidade, obrigando-o a uma espécie de retiro forçado que durou quase dois anos.

Nesse tempo, morou em Apiaí, no vale do Ribeira, e depois em Mogi-Mirim, onde exerceu o cargo de promotor interino, ensaiando os passos de uma carreira similar àquela desenvolvida pelo pai. De volta a São Paulo em 1914, continuou nesse caminho, ao exercer por algum tempo como advogado no escritório familiar. Em 1916, publica o volume *Théâtre brésilien*, em parceria com Oswald de Andrade, juntando duas peças escritas em francês, *Mon coeur balance* e *Leur âme*, e ganha o primeiro prêmio no concurso instituído pelo prefeito Washington Luís para a escolha do brasão de armas da cidade.

Esses dois eventos ilustram bem o quilate mundano das rodas elegantes pelas quais ele e Oswald circulavam e as aspirações de êxito cultural num gênero como o *vaudeville*, tão característico dessa cultura afrancesada de salão da qual eram convivas e entusiastas. Em 1917, Guilherme começou a trabalhar na redação de *O Estado de S. Paulo*, a convite de Julio Mesquita, tornando-se amigo íntimo de Amadeu Amaral, que o encorajou bastante a publicar o primeiro livro de versos. O pai, por sua vez, aconselhou-o a

submetê-lo à revisão de Vicente de Carvalho, poeta santista próximo ao grupo do Estadão, sugerindo ainda o artista português Correia Dias para fazer a capa e as ilustrações. A ajuda paterna completou-se por intermédio de um colega e sócio no escritório, Francisco Morato, que se dispôs a bancar o custeio das despesas para impressão do volume.

Em meio a tais circunstâncias propícias ocorreu a estréia poética solo de Guilherme de Almeida em 1917, com o volume de versos *Nós*, numa edição de 1.015 exemplares, impressos nas oficinas de *O Estado de S. Paulo*. A compreensão dessa obra requer uma interpretação concomitante do texto e das ilustrações da primeira edição. Embora a história literária tenha quase instituído uma leitura canônica da história de amor aí relatada, em versos de inegável fluência narrativa, o timbre circunstanciado desse romance somente poderá ser recuperado, tal como se configurou no imaginário e na linguagem literária da época, a partir das evocações indiciadas nas vinhetas de autoria de Correia Dias.

Tudo se passa como se as cenas na sucessão narrativa das vinhetas, seqüência que se abre com a mulher chorosa da capa, fossem proporcionando um lastro contextual aos incidentes do romance relatado no texto. A leitura da capa adquire sentido em relação à imagem da mesma mulher, agora desgrenhada, com que se encerra o volume, fazendo com que a série visual pareça despedada do fraseado textual. Em outras palavras, o que o leitor enxerga no plano visual nem sempre encontra apoio no texto, ou melhor, as ilustrações oferecem pistas alusivas ao substrato social, sem se prender à linearidade narrativa, podendo às vezes compor imagens de situações virtuais ou então de sentimentos reveladores de ambivalências e hesitações dos personagens envolvidos.

O desfecho desse idílio é marcado por uma inesperada aproximação social: a mulher madura estabiliza sua situação casando-se com um protetor mais velho da elite e o poeta-narrador retorna ao mercado matrimonial de seu grupo de origem em busca de uma parceira compatível. No plano estritamente visual, o rapaz aparece sozinho ao longe, vendo as folhas caírem das árvores, lembrete do avanço irresistível de seu envelhecimento social, do desenlace de sua indeterminação amorosa, enquanto a mulher é mostrada em *close*, encovada, envelhecida, sem os atrativos de sua imagem da capa.

*Nós* reúne 33 sonetos de uma história de “amor ilícito”, envolvendo um rapaz de boa família e uma mulher de atrativos profissionais. O romance termina em separação, em grande medida em virtude das assimetrias sociais que vão aos poucos dilatando as tensões entre os protagonistas. Essa



Correia Dias, Ilustração de capa e contracapa do livro *Nós*, de Guilherme de Almeida, 1917.

interpretação apóia-se tanto na letra dos sonetos como na leitura oblíqua dos conteúdos veiculados pelas vinhetas.

A figura feminina é uma mulher mais velha, experiente, de carnes “suculentas”, seios e cabelos fartos, vistosa e enigmática, evidenciando diversos traços do que então se considerava uma prostituta de luxo, quem sabe estrangeira, a exemplo de outros personagens de romances da época<sup>7</sup>. O rapaz enamorado, *alter ego* do poeta, parece de início enfeitiçado, prisioneiro desses encantos de arrastão, imerso numa condição de virtual sujeição amorosa. Assim, pode-se inclusive interpretar a seqüência de sonetos em termos de progressão, auge e saturação de sua iniciação sexual.

O assunto verdadeiro de *Nós* é o amor carnal, relatado no estilo contido de um registro pedagógico, de um manual de higiene social, e cujo desfecho se amolda aos ditames da conveniência burguesa. Sem rodeios, o enredo é a história de um romance urbano passageiro entre um rapaz bem nascido e uma “mulher de programa”. Esse rapaz é também o narrador, que tenciona contar uma experiência de seu passado recente, um relacionamento mundano de “poucos meses” de sua mocidade.

Os dois sonetos de abertura introduzem os personagens, salientando a diferença de idade como a motivação ambivalente tanto da paixão arrasadora como do afastamento futuro. A libido de ambos é impulsionada pelo jogo de assimetrias em meio às quais vão se enredando. A juventude dele é compensada pela tarimba da mulher experimentada, com sua beleza contraposta ao ardor da mocidade. A atração mútua, afogueada pela diferença de idade, vai se esgarçar com o passar do tempo, até culminar na separação inevitável. Os dois corações sobrepostos da primeira vinheta são os velhos da ilustração seguinte, proximidade espacial de uma união virtual mas socialmente inviável, e estéril, tal como sugerem os galhos secos da imagem, numa representação crua da reprodução social num impasse.



