

O Cânone e a Cíclone: A Ausência Lilás da Semana de Arte Moderna

Tereza Virginia Almeida
UFSC

1. O cânone

Devo já dizer o quanto me interessa a *Semana de Arte Moderna* enquanto origem, ruptura datada, espécie de ponto convergente a conciliar tendências distintas e definir-se como começo, início do período modernista. A *Semana* traz consigo o incrível poder de configurar-se como data demarcada no calendário. E na reunião consensual de nomes de artistas em torno do evento reside já o desejo de assinalar rupturas e fazer história. Difícil é desnaturalizar o consenso estabelecido em torno do evento e de seu *status* enquanto marco inicial do período modernista, como se uma dada semana fosse efetivamente capaz de por si só mudar o curso da cultura nacional. Não é possível, entretanto, negar o “valor” do evento. O lugar ocupado na história pela

Semana de Arte Moderna está inscrito na simultânea e posterior auto-reflexão de seus participantes em torno de sua função histórica.

Aliás, a auto-consciência é um dos pontos centrais a ser destacado na atividade estética destes que se expressam a partir de manifestos, que se organizam em torno de eventos estéticos revolucionários e fazem circular idéias em torno de sua própria produção artística e de seus pares em periódicos e plataformas literárias. Neste sentido, o lugar ocupado pelas obras na história da literatura é tanto fruto de uma reflexão posterior dos historiadores, como mera reprodução da forma pela qual o modernismo brasileiro, através da simultânea atividade crítica de seus produtores artísticos, representa a si mesmo. Daí a conveniente lembrança da palavra *cânone*.

Kanon, em grego, era palavra usada para definir um instrumento de medida, e é na própria Antigüidade que passa a ser aplicada às artes em sentido mais amplo como “regra” ou “lei”¹. Mas vem dos primeiros teólogos do cristianismo o sentido com o qual os críticos literários tendem a usar a palavra hoje: seleção de autores e obras dignos de preservação².

Por si só, a palavra *cânone*, no sentido em que é comumente utilizada hoje na esfera da arte, é capaz de provocar uma reação de desconforto. Pelo menos para quem está habituado aos tantos textos críticos que se dedicaram nas últimas décadas a denunciar o *cânone* como um instrumento de exclusão que tende a reproduzir os interesses e os valores de um delimitado grupo, que o estabelece enquanto representante da totalidade de uma dada cultura.

Neste sentido, Jan Gorak procura alertar para o equívoco de se considerar o *cânone* como algo eternamente fechado. Para tanto, o autor demonstra como mesmo em sua origem religiosa, o *cânone* vem, em última instância, apresentar um comportamento dinâmico. A cada geração o *cânone* é alargado,

modificado, para vir a ser de novo desafiado pela geração posterior³.

John Guillory, entretanto, apesar do mesmo intuito de demonstrar o caráter não autoritário do cânone, alerta para uma distinção básica entre os cânones literário e religioso: os teólogos não estavam preocupados com a beleza ou a universalidade dos textos, mas com sua adequação aos padrões da comunidade religiosa. Se o cânone religioso vem operar como regra, medida, o cânone literário não se forma a partir das mesmas premissas.

Claro está que Guillory tenta com seu raciocínio comparativo problematizar a tendência crítica das últimas décadas a denunciar o processo de canonização literária como uma operação excludente. Os detratores do cânone consideram mais do que evidente que este possui a cor branca, o gênero masculino e pertence à classe dominante. Guillory se preocupa em demonstrar que a exclusão dos grupos minoritários não é um gesto autoritário e regulador, cuja origem seja possível identificar, tal qual se dá com a canonização religiosa de textos. Se assim fosse, diz ele, seria sempre possível resgatar uma lista de grandes obras à margem do cânone. O argumento de John Guillory é o de que o cânone literário só se subordina à ideologia na medida em que escrita e leitura se definem como práticas sociais sistematicamente reguladas, o que torna a produção de obras de valor prioridade de determinados grupos⁴.

Mas a observação parece não levar em conta que o próprio critério de valor estético, enquanto justificativa para a preservação de determinadas obras em detrimento de outras está ligado à tradição por si só excludente. A aura adquirida pelo objeto artístico ao longo dos tempos está inevitavelmente relacionada a questões de ordem ideológica e é, em si mesma, uma forma de regulação. Quando o mesmo Guillory se dirige às feministas para dizer que a ausência de escritoras canonizadas antes do século dezoito se deve

não a um gesto deliberado de exclusão, mas ao fato de haver pouquíssimas mulheres à época que soubessem ler e escrever⁵, pergunto-me por que, então, a história não se preocupou em registrar e até mesmo canonizar as atividades não-literárias exercidas pelas mulheres. Tanto que, mais tarde, quando já letradas, as mulheres vierem produzir cartas e diários, continuarão ausentes do cânone literário, na medida em que os valores que delineiam o que se define como literatura, assim como o lugar e o estatuto adquiridos pelo objeto que se cria com fins meramente estéticos, relacionam-se à tradição da qual as mulheres se encontram, até então, excluídas.

Ao contrário de Guillory, não creio que os detratores do cânone estejam preocupados em denunciar um localizável sujeito da exclusão dos grupos minoritários e sim em detectar a exclusão e ameaçá-la a partir de um questionamento que vem revelar-se infinito. A chamada geral para a abertura do cânone pode significar desde a inclusão de grandes obras anteriormente marginalizadas, como entende Guillory, até um processo que vem ampliar o próprio conceito de literatura em nome mesmo das produções dos “outros” da história. Isto levando-se em conta que o conceito de *literatura* que parece tão demarcado para a geração que se formou a partir da ênfase no caráter autônomo do texto, na verdade, já passou durante os séculos por infinitas variações. As fronteiras do literário se estendem, durante os tempos, do texto criativo à produção escrita de uma cultura em geral, do ficcional ao documentário, do escrito ao oral, do popular ao elitista. A ampliação de fronteiras teorizada pela crítica contemporânea, em suas vertentes pós-estruturalista, feminista e de estudos culturais, pode ser entendida não como privilégio do fim do século XX, mas como uma reação *pós* ao sistema de valores da crítica modernista.

No momento em que meu próprio discurso fala, entre outras

coisas, das relações entre arte e instituições educacionais, não me é dado partir senão do presente estatuto do objeto artístico para que se dê a legitimação de quaisquer incursões problematizantes que, ao mesmo tempo em que me seduzem, desafiam as fronteiras de meu próprio campo de saber.

A não concordância entre as histórias quanto ao momento de término do modernismo brasileiro já mostra o quanto o período pode ser visto como um cânone ainda em formação. Mas a noção de abertura do cânone vai bem mais além do que esta dinâmica conceitual que se torna inevitável quando se está a falar de um período ainda próximo no tempo.

É possível aprender com Gorak que o cânone está, desde sempre, aberto. A prova está nos escritores que se canonizam para serem completamente esquecidos ao longo dos tempos. Ou, ainda, aqueles nomes resgatados para a história através de releituras. O motivo: as demandas ocasionadas por uma guinada de valores na percepção do processo literário. Há escritores excluídos da história pela dissonância de suas obras em relação às que lhes são contemporâneas, o que determina sua invisibilidade histórica. Sem conexão com as tendências comuns de seu tempo torna-se difícil inscrevê-los como parte de um período. Isto sem falar da própria resistência do público à obra dissonante, resistência que muitas vezes a impede de adquirir efetivamente o estatuto de fato literário.

Sem relações que as liguem às obras de seu tempo, não há como criar coerência capaz de tornar historicizável a obra dissonante. Mas basta que a dissonância se torne um valor, o que ocorre com o aparecimento das obras de vanguarda, para que escritores e obras do passado sejam não só valorizados, como também ganhem um novo estatuto: o de precursores. E o precursor é justamente aquele que reside no futuro de seu tempo. Ninguém pode conhecê-lo enquanto tal senão *a posteriori* quando seu futuro

faz conhecer novos eventos capazes de exercer uma função normativa, segundo a qual a obra ou o autor do passado se inscrevem na história, sob o título de *precursor*.

Há toda uma especificidade a ser considerada quando se trata da formação do cânone literário brasileiro. Se o cânone está ligado não só a uma lista de obras consideradas de “valor” mas, ainda, a uma hierarquia entre gêneros literários que faz com que cada época priorize determinados gêneros considerados nobres em detrimento de outros⁶, a formação canônica deve ter também suas especificidades contextuais.

