

K. David Jackson

Entre o Banquete e a Devoração: A Paulicéia e o Texto Louco

a loucura em todas as suas formas lógicas
Serafim Ponte Grande

O álbum artístico-literário de salão produzido em São Paulo em 1918 por um grupo de jovens intelectuais e artistas reunidos na «garçonnière» de Oswald de Andrade oferece pontos de vista insólitos sobre a relação entre produção artística e vida urbana na eclosão da modernidade paulistana. O álbum reflete a rebeldia e o idealismo dos artistas enquanto jovens, frente à indefinição e à fragilidade de sua vivência urbana e de sua formação artística. Captura nas suas próprias palavras, de forma aguda e inusitada, a tensão entre eles e a cidade, num momento de transformação e renovação geral da vida nacional. A obra pertence a um gênero comum à cultura do século 19 e começos do 20, um volume no qual se documentava o talento, a genialidade e a excêntrica de uma geração de artistas reunidos em salão.¹ Diferenciando-se deles, porém, o diário paulistano apresenta em primeiro plano uma estética aleatória, através de páginas preparadas em branco e abertas a todos, a guisa de chamariz para um eventual conteúdo a ser determinado pelo acaso. O volume, aparentando uma estrutura experimental, estava colocado entre a vida e a arte, a história e a ficção. Denominado *O Perfeito Cozinheiro das Almas deste Mundo* por um dos personagens-escritores, o «diário de garçonnière», guardado em coleção particular por quase setenta anos, saiu impresso em 1987 em edição fac-

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

similar tão primorosa quanto limitada. Trata-se de um livro grande, com 200 páginas numeradas, onde os *habitués* desse espaço reservado e retirado da urbe registraram as suas impressões, sucessivamente, ou deixaram a sua contribuição a uma conversa livre por escrito, compartilhada entre todos. Não se destinava à publicação nem se preparava como obra de Oswald de Andrade. Era um repositório particular de escritas aleatórias –grafias espontâneas de todos que frequentavam o ateliê– cujo propósito era deixar no livro, com engenho e arte, a própria vida que passava. A linguagem é de humor, ironia e sarcasmo implícitos nos jogos de palavras, nas alusões e no diálogo. As anotações são em grande parte obra de jovens reunidos por Oswald de Andrade, futuros modernistas dos anos 20 que se assinam com pseudônimos ou personae, como era o caso do famoso alter ego oswaldiano, «João Miramar». O uso de pseudônimos e o diálogo truncado sugerem um pequeno teatro, espaço em branco onde os jovens podiam representar as suas idéias ou seus sentimentos livremente, protegidos da realidade urbana por um véu de alegoria.

O grupo da *garçonnière* fez um livro a meio caminho entre a verdade e a ficção, de acordo com os «banquet years» em que a arte era vivida por boêmios e estetas. Fizeram um livro participante, destacado pelo experimentalismo estético e o desafio à norma social. Metade livro e metade escultura –um objeto pré-moderno do tipo elaborado por Duchamp em Buenos Aires na época²– o volume fragmenta, condensa e intensifica as dialéticas de arte e o ritual na modernidade. Composto de trocadilhos e diálogos lancinantes, grafitos, caricaturas, desenhos e objetos de época, o volume grande de capa vermelha, de tintas de várias cores, cheio dos mais variados objetos, constantemente muda de feição como a nova vida cidadina: é uma caixa de surpresas, um puzzle, um labirinto, um lance de dados, e contém uma apaixonante história de amor e morte. Do ponto de vista estético, a síntese de diversidade gráfica, inovação conceitual e crítica social aproxima o grupo paulistano às práticas das vanguardas históricas européias, enquanto a carica-

² Essas obras estão reproduzidas, com breve descrição, em Clair 1977, 94-96: n° 117, «A regarder (l'autre côté du verre) d'un oeil, de près, pendant presque une heure» (Buenos Aires 1918); n° 118, «Stéréoscopie à la main» (Buenos Aires 1918-19); n° 120, «Ready-made malheureux» (Buenos Aires 1919).

tura, a teatralidade e o erotismo representam a última iridiscência da estética pós-simbolista e decadentista de uma belle époque tropical. A mistura de gêneros aumenta o efeito de *commedia dell'arte* de um texto solto à procura de um autor e de um enredo. Homenagem a uma cultura estética em declínio, o livro também antecipa a nova era moderna da sátira, fragmentação e colagem. Associa-se à poética vanguardista através da forma aberta, da estrutura não-intencional e da inconformidade social. Aproxima-se à produção surrealista por haver superado, através do acaso e da descontinuidade, as intenções e os parâmetros conscientes da sua estranha «composição». O comportamento extraliterário e o constante uso da metáfora substituem uma lógica de leitura ou de interpretação por níveis mais rarefeitos de abstração.