Correia Dias, Vinhetas I e II para o livro *Nós*, de Guilherme de Almeida, 1917.

7. Ver, por exemplo, o romance *Madame Pomery*, de Hilário Tácito, pseudônimo do engenheiro e jornalista José Maria de Toledo Maia (Campinas/Rio de Janeiro, Editora da Unicamp/Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992 [1. ed. São Paulo, Revista do Brasil, 1920]).

Esse romance vai se armando nos marcos de uma narrativa com princípio, meio e fim, começando pelo encontro, envolvimento e paixão, passando ao período das dúvidas e hesitações, das resistências movidas pela sociedade, até culminar no destino social e afetivo dos parceiros após a separação. Ela teria logrado estabilizar sua condição material e legal por meio de um casamento de interesse, enquanto ele acabaria adiante se casando com uma “moça de família”, com idade e condição próximas às suas, cada um remoendo a rebentação de emoções do passado.

O terceiro soneto sinaliza a faísca desencadeada na mocidade dele pela “flor da carne”. O primeiro sinal de que as coisas podem vir a não dar certo já se manifesta na composição seguinte em termos de um sentimento íntimo de inquietação. A mulher vistosa da terceira vinheta, de capa esvoaçante, com gola alta e chapéu de plumas, o colo descoberto, mostra-se apreensiva na imagem subsequente, sentada, com a cabeça apoiada na mão direita, de blusa de mangas compridas e gola fechada. O quinto soneto reitera os ativos desse relacionamento clandestino entre a “bela” de programa e o “moço” bem nascido ainda sem profissão, enlaçados, ambos de chapéu, de costas para o leitor.



Correia Dias, Vinhetas III, IV e V para o livro *Nós*, de Guilherme de Almeida, 1917.

Texto e imagem do sexto soneto sugerem o cômodo de um pequeno apartamento, alugado no centro da cidade, como o local de encontro dos amantes, abraçados e tocados pelo desejo. O soneto seguinte descreve, por subentendidos, o apaziguamento do casal após o coito, “o gorjeio frenético de um beijo” como verso sùmula desse rescaldo erótico. A oitava composição apresenta uma cena de intimidade doméstica e sugere, ao mesmo tempo, um clima represado de excitação sexual, ao flagrar os sentidos despertados dos parceiros.

Dessa feita, a imagem oferece ao leitor uma estação de repouso à provocação disparada pelo texto, ambos os níveis se complementando. A mulher parece entretida com a leitura, quem sabe de cenas envolvendo outros amantes, o homem atraído pela mulher, parceiros em momento de descanso, como que antevendo o próximo “assalto”, prelúdio de uma escalada que vai tomando pique a partir dos sinais na natureza, o cheiro do jasmim, o clarão da lua, fechando-se assim o ciclo de reposição desse romance de iniciação.



Correia Dias, Vinhetas VI, VII e VIII para o livro *Nós*, de Guilherme de Almeida, 1917.

O canário na gaiola, sucedâneo do rapaz aprisionado e mau presságio do que está por vir, introduz pela primeira vez, de esquelha, a sombra de constrangimentos, como se a morte do canário valesse pelo adeus do moço. O soneto subsequente (X) é um ensaio geral do rompimento, fazendo crer que tudo venha a ocorrer motivado por circunstâncias externas inarredáveis e não por arbítrio dos protagonistas. Após a composição (XI) que registra os traços da mulher amada na carta enviada pelo amante, a narrativa do idílio acelera os passos no sentido de sua dissolução, a começar pelas folhas mortas baixando nas ruas e na vida desse jovem (XII), largado numa cadeira na casa dos pais, tendo às suas costas o retrato oval de praxe na parede, tomado pelo abatimento, cindido entre a expectativa familiar convencional e a transgressão, dúvida que persiste na fumaça do cigarro (XIII) como emblema de solidão e acumamento.



Correia Dias, Vinheta XI e XII para o livro *Nós*, de Guilherme de Almeida, 1917.

A cena de confronto aberto com a opinião da sociedade (XIV) sinaliza o momento mais feliz do casal, “a suprema delícia de viver!”, e, ao mesmo tempo, as dificuldades de fazer frente às convenções da época, tal como representadas pelas mulheres no lado direito da vinheta. A resistência a que fiquem juntos se explicita (XV) quando as frases feitas da maledicência, transcritas entre aspas nos versos, trazem para o centro da imagem os ecos das expectativas da comunidade. Encurralados, os protagonistas estão como que prensados “entre o quadro de uma porta e o retângulo azul de uma janela”.

Quatro sonetos (XVI-XIX) elaboram as dúvidas partilhadas pelo casal, ou superam pela fantasia e pelo sonho os obstáculos mencionados. Os “trunfos” da beleza e da juventude vão se convertendo em motivo de apreensão, a ponto de se vislumbrarem já separados, tal como a vinheta



Correia Dias, Vinhetas XIV e XV para o livro *Nós*, de Guilherme de Almeida, 1917.

(XVIII) que retrata o homem sozinho e abatido. A fantasia de envelhecerem juntos comprometeria a mocidade e a beleza – rugas e cabelos brancos, idosos e curvados –, sendo estancada na cena subsequente de um sonho, no qual a aparição da amada suscita presságios de um desfecho negativo, a “coroa de espinhos” em que se transfiguraram as rosas ao fim do caso.