Em caso brasileiro, a elaboração do cânone se origina em contexto romântico a partir de antologias que “não eram como hoje, seleção de obras conhecidas, mas repositórios de inéditos e raridades, doutra maneira inacessíveis”⁷. A formação do cânone literário brasileiro vai, assim, como demonstra mestre Antonio Candido, da publicação de antologias como o *Parnaso* de Januário (1829-1831), e o de Pereira da Silva (1843-1848), o *Florilégio* de Varnhagen (1850-1853), passa por biografias como o *Plutarco Brasileiro* e *Varões ilustres do Brasil durante os tempos coloniais* de Pereira da Silva (1847 e 1868), *Panteon Maranhense* de Antônio Henriques Leal (1873-1875), *Ano Biográfico* de Joaquim Manuel de Macedo, e chega à prática historiográfica propriamente dita com o *Curso Elementar de Litteratura Nacional*, de Fernandes Pinheiro (1862) e o *Curso de Literatura Portuguesa e Brasileira* de Sotero Reis (1866-1873).

Em contexto colonial, de literatura nacional em formação, o caráter arbitrário e regulador da configuração do cânone literário torna-se plenamente visível. Ora, se as antologias se publicam não apenas como coletânea de textos já consagrados, mas sim com o propósito de tornar acessível ao público as obras consideradas de valor, ou seja, como um mecanismo consagrador, torna-se nítido

que a tradição literária brasileira se delineia a partir dos valores de determinado grupo de leitores, aqueles mesmos que se tornam os primeiros historiadores da literatura brasileira.

O exemplo brasileiro parece pôr em questão as idéias de Guillory, na medida em que demonstra a possibilidade de tornar-se a origem do cânone plenamente detectável. Mas, ao mesmo tempo, reforça a própria posição do autor ao enfatizar a regulação social a que se subordina todo e qualquer objeto artístico. Regulação esta que também tem sua história, na qual se inscreve a prática de compilação de textos para a publicação de antologias literárias.

A preocupação com a formação de um cânone literário brasileiro, documentada pela existência destas antologias, é já fruto do processo de constituição de um campo cultural, em nítida oposição aos campos religioso e econômico que, como afirma Pierre Bourdieu, dá-se a partir do séc. XVIII através da progressiva libertação da arte das demandas éticas e estéticas da aristocracia e da Igreja. Daí, segundo Bourdieu, o surgimento de instâncias de consagração, como as academias e os salões que vêm conduzir à formação de um campo artístico autônomo e de uma categoria socialmente distinta de artistas e de intelectuais profissionais. Como assinala Jürgen Habermas, a partir do século XVIII, dá-se a cisão das até então unificadas cosmovisões da religião e da metafísica e a razão objetiva passa a expressar-se na moral, na ciência e na arte, esferas autônomas que vêm configurar domínios específicos, devidamente institucionalizados e relativos a campos profissionais próprios⁸.

É interessante observar o movimento pelo qual Pierre Bourdieu ressalta o caráter paradoxal do processo de autonomização da arte que, se por um lado, torna-se possível através da criação, a partir da ascensão da burguesia, de um público anônimo, um mercado impessoal para o objeto artístico, vem gerar

a reação do romantismo a este mesmo público e seus valores, reação que tem em vista delimitar as fronteiras entre a realidade superior da arte e os cânones estéticos do mercado, entre o gênio artístico e o homem comum. É neste contexto que se fortalecem as instâncias de consagração e seus representantes, sejam intelectuais ou instituições, cuja função, muitas vezes movida por intuito pedagógico, é a de impor como legítima uma dada produção cultural ao mesmo tempo em que dissimula seu caráter arbitrário⁹.

O que são as antologias, a crítica, a história literária, ao lado das instituições de saber, senão instâncias de consagração, que operam como mediadoras entre os produtores de bens simbólicos e o público, ao qual se oferece aquilo que se torna legítimo ou não de ser conservado enquanto representante da produção artística de dada época, cultura ou sociedade?

Além do mais, Bourdieu permite que se reflita sobre uma relação de interdependência entre os produtores de arte e as instâncias de consagração, já que estas últimas são capazes de possibilitar, a médio prazo, a produção tanto de receptores, quanto de novos produtores de bens simbólicos¹⁰, como consequência de um processo de canonização que se desenvolve em função do grau de legitimidade e autoridade das instâncias envolvidas.

Seria possível aqui desenvolver toda uma reflexão acerca da especificidade da construção do cânone literário brasileiro, que se instaura a partir do desejo de se criar uma tradição literária, configurar um campo em que a literatura se delinieie liberta das demais esferas e de sua dívida para com a tradição literária européia, na medida em que se constitui uma literatura supostamente nacional.

Ocorre que esse movimento de libertação mostra-se contraditório na medida em que a própria concepção de um campo literário autônomo, bem como a de nacionalidade literária encontram sua genealogia na própria tradição européia. A ênfase

em obras e autores é basicamente informada pela tradição romântica e sua concepção de gênio artístico, que caracteriza, por assim dizer, a tradição historiográfica brasileira, da qual o modernismo não há de escapar, na medida em que se inscreve através de autores, nomes que não prescindem de apresentação biográfica e aos quais são atribuídas as chamadas obras ímpares, de “valor”.

Neste sentido, a relevância das biografias contemporaneamente se mantém, não só através da publicação dos textos biográficos propriamente ditos, que constituem grande parte daquilo que é efetivamente abordado pelos historiadores da literatura brasileira, como da publicação de cartas, memórias e outras obras que cercam a obra literária propriamente dita e que a complementam na medida em que iluminam a vida do autor, este que a tradição romântica delimita como fonte originadora do sentido da obra literária.

Se a crítica literária do século XX busca a maior ênfase na obra em sua autonomia, a partir do desenvolvimento de metodologias de abordagem e compreensão de mecanismos inerentes às propriedades textuais, é preciso ressaltar que, de um ponto de vista histórico, a história da literatura brasileira, no máximo, dedica ao longo do tempo uma atenção maior aos aspectos estilísticos das obras, mantendo-se, porém, fiel à apresentação dos períodos a partir da referência aos autores que dele participam e subordinando-se inevitavelmente aos modelos da história geral¹¹.

Tanto melhor, pois a resistência da perspectiva histórica em chegar a uma história eminentemente literária vem apenas demonstrar que este universo autônomo a que se convencionou chamar literatura é, por assim dizer, mais uma convenção, já que a obra literária sempre há de dever algo tanto ao contexto social no

qual é produzida quanto naquele em que é efetivamente consumida, e por que não dizer, recriada.

De fato, a ênfase na regulação social exercida sobre a obra literária é estratégica neste momento de meu texto, já que me permite escapar de uma abordagem que leve em consideração apenas a literatura efetivamente produzida e possibilite falar de obras e autores inviabilizados pelo contexto social que, no limite, é o elemento que opera como determinante da formação do cânone. Aproxima-se então o momento que há de desvendar o sentido da palavra *ausência*, que compõe meu título, elemento ao qual o cânone literário se opõe enquanto *presença* que, entretanto, permite entrever aquilo mesmo que exclui. O que pode levar à sugestão de que me encaminho para autores e obras excluídos da história.

Confesso que a idéia me seduz. Idas infindáveis aos catálogos das bibliotecas certamente revelariam obras e nomes jamais citados pela história e, entretanto, produzidos paralelamente à produção a que se convencionou chamar de “modernismo”. Encontraria obras “de valor” marginalizadas pela corrente principal do período em questão, possíveis de serem inesgotavelmente analisadas através dos paradigmas teóricos contemporâneos.

É possível, ainda, que, ao procurar revelar meus intuítos, alguém aposte em textos inéditos, aqueles que o acaso poderá ter trazido a minhas mãos, obras possíveis de serem retécidas em narrativas borgeanas.

A primeira idéia corresponderia à manutenção do valor estético como critério de abordagem histórica. A segunda? Creio que opto aqui por não ultrapassar por demais os limites que, por enquanto, ainda me separam do discurso ficcional. Daí ter ido em busca da reminiscência. Pois o que me importa é a obra que não há. Esta que me permito construir, através dos resquícios que a

história da literatura permitiu chegar à academia e que possibilitam a legitimidade necessária para a configuração do que pode ser enunciado acerca de textos que jamais foram escritos.

2. A Cíclone

Ocorre que no processo de valorização ou revalorização de um dado autor, ao longo do processo de consagração, o cânone literário se amplia, na medida em que a ele se incorporam obras inéditas, correspondências, memórias etc. E é em tal contexto, via a revisão operada pela vanguarda concretista da importância histórica de certos nomes da literatura nacional, que o modernismo brasileiro tem seu conjunto de obras alargado a ponto de a década de 80 vir a conhecer em edição fac-similar o diário coletivo escrito entre maio e setembro de 1918 intitulado *O perfeito cozinheiro das almas deste mundo*¹², reeditado na década de 90 como parte das *Obras Completas de Oswald de Andrade*¹³. E o que é a publicação das “obras completas” de um autor senão o ponto culminante de um longo ritual de consagração e inscrição histórica?

