

HERALDO MÁRCIO GALVÃO JÚNIOR

**NACIONALISMO, COSMOPOLITISMO E AFRANCESAMENTO EM *MON COEUR
BALANCE E LEUR ÂME*, DE OSWALD DE ANDRADE E GUILHERME DE
ALMEIDA.**

ASSIS
2013

HERALDO MÁRCIO GALVÃO JÚNIOR

**NACIONALISMO, COSMOPOLITISMO E AFRANCESAMENTO EM *MON COEUR
BALANCE E LEUR ÂME*, DE OSWALD DE ANDRADE E GUILHERME DE
ALMEIDA.**

Dissertação apresentada à Faculdade de Ciências e Letras de Assis – UNESP – Universidade Estadual Paulista para a obtenção do título de Mestre em História (Área de Conhecimento: História e Sociedade)

Orientador: Prof. Dr. Antonio Celso Ferreira.

ASSIS
2013

Galvão Júnior, Heraldo Márcio.

Nacionalismo, cosmopolitismo e afrancesamento em *Mon coeur balance* e *Leur âme*, de Oswald de Andrade e Guilherme de Almeida / Heraldo Márcio Galvão Júnior. – Assis: [s.n.], 2013.

127 f. : il. ; 30 cm.

Orientador: Antonio Celso Ferreira

Dissertação (mestrado) – Faculdade de Ciências e Letras de Assis – Universidade Estadual Paulista

1. Brasil - História. 2. Teatro - História. 3. Almeida, Guilherme de. 4. Andrade, Oswald de. 5. *Mon coeur balance*. 6. *Leur âme*. 7. Nacionalismo. 8. Cosmopolitismo. 9. Afrancesamento I. Ferreira, Antonio Celso. II. Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Faculdade de Ciências e Letras de Assis. III. Título.

CDU - 981

Aos meus pais, avós e irmão, pelo amor e dedicação.

À Regina, pela inspiração e companheirismo.

Agradecimentos

Esta pesquisa, especificamente, teve início no curso de Pós-Graduação, entretanto o gosto pela literatura e pelo teatro, assim como a possibilidade de usá-los como fontes históricas, surgiram antes. Quando surgiu a apreciação por estas artes é difícil de precisar, todavia as possibilidades de análise em um estudo vieram, dentre outros professores, da professora Emery Marques Gusmão, quando me apresentou a figura pouco conhecida Guilherme de Almeida que, mesmo não dando frutos acadêmicos institucionalizados, serviram de base para divagações futuras. Dessa forma, gostaria de agradecer inicialmente a ela por todo o empenho e auxílio, tanto em sua orientação consistente quanto em diversos momentos críticos pelos quais passam os alunos de graduação.

Também foi a professora Emery quem me apresentou o orientador desse trabalho, o professor Antônio Celso Ferreira. A este, agradeço por todas as reuniões formais e informais em Assis, São Paulo, São José do Rio Preto e em demais eventos acadêmicos, pela orientação segura, clara e crítica, permitida (conseguida) por seu vasto conhecimento historiográfico, literário, empírico, político, enfim, pelo vasto conhecimento que garante a ele uma excelência profissional por muitas vezes heterodoxa.

À minha mãe, Eliana Mazinini, que teve bravura, intrepidez e condições de se desdobrar em mil a fim de garantir a mim exemplos e estudos fundamentais para a conclusão desse estudo, assim como por estar ao meu lado irrestrita e integralmente por todos esses anos. Ao meu irmão, Nilo Galvão, que sempre me apoiou em todos os sentidos, foi meu companheiro de todas as horas e assumiu, por diversas vezes, responsabilidades que não lhe eram cabíveis, mas que contribuíram para tornar mais leve e calma minha vida acadêmica desde a graduação. Ao meu pai, Heraldo Márcio Galvão, sempre pronto a me auxiliar tanto

nas questões práticas e técnicas quanto em nossas discussões sobre conceitos diversos e modos do convívio humano. Ao meu tio, Heveraldo Galvão, por todo apoio, incentivo e exemplos. A minha prima, Mariana Mazinini Dela Togna, pela cumplicidade e por aguentar com interesse sincero minhas incertezas e confusões. Aos meus avós Dalva Laurenti Galvão, Euripedes Alcides Galvão, Odete Correa Mazinini e Valentino Arthur Mazinini, cuja preocupação, amor e dedicação foram indeléveis e incontáveis. A Paulo Leonardo Brunetti, com quem, desde os tempos de colégio, cresci e amadureci e quem acompanhou todos os momentos tristes, felizes, calmos e truculentos da minha vida.

À Regina Paula Biassi pela incrível paciência e compreensão em relação ao período que antecedeu a defesa da Dissertação, por demonstrar maturidade e amor que me deram força e me impulsionaram para a conclusão deste trabalho. Sou muito grato pela presença afável, afetiva, pelo carinho e cuidados.

Às professoras Daniela Mantarro Calippo e Karina Anhenzi, presentes na banca de qualificação, cuja leitura atenta e precisa, somada aos apontamentos (essenciais) foram fundamentais para o decorrer da pesquisa. À Marlene Gasque, Isabel e aos demais funcionários do Centro de Documentação e Apoio à Pesquisa (CEDAP) pelo excelente trabalho e dedicação no lidar com as fontes.

A Daniel Pansanato, Denis Gascó e Phablo Bittencourt Faria, irmãos e companheiros de república, pelas noites de conversas, filmes e estudos, sem os quais dificilmente teria conseguido completar a graduação com uma riqueza de experiências. Aos companheiros de graduação Muryel, Iasia, Katia, Stenio, Raphael, Mário, Camila, Denise. A Wellington Amarante Oliveira e Camila Soares López, com quem tive o privilégio de relacionar-me nos quatro anos de graduação, pelas conversas e discussões formais e informais, pela parceria na fundação de um cursinho comunitário, pelas correções e aulas de francês, pelo convívio que

me faz falta. Aos amigos da Pós-Graduação André Mattos e Alexandre Costa, pelas discussões e companhia nas longas e cansativas viagens para Assis, assim como a Rafael Antunes e Gabriel Boscariol pela companhia e peripécias em congressos.

Por fim, gostaria de deixar minhas sinceras desculpas a todos que não citei e que, de uma forma ou de outra, contribuíram com esta trajetória.

Todos estão incluídos nas páginas que seguem.

Uma geração que fora à escola em bondes puxados por cavalos se encontrou, subitamente, em uma paisagem onde tudo se alterara e nada permanecia igual ao que fora antes – exceto as nuvens e, debaixo delas, em meio a explosões, o frágil e minúsculo corpo humano.

Walter Benjamin

GALVÃO JÚNIOR, H. M. *Nacionalismo, cosmopolitismo e afrancesamento em Mon coeur balance e Leur âme, de Oswald de Andrade e Guilherme de Almeida*. 2013. 127 f. : IL.
Dissertação de (Mestrado em História) – Faculdade de Ciências e Letras de Assis –
Universidade Estadual Paulista, Assis, 2013.

RESUMO

Esta dissertação tem por objetivo principal analisar historicamente *Mon coeur balance* e *Leur âme*, duas peças de teatro escritas em francês por Oswald de Andrade e Guilherme de Almeida, em 1916, à luz das relações políticas, sociais e culturais em São Paulo da época. Tais obras, quando observadas pela ótica do simbolismo, abrem uma gama de possibilidades analíticas que são ampliadas quando contrastadas com as fontes jornalísticas – principalmente *O Pirralho*, semanário irreverente de Oswald de Andrade e que contava com publicações de Guilherme de Almeida. Esta pesquisa buscou comprovar a hipótese de que, ao contrário do que acreditam diversos críticos contemporâneos de renome, tais obras não se resumem a uma arte mundana e de entretenimento burguês, mas apresentam críticas sociais muito bem definidas, embora não explícitas, por trás de citações de autores europeus, músicas, óperas, quadros, etc. Com esta intenção, foi possível reconstruir um panorama das transformações pelas quais passavam São Paulo da virada do século XIX ao século XX, tanto nos aspectos físicos da cidade quanto nos psicológicos da população. Seguindo por essa linha, são analisados os sentidos que o nacionalismo assume em diversos setores sociais e literários, assim como quais deles os autores carregam ao longo de suas carreiras, em geral, e nas duas peças, especificamente, como é o caso da paulistanidade. Este sentimento de pertencimento nacional paulista está inculcado em uma sociedade já afrancesada desde os tempos coloniais e cuja valorização do cosmopolitismo ajuda a completar o quadro que se compõem as teias intelectuais paulistanas do início do século XIX. Nesse sentido, esta pesquisa remonta, desde os tempos coloniais, a presença francesa no Brasil, identifica quais obras e quais autores foram importantes para a construção das peças, de que forma Guilherme e Oswald os utilizaram para recriar e criticar a realidade nacional e, por fim, como os autores trouxeram para o Brasil e remodelaram a figura da Mulher Fatal.

Palavras Chaves: teatro, dramaturgia, literatura, Oswald de Andrade, Guilherme de Almeida, *Mon coeur balance*, *Leur âme*, nacionalismo, paulistanidade, cosmopolitismo, afrancesamento, Mulher Fatal.

GALVÃO JÚNIOR, H. M. Nationalism, cosmopolitanism and Frenchification on *Mon coeur balance* e *Leur âme*, by Oswald de Andrade and Guilherme de Almeida. 2013. 127 f. IL. Dissertation (History Master's Degree) – Faculdade de Ciências e Letras de Assis - Universidade Estadual Paulista, Assis, 2013.

ABSTRACT

This dissertation aims to analyze historically *Mon coeur balance* and *Leur âme*, two plays written in French by Oswald de Andrade and Guilherme de Almeida in 1916 looking political, social and cultural relations in São Paulo at the time. These plays, when viewed from the perspective of symbolism, open a range of analytical possibilities that are magnified when contrasted with journalistic sources - mainly *O Pirralho*, irreverent periodical by Oswald de Andrade that had Guilherme de Almeida's publications. This research sought to prove the hypothesis that unlike of what many renowned contemporary critics believe such plays are not limited to a worldly art and bourgeois entertainment but they show very well defined social criticism behind European authors' mentions, songs, operas, paintings, etc., though they are not explicit. With this intention, it was possible to reconstruct a picture of the transformations São Paulo was passing in the turn of the nineteenth to the twentieth century, both in the physical aspects of the city as the psychological aspects of the population. Following this line, the ways that nationalism takes in various literary and social sectors are analyzed, as well as what the authors carry from them throughout their careers, in general, and in the two plays, specifically, as in the case of *paulistanidade*. This feeling of São Paulo's national belonging is instilled in a society already Frenchified since colonial times and whose appreciation of cosmopolitanism helps to complete the picture that make up the São Paulo's intellectual webs in the early nineteenth century. In this sense, this research dates from colonial times the French presence in Brazil, identifies what works and authors were important for the construction of the plays, how Guilherme and Oswald and used them to recreate and criticize the national reality and finally how the authors brought to Brazil and reshaped the figure of *Femme Fatale*.

Key Words: theater, drama, literature, Oswald de Andrade, Guilherme de Almeida, *Mon coeur balance*, *Leur âme*, nationalism, *paulistanidade*, cosmopolitanism, Frenchification, *Femme Fatale*.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	13
1 SÃO PAULO ENTRA NA MODERNIDADE.....	19
1.1 Mudanças estruturais, planejamento urbanístico e sociabilidade urbana.....	20
1.2 Ideário da nacionalidade paulista.....	27
1.3 O nacionalismo em Oswald de Andrade e Guilherme de Almeida.....	32
2 ENTRE O “GIRONDINO” E O “JACOBINO” DO MODERNISMO.....	45
2.1 Aproximações de Oswald de Andrade e Guilherme de Almeida.....	49
2.2 Produções teatrais.....	57
2.3 <i>Mon coeur balance e Leur âme</i>	62
3. BRASIL-FRANÇA.....	69
3.1 Recepção das peças pela mídia escrita.....	70
3.2 Presença francesa no Brasil.....	76
3.3 Presença francesa, biografia e crítica social.....	82
3.4 Entre ciganas, cortesãs, prostitutas e madames: a mulher fatal tupiniquim.....	103
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	115

FONTES.....119

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....122

INTRODUÇÃO

INTRODUÇÃO

Em 1915, José Oswald de Souza Andrade e Guilherme de Andrade e Almeida iniciam, a quatro mãos, a composição de *Mon coeur balance* e *Leur âme* pelos bares e cafés paulistanos.

A primeira peça passa-se em um hotel luxuoso de uma das praias mais elegantes de São Paulo à época, o Guarujá. Há um fio de enredo que liga as três personagens principais: Marcela, considerada uma *flirting-girl*, transita entre o amor de Gustavo, um jovem *blagueur*, e seu amigo mais velho, Luciano. O conflito ocorre quando, no terceiro ato, Gustavo descobre que o amigo também ama Marcela, enquanto esta afirma que, entre os dois, seu coração balança e some fisicamente de cena até o fim da peça. As demais personagens gravitam em torno delas e são reflexos do contexto interno paulista, de afirmação “cosmopolita”, e externo, essencialmente em relação à Primeira Guerra Mundial: mãe de Marcela; Helena, uma adolescente de 16 anos; um médico; um bacharel; um coronel; um jornalista, um fazendeiro; uma exilada belga; uma cantora italiana; um inglês; uma família inglesa; garçons, carregadores e o universo da praia.

A segunda transita entre uma faustosa casa em Higienópolis, bairro paulistano e elitizado, uma *garçonnière*, uma sala de fumar de um grande clube requintado da cidade e uma casa de campo. Há novamente um triângulo amoroso, entretanto não mais no plano mental, como em *Mon coeur balance*, mas a tradicional história de marido, mulher e amante, assunto recorrente em peças teatrais dessa fase. Natália é casada com George, tem um caso amoroso com Gastão e foge com um caixeiro viajante. O casal, ligado pelos laços do matrimônio, possui duas filhas: Emma, mais velha, e Carlotinha, levada por sua mãe ao sumir. Os dois homens se enfurecem, separadamente, pela impossibilidade de possuir a mulher amada por inteiro, gerando discussões de caráter romântico, psicológico e filosófico. Entre as personagens secundárias, há: um filósofo, um “bom burguês” e seu filho, um padre, um criado japonês, dois *clubmen*, um garçom, um carregador, clientes e criados.

A esta época, os autores, esses “homens sem profissão”¹, de mesma idade, haviam passado pelas mais tradicionais instituições de ensino paulistas – sendo colegas de classe no ensino ginasial –, incluindo a Faculdade de Direito de São Paulo, e lutavam por serem

¹ MICELI, Sérgio. *Intelectuais à brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

reconhecidos com sua incipiente produção intelectual e literária. Guilherme publicara algumas de suas poesias em jornais, Oswald atuava como crítico de teatro no *Diário Popular* e ambos publicavam em *O Pirralho*, fundado por Oswald.

A cidade de São Paulo, berço dos autores, passava por diversas mudanças em sua fisionomia: crescente industrialização, expansão urbana, surto imigratório, ampliação dos espaços de sociabilidade, dentre outras questões que inseriam a capital paulista na modernidade. O culto à modernidade e seu significado simbólico, em oposição ao atraso representado pelo velho mundo rural, era utilizado pela elite intelectual e política – que diversas vezes se confundem ou se complementam – como forma de impor sua representatividade em âmbito nacional por meio de uma identidade paulista que não se distinguia da déia de nacionalidade brasileira.

Tais questões geraram estudos geográficos, etnológicos, sociais, historiográficos, entre outros, que chegaram à literatura, entre outras obras artísticas e intelectuais do período. Incutida nesse panorama, a ideia de uma capital paulista cosmopolita se fazia presente entre as discussões e criações, notadamente baseadas em paradigmas e produções intelectuais e artísticas europeias, especialmente francesas.

Todas essas transformações ocorridas em São Paulo em fins do século XIX e início do século XX, somadas ao reflexo proporcionado pela Primeira Guerra Mundial, alteraram os modos de percepção das pessoas, gerando mudanças também nas artes.

Para tornar-se um intelectual reconhecido no Brasil deste período, havia a necessidade de enquadrar-se nos moldes da Academia Brasileira de Letras, representada por Machado de Assis, Olavo Bilac e Coelho Neto. Entretanto, tal postura recaía sobre a limitação da liberdade e da autonomia artística individual, que poderia ser requerida a partir do momento em que o artista possuísse maneiras de sobreviver independentes do trabalho intelectual, ou seja, pertencesse a uma elite e possuísse rede de sociabilidade que o permitisse questionar a literatura oficial e propor uma renovação, assim como rupturas estéticas, como é o caso dos autores aqui apresentados.

O ambiente teatral paulista, ainda incipiente em relação ao Rio de Janeiro, recebia peças cariocas e europeias em grande quantidade, mas passou-se a exigir um teatro exclusivamente produzido por dramaturgos da cidade. De um lado, então, tínhamos teatros bairristas – a presença de imigrantes italianos contribuiu enormemente para a produção teatral

da época –, caipiras, regionalistas e, de outro, a visita constante de grandes companhias estrangeiras.

Com o grande sucesso do teatro rápido e musicado, alguns intelectuais passaram a reclamar uma produção teatral paulista ligada aos padrões europeus de gosto burguês. Os autores admiravam o trabalho do carioca João do Rio, que foi uma figura importante nesse cenário, produzindo tanto estudos de caráter social quanto peças que abarcavam a sociedade burguesa.

O panorama da produção literária brasileira nesta fase transita entre diversas correntes, com a marcada presença do romantismo, do naturalismo, do parnasianismo e do simbolismo. As peças guardam relações diretas e indiretas com as características dessas escolas, mas sua composição está intimamente ligada ao simbolismo/decadentismo: dividida em quatro atos, lenta, com andamento vagaroso de delicadeza, o uso de metáforas, paradoxos, sinestesia, entre outras características próprias desta produção.

O ambiente político nacional, instável devido à recente proclamação da República e dominado pelas antigas elites rurais, atraem os intelectuais, que trazem para si a responsabilidade de propor novos rumos para o Brasil e para São Paulo. Mesmo que a numerosa massa estivesse excluída dos processos políticos decisórios, havia certo clima de esperança, incentivando a ação militante, especialmente anarquista, contribuindo para modificações sofridas nos domínios da instrução pública, vida artística e literária. Tais propostas, embora divergentes em sua ideologia e seu modelo de ação, guardavam um ponto em comum: reconstruir a nação, criar um homem novo, reciclar os valores culturais e modernizar a nação e o Estado. Assim, era intensa a busca dos sentidos do Brasil: progresso *versus* atraso; urbano *versus* rural; internacional *versus* nacional; “civilização” *versus* província.

Dessa maneira, inseridos neste contexto interno e externo, claramente influenciados por intelectuais europeus, adoradores da literatura teatral que se fizeram presentes em sua formação – como Shakespeare – e baseados em Maeterlinck, Bernstein, Bataille, Baudelaire e João do Rio, os autores produziram a partir das condições a eles apresentadas e por eles selecionadas como armas de luta pela reconstrução nacional e paulista pela via artística.

Entretanto, as obras não encontraram espaço para serem montadas – apenas um ato de *Leur âme* foi apresentado por Suzanne Deprès no teatro municipal. A crítica jornalística foi, em sua maioria, elogiosa às peças, que eram lidas para grupos de amigos em redações de

jornais e cujo maior questionamento consistia em depreciá-las por terem sido escritas em francês em meio à exaltação do nacionalismo. O próprio Oswald comenta que, quando apresentado um ato de *Leur âme*, a peça foi recebida com a maior e mais justa indiferença do público e da crítica.

Até hoje críticos e estudiosos consideram as peças como fracasso, como obras menores dos autores e desvios literários por não reconhecerem nelas os aspectos que se tornaram uma constante nas obras futuras de Oswald e de Guilherme. Entretanto, este estudo não requer apenas o resgate de um projeto literário recebido de forma injusta pela crítica, mas pretende determinar as facetas de sua composição, assim como resgatar os dilemas vivenciados pelos autores em uma época de impasses intelectuais, estéticos e ideológicos.

Esta pesquisa não se liga aos estudiosos que as consideram menos importantes no conjunto da obra dos autores, mas ao balanço de seu significado literário a partir de sua natureza híbrida. Para tal, a abordagem aqui usada insere-se no campo multidisciplinar e multiteórico, beneficiando-se dos métodos da História social e da cultura, da teoria literária, da filosofia e da psicologia. Assim, levam-se em consideração os aspectos estéticos e formais, fundindo texto e contexto em uma análise histórica.

A crítica contemporânea diz que nas peças não pode ser encontrado nada que revele a virilidade questionadora de *O Rei da Vela*, de *O Homem e o Cavalo* e de *A Morta*, assim como dos romances sociais de Oswald. Esta afirmação é por este autor questionada, pois acredita-se que as peças foram analisadas superficialmente, não levando em consideração sua marca mais enfática, o simbolismo, assim como as ideias de intelectuais nacionais e internacionais que estão presentes em meio à construção do texto e impressas na construção das personagens e dos diálogos.

É fato que não existem, nas peças, discursos e críticas diretas que lembrem a “trilogia da devoração”, mas estes aspectos vêm à tona ao considerarmos a simbologia empregada pelos autores: complementar certa ideia de uma personagem com uma música citada, questionar aspectos patriarcais a partir de um quadro, de uma história, de uma obra, que são apenas citadas e que sugerem a crítica. Entretanto, este aspecto também leva à consideração que as peças foram escritas para um pequeno grupo elitizado culturalmente, haja vista que na criação de símbolos podem referir-se a uma ilha europeia, a textos de Goethe, a obras de Baudelaire, a quadros de Watteau, à mitologia, a óperas, enfim, elementos distantes da realidade cultural da maioria da sociedade brasileira da época.

Assim, as peças analisadas oferecem o exemplo de uma criação literária que extrapola marcos estanques.

Diversas são as questões colocadas, de início, que causam dúvidas e até estranheza em relação a estas informações.

Primeiramente, como apreciadores de literatura e de teatro, é inevitável questionar sobre a relação entre os dois autores, já que são figuras que se distanciam se pensarmos em sua trajetória intelectual – o “girondino” e o “jacobino” do modernismo² –, mas que guardam proximidade quando considerados em termos sociológicos.

Outra questão que se impõe refere-se ao fato de que, em pleno fervor nacionalista, as peças tenham sido escritas em francês – peculiaridade condenada pela crítica nos jornais pesquisados –, o que leva à reflexão sobre esta característica francófona das elites brasileiras, já em declínio em 1916, mas persistentes ao ponto de se fazerem presentes nas obras. Interligado a este aspecto, há de se considerar a exaltação do cosmopolitismo pelos grupos “pré-modernistas”³ em relação à cidade de São Paulo como um dos elementos definidores do paulista que, em muitos momentos, é considerado como responsável pela definição da nacionalidade brasileira.

Para tal, um retrocesso às transformações pelas quais passava a cidade de São Paulo se torna necessário, assim como a discussões acerca da nacionalidade e da paulistanidade na historiografia, na literatura e no teatro. Da mesma forma, é fundamental discutir sobre as possibilidades de se inserir no meio intelectual encontradas na época, relacionando os autores ao contexto e identificando suas visões acerca da nacionalidade incutidas em suas lutas literárias pela brasilidade. Também será traçado um panorama sobre a produção teatral no Brasil e em São Paulo, a ligação dos autores a essa arte ao longo de suas carreiras e comparações entre a memória individual, ficção e crítica social.

Por fim, há a análise da crítica jornalista em relação às obras, um resgate da presença francesa no Brasil e nas peças, assim como considerações acerca do ser homem/ser mulher no período tratado, o que nos levou a considerar as personagens femininas dos teatros a partir do conceito de mulher fatal empregado na literatura europeia do século XIX e sua transposição para o país em sua versão abasileirada.

² Termos cunhados por: Tristão de Athayde, “Estudos: 1925”, Estudos Literários, vol. I.

³ O termo “pré-modernismo” foi cunhado por Tristão de Athayde para designar os escritores contemporâneos do neo-parnasianismo, entre 1910 e 1920 Ver: COELHO, Joaquim Francisco. *Manuel Bandeira pré-modernista*, Instituto Nacional do Livro, 1982.

1º CAPÍTULO

SÃO PAULO ENTRA NA MODERNIDADE

1 SÃO PAULO ENTRA NA MODERNIDADE

Mon coeur balance e *Leur âme* foram escritas entre 1915 e 1916, período em que a Primeira Guerra Mundial afetava física e psicologicamente diversos países. No Brasil, a recente implantação de República, somada aos reflexos da Grande Guerra, como o nacionalismo, geraram a necessidade de busca de uma identidade que aglutinasse todos os brasileiros em torno da nação. A cidade de São Paulo também passava por diversas transformações em sua fisionomia e sociabilidade, com a crescente urbanização proporcionada por investimentos do rico setor cafeeiro, além do grande contingente de estrangeiros que chegavam quase que diariamente à capital paulista. Neste estado, que até então tivera pouca importância na economia e na política nacional, as elites paulistas passaram a exigir maior visibilidade e participação.

Mon coeur balance se passa em um hotel de uma praia elegante de São Paulo na época, Guarujá, e entre suas personagens são encontrados diversos estrangeiros, além de um médico, um bacharel, um coronel e um jornalista. Em *Leur âme*, a história tem início em uma “casa rica” do bairro Higienópolis, passando por uma *garçoniere*, por um grande clube elegante e terminando em uma casa de campo no subúrbio da cidade, e tem como personagens um filósofo vegetariano, um bom burguês com seu filho, um padre e alguns estrangeiros.

Dessa forma, por se tratarem de peças que foram publicadas em 1916, escritas em meio a bares e cafés paulistanos por Oswald de Andrade e Guilherme de Almeida, passarem-se em espaços exclusivamente urbanos e paulistanos, e caracterizarem diversos personagens pela nacionalidade ou por tipos sociais, há a necessidade de resgatar a história da cidade em sua fase de reconfiguração de diversos setores da vida paulistana.

1.1 Mudanças estruturais, planejamento urbanístico e sociabilidade urbana

Entre fins do século XIX e início do século XX, houve diversas transformações no *ambiente* paulistano. A palavra *ambiente* foi colocada em itálico, pois é citada em sua origem latina, ou seja, no sentido de envolver os corpos por todos os lados, já que tais transformações provocaram mudanças nos aspectos políticos, sociais, econômicos, culturais, artísticos, visuais, enfim, afetando consideravelmente a vida da população de São Paulo.

A presença de diversas personagens estrangeiras nas obras pode ser explicada pelo fato de, na capital paulistana desse período, terem ocorrido os fenômenos da expansão urbana e explosão demográfica, resultantes principalmente da emigração estrangeira, haja vista que entre os anos de 1890 e 1900, houve um crescimento populacional de aproximadamente 370%, cuja parcela estrangeira alcançada aproximou-se de 55% do total de habitantes. Esta expansão redefiniu o entorno urbano da cidade, estabelecendo duas grandes frações: uma zona industrial, representada nuclearmente pelo Brás, e outra residencial, cingida essencialmente pelo Pacaembu, Campos Elíseos, Lapa, Avenida Paulista e Perdizes.

A presença da São Paulo Railway, da Estrada de Ferro Central do Brasil, o aumento constante da iluminação a gás – proveniente da companhia inglesa São Paulo Gás Company Ltd. –, e o fornecimento de serviços de água e esgoto pela Companhia Cantareira contribuíram para esboçar o caráter industrial da cidade no início do século XX. Somado a estes fatores, há de se considerar o investimento nos sistemas de transporte e comunicações provenientes da elite cafeeira, enriquecida com o surto do café no século XIX.

Oswald, em *Um homem sem profissão*, além de especificar que tinha conhecimento acerca das novas instalações modernas da cidade devido ao seu pai ocupar o cargo de vereador, resgata em suas memórias a imagem inicial acerca da inauguração de bondes elétricos na capital paulista:

Anunciou-se que São Paulo ia ter bondes elétricos. Os tímidos veículos puxados a burros, que cortavam a morna da cidade provinciana, iam desaparecer para sempre. Não mais veríamos, na descida da Ladeira de Santo Antônio, frente à nossa casa, o bonde descer sozinho equilibrado pelo breque do condutor. E o par de burros seguindo depois.

Uma febre de curiosidade tomou as famílias, as casas, os grupos. Como seriam os novos bondes que andavam magicamente, sem impulso exterior? Eu tinha notícia pelo pretinho Lázaro, filho da cozinheira de minha tia, vinda do Rio, que era muito perigoso esse negócio de eletricidade. Quem pusesse os pés nos trilhos ficava ali grudado e seria esmagado fatalmente pelo bonde. Precisava pular.⁴

Tais alterações urbanas, que proporcionam a entrada de São Paulo na “modernidade”, coadunam com modificações em âmbito social, inclusive no que concerne à sociabilidade cidadina. Enquanto na época da escravidão o espaço da rua era tido como de socialização das famílias, agora começam a ser criadas, nas casas, salas de visitas e escritórios, além de, no espaço da rua, haver a multiplicação de salões, clubes, cafés, entre outros espaços. O espaço público acaba por receber regularizações municipais que visam cunhá-lo, restritamente, como lugar de circulação, limpo e de respeitabilidade burguesa⁵.

Em *Mon coeur balance* foi marcante o fato de algumas personagens do hotel praticarem esportes, havendo a valorização dos mesmos, inclusive com descrições de roupas próprias para tal, levando-nos a buscar qual sentido suas práticas carregavam.

Como símbolo da vida moderna urbana, os esportes foram incentivados – com especial destaque para as ações de Washington Luís –, popularizando-se alguns até então restritos às camadas altas, como o ciclismo, o remo, a corrida e o futebol⁶. O velódromo passou a ser mais frequentado.

A prática de exercícios físicos ao ar livre gerou novas formas de sociabilidade e de sensibilidade, especialmente para as mulheres, pois tal atividade requer roupagens específicas, e aumentou a participação feminina no espaço público. Além disso, os esportes também estavam relacionados ao fortalecimento da nacionalidade e de regeneração da população – disciplina, articulação de esforços, cooperação, coordenação, longa e paciente preparação, força, virilidade e sangue frio –, além das vitórias no campo das competições gerarem orgulho nacional e sentimento de otimismo em relação à tecnologia, haja vista que os artefatos modernos ajudavam a superar desafios da natureza e limites corporais.

A educação física, difundida principalmente nessa época, sistemática e com regras precisas, auxiliava na formação de um povo forte, resistente, trabalhador e produtivo. A partir

⁴ ANDRADE, Oswald de. *Um homem sem profissão*. Memórias e Confissões. Sob as ordens de mamãe. São Paulo: Globo, 2002, p. 72

⁵ ROLNICK, Raquel. *A cidade e a lei: legislação, política urbana e territórios na cidade de São Paulo*. São Paulo: FAPESP; Studio Nobel, 1997.

⁶ SEVCENKO, Nicolau. *Orfeu estático na metrópole: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

desses preceitos de tom lamarquista, Olavo Bilac passou a defender, em 1917, o serviço militar obrigatório como meio de fortalecer o homem brasileiro. Compartilhando dos mesmos preceitos, Washington Luís ordenou que houvesse a contratação de professores de ginástica suecos para as escolas públicas de São Paulo⁷.

Entre os debates urbanísticos do final do século XIX, em que os governantes basearam-se nas ideias e legislações europeias a fim de enquadrar-se ao mundo civilizado, há a aprovação do Código de Posturas de 1886, que consistia em limitar a existência de cortiços e casas de operários no centro da cidade, excluindo a presença de pobres nas áreas centrais e mais valorizadas de São Paulo. Outra questão proveniente destas discussões consiste em eliminar ou reduzir ao máximo as epidemias, proporcionando condições adequadas de saneamento a partir de questões higienistas. Dessa forma, elabora-se o Código Sanitário do estado de São Paulo e implanta-se a Diretoria de Higiene em 1894, claramente influenciados pela legislação francesa de higiene residencial de 1850.