Os versos do rompimento vão se consumando em sucessivas aproximações do cenário, no início traçando um paralelo entre as mudanças por que passa o romance e as estações, e em seguida procedendo ao rastreamento dos objetos que os cercam. O “nosso ninho” era uma pequena *garçonnière* no quarto andar, endereço do qual os amantes se afastam para um destino social prestigioso, ele de volta ao espaço familiar, ela firmando uma aliança conjugal à altura de seus dotes físicos. Essa senhora bem-sucedida é desenhada em vestido de gala decotado, com *manteau* de gola armada, colar de diamantes, arranjo de penas de avestruz no penteado, marcadores sociais ostensivos de sua trajetória de êxito na sociedade paulista. A essa altura do jogo amoroso, a correlação de forças interna ao casal parece se ter invertido: a alternativa virtual do poeta figurado como “pobre moço” constitui a substância visual da ilustração em que duas corujas e um caminho ladeado de ciprestes enquadram a cabeça inclinada do “cético suicida”.

A “alcova tépida e sombria”, a escada, os gerânios na sacada, as cortinas de tule, o canto do canário são flagrantes nostálgicos, que compõem um crescendo de lembranças que acabam por retomar o êxtase erótico desse “romance fatal” (XXIV-XXVI). No plano visual, a escada, os gerânios, o cortinado demarcam o espaço em que se moviam os amantes nessa batida de encontros noturnos. Os sonetos posteriores qualificam a separação, mostrando primeiro que os caminhos deles não mais coincidem nem

sequer no plano da sociabilidade. Enquanto as cartas despertam a memória dos sentidos, os vestígios da antiga paixão são reavivados pela mulher de vestido decotado e provocante, apoiada na sacada. O fecho dessa seqüência é o paralelo que se estabelece entre sua história e a narrativa contada pela empregada sobre o príncipe e a mulher bonita.

A imagem recorrente da infância no repertório dessa primeira fase da poesia de Guilherme de Almeida – o menino fazendo barquinhas de papel na calçada molhada pela chuva – é contrastada à vivência do homem feito, solitário, que observa as folhas do outono ritmando o ciclo de vida. No arremate dessa “idade da inocência”, os versos e as imagens finais apresentam os protagonistas marcados pelos sinais de envelhecimento: os primeiros cabelos brancos dele, as rugas convulsionando o rosto e o pescoço da belíssima mulher da capa, a cabeça apoiada na mão direita, a expressão contraída e tensa, a face chupada, o cenho franzido, o nariz adunco, os olhos fundos, os cabelos sem viço. O livro se fecha com a imagem dessa mulher encaixada no círculo de uma coroa de rosas fúnebre cuja trama de galhos com espinhos parece comprimir um coração. O amor que se esvai pelas injunções de classe na cosmopolita e mundana capital paulistana.

**Mário de Andrade (Mario Sobral), *Há uma gota de sangue em cada poema*, São Paulo, 1917<sup>8</sup>**

8. Sobre o autor, ver Andrade (1966); Barbosa (1968); Lopez (1972); Duarte (1977); Castro (1989); Moraes (2000).

Mário Raul de Moraes Andrade, nascido na cidade de São Paulo em 1893, era o segundo filho homem de um modesto burocrata mulato, Carlos Augusto de Andrade, que exercera funções de tipógrafo, guardalivros, escriturário, gerente de banco. Seu manejo competente das letras também lhe garantiu trabalho como jornalista ou escritor ocasional de versos e peças de teatro. Aos 25 anos de idade, o pai de Mário tornou-se colaborador do professor de Direito e político do Partido Liberal Joaquim de Almeida Leite Moraes, a quem acompanhou como secretário ao ser nomeado presidente da província de Goiás. Ao se casar com uma das filhas de Leite Moraes, Maria Luísa, o pai de Mário invertia, por assim dizer, o padrão de sucessivas alianças matrimoniais assimétricas entre seus ascendentes e os da esposa.

Joaquim Leite Moraes casara-se com uma mulata pobre, mais velha, de quem se tornara amante desde os tempos de faculdade. Por sua vez, o avô materno de Mário, o pernambucano Pedro Veloso, aliás colega de faculdade de Leite Moraes, também se juntou com uma parenta de sua

avó paterna, Manoela, mulata de modestíssima condição social, que fora deixada pelo companheiro com um casal de filhos. Uma dessas crianças era o pai de Mário.

Herdeiro, pelas duas avós, dos traços carregados de mestiço, a aparência de Mário avultava ainda mais no círculo familiar, pelo fato de pais e irmãos darem a impressão de terem branqueado. A família residiu um longo período num sobrado de esquina, no largo do Paissandu, tendo Mário iniciado seus estudos num grupo escolar vizinho. Aos doze anos, ingressa no curso secundário do colégio dos Irmãos Maristas, reforçando a militância católica familiar que o tornara congregado mariano e seguidor de procissão, vestido a caráter e segurando vela. As evidências biográficas disponíveis indicam uma crescente integração sua nos espaços e no “partido” das mulheres da família – a mãe, a tia-madrinha, a preta Sebastiana, às quais veio se juntar a irmã quase dez anos mais nova –, acirrando o relacionamento tenso com o pai e com o avô provedor e, por outro lado, atizando a rivalidade com o irmão mais velho.