Através da publicação das “obras completas”, o mercado editorial preserva a produção literária, cria novos receptores, ao mesmo tempo em que reafirma e transforma o cânone literário através do alargamento do número de obras pela inclusão de gêneros não-nobres ou de produções não convencionalmente tidas como “literárias”, publicadas em nome da demanda mercadológica, sempre em busca de ineditismo e renovação.

O primeiro ponto a chamar a atenção no que diz respeito à inclusão de *O perfeito cozinheiro das almas deste mundo* na coleção *Obras completas* de Oswald de Andrade é o fato de o volume ter sido efetivamente escrito por mais de um autor, não referidos na capa, dado que só se revela a partir da leitura dos prefácios.

Se *O perfeito cozinheiro*¹⁴ se publica em nome do caráter ilustre de um de seus autores, ou seja, em nome mesmo da romântica tradição do gênio artístico, o volume ameaça tal concepção já que, enquanto diário coletivo, não só expõe a múltipla natureza de sua origem, como dilui o autor ilustre em meio a tantos outros nomes a que o destino ou a história não permitiu tão gloriosas citações.

Na verdade, a própria definição enquanto diário coletivo faz com que o volume ameace os critérios de gênero. Se a palavra *diário* traz em seu uso a tradição de referência a narrativas confessionais e individuais, escondidas na intimidade dos baús de família, a múltipla autoria d'*O perfeito cozinheiro das almas deste mundo* oferece, desde já, o volume ao espaço público, permitindo repensá-lo não como diário, mas como obra literária, ou seja, levando o leitor que se encontra no futuro do contexto de sua produção a refletir sobre os próprios limites do que se compreende como literatura.

O perfeito cozinheiro traz hoje a magia de poder transmutar-se em romance, pré-manifesto, registro poético, justamente pelo conhecimento que o crítico ou historiador contemporâneo tem do volume enquanto precursor ou antecedente de obras e autores que delineiam o “modernismo”.

Na aparente despreensão original de sua escrita, *O perfeito cozinheiro* registra o cotidiano de uma *garçonnière* mantida pelo então jornalista e aspirante a literato Oswald de Andrade. Em cores diversas e quase sempre sob pseudônimos, escrevem no volume, um grande caderno de capa preta, Pedro Rodrigues de Almeida (João de Barros), Oswald de Andrade (Garôa e Miramar), Edmundo Amaral (Viviano), Ignacio da Costa Ferreira (Ferrignac e Ventania), Léo Vaz (Bengala), Guilherme de Almeida (Guy), Sarti Prado, os quais registram, ainda, as rápidas passagens de Monteiro

Lobato e Menotti del Picchia pela *garçonnière*.

A lista estaria completa caso não faltasse o nome justamente daquela a que meu título se refere como *A Ausência Lilás da Semana de Arte Moderna*: Daisy, única figura feminina entre os autores do diário. A moça que assina sob o pseudônimo de Ciclone, Miss Ciclone, Tufão e, algumas vezes, de Gracia Lohe.

Reduto de encontros amorosos, a *garçonnière* é montada em nome mesmo do encontro com o feminino, cuja presença dá-se em atmosfera marcada por tabus de acordo com os rígidos padrões morais da época. A “mulher” é, como há de se prever, uma das constantes referências do diário, em observações que têm como contraponto a perspicaz escrita de Daisy, em constante diálogo com a forma como os rapazes interpretam sua presença na *garçonnière* e a articulam como elo narrativo para a tecitura d’*O perfeito cozinheiro das almas deste mundo*.

Quatro anos antes da *Semana de 22*, *O perfeito cozinheiro das almas deste mundo* registra o encontro de um grupo de aspirantes a literatos com o misterioso universo feminino através da figura de Daisy, esta que revela o poder da escrita como única mulher, embora outras tenham passado na *garçonnière*, a ter voz no diário.

Composto de fragmentos de autores diversos¹⁵, *O perfeito cozinheiro das almas deste mundo* nada tem de uma narrativa linear. Seu ritmo varia à mercê das vidas que o inspiram e escrevem. Há páginas sucessivas de diálogos sobre um mesmo assunto que pode ser subitamente substituído por outro. Há frases isoladas e dissonantes, perdidas no contexto solitário de uma escrita individual, em linguagem por vezes cifrada e incomunicável ao futuro leitor, cuja idealidade parece delinear-se entre os próprios autores. Na verdade, o diário seria fragmento e caos, caso não fosse o fio condutor da personagem Ciclone, o único que perpassa as duzentas

páginas do volume.

Na *garçonnière*, Daisy se movimenta em robe lilás. E escreve no diário em tinta roxa, em letras grandes e agudas que se destacam entre as irregulares caligrafias dos rapazes. Muito jovem, inteligente e bonita, Daisy mantém comportamento desviante para os padrões morais da época. Normalista, em época em que o exercício de trabalho remunerado era ainda tabu para as mulheres, Daisy nem sempre vai às aulas, pois vive um secreto romance com o jornalista Oswald de Andrade com quem convive na *garçonnière*, junto aos demais amigos, em nome do interesse literário em comum.

Oswald e Daisy se conhecem quando, rompido o relacionamento com Kamiá, a francesa trazida de sua primeira viagem à Europa em 1912, e que torna-se mãe de Nonê, o primeiro filho de Oswald, o jornalista recupera-se de uma tulmultuada paixão pela menina-bailarina Landa Kosbach que conhecera a bordo de sua viagem à Europa, acompanhada pela mãe. Anos mais tarde, a menina Landa conta a Oswald que é prostituída pela senhora que, na verdade, é sua avó. Oswald, apaixonado, deseja casar com Landa e “salvar uma criança da escravidão branca”¹⁶. Mas “Seu Andrade”, o pai viúvo e por demais afeiçoado a Nonê e a Kamiá, de quem recebe os cuidados requeridos pela idade avançada, ameaça deserdar Oswald. Os amigos sugerem a solução judicial. O jornalista vai ao Foro, garante o apoio a Landa, mas é a própria bailarina quem foge da avó após uma apresentação da *Morte do Cisne* à crítica e à imprensa e segue para o Foro, conduzida por um amigo de Oswald.

O caso Landa e Oswald torna-se um escândalo público, pois a avó contra-ataca acusando o jornalista de seduzir a menor. Landa é internada em um colégio de freiras, após uma série de incidentes amorosos, entre eles o boato de que estaria grávida. Oswald planeja um suicídio a dois. Desfeito o engano, o romance

termina aos poucos com as contradições de Oswald diante das ameaças paternas e a decisão da bailarina de tornar-se freira. Vencem “a sociedade e a moral cristã”¹⁷. Fracassa o caso de amor do jovem futuro modernista que vê frustrado o desejo de ver Landa “realizar-se” como Isadora Duncan¹⁸.

É nesse tumultuado contexto emocional (e moral, diga-se de passagem) que surge Daisy, prima da professora de piano de Kamiá. O encontro se dá em almoço na casa do jornalista que registra em suas memórias o diálogo inicial com a moça: *Convido-a cinicamente a amar-me. Ela responde-me: — Sim, mas sem premeditação. Quando nos encontrarmos um dia. Pergunto-lhe que opinião tem dos homens. — Uns canalhas! — E as mulheres? — Também!*¹⁹.

Miss Cíclone é esguia, com uma mecha ruiva sobre a testa, que lhe compõe a “silhueta de mistério” através da qual Miramar (pseudônimo de Oswald) a representa. “*A Cíclone é a sphinge do deserto do Braz*”, escreve Daisy, assinando por um dos rapazes, Viviano, em frase que auxilia a composição da personagem Cíclone e referindo-se ao bairro operário onde mora.

Daisy é a alegria da *garçonnière*, já que constantemente se registram no diário as idas e vindas da moça, bem como o efeito provocado por sua figura. Em meio ao círculo de referências à personagem Cíclone, Daisy responde em reticências: “*A Cyclone é o grande vicio desta vida...*” As palavras da moça oscilam entre perspicácia, ironia e uma certa tristeza, dissonante em meio à leveza descomprometida do local a que chamam de “covil de Miramar”:

Começo a prever que também já tenho meu coração de moça e de menina estrangulado por um sentir devotado e maligno, mordido pela volúpia da vida incognita que me offerecem: “Le

cygne" morre lentamente... e com ele se desdobra de manso uma imensa tristeza que como um vampiro de sangue suga os meus sonhos, matando o meu ardor. (PC, p.18).

A escrita de Daisy não é constante. É esparsa como suas visitas à garçonnière. Paralela aos sentimentos que a normalista registra no diário, delinea-se Cíclone, o mito. Tecem-se páginas e páginas em torno de sua figura que vai aos poucos tornando-se personagem principal d' *O perfeito cozinheiro*:

Cyclone voltou! No vulto desmoronado de girl do centenário trouxe o ritmo descompassado do Braz-Montmartre, das noites rubras da "boite à Fursy"... Lucie-la -Pompe dos trottoirs lamacentos da Avenida Celso Garcia! Juliette Roux do Gazometro! (PC, p.56)²⁰.