As Escolas de Medicina, como a do Rio de Janeiro, baseavam-se em teorias médicas francesas e formaram gerações de higienistas brasileiros⁸. Tais teorias foram importantes para o planejamento urbanístico, pois o meio inadequado, os modos e hábitos de vida dos “miseráveis” eram considerados preponderantes para a propagação de doenças e epidemias.

Houve alterações também em relação ao sentido que o solo assume nesta transmutação citadina. Anterior a estas modificações, o solo tinha sentido de produção e moradia, convertendo-se agora, com a presença cada vez maior de assalariados e imigrantes, em frenesi imobiliário. Com aumento considerável do número de construções surge, em São Paulo, uma área especializada em atividades terciárias, chamada inicialmente de Triângulo Central, cujas construções abarcavam bancos, consultórios, escritórios, teatros, dentre outras atividades que se enquadraram neste novo centro comercial e financeiro da cidade. Assim, logo houve nova segmentação do espaço e as elites acabaram formando bairros como Campos Elíseos, Higienópolis, Santa Ifigênia e deu nova configuração à Avenida Paulista.

Na área do Triângulo Central, os lucros obtidos nos cafezais foram investidos neste nascente setor terciário e, juntamente com o desejo de adquirir hábitos europeizados, surgiram diversas lojas especializadas em artigos estrangeiros, principalmente franceses e ingleses, que

⁷ idem

⁸ SCHARCZ, Lilia Moritz. *O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil, 1870-1930*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

conferiam um status social maior a uma elite sequiosa por um estilo de vida mais “civilizado”, ou seja, europeu.

Tal ocupação urbana gera deleite para os proprietários enquanto criavam símbolos de um novo poder, pois o Zé-Ninguém sente-se intimidado e assustado pelas proporções não humanas da demonstração urbana de riqueza e poder.

Outro fator decisivo para a alteração da sociabilidade e dos hábitos da cidade foi o uso da iluminação pública noturna, integrando a noite ao calendário e à vida social, inclusive como marca de civilidade.

Frequentar teatros foi uma prática que aumentou nesta fase. Segundo Antonio Barreto do Amaral⁹, em 1763 um grupo teve autorização da Câmara Municipal para a construção de uma casa de espetáculos, terminado em 1765, nomeada Casa da Ópera. Desta data até meados de 1870, havia na cidade cinco teatros: Casa da Ópera, Teatro de São Paulo; Teatro São José, Teatro Batuíra e Teatro do Palácio.

Com a inauguração de um Curso Jurídico em 1828, no Convento de São Francisco, houve envolvimento dos acadêmicos com o teatro, arrendando, por cinco anos, o Teatro da Ópera, atuando e escrevendo peças. Ocorreu um aumento considerável em relação aos freqüentadores de teatro. A partir de 1860, diminuiu-se a participação dos acadêmicos na prática teatral, dando lugar às companhias profissionais, especialmente líricas, que já atuavam na Corte e na Europa. Em 1868, acontece a demolição do Teatro da Ópera por ordem do governo da província, restando, em São Paulo, apenas os Teatros São José e Batuíra. O primeiro pegou fogo, mas foi reconstruído.

Horácio de Souza Muniz, em 1873, decide construir um teatro em caráter temporário, chamado de Teatro Provisório, cito à Travessa da Boa Vista, sendo este o local da primeira temporada lírica da cidade, gerando concorrência¹⁰. Em 1879, o Provisório passa a ser chamado de Teatro Ginásio Dramático, uma cópia do Gimnase Frances, recebendo peças do Rio de Janeiro, como comédias de França Júnior, Arthur Azevedo, entre outros, passando a chamar-se, em junho do mesmo ano, Teatro das Variedades Paulistas. Este local, após ser comprado pela Companhia de Teatros Paulistas, passou a chamar-se Teatro Minerva em 1891 e depois Teatro Apolo. Após diversas reformas, foi adquirido por Antonio Álvares Leite Penteado, que o demoliu e construiu uma nova casa de espetáculos, denominada Teatro

⁹ AMARAL, Antonio Barreto do. *História dos velhos teatros de São Paulo*. São Paulo: Governo do Estado, 1979.

¹⁰ Idem

Santana, o qual foi inaugurado em 1900 com o drama *Helen*, do português Pinheiro Chagas, e era iluminado à luz e a gás, possuía poltronas e cadeiras em estilo europeu moderno.

Em 1892, estabelece-se o Teatro Politerama, de propriedade da Companhia Antártica Paulista. A casa não possuía assoalho, o que obrigava o público das cadeiras a ficarem com os pés no chão; entretanto, era iluminado à luz elétrica. Devido às suas instalações, teve que se adaptar às exigências da Intendência de Polícia e Higiene a fim de continuar em funcionamento. O local foi destruído por um incêndio em 1914.

Havia ainda, no fim do século XIX, o Teatro Colombo, localizado no Lago da Concórdia, no Brás, tendo que ser remodelado, pois inicialmente funcionava no prédio de um antigo mercado. Este se tornou, no século XX, um dos mais populares da cidade.

Em 1909, inaugura-se o segundo Teatro São José, situado à Rua Xavier de Toledo, esquina com o Viaduto do Chá. Próximo ao São José, *O Estado de S. Paulo* lança, em 1916, o Teatro Boa Vista, localizado na rua de mesmo nome.

Como se pode verificar, a cidade de São Paulo encontra-se muito diferente de seu passado colonial, enriquecida pelo pujante setor cafeeiro, com investimentos em setores urbanos rentáveis e com grande contingente de imigrantes. Esta fase coincidiu com a necessidade das elites brasileiras de criar um sentimento de identidade nacional.

Aos intelectuais, colonizados intelectualmente pelos paradigmas europeus, foi árdua tal tarefa, já que cidades grandes, como São Paulo e Rio de Janeiro, estavam estruturadas pela mescla de culturas, idiomas e sotaques, e pelo fato de os símbolos criados para representar a brasilidade com o advento da República não terem sido suficientes para sustentar e estabelecer a base deste sentimento¹¹.

Assim, a intelectualidade chamou para si a “missão” de demonstrar a verdadeira face da nação. Lucia Lippi Oliveira¹² nos apresenta o surgimento, no início do século XX, de uma vertente não tão ligada aos regimes políticos, mas ao nacionalismo como fruto das condições naturais da terra – prodigiosa e abençoada – e aos valores das três raças originárias, denominado ufanismo, dando esperanças positivas para o futuro e marcando profundamente o pensamento social brasileiro na Primeira República¹³.

¹¹ CARVALHO, José Murilo de. *A formação das almas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

¹² OLIVEIRA, Lucia Lippi. *A questão nacional na Primeira República*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1990.

¹³ O termo Primeira República foi utilizado ao invés de República Velha, pois, como nos apresenta Ângela de Castro Gomes, o segundo foi consagrado por “ideólogos autoritários das décadas de 1920 a 1940”, restringindo a participação popular a revoltas, greves e motins, desconsiderando associações recreativas, esportivas e dançantes

Entretanto, outra vertente intelectual do período se lança ao passado em busca de características positivas da brasilidade. As alterações das características físicas da cidade de São Paulo e a diversidade populacional devido à variedade de nacionalidades, culturas e línguas trazidas pelos imigrantes europeus, geraram uma espécie de desintegração social, uma negação da herança luso-africana e a adesão aos hábitos europeus, identificados pelos brasileiros como exemplo a se seguir. Forma-se, então, uma marca identificadora da cidade no início do século XX, a marca da alteridade¹⁴.

A fisionomia da cidade muda, marcada pela relação do novo com o velho, pelo aumento da velocidade do ritmo social, pela imigração, pelo café, pelas indústrias, pelas novas línguas, pelos novos hábitos, pela estética neoclássica, e, com essa mudança, vão desaparecendo as marcas culturais e materiais originais, gerando uma perda da identidade pela alteridade.

Segundo Bronislaw Baczko¹⁵, uma das funções dos imaginários sociais consiste na organização e domínio do tempo coletivo no plano simbólico e uma coletividade fixa sua identidade ao mesmo tempo em que elabora uma representação de si. Dessa maneira, cristaliza-se, em São Paulo, uma história em dois tempos: o das origens e o da europeização descaracterizadora. A imagem do bandeirante serve como apoio para essa identidade perdida com a chegada do imigrante europeu, gerando um fio de continuidade ao representar o mito fundador de São Paulo como a nação brasileira. Tanto Guilherme de Almeida quanto Oswald parecem ter aderido a essa ideia, como demonstrado no decorrer da dissertação.

Nesse sentido, a necessidade de buscar as raízes do sentimento nacional entrecruza-se com o debate sobre a matriz básica, regional, que poderia dar origem à melhor sociedade.

da população pobre. GOMES, Ângela de Castro. *A República, a História e o IHGB*. Belo Horizonte: Argvmentvm, 2009. p. 21.

¹⁴ PINTO, Alfredo Moreira. *A cidade de São Paulo em 1900*. São Paulo: Governo do Estado de São Paulo, 1979.

¹⁵ Baczko, Bronislaw. “*A imaginação social*” In: Leach, Edmund et Alii. *Anthropos-Homem*. Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1985.

1.2 Ideário da nacionalidade paulista

O sentimento de perda ocasionado pela rápida transformação da história, com incontáveis passados gerados de modo cada vez mais rápido, é compensado pela valorização de uma memória histórica. No entanto, é importante frisar que tal retificação sempre é política, determinada por embates ideológicos entre os grupos que participam mais ativamente do processo histórico em questão na sociedade.

Neste sentido, tem-se um embate simbólico, restrito aos grupos políticos formalmente constituídos, com marcada ausência direta do grosso da população.

A construção do símbolo herói, considerado poderoso por representar encarnações de ideias e aspirações, pontos de referência e fulcros de identificação coletiva, são instrumentos eficazes para atingir a cabeça e o coração dos cidadãos a serviço da legitimação de regimes políticos. A criação destes símbolos não é arbitrária; tem que responder a alguma necessidade ou aspiração coletiva, refletir algum tipo de personalidade ou de comportamento que corresponda a um modelo coletivamente valorizado¹⁶.

As virtudes destes símbolos foram exploradas em prosas, versos, livros, jornais, manifestações cívicas, monumentos, quadros; seus nomes foram dados a instituições, ruas, praças, navios de guerra, entre outros, e transformados em semióforos, ou seja, um signo provido de significação ou de valor simbólico capaz de relacionar o visível ao invisível seja no espaço ou no tempo, “pois o invisível pode ser o sagrado (...) ou o passado ou o futuro distantes (...) e expostos à visibilidade, pois é nessa exposição que realizam sua significação e sua existência”¹⁷.

A questão nacional brasileira pode ser encontrada a partir da intensificação dos movimentos contestatórios ao domínio metropolitano ocorridos no século XVIII. Todavia, foi a partir da abolição da escravidão (1888) e da Proclamação da República (1889) que a discussão assume caráter de urgência. Dessa maneira, as instituições intelectuais saíram em busca de características e especificidades brasileiras positivas a fim de construir laços de pertencimento capazes de difundir um sentimento de brasilidade que agregasse todos os

¹⁶ CARVALHO, José Murilo de. *A formação das almas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 55

¹⁷ CHAUI, Marilena. *Brasil: mito fundador e sociedade autoritária*. São Paulo: Editora fundação Perseu Abramo, 2000, p. 12.

cidadãos em torno da nação, fato que se ampliou com a deflagração da Primeira Guerra Mundial, com as principais potências industriais inseridas na corrida pela hegemonia mundial.

Nesta empreitada, intelectuais brasileiros, sobretudo de São Paulo e do Rio de Janeiro, deram início a um processo de organização, nem sempre consciente, de quesitos necessários para se forjar uma unidade e consciência nacional a partir de elementos como o mapa, o censo e o museu, assim como investigaram a história, a geografia, a literatura, a gramática, a etnia, símbolos, hinos, organização econômica e social, instituições políticas, sistema educacional e de saúde.

Em um primeiro momento, com a geografia como mestra, o território foi apresentado como orgulho nacional devido à localização privilegiada do país, a fertilidade de suas terras, a amenidade de seu clima, a exuberância de suas matas, a beleza de suas praias, o número de portos, a força das cachoeiras, entre outros aspectos que percorriam cotidianamente os jornais e as revistas, livros didáticos e ensaísticos¹⁸.

Neste contexto, em que cada pedaço do mundo era disputado pelas potências internacionais, foi necessário delimitar e fortalecer a segurança das fronteiras, mapear recursos naturais, tirar proveito da fertilidade do solo e da energia dos rios; enfim, o conhecimento geográfico foi usado como guia para orientar a elaboração de políticas públicas.

Surgiu, então, no início do século XX, uma vertente do nacionalismo intitulada ufanista, com a exaltação das qualidades naturais da terra e das três raças originárias, o português, o índio e o negro, dando esperanças positivas para um futuro do país.

Entretanto, a geografia precisaria de sua principal aliada, a história, para apresentar um conjunto verossímil e coerente de feitos históricos capazes de gerar no indivíduo orgulho de pertencer ao país, ou seja, a história ficou encarregada de promover a narrativa dos grandes feitos que assegurassem a posse das terras. Dentre os eventos que ganharam destaque, é válido citar a expulsão dos holandeses de Pernambuco, a derrota dos movimentos separatistas, a guerra do Paraguai e, fundamentalmente, o movimento das bandeiras.

Embora a grande fração de representações históricas de São Paulo tenha se iniciado no final do século XIX, alcançando o auge nas duas primeiras décadas do século XX, a figura do bandeirante começara a ser analisada, em sua matriz histórica, desde o século XVIII, com Frei Gaspar da Madre de Deus e Pedro Taques de Almeida Paes Leme, representantes das elites

¹⁸ LUCA, Tania Regina de. *A Revista do Brasil: Um diagnóstico para a (N)ação*. São Paulo: Fundação Editora UNESP, 1999.

paulistas e defensores dos habitantes da cidade de São Paulo contra a chegada dos reinóis, que ameaçavam sua posição dominante.¹⁹ Taques deu ênfase aos feitos paulistas em relação às conquistas territoriais e militares ocorridas nos dois primeiros séculos da colonização, ou seja, imputava-se o valor da valentia na guerra como valor pessoal e hereditário a fim de justificar sua elevação ao estamento da nobreza e privilégios concedidos aos seus representantes. Entretanto, fazer parte da nobreza não significava ter posses materiais, mas valores comportamentais próprios, chegando a representar os paulistas de 1600 como cavaleiros medievais.

Já Frei Gaspar dá especial atenção aos feitos dos mamelucos, que teriam desafiado uma natureza brutal, passando fome, frio, enfrentando doenças, mas que mesmo assim teriam conseguido seus intentos. Entretanto, a justificativa para que os mamelucos tenham conseguido todas as suas conquistas advém do fato de eles terem em si a união das qualidades do europeu e do índio, ou seja, a inteligência e a resistência, resultado da miscigenação das etnias.

Augustin de Saint-Hilaire, botânico e naturalista, hipoteticamente influenciado pela leitura histórica paulista, declara que estes seriam uma “raça de gigantes”, e essa caracterização fará parte das justificativas e argumentações de muitos intelectuais e membros das elites de São Paulo por muito tempo.

Durante o século XIX, São Paulo possuía pouca importância na vida política e econômica do império, o que começará a mudar a partir do último quartel do século devido à expansão do café, transformando-o em uma das mais importantes e promissoras regiões brasileiras. Entretanto, sua pujança econômica não correspondia à sua força política, gerando certo ressentimento da elite política local. Com o movimento republicano, lideranças políticas paulistas aumentaram seu poder e formas de ação, lutando para implantar, como projeto político, uma federação com autonomia estadual, o que permitiria, segundo eles, maior desenvolvimento do Estado. Incutido neste plano político, estaria um projeto de hegemonia estadual, que deveria caber ao Estado sustentar economicamente a nação.

Assim, a predominância de São Paulo na vida política brasileira foi justificada pelo progresso e pela riqueza do estado, assim como pelo fato de que foi este estado o responsável pela expansão do Brasil, pois, desde a colonização, ampliara o território e enriquecera a

¹⁹ ABUD, Katia Maria. A idéia de São Paulo como formador do Brasil. In: FERREIRA, Antonio Celso; LUCA, Tania Regina de; IOKOI, Zilda Gricoli (orgs). *Encontros com a História: percursos históricos e historiográficos de São Paulo*. São Paulo: Editora UNESP, 1999.

metrópole com o ouro de seus desbravadores, ou seja, a riqueza e o progresso de São Paulo podiam ser considerados como consequência de sua própria história, pois eram herdeiros dos primeiros povoadores da Capitania de São Vicente, os bandeirantes.

A escolha do símbolo, longe de ser aleatória, foi analisada na historiografia paulista de Frei Gaspar e Pedro Taques. Dentre os historiadores que debateram a questão, este estudo se baseia em três. Tal explanação é necessária, pois historiadores construíram essa imagem e produziram um conhecimento que fundamentou a crônica popular, fazendo parte da memória coletiva, afinal, querendo ou não, a história oficial cria memória coletiva²⁰.

Alfredo Ellis Jr, claramente influenciado por Frei Gaspar, Gabineau e Lapouge, defende que houve, em São Paulo, a formação de uma sub-raça superior, a sub-planaltina, europeia e indígena. Alcântara Machado, em *Vida e morte bandeirante*, partiu de Pedro Taques em relação à comparação dos paulistas com a nobreza medieval, pois honrado, cavaleiro, homem de palavra e valentia, temente a Deus, levava uma vida social muito mais reservada do que a encontrada no Nordeste luxuoso; assim, a riqueza conquistada pelo paulista deveria servir para o bem de todos e não pessoal. Taunay analisou o paulista do século XVII como o grande desbravador do sertão brasileiro e teria sido graças a ele que se deu a unidade territorial do país e a descoberta de riquezas, caracterizando-o como condutor do progresso e da riqueza.

Se antes a visão positiva era em relação ao futuro, agora, graças às vias geográfica e histórica, pode ser estendida ao passado, instaurando-se uma forte identificação entre a história de São Paulo e a História Nacional. Se antes a mescla do português com o indígena gerou o bandeirante como modelo da nacionalidade, agora o paulista vinculado ao imigrante estrangeiro geraria a superioridade da raça, invertendo o valor negativo da miscigenação – teorizado pelos evolucionistas e darwinistas –, agora considerada positivo em relação à raça paulista. Assim, as elites encontraram na figura do bandeirante o núcleo impulsionador das energias capitalistas de São Paulo.

A mitologia bandeirante heroifica o cotidiano do homem de São Paulo e lhe estabelece valores importantes para a manutenção do poder pela burguesia paulista – como o culto ao trabalho – que se vale dessa mitologia para criar uma alegoria de igualdade dos paulistas, afinal, moralmente todos são originários de desbravadores do sertão, conquistadores de terras, civilizadores, realizadores da unidade territorial.

²⁰ Idem

A produção historiográfica acerca da figura do bandeirante teve como núcleo principal o Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo, fundado em 1894 pelas elites política e intelectual paulistas, de maioria republicana e de profissionais liberais²¹. Sendo assim, o IHGSP estava ligado ao poder político constituído no Estado e seus integrantes eram recrutados por critérios de sociabilidade, contribuindo para o engrandecimento da nacionalidade pelo viés regional, utilizando-se de teorias evolucionistas e teses sociais darwinistas em análises históricas, geográficas, etnográficas, linguísticas, genealógicas, folclóricas, literárias, entre outras.

A relação entre a história e a literatura é frutífera, pois a historiografia paulista se deixa moldar pela imaginação literária, e a literatura embriaga-se de matéria histórica, ou seja, salvo suas especificações teórico-metodológicas, entre elas coadunam temas e formas de representação. As biografias e as genealogias são muito produzidas no período, pois muitos autores descendem dessas famílias estudadas, chegando a ocupar o espaço literário com biografias romanceadas e romances históricos²².

Essas formas de representação alcançam a pintura. Dessa maneira, a historiografia oferece a sustentação documental, a pintura fornece a visibilidade e a literatura dá o amparo da ambientação das subjetividades.

²¹ FERREIRA, Antonio Celso. *A epopéia bandeirante: letrados, instituições, invenção histórica (1870-1940)*. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

²² Idem

1.3 O nacionalismo em Oswald de Andrade e Guilherme de Almeida

Ao analisar a visão dos autores acerca do nacionalismo, percebemos que há tanto aproximações quanto afastamentos. O primeiro ponto a se considerar diz respeito ao surgimento, no início do século XX, de uma vertente não tão ligada aos regimes políticos, mas ao nacionalismo como fruto das condições naturais da terra e aos valores das três raças originárias, denominada ufanismo, dando esperanças positivas para o futuro e marcando profundamente o pensamento social brasileiro na Primeira República²³. Um dos maiores expoentes dessa vertente foi Afonso Celso, com a obra *Porque me ufano do meu país*, de 1901.

Sobre esse aspecto nacionalista, encontramos, nos livros *Raça e Meu*, de Guilherme de Almeida, ambos de 1925, essas ideias ufânicas impressas:

Os pássaros coloridos e as frutas pintadas
na transpiração abafada da floresta
e estas fôlhas transparentes como esmeraldas
e esta água fria nesta sobra quieta
e esta terra trigueira cheirosa como um fruto:
êste grande ócio verde, isto tudo, isto tudo
que um deus preguiçoso e lírico me deu,
se não é belo é mais que isso – é MEU²⁴

Mesmo se tratando de uma vertente mais em voga antes da Semana de Arte Moderna, percebe-se que esta poesia, considerada por diversos autores como modernista, carrega características de um nacionalismo ufanista em que o poeta se aproxima da estética modernista sem se distanciar de sua trajetória clássica, peculiaridade esta encontrada em diversas obras do autor. Em relação a Oswald, detectamos um nacionalismo que se inicia próximo ao nacionalismo paulista.

Como dito anteriormente, a mitologia bandeirante, povoando corações e mentes paulistas, foi o subsídio necessário para diversos políticos e intelectuais em suas lutas pelo nacionalismo que tinha seu ponto fulcral e gerador em São Paulo, refletindo nas artes.

O nacionalismo de Oswald é estudado normalmente a partir do Manifesto Pau-Brasil, mas pode-se regressar ao ano de 1915, ano em que o autor, na coluna *Lanterna Mágica*, n' O

²³ OLIVEIRA, Lucia Lippi. *A questão nacional na Primeira República*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1990.

²⁴ ALMEIDA, Guilherme de. *Meu*. São Paulo: Tipografia Paulista de José Napoli e Cia, 1925.

Pirralho, sai em defesa da pintura moderna, defendendo, além de um aperfeiçoamento técnico, a ação de incluir aspectos brasileiros para se consolidar uma identidade nacional, sustentando que os artistas deveriam pesquisar as obras dos antepassados em sua fundação e na raça²⁵.

Nas páginas que antecedem *Mon coeur balance*, há uma dedicatória dos autores:

Monsieur le Docteur
Washington Luiz Pereira de Sousa
Préfet de la Ville de São Paulo
Nous avons voulu faire de celle première pièce
notre écu de combat. Qu'on lise, en le blasonnant,
votre nom – pièce honorable
que nous y posons en abîme.²⁶

Essas palavras, que lembram a conjuntura da Primeira Guerra Mundial e o programa nacionalista, lançam elogios a Washington Luís, figura importante na luta pela nacionalidade e promotor de diversos eventos culturais paulistas.

Washington Luís teve notada participação política em relação à cidade de São Paulo: foi vereador (1897), intendente municipal (1898-99), deputado estadual (1904-1906; 1912-13), secretário da Justiça e Segurança Pública do Estado de São Paulo (1906-1912), prefeito da Capital (1914-1919); presidente do estado de São Paulo (1920-1924); senador (1925-26) e presidente da República (1926-1930), deposto pouco tempo antes do término do mandato²⁷.

Ele tinha grande admiração pelas artes, adorava música e era sensível para com o estudo do passado. Promoveu diversas reformas, principalmente na educação pública e na instrução militar, o que gerou a imagem de político modernizador junto a seus contemporâneos. Na fase em que governava o estado, nomeou Sampaio Dória para a pasta da Educação, que adotou o programa patriótico da Liga Nacionalista, realizando o primeiro censo escolar brasileiro e a ampliação do número das escolas primárias. Como secretário da

²⁵ BRITO, Mario da Silva. História do modernismo brasileiro, 1: antecedentes da Semana de Arte Moderna. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997.

²⁶ “Senhor Doutor/Washington Luiz Pereira de Sousa/Prefeito da Cidade de São Paulo/Quisemos fazer desta primeira peça/nosso escudo de combate. Leia-se em seu brasão/vosso nome – peça honrada que aí colocamos em abismo”. ANDRADE, Oswald de. *Mon coeur balance; Leur âme*: em co autoria com Guilherme de Almeida. São Paulo: Globo, 2003, p. 29.

²⁷ FERREIRA, Antonio Celso; LUCA, Tania Regina de. O tradicionalista moderno. Washington Luís: política, espetáculo e letras históricas. In: FERREIRA, Antonio Celso; MAHL, Marcelo Lapuente (orgs.). *Letras e identidades*: São Paulo no século XX, capital e interior. São Paulo: Annablume, 2008.

Justiça e Segurança Pública do Estado de São Paulo, contratou uma missão militar francesa para aperfeiçoar a milícia paulista e reorganizar a polícia e o sistema penitenciário.

Enquanto presidente do Estado, mandou contratar professores de ginástica suecos para as escolas públicas paulistas, tendo em vista que os esportes também estavam relacionados ao fortalecimento da nacionalidade e de regeneração da população.

Ele cumpriu um papel importante no que diz respeito à construção de instituições, símbolos e monumentos que se associavam à ideia de força e grandeza da nacionalidade, especialmente paulista. Por sua iniciativa, foram criados o Museu Republicano de Itu e a Casa de Rui Barbosa; frequentava exposições de arte; preocupava-se em enriquecer as coleções de museus e pinacotecas, embelezar praças e construir monumentos. Promoveu um concurso público para a escolha do brasão de armas da cidade, que foi ganho por José Wasth Rodrigues e Guilherme de Almeida, com o famoso NON DVCOR DVCO²⁸, que trazia as aspirações paulistas da época.

Além disso, reorganizou o Museu Paulista e instalou duas seções históricas, uma nacional e outra exclusivamente paulista, dando a Affonso de Taunay a obrigação de dar corpo às seções históricas e preparar o local para as festividades do Centenário da Independência, colocando, no pórtico do Palácio-monumento, artefatos que apresentassem a história nacional a partir da perspectiva que colocava São Paulo como berço da nacionalidade e o bandeirante como figura central da urdidura.

Washington Luís fazia parte da gama de homens públicos da elite letrada paulista da primeira metade do século XX, com perfis e gostos semelhantes: culto ao passado, elogio à tradição, gosto pelas letras históricas, bacharéis da Faculdade de Direito de São Paulo, médicos, politécnicos, alcançavam postos políticos por meio de redes de sociabilidade e capital simbólico, integrantes da Academia Paulista de Letras e do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo – responsável pela produção e difusão do conhecimento histórico regional.

Em relação à sua contribuição para a historiografia paulista, vale citar sua participação no IHGSP. Admitido em 1901, fez biografias, como as de Martim Afonso de Souza e João Ramalho – intitulado pai dos mamelucos paulistas –, apresentou estudos sobre a filiação linguística e étnica dos habitantes do planalto paulista antes da chegada dos europeus, gerando debates que se prolongaram até 1920. Publicou na revista do Instituto *Contribuição para a*

²⁸ Tradução: “Não sou conduzido, conduzo!”.

história da capitania de S. Paulo – governo de Rodrigo César de Menezes, relatando as relações dos habitantes da terra com as autoridades da Metrópole e as primeiras viagens dos paulistas rumo aos sertões. Publicou, em 1918, *Na capitania de São Vicente*, entre outros escritos.

Pode-se afirmar, assim, que os autores poderiam ser coniventes com as propostas de Washington Luís, e integravam-se na luta pelo nacionalismo paulista.

Conta Oswald, em *Um Homem sem profissão*, acerca de sua genealogia: do lado paterno, era descendente do capitão-mor Tomé Rodrigues Nogueira do Ó, fundador de Baependi no começo do século XVIII e tronco de uma importante família mineira depois alastrada por São Paulo e Rio, com marqueses, condes, barões no império. Diz que Tomé Rodrigues fez bandeirismo.

Pelo lado da mãe, orgulhava-se de descender dos Sousas de Mazagão, defensores desta última praça-forte portuguesa em Marrocos, aos quais contava que o rei D. José I mandara dar o Pará, depois de Pombal lhe haver dito, em resposta a uma pergunta desdenhosa, que eram tão nobres quanto Vossa Majestade.

Após isso, escreve que era assim que ele se incluía entre os paulistas de quatrocentos anos e figurava no volume genealógico de Silva Leme. Encontrou-se em relatos de algumas pessoas com quem Oswald travou relações, como Antonio Cândido²⁹, que ele se gabava de sua genealogia.

Annateresa Fabris³⁰ lembra que a cidade de São Paulo entrou no século XX não mais como a capital dos fazendeiros, mas como núcleo transformado pelos efeitos da industrialização, e sua modernização acelerada causou choques e contradições nos mais diversos ramos da sociedade a qual, nesse momento, conheceu um crescimento demográfico, industrial, comercial, financeiro, educacional e cultural. Nesse sentido, Nicolau Sevcenko apresenta um quadro da complexidade em que se encontrava a cidade, que não possuía uma definição clara de sua identidade e instabilidade psicológica:

(...) São Paulo não era uma cidade nem de negros, nem de brancos e nem de mestiços; nem de estrangeiros e nem de brasileiros; nem americana, nem européia, nem nativa; nem era industrial, apesar do volume crescente das fábricas, nem entreposto agrícola, apesar da importância crucial do café; não era nem tropical, nem subtropical; não era ainda moderna, mas já não tinha passado. Essa cidade que

²⁹ CANDIDO, Antonio. Os dois Oswalds. In: _____. *Recortes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.p.35-42.

³⁰ FABRIS, Annateresa. *O Futurismo Paulista: Hipóteses para o Estudo da Chegada da Vanguarda ao Brasil*. São Paulo: Perspectiva: Edusp, 1994.

brotou (...) era um enigma para seus próprios habitantes, perplexos, tentando entendê-lo como podiam, enquanto lutavam para não serem devorados.³¹

Fabris completa que, por conceber a arte como manifestação peculiar de um momento histórico, surge um grupo de jovens intelectuais, futuros modernistas, com a ideia de promover a atualização estética do Brasil por meio de um fenômeno sociológico e que seu conceito de modernidade se deu através da tomada de consciência de uma vida transformada pela técnica e a conseqüente necessidade de encontrar uma expressão adequada aos desafios dos novos tempos, devido à mudança na percepção da população.

A fim de concretizar suas metas, esse grupo adota duas estratégias fundamentais. A primeira é a criação de símbolos que, ao mesmo tempo, se opõe ao passado para limpar seus resíduos e exaltam o novo contexto, a nova forma de fazer arte, o construir uma ideia; a segunda é a criação de um mito tecnizado - mais projetivo do que efetivo - da cidade de São Paulo, ou seja, construir a imagem heróica da modernidade da metrópole, utilizando-se de recursos retóricos, sem se preocupar tanto com a verdade.

Em relação à justificação do caráter único de São Paulo no cenário brasileiro, os modernistas caracterizam-na como tendo liderança em matéria de cultura devido ao seu cosmopolitismo, fruto de uma nova raça que se transforma, abasileirada, multiétnica (o melhor das raças que o mundo todo despeja nos portos), vencedora, completamente diferente do tipo brasileiro convencional (faz-se alusão a Peri e Jeca Tatu). Essa raça paulista possuía, então, caráter apenas regional, associando-a ao bandeirante criador de fortunas.

Em suma, esse grupo, longe de ser homogêneo, considerava que a metrópole paulista teve uma montagem multifacetada, que inclui considerações raciais (paulista, multiétnica), o momento histórico e o ambiente (metrópole do século XX, industrialização e resultantes: urbanização, economia monetária, paisagem citadina, multidão), que convergem na visão de cultura como “sintoma”, “produto” da época e lugar geográfico.