Para piorar ainda mais suas dificuldades de inserção no ambiente familiar, juntou a todos esses revezes a culpa e o sentimento de haver sido como que responsabilizado pela morte, em 1913, do irmão mais moço, Paulo, o filho paparicado e cheio de atrativos, bonito, louro, “inteligente” e “sensível”. Essa posição em falso no espaço familiar, um caçula retardatário e indesejado aos 20 anos de idade, vinha se juntar à feiúra, à cor e à sua crescente orientação para o lado das mulheres, talvez a estratégia de aliança encontrada para conquistar afeto e, ao mesmo tempo, para compensar seu desinteresse pelo curso de Direito, pela política, pelas “coisas de homem” às quais se dedicou profissionalmente o primogênito Carlos.

Mário foi o único escritor nessa primeira geração modernista que não passou pelo curso de Direito, tendo sido relegado à contabilidade que não chegou a concluir e, adiante, ao Conservatório Dramático e Musical. Assim, foi modelando um projeto pessoal de tentar compensar com um vastíssimo capital cultural, na condição árdua e trabalhosa de autodidata, o muito que lhe faltava em termos de cacife material, escolar e mesmo social. Para enfrentar essas desvantagens de toda ordem, Mário viu-se obrigado a fazer investimentos intelectuais de tal monta que acabou cobrindo na prática todos os domínios de conhecimento da época – da literatura às belas-artes e à música, do folclore à etnografia e à história –, buscando diversificar ao máximo os campos de aplicação de sua competência cultural polivalente.

Em 1917, no mesmo ano de falecimento de seu pai, Mário publicou, com o pseudônimo de Mário Sobral, o volume de versos *Há uma gota de sangue em cada poema*. Os treze poemas desse volume, cada um deles ilustrado com uma gota de sangue, revelam uma emocionada mistura de doutrinas poéticas, políticas e religiosas. Esses versos sinalizam a confluência de diferentes vertentes ideológicas no jovem poeta e escritor, em cujo imaginário se mesclam o quietismo pacifista, a ingenuidade político-doutrinária, a militância católica e o engajamento patriótico. Ancorado nos valores e nos modelos de vida dos poetas católicos de sua preferência (Francis Jammes, Paul Claudel) e influenciado pelos poetas de “temática social” (Verhaeren, Victor Hugo, Guerra Junqueiro e Antônio Nobre), o jovem escritor e congregado mariano Mário de Andrade estava pronto a incorporar a perspectiva pacifista do movimento unanimista alardeado por Jules Romains<sup>9</sup>.

9. Ver, a respeito, o artigo “A estréia poética de Mário de Andrade”, em Lopez (1996, pp. 3-13).

Ainda que seja possível rastrear as fontes cultas dos poemas de estréia de Mário de Andrade, capazes de justificar as opções políticas aí adotadas em favor dos países europeus invadidos (França e Bélgica, por exemplo), essas composições deixam transpirar rompantes maniqueístas característicos dos trabalhos de propaganda. Nesse sentido, a guerra acaba se convertendo numa representação algo caricata de um confronto entre o bem e o mal, entre a França-Bélgica, territórios ultrajados, e a Alemanha como potência invasora e responsável pela carnificina.

Esses poemas revelam a seriedade dos propósitos morais e, sobretudo, o empenho fervoroso com que Mário estava lidando com sua religiosidade. Parecem redigidos numa postura de oração leiga, como se fora um ato de contrição, pronto a nomear seus aliados e a afirmar sua identidade doutrinária. Não obstante, muito da força contida nessa quase ladainha poética deriva de uma precaríssima informação histórico-política, lacuna indicativa do despreparo do autor para uma apreciação dos aspectos mais controversos desse conflito. Sem jamais ter viajado para fora do Brasil e sem possuir naquela idade o cabedal de informações requerido para lidar com a temática da guerra, o jovem Mário acaba se valendo de elementos pinçados em textos de seus autores favoritos (Jules Romains, em especial), ou então invoca estampas e reproduções de obras pictóricas (Corot, Millet) para caracterizar as paisagens européias.

O conciso lembrete autobiográfico, na abertura do livro, define o poeta estreante como alguém de “estragosa sensibilidade”. No entanto, tirante os acessos de religiosidade e de invocação das figuras de Deus, o

restante da obra se caracteriza por um virtual apagamento da presença do autor. Em lugar do lirismo amoroso tão característico em seus contemporâneos de geração e de ofício, *Há uma gota de sangue em cada poema* é um exemplo marcante de poesia engajada, de participação social no evento máximo da época, de adesão irrestrita às palavras de ordem antigermânicas.

Esse otimismo ingênuo e crédulo apóia-se numa postura ética católica de estrita obediência, em que se exaltam como valores mais altos a fé, o trabalho, a educação e a cultura, como se pode ver nestes versos de “Exaltação da paz”:

Provocar nas cidades, nas aldeias,  
 as guerras sacrossantas dos trabalhos;  
 distribuir pelos povos  
 trigos e livros a mancheias;  
 honrar, com outros novos,  
 os monumentos velhos e grisalhos...  
 [...]  
 Ter razão é levar pelo atalho da fé  
 [...]  
 e os homens todos rezarão aos céus,  
 numa ressurreição da esperança e da crença!

O catolicismo fervoroso de Mário o leva a enxergar a presença divina em quaisquer manifestações de vida, fazendo com que as transformações da natureza – a mudança de estações, por exemplo – espelhem essa apreensão holística do universo.

A atitude antigermânica não o impede, todavia, de distinguir entre os sofrimentos de soldados inocentes e a prepotência dos mandantes, tal como demonstra no contraste entre o combatente morto em luta, longe da mulher e do filho recém-nascido, e o retrato moral do kaiser Guilherme, “o pior dos homens deste mundo”. O alicerce doutrinário dessas composições é o substrato convicto de catolicismo, que tanto se manifesta por indicadores explícitos (invocações, práticas piedosas, santos, lugares, objetos e festas religiosos, personagens bíblicos etc.), como pela mentalidade cristã que impregna o aparato conceitual e expressivo da obra.