Quando presente, Daisy faz-se irônica em meio à coletiva paixão que desperta:

A Daisy é a batuta invisível.

M.

Para uma orquestra de cegos, só uma batuta invisível; se desafiarmos a culpa é dela.

Dois de Barros

D. de Barros? Daisy? Miramar? (...) Como os três são bons! Como os três se querem! Acima de tudo, sejamos lezes, prudentes e sensíveis.

D. de Barros

Daisy, você fica insensível diante disso?

M.

Fico imprudente e desleal.

Ciclone

Que prudente lealdade!

M. (PC., p.21)

“Batuta invisível” a reger uma sinfonia que se desenvolve para além de seus desejos, Daisy produz textos que acabam por formar acordes dissonantes em meio às notas produzidas pelos rapazes. Daisy aparece e reaparece na *garçonnière*, e sua ausência é o fundo contra o qual irrompe como sedutora, musa, mito, em histórias que se entrecruzam e se encontram na trágica história dos ciúmes do jornalista Oswald, que, entre piadas e trocadilhos, sofre com o mistério em torno de Daisy, um mistério que se tece de silêncios, referências vagas, ausências repentinas mas, sobretudo, do desconhecimento do universo outro com que a presença da moça lhe acena.

O perfil de Ciclone se esculpe de material suspeito. O ar fugidio que lhe atribuem no diário, antes de ser a prova inegável de “passos escusos”²¹, denuncia a ansiedade dos rapazes diante da promessa de revelação e domínio do universo feminino com que a presença próxima de Daisy lhes acena. Espirituosa, a normalista brinca com a personagem Ciclone e auxilia sua composição, sem prever o preço que pagará pela versão literária de si mesma.

Em certa ocasião, colam-se no diário cartões pessoais impressos com o nome de um certo Benedicto, nos quais Daisy rabisca mensagem, que se torna enigmática ao olhar contemporâneo por falta de informações contextuais. João de Barros prontamente constrói um sentido através de maliciosos comentários:

*esse é o meu novo
guia e espião
Arranjei um namorado
japonês*

*que possui o lindo
nome de Harrussam
(sobrinho do consul
japonês)
vê que sorte!*

*Abraços
Cyclone*

Minha imponderável

Vi hoje, hoje mesmo, é bom quem
confessa, que tem um namorado japonês.
Tem?... Hoje, felicidades, muitas
felicidades. Uma coisa, porém, Cyclone,
em lhe para, seja boa, atenda-me, nunca
me maestre bom, futuramente, nos dias
de seu functo, orientalmente consular,
os reheitos amarcellos e silenciosos l'esse
amor desastroso (...).

João de Barros (PC, p.68)

Em estilo rebuscado, João de Barros ambigualmente corteja e ironiza Daisy, atitude que parece provocar a escrita de Miramar, pois seguem-se inúmeros trocadilhos do futuro poeta pau-brasil em meio às várias páginas que se escrevem em torno do desconhecido japonês. Através do diálogo no qual chama a atenção o contraste de estilos da escrita de Oswald e João de Barros, a demarcar o cenário da inquietação estética que virá a configurar o “modernismo”, desenrola-se um jogo de simulação no qual Oswald permite ao amigo delegado de polícia o papel do ciumento:

O Pedro, apesar de representante dos mais carrancudos de força coercitiva do estado, deseja uma greve de padeiros!

-Porque? Perguntei-lhe

-Para que não “há ja pão” (PC, p. 69)

Sabes porque a Cyclone se casa com o japonês?
Porque gosta de “amar elles” (PC, p. 70)

Páginas adiante, entretanto, cola-se uma carta de Daisy a Oswald que permite entrever que os efeitos da intriga de João de

Barros foram mais fortes do que Miramar deixa transparecer em suas referências ao caso. Na carta ao amante, Daisy diz estar doente e comenta o suposto romance:

E esse japonês torrado que o ia matando é aquelle lindo mandarim de olhos magoados que enfeitava a tua saleta? O mesmo que nos escondia malicioso, com seu talhe esquisito a tortura incrível das horas...? Ou será este, que é agora o meu adoravel companheiro de tédio, este que o nome de harrusan dá idéia de uma pastilha de chocolate ou mel rosado? Terá porventura esse D. João de Barros ciúmes mal contidos, por mim... quanta honra!

Há contudo entre todos os galanteios ligeiros de teu bilhete, uma... malícia mais forte... Dasiinha.
(PC, p. 79)

Ao ciúme de Oswald, a moça responde com perguntas, ao mesmo tempo em que se queixa sutil da forma como é representada na carta do amante. E se é em nome da ironia ou da autopreservação que o estilo ágil de Daisy passa sem maiores detalhes pelo capítulo do “amor japonês”, a atitude silenciosa da moça será mais um traço sobreposto à “silhueta de mistério” que à página oitenta d’*O perfeito cozinheiro* é já a marca maior da personagem Cíclone. Daisy deve pressentir que o ciúme é, ao mesmo tempo, para Oswald, dor e auto-consciência da paixão, esta que não se deixa captar nos registros irônicos de Garôa e

Miramar até a página oitenta e dois, quando a normalista, após longa ausência, passa pela *garçonnière* e, sem encontrar ninguém, documenta sua rápida visita, “toda atarefada no casaco d’inverno”, com febre de 38,5 graus e forte dor de dentes. Logo após sua escrita, vem a de Oswald, em tom confessional:

Chego ainda a tempo de vel-a galgar ligeira o
estribo poeirento de um bonde e mergulhar, com a lentidão
do monstro de ferro, nêsse abysmo
brumoso da várzea que faz support,
para lá, no bastidor de crime das
viellas, a existência de romance
em que ella se obstina. Com uma
timidez de potache, murmurei-lhe
entre os dentes um “bom dia” idiota.
Ella nem sorriu nem olhou. Partiu...
Pela primeira vez, percebi uma coisa
seria — que ella me faz falta —
Myrabismo. (PC, p. 82-83)

Daí por diante, torna-se a cada página mais nítido o romance entre Cíclone e Miramar. Eles dialogam no diário, registram queixas mútuas e declarações. Daisy se queixa que “*Miramar ama à prestações... com sorteios bi-semanaes*”. E conta em fragmento poético um passeio matinal dos dois:

Para o meu companheiro

*9 horas... partimos os dois pela manhã,
franjada ainda de nevoeiros humidos. E o ceu tão
alto... e tão azul! A paisagem que nos corria a
beira do auto, tinha espanejamentos bruscos de
vida e a cidade ao longe, batida de somnolencia
era como esses desenhos a cores, que um papel de
seda encobre por inteiro. E a capelinha clara que
assombrava com seu traço o scenario de luz, se*

*desfazendo na nevoa, surgiu radiosa
e linda, a nos ditar na magestade real
todo um poema de unção e de
verdade (PC, p. 95).*

Em seus 18 anos, Daisy escreve e reescreve seus textos, risca palavras, substituídas por outras mais adequadas, não à verdade, mas ao prazer. Leitora dos românticos e dos parnasianos, a normalista respira literatura e vive com ela uma outra vida que a transforma em Ciclone. Tédio, doença e o sufocamento pela falta de espaço no mundo pequeno e moralista que lhe oferecem confluem em sentimentos pontuados pela beleza que lhe vem dos livros:

Agosto 15 ...

*(...) Essa festividade religiosa que se celebra
hoje, fez maior o meu tédio e a minha lastima!
Até a garçonnière parece em "dia santo". Leio
Verlaine: mas as suas phrases que geralmente me
produzem uma sensação de ternura cruel,
pareceram-me agora complicadas, cheias de
adjectivos contradictorios de subtilizas retóricas e
de flôres de escola literaria...*

*Lembro-me então de "Santiago" e digo com
elle — Como a belleza é dolorosa! (...)*

Mas de que preciso para ser feliz?

Glorias — essas passam!

Riquezas? Oh! se eu quizesse

Gozo? mas se esses momentos me são odiosos,

Deformada sentimentalmente pelos livros,

soffro
 nos meus momentos de
 "vehemencia critica", o sofrimento de
 muitas almas de ficção.