Guilherme de Almeida aderiu e foi um dos grandes colaboradores desse movimento e, além de construção de obras em estilo moderno, participou ativamente da Semana de 22 e saiu pelo Brasil pregando o modernismo numa série de conferências que se iniciaram em 1925, em Porto Alegre, e terminaram em novembro do mesmo ano, em Fortaleza, depois de uma breve estada em Recife.

³¹ SEVCENKO, Nicolau. *Orfeu estático na metrópole*: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 31.

Em relação à sua contribuição na caracterização da cidade de São Paulo, é válido citar oito artigos publicados no jornal *O Estado de S. Paulo*, em 1929, que foram compilados em livro sob o título de *Cosmópolis*. Estes artigos podem ser considerados como um retrato de São Paulo, cujas imigrações de alemães, judeus, turcos, japoneses, portugueses, espanhóis, húngaros, entre outros, provocaram mudanças em sua fisionomia nos anos de 1910 e 1920. Na obra, além de seus aspectos literários, nota-se seu considerável valor sociológico por retratar um momento histórico da evolução étnica e urbanística desta cidade. Seguem alguns trechos desses artigos:

São Paulo enorme de casas e gentes. Casas e gentes de todos os estilos. Cosmópolis. Resumo do mundo (...)
 Que homens são esses, que vão chegando e vão passando? De que pátria fugiram? Que música estrangeira terá sua fala? (...)
 Aqui respiro São Paulo. São Paulo ali, tão perto, mas tão alto e tão distante, atrás desta trama canadense de postes e fios; além dessas Tôrres repetidas, de ferro, trançadas em X sobre o Tamanduateí canalizado; São Paulo, crescido para o céu, de andares sobre andares – Babel! – fundindo e confundindo as línguas – Babel! – os sangues e as convicções – Babel! – os interesses e os ideais – Babel! – e também... as idéias dos jornalistas. (...)
 Entretanto, que harmonia, e que equilíbrio, e que igualdade! O grande milagre do trabalho. Harmonia, equilíbrio e igualdade feitos de diferenças³².

Como se pode perceber, a questão inicialmente literária se transforma em questão ideológica e o combate ao passado se torna meio para a afirmação da mentalidade moderna e do cosmopolitismo.

Oswald refere-se à urbanização híbrida da cidade em sua velocidade e contradição:

Locomotiva e bixos nacionais
 Geometrizam as atmosferas (...)
 A verdura no azul Klaxon
 Corta
 Sobre a poeira vermelha
 Arranha-céus
 Fordes
 Viadutos
 Um cheiro de café³³

Entretanto, a busca pelo elemento nacional na arte, mesmo guardando relações quanto à paulistanidade, apresenta cisões dentro do grupo modernista, principalmente após a Semana de 22.

³² ALMEIDA, Guilherme de. *Cosmópolis*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1962.

³³ ANDRADE, Oswald de. *Poesias reunidas*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1966, p. 113.

Em 1924, Oswald publica, no *Correio da Manhã*, o *Manifesto da poesia Pau-Brasil*, propondo uma poesia extremamente ligada à realidade nacional, um redescobrir do Brasil. Dentre as propostas, temos a defesa de uma língua sem arcaísmo, sem erudição, natural, em que se deveria ver com olhos livres.

Em resposta ao nacionalismo do Pau-Brasil, surge o grupo verde-amarelo em 1926, contendo em seus quadros Guilherme de Almeida, Cassiano Ricardo, Menotti Del Picchia, Plínio Salgado, entre outros. Esses poetas criticavam o afrancesamento de Pau-Brasil e propunham um nacionalismo primitivista e ufanista, elegendo a anta como símbolo nacional. Este grupo era declaradamente aberto às instituições e movimentos conservadores.

Oswald, em 1928, publica o *Manifesto Antropofágico*, baseado no cubismo francês, pois o que eles procuravam como suporte exótico e moderno, o autor de *Os condenados* poderia encontrar no Brasil, na natureza, no índio e no negro, em elementos da cultura popular como carnaval, na cozinha, mas aglutinando-os aos símbolos da modernidade.

Com o correr do tempo, os autores afastam-se cada vez mais. Oswald pendendo para o lado comunista e com produções de cunho social e político, e Guilherme de Almeida aliado aos setores conservadores e com obras que mesclam parnasianismo, simbolismo e modernismo.

O autor de *Meu*, então, pode ser inscrito na série de autores que, de uma maneira ou de outra, contribuíram para cristalizar a noção de Pátria Paulista e da superioridade bandeirante, já que o brasão da cidade de São Paulo foi criado por ele e J. Wasth Rodrigues, assim como projetaram, durante a Revolução de 32, o Brasão de armas de São Paulo, cujo lema *Pro São Paulo Fiat Eximia*³⁴ inspirou os paulistas para a defesa de seus ideais. Também se destacou como presidente da Comissão do IV Centenário São Paulo em 1954.

Por outro lado, somente a defesa da autonomia regional pode explicar que na Revolução de 1932 tenha sido um dos primeiros a se alistar para a luta, tendo combatido como soldado raso nos campos de Cunha com entusiasmo suficiente para levá-lo ao exílio em Portugal. Além de lutar na Revolução, fez programas de rádio durante o conflito e poetou com a temática, cujos versos entraram na instituição educacional pelos livros de leitura da escola primária. Dentre seus escritos dedicados à causa paulista, temos *O PASSO DO SOLDADO*, hino do primeiro Batalhão da Liga de Defesa Paulista, entre outros, como o *Credo*:

³⁴ Tradução: “Por São Paulo façam-se grandes coisas”

Creio em São Paulo todo-poderoso,
 criador, para mim, de um céu na terra;
 e num Ideal Paulista, um só, glorioso, (...) o qual foi concebido nas “bandeiras”,
 nasceu da virgem alma das trincheiras,
 padeceu sob o jugo dos invasores;
 crucificado, morto, sepultado,
 desceu ao vil inferno dos traidores,
 mas para, um dia, ressurgir dos mortos,
 subir ao nosso céu e estar sentado
 à direita do Apóstolo Soldado,
 julgando a todos nós, vivos ou mortos.
 Creio no pavilhão das treze listas,
 Na santa união de todos os Paulistas,
 Na comunhão da Raça adolescente, (...) Numa ressurreição do nosso bem,
 Na vida eterna de São Paulo. Amém!³⁵

Guilherme de Almeida produziu diversos livros de literatura infantil, entretanto, conta apenas com *O Sonho de Marina* como produção original, pois o restante consiste em traduções e adaptações de obras estrangeiras. Todas estas publicações foram lançadas pela Editora Melhoramentos que, segundo Márcia de Paula Gregório Razzini³⁶, ao analisar o histórico dos lançamentos da editora de 1907 a 1959, 67% da produção desse período visava atingir crianças e adolescentes, justamente em um período em que houve um aumento significativo da presença dessa faixa etária na escola.

Em suma, o livro *O Sonho de Marina* surgiu em uma época de ascensão da literatura infantil, fase em que houve aumento significativo da presença de crianças na escola e de criação de bibliotecas em grupos escolares, cuja proposta era a de moralização e doutrinação das camadas populares por meio da literatura, especialmente a poesia, e possui características que se assemelham às ideias de paulistanidade defendidas por Cassiano Ricardo e diversos intelectuais da época. Nesta obra, o autor da “historieta” narra a aventura vivida por Marina, em sonho, ao ir para o céu em companhia de seu cachorro. Lá chegando e tendo contato com São Pedro, este lhe adverte:

Minha menina, ouça bem!
 E você, Totó, também!
 Dou-lhes plena liberdade,
 podem brincar à vontade.

³⁵ ALMEIDA, Guilherme de. Toda a poesia. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1955, v.4.

³⁶ RAZZINI, Marcia P. G. A produção de livros escolares da Editora Melhoramentos na Primeira República. In: *XXX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*, 2007, Santos, SP. Anais do XXX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. São Paulo: INTERCOM, 2007. p. 1-10. Disponível em: <www.intercom.org.br/papers/nacionais/2007/resumos/R1479pdf>.

Mas, no céu, quem quer brincar
deve também trabalhar
cada vez que for preciso.
Por isso, muito juízo!
E nada de travessura!
Tome cuidado com a altura!³⁷

Na realidade, esta passagem, em que São Pedro informa Marina de que pode brincar à vontade, não condiz com o que realmente acontece com a menina no céu, pois é apenas em uma passagem do livro que a garota é mostrada se divertindo sem trabalhar:

“Então, vamos começar,”
Diz o Totó, “por brincar!”
“Música!” bradam todos
Os anjinhos, como doidos.
E um, com ar de gente grande,
Vai dirigindo o jazz-band.
Violino, pratos, pistão,
sanfona... – que barulhão!
E Marina dança... E só
Com dois pés dança Totó!³⁸

Após este breve período de divertimento, um “anjinho” diz que é hora da “batuta”, e partem todos em direção à lua para banhar-lhe e arrumar-lhe para a noite que estava a chegar. Após muito trabalho, todos se dirigem à fábrica de brinquedos do Papai Noel, na qual todos os presentes trabalham, pois um “anjo serra, outro aplaina, este prega, aquele pinta”³⁹ e, após construírem “bonecas, bichos, automóveis, soldadinhos”⁴⁰, partem para mais um trabalho, lavar a roupa dos anjinhos, e “Marina, que é muito boa menina, quis ajudar o pessoal a se aprontar pra o Natal”⁴¹. Em meio a esta tarefa, Marina resolve se divertir enquanto trabalha:

Teve uma idéia, afinal:
“Vou levantar o varal!”
E enquanto São Pedro dorme,
Marina ao cajado enorme
Ata a corda, faz um nó...
Sacode o rabo o Totó...
E um anjinho, pendurado,
Grita “Socorro!”, assustado...
“Santo Deus, que rebuliço!
Olá, Marina, que é isso?”

³⁷ ALMEIDA, Guilherme de. O sonho de Marina. São Paulo: Melhoramentos, 1941.

³⁸ Idem

³⁹ Idem, p. 12

⁴⁰ Ibidem

⁴¹ Idem, p. 14

Diz São Pedro despertando.
 “É que eu estava brincando”...
 “Isso é mais que travessura:
 isso já cheira a diabrura!
 Tome cuidado!”⁴²

Neste instante, Marina escorrega em um sabão e cai de volta para a terra como se fosse um castigo.

Nota-se, então, que na história se manipula informações concretas, conceitos supostamente mensuráveis ou normas de bons costumes e, ao mesmo tempo, recorre à ficção através de um discurso literário e poético. Outro exemplo que comprova tal argumento aparece no início da história, quando Guilherme de Almeida descreve as características psicológicas e comportamentais de Marina como sendo as ideais, transpassando isso aos seus leitores infantis:

Todos sabem que Marina
 é muito boa menina,
 embora tal não pareça,
 porque é um pouquinho travessa...
 Estudiosa, comportada,
 anda sempre muito asseada,
 ouve a mamãe, não reclama,
 vai cedinho para a cama⁴³.

Obviamente, como pode ser observado, a historieta consagra a religião e as práticas católicas como sendo normas corretas a se seguir, pois além de ser boa menina, asseada, ouvir a mamãe, não reclamar, ir cedo para a cama, ela ainda reza e faz o Nome-do-Padre, o que gera a admiração da lua, que vem espiar pela janela, dos anjos que vieram convidá-la para uma festa de gala – na qual ela praticamente só trabalhou – e recebe a imediata aprovação e aceitação de São Pedro ao chegar ao céu.

Nota-se que, com a quantidade enorme de trabalho em relação ao divertimento, o autor consegue passar, nesse livro destinado às crianças, a valorização do trabalho e a aventura presentes nos bandeirantes, assumindo assim uma postura doutrinária ao transparecer seu sentimento de paulistanidade em meio a estas disputas regionais pela preponderância nacional.

⁴² Idem

⁴³ Idem

Pode-se dizer que, ao mesmo tempo em que há a valorização do trabalho e a punição da menina por tentar se divertir durante a labuta, podemos encontrar certa divisão sexual do trabalho, pois no diálogo entre texto e imagem, a menina é mostrada lavando a lua, lavando roupa e subindo o varal, trabalho executado exclusivamente pelo sexo feminino na época em que a história foi escrita, enquanto que na fábrica do Papai Noel o autor coloca que a menina vai visitar a Oficina dos Segredos, que fabrica os brinquedos. Guilherme de Almeida chega a sugerir que todos trabalhariam, mas, nesta cena, enquanto o leitor lê que “um anjo serra, outro aplaina, este prega, aquele pinta”⁴⁴, pode-se observar isso na imagem também, imagem esta que Marina aparece apenas dentro do saco do Papai Noel, mas sem trabalhar, levando-nos a supor que este seria um trabalho exclusivamente do sexo masculino.

Além disso, deve-se considerar que, para autores explicitamente amantes da cidade de São Paulo, como Guilherme de Almeida, a cidade é o símbolo do trabalho, levando-nos a supor que pode haver uma comparação da cidade de São Paulo com o Céu.

Essas análises sugerem a aglutinação de características de diferentes vertentes do nacionalismo existente na época em ambos os intelectuais, que tanto os aproxima quanto os diferencia ao longo de suas vidas. Para exemplificar o proposto, serão utilizados escritos dos autores da segunda metade da década de 1920, fase em que se verifica sua divergência declarada em relação à luta por uma arte essencialmente nacional.

Um dos fatores importantes a se declarar é a divergência do nacionalismo ufanista e do nacionalismo paulista em relação à raça. O primeiro, surgido por inspiração romântica e antecessor da paulistanidade, defende a miscigenação das três raças formadoras do povo brasileiro – português, indígena e negro – como fator positivo para nação. Já o segundo apega-se apenas ao indígena e ao estrangeiro para demonstrar a superioridade bandeirante e paulista na formação do país. Porém, o que diferencia uma abordagem da outra é a questão da afirmação da modernidade de São Paulo perante o país, característica presente no ideário paulista e ausente no ufanismo.

Assim, parece que mesmo após a cisão entre a poesia Pau-Brasil, de Oswald, e do grupo Verde-Amarelo, de Guilherme, tanto as características do nacionalismo ufânico quanto do paulista em relação à raça persistem em suas obras, mas com formas de abordagem diferentes. A poesia Pau-Brasil apega-se à liberdade de pensamento e de escrita, defendendo a devoração da cultura e sua adaptação à realidade nacional, resultando na *Antropofagia*;

⁴⁴ Idem

enquanto o verde-amarelismo defende uma escrita formal, ligada ao parnasianismo/simbolismo, na tentativa de abolir os estrangeirismos, resultando no Grupo Anta.

Para desfazer o paradoxo formado, seguiremos com exemplos. Guilherme de Almeida, em 1925, publica *Raça*, obra em que podemos encontrar aspectos ufanistas:

Há uma encruzilhada de três estradas sob a minha cruz de estrêlas azuis:
três caminhos se cruzam – um branco, um verde e um preto –
três hastes da grande cruz.
E o branco que veio do norte, e o verde que veio da terra,
e o preto que veio do leste derivam num nôvo caminho,
completam a cruz unidos num só, fundidos no vértice⁴⁵.

Neste trecho, percebe-se claramente a fusão das três raças originárias do brasileiro, unidas pela religião católica, em um tom sério e formalidade tanto em relação à estética quanto no uso da forma culta da língua.

De Oswald, selecionamos o poema *brasil*, com b minúsculo, dedicado a Trolyr, ou seja, Tarsila do Amaral, sua companheira no movimento Pau-Brasil e Antropofágico, encontrado em seu *Primeiro Caderno do aluno de poesia Oswald de Andrade*, publicado originalmente em 1927:

Zé Pereira chegou de caravela
E perguntou pro guarani da mata virgem
- Sois Cristão?
- Não. Sou bravo, sou forte, sou filho da Morte
Tererê Tetê Quizá Quizá Quecê!
Lá longe a onça resmungava Uu! ua! uu!
O negro zonzo saído da fomalha
Tomou a palavra e respondeu
- Sim pela graça de Deus
Canhem Babá Canhem Babá Cum Cum!
E fizeram o Carnaval⁴⁶

O poema apresenta, como demonstrado em obras de Guilherme, o valor das três raças originárias, no entanto com o humor e o sarcasmo consagrados em Oswald. Da mesma forma, está repleto de características próprias do movimento proposto pelo autor, ou seja, o resgate da cultura brasileira – no caso, o carnaval – a caracterização do índio e a crítica à escravidão.

⁴⁵ ALMEIDA, Guilherme de. *Raça*. São Paulo: José Olympo, 1925, p. 15-16.

⁴⁶ ANDRADE, Oswald de. *Primeiro caderno do aluno de poesia Oswald de Andrade*. São Paulo: Globo, 2006.

A partir de uma linguagem e estética “livres”, resgata a linguagem formal do português, do indígena autóctone e do escravo negro trazido da África.

Em relação às personagens, temos o Zé Pereira, português, impondo sua religião; o guarani resistente a ela; e o negro, a quem o português nem se referiu, intrometendo-se na conversa e afirmando sua aceitação.

Entretanto, é na formação do carnaval que temos uma explicitação dos papéis desempenhados pelas personagens. A presença estrangeira de Zé Pereira, questionando sobre a religião dos outros dois, gerou um dialeto indígena e um escravo que, somado aos sons da natureza brasileira, geraram uma nova religião, o carnaval, ou seja, houve a devoração do estrangeiro que, adaptada à cultura nacional, gerou uma atração nova, essencialmente brasileira, de caráter elogioso.

Assim, podemos perceber, ao longo da especulação abordada no tópico, que há, nos autores, desde suas primeiras produções, características das diferentes formas de nacionalismo existentes na primeira República, levando-nos a concluir que a aproximação dos autores no início de suas carreiras intelectuais deveu-se, entre outros fatores, por adotarem posturas nacionalistas vigentes em seu tempo e espaço, que foram redefinidas com a cisão entre o Grupo Pau-Brasil e o Grupo Anta, que conseqüentemente afastava Oswald e Guilherme.

2º CAPÍTULO
ENTRE O “GIRONDINO” E O “JACOBINO” DO MODERNISMO

2 ENTRE O “GIRONDINO” E O “JACOBINO” DO MODERNISMO

Antes de adentrarmos nas biografias de Oswald de Andrade e de Guilherme de Almeida, faz-se necessário uma reconstrução histórica da vida intelectual anterior à semana de 1922, pois assim poderemos averiguar mais claramente o motivo pelo qual autores considerados pelos estudiosos da literatura como opostos e cuja via intelectual seguiram rumos diversos, aproximaram-se em sua juventude a ponto de escreverem uma obra a quatro mãos. Não obstante, espera-se desfazer os antigos preceitos que enquadram os autores, em sua totalidade, em uma ou outra escola literária, ou mesmo a maneiras estanques de escrever ou pensar.

Em sua jornada, o intelectual depara-se com as questões da liberdade e da autonomia, que são limitadas devido à cristalização de valores, métodos e classificações pré-definidas. A liberdade acaba confinada à aceitação das orientações e valores pré-definidos, enquanto a autonomia é limitada pela necessidade de reconhecimento e legitimação. Portanto, a liberdade é construída nos limites da diferenciação possível e delimitada pela normatização oficial, sempre interligada às escolhas de alinhamento que definem sua entrada ao mundo das letras. Dessa forma, surge a pergunta: quais as possibilidades de carreira intelectual e sociabilidade na Primeira República?

O primeiro ponto a se tratar é a fundação da Academia Brasileira de Letras, inicialmente liderada por Machado de Assis, Olavo Bilac e Coelho Neto, cujos escritos configuravam a literatura oficial e representavam o restante da produção literária brasileira, determinando ou não a consagração de autores a partir da escolha de sua entrada para a Academia ou por elogios nos jornais.

Oswald de Andrade, intelectual entre dois mundos, inicia sua trajetória intelectual ligado à herança boemia carioca e pela especificidade de sua posição de classe, que lhe proporcionava recursos materiais para ultrapassar as modalidades vigentes e tradicionais de inserção, definindo nova forma de atuação na vida intelectual. Estaria, então, a meio caminho da via tradicional e da via inquieta sedenta por ruptura com o passado, inserido na conjectura de transformações políticas, sociais, culturais e pessoais com as quais se defronta. Oswald, em suas memórias, coloca:

“Os valores estáveis da mais atrasada literatura do mundo impediam qualquer renovação. Bilac e Coelho Neto, Coelho Neto e Bilac. Houvera um surto de Simbolismo com Cruz e Souza e Alphonsus de Guimaraens mas a literatura oficial abafara tudo. Bilac e Coelho Neto, Coelho Neto e Bilac (...) Entre velhos e novos não encontrei um só escritor que nessa época me animasse na intenção de renovar letras e artes.”⁴⁷

O intelectual romântico e carioca, cujo estereótipo era do artista desajustado, cede lugar, com a mercantilização da cultura e padrões da ABL, ao intelectual comportado, cuja postura deveria condizer com a produção oficial, na qual Machado de Assis era o exemplo máximo, ou seja, haveria o aburguesamento dos escritores, pois para sobreviver da literatura tornou-se necessário seu alinhamento com o jornalismo, produzindo escritos “encomendados” e tornando-se o que Martins chamou de “boêmia dourada”, ou seja, o aburguesamento da boemia, muitas vezes limitando-se a assuntos mundanos, imitando a última moda de Paris, tanto no trajar como na literatura de Anatole France.

Oswald diz que nunca gostou da literatura vigente, a não ser Machado de Assis e Euclides da Cunha. Em seu aspecto satírico, liga-se à tradição boêmia de Emílio de Menezes, assim como a escritores ditos “mais sérios”, como Sílvio Romero. Em *Um homem sem profissão*, o autor coloca:

Só Emílio podia me interessar porque era um feroz maldizente. Confraternizei com esse baluarte da sátira (...) Com seus belos olhos azuis e seus bigodes brancos em ponta, punha o mundo abaixo diante de qualquer suposto inimigo. Sofria visivelmente de um poderoso complexo de inferioridade social. (...) Machado de Assis, outro complexado, opusera-se resolutamente à sua entrada na Academia Brasileira da Letras (...) Fazia questão de impor rígidos costumes à instituição branca que dominava (...) Quando Machado morreu, foi fácil a Emílio verejar de fardão o Siligeu.⁴⁸

Nesse período, há uma mudança na condição social dos intelectuais, cujo aumento expressivo da dependência dos jornais fez com que acumulassem diferentes tipos de atuação, como Bilac promovendo peças de propaganda, João do Rio dividido entre a crônica mundana nos jornais e seus romances e a especialização da função de crítico de jornais.

Na Faculdade de Direito de São Paulo, instituição preparatória para as futuras lideranças políticas e culturais, surgiram revistas e jornais literários que não tardaram a multiplicar-se pela cidade.

⁴⁷ ANDRADE, Oswald de. *Mon coeur balance; Leur âme*: em co autoria com Guilherme de Almeida. São Paulo: Globo, 2003, pp. 125-126.

⁴⁸ Idem, p. 126-127.

Partindo da ideia de que, durante a República Velha, não se pode dissociar as experiências sociais do trabalho intelectual, torna-se possível analisar a formação sociocultural de Oswald de Andrade e de Guilherme de Almeida, desde a infância, que pode ser a base para os seus itinerários profissionais e culturais, assim como analisar os fatores que levaram figuras tão distintas a aproximarem-se no início de suas carreiras.

Embora a maioria dos escritores modernistas seja originária de antigas famílias dirigentes, diferenciam-se entre si mais pela proximidade relativa de suas famílias em relação à fração intelectual e política da classe dominante, com sua rede de relações sociais, do que pelo volume de capital econômico ou escolar.

2.1 Aproximações entre Oswald de Andrade e Guilherme de Almeida

Guilherme de Almeida é um autor pouco conhecido e estudado atualmente, mas teve grande importância em sua época. Esse interesse pelo itinerário do autor de *Raça* encontra respaldo nas ideias de Sirinelli⁴⁹, em que o autor defende que a análise de uma “geração” não deve apenas se limitar aos “grandes” ou “famosos” intelectuais, pois os esquecidos também representaram um papel real em seu meio e influenciaram gerações seguintes de intelectuais, cultural e politicamente, assim como a própria sociedade. Não obstante, faz-se necessário analisar o contexto geral e a rede de influências dessa geração, pois, como nos apresenta Annateresa Fabris, o espírito do grupo intitulado artificialmente como “pré-modernistas” pode ser enquadrado na psicologia do milieu artiste, “a testemunhar a consciência de uma existência aristocrática e ilhada que, se nada recebe do ambiente exterior, se fertiliza, contudo, internamente graças a uma rede de influências e trocas exclusivas (...) uma sociedade dentro da sociedade (...) com regras próprias”⁵⁰.

Guilherme de Almeida (1890-1969) foi advogado, jornalista, poeta, ensaísta, tradutor, entre outros. Embora tenha tido grande importância em sua época, é uma figura esquecida nos dias de hoje, talvez por ser uma personagem singular e por não ter se rendido estritamente a uma escola literária específica. A título de exemplo, vale ressaltar o fato de ter sido um dos mais ativos participantes na Semana de Arte Moderna, em 1922 e, no entanto, produzir obras marcadas pela presença de musas gregas e versos em estilo parnasiano. Foi também o primeiro “modernista” a entrar para a Academia Brasileira de Letras (1930), escola até então dominada por Olavo Bilac e demais parnasianos. Muitos de seus versos são dedicados à Revolução de 1932, tendo sido incorporados aos livros de leitura da escola primária nos anos de 1930-40 e declamados até hoje no dia nove de julho nas instituições de ensino paulistas. Esses versos contribuíram para que, em concurso organizado pelo *Correio da Manhã*, em 1959, tenha sido considerado o “Príncipe dos Poetas Brasileiros”, sucessor de Olavo Bilac.

Nesse sentido, Guilherme de Almeida, filho de Estêvão de Andrade, advogado e jurisconsultor, e de Angelina de Andrade Almeida, que pertencia a uma das mais tradicionais

⁴⁹ SIRINELLI, J. F. "A geração". IN: *Usos & abusos da história oral*. FERREIRA, M e AMADO, J. (orgs.). Rio de Janeiro: Editora FGV, 2000.

⁵⁰ FABRIS, Annateresa. *O Futurismo Paulista: Hipóteses para o Estudo da Chegada da Vanguarda ao Brasil*. São Paulo: Perspectiva: Edusp, 1994.

famílias de Campinas, ao contrário do que Miceli intitula de “parente pobre”⁵¹ da oligarquia – a exemplo de Mário de Andrade –, enquadra-se na figura do “homem sem profissão”, assim como Oswald de Andrade, ou seja, originário de família de “estirpe abastada”, cujo sobrenome de “boa cepa” garantia livre trânsito nos círculos dirigentes. Nas palavras de Miceli, esses “homens sem profissão” pertenciam a importantes famílias especializadas havia diversas gerações em funções culturais e eram filhos de advogados ilustres e magistrados.

Oswald de Andrade é filho único (teve um irmão que faleceu) de Henriqueta Inglês de Souza Andrade, descendente de antiga família do Pará, educada em meio culto, filha de pai desembargador e irmã de Herculano Marcos Inglês de Souza (autor de *O Missionário*). Oswald, em *Um homem sem profissão*, refere-se às muitas habilidades intelectuais do tio, entre elas o fato de ele ter sido o autor do Código Comercial e ser membro fundador da ABL. Sua mãe herdou os bens da família, pois o avô proporcionou estudos apenas aos filhos homens.

Oswald conta que seu pai, José Oswald Nogueira de Andrade, descendente de família de muitas posses, era tropeiro em Minas. Explica que tropeiro em São Paulo não está relacionado à riqueza, mas que em Minas representava um moço, filho de latifundiário, que conduzia as tropas de burros para negócio. Apesar de não ter estudado, cultivava o gosto pela poesia e chegou a publicar algumas quadrinhas no jornal *O Baependiano*. Era ligado a empreendimentos imobiliários e vereador da Câmara de São Paulo.

O autor de *Os Condenados* conta que se impressionara com as histórias e a vida de seu tio Guilherme, boêmio conhecido no meio acadêmico e casado com uma francesa, pois este conhecera a famosa atriz francesa Sarah Bernhardt em uma de suas visitas ao Brasil.

De formação católica, influenciada principalmente por sua mãe, Oswald tem seu imaginário alimentado por histórias contadas por esta, cujos temas permeiam histórias do Amazonas, lendas, superstições, selva e bichos e, ao mesmo tempo, é protegido em uma redoma, sem acesso ao turbilhão infantil da rua, tendo contato, até a idade escolar, praticamente apenas com empregados e raras visitas dos primos.

Guilherme de Almeida frequentou quatro colégios até bacharelar-se em Ciências e Letras, em 1907, no colégio Nossa Senhora do Carmo, em São Paulo. Entretanto, como apresenta Frederico Ozanam Pessoa de Barros⁵², Guilherme costumava dedicar toda sua

⁵¹ MICELI, Sérgio. *Intelectuais à brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

⁵² BARROS, Frederico Ozanam Pessoa de. (org). *Guilherme de Almeida*: seleção de textos, notas, estudos biográfico, histórico e crítico e exercícios. São Paulo: Abril Educação, 1982.

carreira literária ao pai que, imbuído de profunda cultura humanística, foi quem o iniciou no estudo do latim e do grego, e na leitura metódica dos clássicos portugueses, cujas obras formavam uma das mais ricas seções da biblioteca do doutor Estêvão. Sendo assim, nasceu e cresceu em ambiente propício à literatura, sendo, desde cedo, impulsionado pelo pai para o mundo das letras.

Oswald de Andrade, com oito anos, frequenta a Escola Modelo Caetano de Campos e, após um professor proferir em sala de aula que “Deus é a natureza”, há um escândalo em família e o mandam para o Ginásio Nossa Senhora do Carmo, onde é chacoteado pelos colegas pelo fato de ser gordo. Os pais o retiram da escola e contratam uma professora particular até, em 1902, encaminhá-lo ao Colégio São Bento, em cujos bancos escolares estão filhos dos homens de projeção política, econômica e intelectual, onde se torna amigo de classe de Guilherme de Almeida e, após repetir o quarto ano dos estudos ginasiais, torna-se Bacharel em 1908.

No Colégio São Bento, Oswald e Guilherme têm como professores de história Affonso de Taunay, de português Batista Pereira, genro de Rui Barbosa e, após uma reciclagem do quadro docente, o professor de literatura, o português exilado Gervásio de Araújo – a quem Oswald credita o estímulo e o gosto pelos livros – e de filosofia e lógica o monsenhor Sentroul.

Maria Augusta Fonseca⁵³ afirma que o gosto de Oswald pelos livros começa com *Os miseráveis*, de Victor Hugo (indicado por um de seus professores), passando por *Espumas flutuantes*, de Castro Alves (presente de seu pai), *Ilha misteriosa*, de Julio Verne, sendo 1906 o ano de maior quantidade de leituras, em que lê assiduamente Shakespeare, Eugênio de Castro, Dostoiévski e Eça de Queirós. Oswald, em suas memórias, afirma ler a literatura oficial orientada por Olavo Bilac e Coelho Neto, assim como Rui Barbosa, mas afirma que era apenas para galantear as moças com versos bonitos, pois considera, cinquenta anos mais tarde, o período literário como “frustrado e cadavérico”. Dessa maneira, o objetivo deste estudo também pretende resgatar parte das leituras dos autores que tenham contribuído para a sua formação intelectual.

Oswald acredita que a vida cultural em São Paulo está opaca, mas compensa frequentando uma roda de boêmios. Ele tem como abrigo literário a Casa Garraux, onde conhece José Olympio, mais tarde seu editor, convivendo com Indalécio de Aguiar, seu “guia

⁵³ FONSECA, Maria Augusta. *Oswald de Andrade: Biografia*. São Paulo: Globo, 2007.

espiritual”, Francisco Rangel e Osvaldo Pinheiro – este desperta em Oswald o desejo de conhecer Paris. Conhece o poeta Ricardo Gonçalves e Monteiro Lobato, fundadores do grupo *Cenáculo* e do tablóide *O Minarete*.