10. Sobre o autor, ver Andrade (1954); Amaral (1975, 2001); Boaventura (1995).

**Oswald de Andrade, *Os condenados*, São Paulo, 1922<sup>10</sup>**

José Oswald de Sousa Andrade, nascido na cidade de São Paulo em 1890, descendia de famílias antigas, ilustres e abastadas, pelos ramos materno e paterno. Sua mãe, Inês Henriqueta de Sousa Andrade, era a filha caçula do desembargador Marcos Antônio Rodrigues de Sousa, proprietário de grandes extensões de terra na cidade de São Paulo. A família conseguiu anulação de seu primeiro e malsucedido casamento para que pudesse se consorciar a José Oswald Nogueira de Andrade, um corretor bem de vida que trabalhava para seu pai. Um dos cinco tios maternos de Oswald era o jurista e escritor Herculano Inglês de Sousa, bastante próximo da família Andrade, talvez o mais importante modelo de excelência social e intelectual aos olhos do sobrinho, do qual era bastante chegado. Seu pai, José Oswald Nogueira de Andrade, filiava-se a linhagens paulistas cujos nomes de família estavam inscritos na genealogia paulistana de Silva Leme. O lastro da fortuna familiar consistia em terrenos e imóveis na cidade de São Paulo, num momento de acelerada expansão urbana, que contribuiu para centuplicar o valor venal desse imenso patrimônio imobiliário.

Na condição privilegiada de filho único de pais idosos e conservadores, Oswald fez seus estudos iniciais com professores particulares. Ingressou na Escola-modelo Caetano de Campos quando já tinha dez anos, sendo daí transferido para o Ginásio Nossa Senhora do Carmo, em virtude da falta de orientação religiosa do primeiro. Em 1904, foi matriculado no Colégio São Bento, onde viria a se tornar amigo de Guilherme de Almeida. Tinha, nessa altura, o apelido de Pipa, podendo-se observá-lo gordinho em fotos dessa época, em especial naquela tirada em companhia de professores do São Bento.

Sempre por instigação da mãe, a maior incentivadora de suas pretensões literárias, entrou na Faculdade de Direito de São Paulo em 1909, decerto com o projeto de se tornar um profissional liberal à imagem do tio escritor e de seus professores mais próximos, em especial o doutor Estevão de Almeida, pai de seu colega e futuro parceiro Guilherme. Tal projeto, no entanto, foi sofrendo contratempos de natureza variada. A folga financeira familiar lhe garantia um montante apreciável de recursos para o desfrute dos prazeres burgueses e para investimentos de retorno incerto em publicações e revistas culturais.

Entre o ano de seu ingresso na faculdade e a formatura em 1919, Oswald testou suas possibilidades em variadas frentes de atividade na

imprensa e assumiu outros tantos riscos em sua vida pessoal e amorosa. Entre 1909 e 1911, ele trabalha como repórter e crítico teatral no *Diário Popular*, o que lhe permitiu acompanhar as estréias dos espetáculos nacionais e estrangeiros, bem como se aproximar das estrelas das companhias; em 1911, lança a revista literária *O Pirralho*, com recursos bancados pela mãe; desde 1916, passa a colaborar como redator e colunista social no *Jornal do Comércio*, reassumindo dois anos depois as funções de crítico de teatro em *A Gazeta*; após inúmeros percalços e interrupções, retoma o controle de *O Pirralho* em 1915, mantendo a revista até seu fechamento em 1917; entre maio de 1920 e fevereiro de 1921, edita o periódico *Papel e Tinta*; em 1922, participa da Semana de Arte Moderna, na qual lê trechos de *Os condenados*.

Com 22 anos de idade, após trancar sua matrícula na faculdade, realiza a primeira viagem à Europa, onde permanece entre fevereiro e setembro de 1912. Ao que tudo leva a crer, tratava-se de uma viagem de adeus, ao cabo da qual se esperava, mormente o pai que resistia às suas veleidades literárias, que o herdeiro se dispusesse a assumir os negócios da família. O falecimento da mãe, poucos dias antes de seu regresso ao Brasil, contribuiu para azedar ainda mais o relacionamento conflituoso com seu pai, inconformado com as atitudes de Oswald tanto no que diz respeito à gestão da fortuna familiar e às alternativas de ocupação profissional, como no tocante às suas tempestuosas experiências amorosas.

De volta da Europa, Oswald de Andrade veio acompanhado por uma jovem alta e loira de 17 anos, Henriette Denise Boufflers, filha de uma cozinheira numa mansão de luxo parisiense, que havia conhecido como servente num restaurante. Após uma temporada num apartamento alugado em Londres, Oswald e Kamiá, apelido da moça francesa, se instalaram numa casa no bairro de Pinheiros. Em 1914, quando o relacionamento de ambos já estava se deteriorando, nasceu o único filho do casal e o primeiro de Oswald, José Oswald Antônio de Andrade (Nonê). O interesse amoroso de Oswald se havia voltado para outra jovem, a dançarina Carmen Lydia.