*Soffro como Vinci, como Sandri,
 como Le Faustin...*

*Preciso de soffrer, e... soffro por
 tudo!*

Missa Litteraria. (PC, p. 148)

Liberta da distância protetora da escrita epistolar, talvez seja este o momento em que, presente na *garçonnière*, Daisy mais se mostre. O trecho registra toda a insatisfação intransitiva da Miss e deixa entrever, através do aborrecimento com as "subtilezas retóricas" a participação no desejo de renovação estética que irá gerar o modernismo. Oswald confirma algumas linhas adiante que, nesse dia, Daisy está mais visível do que o natural:

*Dasy falla, falla... Está uma gralha em dia de sol:
 fallou alegre, depois fallou triste e partiu. Que esplendida
 convalescencia!*

Miramedico (PC, p.149)

Três dias depois, cola-se no diário a carta de Daisy que modificará repentinamente o curso dos acontecimentos. A tia com quem mora descobre que a moça não frequenta as aulas e a expulsa de casa. Daisy deve seguir para Cravinhos onde moram a mãe e o padrasto. Pretende voltar dentro de um mês e pede que Oswald mande dois amigos à estação para entregar-lhe, "sem que os megeras desconfiem", um embrulho com objetos pessoais que guarda na *garçonnière*. "Tu não", explica em parênteses, "porque

seria o maior escândalo: desconfiam de ti”.

Daisy não mais volta a escrever n’ *O perfeito cozinheiro*, exceto pelas cartas que envia e que são, como de costume, coladas ao diário. Ao chegar em Cravinhos, piora o estado de saúde da moça que terá de amargar alguns meses de exílio em tratamento vigiado pela mãe.

No “covil”, a personagem Ciclone se faz presente na escrita dos rapazes que confessam amá-la e sofrem coletivamente pela distância do corpo que inspira o mito. Todos se condensam na imagem de Daisy e assumem suas palavras: “Nós todos somos como ella, a Cyclone, temos o prodigio innato de viver almas de ficção”, escreve Oswald, entre os momentos em que proclama incansável a falta que sente de Daisy. Do exílio, a moça escreve em diálogo com os “gravatas”. Ausente, ela se revela, pedindo desmistificação:

*Estou triste: o ceu aqui é muito lá em cima
... muito azul ... maior que esse dahi ... a terra é
de escarlata mas não ha mãos reaes de unhas
perfeitass: quando muito umas mãosinhas
avermelhadas com montanhas de callos, unhas
torturadas... comidas de um lado...* (PC, p. 173)

A *garçonnière* perde aos poucos o caráter secreto de antes. Kamiá a descobre, e a presença de pessoas até então estranhas ao reduto rompe o clima de intimidade entre amigos. “A *garçonnière* inda acaba em café público de esquina. Todo mundo a conhece”, reclama um dos rapazes.

Em setembro, Miramar vai a Tijucópolis para uma conferência nacionalista e passa em Cravinhos em visita a Daisy: “Por causa da Ciclone eu fui pelo menos uma vez seriamente patriota”. Oswald narra detalhes do encontro: Daisy escreve com

ele o texto da conferência até uma hora da madrugada, sob os olhos atentos da mãe. Quando todos dormem, ela volta no roupão roxo para “realisar com elle o riso no amor”²².

Garôa nunca foi tão prolixo no diário. Preenche quatro páginas com a narrativa detalhada da viagem: da conferência à Daisy, dos conhecidos encontrados ao padrasto da moça ao piano.

Depois disso, o diário parece não mais fazer sentido. Na última página, cola-se uma carta de Daisy em que ela exige que Oswald desmanche a *garçonnière*, pede presentes aos amigos e objetos do reduto a Miramar. A saúde da Miss está mal, e ela deseja compensações: Daisy pede o vime, a “phonola”, as almofadas verdes, a preguiçosa, a mesinha de chá, os discos, os quadros de Di Cavalcanti e Anita Malfatti. A Miramar, ela lega apenas o “bidet”, as “andorinhas” e acrescenta:

— *A principio sorriste, depois riste forte...
agora franzes o farto sombroloho...*

— *Isto é o diabo! Que exigencias
extravangantes !!!*

— *Que queres, querido, são coisas !!!*

Beijo-te o olhar verde

Gracia Lohe (PC, p. 201)

Em parte, Miramar obedece. Desmancha a *garçonnière* e dá fim a *O perfeito cozinheiro das almas deste mundo*. A sedutora está doente em outra cidade, onde não pode ser Miss Ciclone nem Gracia Lohe, apenas Maria de Lourdes, seu “verdadeiro” nome.

Mas o diário coletivo da *garçonnière* não é o único registro da passagem da “musa tufão”. A recente biografia de Oswald revela

a existência de um caderno em proporções menores — “o diário de Deisi” — preservado entre documentos do poeta²³.

Na verdade, entre os documentos do poeta encontram-se três cadernos: um escolar com desenhos e anotações de aulas de biologia e matemática, outro dividido entre aulas de psicologia, poemas de Daisy e de autores como Julio Dantas, Raimundo Correia, Sarti Prado, Coelho Neto, Guilherme de Almeida etc, copiados com caligrafia da normalista; e o diário escrito entre 17 de agosto e 24 de dezembro de 1918.

N’O *perfeito cozinheiro das almas deste mundo*, 18 de agosto é a data de recebimento da carta de Daisy informando sobre a viagem a Cravinhos. Um dia antes, a ex-normalista inicia o caderno em que registra os meses de exílio, afastada dos amigos e de Oswald:

Será aqui neste interior tão calmo, tão singularmente quieto, que eu, a Miss Ciclone dos grandes meios, eu a “donna fatale” de olhos escuros, sombrios de dôr, eu a cabeça mais bizarra de São Paulo, enfim, a descendente de Fernão Dias Paes Leme, irei sepultar toda a impetuosidade dos sonhos, todo o esplendôr de um amôr mal contido.

Mamã!?

E toda a impaciência se desfez de súbito! Eu já tinha encontrado minha Mãe!

Cyclone

A existência desse caderno manuscrito e marcado pelo tempo permite não só prolongar um pouco mais a história de Daisy, mas também inverter a versão da musa fatal, que entra na vida de Oswald sempre marcada por um mistério, para além do relacionamento com o jornalista.

O diário de Daisy não tem mistérios: é o registro de uma jovem apaixonada que sofre pela distância de Miramar, agora com o pseudônimo de Paulo Victor, talhado na medida certa para conseguir a simpatia da mãe.

Se, no diário da *garçonnière*, a musa sedutora se delineia pelas ausências repentinas, motivo de dor e paixão, aqui, Daisy sofre com o lugar indefinido que lhe é reservado: “Como é horrível ser a ausente! (...) É bem doloroso ser-se a ausente!” são gritos que se intercalam entre os fragmentos de tristeza ao longo de todo o diário.

Tal qual Oswald, Daisy também tem ciúmes. Miramar subitamente ganha nos registros da moça o mesmo ar lacônico com que a definia no diário da *garçonnière*. O romance dos dois me aparece de repente com outra tonalidade. À história de traição sobrepõe-se agora a história maior de um desencontro. Daisy se revela insegura em relação aos sentimentos de Oswald, se ele não diz essa ou aquela frase ao telefone, se é excessivamente breve nas cartas ou por demais ocupado para viajar a Cravinhos. Por trás dos ciúmes paralelos, comuns em amores distantes, algo mais sério começa a surgir. Os ciúmes se equivalem, mas a gravidade da possível traição tem pesos distintos. Se Oswald silencia, é porque Daisy não é suficientemente importante, pensa ela. Já o ciumento jornalista ecoa no diário de Cravinhos sem a leveza irônica d’*O perfeito cozinheiro*: “Enquanto fôres minha não receberás cartas suspeitas de ninguém, de *ninguém...*” escreve Oswald a

Daisy. Ao que ela responde afirmativa e apaixonada: “Sou tua! (...) Só tua integralmente! És minha vida, meu sonho, minha glória, minha melhor conquista, minha eterna e immortal conquista”.

As relações entre os dois oscilam constantemente com as desconfianças de Oswald. Daisy registra o recebimento de um bilhete anônimo que depois descobre ser do jornalista: “Receio sempre o passado. Não se esqueça de que ha alguém que a conhece demais para a esquecer. X”. A essas manifestações, ela chama de “cartas assombradas”, repletas de “phantasmas”, contra os quais pensa ter a certeza de seus sentimentos como defesa maior. Mas deixa entrever nas páginas iniciais do diário a colaboração inconsciente com o perfil culpado que Oswald lhe atribui. Emociona-se ao saber por carta de Léo Vaz que Miramar sofre por sua ausência e escreve: “*E a noite desse mesmo dia, escrevia a elle pedindo-lhe perdão: de que? Que desgraça eu ser mulher... e só! Cyclone*”.