Após os estudos ginasiais, os dois autores vão para a Faculdade de Direito de São Paulo, entretanto com diferença de um ano devido à repetência de Oswald, e bacharelam-se em Ciências Jurídicas e Sociais com uma maior discrepância de tempo, pois Oswald faz uma viagem à Europa em meio ao curso. Para Lilia Schwartz⁵⁴, frequentar tal estabelecimento de ensino significa ser um “eleito da nação” devido ao prestígio social adquirido. Além deste prestígio, esta faculdade era considerada uma instância suprema em termos de produção ideológica, concentrando inúmeras funções políticas e culturais, e o Direito, estudo essencial para uma formação polivalente, cuja rentabilidade profissional é tanto mais apreciável quando se faz acompanhar de um capital de relações sociais. Nos dizeres de Miceli:

Até meados da República Velha (...) No interior do sistema de ensino [da Faculdade de Direito] destinado à reprodução da classe dominante, ocupava posição hegemônica por força de sua contribuição à integração intelectual, política e moral dos herdeiros (...). A Faculdade de Direito atuava ainda como intermediária na importação e difusão da produção intelectual européia, centralizando o movimento editorial de revistas e jornais literários, fazia as vezes de celeiro que supria a demanda por indivíduos treinados e aptos a assumir os postos parlamentares e os cargos de cúpula dos órgãos administrativos, além de contribuir com o pessoal especializado para as demais burocracias, o magistério superior e a magistratura⁵⁵.

Ao entrar na Faculdade em 1908, dentre outras atividades, Guilherme de Almeida publicou sua primeira poesia no periódico *O 11 de Agosto*, foi membro do *Centro Acadêmico e do Grêmio Literário Álvares de Azevedo*. Já Oswald de Andrade, com sua entrada em 1909, decepçiona-se com os estudantes, principalmente os veteranos, e considera a faculdade um abrigo da prepotência e do atraso cultural. Entre o primeiro e o terceiro anos da Faculdade, Oswald estreia na imprensa escrita como repórter e redator do *Diário Popular* – emprego conseguido por influência do pai –, promovendo reportagens na programação de cinemas, teatros e notícia-acontecimentos. Um tempo depois, assume a coluna *Teatros e salões*, quando se torna amigo do ator siciliano Giovanni Grasso e o acompanha em São Paulo e no Rio de Janeiro, assim como namora uma das atrizes de sua *troupe*.

⁵⁴ SCHWARCZ, Lilia Moritz. *O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil – 1870-1930*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

⁵⁵ MICELI, Sérgio. *Intelectuais a brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 115.

Em 1911, o autor de *Marco Zero* integra o grupo boêmio de Emílio Menezes – que promove ataques ferinos a pessoas e instituições, estando entre seus integrantes João do Rio, Olegário Mariano, Olavo Bilac e Elói Pontes.

Ao conseguir “financiamento”, deixa o *Diário Popular* e funda *O Pirralho* na rua XV de Novembro, pois, em seus dizeres, havia a necessidade de arejamento da cultura nacional, abordando na revista assuntos que transitavam inicialmente entre política, literatura, crônicas sociais, noticiário esportivo e ilustrações de Voltolino. Entre os integrantes do semanário, estão Sarti Prado, Amadeu Amaral, Babi de Andrade, Paulo Setúbal, Cornélio Pires, Juó Bananére e Voltolino.

Os aspectos de união entre literatura e política, engendrados no período em que fazia parte do *Diário Popular*, leva a *O Pirralho*, que apoiava a campanha civilista de Rui Barbosa, mesmo fazendo restrições ao uso da língua portuguesa.

Em 1912, devido a sua formação, rede de relações sociais e influência do pai, Guilherme mudou-se para Mogi Mirim, onde exerceu o cargo de promotor interino, retornando para São Paulo em 1914 com diversos sonetos, os quais seriam parte de seu livro de estreia.

Oswald, aos 21 anos, faz sua primeira viagem à Europa, decidido a permanecer bastante tempo em Paris que, em resumo, era considerada o aceno dos prazeres do amor e da vida cultural. Oswald afirma que nesta viagem tratou de aproveitar a vida sem intenções sociais e espírito anárquico, entregando-se à alegria, cafés, teatros, exposições, bons vinhos, descompromisso com a vida e fartura amorosa. Entretanto, é obrigado a adiantar sua volta devido à morte de sua mãe, episódio marcante em sua vida e em suas obras.

Encantado com a França, que elegeu Paul Fort como príncipe dos poetas no Lapin Agile, e contagiado com o Manifesto Futurista, de Marinetti, retoma *O Pirralho* e lhe dá um caráter mais literário, agora com colaboradores como Guilherme de Almeida, Ignácio da Costa Ferreira e Emílio de Menezes.

Em 1915, na coluna *Lanterna Mágica*, Oswald sai em defesa da pintura nacional, defendendo e tecendo elogios a pintores que traziam as novas técnicas da Europa em sua bagagem. Forma-se o Oswald cosmopolita, defensor de artistas livres, amores livres, da vida boêmia, experimentada e apreciada nos tempos em que passou viajando pela Europa.

O ano de 1916 foi ponto fundamental para a inclinação de Guilherme de Almeida ao mundo das letras literárias, pois:

(...) viu sua poesia divulgada, ao lado dos maiores nomes da época, nas revistas de maior circulação do Rio e de São Paulo; publicou, de parceria com Oswald de Andrade, o volume *Tréâtre Brésilien*, com duas peças escritas em francês, *Mon Coeur Balance e Leur Âme*; e ganhou o primeiro prêmio no concurso instituído pelo então prefeito Washington Luís para a escolha do brasão de armas da cidade. (...) [recebeu] o convite de Amadeu Amaral para que integrasse o corpo do Estadinho – edição da noite de *O Estado de S. Paulo* – libertou de vez o relutante causídico de qualquer envolvimento maior com as letras jurídicas (...) ⁵⁶

Todos esses fatores, e muitos outros, solavancaram a carreira do autor de *Raça*, transformando-o em um grande nome das letras brasileiras, propiciando a ele cargos como redator de *O Estado de S. Paulo*, diretor da *Folha da Manhã* e da *Folha da Noite*, fundador do *Jornal de São Paulo*, redator do *Diário de São Paulo*, membro da Academia Brasileira - e Paulista - de Letras, do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo, do Seminário de Estudos Galegos, de Santiago de Compostela, do Instituto de Coimbra, entre outros⁵⁷.

Sua produção literária caracteriza-se por uma multiplicidade de formas, tendências, temas, cenários e momentos, que possivelmente são um reflexo das diversas direções culturais existentes na época em que viveu, de sua postura em se manter aberto às manifestações culturais de seu tempo e ser herdeiro, por parte de pai, de um capital cultural que lhe proporcionou uma formação clássica.

Segundo Maria Helena de Queiroz⁵⁸, a crítica que girou e gira em torno de Guilherme de Almeida, em sua maioria, sempre se empenhou arduamente em enquadrá-lo em uma escola literária, ou seja, em rotulá-lo, gerando uma hipervalorização da escola em detrimento da própria literatura. Não obstante, a análise feita apenas de uma determinada obra de um autor acaba por sobrepor o conjunto, facilitando assim sua classificação, entretanto, cometendo graves erros se pensarmos a trajetória literária como um todo, principalmente se os processos expressivos, os recursos formais, empregados pelo poeta, ilustram o percurso da poesia brasileira:

A variedade [poética de Guilherme de Almeida] consiste nas formas distintas de se praticar a poesia (soneto, cantiga, quadra, redondilha, verso livre, haicai etc.) e nas diferentes tendências pelas quais passa (parnasianismo, simbolismo, modernismo

⁵⁶ BARROS, Frederico Ozanam Pessoa de. (org). *Guilherme de Almeida*: seleção de textos, notas, estudos biográfico, histórico e crítico e exercícios. São Paulo: Abril Educação, 1982, p. 4.

⁵⁷ Dados retirados da biografia de Guilherme de Almeida, encontrados no site da Academia Brasileira de Letras: www.academia.org.br

⁵⁸ QUEIROZ, Maria Helena de. *A variedade literária na obra poética de Guilherme de Almeida*, 2003. 202 p. Tese (Doutorado em Literaturas de Língua Portuguesa) UNESP, Assis.

etc.). E, do mesmo modo, no desenvolvimento de diferentes temas, que vão dos clássicos (amor, morte, fugacidade do tempo etc.) aos contemporâneos (a velocidade, a máquina, a cidade). Diferentes cenários (europeizante, grego, tropical) e momentos (séc. XII ao XX). Linguagem arcaica, quinhentista, moderna. Diante de tais aspectos, uma mudança de tom é percebida a cada novo livro de Guilherme de Almeida, não existindo, em sua obra, ‘sintoma de estadia definitiva’⁵⁹

Queiroz ainda cita a caracterização de Guilherme de Almeida feita por Manuel Bandeira, na qual ele identifica três fases do poeta: a primeira intitulou parnasiano-simbolista, a segunda modernista e, a terceira, de retorno às origens, aos temas e às formas das primeiras publicações. Entretanto, considera o modernismo do autor moderado, pois ele não se entrega ao verso livre, ou seja, se aproxima da estética modernista sem se distanciar de sua trajetória clássica. Inserido no movimento modernista, o autor se aproximou da ala nacionalista e exaltação à cidade de São Paulo, não dissociando seu aspecto político do campo literário.

Ao analisar a obra ficcional de Oswald de Andrade, Antonio Cândido, em *Digressão Sentimental sobre Oswald de Andrade*⁶⁰ e em *Os dois Oswalds*⁶¹, situa a ficção do autor em uma plataforma expressiva comum e dividida em três grupos: a Trilogia do exílio, o Par Miramar-Serafim, e Marco Zero.

Segundo o autor, Trilogia e Par foram engendrados mais ou menos entre 1915 e 1930, tendo praticamente o mesmo tipo de estrutura, mas guardam diferenças relevantes. A Trilogia contém uma retórica decadentista, é mais convencional e sentimental, um modo meio pelintra de origem decadentista, com imagens artificiais e grandiloquentes. Já no Par, identifica características modernistas, linguagem condensada e fulgurante, sarcasmo e humor, com ausência de sentimentalismo e a presença de imagens novas, ousadas e criadoras. Em Marco Zero, ele identifica a retórica naturalista com excessiva intenção ideológica.

Outro aspecto que o autor aborda é a questão da experiência pessoal e do humor inseridos em suas obras. Segundo ele, o Par representa a melhor ficção oswaldiana, pois há grande presença de experiência pessoal e humorismo; já A Trilogia é o oposto. Em Marco Zero não há nada de experiência pessoal e muito pouco humorismo. Assim, o autor defende que o que “atrapalhou” parte da Trilogia foi a *écriture artiste* e o decadentismo e, em Marco Zero, foi a documentação indigerida e a excessiva intenção ideológica.

⁵⁹ Idem, p. 09

⁶⁰ CANDIDO, Antônio. Digressão sentimental sobre Oswald de Andrade. In: *Vários escritos*. 4. ed. São Paulo: Duas Cidades; Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004. p. 33-61.

⁶¹ CÂNDIDO, Antônio. Os dois Oswalds. In: CANDIDO, Antonio. *Recortes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 36.

Cândido explora ainda a questão do sarcasmo e da relação de continuidade ou descontinuidade técnica. Em relação à primeira, sempre que Oswald acerta no tom do sarcasmo, da ironia ou da sátira, seus escritos têm melhor qualidade, o que acontece no Par a despeito da Trilogia e de Marco Zero. Entretanto, não se trata apenas de sarcasmo, mas este ligado aos processos poéticos, ou seja, Cândido considera seus melhores escritos os que possuem sarcasmo-poesia. Ele acredita que o mal de Oswald foi ter forçado sua natureza artística, sacrificando a composição sincopada em favor de sequências coesas, contínuas.

Dessa forma, ele sintetiza uma fórmula para caracterizar o melhor Oswald: Máximo de descontinuidade + máximo de sarcasmo-poesia = máxima expressividade.

2.2 Produções teatrais

A literatura acerca da história do teatro no Brasil, de modo geral, aponta que tal arte não conseguiu penetrar na vida social brasileira. Sábato Magaldi argumenta que essa visão pessimista do teatro nacional possui como deficiência o desconhecimento da perspectiva histórica e da situação do teatro mundialmente. E ainda expõe:

A eficácia de uma obra sobre o público está intimamente ligada à sua contemporaneidade absoluta. As grandes épocas do teatro se fizeram com peças criadas no momento, na língua original de representação. Um autor de gênio escreve para ser ouvido, naquele instante, por um público ávido de reconhecer-se nos diálogos. Fugir desta lei importa em trazer ao espetáculo outros valores, que não são os da comunicação direta entre texto e platéia. Essa verdade elementar não desmente pelas antecipações da obra de arte, que muitas vezes só pode ser plenamente apreciada no futuro.⁶²

Podemos utilizar a transgressão da lei entre a obra e a contemporaneidade, citada por Magaldi, para promover análises que não se prendam somente à crítica interna das obras, mas que possam refletir conceitos e representações da sociedade brasileira a partir do teatro.

No Brasil, a produção acadêmica sobre o teatro teve início a partir da década de 1970 em virtude do deslocamento de diversos artistas e intelectuais do gênero dramático para as universidades – em razão da repressão e da censura instaurada pelo regime militar em 1964, e aprofundada em 1968 com o AI-5 –, inaugurando uma nova etapa crítico-reflexiva do teatro brasileiro, gerando pesquisas e aprofundamentos teóricos em variados setores da atividade teatral.

Em meio à predominância da história política e econômica, tem início, na historiografia brasileira, a preocupação em utilizar a literatura como fonte de pesquisa histórica – sobretudo com o trabalho pioneiro de Nicolau Sevcenko, *Literatura como Missão* – porém, o que se percebe nestes estudos, que contemplaram a literatura sobremaneira o romance e a poesia, é a pequena inserção da temática teatral em uma perspectiva histórica.

A maioria das publicações acerca do assunto surgem das mãos de críticos teatrais, cujos trabalhos, na maioria das vezes, priorizam questões formais, estéticas, comparativas e descritivas, como *História concisa do teatro brasileiro*, de Décio de Almeida Prado, e *Panorama do Teatro Brasileiro*, de Sábato Magaldi.

⁶² MAGALDI, Sábato. *Panorama do teatro brasileiro*. São Paulo: Global, 1999, p. 11.

Os estudos históricos recentes que tomam peças teatrais como objeto de análise priorizam certos autores, temas e épocas, a exemplo de Nelson Rodrigues, da censura ao teatro no Estado Novo e do período do regime militar de 1964, respectivamente. Percebe-se, nessas formulações, que estes dois períodos guardam relações: um exemplo é o resgate, na ditadura militar, da peça *o Rei da Vela*, de Oswald de Andrade, escrita no período de Vargas e impossibilitada de ser apresentada devido à censura em 1937.

Oswald de Andrade tem sido tema de diversas dissertações e teses, em sua maioria na área de Literatura, às quais primam por análises de juízos estéticos e formais, distanciando-se de seus contextos sócio-culturais ou restringindo-se a discutir a arte como reflexo da sociedade ou seu inverso, o que não é o foco em um estudo histórico. O mesmo ocorre com Guilherme de Almeida, embora em número reduzido em comparação aos dedicados a Oswald, limitando-se à fortuna crítica, biografia, sua contribuição para a cristalização de uma identidade paulista e análise semiótica.

Quando se trata de Oswald e sua produção teatral, os estudos priorizam três peças: *O Rei da Vela*, *O Homem e o Cavalo* e *A Morta*, consideradas produções antropofágicas em que se devoram modelos literários estrangeiros ao invés de imitá-los, atacando os códigos sociais, morais e literários por meio da paródia e do sarcasmo, a fim de se criar uma linguagem literária brasileira e tratar dos problemas nacionais a partir de um nacionalismo político e econômico. Nota-se que a escolha destas obras, longe de ser aleatória, reflete o interesse em demonstrar que, além da poesia e do romance, o autor possui características em sua produção teatral de inovação radical, ruptura com um passado artístico e a construção de uma linguagem nova.

Sábato Magaldi, em *Teatro da Ruptura: Oswald de Andrade*, utiliza-se da análise das três peças supracitadas a fim de questionar o consenso da crítica teatral que considerava *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues, como marco da literatura dramática moderna no Brasil, promovendo uma “justiça histórica” ao concluir que diversas inovações encontradas nos textos do teatrólogo carioca já se faziam presentes nas três peças escritas na década de 30 por Oswald.

O norte-americano David George analisa o teatro no contexto da antropofagia, considerando-o como arte autônoma e relacionando-o nesta fase ao nacionalismo do *Manifesto Antropofágico* e a uma das metas principais do Modernismo: “superar a dependência cultural em todas as suas manifestações, através da renovação dos paradigmas

primitivos da ontologia e da linguagem; conquistar a independência política, libertando a nação do legado do colonialismo”⁶³. O autor utiliza-se de *O Rei da Vela* para demonstrar tais características, incluindo o nacionalismo econômico presente na época.

Outro autor que se pauta nesta “trilogia da devoração”, como são consideradas as peças, é Carlos Gardin⁶⁴ – ator, diretor e pesquisador de teatro – que propõe observações e experimentações semióticas e intertextuais, promovendo comparações entre outros contextos e obras, e dialogando teoricamente com Brecht a fim de demonstrar a forma canibalesca destes teatros, que considera de ação ética, estética e moral.

Por fim, há o trabalho de João José Cury⁶⁵, em que o autor analisa a ideologia e a intertextualidade nas três peças, traçando uma evolução ideológica em um movimento dialético que vai da denúncia da estratificação social capitalista na primeira, segue por um socialismo utópico na segunda e chega ao lirismo anarquista na última, nas quais Oswald usa como bases teóricas autores como Marx, Engels, Lênin, Stalin, Trotsky, Rosa Luxemburgo, entre outros.

Já Guilherme de Almeida conta com poucas produções teatrais, limitando-se às duas peças em francês e o *Estudante poeta*, de 1943, em parceria com Jaime Barcelos. Entretanto, seu maior reconhecimento em relação ao teatro consiste em suas traduções, como *Entre quatro paredes (Huis Clos)*, de Sartre, e *Antígone*, de Sófocles. É inegável, para a crítica, sua capacidade em relação a traduções de diversas línguas para o português.

Viu-se, nos estudos acerca da literatura, que o teatro se encontra em segundo plano, nas análises da obra oswaldiana há a predominância do enfoque na trilogia da devoração, e no caso de Guilherme de Almeida, este começou apenas recentemente a receber a atenção da academia. Sendo assim, são poucos os trabalhos que tratam das peças em francês.

Devido às peças se passarem em ambientes luxuosos, possuírem como personagens pessoas da “alta” sociedade, terem sido escritas em francês e com declarada presença de intelectuais franceses em sua composição, resgatar-se-ão as principais características do teatro francês e brasileiro em vigência na época, enfocando as transformações pelas quais passaram as artes na França fin-de-siècle, no Brasil e em São Paulo em fins do século XIX e início do XX.

⁶³ GEORGE, David. *Teatro e antropofagia*. São Paulo: Global, 1985, p.17.

⁶⁴ GARDIN, Carlos. *O Teatro Antropofágico de Oswald de Andrade: da ação teatral ao teatro de ação*. São Paulo: Annablume, 1995.

⁶⁵ CURY, José João. *O teatro de Oswald de Andrade: ideologia, intertextualidade e escritura*. São Paulo: Annablume, 2003

Na França fin-de-scècle, houve modificação nas peças teatrais devido às mudanças de gosto das elites burguesas do período, haja vista que passaram a cultivar novos hábitos. Este teatro burguês versava, principalmente, acerca do amor, de aventuras românticas, do conflito social, de feitos históricos, da ambição, enfim, perpassavam temas quase sempre ligados ao dinheiro. Entretanto, o teatro popular era baseado em eventos cotidianos, com representações ornamentais possibilitadas pelos avanços técnico e científico⁶⁶.

Segundo Hobsbawn⁶⁷, havia nessa fase uma crise de identidade burguesa que se refletia nas transformações das artes, que perderam suas referências e inovaram-se. A arte passa a atrair pessoas comuns, com exceção parcial da literatura, devido à junção da tecnologia com a análise do mercado de massas. Além disso, há a elevação do poderio econômico da classe média urbana, atentando-se mais à cultura, e o aumento da classe média baixa e de setores das classes trabalhadoras mais instruídas, fatores que geraram o aumento considerável do número de teatros na Europa e na América, de reprodução de telas, de publicações, do número de leitores, da alfabetização em massa, entre outros.

No Brasil, os novos hábitos burgueses do início do século XX, ligados a um gosto consumista, tiveram reflexos no teatro e no gosto do público. João do Rio é nome de destaque do período, com *A bela Madame Vargas* no Teatro Municipal do Rio de Janeiro a partir de 1912. Tal autor construiu a peça a partir de dilemas e problemas ocorridos com Hortênsia Vargas, viúva que luta para manter seu status social apesar das dívidas crescentes. Jeffrey Needell⁶⁸ afirma que as peças de João do Rio, assim como as de Coelho Neto, contemplavam grande sucesso entre as elites, pois eram ligadas a aspectos europeus e associadas ao consumo material.

Tinham grande sucesso o music-hall, o cabaré, a opereta, o vaudeville, a revista e o circo, caracterizados pela alternância de quadros, danças, malabaristas, paródias, enfim, peças que divertiam o expectador das novas metrópoles mundiais ocidentais, tendo como meios para divisão social o preço dos ingressos e os gêneros das encenações.

Devido aos gêneros ligeiros, em alta, fazerem sucesso junto à plateia, autores e donos de teatro começaram a promover o teatro por sessões a partir de 1908, no Rio de Janeiro, com o objetivo de concorrer com a opereta, a revista e o cinematógrafo, dando origem aos cine-

⁶⁶ WEBER, Eugen Joseph. França fin-de-scècle. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

⁶⁷ HOBSBAWM, Eric. *A era dos extremos: o breve século XX – 1914-1991*. São Paulo: Companhia das Letras.

⁶⁸ NEEDELL, J. D. *Belle Époque tropical*. Sociedade e cultura de elite no Rio de Janeiro na virada do século. Trad. Celso Nogueira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

teatros. Entretanto, a elite cultural passou a exigir uma arte e cultura nacionais de qualidade que, no caso, ligar-se-ia ao estilo europeu⁶⁹.

Assim como ocorrera com os literatos, pintores, historiadores, jornalistas, políticos, entre outros já abordados, diversos intelectuais buscaram construir uma identidade nacional por meio do teatro, unindo-se à Academia Imperial de Belas Artes e ao IHGB na luta pela regeneração do teatro nacional a partir de uma estética realista. Havia iniciativas governamentais, instituições de caráter cultural e políticos envolvidos nessa empreitada. Para isso, haveria necessidade de se construir uma Literatura Dramática autenticamente nacional e promover a educação estética do povo, a fim de configurar o Brasil entre os grandes produtores e encenadores de teatro em âmbito internacional.

No Rio de Janeiro, em 1912, a Prefeitura contratou Eduardo Vitorino para promover autores nacionais no Teatro Municipal. Surgiram, nessa fase, as Companhias: Leopoldo Fróes, Dramática Nacional e Abigail Maia, com o objetivo de abandonar estrangeirismos, criticar o teatro musicado e lutar em favor da constituição de um teatro de caráter nacionalista que levava em conta o gênero literário e não o gosto do público.

A questão da representação da grandiosidade do povo paulista, que gerou o sentimento de paulistanidade, ultrapassa os limites do Estado de São Paulo, fazendo-se presente até em autores cariocas como João do Rio, representando o estado como civilizador, local do progresso: “São Paulo é o civilizador! (...) Gente, gente de verdade, povo capaz, ativo, forte, civilizado (...) neste país estou sempre bem. E o substantivo país sai-me como a verdade espontânea e irreprimível”⁷⁰.

Tendo contato com textos de Oscar Wilde, Maeterlinck, Henry Baille e Henry Bernstein, assim como em um ambiente burguês da cena teatral brasileira, Oswald e Guilherme têm seus primeiros contatos com o teatro e passam a trabalhar intelectualmente a partir dos elementos a eles fornecidos por essa conjuntura.

⁶⁹ MENCARELLI, F. A. *Cena aberta: a absolvição de um bilontra e o Teatro de Revista de Arthur Azevedo*. Campinas: Editora da UNICAMP, Cecult, 1999.

⁷⁰ SCHAPOCHINICK, Nelson (Org.). *João do Rio: um dândi na Cafelândia*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2004, p. 44.

2.3 *Mon coeur balance e Leur âme*

Mon Coeur balance ocorre em um terraço de hotel de uma praia elegante do Guarujá, litoral de São Paulo. Ao contrastar o conflito dos protagonistas com o clima de férias na praia, temos Marcela, Gustavo e Luciano como protagonistas e uma gama de personagens como plano de fundo.

Marcela é caracterizada fisicamente como loura e sua mãe afirma que ela tem dezessete anos. Possivelmente descende de uma família de posses do Paraná em que seu pai, já falecido, explorava uma vasta fazenda cercada de imensos pinheirais e não apreciava a vida febril das grandes cidades. Ela estudou no Rio, no colégio interno Sacré-coeur da Tijuca e, após a morte do pai, a propriedade é vendida e se muda com a mãe para uma mansão em São Paulo. Luciano, em uma de suas conversas com Gustavo, diz que ela não é uma simples dona de casa, pois tem umas “ideiazinhas” e, por isso, não é para ele.

Luciano é apresentado como um homem de 30 anos e empenha-se sempre em aconselhar Gustavo, que se refere a ele, mais de uma vez, como alemão. Gustavo é caracterizado como um rapaz barbeado e um *blagueur*. Luciano o vê como um jovem meio leviano, um pouco maluco, idealista, um fazedor de sonhos que vive em um mundo irreal.

Os outros personagens que povoam o ambiente são Madame Doria, mãe de Marcela, viúva, com aproximadamente 30 anos e Luciano a tem como aventureira; Madame Dunloup é exilada belga antes da guerra e “está na idade em que não se tem idade”⁷¹; Helena tem dezesseis anos, é ingênua, totalmente colegial e é noiva de Carlos, um bacharel; Signora Belloni é uma cantora de voz; Dr. Mendes é um médico sem clínica “muito bem cuidado, muito cuidadoso, bastante idiota e muito convencido de que não é”⁷²; o Coronel, sempre à paisana, “não é guerreiro, nunca foi”⁷³ e pertence a uma classe pacífica de coronéis da nossa terra; Jornalista, “uma espécie de homenzinho caprichosíssimo no trajar”⁷⁴; M. de Souza-Cliff, pai de Helena, viúvo, tem fazendas, tem tiques, como o de pronunciar o nome completo das pessoas, e tato; um Inglês o qual fica ao fundo lendo seu jornal e se move apenas no

⁷¹ ANDRADE, Oswald de. *Mon coeur balance; Leur âme*: em co autoria com Guilherme de Almeida. São Paulo: Globo, 2003, p. 31.

⁷² Idem

⁷³ Idem

⁷⁴ Idem

terceiro ato, quando passa pela cena sem cumprimentar ninguém, de maiô muito curto e uma toalha na mão; uma família inglesa; garçons; carregadores; e todo o universo da praia.

A peça é construída em quatro atos, característica do simbolismo, que dá à história o andamento vagaroso da delicadeza e do meio-tom.

No primeiro ato, o cenário é apresentado com decoração tropical. Madame Dunloup vende bilhetes de um *cotillon* para ajudar os órfãos belgas da guerra. Os diálogos guardam uma aparente superficialidade que lembra o teatro de João do Rio, muito apreciado por Oswald de Andrade, assim confessado pelo autor em suas memórias. Demonstra-se que Gustavo ama Marcela, mas Luciano o adverte de que ele é muito jovem, inocente, de alma sensível e que Marcela não é para ele, pois ela é muito inglesa, muito *flirting-girl*. Gustavo não sabe se Marcela ainda o ama e, ao pressioná-la, ela muda de assunto e chama Luciano para um passeio a três.

No segundo ato, o diálogo ocorre principalmente no salão, pois está ocorrendo a festa dos belgas. Gustavo declara seu interesse de casamento a Marcela, mas ela se esquiva utilizando argumentos em relação à sua mãe, que poderia não aprovar. Luciano diz a Marcela que a ama, mas esta também não se pronuncia em relação a ele. O ato deixa clara a figura da mulher como criatura perturbadora, que não dá paz aos homens.

O terceiro ato começa com um diálogo entre Gustavo e Luciano, após passarem a noite jogando e perderem. Eles conversam essencialmente sobre Marcela, Madame Dória e o falecido Sr. Doria, sobre o qual a viúva pouco se pronuncia. Luciano aconselha Gustavo a renunciar a Marcela, pois ela não é uma simples dona de casa e sua mãe é uma aventureira. Gustavo diz que, com isso, ele a ama mais, pois a ama como se ama em Shakespeare, aceitando por antecipação todos os quintos atos. Luciano, então, declara que rivaliza Marcela e os dois brigam. Luciano afirma que apenas se aproximou de Marcela, pois é seu melhor e único amigo e que, para o seu bem, estava se sacrificando por Gustavo. Não há dados concretos na peça em que possamos nos basear para julgar se Luciano estava sendo honesto ou falso. Marcela chega à cena e os dois exigem que ela faça sua escolha. Ela fica encabulada, diz que seu coração balança – título da peça *Mon Coeur Balance* –, solta uma grande risada e corre para o mar, terminando o terceiro ato.

No quarto ato, Gustavo informa a Luciano que Marcela partiu pela manhã, contrastando com o clima de entusiasmo gerado pelo anúncio do noivado de Helena e Carlos. Os dois parecem estar apartados dos outros hóspedes do hotel, que Luciano chama de

“multidão multicolor e ignóbil”. Os dois, conversando, concordam que ela terá o mesmo futuro que sua mãe e que um dia seu coração balançará entre lamentações e remorsos. Enquanto se comemora o noivado, os dois lamentam. Gustavo usa uma imagem que será utilizada também em *O rei da vela*: “Sempre marchas nupciais lado a lado das marchas fúnebres”. Gustavo e Luciano estão de saída para um passeio na praia, convidam Carlos para acompanhá-los, o qual, “preso” por Helena, não aceita. Luciano diz a Gustavo para irem, então, em direção à vida, ao que Gustavo complementa que poderia ser em direção à morte. Luciano coloca as mãos nos ombros de Gustavo e diz: “Entre a vida e a morte... nosso coração balança”.

Sendo assim, a peça foi rigorosamente dividida em quatro atos, dos quais o primeiro apresenta a indefinição de Marcela em relação a Gustavo; o segundo em relação a Luciano; no terceiro, em que o coração dela balança entre os dois; e o quarto apresenta o desfecho, em que ela vai embora repentinamente e ficam os dois sozinhos.

Na peça, os autores não discutem explicitamente acerca das questões mundanas, como a Primeira Guerra Mundial, embora, implicitamente e a partir da caracterização das personagens, possamos chegar a conclusões plausíveis sobre este assunto. Percebe-se que a perspectiva não é a da mulher, mas dos homens, cujo principal assunto é a mulher indecifrável, e os dados são apresentados pelos dois e não por frases da própria Marcela, a qual desaparece sem deixar conclusões.

A peça *Leur âme* se passa em São Paulo, aproximadamente entre 1915/16, mas no último ato dá um salto de sete anos. Os protagonistas são Natália, tratada pelos íntimos como Natá, a mulher mais bela da cidade; George, o homem enganado; e Gastão, um virtuoso do amor que sofre por sua qualidade.