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

O recinto tradicionalmente masculino da garçonnière é desafiado pela vinda de uma musa inesperada e genial, jovem normalista chegada do interior do estado, conhecida no diário apenas por «Miss Cyclone». Inteligente, criativa e satírica, Cyclone pode ser comparada à mecenas das artes no período modernista dos anos 20, D. Olívia Guedes Pen-

teado, anfitriã das reuniões semanais do grupo modernista. Musa às avessas, Cyclone faz o papel de mecenas de um salão escondido: desafia o diário enquanto gênero pelos lances satíricos, avança o subtexto erótico pela vida livre e subverte o auto-retrato de geração e vida urbana pela ousadia feminina. Cyclone substitui a seriedade pela ironia e a solidariedade e o equilíbrio masculinos pela libertinagem. Desenvolve-se nas notas, recados, cartas e trocadilhos a história descontínua e melodramática do namoro entre Miramar e Cyclone a «prima esquelética com uma mecha de cabelo na testa», na descrição retrospectiva de Oswald. Se a história de amor é espontânea na sequência aleatória e lúdica das grafias, é também fatal, porque se sujeita às forças e condições de sua época. Colado à última página do diário, como coda ou apêndice assombrosos, um simples recorte de jornal atesta o óbito da jovem musa, aos 19 anos. Revela aos leitores pela primeira vez o seu verdadeiro nome e o casamento *in extremis* com Miramar no hospital. O desfecho trágico e inesperado simboliza o sacrifício do corpo da Cyclone pelos rituais masculinos. Começa a mitologia do modernismo heróico, convertendo o texto em epitáfio de um passado perdido e anunciando a transformação do diário-memória em fábula. A breve e comovente notícia, última grafia de morte e transfiguração, atesta o fim definitivo do banquete e consolida a mitificação do momento presente, operação essencial ao advento do modernismo. Recapitula em forma de livro o ciclo evolucionário tão abreviado da estética modernista, que Lévi-Strauss observou e comentou em *Tristes Tropiques* (1955), referindo-se às formas tropicais que detectou em São Paulo no decorrer do período modernista. Assim, Oswald escreve no final do diário em grandes letras vermelhas a indicação musical, «Da Capo».

Na sua complexidade, o livro impresso recria em forma de dossiê a topografia cultural paulistana da pré-modernidade, vista não do salão social acolhedor, como surgiria nos anos 20 no salão moderno de D. Olívia Penteadó, rica mecenas que recebia os modernistas na sua mansão, mas da garçonnière particular e patriarcal. Equivale hoje a uma arqueologia da vanguarda urbana incipiente, reflexo da estética europeia do novo cosmopolitismo, composta de palavras, grafias e objetos, múltiplos e variáveis, que vistos de hoje são artefatos de museu. Posicionado entre o banquete celebratório do fim-de-século e o modernismo desvairado de 1922, o volume documenta a fermentação de

idéias e a experimentação estilística de um momento de modernização *avant la lettre*, que pretendia uma revisão de tudo. Nesse interregnum, o texto-caderno da garçonnière também oscilava entre o banquete elegante, formal e metafórico («receitas apimentadas com a verdade picante dos desenganos reaes») e a devoração fetichista de uma vivência urbana frenética, excessiva, e metonímica («o coração mordido pela volúpia da vida incógnita»).