A bordo do navio *Marta Washington* com destino à Europa em fevereiro de 1912, Oswald conheceu a menina Maria Carmen Kosbab (Carmen Lydia), então com apenas nove anos, que chamara a atenção de Oswald pelos encantos de sua dança no tombadilho e que viajava em companhia da avó. Nesse mesmo ano, Oswald aceita o convite da avó para ser padrinho de batismo de Carmen, na cidade de Milão, onde estavam residindo;

alguns meses mais tarde, Oswald já estava financiando as aulas de piano para a menina naquela cidade. Em 1915, Carmen retorna ao Brasil com os avós, indo residir numa pensão no Rio de Janeiro. Tendo desfeito sua união com a francesa e retomado sua vida boemia, Oswald passa a assediá-la, fazendo freqüentes viagens ao Rio ou trazendo-a para temporadas em São Paulo. Numa dessas ocasiões, convida sua avó para madrinha de Nonê, mas nada disso consegue desanuviar o clima pesado de conflitos e desavenças com a ex-mulher, que, por sua vez, procura resguardar, e até mesmo ampliar, seus interesses junto ao pai de Oswald. Em virtude dessa proteção e decerto movido também por seus próprios sentimentos de afeto em relação a Nonê, Oswald acabou registrando o filho em 1916, dois anos e meio após ter nascido.

Até meados de 1916, com 25 anos de idade e um filho de colo, Oswald passou a viver praticamente em função de Carmen Lydia, sem medir recursos para seu aperfeiçoamento como dançarina, deixando-se envolver numa relação um tanto descabelada com uma adolescente de 14 anos incompletos, explorada pelos avós e desnorreada. Oswald conseguiu plantar reportagens promocionais na imprensa a seu respeito, chegando a encomendar seu retrato a óleo a Wash Rodrigues. O caso acabou recebendo encaminhamento bastante tradicional, nos termos de um arranjo típico para que a família Andrade pudesse se safar de maiores responsabilidades pelo que viesse a acontecer à menor. Assim, Carmen Lydia foi matriculada num colégio de freiras em Santana, bairro afastado da zona norte paulistana, em janeiro de 1917, e os juízes concederam sua tutela a personalidades paulistas amigas de Oswald.

Uma foto datada de 1916 mostra Oswald de jaquetão, gravata de listras contrastadas, chapéu de aba com fita larga de seda, o corpo avantajado, a cara jovem, os lábios grossos, a cova pronunciada no queixo, olhos penetrantes, tal como resume sua biógrafa: “[...] uma figura redonda, em torno de 85 quilos, 1,78 m, sapatos nº 41, espadaúdo e forte, compleição de atleta, alourado e olhos verdes” (Boaventura, 1995, p. 34). Seus retratistas procuraram quase sempre salientar essa corpulência, embora a maioria dos relatos a seu respeito não deixe de se referir à sua agilidade corporal. Ao que se sabe, além de ginástica, boxe e halteres, Oswald nadava e jogava futebol nessa época, um pouco para compensar a tendência a engordar. As reiteradas menções aos músculos e às práticas esportivas do personagem João do Carmo em *Os condenados* refletem suas preocupações em termos de imagem pública e auto-estima.

O terceiro importante relacionamento amoroso de Oswald envolveu a musa do grupo de jovens amigos e freqüentadores do estúdio-*garçonnère* alugado por Oswald à rua Líbero Badaró em 1917, na mesma época em que retoma o curso de Direito. A única mulher desse círculo, cortejada por alguns de seus companheiros, uma normalista de 18 anos incompletos, Maria de Lurdes Castro Dolzani (a Cyclone ou Dasy), pertencia a uma família modesta do interior paulista e estava hospedada em São Paulo com parentes no Brás. Dasy e Oswald começaram a viver uma tórrida história de amor, logo interrompida pelos problemas de saúde que fizeram-na voltar à casa dos pais. Depois de ter sido vítima de gripe espanhola, Dasy foi acometida de tuberculose, aumentando assim sua dependência dos pequenos empréstimos em dinheiro de Oswald. Após a morte de seu pai em fevereiro de 1919, Oswald montou uma casa para Dasy e sua avó no Paraíso, onde ficaram residindo até a morte da moça em agosto daquele ano, “por complicações pulmonares decorrentes de um aborto mal feito”. Desesperado com tal desenlace, Oswald casou-se com ela *in extremis*, tendo sido enterrada no jazigo da família Andrade no cemitério da Consolação.

Os três relacionamentos amorosos relatados até aqui permitem estabelecer um padrão das expectativas e comportamentos de Oswald no campo afetivo em sua primeira mocidade. Além de serem todas elas bem mais jovens do que ele, a atração de Oswald parecia tomar alento quanto maior a distância econômica e social de suas “protegidas”. Embora os relatos biográficos de Oswald procurem cancelar essa constante, enfatizando o quanto ele investia e se interessava pelas atividades profissionais e artísticas de suas jovens namoradas, não há como negar os laços de sujeição material que permeavam essas relações. Na verdade, Oswald mantinha como amantes essas jovens, socialmente inferiores, ao preço de uma despesa considerável de dinheiro, tornando-as suas protegidas e dependentes, descartadas ao custo de um desembolso igualmente considerável. Paralelamente à sua atividade jornalística e a essa trepidante e dispendiosa vida amorosa, Oswald se bacharelou no curso de Ciências e Letras do Colégio de São Bento, sendo um freqüentador assíduo das missas no mosteiro. Tais práticas devem ter contribuído para reforçar suas ligações católicas, como bem demonstra a decisão de imprimir o tradicional *Laus Deo* em seu romance de estréia.