Outros personagens servem de pano de fundo: Emma e Carlotinha, respectivamente filhas mais velha e mais nova de Natália e George; Madame Lima, uma visita apressada e inconveniente; Julieta, uma “criadinha”; Carlos, um jovem filósofo vegetariano; Motta-Pai, o bom burguês; Motta-Filho, filho do bom burguês; Padre Giovanni; Yato, um criado japonês; dois *clubmen*; clientes; garçom; criado; carregador.

O primeiro ato inicia-se na casa de Natália e George, no bairro Higienópolis, com Natália marcando um encontro com Gastão. Como a peça tem início já com o diálogo, os autores utilizam-se da visita de Madame Lima para pôr em voga os problemas ocorridos na história, pois Natália comenta com ela sobre sua desconfiança em relação à fidelidade de George, o qual a ignora. Madame Lima a aconselha a ter um caso e indica Gastão, ao que

Natália recusa. Madame Lima vai embora. George surge na cena com demonstrações de carinho e, ao saber que Natália vai à casa de Henriqueta, não quer deixá-la, pois não gosta da mulher e deixa perceber certo ciúme de Gastão, que sempre se encontra lá. Discutem. Gastão diz que o amor não traz felicidade. Carlotinha aparece em cena e há uma demonstração de amor e possessividade de Natália em relação a ela. Natália afirma a George que vai à casa de Henriqueta e que vai levar Carlotinha.

No segundo ato, dividido em dois quadros, apresenta-se primeiramente a intimidade de Natália e, posteriormente, a intimidade de George, em cenários divergentes. O primeiro quadro se passa no quarto de Gastão em que, após terem tido relações sexuais, conversam. No diálogo, Gastão diz que possui seu corpo, sua juventude, sua alma, sua honra, mas que quer seu amor, seu coração. Ao dar a entender que Natália sonha com outro, ela confirma e diz que George é o seu único amor verdadeiro. Após alterações de humores, afirma que é Gastão que mais ama. Ele afirma que não suporta dividir o amor e fala em suicídio, pois comprometera seu orgulho. Diz que sabe de todas as verdades sobre o passado de Natália – que ela mesma contou –, como seu histórico de garota sensual, mas que é o presente que não o deixa em paz.

Saber do passado simboliza, para Gastão, ter a alma de Natália e, quando ela diz que é ele seu maior amor, ele sente que perdeu sua alma, sua conquista mais “gloriosa e pungente”. Natália altera seu discurso novamente, afirmando que está com ele, mas ama George. Ela sai e ele, olhando para o espelho, diz para si mesmo: “Palhaço, eis o destino que você quis”, e pensa em derrotar George no pôquer como forma de vingar-se.

No segundo quadro, em contrapartida à cena íntima de Natália e Gastão, ocorre um diálogo em um salão de um grande clube elegante. George entra e logo tem início uma conversa sobre a figura feminina entre ele, Carlos, Motta-Pai, Motta-Filho, chegando, mais tarde, Gastão. George diz que a mulher só é inteiramente nossa quando começa a nos aborrecer e Carlos chama George de “homem dos paradoxos”. George completa: axiomáticos. George diz que a vida é a mulher. Carlos diz que não é a mulher e inicia-se uma discussão.

Gastão entra em cena e George pergunta a ele se a mulher é a vida. Gastão, concordando com Motta-Pai, diz que tem que escolher o meio termo. Ele diz que Bourget é o mais fino conhecedor do amor, pois afirma que o homem tem a idade de seu sexo, complementando que a mulher também, não só a idade, mas a vida de seu sexo. George acusa Gastão de só querer ver a mulher no lado material, de colecionar corpos frágeis, que por sua natureza são incapazes de resistir aos homens. Diz a ele para procurar a alma delas e que

fracassará, pois fogem, são coisa fina, flexível, deslizam, e completa: “pensamos que temos, mas escapam-nos sem percebermos, retomam seu misterioso voo para o vácuo, para o nada...”. Carlos diz que é simples ilusão, que deviam criar a ótica do amor e George coloca que “O amor nunca revela as almas. Veste-as muito bem: é um grande modista da Rue de La Paix, isto que é”. George dá a entender, então, que o amor é superficial e consumista, vinculando-o a uma mercadoria.

Carlos afirma que são inconcebíveis amor e paz, e George, de acordo, argumenta que a paz é uma forma comodista da felicidade e o amor nunca nos dá felicidade. Ele racionaliza o caso dando um exemplo como se fosse uma aventura do passado, mas fica claro que se trata de Natália: fala que amou depois de ter tido o objeto amado, mas que pressentia uma sombra se infiltrando entre ele e ela. “Querendo ser amado, eu amei”.

Carlos pergunta sobre a sombra. George diz que a sombra possuiu o corpo e o coração dela, mas foi na alma que se agarrou. Gastão pergunta a George se não é a alma, o coração. George diz que não. Nesse momento, há na conversa a tentativa de distinguir alma de coração.

George afirma que a alma é sutil, assustadora, inatingível, mas que quando a encontrou, ela estava fundida no corpo e no coração, e isso é o “amor-amor”. Motta-Pai diz que tem amor-amizade apenas. George diz que isso é o que acontece com a maioria dos homens. Gastão pergunta: casados? George confirma, mas diz que isso não impede que eles tenham o amor-amor. Gastão pede um exemplo e ri com maldade. George se cala.

Motta-Pai diz que a felicidade está na família. Carlos pergunta o que Gastão acha. Ele diz que traiu Adão e ele o pagou em dobro. Carlos diz “não admito que um belo homem como você tenha feito corte à velha mãe Eva. Isso que dizer que você fala por símbolos” e Gastão responde: “E no entanto foi mesmo com Eva. O meu caso é um triste incesto simbólico”.

Optou-se por descrever esse quadro de forma minuciosa, pois se percebe que Oswald e Guilherme têm a intenção de promover uma análise psicanalítica do amor de Gastão pela mulher inatingível.

O terceiro ato ocorre na casa de campo de George, localizada no subúrbio de São Paulo, e inicia-se com um diálogo entre Gastão e Emma, agora com 12 anos, que ele não via desde os sete, pois viajou durante cinco anos. Com a menina, retoma a discussão sobre a diferença entre alma e coração, pois Emma comenta que o Padre Giovanni ensinou a ela que o céu é para onde vão as almas. Ele pergunta o que é a alma e ela responde que é o coração.

Após uma pausa para o café, a menina comenta que adora fechar o seu cachorro na sala, enquanto se põe ao piano, e o ouvir urrar. Gastão diz que quando ela for uma mulher, adorará fazer isso com os homens. Emma, confusa, pergunta se ele a acha má. Ele diz que não, mas que as mulheres fazem os homens berrarem de dor e ela nunca irá entender, fará isso “e pronto”.

George adentra a sala, Emma sai de cena com a desculpa de George que iria mostrar sua biblioteca de patologia, pois a solidão levou-o a esses estudos. George não contou à filha que a mãe fugiu com um caixeiro-viajante – mentiu que morrera em um acidente –, sendo egoísta na dor, saboreando-a sozinho. Gastão faz uma brincadeira, George diz que o inveja por isso e Gastão diz que sempre se inveja a *gaieté* dos palhaços. George afirma que ainda ama Natália e pergunta se, em suas viagens, Gastão a viu. Este diz que tem quase certeza que a viu em Tenerife, acompanhada, mas sem Carlotinha – Natália levou-a quando fugiu. Gastão afirma que, após ir se afastando da ilha, viu a trágica paisagem de sua alma.

Gastão diz que chegou a uma conclusão sobre a mulher: vê-a como uma irmã, pois a mulher é igual ao homem em matéria de amor; não se engana sobre ela, mas sobre seu tipo ideal, e que se resignou a fazer cinismo em matéria de amor. A partir de um exemplo dado, se perguntam “Quem sabe se no amor não há, também, um desejo inconsciente de enganar aquele que amamos?”, caindo no paradoxo. Gastão define a mulher como “animal subjetivo”, pois o que ela faz e diz só faz sentido para ela. George diz que elas são “paradoxos de longos cabelos, ligeiros e ondulantes, como sua alma”.

Na última cena, chega o Padre Giovanni para a aula de catecismo de Emma. George sai para recebê-lo e ela se empolga. Gastão pega seu caderno e lê: “o amor é um dom de Deus”. Ele pergunta se ela concorda, e a menina diz que antes o amor é obra do diabo, pois todos os amores vêm do primeiro amor: “Adão e Eva... A Serpente...”. Diz que não contará isso ao Padre, pois não é louca. Gastão a olha, chora e diz: “(...) eu amei uma mulher...”. Emma pergunta: “Então?”. Gastão então conclui a peça dizendo: “Ela se parecia com você...”.

Em *Leur âme* há o mesmo ocorrido que em *Mon coeur balance*, a saber, a sedução de dois homens pela mesma mulher a qual, ao final, os abandona sem dar explicações. Embora haja uma aproximação entre as personagens das duas peças, as masculinas são invertidas, pois na primeira Gustavo, *blagueur*, está mais ligado à Marcela e Luciano o abala; na segunda, George é casado com Natália, enquanto Gastão, *blagueur*, é o amante.

Além dessas semelhanças, os autores apresentam, como afirma Magaldi, senso da construção teatral e o diálogo leve e fluente, pois cada cena encadeia-se na anterior e prepara a seguinte, crescente, até o desfecho.

3º CAPÍTULO
BRASIL-FRANÇA

3 BRASIL-FRANÇA

O fato de as peças terem sido escritas em francês em pleno fervor nacionalista pelo qual passava o Brasil e o estado de São Paulo é um fator importante para o questionamento acerca da elevada presença da cultura francesa no país. Além disso, são citados diversos intelectuais franceses direta ou indiretamente ao longo das peças, mas podendo ser entendidos de forma específica por Oswald e Guilherme, não sendo utilizados como mera cópia, mas baseando-se em seus preceitos a fim de analisar a realidade em que viviam e questionavam.

Sábato Magaldi, ao entrevistar Guilherme de Almeida e questioná-lo sobre os motivos pelos quais eles escreveram em francês, disse que foi ideia de Oswald, pois ele estava em um relacionamento com uma francesa e a convivência dos dois era muito francesa, pois falavam no idioma dela dentro de casa. Além disso, Guilherme afirmou que o autor de *Serafim Ponte Grande* disse-lhe que, no Brasil, não tinha teatro ainda, mas que para ser universal era preciso escrever em francês.

Até o momento, os raros autores que trataram das peças entenderam essa questão a partir de um típico gesto “pré-modernista” ao sul do equador, ou deixaram a entender uma possível radicalidade dos autores, ou ainda não se prestam a analisar estes fatores.

Afastando-se dessas abordagens, utiliza-se, aqui, uma bibliografia específica acerca do assunto, buscando, em periódicos da época, a receptividade das peças e analisam-se as peças, mesmo que parcialmente, à luz das ideias de autores franceses encontradas até o momento nas obras.

3.1 Recepção das peças pela mídia escrita

As críticas das peças, encontradas na imprensa escrita de São Paulo até o momento e, em alguns casos, nos Rio de Janeiro, são, na maior parte das vezes, elogiosas, mas em sua maioria ou criticam o fato delas terem sido escritas em francês ou são indiferentes a isso.

Devido a diversos jornais anunciarem para as 15 horas do dia 06 de janeiro de 1916, a leitura de *Mon coeur balance* na redação de *A Cigarra*, delimita-se primeiramente o mês de janeiro para vasculhar tais publicações. O segundo período abarca o mês de dezembro de 1916, pois, como afirma Oswald em suas memórias e *O Estado de S. Paulo* no dia 17 de dezembro, havia terminado, no dia anterior ao artigo no Teatro Municipal de São Paulo, uma série de espetáculos organizados por Lugné Poe, sendo o último dia dedicado a autores brasileiros que escreviam em francês, o que o jornal afirma serem poucos.

Sábato Magaldi, ao analisar um caderno de recortes de jornais de Guilherme de Almeida, encontrou um artigo do *Correio Paulistano* em que o periódico coloca:

(...) concluíram há poucos dias uma bela peça teatral (...) A peça, para nós, não devia ter sido, como foi, escrita em língua francesa. Se aquela literatura é já tão rica e a nossa relativamente paupérrima, por que motivo moços de tão formosos talentos, que todo mundo sabe que conhecem profundamente a formosa língua de Victor Hugo, não se entregam exclusivamente à cultura do seu idioma, que foi também o de Machado de Assis e Eça de Queiroz, e que afinal em nada é inferior àquele que tem sido, infelizmente, o maior delírio das nossas gerações ilustres, mediocres e desclassificadas? Questão de gosto, talvez, ou de opinião. E a isso nos referimos apenas por um desencargo de consciência e talvez por extremado patriotismo, pois não é agradável constatar que, na hora em que Bilac fala do ressurgimento do nacionalismo, a nossa mocidade, tão brilhante e prometedora, fala, escreve e pensa... em francês.⁷⁵

Já no dia 07, começam a aparecer as críticas de cunho elogioso.

O Estado de S. Paulo escreve sobre as peças.

Conforme estava anunciado, (...) hontem, na redação d' "A Cigarra", a leitura da peça "Mon Coeur Balance", dos Srs. Guilherme de Almeida e Oswald de Andrade, estando presente um seletto e relativamente grupo de homens de letras. A comédia (cremos não errar chamando-lhe assim) é em quatro atos e escrita em frances. Por que em francês? Perguntará o leitor, intrigado, achando que um Almeida e um Andrade, escrevendo no Brasil, para brasileiros, estavam na obrigação de escrever na língua deles e do País. Não podemos responder à pergunta, e não nos admiramos se os próprios autores da peça não souberem responder

⁷⁵ Correio Paulistano, 13.01.1916

satisfatoriamente. Diremos apenas que eles são moços, quase uns meninos, e que o verdor dos anos explica essa e outras extravagâncias.

O enredo é simples. No Guarujá, no meio de um pequeno mundo frívolo e brilhante de fazendeiros viajados, de estrangeiros ricos e de “parvenus” indígenas e alienígenas (...) um quadro de costumes com uma “tranche de vie”⁷⁶,

O Pirralho, em 8 de janeiro, assinado por Dolor de Brito, apresenta:

O pirralho compõe-se de uma roda literária (...) mas que vai se impondo guilhardamente no meio literário brasileiro, desde Juó Bananére, o popular cronista tão elogiado pelo Estado e que a política (arceanhou?) do nosso meio para uma revista de oposição ao candidato à presidência do Estado, passando por Cornelio Pires, uma quase creatura nossa, até Oswald de Andrade e Guilherme de Andrade e Almeida, duas genuínas individualidades literárias criadas e desenvolvidas pelo Pirralho, brejeiro e traquinas.

Guilherme de Andrade e Almeida é o brilhante poeta cujos primeiros vãos foram iniciados aqui e aqui continua luzindo e brilhando, dando-nos de preferência a primazia da publicidade dos versos admiráveis que compõe e que quase em todos os nossos números ornamentam as nossas colunas.

Oswald de Andrade, muito moço ainda fundou o Pirralho, já lá vão cinco annos, e aqui brilhou desde a satyra mais leve até ao mais pesado artigo de fundo, dirigindo com raro brilho o Pirralho que elle ama, estima, apesar de agora, estar de nós separado.

A mim também identificado com o Pirralho a que empresto há quattros annos o obscuro (concurso?) da minha intelligencia, é me gratíssimo noticiar o apparecimento da peça theatral de Oswald de Andrade e Guilherme, esses dois dedicados companheiros amados de jornada literária.

Foi na noite de natal.

Convidados pelos auctores eu e Sampaio Freire, o primoroso poeta, gostosamente nos dirigimos para a residência de Oswald e, com o Maximo interesse nos predispuzemos a ouvir a *Mon coeur balance*, que nasceu de uma brincadeira literária e se transformou numa peça de valor.

Francamente não acreditávamos na existência de uma peça theatral.

Antonio Define, um dia, com os olhos illuminados de entusiasmo, numa mesa de (...), já me havia fallado do *Mon coeur balance*, cheio de fé, com ridor vibrante do contentamento.

Quis o bom fado que na noite de Atal, natal também para mim de uma peça admirável que faz honra aos seus dois talentosos auctores, eu fosse me convencer da realidade de um grande acontecimento literário.

De facto *Mon coeur balance* era uma peça em quatro actos, leves, (?), magnificamente bem apanhados, cheios de emoção e de vida.

A leitura começou as duas da madrugada. A´s 4 e meia, ainda estávamos presos ao seu encanto.

As obras perfectas, não podem ser assim escriptas quase de um jacto entre uma iada e uma phrase de espirito, mas os moços de talento ás vezes de uma palestra intelligente tiram e concebem obras literárias quase perfectas.

É o caso de Guilherme de Andrade e Oswaldo.

Um dia, combinaram fazer uma peça, que não seria publicada, para os íntimos, mero entretenimento literário.

Mas a peça saiu tão bôa, que os amigos exigiram a publicidade, e se possível for a representação e o *Correio Paulistano* teve a primazia, publicando acompanhada de rasgados elogios, uma scena de *Mon Coeur Balance*.

De facto a nóva peça está talhada a ruidoso successo.

⁷⁶ O Estado de São Paulo, 07.01.1916.

É uma scena da vida real.

(Ma céils??), esse conhecido typo de profissional do flirt, habitue das praias elegantes de banho e Gustave e Lucien, um, romântico e apaixonado, outro, se blazonando de forte, mas apaixonado também, são os principaes heroes do Mon coeur balance.

Afora esses ha Momes, um coronel e um jornalista, figuras conhecidíssimas que todo publico já vio e que se parecem com creaturas com quem temos convivido, com quem temos tratado.

Em torno dessa paixão romântica de um, e forte de outro, por essa encantadora creatura que é Marcelle, gira toda a peça.

É uma comedio drama, moderna, real, encantadora.

Há scenas de uma admirável naturalidade e de encantos literários extraordinários.

Terá Mon Coeur balance senões em matéria de thechnica theatral? Não sabemos.

Como dramatisação de acontecimento da vida real é perfeita a peça que Guilherme Almeida e Oswald de Andrade em bôa hora escreveram.

Só isso basta para recommendar a peça á consideração intellectual de São Paulo e do Paiz, muitos applausos merecendo, os dois talentosos moços.

Mon coeur balance é escripta em francês. Acham uns que é um defeito. Acham outros que não.

Sendo a peça conjuncto de scenas refinadamente elegantes, acham os segundos que só em francês poderia ser escripta.

Os nacionalistas, os fascinados pela palavra mágica de Bilac, pensam que não.

Emfim as obras de valor, uma vez accessíveis ás nossas intelligencias, sejam escriptas em qualquer língua, serão sempre valiosas e dignas da nossa admiração.

Por isso annuncio com prazer esse acontecimento literário de Anno Novo e daqui envio o meu grande abraço a Guilherme e Oswald, os talentosos auctores do Mon coeur balance, convicto do brilhante successo que os espera⁷⁷.

Vida Moderna, em 13 de janeiro:

Mon Coeur Balance é este o título de uma comedia em quatro atos, em língua francesa, da qual os seus auctores, os srs. Oswald de Andrade e Guilherme de Almeida, fizeram a leitura, há dias, na redação da “Cigarra”, perante alguns homens de letras. Os auctores são muito jovens, mas cheios de talento e com uma accentuadíssima inclinação para a literatura theatral.

A peça é em Francez. Isso não vem ao caso e nem porisso se lhes pode fazer nenhum reproche.

Machado de Assis também, na sua primeira mocidade, escrevia comedias em francez, que eram representadas por amadores em theatinhos particulares. De resto, elles são moços, e aos moços todas as audácias são permitidas.

Durante a leitura, logo após as primeiras scenas, todos começaram a interessa-se pela comedia. É uma composição fina, onde os episódios de amor são tratados com muita intensidade. A acção passa-se numa praia de banhos, em Santos, e as suas personagens são todas brasileiras. Não tem precisamente um enredo. A acção desenrola-se suavemente, naturalmente, num hotel da praia, entre o “hall” das refeições e o salão de jogo, entre pessoas elegantes durante uma curta estação de águas. Há um episodio de amor a ligar as scenas principaes, e nelle é que reside todo o interesse da peça. Os actos são curtos, e a dialogação succede-se com bastante graça, cheia, ás vezes, de uma vivacidade que surpreende.

Ao fim de cada acto, os applausos não se fizeram esperar. Foram expontaneos e entusiasticos. Terminada a leitura, os auctores foram abraçados por quanto tiveram o prazer de ouvir a leitura da interessante comedia⁷⁸.

⁷⁷ O Pirralho, 08.01.1916.

⁷⁸ Vida Moderna, 13.01.1916.

A Gazeta de Noticias, 16 de janeiro, do Rio de Janeiro:

Em um dos últimos dias da semana finda, reuniu-se na redacção da “Cigarra”, um grande grupo de homens de letras e jornalistas de S. Paulo, para assistirem a leitura de uma peça de teatro, escrita em francez, por dois moços brasileiros. “Mon Coeur Balance” é o título comédia, e são dois autores: Oswaldo de Andrade e Guilherme de A. e Almeida.

São dois nomes muito queridos no nosso meio literário, onde, apesar de seus verdes annos, tem eles tentado impor-se pelo talento.

A sua tentativa, que produziu estranheza por ser em língua estrangeira, agradou plenamente e atingiu, de modo brilhante, o fim almejado.

Mon Coeur Balance é uma peça leve, cheia de verve e de encanto: o diálogo flue natural e espontâneo, a contextura é acabada, o assumpto é real, verdadeiro e attraente.

Nesses quatro actos que, fáceis, deslizam no quadro suggestivo de uma praia durante uma estação (?), a vida palpita inteira com todas as suas (?) amargores, (...)

Uma trafega moçoila, uma travessa, uma “flirting girl”, inquieta e desmiolada e dois homens que a disputam, fazem numa trilogia de magníficos personagens. É uma peça que faz rir muitas vezes pelo seu espírito fino, mas deixa, no espírito uma tênue sombra de tristeza íntima: há nella (?) nostálgico. Enfim, é como a vida, e basta.

Aos jovens literatos, os nossos aplausos, elles os merecem, e calorosos⁷⁹.

O Pirralho, em 22 de janeiro, lança um artigo para defender a peça da crítica da revista *O Queixoso*. Após a afirmação categórica das capacidades literárias e intelectuais dos dois autores, que “abrilhantaram” nos quadros de *O Pirralho*, diz que *O Queixoso*, tendo opiniões divergentes do “restante da imprensa autorizada de São Paulo”, deu um “aroto de superioridade... ‘A peça não é má – dizem’ escreveu ‘O Queixoso’” e nada mais depois de ter feito crítica ao fato de serem escritas em francês. Critica o fato de *O Queixoso* ter chamado os autores de cabotinos, pois escreveram em francês para chamar a atenção e que, com aquele texto em português não provocariam barulho. E conclui:

Numa cidade como a nossa em que á parte o trabalho de alguns poucos escriptores de tempera, a literatura vive num entorpecimento ininterrupto, á mercê de meia dúzia de enxovedos, que nos aborrecem com chronicas pífiás ou versos de pés quebrados, o apparecimento de “Mon coeur balance” que, incontestavelmente, revela grandes qualidades, quer literariamente, quer sob o ponto de vista da técnica teatral, devia ser registrado pelo “O Queixoso” com palavras, já não dizemos mais benévolas, mas pelo menos mais inteligentes.

Mas não só os redactores d’ “O Queixoso” não se animaram a escrever uma apreciação séria sobre “Mon Coeur Balance” e a dispensar aos jovens escriptores uma palavra de entusiasmo e incentivo, como se julgaram obrigados a verberar acerbamente a muito explicável velleidade que levou os autores da comedia a escreverem em francês e a castigar-os com o apitheto de cabotinos...

⁷⁹ *A Gazeta de Noticias*, 16.01.1916.

Nós temos muita confiança no talento dos redactores da revista em questão, mas temos também a quase certeza de que elles todos reunidos não seriam capazes de escrever um acto sequer de “Mon coeur balance”...
Em todo o caso ahi fica o repto. Delicatus⁸⁰.

Como se pode perceber, a crítica jornalística, salvo *O Queixoso*, não se preocupa com o fato de as peças terem sido escritas em francês, demonstrando que não era um fato de grande importância, apesar da campanha civilista de Bilac.

⁸⁰ O Pirralho, 22.01.1916.

3.2 Presença francesa no Brasil

Jorge Schwartz, em nota introdutória à versão bilíngue das peças, traça um panorama rápido sobre a publicação das peças no idioma francês, considerando este fato como um típico gesto pré-modernista, “representativo das contradições existentes entre uma tradição simbolista-decadentista e uma vanguarda incipiente”⁸¹, inserindo, dessa forma, o Brasil em um contexto de vanguarda afrancesada ao Sul do Equador; ou seja, infere que este afrancesamento ocorria em países periféricos nos quais a herança colonial da adoção de valores metropolitanos ainda prevalecia nos anos 1920. Na mesma edição, Eudinyr Fraga⁸² detecta a ausência de preocupações sociais e estrutura revolucionária nas peças, características frequentes em outros escritos de Oswald de Andrade, assim como resume e comenta tais produções à luz de outros autores e obras teatrais da época; o autor foca-se exclusivamente nas peças em si.

A presença francesa no Brasil pode ser encontrada em diversas instâncias, como linguagem, cultura, política, filosofia, literatura, música e afins, que perpassam por diversos momentos da história nacional, gerando hipóteses e argumentações acerca do porquê teria sido a França tal irradiadora cultural presente entre as elites brasileiras.

Essa presença ocorreu já no período colonial, com empreendimentos de caráter contestatórios ao tratado de Tordesilhas e tentativas de se formar colônias francesas ao longo do território dominado pela Coroa portuguesa. Nessa perspectiva, franceses se instalaram no Maranhão, formando a França Equinocial; na Paraíba, no Rio Grande do Norte e no Rio de Janeiro, formando a França Antártica, promovendo relações amigáveis com os indígenas. Embora tenham sido expulsos pelos portugueses, principalmente por questões territoriais e religiosas, tais eventos deixaram rastros históricos, culturais e simbólicos na colônia.

Nos primeiros movimentos que se opunham ao domínio econômico português, as ideias iluministas francesas estavam presentes entre os revoltosos, como é o caso da Conjuração Baiana (1798), que teve como base Rousseau, Volney e Boissy d’Anglas, e da Inconfidência Mineira (1789), que se pautara em Voltaire, Montesquieu, Condillac, Domat, Mably e Bossuet.

⁸¹ SCHWARTZ, Jorge. Nota introdutória. In: ANDRADE, Oswald de. *Mon coeur balance; Leur Âme*: em co-autoria com Guilherme de Almeida. São Paulo: Globo, 2003.

⁸² FRAGA, Eudinyr. As peças em francês. In: Idem.

A entrada das ideias iluministas ocorria de diversas maneiras. Gilberto Pinheiro Passos⁸³ defende que esta presença foi fruto de uma colonização intelectual ainda portuguesa, mesmo com um Brasil independente politicamente, haja vista que, já no século XVIII, jovens portugueses poderiam receber bolsas para estudar em outros países europeus, incluindo a França, sendo que tais países já haviam presenciado o expansionismo cultural francês.

Outro evento que deve ser levado em consideração é a presença, no Brasil, do iluminista Pierre Plancher, editor francês que apoiara Napoleão e que, com sua queda, passou a ser perseguido devido à restauração dos Bourbons. Nesse contexto, fugiu para o Rio de Janeiro e, depois de ser preso por ser considerado um falsário, foi libertado a pedido de D. Pedro I, instalando a loja de Plancher no Rio.

Montou uma tipografia que recebeu do imperador o título de “Imperial Tipografia – Impressor Imperial”, conquistando prestígio e respeito nos círculos culturais da cidade. Vendia e alugava livros franceses que contribuíram para a formação da cultura política da época, publicou almanaques, folhinhas, guias da cidade do Rio de Janeiro e boletins de sociedades literárias e científicas. Vendia romances franceses, agora mais acessíveis ao público brasileiro. “Essas realizações culturais pela via impressa tinham importância estratégica na perspectiva de construção do Estado Nacional”⁸⁴. Fundou o *Jornal do Comércio*, uma cópia da versão parisiense.

A instituição do Poder Moderador pela Constituição de 1824 e pela Carta Constitucional Portuguesa de 1826 geraram discussões que também tiveram como base ideias de autores franceses, tanto a favor (Benjamin Constant, Ancillon, Lanjumaïs, Guizot e Hello) quanto contra (Emmanuel Sieyès).

Algumas instituições e conceitos portugueses que foram transpostos para o Brasil já eram herdeiros de modelos franceses, como é o caso do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, fundado em 1838 e que marcou a intelectualidade brasileira na segunda metade do século XIX e início do XX, ficando encarregado de construir uma história nacional nos moldes da escola metódica francesa, mantendo o Brasil como continuidade da história portuguesa.

⁸³ PASSOS, Gilberto Pinheiro. *O Napoleão de Botafogo*. Presença Francesa em Quincas Borba de Machado de Assis. São Paulo: Annablume, 2000

⁸⁴ SALDANHA, Nelson. Trajetória e crise das “leituras francesas”. *Revista Brasileira*. Rio de Janeiro: Estudio Castellani, fase VII, abril-maio-junho, ano XI, nº 43, p. 3329-334, 2005.

Outra instituição de origem francesa transportada para o Brasil foi a Academia Brasileira de Letras, tanto em relação à produção intelectual institucionalizada quanto ao número de catedráticos, totalizando 40. Sua fundação gerou discussões acirradas na imprensa escrita do período, tendo como um dos principais contestadores Monteiro Lobato⁸⁵.

Alguns eventos foram significativos para a adoção de modelos culturais franceses no Brasil do século XIX, época em que houve intensa disseminação dessa cultura, como a vinda da família real e elite portuguesa ao país, em 1808, já imbuída de marcas francesas; a chegada da missão artística francesa, em 1816; a existência de uma colônia francesa na Tijuca, representada fundamentalmente pela família Taunay; filhos de brasileiros que iam estudar em Portugal ou na França; em 1833, alunos da Faculdade de Direito de São Paulo criam a Revista da Sociedade Filomática, com a pretensão de colocar o Brasil mais próximo, ou menos distante, da Europa, entre outros⁸⁶.

Se a cultura francesa penetrou no pensamento e costumes da sociedade brasileira, logo sua presença seria fecunda na literatura.

Em relação ao Romantismo, houve a presença de Vitor Hugo nas três gerações do nosso romantismo, representados essencialmente por Castro Alves, Álvares de Azevedo e José de Alencar. Dessa maneira, Pinto⁸⁷ afirma que no romantismo brasileiro o nacionalismo foi tolhido de sua expansão devido ao encantamento e inculcação da cultura francesa, como filosofia, política, linguagem e afins, caracterizando a literatura brasileira como uma cópia da francesa, movimento que, com o passar do tempo, foi diminuindo, chegando ao modernismo não mais como uma cópia, mas como suporte para legitimar ideias, para se promover a arte brasileira.

O cientificismo francês, representado por Taine, Comte e Renan, foi fortemente incorporado pela elite brasileira, assim como os naturalistas franceses diretamente influenciados por tais autores. Segundo Bede, Flaubert, Bernard e Zola fizeram presença no Brasil, citando o último como base para a construção de *O mulato*, de Aluísio de Azevedo.

O simbolismo/decadentismo francês também esteve presente no Brasil, principalmente a partir de autores como Baudelaire, Goncourt, Bourget, Prévost, Maupassant. Segundo Bede,

⁸⁵ BEDE, Ana Luiza Reis. *Monteiro Lobato e a presença francesa em a barca de gleyre*. São Paulo: Anablume/Fapesp, 2007.

⁸⁶ CANDIDO, Antonio. Pré-romantismo franco-brasileiro. IN: *Formação da literatura brasileira*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981. v. 1. p. 279- 286.

⁸⁷ PINTO, Maria Cecília de Queirós Moraes. *Alencar e a França*. Perfis. São Paulo: Anablume, 1999.

como característica marcante da literatura dos anos dez e vinte, pode-se apontar a estreita ligação com a França.