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

Na garçonnière como no diário, a putrefação da estética decadentista (o cozido) vem sendo substituída pela higiene das formas futuristas (o cru). No seu banquete dialógico, o livro é precursor do cardápio do

futuro banquete canibal, já que uma cozinha de almas é alusão ao canibalismo indígena formalizado como conceito cultural, uma década mais tarde, por Oswald de Andrade no «Manifesto Antropófago», de 1928. O diário aproxima-se ao surrealismo na elaboração da metáfora culinária, como se o próprio caderno fosse também outro corpo a ser devorado, alienado da condição normal de livro, autoria e história. Na linguagem simbólica do banquete da *garçonnière*, se a entendemos como constituída por uma nova tribo urbana, as receitas criativas dos jovens artistas se transformam em roteiros para o consumo ritual inevitável de corpos e almas, à mercê das forças desconhecidas de nacionalismo e modernização a vir. Os jovens da Paulicéia, comparando-se a colonizadores europeus a mercê de canibais, são tanto vítimas como porta-vozes dessas forças poderosas e misteriosas da modernização, dramatizadas no álbum através da dialética de procedimentos estéticos e psicológicos contraditórios.

Sobressai no álbum uma unidade superior, efeito da atmosfera de uma cultura e emoção de perda que caracteriza a vida brasileira pré-urbana. No exílio da *garçonnière*, recorda-se com nostalgia a infância, uma idade imaginária e perdida, e a paisagem do interior, correspondendo ao Brasil do passado: rural, lendário e eterno. Corresponde ao lugar de origem da musa, Miss Cyclone, uma cidadezinha do interior paulista, de onde o passado pode ser recuperado em arte: «o céu de Cravinhos num cartão postal». A *garçonnière*, ao contrário, representa o não-lugar da nova urbe, terra artificial e sem história, que facilita e promove a consciência da perda das raízes da identidade pessoal e nacional. Calculadamente primitiva e primária, a cidade agora equivale a uma selva, servindo à construção de um novo mito textual de origem, em resposta à perspectiva que os jovens artistas têm do afastamento de suas origens históricas, telúricas e lendárias. Na cidade, a falta de raízes estéticas também pode provocar um momento de delírio, ou até um carnaval efêmero e anônimo, como se lê nas construções lúdicas do diário. No livro, a falta de organização do conjunto é refletida na construção lúdica de não-sentido no álbum, onde estão juntadas várias anotações informais, imediatas e ingênuas, para além da seqüência cronológica ou temática.

A composição também é dominada pelo conceito de perda. Através da imitação estilística e da paródia, a identidade do texto muda constan-

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

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

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

Adaptando o termo surrealista que André Breton criou para a idealização de um sentimento de amor espontâneo e absurdo, *amour fou*, consideramos o *Perfeito Cozinheiro das Almas* como um «*texte fou*», isto é, um texto louco (ou no trocadilho que Oswald praticou no diário, texto «Ciclônico»). A história quase completamente desconhecida da jovem «Deisi», ora «Miss Cyclone», encontra um paralelo dez anos mais tarde na narrativa que Breton escreveu em forma de romance surrealista e dedicou à célebre musa encontrada nas ruas de Paris, *Nadja* (1928). O *Perfeito Cozinheiro* antecipa nos personagens e nas memórias de Miramar e Cyclone a aventura livresca e o encontro amoroso entre Breton e Nadja. Em ambos os casos, o paradigma é o do encontro de um narrador-memorialista masculino com a loucura feminina. As duas narrativas procuram episódios imediatos, indeterminados e excepcionais de vida urbana, desenvolvidos por uma musa que fascina pela força intelectual incomum e a posição social marginalizada. A natureza bizarra das experiências, comparadas nas duas obras ao teatro popular e ao banquete, questiona e desafia a psicologia e a representação do realismo urbano. A revelação da loucura que subjaz a vivência urbana, associada às musas e às narrativas, é efetuada por uma objetivação estética passiva nos dois romances, determinada pela perspectiva narrativa. Os relatos nunca abandonam o raciocínio de observação, com a devida distância implícita na estrutura literária. Tanto nos livros como na vida «real», há incursões estranhas de surrealidade, ou de aparente ficção, porque as histórias de Cyclone e de Nadja «acontecem» da mesma maneira em que estão sendo observadas, documentadas, controladas e até inventadas por Andrade e Breton, à guisa de autobiografia. A narração patriarcal finge ser a proteção ortodoxa e estética exigida contra o possível extravio físico e a suspeitada loucura das duas musas, enquanto são precisamente essas qualidades de «loucura» -a

excentricidade, o gênio, a libertinagem e os pressentimentos surreais das musas – que paradoxalmente atraíam os jovens artistas-homens, que se mostram, frente às revelações da narrativa, tão inquietos diante do mistério e da força erótica femininos. Ambas as narrativas findam com o sacrifício ou a morte da musa desvairada, preparada pela própria natureza da narrativa.