Em 1916, Oswald d’Andrade e Guilherme d’Almeida, assim grafados, providenciam a edição particular do volume *Théâtre brésilien* pela Tipografia Asbahr, com projeto gráfico de Wasth Rodrigues, contendo a comédia *Mon coeur balance* e o drama *Leur âme*, escritos em francês, abordan-

do as atitudes femininas no relacionamento amoroso. No caso de Oswald, esses experimentos dramáticos davam fecho a um ciclo de outras peças inacabadas da mesma época, subproduto da militância como crítico teatral e de sua familiaridade com os bastidores dessa atividade.

Redigido entre 1917 e 1921, o romance *Os condenados* tem sido considerado um “arquivo de vivências pessoais” do autor, ou seja, a reciclagem, em registro ficcional, de experiências dolorosas da mocidade. O romance aborda o triângulo amoroso envolvendo a jovem prostituída Alma d’Alvelos, o cafetão Mauro Glade e o moço apaixonado, o telegrafista João do Carmo. O relato emprega uma técnica narrativa de cortes cinematográficos, *flashes* curtos de mistura com cenas de ambientação, que vão fazendo avançar o fio do enredo, desde a qualificação dos personagens, centrais e coadjuvantes, passando pelos momentos-chave de tensão, como por exemplo o parto e a morte de Luquinhas, até o fecho do volume com o suicídio do telegrafista.

A despeito do vezo da história literária em enfatizar o quanto Oswald instilou de si mesmo em João do Carmo, talvez se pudesse sugerir que a força do livro decorre, sobretudo, do verismo documental com que são descritas e ajuizadas as relações entre homens e mulheres. O cafetão Mauro é o personagem mais esquemático do triângulo, esboçado por elipses e subentendidos em torno do fascínio que exerce sobre as mulheres. A corruptela insinuada em seu próprio nome, Mauro Gla(n)de, é o ponto de partida nessa direção. O retrato de Alma, no entanto, vai tomando vulto a partir de registros matizados de sua biografia. O perfil menos verossímil é justamente o do apaixonado João do Carmo, cuja figura resulta da conjunção bastante improvável de uma condição social humilde com um cacife cultural sofisticado.

Os indicadores de cada personagem são eloqüentes. Mauro Glade nasceu da união de uma doméstica com um merceeiro do Brás. Alma d’Alvelos, jovem prostituída de 20 anos, ruiva, prima de um escultor estagiário em Roma, descende de famílias tradicionais de fazendeiros no Amazonas. João do Carmo, *alter ego* de Oswald, originário de uma família pernambucana destituída, com uma irmã louca e outro irmão padre, foi educado em colégio francês, recita Bouilhet, admira Baudelaire, aprecia ópera, pratica natação no rio Tietê, compõe versos e trabalha no telégrafo da Estação da Luz, tendo sido nomeado com pistolão político.

O romance descreve o ambiente dos bordéis e demais espaços da vida boemia paulistana (cassinos, cabarés, restaurantes), buscando dar conta das diferenças sociais por intermédio dos locais de residência dos personagens.

Os cômodos modestos do avô contrastam com o bangalô das Perdizes, que abriga Alma, o filho e o engenheiro seu protetor; o quarto ascético de João do Carmo é confrontado aos palacetes de Higienópolis, por cujas avenidas Alma caminha no final do livro. Alguns personagens secundários, atuantes nas redes de apoio mútuo, contribuem para explicitar as virtualidades da prática social ao alcance dos protagonistas. O gordo Frederico Carlos Lobão, lírico e noveleiro, ou o funcionário de delegacia e versejador Dagoberito Lessa, careca e de bigodes ruivos, são letrados ainda mais canhestros e fracassados do que o herói suicida João do Carmo. Da mesma forma, Camila Maia, “uma perdida elegante”, apaixonada por um rapaz do comércio e se vestindo às custas de um rico, como que prenuncia o melhor futuro social a que Alma pode aspirar.

### Referências Bibliográficas

- ALMEIDA, Tácito de. (1987), *Túnel e poemas modernistas: 1922-23*. Estabelecimento de texto e estudo de Telê Porto Ancona Lopez. São Paulo, Art Editora.
- AMARAL, Aracy. (1975), *Tarsila, sua obra e seu tempo*. São Paulo, Perspectiva.
- \_\_\_\_\_. (org., introd. e notas). (2001), *Correspondência Mário de Andrade & Tarsila do Amaral*. São Paulo, Edusp/IEB.
- ANDRADE, Mário. (1966), *Cartas a Manuel Bandeira*. Prefácio e notas de Manuel Bandeira. Rio de Janeiro, Edições de Ouro.
- ANDRADE, Oswald. (1954), *Um homem sem profissão. I. Sob as ordens de mamãe*. Rio de Janeiro, José Olympio.
- ATHAYDE, Tristão de. (1927), *Estudos – 1ª série*. Rio de Janeiro, Terra do Sol.
- \_\_\_\_\_. (1933), *Estudos – 5ª série*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira.
- BARBOSA, Francisco de Assis. (1968), *Retratos de família. 2. ed.* Rio de Janeiro, José Olympio.
- BARREIRINHAS, Yoshie Sakiyama (introd., sel. e org.). (1983), *Menotti del Picchia, o Gedeão do modernismo: 1920-22*. Rio de Janeiro/São Paulo, Civilização Brasileira/Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo.
- BARROS, Frederico Ozanam Pessoa de (org.). (1982), *Guilherme de Almeida: literatura comentada*. São Paulo, Abril Educação.
- BASTIDE, Roger. (1947), “Cassiano Ricardo”. *A Manhã*, Suplemento Letras e Artes, 21 e 28 set.
- BELOCH, Israel & ABREU, Alzira Alves de (coords.). (1984), *Dicionário histórico-biográfico brasileiro, 1930-1983*. Rio de Janeiro, Forense Universitária/Cpdoc/Fundação Getúlio Vargas/Finep, vol. 4.