Em relação ao teatro brasileiro, tímido até a primeira metade do século XX, Sábato Magaldi explana que, até 1829 as apresentações teatrais brasileiras foram promovidas principalmente por Companhias portuguesas, mas que estas apresentavam um número elevado de peças francesas, de Vitor Hugo, Scribe, Bouchardy, D'Ennery, Fourrieu, Dumas, Voltaire e Delavigne. Com o surgimento das Companhias de teatro brasileiras, tais peças começaram a ser copiadas e apresentadas.

Acerca da presença de autores franceses no teatro brasileiro, Magaldi dá alguns exemplos, dentre eles: Martins Pena, José de Alencar, e França Junior influenciados por Molière; Gonçalves dias por Voltaire; Pinheiro Magalhães por Victor Hugo; Machado de Assis por Dumas com expressão cênica de Musset e Roberto Gomes por Racine.

Outra abordagem consiste em demonstrar que alguns intelectuais brasileiros visaram substituir os modelos portugueses pelos ideais franceses buscando se afastarem do passado colonial.

Antonio Cândido destaca o papel da literatura francesa como mediadora, pois com ela tivemos acesso a outras culturas, como traduções para o francês de obras de autores russos, alemães, ingleses. Dessa forma, durante o século XIX e até meados do XX, a França foi nossa via de acesso à “grande cultura”, como o grego e o latim para os europeus.

Sendo assim, as elites cariocas e paulistas acabavam reproduzindo as formas mais características da França, como o convívio da alta sociedade em salões organizados pelos seus representantes (políticos, comerciantes, intelectuais, diplomatas), que possuíam um conhecimento sobre a alta cultura francesa, transplantada para colégios de renome como o Pedro II. Havia sessões em jornais que abordavam especificamente a moda franco-inglesa. Nomes franceses foram dados a livrarias, cabarés e cafés. Dessa forma, a presença francesa privilegia o mundo urbano e a vida mundana.

Jeffrey D. Needell⁸⁸ explana que a Rua do Ouvidor, no Rio de Janeiro, possuía muitas vitrines de comércio elegante, casas de chá, confeitarias, livrarias, redações de jornal e que, em termos simbólicos, tal rua era a Europa, sendo diferente de qualquer outra daquela cidade.

⁸⁸ NEEDELL, J. D. *Belle Époque tropical*. Sociedade e cultura de elite no Rio de Janeiro na virada do século. Trad. Celso Nogueira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

Nicolau Sevcenko, em *Literatura como Missão*, mostra que, com a transição do Império para a República, o Rio de Janeiro conhece mudanças sociais, políticas e econômicas, acelerando o ritmo de vida da sociedade carioca. Há a penetração do capital estrangeiro e a cidade torna-se o maior centro comercial, populacional e cosmopolita da nação, quadro que gerou forçosamente a inserção da cidade ao *Art-Nouveau* rebuscado dos fins da *Belle Époque*. Segundo o autor, tais transformações exigiam quatro princípios fundamentais:

a condenação dos hábitos e costumes ligados pela memória à sociedade tradicional; a negação de todo e qualquer elemento de cultura popular que pudesse macular a imagem civilizada da sociedade dominante; uma política rigorosa de expulsão dos grupos populares da área central da cidade, que será praticamente isolada para o desfrute exclusivo das camadas aburguesadas; e um cosmopolitismo agressivo, profundamente identificado com a vida parisiense.⁸⁹

Este cosmopolitismo, também estudado pelo autor em relação à cidade de São Paulo em *Orfeu Extático na Metrópole*, inverte o “desejo de ser brasileiros” do período da independência para um “desejo de ser estrangeiros” com advento da República. Sevcenko ainda explica que o início da Primeira Guerra Mundial, fase em que *Mon coeur balance* e *Leur âme* foram escritas, coincidiu com o auge desse comportamento mental cosmopolita, época em que o Prefeito do Rio de Janeiro, Pereira Passos, importara para a cidade pardais – símbolos de Paris –, período em que as pessoas, ao se cruzarem nas ruas e praças, ao invés de trocarem um “boa tarde”, trocavam um “Viva a França”; enfim, época em que “Quand la France joue du violon, tout le monde se met a danser”⁹⁰. Entretanto, este *tout le monde* representava, no Brasil, apenas as elites, às quais estão inseridos Oswald Andrade e Guilherme de Almeida.

Pode-se inferir que a incorporação do idioma e da cultura francesa por tais autores, em 1916, revela não só uma atividade reprodutora de tais modelos citados, mas a utilização de teorias ou ideias presentes entre a intelectualidade na França, a fim de exprimir características acerca da realidade brasileira – e especificamente paulista. Pode-se tomar como exemplos a pluralidade de nacionalidades dos personagens descritos nas peças – característica de uma sociedade brasileira cosmopolita que se desejava –, os juízos de valor colocados à prova a partir de teorias racistas elaboradas por cientificistas do século XIX – como é o caso do sentimento de repulsa apresentado por um dos personagens brasileiros de *Mon Coeur Balance*

⁸⁹ SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como Missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. 2ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 30.

⁹⁰ Idem.

ao comentar sobre uma moça chinesa –, até as citações diretas de autores como Charles Baudelaire, ou mais discretas como a alusão a uma frase encontrada na peça de Edouard Pailleron (1834 – 1899).

Tanto Oswald quanto Guilherme de Almeida parecem ter superado rapidamente, com a obra de estreia, a etapa francófona, mas Oswald volta a redigir em 1924 o projeto *Histoire de La fille du roi: Ballet brésilien*, com cenários de Tarsila e música de Villa-Lobos. Havia um projeto de apresentá-lo em Paris, mas como não deu certo, apresentou traduzido no Brasil.

3.3 Presença francesa, biografia e crítica social

A presença francesa nos teatros, além do fato de serem escritas no cito idioma, apresenta-se sob diversas formas, que vão desde a estética, montagem do texto, citações diretas e indiretas de autores, pintores, músicas, entre outras. Além disso, as peças apresentam forte ligação com a biografia de Oswald de Andrade e, contrariando os estudiosos que as interpretam como tendo ausência de crítica social, as análises aqui feitas, multifacetadas, demonstram o contrário.

É necessário fazer uma diferenciação entre a dramaturgia e o teatro como fenômeno cultural, pois a personagem teatral cria vida e atinge certas finalidades a partir da representação do autor e supervisão do autor/diretor, enquanto na leitura de uma peça somos levados pela imaginação a identificar as intenções do autor, inclusive em seus aspectos irônicos e sarcásticos, entretanto não se pode afirmar quais eram as intenções do autor, pois a partir do momento em que ele escreve, a obra não pertence mais a ele. Tal tarefa se torna ainda mais complexa quando se trata de Oswald de Andrade, caracterizado pela maioria dos autores como do mestre do *blague* e do sarcasmo.

A análise dos teatros em contraposição à memória de Oswald deixa entrever diversos pontos de contato. Oswald, em *Um homem sem profissão*, dá a dica:

Leio Leur Âme para um grupo de amigos. Vazei, principalmente nessa peça, que nos café escrevi em francês com Guilherme de Almeida, toda a crise amorosa que me oprimiu. Suzanne Depré, de passagem por São Paulo, representou um Lugne Poe um ato dela no Teatro Municipal. Eu e Guilherme estávamos por detrás do palco⁹¹

Refletem elas a descoberta da mulher, verídica no seu sexo e no seu destino. Foi a descoberta das vacilações de Landa, aumentada pelos meus preconceitos e pela minha formação patriarcal⁹².

Tendo contato com os textos de Oscar Wilde, Maeterlinck, Henry Bataille e Henry Bernstein, assim como em um ambiente burguês da cena teatral brasileira, Oswald e Guilherme têm seus primeiros contatos com o teatro e passam a trabalhar intelectualmente a partir dos elementos a eles fornecidos por essa conjuntura. Para os autores, nas pegadas de Strindberg, a mulher é a criatura perturbadora que rouba a paz do coração masculino.

⁹¹ ANDRADE, Oswald de. *Um homem sem profissão*. Memórias e Confissões. Sob as ordens de mamãe. São Paulo: Globo, 2002, p. 143.

⁹² Idem, p.148.

A análise de uma obra a partir da vida do autor pode gerar importantes traços psicológicos, entretanto temos que pensar no aspecto político-social. Confrontar a ideologia e a biografia do autor pode gerar detalhes ilustrativos, mas também interessa buscar na trama recursos discursivos e estilísticos para uma melhor compreensão.

Um caso de amor de Oswald, em sua primeira viagem para a Europa em 1912, parece ter sido a inspiração do autor para a construção das personagens Marcela e Natália, marcando sua estreia literária. Conta Oswald que, em sua viagem, conheceu Landa Kosbach, uma garota bailarina, loira, de aproximadamente onze anos, que pretendia estudar e aperfeiçoar seu talento no Scala de Milão. Nas palavras de Oswald: “Logo nos primeiros dias notei, entre céu e mar, ao lado de uma velhota cheia de vidrilho, uma criança loira e linda que não teria onze anos e dançava como uma profissional”⁹³; “Landa encheu meus dias de bordo”⁹⁴.

Oswald convence a guardiã de que deveria ser padrinho de Landa, batizando-a no Duomo, em Roma.

Chegando à Europa, vai à França e conhece Kamiá, com quem mantém relações de “amor livre”. Conhece a Europa e volta com ela ao Brasil. Vai com Kamiá a Roma para se encontrar com Landa e, segundo Oswald, cria-se aí um drama de ciúmes que daria, mais tarde, em aborrecimentos, pois Kamiá percebeu na menina uma séria rival. Futuramente, Kamiá será a mãe do primeiro filho de Oswald.

Com a possibilidade real de explodir a Grande Guerra, Landa volta ao Brasil com sua tutora e o autor hospeda-as em sua casa. Os dois têm um caso e, quando este vem à tona, Kamiá e o “seu Andrade” ficam contra o casal. Oswald então as transfere para um hotel. Certo dia, por descobrir o caso de amor entre os dois, Madame Schindelar muda-se para o Rio de Janeiro com Landa e não deixa o endereço.

Nessa fase de angústia e paixão, Oswald toma enormes bebedeiras e faz muitas viagens de trem à capital do país. Acreditando que os recuos da menina poderiam ocorrer devido à recusa da avó, planeja o rapto de Landa com a ajuda dos amigos Guilherme de Almeida, Ignácio e Vicente, mas Landa não aprova: “Landa me afirma que não aceitou as minhas sugestões de fuga porque se deixou levar pela velha para contatos com homens que a procuravam (...) Era uma infame!”⁹⁵.

⁹³ Ibidem, p. 112-113.

⁹⁴ Ibidem, p. 108.

⁹⁵ Idem.

Um tempo depois se encontram, e Landa acusa a avó de tentar afastá-los. A partir disso, Oswald procura o advogado Vicente Rao para pedir a tutela de Landa. Há, então, uma briga pública que chega à imprensa. Mme. Schindelar insiste que a motivação de Oswald é um caso de amor, enquanto ele rebate dizendo que a avó explora a vida amorosa e profissional da menina.

Diante do caso, a menina acaba internada em um colégio de freiras, rebelando-se por isso. Na cidade do colégio, corre o boato de que a bailarina está grávida e isso é o suficiente para que a sociedade conservadora peça sua retirada. De lá ela devia ir a um asilo de prostitutas. Oswald procura o arcebispo, amigo de seu pai, e diz que se a garota fosse mandada para lá, casar-se-ia com ela.

O escândalo continua pelos jornais e em casa. Oswald tem uma crise de ciúme devido à possível gravidez da garota.

Acabam-se as esperanças de Oswald. Landa desaparece de cena. Passado algum tempo, revê a bailarina atravessando o viaduto do Chá. Ela comunica a Oswald que vai ser freira. Anos mais tarde, estabelecia-se em São Paulo uma professora de balé, madame Carmem Brandão, que seria a professora de sua filha Marília – com Maria Antonieta d'Alkmin –. Por coincidência, a Mme. Brandão era Landa.

Dessa forma, esse amor avassalador serviu de base para a criação das personagens das peças Marcela e Natália.

As peças apresentam características do simbolismo/decadentismo merterlinckanos, pois são teatros estáticos, de espera, com imagens vagas, suaves e pálidas. Maurice Maeterlinck (1862-1949), ensaísta, dramaturgo e poeta belga em língua francesa, foi um dos principais expoentes do teatro simbolista.

Para o autor, os “poetas-dramáticos” tinham a obrigação de se voltarem para a análise da alma do homem, o que se percebe em ambas as peças, um pouco menos em *Mon coeur balance* e mais em *Leur âme*, cujo próprio nome prediz, sua alma.

Na segunda peça há, desde o primeiro ato, citações e tentativas de definições sobre a alma da mulher. George sugere que o consumismo representa a alma das mulheres. No primeiro quadro do segundo ato, há a sugestão de que possuir a alma de uma mulher seria conhecer todas as suas verdades, seu passado mais sombrio. Gastão afirma possuir a alma de Natália, mas agora necessitava de seu amor, seu coração.

Lilian Henrique de Azevedo⁹⁶ aponta para uma ocorrência curiosa ao analisar a Revista *O Pirralho*. A autora coloca que, mesmo sendo recheada de anúncios, as revistas alertavam, por meio de caricaturas, charges e anedotas, para o perigo do consumismo. Estas anedotas reforçavam estereótipos, pois se apoiavam em imagens depreciativas que enalteciam a superioridade e a racionalidade masculina, que naturalmente os protegeria dos excessos. Em relação às mulheres, estas estavam imbuídas de inveja, de competitividade, na perseguição irracional da moda, nos interesses materiais que provocariam necessariamente a infelicidade masculina, levando pais e maridos à ruína.

Uma passagem d'O Pirralho satiriza a questão:

Amores à Antiga

- Trago flores; Exma., e as flores são o que mais sublime e poético a divina mão de Christo creou...

- Perdão, meu caro; mas as mãos dos homens já lhes levam vantagem. Temos hoje as jóias...⁹⁷

No segundo quadro há uma discussão intensa entre George, Gastão, Carlos, Motta-Pai e Motta-filho sobre a alma da mulher, diferenciando-a do coração, promovendo a relação entre materialidade (corpo) e imaterialidade (alma). George afirma que a alma é coisa fina, flexível, esguia, que desliza, não são tangíveis, e que o amor nunca revela as almas, mas veste-as muito bem. Traçam ainda uma diferenciação entre amor-amor, que seria a junção de amor e alma, e amor-amizade, característica do casamento.

A partir dessa exposição, podemos considerar que a concepção de amor inscrita nas peças pelos autores segue o padrão das peças de teatro nesta fase, ou seja, a nostalgia da pureza, a idealização do amor, sendo que não se percebe apelo sexual de Gustavo e Luciano por Marcela e minimamente de George e Gastão por Natália. Ao contrário, há a valorização da instituição do casamento, outra características da concepção de amor do teatro dessa fase, atributos da concepção do amor do teatro simbolista.

Anne Martin-Fugier⁹⁸, ao analisar o cotidiano francês do século XIX, atém-se à presença da mulher nas funções de dona de casa, pilar da moral e da educação dos filhos, mesmo que seu espaço fosse preponderantemente do lar. Assim, ela deveria dominar códigos

⁹⁶ AZEVEDO, Lilian Henrique de. *Mulher em revista: representações sobre o feminino nas revistas paulistas O Pirralho e A Cigarra (1914-1918)*. Dissertação de Mestrado: Assis, 2000.

⁹⁷ O Pirralho. 30.05.1914

⁹⁸ MARTIN-FUGIER, Anne. Os ritos da vida privada burguesa. In *História da Vida Privada*. Vol. 4, Da Revolução Francesa à Primeira Guerra. São Paulo, Companhia das Letras, pp 193-261, 1991

sociais e as fontes que os difundiam, como manuais e guias direcionados às donas de casa. Estas deveriam administrar o espaço privado, fomentando o bem-estar do marido e, em segundo lugar, dos filhos.

O homem, ao contrário, deveria ter posição e notoriedade político-social, o domínio intelectual dos membros do lar e, mesmo que a mulher tivesse um poder aquisitivo elevado, deveria saber administrar a criadagem.

Sendo ou não provenientes das elites, o discurso prioritário afirmava, em resumo, que a mulher estava destinada à função de transmitir valores morais aos filhos, à manutenção da ordem no lar e à satisfação do esposo, chefe da casa, e ao homem estava delimitado os limites de prover o lar e promover a confiança e o equilíbrio material e o bem-estar da família.

Fornecendo as bases para médicos e juristas do período, as teorias oitocentistas partiam de “verdades científicas” e impunham às pessoas limitações naturais. Empregadas pela Igreja, ensinadas na Faculdade de Direito e de Medicina, legitimadas pelo Estado e divulgadas pela imprensa, a crença na inferioridade racional e em uma biologia especialmente configurada para a maternidade e para o trabalho doméstico eram argumentos e ideias correntes entre as pessoas de variadas classes sociais⁹⁹.

Assim, o caso do casamento também foi tema de estudos científicos, pois visavam proteger a qualidade das gerações futuras, chegando a ser conhecido como “casamento higiênico”, pois visava promover um saneamento da população sexualmente ativa. Dessa forma, mulheres tidas como sedutoras, não representantes da moral e dos bons costumes, que possuíssem uma libido “exagerada” poderiam ser acusadas penalmente e condenadas a instituições de saúde reservadas para alienados.

Percebeu-se, nos teatros, a multiplicidade de símbolos utilizados, selecionados como exemplos uma fábula contada, a evocação de peças teatrais de Shakespeare, de personagens históricos, de diversos estilos musicais, de pinturas, de elementos da natureza, de lugares, enfim, de elementos que vêm da necessidade simbolista de exprimir algo fugidio e vago a partir de uma sucessão de palavras e de imagens com o objetivo de provocar no leitor/espectador a sugestão do ocorrido.

Outra característica do simbolismo maeterlinkiano encontrada nas peças provém do uso constante de metáforas, tanto na construção do texto quanto em afirmações das

⁹⁹ MALUF, M. & MOTT, M. L. Recônditos do mundo feminino. In: SEVCENKO, Nicolau. *História da vida privada no Brasil*, V. 3.

personagens, como Carlos afirmando que George é o homem dos axiomas paradoxais e que Gastão fala por símbolos.

A questão da morte, cara à dramaturgia simbolista, também está presente nos teatros, em que podemos tomar como exemplos as ameaças de suicídio, desejo da morte do outro e sentimentos de luto. É interessante citar, de *Mon coeur balance*, uma frase dita por Gustavo quando os dois sofriam pela ausência de Marcela e comemorava-se o casamento de Carlos e Helena: “sempre as marchas nupciais lado a lado com as machas fúnebres”; frase, aliás, utilizada em *O rei da vela* (1933) e no final de *Vestido de noiva*, de Nelson Rodrigues.

Acredita-se que, em *Leur âme*, Emma, que surge apenas no terceiro ato, representa Natália e que a questão da morte encontra-se aí impressa. Com George, ao mentir para Emma que sua mãe morreu em um acidente, temos o símbolo da morte como um cumprimento de ciclo de vida e o início de outro, representado pela interpretação pessoal de Emma acerca de ideias católicas, como alma e amor. Reinicia-se, dessa maneira, outro ciclo a partir do momento em que Gastão chora a perda de Natália, pois ele diz que amou muito uma mulher e que ela parecia-se com Emma.

Esse movimento propunha, portanto, uma renovação da arte, afastada da ciência, da realidade, dos problemas sócio-políticos, do positivismo, enfim, para apresentar respostas a indagações existenciais.

Pelo viés literário da segunda metade do século XIX, há a publicação de *Madame Bovary* em 1857, que deu a Gustave Flaubert a reputação de contestador da moral pública e religiosa, entretanto a partir da realidade de uma classe privilegiada, não dando voz ao povo, o que foi reivindicado primeiramente por Vitor Hugo, com “Os miseráveis”, em 1862 e, depois, pelos irmãos Goncourt, com *Germinie Lacerteux*, em 1865, cuja heroína, segundo Bede, foi inspirada em uma antiga empregada, abordando uma vida miserável num estudo bem documentado. A autora ainda cita *Introduction à La médecine expérimentale*, de Claude Bernard, de 1865, como reforço à via do estudo social. Essa obra influencia a produção de Emile Zola ao adotar uma perspectiva científica na elaboração do romance, promovendo o estudo das paixões humanas à maneira como o médico examina o corpo.

Nos teatros, percebe-se a presença da ideia de Zola ao tentar analisar cientificamente as paixões humanas principalmente em dois momentos. Em *Mon coeur balance*, Mendes diz que o traço que o aproxima de Madame Dunloup é a curiosidade científica, pois a considera um caso patológico, e necessita se aprofundar no “seio misterioso dos homens e das coisas”,

concluindo que as mulheres têm um grau de intuição mais elevado do que os homens, exemplificando a partir das meninas, que tem o instinto maternal antes mesmo que consigam andar, cuja boneca é seu sonho, um primeiro espécime do recém-nascido.

No último ato de *Leur âme*, quando Gastão e George conversam sobre Natália, a alma da mulher e o amor, o último confessa que a solidão o fez entregar-se aos estudos da patologia e, após Gastão indagar se a mulher poderia ter as mesmas reações que o homem em relação ao ciúme, George diz que sim e que elas são mais comuns do que eles imaginam, são casos patológicos. Logo após, parte para uma indagação a partir de um paradoxo: “Quem sabe se no amor não há, também, um desejo inconsciente de enganar aquele que amamos?”.

Ao analisar estes aspectos, é impossível não pensar em uma presença do cientificismo francês nas obras. São encontrados alguns exemplos que podem relaciona-se a esse pensamento: não há nenhuma personagem considerada negra; a repulsa e a maneira pejorativa de Gustavo ao comentar sobre uma chinesa presente no hotel; Luciano referencia-se às pessoas presentes no hotel como “corja multicolor e ignóbil”; O único japonês, Yato, é o criado da casa de campo de George.

Essa questão pode ser analisada a partir da entrada, no Brasil, dos ideais cientificistas de Taine, Comte e Renan, dissimulando o positivismo, o evolucionismo e o darwinismo. Tais concepções, adaptadas à questão da raça, demonstravam a inferioridade brasileira devido ao problema da alta miscigenação, sendo considerada uma degeneração humana e vinculada a um problema social. Essas teorias foram incorporadas pelos intelectuais brasileiros a fim de justificar a hierarquia existente no país.

Lilia Schwarcz, em *O espetáculo das raças*, demonstra que havia a hierarquização entre brancos e negros, mas que os chineses, e em alguns casos os japoneses, eram considerados pelos intelectuais brasileiros da época ainda mais degenerados, fato que explica essa aversão de Gustavo pela chinesa.

Em relação à presença de autores franceses na peça, há maior atenção em Charles Baudelaire, Alfred de Musset, Irmãos Goncourt e Paul Bourget.

Charles Baudelaire (1821-1967), considerado por muitos autores como modelo da poesia moderna e um dos precursores do simbolismo, teve alcance e penetração em diversos países ocidentais, inclusive no Brasil. Sua poesia rompe com a tradição da bela poesia ao ater-se ao grotesco, ao feio, ao disforme, ao satânico. O alcance e a originalidade do autor levaram a diferentes interpretações e assimilações de sua obra no Brasil.

Baudelaire é citado explicitamente em *Mon coeur balance*, sempre por Gustavo. Uma delas ocorre dias depois de Marcela dizer que seu coração balançava entre ele e Luciano. Ao ser indagado por Souza-Cliff acerca do que ele estava lendo, Gustavo responde que não pode dizer diante das senhoras, apenas à Mme. Dunloup: “é um livro cheio de carcaças: As flores do mal... Do senhor Charles Baudelaire”. Logo em seguida, interrompe uma conversa citando um trecho do poema: “Adoro-a, como adoro a abóbada noturna (...) Oh! Vasa de tristeza...”. Ninguém o entende e ele volta à leitura.

Tal passagem pode ser facilmente deixada de lado se não for interpretada em suas características simbolistas. Tal trecho foi escolhido a fim de dar a sugestão dos aspectos psicológicos pelos quais passava a personagem, assim como criar uma imagem do sentimento que Gustavo guardara de Marcela. A afirmação é explicada pelo fato de partes do texto serem suprimidas, que seguem:

Je t'adore à l'égal de la voûte nocturne,
 Ô vase de tristesse, ô grande taciturne,
 Et t'aime d'autant plus, belle, que tu me fuis,
 Et que tu me parais, ornement de mes nuits,
 Plus ironiquement accumuler les lieues
 Qui séparent mes bras des immensités bleues.
 Je m'avance à l'attaque, et je grimpe aux assauts,
 Comme après un cadavre un choeur de vermisseaux,
 Et je chéris, ô bête implacable et cruelle !
 Jusqu'à cette froideur par où tu m'es plus belle !¹⁰⁰

Sugere-se, então, uma autoanálise de Gustavo, demonstrando sua tristeza perante a situação, mas que a ama mais por/quando ela fugir/foge dele, que se sente como em um abismo, como um cadáver em meio aos vermes, e que mesmo a frieza de Marcela a torna mais bela. Dessa maneira, utilizando-se de Baudelaire, Gustavo é mostrado na solidão da própria interioridade reflexiva, pois se sente distante de Marcela devido à sua indecisão, mas isso o faz desejá-la mais.

Walter Benjamin¹⁰¹, grande estudioso da obra baudelaireana, acredita que Baudelaire, em *As flores do Mal*, descreve os olhos que perderam a capacidade de olhar, tornando-se frios. Tais olhares, não compartilhados, geram uma melancolia imensa, pois a

¹⁰⁰ Eu te amo como se ama a abóbada noturna,/Ó taça de tristeza, ó grande taciturna./E mais ainda te adoro quando mais te ausentas/E quanto mais pareces, no ermo que ornamentas,/Multiplicar irônica as celestes léguas /Que me separam das imensidões sem tréguas./Ao assalto me lanço e agito-me na liça./Como um coro de vermes junto a uma carniça,/E adoro, ó fera desumana e pertinaz,/Até essa algidez que mais bela te faz!

¹⁰¹ BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas III: Charles Baudelaire, um Lírico no Auge do Capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

alma não encontra mais em si mesmos vestígios de transcendência, lançando-os à busca do longínquo e essa busca dá vida ao desejo e deseja a vida, gerando solidão, reflexão e interioridade.

Em *Leur âme* é constante a discussão acerca da alma feminina e, em um dos diálogos, Gastão cita Paul Bourget (1852-1935) como o maior conhecedor do amor existente, afirmando que o homem tem a idade de seu sexo. Bourget, autor francês de romances psicológicos, crítico do naturalismo, promove as crises de consciência de seus personagens, assim como a conexão entre psicologia e moralidade.

As personagens masculinas parecem sentir atração pelo abismo, perdendo o autocontrole em algumas cenas, entretanto as únicas que não desmoronam são Marcela e Natália, que brincam com os sentimentos dos homens, sendo frias, indefinidas, gerando uma visão do eterno e misterioso feminino. Essa abordagem está de acordo com as convenções literárias da época: tão misterioso como o mar que ruga e canta sem parar, misterioso e vago, seu canto de amor e dor. Marcela identifica o mar como fortalezas móveis, e Gustavo complementa: “como as mulheres”.

Elas nunca se deixam envolver, são como espelhos multifacetados, um quebra-cabeça, como diz Luciano. Gustavo tenta aproximá-la da jovencinha da fábula que conta, que feriu mortalmente o coração de um homem, mas sem maiores explicações, já que as fábulas não precisam de explicações. Oswald, nas memórias, fala sobre Landa: “Quero certezas para repicar e somente colho dúvidas e desesperos. Sinto delírios auditivos. Desce sobre mim uma vaia lúgubre”¹⁰².

Marcela demonstra afeto por Gustavo e por Luciano, mas quando os dois a pressionam, no fim do terceiro ato, para que se decida, ela diz “Meu coração... mas meu coração... balança!” e sai correndo pela escada dando uma grande risada. Na manhã seguinte, ela e sua mãe vão embora do hotel sem despedirem-se de ninguém. Em *Leur âme*, Natália também não se entrega totalmente a George e a Gastão, assumindo, inclusive, que tem mais um apaixonado. No início do quarto ato, descobre-se que ela fugira com um caixeiro-viajante.

Nas duas peças, as mulheres têm pelo menos três amores, característica que encontramos nas memórias, quando Oswald demonstra ter sentido um imenso ciúme pelo fato de Landa dizer a ele: “- Tenho três amores com o teu” e “- Amo um, amo outro, não sei...”.

¹⁰² ANDRADE, Oswald de. *Um homem sem profissão*. Memórias e Confissões. Sob as ordens de mamãe. São Paulo: Globo, 2002, p. 135.

Isto se explicita em uma conversa entre Natália e Gastão, no primeiro quadro do segundo ato, quando ele pergunta se ela estava sonhando com outro e se este era seu marido. Ela afirma que não era seu marido e que tinha outro apaixonado em sua vida.

Natália é a uma revivescência de Marcela, anos mais tarde, depois que deixou seu coração pender para algum lado. Antes teria que se decidir por um ou outro, mas agora decide por um terceiro, gerando uma situação conflitante.

Em *Leur âme*, após Natália sumir, Gastão sai em viagem pela Europa e confessa a George que procurou muito por ela. Oswald parece ter incluído tal construção devido à Mme Schindelar, após descobrir uma carta de amor de Landa endereçada a ele, ter-se mudado para o Rio de Janeiro, sem deixar sua localização. Assim, conta Oswald que fez trinta viagens para a capital carioca pelo noturno paulista, sem leito, pois o dinheiro faltava com os reflexos da Primeira Guerra. “Vou e volto, tonto, trágico (...) Tomo porres de uísque, abordo possíveis amigos comuns. Tudo inútil”.

Entretanto, o autor passa em frente ao Catete e avista Landa de longe, mandando-lhe beijos pela janela. Em *Leur âme*, Gastão diz a George que avistou Natália, de longe, em Tenerife. Tenerife é outro local encontrado nas memórias, quando Oswald está indo para a Europa pela primeira vez e conhece Landa no navio.

A descrição da ilha guarda similaridade entre a peça e as memórias. Gastão, assim descreve-a ao se afastar a bordo do navio: “vi, pouco a pouco, erguerem-se e estenderem-se, como tapete desenrolado, para além da cidade insignificante, montanhas enormes, verdes e áridas”. Oswald, em *Um homem sem profissão*, descreve: “E como o dia chegasse muito pálido, eu distingui, para lá da cidade insignificante, montanhas enormes, verdes e áridas”.

Mantendo um diálogo vivo, com excessos de lugares-comuns, a linguagem tem função referencial e as insinuações são completadas por outra personagem, demonstrando ao público que a sua situação é parecida.

No fim de *Mon coeur balance*, os dois amigos questionam o futuro de Marcela, chegando à conclusão de que será parecido com o de sua mãe, pois Luciano diz que ela, um dia, encontrará em seu caminho algum homem “vago e insosso”, alguém como seu falecido pai, que a aceitará tranquilamente. Quem sabe terá uma filha e esse senhor não morrerá sozinho na velha casa de fazenda entre coqueiros de palmas repousantes. Enquanto ela, a linda viúva, irá arrastar seu luto à beira mar, talvez nesse mesmo hotel de praia, e encontrará

outro Doutor Mendes, e a filha dela um outro Gustavo e um outro Luciano. Gustavo concorda e diz que o coração de sua filha, como o dela, como o de todas as mulheres, sempre balançará.

Esse diálogo aponta diretamente para *Leur âme*, pois Natália parece ser a revivescência de Marcela, anos mais tarde, casada, com filhas, depois que deixou seu coração pender para um lado. Antes teria que decidir por um dos dois e agora decide por um terceiro. Em ambas as peças há a certeza de que essa história sempre se repetirá, pois no terceiro ato de *Leur âme*, Emma, descrita por Mme. Lima como idêntica fisicamente à Natália, conversa com Gastão, muito tempo depois de sua mãe ter desaparecido, e diz que está mudada, pois estuda bastante e sabe catecismo.