Além do amor a Oswald, o diário de Daisy comprova o amor à escrita, cultivada diariamente com o cuidado da escolha das palavras que se repetem nas cartas que envia à *garçonnière*. O diário é escrito inicialmente em tinta vermelha, assim como as cartas dessa época, uma opção a que Monteiro Lobato se refere ao avaliar literariamente a moça. Coloca-a “no alto” entre Stäel e Sevigné, mas acredita que Daisy “pecca entretanto pelo excesso de vermelho nas ideias e nas tintas” (PC, p.175). Afinal, tudo o que Daisy escreve se expressa por cores. Ela descreve fragmentos de paisagens e ambientes onde os objetos se confundem com a percepção, com o olhar emocionado que os enquadra.

*Mesmo as roseira-bule, com que dá vida
às rosas-chá do Eça, tem melancholias em cada
haste... baixa para a estaca a galhardia murcha
e pensa em dias bem melhores! A lampada de*

escarlata do mimoso quarto de Miss Ciclone, escorre sobre as almofadas verdes um halo de transparencia colorida de "rouge". No pequenino leito onde os sonhos de Miss Ciclone se atam e desatam... todas as suas quimeras e a sua gloria toda nesse pedaço claro de acolchoado desenha-se o seu corpo versos de doida-lúcida, e o luminoso tule das cortinas, põe alvuras graciosas no seu quarto. Que dia de lareira, dia de phantasma, dia de "chernoviz sentimental". (DD)

No pequenino espaço do ambiente interior, as cores que se projetam criam uma atmosfera outra, de cores fortes sobrepostas à alvura "virginal", comum em espaços femininos. Nessa luz vermelha que transforma as tonalidades do quarto, revela-se o desejo de fugir da tediosa escala cromática que lhe permitem. Ao mesmo tempo, doida e lúcida, ela se indefine ao tentar afastar-se tanto da dama fatal da *garçonnière* quanto do enquadramento familiar como "filha pródiga".

Daisy tenta encontrar-se em algum nome, mas tem à sua volta apenas os adjetivos prontos que a rotulam: "*Sou uma infame, uma degenerada consciente, uma atrophiada moral*", escreverá a 30 de agosto em carta que não chega a enviar a Oswald, pois acidentalmente derrama tinta vermelha na "*página mãe*". Sua mãe intervém e impede que se reescreva essa carta, reproduzida apenas na intimidade do diário.

Há também desenhos e colagens no pequeno caderno. Na

primeira página, o recorte miúdo da bandeira do Brasil. Em meio a seus escritos, o desenho de uma mulher nua, sem rosto definido, acompanhado de letras enormes: “TORTURA!”

Entre os dias 6 e 9 de setembro, Daisy registra a viagem de Oswald a Cravinhos. E, se *O perfeito cozinheiro* se fecha no dia 12, o diário de Daisy continua ainda por alguns meses, mas agora sem a caligrafia bem cuidada das primeiras páginas. Depois do encontro com Oswald, Daisy escreve a lápis em folhas rabiscadas e displicentes.

Daisy lê Nietzsche, Stendhal, Baudelaire e Ibsen. A saúde piora a cada dia. Fuma, apesar de proibida pelo médico. Sofre com um passado recente que em lugar algum se define. Sofre com o silêncio de Miramar. Não suporta o lugar de espera que lhe é reservado:

Meu delírio

Miss Cyclone não tem mais coração, não tem mais alma... É a sombra morta da arte! É o fim, é a apoteose esplendida da Vida! Ha nos seus olhos de convalescente, a religião.

Silêncio. A arte morre... Vence o delírio... vence o desespero roxo de viver.

É a saudade imortal de dias, longe! A tristeza impossível do passado. Nietzsche, o profeta pagão, ajuda esse final de arte, o “delírio tremens” do passado! (DD)

A cor roxa, marca de Ciclone, se revela aqui não como obsessão pela morte, mas “desespero de viver”, que fala da convivência constante com a doença que faz de seus dias uma oscilação entre sentimento de fracasso e luta pela vida.

Entre 11 e 24 de outubro, Daisy viaja com Oswald — “*Viagem de noivado*”. Na volta, ela registra disposição para curar-se:

— 30 —

*Primeiro tratamento a serio
começa a offensiva contra a morte !!! (DD)*

Em 20 de novembro, Daisy volta para São Paulo, e seu diário se fecha com a chegada do Natal.

3. A ausência

A figura de Ciclone está presa ao transitório. A *garçonnière* na qual ela se movimenta na história de Oswald é o lugar onde ninguém fixa moradia, existe apenas para a fugacidade dos instantes de prazer. A imagem que dá título ao diário traz em si as mesmas marcas, pois o cozinheiro é aquele que possibilita a passagem da natureza para a cultura. *O perfeito cozinheiro* é o lugar da transição.... A mesma violência fugaz se apresenta nos pseudônimos Ciclone e Tufão, que o destino da normalista acaba por reafirmar.

De Cravinhos, Daisy segue com a avó para São Paulo onde deve morar e freqüentar o último ano da escola normal tendo já oficializado sua relação com Oswald. Pretendem casar. Afinal, “Daisy é ainda fugidia mas melhorou muito dos anos esquisitos do começo”²⁴, conta o escritor em suas memórias.

Mas a “*silhueta de mistério*” ainda assombra Oswald. Em certa manhã fatídica, o jornalista encontra a noiva na rua e decide

seguí-la. A moça entra numa casa amarela, uma pensão de rapazes. Oswald não rompe. Daisy silencia: “Não explica nada, não conta, não se defende”. Algum tempo depois, informa que está grávida. “De quem?” É a indagação que assombra o escritor. Mas Oswald não pergunta. Daisy nada fala. “Concordamos no aborto” informará Oswald nas memórias, em suspeita desinência verbal²⁵.

O resto: noites de hospital, útero extirpado, cadeira de rodas, casamento *in extremis* e o sorriso magoado de Miss Cíclone “que cicia nos travesseiros: “Que pena!””²⁶.

A normalista morre a 24 de agosto de 1919, aos dezenove anos de idade, traída por seu próprio anseio de liberdade, num mundo que tem a oferecer-lhe apenas a punição, vinda inconscientemente pelas mãos de Oswald, o mesmo homem que no fim da vida terá como utopia maior o retorno da humanidade ao matriarcado, mas que em 1918 afirma com seu gesto sua inscrição no contexto fortemente patriarcal em que se move.

Por volta dos anos 50, quando vive seu sétimo e definitivo amor com Maria Antonieta D’Alkmin, o escritor é convencido por Antonio Candido a escrever suas memórias. O primeiro volume — *Sob as ordens de mamãe* — acaba por ser o único que vem a público. Oswald morre em 54, sem narrar sequer a *Semana de Arte Moderna*. As memórias do poeta se fecham com a morte de Daisy, obsessão maior.

A época em que Daisy vive o romance com Oswald é o momento em que, vindo de sua primeira viagem à Europa, ele traz o desejo de revolução literária que se expressa n’*O perfeito cozinheiro* pelo constante sarcasmo e ironia com o estilo de João de Barros, que escreve o “médio do bom gosto”²⁷. As *Memórias sentimentais de João Miramar* serão o resultado da pesquisa estética que se inicia nas páginas do diário da *garçonnière*, onde surge não só o personagem Miramar, mas a expressão fragmentária

que se encontra também no diário íntimo de Daisy.

A troca constante de escritas que se dá entre os dois e os amigos é referência inegável para o estilo metonímico, trabalhado e retrabalhado durante os anos até encontrar forma no romance de 23.

O entrelaçamento entre literatura e vida que se dá nos tempos da *garçonnière* é decisivo para a posterior emergência da premissa fundamental da poesia pau-brasil: “A poesia existe nos fatos”. Na insatisfação com as “literatices” que pontuam o cotidiano do reduto se percebe a poeticidade dos registros mais banais: a febre de Cíclone, o agasalho de inverno, a música tocada na “phonola”.

Resta a certeza de que o estilo inquieto de Oswald dialoga com o estilo inquietante de Daisy, condenada pela história a ser apenas musa, ou quando muito, uma escritora no condicional, inscrita pelas memórias do poeta: “Se, nas minhas peregrinações, eu não tivesse perdido as suas ‘memórias’ inteiramente fantásticas, ela talvez tivesse sido a precursora do conto policial que hoje tão bem cultiva o meu amigo Luís Coelho”²⁸.

Sob o olhar de Haroldo de Campos, Daisy é o último grito romântico que antecede a história do modernismo brasileiro, a prova maior de que o modelo romântico de Lucíola não havia sido, como se pensava, relativizado pela ambigüidade de Capitu. Para o crítico e poeta concretista, Daisy “vivencia exasperadamente e satura um paradigma literário (...) morre por amor”²⁹. E assim Daisy se inscreve como parte do momento que virá a ser compreendido como antecedente do “modernismo brasileiro”: o “pré-modernismo”, trazendo consigo todas as nuances e sutilezas que se encontram no próprio olhar, repleto de posterioridade que compreende um determinado tempo como preparatório para algo ainda por vir.