Miss Cyclone e Nadja, retratadas nos dois diários como musas, recapitulam nas experiências coletivas um padrão da estética de vanguarda para a presença feminina. Ambas usam pseudônimos, ou criptogramas, tomados de empréstimo de outras línguas (do inglês e do russo), alterando e protegendo a sua identidade e a sua língua no novo ambiente urbano com etimologias e procedências estranhas. Ambas mulheres vieram do interior para a cidade capital à procura de liberdade, do espaço de um mundo novo e de uma existência anônima. Ambas estão alienadas das mães, de quem procuram esconder a natureza libertária de suas aventuras, iniciadas à guisa de estudo ou de vida religiosa. A liberdade que ambas acabam encontrando – a oportunidade de «escrever» a biografia, registrar a nova experiência urbana, ter a hora da estrela e ser objeto de desejo – é efetivamente limitada, porém, pelas cidades e pelos livros em que estão confinadas, simbolicamente, presas na observação de um narrador, aparentemente admirador. Sendo a história escrita mais importante do que a vida, a morte das duas tinha de coincidir com o desfecho dos «seus» livros. Assim como os outros «cozinheiros» no banquete, as musas foram circunscritas e sacrificadas pelo relato patriarcal e em função do seu relacionamento com a vida urbana. Da mesma maneira que Nadja foi levada ao asilo, segundo relata Breton secamente, depois de cometer «excentricidades» no corredor do seu hotel, Oswald de Andrade comentou os últimos «pedidos extravagantes» da Cyclone, doente e de cama no exílio da cidade natal de Cravinhos. Ela pediu objetos estranhos da *garçonnière*, entre eles uma pele de tamanduá – aliando-se pelo pedido ao fetichismo do corpo no primitivismo urbano.

Os relatos que deram voz às musas marginais da vanguarda em *Perfeito Cozinheiro* e *Nadja* interessam justamente por serem *textes fous*. O álbum oswaldiano, fetiche da vanguarda, *mutatis mutandis*, é o texto louco de um surrealismo «verdadeiro», a história bizarra de um *amour fou* que parece ter sido natural e espontâneo. Ao mesmo tempo, as

regras do jogo –entendidas como a fronteira do álbum e da experiência cotidiana de vida que retrata– estão rigidamente fixas. Essa fina teorização de uma arte de engenho para a vanguarda é, não obstante, um labirinto fatal para a vida. A loucura é o mecanismo do seu automatismo e da lógica de sua visão de perda. O romance de Breton repetiria mais claramente o paradigma do urbanismo canibal, onde o narrador e a cidade fazem o papel de agressores. São duas histórias calculadas, a partir da estética do indeterminado e da lógica da loucura da metrópolis. Expressam a vanguarda pela colagem simultânea de narração, desejo, e aventura surreais na vida e na ficção.

Bibliografia

- Almeida, Tereza Virgínia (1998): *A Ausência Lilás da Semana de Arte Moderna*, Florianópolis: Letras Contemporaneas.
- Andrade, Oswald de (1987): *O Perfeito Cozinheiro das Almas deste Mundo* (Edição fac-similar), São Paulo: Ex-Libris; 2ª edição (1992): São Paulo: Globo [apenas transcrição do texto com algumas ilustrações do original].
- Bowlt, John (ed. e trad.) (1995): *The Salon Album of Vera Sudeikin-Stravinsky*, Princeton: Princeton U. P.
- Breton, André (1928): *Nadja*, Paris: Gallimard.
- Clair, Jean (ed.) (1977): *Marcel Duchamp. Catalogue raisonné*, Paris: Musée National d'Art Moderne.
- Kilgour, Maggie (1990): *From Communion to Cannibalism: An Anatomy of Metaphors of Incorporation*, Princeton: Princeton U P.
- Lévi-Strauss, Claude (1955): *Tristes Tropiques*, Paris: Librairie Plon.