Emma diz que aprendeu com o Padre Giovanni que o céu é para onde vão as almas. Gastão questiona e ela diz que a alma é o coração. A garota diz que gosta de trancar seu cachorrinho Topsy no salão e o ouvir urrar. Gastão diz que ela, por ser mulher, vai gostar de fazer isso com os homens. Após ver os deveres de Emma, pergunta se ela acredita que o amor é um dom de Deus. Ela diz achar que antes é obra do diabo, pois todos os amores vêm do primeiro amor, citando Eva e a serpente. Gastão então chora e diz que amou uma mulher que se parecia com ela.

Aqui vale ressaltar o diálogo final do segundo ato entre Gastão e Carlos. Gastão afirma a Carlos que traiu Adão, pois ele fez corte à velha mãe Eva, e ele lhe devolveu dobrado. Carlos afirma que ele fala por símbolos, e Gastão completa que seu caso é um triste incesto simbólico. Com esse diálogo, promoveu-se, aqui, uma análise psicanalítica desse amor inatingível. Natália seria então Eva, a primeira mulher, a mãe, o repouso, se ele a tivesse desvendado. Natália, Eva, Landa e Marcela são inacessíveis, assim como a mãe de Oswald que morrera enquanto o autor estava na Europa. Logo, por Natália escapar-lhe entre os dedos, representa-se um incesto simbólico. Supomos então que Emma, ao dizer que o amor vem do diabo, da história entre Eva e a Serpente, reabre um ciclo constante, e Gastão chora por ela representar seu amor original.

O triângulo amoroso em plano mental recorre-se então pela impossibilidade de prender a mulher amada. Eles têm seu corpo, seu coração, mas nunca a alma, pois as mulheres não se deixam subjugar, apenas amar. A mulher, para eles, é considerada como um animal subjetivo, nunca podendo decifrá-la, pois se o fizer, desvanecerá e terá o tédio.

Os estudiosos das obras de Oswald, entre literatos, teatrólogos, críticos literários e historiadores, caracterizam as peças em francês como simbolistas, não contendo aspectos ligados ao Oswald crítico social das obras *O Rei da Vela*, *O Homem e o Cavalo* e *de A Morta*. Entretanto, como se demonstrará, tais características não se encontram explícitas como nas peças anteriores, mas incorporadas em sua característica simbolista.

Sérgio Augusto Queiroz Norte¹⁰³ apresenta ideias acerca da formação e atitude de um intelectual engajado na literatura libertária. Neste estudo não se deseja caracterizar as peças de acordo com alguma vertente libertária, mas também não se quer cair no relativismo absoluto. Com esse objetivo, elencar-se-ão algumas características do intelectual envolvido com questões sociais e políticas na Primeira República.

Como já apresentado, após a viagem à Europa, com a possibilidade real de deflagrar a Primeira Guerra Mundial, a garota volta da Europa, agora com dezesseis anos, acompanhada de sua guardiã que se faz passar por sua mãe, mas na verdade avó, a Mme Schindelar. A menina conta a Oswald que conheceu a verdadeira mãe na Alemanha vivendo a “vida desgraçada”.

Nesse ponto, em *Mon coeur balance*, Marcela aparece como a garota “loura. Sua mãe afirma que ela tem dezessete anos”. Os autores não dão a certeza da idade da garota, sendo possível fazer um paralelo entre as personagens de Marcela e de sua mãe, a Mme. Dória, pois, além de Marcela possuir as características físicas e idade aproximada de Landa, a incerteza acerca de sua idade pode relacionar-se ao fato de Mme. Schindelar mentir sobre a maternidade de Landa.

Além disso, a verdadeira mãe de Landa, como nos conta o autor de *Os Condenados*, levava a vida desgraçada na Alemanha. A discussão de Gustavo e Luciano acerca do passado de Mme. Dória leva o leitor ao desconhecimento da verdadeira história de Marcela, desconfiando inclusive da honra de sua mãe. Luciano afirma que ela não passa de uma aventureira.

Em *Um homem sem profissão*, existe a mesma observação, pois acusando a Mme. Schindelar de aproveitar-se da vida profissional e amorosa de Landa, diz que vai “salvar uma

¹⁰³ NORTE, Sergio Augusto Queiroz. *Ars Anarchica: Arte, Vida e Rebeldia. Rev. bras. Hist.*[online]. 1998, vol.18, n.35, pp. 133-164.

criança da escravatura branca”¹⁰⁴, lutando só. O mesmo ocorre em *Mon coeur balance*, pois mesmo imaginando que a menina possa ser filha de uma mulher de leite pago, Gustavo diz que quer salvá-la e, que assim, a ama mais.

Aqui se destaca uma questão fundamental: a presença do novo X velho, ou seja, o moderno X a tradição patriarcal, relação cara aos intelectuais do período.

Em suas memórias, Oswald apresenta um enxerto em que Landa assume que sua avó estava contra seu relacionamento e que a velha disse-lhe: “Você terá príncipes em sua cama!”. Além disso, Oswald evoca a figura do seu pai, que teria a fúria dos vingadores do Patriarcado contra aquele romance simples e seu sentimento, cujo principal argumento é o neto, filho de uma mulher afável e prestimosa (Kamiá). Entretanto, o autor afirma que já havia dito à Kamiá, inclusive na Europa, que não assumiria compromisso sério: “Afinal que poderia eu desejar mais, voltado à literatura, do que fazer minha vida com uma linda criança devotada à arte e à dança? Que monstruosidade havia nesse sonhado casamento?”¹⁰⁵.

Ao hospedar as duas em sua casa, a contragosto do “seu Andrade” e de Kamiá, empenha-se em promover a bailarina, apresentando-a a fotógrafos e repórteres nas redações dos jornais. O piano de Kamiá serve para os exercícios de Landa, que encena a Morte do Cisne. Oswald conta que ela dança todas as expressões do romantismo europeu, desde a Dança das Horas até as Ruínas de Atenas, de Beethoven, executando passos e volteios, seminua, na penumbra, onde claudica ao piano Madame Schindelar. Esta diz a Oswald que seu marido, o americano Schindelar, é preposto do milionário Farquhar.

Oswald conta que seu pai, imbuído de todos os complexos feudais e religiosos, ameaça não entregar os resultados de seus “setenta anos honrados”, ou seja, o deserdaria se decidisse casar com Landa. O “seu Andrade” era contra ele envolver-se com uma “cômica”, “uma mulher de teatro”, ameaçando até suicídio.

Da mesma forma que o pai de Oswald fica contra o casamento em nome dos valores religiosos e patriarcais, Luciano não aceita e discursa contra os sentimentos de Gustavo devido aos valores inscritos naquela sociedade:

“ela é muito inglesa, muito flirting-girl” (...) “eu conheço a família de que você vem. Os seus pais jamais consentirão que se fale num casamento desses! Sei que são idéias burguesas isto que lhe digo, meu velho, mas pense na sua família. Eu sei

¹⁰⁴ ANDRADE, Oswald de. *Um homem sem profissão*. Memórias e Confissões. Sob as ordens de mamãe. São Paulo: Globo, 2002, p. 131.

¹⁰⁵ Idem, p. 131-132.

como é: não há nada mais triste, mais doloroso para um rapaz do que as amolações de família” (...) Na intimidade, vamos reconhecer, ao lado dela você poderá ser o mais feliz dos homens. Mas em sociedade, oh, em sociedade! Marcela não é uma simples dona de casa, nada disso, Gustavo! Não! Ela não é mulher para você! (...) ¹⁰⁶

Prossegue:

Você não passa de um fazedor de sonhos. Você vive num mundo irreal, totalmente diferente daquele onde você está. Você não conhece a realidade, é um idealista e o seu mal é esse: imagens demais, juízo de menos (...) Ela é uma pobre menininha que talvez nem tenha conhecido o pai (...) É preciso ter a certeza de que ela o conheceu. ¹⁰⁷

Pois bem. Seja. Ele (o senhor Dória) não existiu, Marcelle é uma filha sem pai, uma pobre criança anônima, saída de um leito de amor, talvez pago... que importa? Eu a amo e agora mais do que nunca... (...) E, portanto, tenho de segui-la, tenho de protegê-la, tenho de salvá-la! ¹⁰⁸

Assim, Luciano representa os valores patriarcais, defendendo os valores familiares, o casamento visto com finalidades econômicas e a vida em sociedade como sendo os mais importantes para serem levados em conta quando o assunto é casamento.

Da mesma maneira que o “seu Andrade” não aprova o relacionamento de Oswald com Landa, defendendo Kamiá e seu neto, ameaçando deserdá-lo e se matar, Luciano, no terceiro ato, declara a Gustavo que, por ser seu melhor e único amigo, aproximou-se amorosamente de Marcela para mostrar-lhe seus princípios levianos e que, para salvá-lo desse destino, ofereceu-se para sua desgraça, se sacrificando por ele.

Logo no início de *Mon coeur balance*, Gustavo provoca Luciano ao dizer que ele estava lendo Musset para a Mme. Dunloup a fim de conquistá-la e este retribui a piada dizendo que quando as pessoas se sentem meio solteiras começam a ler Musset para as velhas. A referência ao poeta identifica Luciano ao antigo, haja vista que este poeta é considerado um exemplo do romantismo francês e os autores parecem defender diversos aspectos do simbolismo, representado como novo.

A questão da luta do novo *versus* o velho, crítica cara aos autores em sua luta pelo nacionalismo na arte, deixa-se entrever a partir da dedicatória de *Mon coeur balance* a Washington Luís – abordado no item 2.3 do presente trabalho –, em que os autores tratam as

¹⁰⁶ Idem, p. 43.

¹⁰⁷ Ibidem, p. 121-123.

¹⁰⁸ Ibidem, p. 127.

peças como escudo de combate, assim como pode ser o alterego dos autores em sua dicotomia em meio a uma cidade em constante transformação.

Como dito anteriormente, as conversas entre Gustavo e Luciano definem um dos aspectos supracitados, pois Luciano, logo no primeiro ato, caracteriza Gustavo como novo, meio leviano, maluquinho, idealista, um fazedor de sonhos que vive em um mundo irreal. Gustavo, por sua parte, refere-se a Luciano como boche, termo depreciativo para referir-se à pessoa de origem alemã. Em suas memórias, Oswald informa que em sua viagem à Europa em 1912 passou rapidamente pela Alemanha e que esta ainda guardava características feudais, lhe parecendo lírica, colorida como uma litografia, “uma mancha colorida”, e que sua paixão foi pela França.

Em meio à Primeira Guerra Mundial, Gustavo, lendo e citando Baudelaire em algumas cenas do teatro, pode ser identificado à França, enquanto Luciano à Alemanha, gerando a primeira diferenciação simbólica entre os dois, em lados opostos na Grande Guerra, pois travarão uma batalha por Marcela no fim do terceiro ato. Fica clara também, a partir do depoimento de Oswald, a luta entre o velho (Alemanha) e o novo (França). Há outras passagens na peça em que Gustavo é tratado como o novo, inexperiente, e Luciano como um velho *globe-trotter*.

Tal relação de oposição é apresentada também em relação à literatura, pois, enquanto Gustavo lê Baudelaire, considerado simbolista e moderno, Luciano lê Musset, autor também francês, mas identificado ao romantismo:

Luciano – Quando a gente também se sente meio solteirão, começa a ler Musset para as velhas.
Gustavo – Pois eu me sinto moço.¹⁰⁹

Traçada essa relação de oposição, Luciano e Gustavo dialogam diversas vezes sobre Marcela, em que o primeiro desaconselha e desaprova o amor de Gustavo por Macela, com argumentos próprios da elite rural e conservadora em relação ao casamento, alertando-o sobre o desconhecimento do passado de sua mãe, sobre sua filiação ser supostamente proveniente de um leito pago, afirmando que sua família não aceitaria uma relação dessas, enfim, colocando em cheque os valores acerca do casamento, visto pela elite rural brasileira a partir da honra e da moralidade.

¹⁰⁹ ANDRADE, Oswald de. *Mon coeur balance; Leur âme*. São Paulo: Globo, 2003, p. 35.

Além disso, o casamento é tratado como um negócio, uma mercadoria, podendo ser identificada nos teatros certa consciência de classe, pois Luciano diz que sabe que são ideias burguesas que está dizendo, mas que era para ele pensar em sua família. É importante lembrar que a burguesia citada pelos autores ainda não está configurada nos moldes europeus, pois a cidade de São Paulo está na fase inicial de sua industrialização, em que a antiga elite rural investe nos setores industriais, sendo tratados também como burguesia, ainda que incipiente.

O casamento como negócio pode ser percebido em outra passagem do texto, em que Gustavo e Marcela conversam sobre sua relação e ela afirma a ele que talvez sua mãe não consentisse seu casamento com ele:

Marcela – Mamãe, sim! O que é que você quer? Ela é minha mãe, pronto!
 Gustavo – Mas você já não é uma menina; você tem direitos, iguais aos dela.
 Marcela – Tenho deveres, antes de mais nada.
 Gustavo – Mas, então, se ela quisesse lhe impor quem quer que fosse, contra a sua vida, contra a sua vontade?
 Marcela – Eu obedeceria.
 Gustavo – Isso é monstruoso!
 Marcela – Monstruoso ou não, assim é que é!
 Gustavo – Mesmo se ela lhe propusesse um casamento... repugnante?
 Marcela – Eu aceitaria!¹¹⁰

Gustavo então lança toda a sua decepção à Marcela e, antes de terminar a frase “e pensar que antes de te conhecer”, chegam pessoas ao salão e ela desconversa, dizendo que ele estava fazendo mais um de seus *blagues*. Ele completa dizendo que estava falando de um imbecil e ainda por cima um imbecil famoso. Helena, que chega à cena, pergunta de quem ele estava falando, ao que ele completa: “O Rei de Tule, senhorita!”.

Nesta cena, Gustavo enfurece-se com o fato de Marcela aceitar todas as imposições de sua mãe, ou seja, as velhas ideias conservadoras acerca do relacionamento amoroso e do casamento. Com a referência ao Rei de Tule, de Goethe, os autores criam a imagem de que Marcela era a pessoa a quem ele era mais fiel e que havia deixado tudo por ela, inclusive seu passado.

Oswald e Guilherme demonstram a relação entre casamento e negócio quando Gustavo conta a fábula da fanfarra, em que um sujeito recebe uma fanfarra mágica que deveria acompanhá-lo, sem ser ouvida pelos outros, tocando conforme as situações um tipo de música diferente. Mas um dia, ele, que conquistara o coração de mulheres e homens, caiu

¹¹⁰ Idem.

ferido com a morte na alma, pelo amor de uma menina. Ele tinha perdido sua fanfarra mágica. Nesse momento, a Senhora Dória, o Coronel e Mendes não entendem, dando a entender que as formas de amor que Gustavo demonstra eram incompreensíveis para as personagens, que viam o amor como negócio, representado pelo casamento.

Outro aspecto deixa entrever questões libertários na construção da personagem. Gustavo, ao dizer que Marcela já não é uma menina e que tem os mesmos direitos que a mãe, traz à tona uma questão que contraria os padrões de uma sociedade patriarcal e Marcela, de prontidão, refuta suas ideias dizendo que antes tem deveres. Deveres com sua mãe, com sua consciência de classe, com os princípios burgueses.

Além do recurso simbólico da fanfarra, percebe-se que isso ocorre também em relação à música, dando pistas ao expectador acerca do que ocorrerá. No segundo ato, o jornalista anuncia que a Senhora Belloni cantará a Traviata. Em coro, o Coronel diz que vai ser soberbo, a Senhora Dória diz que ela tem topete, Madame Dunloup diz para irem e Mendes diz que será lindo, clássico.

A Traviata é uma ópera de Giuseppe Verdi, baseada em *A Dama das Camélias*, de Alexandre Dumas Filho. Ela, biograficamente, conta os encontros e desencontros de um amor impossível vivido por Dumas Filho, em que uma cortesã francesa e Armand vivem uma grande paixão impossível pela segregação social da sociedade burguesa. O pai de Armand convence a Dama de que o romance representará a ruína da família e do futuro do filho. Ela comove-se e renuncia a Armand, ficando conhecida como a guardiã da falsa moral burguesa.

A Traviata, então, anuncia a conversa seguinte, entre Gustavo e Marcela, em que ele afirma a estar perdendo e ela diz que a mãe poderia não consentir com o seu casamento, mas que aceitaria qualquer um imposto pela mãe. Assim como *A Dama das Camélias* resigna-se diante do amor, Marcela vai embora do hotel sem se despedir de ninguém.

Nesse ponto, há a questão do já comentado amor burguês, mas também, entre a Traviata e a conversa entre Gustavo e Marcela, há uma rápida cena de ciúmes entre a Senhora Dória e Mendes, em que os autores mostram a hipocrisia dessa sociedade, pois revela Marcela obedecendo aos desígnios morais impostos pela sua mãe, enquanto ela, viúva, tem encontros amorosos com um homem.

Uma passagem de *Leur âme* deixa perceber essa relação. No segundo quadro do segundo ato, em uma discussão sobre a diferenciação entre alma e amor, os autores afirmam que apenas se possui uma mulher quando se tem amor-amor, mas que a maioria dos homens

casados só tem amor-amizade. Motta-Pai, o bom burguês, diz que só encontrou amor-amizade, ou seja, um casamento imposto, sem amor verdadeiro, uma relação negociada.

Os autores parecem apresentar consciência das classes sociais e da sua forma de existência na sociedade brasileira a partir da caracterização da figura do Coronel: “Sempre à paisana. Não é guerreiro, nunca foi. Pertence a uma classe pacífica de coronéis da nossa terra”. Os escritores, ao longo da peça, demonstram a decadência da velha elite rural e a defesa da modernidade, inclusive paulista, ao construir sua figura, pois o Coronel acha o sertão interessantíssimo e, além da visão de Gustavo ser negativa em relação a ele, com frases do tipo “pouco estou ligando para o coronel” e “Como quer que me interessem as histórias desse imbecil do coronel!”, mostram-no, após um jogo de baralho, que ele perdera e está arruinado: “Sim, tudo, tudo mesmo! Tudo e tudo! (...) Estou arruinado, mas sem vintém, completamente!”.

Uma figura semelhante aparece em *Leur âme*, representada por Motta-Pai. No início do segundo quadro do segundo ato, dois *Clubmen*, também coronéis, conversam acerca da decadência econômica de Motta, mas não se sabe se são boatos ou realidade.

Outro ponto a se destacar é que o Coronel pode ser vinculado à figura do caipira, pois o caipira, figura recorrente nas encenações teatrais dos palcos paulistas, não é o pobre e inculto morador do campo, mas uma pessoa rica. Além disso, o Coronel parece possuir uma cultura maior que outras personagens da peça, pois quando a Senhora Belloni expõe que o tempo está uma *morbidezza*, o Coronel afirma que ela quis dizer que o tempo está formidável, enquanto Mendes o corrige, erradamente, dizendo que ela falou que o tempo estava mórbido.

Entretanto, quando lhe é perguntado se lê Baudelaire, ele diz que não tem necessidade, pois “Eu me basto a mim mesmo”. Assim, o antigo não quer modernizar-se, se basta a si mesmo.

Claramente Gustavo despreza a figura de diversas personagens. Considera Mendes, com insultos diretos e indiretos, um arrivista, imbecil, e afirma que não sabe ler. A honra e o passado da Senhora Dória são colocados em cheque. Em tom de *blague*, afirma que Madame Dunloup é desprovida de sentido. O jornalista parece sempre causar conflito. Souza-Cliff pouco aparece, mas é criticado também. Com Luciano tem uma briga, sente nele um opositor e falso, embora no final saiam juntos para dar um passeio. Marcela é desprezada em alguns momentos, mas desejada. Carlos e Helena são a representação do casamento por interesses patriarcais.

A partir das ideias abordadas acerca das possibilidades do intelectual no Brasil entre o fim do século XIX e início do XX, resgatamos que Oswald, por ter resguardo financeiro familiar, poderia dar-se o direito de promover obras mais autônomas. Nas memórias, Oswald afirma que se identificava mais com as rodas boêmias dos cafés e bares do que com a literatura vigente e com seus pares na faculdade de Direito, assim como assistiu a comícios anarquistas em Santos e travou discussões com anarquistas em sua boemia. Seguem alguns trechos:

Na roda noturna de Indalécio e Ricardo Gonçalves travei relações com o anarquismo, vindo a conhecer o agitador Oreste Ristori, depois meu amigo. Guardo um íntimo horror pela mentalidade da nossa escola de Direito. Por instinto e depois conscientemente, sempre repeli esse Direito ali ensinado para engrossar a filosofia do roubo que caracteriza o capitalismo. Aliás, já nesse tempo eu me declarava anarquista. Velhos alunos cretinos. Atraso colonial. Preferia a roda de Indalécio.

Sendo assim, os autores elegem a figura de Carlos, bacharel, como a imagem do conservador, reproduzidor dos costumes coloniais, casado justamente com Helena, cuja descrição de Marcela “ainda cheira a convento”. Uma união, por interesse mercadológico levado a cabo por um bacharel e com o consentimento da Igreja Católica, com quem Oswald afirma estar em um dissídio nesta época. Esse casamento, ao que parece, suprime o princípio supremo da liberdade, principalmente quando, no final da peça, Gustavo e Luciano chamam Carlos para um passeio e ele recusa por Helena o estar prendendo. Defesa, então, do amor livre e da livre união.

Gustavo, quase no fim da peça, diz que irá se vingar de Marcela e de todos fazendo-os cheirar as flores do mal. Nessa passagem, Baudelaire e as *As flores do mal* parecem representar o poder da modernidade contra aquelas personagens caricatas, consistindo no brasão de luta dos autores em meio à sociedade, defensores de um amor livre, da queda e morte dos antigos preceitos e moralidade antiga, burguesa. Gustavo e Luciano caracterizam aquele ambiente de “mundo onde se é imbecil” e de “corja multicolor e ignóbil”.

Entretanto, essas questões não são explícitas. Talvez uma encenação, com sotaques, ironias, cenário, enfim, talvez a montagem da peça pudesse deixar entrever tais questões, mas é certo que foi escrita para uma elite burguesa e culta, pela gama de símbolos e referências imagéticas exploradas pelos autores.

Na festa de noivado de Carlos e Helena, Gustavo solta um aforismo: “sempre as marchas nupciais lado a lado com as marchas fúnebres”. Logo que pronunciada a frase, escuta-se do salão o refrão de uma canção de Tosti: Torna caro ideal! Torna caro ideal! Depois Gustavo diz que, apesar de tudo, queria o amor de Marcela e Luciano diz que queria tê-la amado.

Após a vitória da tradição, Gustavo está em marcha fúnebre por ter perdido Marcela, justamente para a tradição. Com a frase “volte, querido ideal”, Gustavo deseja o amor de Marcela e Luciano a vontade de tê-la amado.

Walter Benjamin, ao analisar as obras de Baudelaire, coloca que o cerne da experiência moderna exposta pelo poeta encontra-se no primeiro ciclo de poemas de *As flores do mal*. Para Baudelaire, o *spleen* seria a angústia de uma existência ameaçada pela estranheza do mundo e pela temporalidade moderna, gerando uma vontade autodestrutiva que só é suspensa a favor da evocação de uma felicidade primeira e original, ou seja, o *Ideal*, que está de antemão perdido.

Assim, os autores, pelo papel de Gustavo, parecem se erguer contra o *status quo* em sua luta rebelde pela destruição da tradição e afirmação da mentalidade moderna, embebecida por questões sociais. A atitude rebelde é definida por Erich Auerbach dessa maneira:

a rebeldia que extrapola o próprio romantismo é encontrável em toda a Europa, na Alemanha, na Itália, na Inglaterra; mantém-se mesmo, um tanto modificada, após a época do romantismo até a primeira guerra mundial; por vezes, transforma-se em ódio, ódio ao burguês, ódio à sociedade, outras vezes torna-se indiferença orgulhosa, esnobismo ou esoterismo deliberado; um culto extremado do indivíduo daí resulta; as formas dessa atitude, originariamente romântica, são variadas em demasia para que possam ser enumeradas aqui, mas o que é comum a todas é o abismo que se abre entre o poeta e a sociedade¹¹¹

Os teatros reproduzem a hipocrisia da sociedade e dos costumes do começo do século, pois demonstram a importância de certos hábitos, como o casamento, a importância de se manter ruma reputação, de origem familiar e nobre.

Pode-se não explicitar uma crítica ao capitalismo, entretanto apresenta apenas questões similares às críticas feitas pelos anarquistas da Primeira República, como a crítica ao fato de as elites tradicionais fazerem da cidade um mercado de casamentos por conveniência, cujas relações pessoais são tidas como transações comerciais, em que homens e mulheres são reduzidos a portadores físicos de bens e rendas, ou seja, mercadorias expostas como em um

¹¹¹ AUERBACH, E. *Introdução aos Estudos Literários*. São Paulo, Cultrix, 1970, pp. 229-230.

mercado. Sua luta ocorreria por meio da arte, mas ainda não apresentava contornos bem definidos como seus futuros trabalhos.

Percebe-se a dicotomia de Gustavo, defensor do amor livre que, por uma mulher, abandona seus ideais e acredita na instituição do casamento. Entretanto, depois de passar por uma nova desilusão, tanto amorosa quanto em relação à sociedade patriarcal, revolta-se aclamando os valores da modernidade.

3.4 Entre ciganas, cortesãs, prostitutas e madames: a mulher fatal tupiniquim

Antes de adentrar em questões relativas ao campo dos estudos sobre as mulheres, faz-se indispensável tecer algumas considerações acerca de valores e mitos que caracterizaram as mulheres ao longo da história. Assim, busca-se, no decorrer do trabalho, encontrar um meio termo entre a sua exclusão e sua exaltação em diferentes épocas e lugares sociais.

Nesse caminho, os papéis que representavam homens e mulheres no início do século XX são permeados pelas discussões de gênero, permitindo-nos delinear, em torno das produções discursiva, literária e científica do período, as representações e o imaginário social acerca do ser homem/ser mulher no Brasil do início do século passado, afinal, como afirma Bassanezi¹¹², os significados do masculino e do feminino e as relações entre os sexos possuem historicidade e são socialmente constituídos:

Representações baseadas nas diferenças sexuais perceptíveis, o “ser homem”, “ser mulher”, “ser dona de casa” e outras identidades ou papéis, assim como as oposições binárias – “mãe/puta”, “moça-família/leviana”, “masculino/feminino”, etc. – que são aparentemente fixos – são percebidos, na perspectiva da categoria de gênero, como situações e concepções produzidas, reproduzidas e transformadas ao longo do tempo nos diversos contextos sociais.¹¹³

A Revista *O Pirralho* continha diversas fotografias, em sua grande maioria de mulheres, com o intuito de adornar o periódico. Todavia, dando amplo espaço às mulheres, podemos perceber que era ampla sua presença em locais públicos, ou seja, que as mulheres ultrapassaram as fronteiras do privado, do lar, indicando mudanças sociais em relação aos hábitos, costumes e lugar reservado.

Pelo caráter elitista do jornal, as mulheres trabalhadoras ou operárias, que há tempos haviam quebrado estas barreiras físicas e sociais, não eram retratadas nas páginas do periódico, o qual se atinha às mulheres famosas por seus sobrenomes e outras que haviam alcançado sucesso e notoriedade pelos seus feitos artísticos, a exemplo de Carmen Lídia (Landa), com que Oswald teve um romance turbulento.

Em *Mon coeur balance*, temos a figura de Signora Belloni, uma cantora lírica, considerada por Madame Dunloup como caruso feminino.

¹¹² BASSANEZI, C. Virando as páginas, revendo as mulheres: relações homem-mulher e revistas femininas, 1945-1964. Dissertação de Mestrado. São Paulo: FFLCH/USP, 1992.

¹¹³ Idem, p. 09.

Dentre os adjetivos utilizados pelas personagens para caracterizá-la, identificam pelo menos duas formas divergentes. De algumas mulheres, como a Senhora Dória, há a desaprovação devido ao seu modo de ser e sua profissão, caracterizando-a como meio leviana. Já outras personagens femininas e quase a totalidade das masculinas parecem ter apreço por ela. Um comentário, em especial, chama a atenção:

SEHORA DÓRIA – Ah, eu não suporto essa signora Belloni. É uma verdadeira comediante.
 MENDES – Não, senhora, está enganada. Ela tem uns modos um pouco levianos, mas é uma artista.
 MADAME DUNLOUP – Ah, sim, eu compreendo! Quando se tem uma garganta célebre!

A imagem da artista, comumente aplicada em sentido depreciativo, como sinônimo de vida fácil, não se empregava ao exemplo supracitado, pois eram, em sua maioria, mulheres da elite ligadas às atividades artísticas ditas “nobres”, como cantoras líricas, bailarinas clássicas, musicistas, entre outras.

Sendo assim, percebe-se a dupla concepção da imagem da artista naquela sociedade. De um lado, tem-se a desaprovação da carreira artística das mulheres, associando-a à imagem da artista oitocentista, que percorria os espaços públicos e era tida como leviana, perturbadora, pessoa que ia contra a moral e os bons costumes burgueses e, de outro, possuindo jeito de ser e regalias que eram justificadas pelo fato de possuir dotes artísticos, portanto aceitos e em certa medida até incentivados por alguns setores da elite.

Essa contradição pode ser verificada se pensada nos sentidos diferenciados que a concepção modernidade assume para os homens e para as mulheres do período.

O trabalho fora de casa não era considerado próprio à constituição feminina além, é claro, do magistério e da enfermagem. Tais concepções são frutos da visão cientificista característica do século XIX, que se estendeu ao início do século XX, em que foram reforçadas as noções diferenciais entre os sexos, determinando tarefas específicas a homens e mulheres na tentativa de estabelecer atributos físicos e psicológicos ao sexo “forte” e ao sexo “frágil”.

A vida fora do lar era compreendida como abarrotado de vícios, embora a nova realidade (urbanização, formas de sociabilidade) característica da modernidade começasse a mudar. É fundamental não se esquecer dos estudos de Comte, que defendia a natureza pura e delicada das mulheres, aptas ao lar, de onde não deveriam afastar-se. Como aponta Caulfield:

Em alguns casos, modernidade tinha uma conotação de progresso social e econômico e de relações sexuais e familiares saudáveis e racionais, porém podia significar, também, degeneração moral, degradação dos valores tradicionais da família e dissolução dos costumes. Quando atribuída ao homem, a modernidade era geralmente entendida em seu sentido positivo de racionalidade progressiva. Quando atribuída à mulher, a modernidade implicava em moral licenciosa e estilo de vida desregrado.¹¹⁴

N’*O Pirralho*, embora defendesse certa liberdade para as moças e senhoras, apresentava os limites dessa liberdade. Assinalamos uma passagem de *Mon coeur balance*, em que as personagens discutem sobre músicas:

O CORONEL (Gesticulando) – Senhor Luciano, pode er certeza de que todos me achariam soberbo se a sua dama (Marcela) consentisse em dançar comigo um tango argentino! (...)
 MENDES (À senhora Doria e Madame Dunloup.) – A daça tem origem religiosa. As primeiras danças foram executadas nos templos pagãos.
 CARLOS - E dizer que o papa as proíbe!
 HELENA – Com exceção do maxixe...¹¹⁵

A partir do trecho, pode-se inferir que o Tango era proibido pela Igreja Católica e, conseqüentemente, considerado imoral pela sociedade e leviano para as mulheres que dançavam. Um artigo d’*O Pirralho* reafirma essa questão, dando conselhos a uma senhora da alta sociedade.

Mlle decididamente não se constringe em dançar o “Tango” com aquele desembaraço que seria comum num casino, ma snunca num Skating. É ter coragem... Mal sabe Mlle, que a sua leviandade tem dado margem para conjecturas nada recomendáveis ao seu nome.¹¹⁶

Assim, sendo o Tango proibido pelo papa e mal visto aos olhos da sociedade, Marcela não responde ao coronel, ou por escolha própria ou por ser tolhida com o comentário de Mendes e de Helena.