A figura de Daisy ocupa lugares distintos nos variados discursos que a inscrevem. Na biografia de Oswald de onde efetivamente emerge a sugestão de sua importância histórica, sob o peso adquirido pelo testemunho do poeta que a celebra como o registro mais forte da memória de seus últimos anos, Daisy surge como um tópico poético.

O encontro de Oswald com Daisy e todas as reviravoltas e desastres da história de amor ocupam o final do que seria o primeiro volume de um conjunto de obras dispostas a contar em detalhes as aventuras pessoais, políticas e estéticas do poeta. É inevitável que o primeiro volume tenha mesmo esse tom pessoal que marca *Sob as ordens de mamãe*. Nele, Oswald reiventa a inquietude dos primeiros anos, em narrativa que entrelaça (ou até mesmo cria) fatos biográficos para prover sua não tão bem sucedida trajetória pessoal e literária de antecedentes e coerências passadas: a formação religiosa rígida se contrapõe à inevitável descoberta da sexualidade, as perdas amorosas formam um contínuo com a perda, bastante prematura, da figura materna, os valores patriarcais surgem como grandes contradições para o jovem jornalista do início do século.

Neste contexto, a figura de Daisy finaliza a idéia de uma etapa árdua, de profundas descobertas que serão de alguma forma, mais tarde, reelaboradas. Daisy é a primeira esposa oficial de Oswald e marca com sua morte o espaço simultâneo de fim e recomeço.

É claro que a primeira questão que se coloca quando se deseja referir à morte de Daisy tal como aparece e segundo o lugar e relevância que ocupa como epílogo das memórias de Oswald é o fato de que, no caso, a morte feminina pretende ser a representação de uma morte real a que uma notícia de jornal documenta. O sentimento de melancolia em torno da figura de Daisy vem acompanhado de sentimento de culpa, o que pressupõe

a tematização de uma indireta participação de Oswald no sofrimento físico da amada. Entretanto, é preciso observar que para efeitos textuais, a pressuposição ou não por parte do leitor de Oswald acerca da existência “real” de Daisy e da realidade empírica de seu sofrimento físico, serve bem mais aos caprichos da verossimilhança e, portanto, à eficácia da função emotiva do discurso oswaldiano do que a qualquer outro fim. Na verdade, a pressuposição de que os fatos narrados em um volume de memórias devam ser tomados como verdadeiros ou como aqueles que o autor crê como verdadeiros (levando-se aí em conta os lapsos inerentes a esta forma de discurso) tem, antes de tudo, um valor contratual entre autor e leitor.

Antes de servir ao relato de uma verdade do passado, a morte de Daisy serve à estrutura e à organização do discurso de Oswald, tenha sido esta criada especificamente para o volume de memórias, ou reproduza a própria organização discursiva do imaginário do Oswald de Andrade do fim da vida.

Essa oscilação da leitura da morte de Daisy entre um tópico poético a ser compreendido pela beleza estética e a ênfase na suposta violência física sofrida por uma moça chamada Daisy dependa, antes de tudo, da posição ocupada pelo(a) leitor(a) e dos códigos culturais que o(a) perpassam no ato de leitura do texto de Oswald.

Portanto, embora eu não queira aqui em nenhum momento desprezar a validade ou a eficácia de projeções operadas no ato de leitura, no sentido de, partindo do sofrimento físico de personagens, mesmo os ficcionais, remeter a qualquer tipo de violência causada a corpos ‘reais’, creio ser mais interessante observar como Daisy (os episódios em que se inscreve, a própria tragicidade de sua trajetória) serve a determinadas demandas de significação não somente do texto de Oswald, mas do interesse crítico que os resgata.

No contexto de valorização do diário coletivo enquanto antecedente do modernismo, ou seja, no próprio processo dinâmico de abertura do cânone modernista, Daisy aparece no discurso de Mário da Silva Brito com um perfil quase que idêntico ao que adquirira nas memórias do poeta. O crítico repete os dados fornecidos por Oswald e delinea sem as sutilezas e as relativizações da culpa oswaldiana uma Daisy “de passos escusos”, uma mulher misteriosa por quem se nutre uma secreta paixão coletiva e define *O perfeito cozinheiro das almas deste mundo* como um romance que conta não só uma história de amor retirada da própria vida mas, principalmente, as “surtidas sentimentais e misteriosas da freqüentadora do Brás e pensão de rapazes do Anhangabaú”³⁰.

É evidente o caráter generalizante da observação de Mário da Silva Brito, já que, de acordo com a narrativa de Oswald, suspeitas e deduções à parte, a entrada na pensão de rapazes é testemunhada apenas naquela específica manhã, a que nem o próprio Oswald decidiu por concluir como um hábito tão regular a ponto de justificar a adequação da palavra “freqüentadora” utilizada por Brito. Oswald, inclusive, encontra alento na perpetuação da dúvida em torno do que seria a ‘verdadeira’ Daisy.

Não se trata aqui de tentar sustentar a inocência de Daisy e nem sequer de mostrar os comprometimentos da crítica nacional com o sistema patriarcal. O que me parece mais interessante perceber é o quanto este perfil de Daisy enquanto personagem fatal, seja no sentido destruidor de sua vocação para a sedução, seja no fracasso amoroso de sua inscrição na vida de Oswald, seja pelos constantes desencontros ocasionados por seu perfil por demais transgressor, seja pela própria doença a criar constante expectativa de um fim e ruptura próximos, enfim, o que efetivamente instiga em deduzir que Cíclone é pura fatalidade é perceber que a personagem serve, antes de tudo, à delimitação de um espaço de ruptura imediatamente anterior ao início do “modernismo brasileiro”.

Seja no discurso de Oswald, seja no de Mário da Silva Brito ou no de Haroldo de Campos, o tempo de onde emerge a figura de Miss Cíclone é o tempo que se inscreve sob o olhar delimitado pela consciência de 22 como marco de periodização, um olhar que não pode e não deseja encontrar nada que se torne incoerente com a idéia revolucionária e transgressora que se tem da *Semana de Arte Moderna*.

Daisy, enquanto figura marcada para a morte, alude à idéia de um epílogo, o fim de uma etapa, através da qual se instaura o ponto zero para o recomeço modernista. Presa ao transitório, Daisy, a “musa-tufão” é, na percepção de Haroldo de Campos, a versão da vida real dos modelos de heroínas românticas como Luciola e Iracema que, ao transgredirem os padrões de cisão entre corpo e alma, “têm de pagar com a morte o tributo pela infringência da norma”³¹. “Musa polifônica”, “pré-Pagu da Idade Boêmia de Oswald de Andrade”³² são termos com que o crítico caracteriza Daisy, deixando bem claro que a vê com os olhos do futuro, até mesmo olhos de vanguarda, sem os quais a inscrição da normalista estaria esvaziada de sentido. Este olhar que apreende e configura Daisy *a posteriori* é um olhar demarcado pelo conceito de período a partir do qual a normalista deve adequar-se à idéia de transição entre o romantismo e o modernismo.

O diário coletivo de 1918 se publica na década de 80 em nome mesmo da compreensão daquele momento da *garçonnière* como “pré-modernista”. A dinâmica do cânone permite ao modernismo abrir suas fronteiras, mas o momento de inscrição de outras obras, outros gêneros, outros fatos históricos é um gesto direcionado pelo olhar de uma dada compreensão do curso da história que tende a incorporar outros fatos a partir da preservação e em nome mesmo da reafirmação do lugar e do valor históricos daquele 22 do passado cultural.

Se a história da literatura brasileira, pelo menos tal como

enunciada, é a história de obras e autores que se relacionam entre si em processo constante, não é possível pensar a inscrição de uma ausência sem ameaçar valores, repensar modelos, e não só operar para além das margens do cânone modernista, mas desejar ultrapassar os valores culturais e ideológicos que aprisionam o olhar sobre a literatura e a forma com que esta se configura através de períodos.

E a figura de Daisy-Ciclone serve a meu pensamento como ponto de partida, pois se a morte é nada mais do que a forma mais radical com que um fato simultaneamente se inscreve e se fecha, relativizá-la para pensar Daisy como parte de um conceito, “o modernismo” que se deseja problematizar, nada mais pode ser do que um sedutor desafio e, para tanto, nada mais eficaz que refletir sobre a imagem a que alude o nome de Ciclone, o ciclone, este fenômeno incontrolável, forte, veloz, demolidor e cíclico, capaz de destruir a linearidade das histórias literárias brasileiras e remeter às inúmeras e infinitas histórias ainda por contar.

O destino trágico de Daisy se decide na manhã em que Oswald a segue. Pelo menos é isto que me diz aquele livro de memórias, do qual me resta apenas o prazer da desconfiança. É possível contrapor a cada história diária uma outra, a cada palavra o seu transverso, e não será de todo impossível seguir esta moça chamada Daisy para além do que consegue esse Oswald que passa pela pensão para não revelar a própria fraqueza de ter desconfiado.