- BEZERRA, Elvia. (1995), *A trinca do Curvelo: Manuel Bandeira, Ribeiro Couto, Nise da Silveira*. Rio de Janeiro, Topbooks.
- BOAVENTURA, Maria Eugenia. (1995), *O salão e a selva: uma biografia ilustrada de Oswald de Andrade*. São Paulo, Ex Libris/Editora da Unicamp.
- CASTRO, Moacir Werneck de. (1989), *Mário de Andrade: exílio no Rio*. Rio de Janeiro, Rocco.
- DEL PICCHIA, Menotti. (1970), *A longa viagem – 1ª etapa*. São Paulo, Martins.
- \_\_\_\_\_. (1972), *A longa viagem – 2ª etapa: da Revolução Modernista à Revolução de 1930*. São Paulo, Martins.
- DUARTE, Paulo. (1977), *Mário de Andrade por ele mesmo*. São Paulo, Hucitec.
- GOMES, Angela de Castro. (1996), *História e historiadores: a política cultural do Estado Novo*. Rio de Janeiro, Fundação Getúlio Vargas.
- LOPEZ, Telê Porto Ancona. (1972), *Mário de Andrade: ramais e caminhos*. São Paulo, Livraria Duas Cidades.
- \_\_\_\_\_. (1996), *Mário de Andradiando*. São Paulo, Hucitec.
- MARIZ, Vasco & TEIXEIRA, Milton (orgs.). (1994), *Ribeiro Couto: 30 anos de saudade*. Santos, Editora da Universidade Santa Cecília dos Bandeirantes.
- MICELI, Sergio. (1977), *Poder, sexo e letras na República Velha: estudo clínico dos anatolianos*. São Paulo, Perspectiva.
- \_\_\_\_\_. (1979), *Intelectuais e classe dirigente no Brasil (1920-1945)*. São Paulo, Difel.
- \_\_\_\_\_. (1981), *Diário crítico*. 2. ed. São Paulo, Martins, vol. 5.
- \_\_\_\_\_. (1996), *Imagens negociadas: retratos da elite brasileira (1920-1940)*. São Paulo, Cia. das Letras.
- \_\_\_\_\_. (2001), *Intelectuais à brasileira*. São Paulo, Cia. das Letras.
- \_\_\_\_\_. (2003), *Nacional estrangeiro, história social e intelectual do modernismo artístico em São Paulo*. São Paulo, Cia. das Letras.
- MORAES, Marcos Antonio de (introd., org. e notas). (2000), *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira*. São Paulo, Edusp/IEB.
- MORAIS NETO, Prudente de. (1926), "Cassiano Ricardo". *Revista do Brasil*, 2ª fase, I/5, 15 nov.
- PEREZ, Renard. (1960), *Escritores brasileiros contemporâneos*. 1ª série, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira.
- PONTES, Heloisa. (1998), *Destinos mistos: o Grupo Clima no sistema cultural paulista (1940-1968)*. São Paulo, Cia. das Letras.
- REALE, Miguel. (1988), *Menotti del Picchia*. Rio de Janeiro, Assessoria de Comunicação e Marketing.
- REVISTA *Panorama*. (1936), Número especial sobre Plínio Salgado. São Paulo, *Panorama*.
- RICARDO, Cassiano. (1970), *Viagem no tempo e no espaço*. Rio de Janeiro, José Olympio.

SCHWARTZMAN, Simon; BOMENY, Helena & COSTA, Vanda. (1984), *Tempos de Capanema*. Rio de Janeiro/São Paulo, Paz e Terra/Edusp.

SEVCENKO, Nicolau. (1992), *Orfeu extático na metrópole: São Paulo, sociedade e cultura nos frenéticos anos 20*. São Paulo, Cia. das Letras.

\_\_\_\_\_. (2003), *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. São Paulo, Cia. das Letras (edição revista e ampliada, acrescida de Posfácio).

#### Resumo

O artigo busca correlacionar os livros de estréia da primeira geração de modernistas em São Paulo às experiências sociais desses letrados, com ênfase no impacto exercido pelas circunstâncias de crise e mudança que afetaram de perto a trajetória de suas famílias, pela formação escolar e universitária, bem como pelas oportunidades de iniciativa e de investimento nos diversos gêneros e frentes da atividade intelectual e artística, num momento estratégico de definição de seus projetos intelectuais como autores, prensados entre veleidades criativas, impulsos doutrinários, aventuras amorosas e a prestação de serviços políticos e culturais aos dirigentes oligárquicos.

Palavras-chave: Intelectuais; História social; Sociologia da vida cultural; Projetos criativos; Cultura e política.

#### Abstract

The article seeks to view the São Paulo generation of modernist writers' first published books from the standpoint of their social experiences, emphasizing the impact due to the circumstances surrounding the crisis and change of their families trajectories, to their scholarly training and education, as well as to their initiatives and investments in the several genres and domains of intellectual and artistic activity, in a strategic moment of definition of their intellectual projects as authors, immersed in creative dreams, doctrinal crushes, amorous encounters and the political and cultural services they used to render to the ruling politicians.

Keywords: Intellectuals; Social history; Sociology of cultural life; Creative projects; Culture and politics.

Sergio Miceli é professor titular de Sociologia na Universidade de São Paulo e autor, entre outras obras, de *Intelectuais à brasileira* (São Paulo, Cia. das Letras, 2001) e *Nacional estrangeiro: história social e cultural do modernismo artístico em São Paulo* (São Paulo, Cia. das Letras, 2003).