Outra questão consiste em que a mulher não participava do processo produtivo em termos tradicionais, estando em situação de total dependência econômica. Sua “participação política” estava relegada às obras humanitárias, como sugeridas nas normas de bem viver dos

¹¹⁴ CAULFIELD, Sueann. *Que virgindade é esta?*. Revista Acervo, V. 09, jan/dez 1996.

¹¹⁵ Idem, p. 81.

¹¹⁶ O Pirralho, 30.05.1914.

manuais e guias destinados às donas de casa apreciados na Europa e difundido às nossas elites. Tais questões são encontradas tanto n' *O Pirralho* quanto em *Mon coeur balance*.

Baseando-se nessas normas, as mulheres das camadas mais abastadas divulgavam a organização de eventos como reuniões, bailes, chás, festas, destinadas à caridade. Seria necessário ocupar o tempo com tais preocupações, que eram tidas nas revistas como deveres de sociedade e trazia prestígio e fama àquelas que as organizavam.

As notas sociais da Revista cobriam tais eventos, sendo estes importantes inclusive para a manutenção de algumas seções do periódico, extremamente numerosos no período da Grande Guerra. Em *Mon coeur balance*, percebem-se esses aspectos principalmente em relação à Mme. Dunloup.

LUCIANO – Puxa vida! Quando é que vai acabar essa história de festas de caridade? Imagine que já me anunciaram mais um cotillon para sábado (...)
 GUSTAVO – A culpa é dos alemães. Você é alemão, tem de arcar com as consequências, mais do que a Madame Dunloup, que é aliada e belga.
 LUCIANO – Não. Mas, diga lá, será que todos nós temos de ficar arruinados para os órfãos belgas ficarem milionários? Isso é um absurdo! (...)

Dessa forma, o trecho deixa entrever uma das atividades principais relegada às mulheres no meio público e, ao mesmo tempo, culpabiliza os alemães pela Primeira Guerra Mundial. Também se percebe uma crítica pelo fato de os alemães terem desrespeitado a neutralidade belga no conflito para atingir seus objetivos de destruir a França e a Holanda.

As tarefas de caridade, então, elevavam o gênero feminino a um ser mais sensível e de maior responsabilidade às causas sociais, características que seriam intrínsecas à constituição do sexo feminino. *O Pirralho* satiriza a questão quando acreditavam que as festas de caridade estavam virando moda e muitas pessoas as faziam apenas devido à publicidade.

Mas a tia Ambrósia, que Deus lhe dê o Inferno quando morrer, tem também a mania chic de fazer esmolas, só para ver o seu nome nos jornaes, e d'elles receber elogios de caritativa, virtuosa etc. etc. Ora, eu que sei que o tio Ambrozio, dois annos depois de casado requereu o divórcio, tenho vontade de desmascará-la, quando vejo tantos adjetivos, homenageando o seu passado e enaltecendo as suas virtudes. Como se vê, as manias da minha tia, são a moléstia da época. Todos querem fazer esmolas, tendo em mira os elogios e os retratos na Imprensa. Eu sou pela esmola calada, sem espalhafato (...)¹¹⁷.

¹¹⁷ *O Pirralho*, 16.05.1914.

Tanto nos artigos d' *O Pirralho* quanto nos teatros, diversas personagens femininas, com seus sonhos, desejos, ideais, podem ser considerados como expectativas em relação à mulher ideal ou seu reverso, portanto, as construções femininas foram feitas pelo universo masculino e carregam construções simbólicas sobre o masculino e o feminino imperantes, contribuindo assim para a difusão de perfis e papéis femininos e a cristalização de valores e padrões de comportamento social desejáveis. Assim como lembra Sevcenko:

A exigência metodológica que se faz, contudo, para que não se regreda a posições reducionistas anteriores, são de que se preserve toda a riqueza estética e comunicativa do texto literário, cuidando igualmente para que a produção discursiva não perca o conjunto de significados condensados na sua dimensão social. Afinal, todo escritor possui uma espécie de liberdade condicional de criação, uma vez que os seus temas, motivos, valores, normas ou revoltas são fornecidos ou sugeridos pela sua sociedade e seu tempo – e é destes que eles falam. Fora de qualquer dúvida: a literatura é antes de mais nada um produto artístico, destinado a agradar e a comover; mas como se pode imaginar uma árvore sem raízes, ou como pode a qualidade dos seus frutos não depender as características do solo, da natureza do clima e das condições ambientais?¹¹⁸.

Tanto na Revista quanto nos teatros, foi extremamente comum a comparação da essência feminina com a mentira, a inveja, o demoníaco e o sutil dom da sedução. Entretanto, em oposição à imagem principal causadora dos males da humanidade e de desnortear a vida dos homens, por vezes aparece como a detentora da maravilhosa missão redentora da maternidade, assim como responsável por regenerar homens adeptos de uma vida desregrada, como é o caso de Gustavo ao se comparar ao rei de Tule e de Natália ao aparecer casada, com filhas, anteriormente abordados.

Guilherme de Almeida publicou n' *O Pirralho* uma série composta por onze sonetos, intitulada *Perfis Femininos*, em que o autor, de maneira poética, traça contornos de mulheres de origens diversas:

I
A ITALIANA
Branca Madonna, celestial beleza,
pallida Laura, Beatriz amante!
Quanto Cezar, nas pompas da grandeza,
sacrificou-lhe a purpura arrogante!

Ha no seu coração toda a pureza
do céu napolitano; no semblante,

¹¹⁸ SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como Missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. 2ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 20.

a palidez da lua de Veneza;
na voz, os versos divinaes do Dante!

Mas o que nella existe de indizível,
um não sei que de santo e de intangível,
disse-o em côres um pincel divino.

- Pois nella se e nella habita
a mesma vida intensa que palpita
nas telas magistraes de Perugino!¹¹⁹

II

A ALLEMÃ

Loira edelweiss beijada pelo Rheno
á sombra de cyprestes solitarios;
traz reflectida no seu rosto ameno
a candidez gelada dos sudarios.

Grandes, ingenuos, de um azul sereno,
seus olhos são dous vivos relicarios
em que se repercute o doce threno
do lied dos nibelungen legendarios...

Faz lembrar a branca Margarida
e a loira Dorothéa comprimida
no velludilho negro do corpête.

- Ella traduz o mesmo pensamento,
a mesma vida, o mesmo sentimento
das canções melancolicas de Goethe!¹²⁰

III

A INGLEZA

Languida filha de Albion, tem finas
e brancas mãos; a face côr-de-rosa;
é loira; o azul do céu traz nas retinas;
pouco loquaz, fleugmatica e nervosa.

Seu corpo, de serpente venenosa,
tem a attracção das libras esterlinas;
fria... e, na propria rigidez, formosa
como o nevoeiro das manhãs londrinas...

Não se move, não ri e o seu olhar
tem dous gelados raios de luar;
nelle sua alma inteira se reflécte.

Ninguem, ao vê-la, em lhe sorrir se atreve;
é fria... mas é fria como a neve
que ao primeiro calor já se derrete!¹²¹

IV

¹¹⁹ ALMEIDA, Guilherme de Andrade, O Pirralho, 21.11.1914.

¹²⁰ Ibidem.

¹²¹ Idem. 05.12.1914.

A JAPONEZA

Envolta em tantas sedas baralhadas,
adeja o leque e passa farfalhante...
Chrysantemo que abriu nas alvoradas
das amarellas bandas do Levante!

Pés pequeninos, fôrmas delicadas,
olhar obliquo, vivo e provocante:
- eil-a, sentada em fôfas almofadas,
num kiosque leve, exótico e elegante...

E a Geisha, a flôr mimosa de Tokio,
assim vestida num kimono esguio,
toda seda e marfim, vaidosa e ufana,

Sorvendo o chá que tanto lhe appetitece,
- essa filha do Sol até parece
um raro bibelot de porcellana...¹²²

V

A PORTUGUEZA

E' trigueira a cachopa, appetitosa,
ancas roliças, formulas sensuaes;
a sua vóz parece uma estrondosa
gargalhada de um bando de pardaes...

De argollões nas orelhas, buliçosa,
rubra como a papoula dos trigaes,
- é de vél-a tão fresca, tão viçosa,
a namorar em festas d'arraiaes...

E seu amor então? – Todo pureza,
todo poesia e todo singeleza...
Si algum saloio audaz a quer beijar,

Córa, foge e, de longe, lhe sorri
bradando: << Homem de Deus! tem mão em ti,
que isto não vae assim tão a matar! >>¹²³

VI

A RUSSA

Flôr do Caucaso – a terra misteriosa
do negro despotismo – o seu olhar
reflecte a luz cambiante e esplendorosa
das auroras boreaes... Serva do Czar

branca e delgada, passa vaporosa
como as troikas na steppe a deslizar;
na vóz, traduz a musica nervosa
do Volga, em seu gelado marulhar...

Vivendo embora lá entre esses flancos
em que se animam lerdos ursos brancos,
que fogo e que calor seu peito encerra!

¹²² Ibidem.

¹²³ Idem. 12.12.1914.

Certo, o seu coração, lançado um dia
 nesse torrão glacial, derreteria
 as montanhas de gelo de tal terra!¹²⁴

VII

A JUDIA

Rosa de Jerichó, branca açucena,
 do Carmello nas faldas altaneiras!
 Como os cedros do Libano é serena,
 trescalam nardo as suas cabelleiras...

No rosto estampa o alvor da Magdalena;
 seu beijo é como o fructo das figueiras;
 tem na voz a melliflua cantilena
 da brisa a farfalhar nas oliveiras...

Seu pranto é salutar ao coração
 como as magicas aguas do Jordão...
 E o seu amor tão puro e iluminado,

que a gente, sem querer, logo a compara
 á tal mulher a quem Jesus perdoára,
 porque ella havia por demais amado!¹²⁵

VIII

A ORIENTAL

Mulher sensual, lasciva, seductora,
 que faz sonhar e que embriaga até
 como a espiral de fumo inebriadora
 que se evola subtil de um narghilé.

A sua bôcca menos tentadora
 que o néctar de uma támara não é;
 no olhar tem a magia promissora
 do paraizo ideal de Mahomet.

E' de vêl-a bailar ante o Sultão
 - austero como as normas do Al-Korão,
 nos seus scismares graves e profundos, -

Toda a se contorcer, recúa, avança,
 elastica e ligeira; e gyra e dansa
 bamboleando seus quadris rotundos...¹²⁶

IX

A HESPANHOLA

Flôr Morena de graça, alma casquilha
 das rondallas de amôr, guapa hespanhola!
 Mórde um cravo e, entre as franjas da mantilha,
 requebra no salero e na manola

Beija – e seus beijos como a castanhola

¹²⁴ Ibidem.

¹²⁵ Idem. 26.12.1914.

¹²⁶ Ibidem.

estalam, matam como a mancenilha;
fala – e dir-se-ia o resmungar da viola
nas luarentas noites de Sevilha...

A todos ama dentre o rapazio;
Convida a todos para um desafio...
Mas ai! d'aquelle que se aventurar

quando ella brada: <<Foge cavalheiro,
que o meu amôr é campeão toureiro,
elle tem farpas que vão te matar >> !...¹²⁷

X

A CIGANA

Mulher sem patria, bella e desgraçada;
sem Deus nem ideal, bohemia vadia!
Olhos maus, formas – rudes, tez bronzçada,
a cabelleira negra e luzidia...

Deitando as cartas chama a rapaziada,
e a buena-dicha a todos annuncia;
depois, rufa o pandeiro e, esfarrapada,
Vertiginosamente rodopia...

Essa pobre cigana aventureira
que vaga pelo mundo a vida inteira,
dos occasos aos aureos rosiclères;

que, si a todos despreza, a todos ama,
- quem quer que a veja assim logo a proclama
A syntese de todas as mulheres!¹²⁸

XI

A BRAZILEIRA

Patricia minha, não te esqueço, não!
Bella, gentil, romantica trigueira!
Palpita no teu grande coração
a poesia da terra brasileira!

Trazes no talhe a graça da palmeira;
n'alma, a grandeza virgem do sertão;
nos olhos a poesia feiticeira
das nossas longas noites de São João!

Tens no amôr a nobreza de Iracema,
o heroísmo de Lindoya e de Moema
que te arrebatava ás ráias da loucura!

Esposa... filha... mãe... – terna e singela --,
és como o Amôr, supremamente bella,
Como a verdade eternamente pura!¹²⁹

¹²⁷ Idem. 02.01.1915

¹²⁸ Ibidem.

¹²⁹ Ibidem.

A cigana foi tida como a síntese de todas as mulheres: volúveis, a todos ama, amorais, boêmias, vadias, mas a brasileira tida como a redenção: pura, verdadeira mulher, porto seguro dos homens, esposa, mãe.

Nas peças, a figura feminina é, desde o início, um misto de sedução e negatividade social. *Mon coeur balance* deixa subentendido que Marcela é uma personagem de condição social inferior, bela, misteriosa e atraente, personificando o amor juvenil, marca inicial da afetividade ligada à casa, aos costumes patriarcais.

A literatura vem, há muito tempo, construindo a figura destruidora feminina. Os românticos, ligados à ideia de marginalidade e êxtase, dão vida a cortesãs famosas, ciganas deslumbrantes, desembocando na oitocentista Mulher Fatal, que contrastava com a vida burguesa.

Autores, como Machado de Assis, baseiam-se nestas personagens, mas trazendo-as para a realidade patriarcal brasileira, ou seja, retiram-na no público vulgar e assustador europeu e as colocam na realidade familiar privada, como é o caso de *Capitu*¹³⁰.

Em *Mon coeur balance*, a construção de Marcela não a coloca como a Cortesã, nem cigana, nem familiar, mas dúvidas são levantadas a todo momento acerca de suas opções, sua vida e a história de sua família; ao contrário de Natália, que já é enquadrada no espaço familiar por excelência, ou seja, há, nas duas personagens, certos traços da Mulher Fatal, mas que as diferem da Cortesã Fatal europeia: elite social, influxo religioso, vida doméstica e certos aspectos da mulher fatal são, portanto, nosso universo¹³¹.

Diferentemente da Tradição Clássica, que considerava o ciúme em leis universais e atemporais, grande parte da literatura moderna da *Belle Époque* realiza a fusão entre sentimento e aspecto social e há a adaptação do tema europeu nos desencontros das classes sociais brasileiras, isto é, universalismo e localismo se fundem.

As ficções francesas e portuguesas haviam considerado o adultério um baluarte contra os hábitos franceses. Como nos mostra Passos, em *Capitu*, os traços da cortesã ou da cigana imoral fazem Brasil e Europa se unirem para embasar a figura feminina, morta simbolicamente no velho continente, de onde veio parte de sua inspiração, ao passo que Dom Casmurro continua no Brasil, representando nossa visão patriarcal.

¹³⁰ PASSOS, Gilberto Pinheiro. *Capitu e a mulher fatal: presença francesa em Dom Casmurro*. São Paulo: Annablume, 2003.

¹³¹ Idem.

Em relação a estes aspectos, sugere-se que a escolha dos nomes das personagens femininas não ocorreu de forma arbitrária. Elencam-se, nesse estudo, três Mulheres Fatais que podem condizer com as três principais personagens femininas dos teatros.

Primeiramente, pode-se comparar Marcela, de *Mon coeur balance*, com Marcela, de *Memória Póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis. Marcela, de Oswald e Guilherme é uma jovem bela, solteira, mais próxima da amizade de rapazes, que está em um hotel de elite aparentemente à procura de um homem rico para se casar, dissimulada, mentirosa, que brinca com os sentimentos de Luciano e Gustavo. Marcela, de Machado, é uma prostituta de elite, sensual, mentirosa, amiga de rapazes e de dinheiro, cujo amor por Brás Cubas duraria “quinze meses e onze contos de réis”. Neste caso, Oswald e Guilherme dão a entender que Marcela estava sendo levada por sua mãe para um casamento muito lucrativo nos moldes burgueses.

Em *Leur âme*, Natália, cujo apelido é Nata, guarda relações com *Naná*, de Emile Zola. Naná é uma bela cortesã da alta sociedade francesa do Segundo Império que possui clientes/amantes, aos quais promete fidelidade e exclusividade. Humilha-os e consegue tudo o que quer e nem mesmo assim eles a abandonam. Natália faz parte da alta sociedade paulista, é casada com George, amante de Gastão e, em uma de suas conversas com o último, dá a entender que existem mais. Os homens com quem mantém relação parecem atender a todos os seus caprichos e não conseguem controlá-la.

Dentre todas as mais famosas mulheres fatais que fizeram parte do imaginário europeu do século XIX, apenas Naná é mãe, como é o caso de Natália, o que deixa entrever que a personagem feminina se deixa “dominar”, pelo menos parcialmente, e que ela é uma parceira da continuidade. Representam, ao mesmo tempo, elementos danosos presentes na mãe e na família. Traz-se para o lar, intrínseco à figura materna, a corporificação da mulher abasileirada.

Emma, filha de Natália, possui o mesmo nome de outra obra de Flaubert, *Madame Bovary*. Embora ainda criança, apresenta opiniões maduras para a sua idade, sempre influenciada por ideias e livros religiosos e inclinada à fantasia.

Flaubert parece estar presente nas obras dos autores na medida em que todas as discussões sobre a alma da mulher, sobre o amor, sobre a atitude feminina, sobre o adultério, serem permeadas por análises de dados biológicos, ou seja, os autores tentam explicar as mulheres e todos os problemas decorrentes de seus relacionamentos a partir da biologização

dos problemas. Emma, de Oswald e Guilherme, com suas ideias, representa a ofensa à moral e à religião.

Na literatura dos séculos burgueses, há uma vitória da sociedade, a que deverá se seguir o desaparecimento físico. É necessário que a mulher transgressora seja punida com a morte. Nesse caso, a morte simbólica de Marcela e de Natália põe fim ao risco, não somente porque rearticula a moral, fazendo com que haja o retorno à ordem anterior, mas porque a refaz. Com a configuração de Emma, a mulher nunca deixa de ser Fatal.

Cria-se, então, uma mescla de dados da Mulher fatal e a esposa recatada, o público e o doméstico.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como proposto no projeto inicial, a partir dos dados colhidos nas peças e nos jornais, resgata-se o contexto das transformações de São Paulo de fins do século XIX e início do século XX no que consiste principalmente em identificar a mudança de configuração da cidade com o desenvolvimento financeiro do setor cafeeiro, planejamento urbanístico, sociabilidade e a produção teatral nas capitais carioca e paulista, a fim de averiguar a entrada da cidade de São Paulo na modernidade.

A partir desses aspectos, foi possível ter uma visão mais clara acerca das vertentes nacionalistas existentes no país e da intenção da elite política e intelectual da cidade de São Paulo em promover a identificação do paulista com o bandeirante, considerado responsável pela grandeza da nação brasileira. Esse fato contribuiu para que tivesse início a identificação da nacionalidade brasileira com o paulista, que agora requer seu espaço na política nacional devido à pujança econômica do estado.

O ideário da paulistanidade foi formulado pelas principais instituições intelectuais da época, gerando produções historiográficas que refletiram nas crônicas, na literatura, na pintura, na música e na atividade teatral, ultrapassando os limites do estado de São Paulo.

Com estas informações à mão, foi possível verificar características tanto do ufanismo quanto da paulistanidade nas obras de Oswald de Andrade e Guilherme de Almeida, que pareciam, a essa época, compartilhar das mesmas vertentes, até haver uma ruptura efetiva a partir do manifesto da poesia Pau-Brasil e o da formação do grupo verde-amarelo.

Verificada essa proximidade de autores tão diferentes em relação à produção literária após a Semana de Arte Moderna, foram verificadas as possibilidades de inserção na carreira intelectual e literária no Brasil da Primeira República, representadas pela literatura oficial de Machado de Assis, Olavo Bilac e Coelho Neto, que limitavam a liberdade e a autonomia de literatos interessados em promover mudanças a partir de novas propostas estéticas e temáticas, o que foi possível aos autores devido às suas redes de sociabilidade, capital financeiro, cultural e social. Assim, conseguimos identificar aproximações e distanciamentos de Oswald e de Guilherme, que resultaram em obras escritas a quatro mãos.

O esquecimento ou a intencionalidade de deixar de lado análises das peças em francês pelos críticos e estudiosos, por parecerem um desvio literário ou obras menores, que pouco ou nada teriam de similar em relação ao conjunto de suas obras, instigou a verificar a produção teatral de ambos ao longo de seus itinerários profissionais e colher características que foram encontradas nas peças, como a hibridez de suas técnicas e estéticas, e sua ligação às principais vertentes literárias da época. Ao nos ater às características dos principais representantes do simbolismo francês, adquirimos maior sensibilidade no tratamento das obras, extremamente marcadas por símbolos sugestivos que, com uma simples referência a um autor ou uma obra, ampliavam consideravelmente as possibilidades de interpretação dos textos.

Com o uso de símbolos, da sinestesia, da música, de pinturas, de mitologia, enfim, de uma gama de elementos, os autores deram pistas de suas convicções e intenções, o que permitiu verificar inclusive críticas sociais, elemento cuja existência era negada pelos raros estudos que tomaram as peças como seu objeto ou consideravam-nas em suas abordagens acerca das produções teatrais e literárias de Oswald e Guilherme. Outro elemento importante foi a comparação das peças com a biografia de Oswald, pois possibilitou um maior entendimento tanto das obras quanto do autor de *Os Condenados*.

Um dos problemas encontrados foi em relação às fontes jornalísticas, pois foi necessário dispensar bastante tempo com sua coleta, leitura e organização, com deslocamentos constantes aos acervos, e não se mostraram tão frutíferas quanto se imaginava. Entretanto, nessas pesquisas, a periódico que mais possibilitou comparações com os teatros foi *O Pirralho*, pois se pôde compreender de maneira mais clara as ideias e intenções dos autores em relação à construção de suas personagens e a mistificação da Mulher Fatal nos moldes brasileiros.

A análise da presença francesa no Brasil demonstrou como esta arte esteve incutida na realidade brasileira desde os tempos da colonização, quais autores eram mais lidos por uma parcela da intelectualidade paulista da época e de que maneira Oswald e Guilherme utilizaram suas ideias para refletir e criticar a realidade nacional. Estas leituras também foram fundamentais para que os autores criassem sua própria versão da Mulher Fatal, brasileira, aventureira, mãe, inserida no seio da família tradicional paulista do início do século XX. Assim, apesar de escritas em francês e terem sido utilizados, direta e indiretamente, autores franceses, as peças não deixam de possuir um caráter nacional.

Descobriu-se, no decorrer da pesquisa, que ainda há muito que se pesquisar sobre o tema, em geral, e sobre os teatros, em particular, haja vista que, a partir de uma ótica simbolista, são abertos inúmeras visões acerca da sociedade em questão.

FONTES

FONTES

Livros

ALMEIDA, Guilherme de. *Cosmópolis*: São Paulo / 1929. Oito reportagens de Guilherme de Almeida. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1962.

_____. *Meu*. São Paulo: Tipografia Paulista de José Napoli e Cia, 1925.

_____. *O sonho de Marina*. 4. ed. São Paulo: Melhoramentos, 1941.

_____. *Raça*. 2. ed. São Paulo: José Olympio, 1972. v. 88.

_____. *Tôda a poesia*. 2. ed. São Paulo: Martins, 1955. v. 4.

ANDRADE, Oswald de. *Mon coeur balance; Leur âme*: em co autoria com Guilherme de Almeida. São Paulo: Globo, 2003.

_____. *Primeiro caderno do aluno de poesia Oswald de Andrade*. São Paulo: Globo, 2006. (Obras completas de Oswald de Andrade).

_____. *Poesias reunidas*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1966.

_____. *Um homem sem profissão*. Memórias e Confissões. Sob as ordens de mamãe. São Paulo: Globo, 2002. (Obras completas de Oswald de Andrade)

Jornais e revistas

Gazeta de Notícias. Jan. – Dez./1916

O Estado de S. Paulo. Jan. – Dez./1916

O Pirralho. Jan. – Dez./1916

Vida Moderna. Jan. – Dez./1916

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMARAL, Antonio Barreto do. *História dos velhos teatros de São Paulo*. São Paulo: Governo do Estado, 1979.

ANDERSON, Benedict. *Nação e consciência nacional*. São Paulo: Ática, 1989.

AZEVEDO, Lílian Henrique de. *Mulher em revista: representações sobre o feminino nas revistas paulistanas O Pirralho e A Cigarra (1914-1918)*. Dissertação de Mestrado: Assis, 2000.

BARROS, Frederico Ozanam Pessoa de. *Guilherme de Almeida: seleção de textos, notas, estudo biográfico, histórico e crítico e exercícios*. São Paulo: Abril educação, 1982.

BASSANEZI, C. Virando as páginas, revendo as mulheres: relações homem-mulher e revistas femininas, 1945-1964. Dissertação de Mestrado. São Paulo: FFLCH/USP, 1992.

BAUDELAIRE, Charles. *As Flores do Mal*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1985.

BEDE, Ana Luiza Reis. Monteiro Lobato e a presença francesa em a barca de gleyre. São Paulo: Anablume/Fapesp, 2007.

BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas III: Charles Baudelaire, um Lírico no Auge do Capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BRITO, Mario da Silva. *História do modernismo brasileiro*, 1: antecedentes da Semana de Arte Moderna. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997.

CANDIDO, Antonio. Os dois Oswalds. In: _____. *Recortes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.p.35-42.

_____. Oswald, Oswáld, Ôswald. In: _____. *Recortes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.p.43-46.

CARVALHO, José Murilo de. As Forças Armadas na Primeira República: O poder desestabilizador. In Boris Fausto (org.), *História Geral da Civilização Brasileira*, t. III, v. 2. São Paulo: Difel, 1977, pp. 180-234.

_____. *A formação das almas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989

CHAUÍ, Marilena. *Brasil: mito fundador e sociedade autoritária*. São Paulo: Editora fundação Perseu ABramo, 2000.

CURY, José João. *O teatro de Oswald de Andrade: ideologia, intertextualidade e escritura*. São Paulo: Annablume, 2003.

EL FAR, Alessandra. A presença dos ausentes: a tarefa acadêmica de criar e perpetuar vultos literários. *Estudos Históricos* (Rio de Janeiro), Rio de Janeiro, vol. 14, n. 25, p. 119-134, 2000.

GEORGE, David. *Teatro e antropofagia*. São Paulo: Global, 1985.

GARDIN, Carlos. *O Teatro Antropofágico de Oswald de Andrade: da ação teatral ao teatro de ação*. São Paulo: Annablume, 1995.

FABRIS, Annateresa. *O Futurismo Paulista: Hipóteses para o Estudo da Chegada da Vanguarda ao Brasil*. São Paulo: Perspectiva: Edusp, 1994.

FERREIRA, Antonio Celso. *A epopéia bandeirante: letrados, instituições, invenção histórica (1870-1940)*. São Paulo: Editora da UNESP, 2002.

_____. Literatura: a fonte fecunda. In: PINSKY, Carla Bassanezi; Tania Regina de Luca. (Org.). *O historiador e suas fontes*. 1a ed. São Paulo: Contexto, 2009, v. 1, p. 61-92.

FERREIRA, Antonio Celso; LUCA, Tania Regina de. O tradicionalista moderno. Washington Luís: política, espetáculo e letras históricas. In: FERREIRA, Antonio Celso; MAHL, Marcelo Lapuente (orgs.). *Letras e identidades: São Paulo no século XX, capital e interior*. São Paulo: Annablume, 2008

FERREIRA, Antonio Celso; LUCA, Tania Regina de; IOKOI, Zilda Gricoli (orgs.). *Encontros com a História: percursos históricos e historiográficos de São Paulo*. São Paulo: Editora UNESP, 1999.

FONSECA, Maria Augusta. *Oswald de Andrade: Biografia*. São Paulo: Globo, 2007.

GOMES, Ângela de Castro. *A República, a História e o IHGB*. Belo Horizonte: Argymentvm, 2009.

HOBSBAWM, Eric. *A era dos extremos: o breve século XX – 1914-1991*. São Paulo: Companhia das Letras.

LUCA, Tânia Regina de. *A Revista do Brasil: Um Diagnóstico para a (N)ação*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1999.

MALUF, M. & MOTT, M. L. Recônditos do mundo feminino. In: SEVCENKO, Nicolau. *História da vida privada no Brasil*, V. 3.

MARTIN-FUGIER, Anne. Os ritos da vida privada burguesa. In *História da Vida Privada*. Vol. 4, Da Revolução Francesa à Primeira Guerra. São Paulo, Companhia das Letras, pp 193-261, 1991

MAGALDI, Sábado. *Panorama do teatro brasileiro*. São Paulo: Global, 1999.

_____. *Teatro da Ruptura: Oswald de Andrade*. São Paulo: Global, 2004.

MELO, Cássio Santos. *Caipira no palco: teatro na São Paulo da Primeira República*. Dissertação Mestrado. UNESP/Assis – dissertação de mestrado.

MENCARELLI, F. A. *Cena aberta: a absolvição de um bilontra e o Teatro de Revista de Arthur Azevedo*. Campinas: Editora da UNICAMP, Cecult, 1999.

MICELI, Sérgio. *Intelectuais a brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

NEEDELL, J. D. *Belle Époque tropical*. Sociedade e cultura de elite no Rio de Janeiro na virada do século. Trad. Celso Nogueira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

NORTE, Sergio Augusto Queiroz. *Ars Anarchica: Arte, Vida e Rebeldia. Rev. bras. Hist.*[online]. 1998, vol.18, n.35, pp. 133-164. ISSN 1806-9347.

OLIVEIRA, Lúcia Lippi. *A questão Nacional na Primeira República*. São Paulo: ed. Brasiliense, 1990.

PASSOS, Gilberto Pinheiro. *Capitu e a mulher fatal: presença francesa em Dom Casmurro*. São Paulo: Annablume, 2003.

_____. *O Napoleão de Botafogo. Presença Francesa em Quincas Borba de Machado de Assis*. São Paulo: Annablume, 2000.

PINTO, Maria Cecília de Queirós Moraes. *Alencar e a França*. Perfis. São Paulo: Annablume, 1999.

PINTO, Alfredo Moreira. *A cidade de São Paulo em 1900*. São Paulo: Governo do Estado de São Paulo, 1979

PRADO, Décio de Almeida. *História concisa do teatro brasileiro*. São Paulo: Edusp, 2003.

QUEIROZ, Maria Helena de. *A variedade literária na obra poética de Guilherme de Almeida*, 2003. 202 p. Tese (Doutorado em Literaturas de Língua Portuguesa) UNESP. Assis

RIVAS, Pierre. O Brasil literário de Blaise Cendrars. IN: *Encontro entre literaturas: França, Portugal, Brasil*. São Paulo: Hucitec, 1995.

RAZZINI, Marcia P. G. A produção de livros escolares da Editora Melhoramentos na Primeira República. In: XXX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2007, Santos, SP. *Anais do XXX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*. São Paulo: INTERCOM, 2007. p. 1-10.

ROLNICK, Raquel. *A cidade e a lei: legislação, política urbana e territórios na cidade de São Paulo*. São Paulo: FAPESP; Studio Nobel, 1997.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil – 1870-1930*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como Missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. 2ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

_____. *Orfeu estático na metrópole: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

SCHAPOCHINICK, Nelson (Org.). *João do Rio: um dândi na Cafelândia*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2004

SIRINELLI, J F. "A geração". IN: *Usos & abusos da história oral*. FERREIRA, M e AMADO, J. (orgs.). Rio de Janeiro: Editora FGV, 2000.

_____. "Os intelectuais". IN: RÉMOND, R. (org.). *Por uma história política*. RJ: Editora UFRJ, 1996.

WEBER, Eugen Joseph. *França fin-de-siècle*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.