Mas eu, que tenho aqui o conforto de pertencer ao futuro, eu, que me dou apenas a tarefa de contar uma história possível, e que não trago comigo o requintamento de qualquer emoção ou anseio de verdade, posso revisitare este passado com a frieza dos que olham sem amor, e apenas pelo prazer da contemplação, posso descer esta rua e focalizar uma Daisy suave e determinada, o único ponto que me importa nesta

realidade tão distante e tão passada, um ponto em que me concentro a ponto de com ele me confundir e poder escrever sem qualquer receio sobre o que de fato se esconde sob o nome de consciência.

E eis a revelação: entrar na pensão é, na verdade, o último lance de um jogo iniciado logo que Daisy percebe os passos do amante. Há poucos segundos, dera-se o encontro entre sorrisos: dois corpos entregues à casualidade, atraídos sem acordo prévio para a mesma esquina. E tudo não teria passado de fugaz acaso, a tornar-se uma pequena lembrança das termuras do destino ou a ser esquecido em instantes, quando cada um partiria na direção oposta, se Oswald não seguisse os passos de Daisy e se Daisy, impulsiva, não entrasse nesta casa amarela, a tal pensão de rapazes de que apenas ouvira falar, para escrever com o próprio punho a história falaciosa de ciumentas fantasias.

Agora, vários olhos pensionistas a examinam na penumbra. Todos estrangeiros a seu corpo, anúncios do risco maior. Olhos masculinos e intransponíveis, opostos à porta que ela atravessara com a determinação de quem engatilha um revólver. A porta à qual agora seu corpo se apóia com uma pressão que ela deseja imperceptível a estes olhos que devem enquadrá-la altiva e indagar sobre o destino de sua presença feminina ali. E embora não deseje praticar crime algum e nem mesmo permitir que seu corpo se mova um milímetro para além do necessário à perfeição da silhueta, Daisy sabe que ao entrar na pensão sob os olhos de Oswald, na medida exata do tempo de atravessar a porta com a leveza de dançarina, ela se torna a mais cruel e irreversível criminoso e oferece a definitiva e perfeita resolução para a personagem

Ciclone, a fêmea fatal das noites do Brás.

Apenas uma porta a separa de Oswald e, neste momento, Daisy se vê pertencente a imagens traçadas na medida exata das desconfianças e dos temores do jornalista. Mas como desfazer o incômodo dos olhares silenciosos dos rapazes da pensão? Pois num só relance, Daisy se vê personagem das histórias que aqueles olhos projetam. Versões desencontradas para a visão de seu corpo ali. Não. Eles não hão de sabotar sua farsa e a cada versão ela há de se tornar mais perversa.

Mas os olhos devoradores e incongruentes atingem uma região que não pode mais suportar a dissolução lenta do que Daisy acreditava ser, há apenas alguns segundos. E seus olhos procuram agora em silêncio um ponto de apoio no espaço em sombra. Talvez uma parede. Talvez um espelho no qual tente se reiventar. Mas, imóvel, Daisy alcança apenas o temor do que possa residir além das retinas que a fixam na penumbra.

E Daisy deseja como nunca voltar ao sol, alcançar Oswald e refazer seu destino. Mas mesmo que num relance de magia ou artimanha de escrita, eu ainda consiga movê-la em direção à porta de saída, Oswald de Andrade já dobra, inalcançável, uma outra esquina e segue atônito e sozinho em direção à História³³.

NOTAS

1. Jan Gorak, "More than just a rule: the early history of the canon". In: *The Making of the Modern Canon*. Londres e Atlantic Highlands: Athlone Press, 1991. pp. 9-10.
2. John Guillory, "Canon". In: Frank Lentricchia e Thomas Mc. Laughlin. *Critical terms for literary study*. Chicago: University of Chicago Press, 1990. pp. 233.
3. Jan Gorak. Op. cit, p.9-43.

4. John Guillory. Op. cit, p. 233-249.
5. John Guillory. Op.cit, p. 238.
6. Cf. Alastair Fowler. "Genre and the literary canon". In: *New Literary History*, 1979. pp. 97-119.
7. Antonio Candido. "Formação do cânon literário". In: *Formação da Literatura Brasileira*, v.2. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981. pp. 349.
8. Jürgen Habermas. "Modernidade versus pós-modernidade". In: *Arte em Revista*, n.7, 1983. pp. 88.
9. Pierre Bourdieu. "O mercado de trocas simbólicas". In: *A Economia das Trocas Simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 1979. pp. 99-181.
10. Idem, pp. 118-122.
11. Gilberto Mendonça Teles. "O discurso histórico-literário". In: *Retórica do silêncio*. Petrópolis: Vozes, 1978. pp. 55-80.
12. Oswald de Andrade. *O Perfeito Cozinheiro das Almas deste Mundo*. São Paulo: Ex-Libris, 1987 (edição fac-símile).
13. Oswald de Andrade. *O perfeito cozinheiro das almas deste mundo*. In: *Obras completas de Oswald de Andrade*. São Paulo: Globo, 1992.
14. Devido ao caráter raro da edição fac-similar (presente em tarja vermelha no acervo da Biblioteca da PUC-RJ) opto por utilizar nas citações retiradas do diário, que se iniciam daqui a duas páginas, a edição mais recente, de 1992, facilmente encontrável, até o presente momento, nas livrarias do Rio de Janeiro.
15. Na edição fac-similar (1987), tanto as caligrafias como as cores originais das escritas foram fielmente reproduzidas, o que não ocorre com a edição atual da Globo, que apenas ilustra a forma original do diário em suas páginas centrais.
16. Oswald de Andrade. *Um homem sem profissão sob as ordens de mamãe*. São Paulo: Globo/Secretaria de Estado de Cultura, 1990. p. 89.
17. Idem, p. 106.
18. Isadora Duncan vem ao Brasil, durante o período do romance de Oswald com Landa, e torna-se amiga do jornalista.
19. Idem, p.108. Como já observou Mário da Silva Brito em seu prefácio a *O perfeito cozinheiro*, este diálogo abre o romance *A estrela de absinto* de

Oswald, publicado em 1921.

20. O trecho não vem assinado, mas por ser composto de distintas caligrafias, pude concluir que foi escrito a duas mãos. Pelas caligrafias, atribuo a primeira parte a Oswald e o restante a Ignácio da Costa Ferreira.

21. O termo é utilizado por Mário da Silva Brito na pág. X do “Prefácio” que escreve para a edição fac-símile do diário. Sem qualquer questionamento, o crítico atribui a Daisy perfil coincidente com o traçado por Oswald.

22. Oswald ocupa quase cinco páginas de diário (da 195 à 200) contando detalhes da viagem em interessante estilo em que se dá ao requinte de reproduzir diálogos, inclusive aqueles supostamente ocorridos em torno da conferência nacionalista.

23. Maria Augusta Fonseca. “A passagem da musa-tufão”. *Oswald de Andrade* (biografia). São Paulo: Art/Editora/Secretaria de Estado da cultura, 1990. pp.83-95.

24. Oswald de Andrade. *Um homem sem profissão sob as ordens de mamãe*. São Paulo: Globo/Secretaria de Estado de Cultura, 1990. p.131.

25. Idem, p.132.

26. Idem, *ibidem*, p.133.

27. Em suas memórias, Oswald atenta para o fato de que Pedro Rodrigues de Almeida também pode ser entendido como uma ausência no modernismo. Oswald, ao menos, esperava dele uma carreira literária promissora: “Muito me admiro de ele ter sido o maior e talvez o mais trágico fracassado de sua geração numerosa”. In: Idem, *ibidem*, p. 111.

28. Idem, *ibidem*, p. 127.

29. Haroldo de Campos. “Réquiem para Miss Ciclone, musa dialógica da pré-história textual oswaldiana”. In: *O Perfeito Cozinheiro das Almas deste Mundo*. Op. cit., p. XVI.

30. Mário da Silva Brito. “O perfeito cozinheiro das almas deste mundo”. In: *O perfeito cozinheiro das almas deste mundo*. Op. cit., pp. XI e XII.

31. Haroldo de Campos. “Réquiem para Miss Ciclone, musa dialógica da pré-história textual oswaldiana”. In: *O perfeito cozinheiro ds almas deste mundo*. Op. cit., p. XVIII.

32. Idem, *ibidem*, p. XVI.

33. Tereza Virginia Almeida. In: “O cânone e a Ciclone: ausência Lilás da Semana de Arte Moderna”. In: *Revista Travessia*, n. 29/30: *Gêneros ex/cêntricos*. Florianópolis: UFSC, 1996. Texto ficcional.