

### 3, PASSAGEM DO INFERNO

VERA MARIA CHALMERS

Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

“O poeta trabalha”

Saint-Pol Roux

O leão de Denfert-Rochereau nunca fez sombra numa praça pintada por De Chirico em Paris, entre os anos de 1911 e 1914. O morador do nº 9 da rua Campagne Première só viu Turim e nunca olhou a Torre Eiffel dos modernistas. Da sua rua, que liga o Bulevar Montparnasse, onde morou Apollinaire, ao Bulevar Raspail, onde ficava a redação da revista **Les Soirées de Paris** em 1912, sai a “Passage D’Enfer”. Nesta passagem também morou num térreo o cidadão Proudhon, que trancou a porta para impedir a fuga do cocheiro, assassino do juiz e da sua senhora, num crime de 1850, motivado pelo não pagamento de uma corrida de tálburi. A propriedade é um roubo! repetiam os anarquistas, de acordo com os escritos do vizinho. Há coisas difíceis de explicar: ninguém sabe porque a Praça da Sé é o marco zero da cidade de São Paulo, ou porque o leão de Denfert-Rochereau está lá. A necessidade prática do capitalismo esconde o simbolismo da morte com o rabo de fora. Talvez, por isso a banana do arranha-céu de onde Serafim Ponte Grande disparava a bala anarquista do seu canhão sobre a paulicéia modernista de 25, seja para De Chirico a matéria de chumbo do monumento da praça despovoada de Turim. A “Passagem do Inferno” foi uma experiência trágica, de mudar o meu destino. Alguma coisa como a revelação da melancolia no centro da euforia do amor “louco”, no qual os objetos da cidade são coniventes com o sentimento inconsciente que projeta a necessidade do destino sobre os encontros fortuitos. O acaso objetivo fez com que eu fosse morar em Montparnasse, no nº 3 da “Passagem do Inferno”.

O labirinto ao fim do Bulevar Raspail, antiga Avenida do Inferno, sob a praça Denfert-Rochereau, é uma obra a negro, túbias e crâneos, anônimos e esquecidos, empilhados uns sobre os outros, formam uma decoração macabra. No final do século dezoito, a necessidade de urbanização levou à destruição do “Cemitério dos Inocentes”. Em 1780 várias pessoas foram asfixiadas nos porões de suas casas pelas emanações provenientes de uma vala comum dependente do cemitério, onde estavam enterrados uns dois mil corpos. Os protestos levaram ao decreto que transformava o cemitério em praça pública e ordenava a transferência do ossuário para as galerias da pedreira da planície de Montsouris, num lugar chamado de o “Túmulo de Issoire”. O trabalho de remoção dos ossuários de velhos cemitérios para as “Catacumbas” começou em 1786 e só acabou na segunda metade do século dezenove. O ossuário foi aberto ao público em 1874, e constitui uma das atrações da Paris subterrânea, juntamente com o metrô e os esgotos<sup>1</sup>. O bairro boêmio da Escola de Paris tem pois seu lado de sombra oculto na homofonia do nome da praça Denfert-Rochereau, que evoca a velha porta da cidade, a Barreira do Inferno. Quando o barão Hausmann rasgou as grandes avenidas sobre o que restava do antigo Monte Parnaso dos poetas e estudantes, o antigo pavilhão da alfândega virou a porta de entrada da descida às catacumbas, em meio à nova praça. Porém, ali mesmo em Montparnasse, o cemitério novo exhibe seu traçado urbano e os monumentos fúnebres à luz do sol de inverno, em frente à feira, e perto da Rua da Alegria com seus cabarés e cinemas pornôis. Ao fundo, a grande torre sobre a nova Estação de Trens de Montparnasse teria assombrado a imaginação de Chirico, como os arranha-céus de Nova Iorque nos anos trinta. O cemitério de Montparnasse é o limite do novo quarteirão do bairro, fruto da exploração imobiliária dos anos cinqüenta.

Como a Ariane de Chirico, a estátua do leão solitário no meio da praça Denfert-Rochereau, frente à porta das catacumbas representa a melancolia. Ao penetrar no labirinto, para enfrentar a perda da identidade no nada é preciso possuir o fio da memória de Ariane. A filha de Minos e Pasifae foi esquecida por Teseu, o vencedor do Minotauro, na ilha de Naxos, a preferida de Dionísio. O deus apaixonado aproximou-se da jovem vestido de mulher, resplandecente em ouro e púrpura, a fim de não assustá-la em sua aparência masculina e perdê-la em seu nojo por outro homem, absorvida no sofrimento pelo abandono de Teseu. A escultura antiga representa Dionísio consolando Ariane, mas De Chirico prefere a dor da separação e a longa espera pelo amante, que viria do mar. Ariane é para De Chirico a constância na espera sem tempo, a atmosfera de angústia é dada pela citação do mito, através da cópia da escultura greco-romana colocada na praça. No entanto, o enigma é ambivalente como o desafio da esfinge, figura de corpo de leão e busto de mulher, derrotada pela sabedoria de Édipo, que após decifrar o enigma, segue seu destino trágico esposando a mãe. O poder do mito é mortal, o que significa que ele pode matar e morrer. A encruzilhada é o lugar fatídico, onde o herói deve abater o monstro cruel ou perecer vítima de seus próprios desejos brutais. A pequena esfinge de seios grandes sob a neve, no jardim de Fontainebleau, propõe aos amantes o enigma da fuga edipiana na morte ou a erotização do desejo no amor sexual. O mito ensina a simbolizar as paixões. Na obra inicial de De Chirico, o assunto mitológico serve para ilustrar outra coisa além do motivo alegórico, ele é o signo de um objeto interno da memória subjetiva do pintor, alguma coisa como a projeção da imagem infantil do pai, como no quadro “O Cérebro da Criança”. Na pintura metafísica, o mito torna-se uma coisa entre outros objetos, como a aparição schopenhaueriana na praça italiana. Mas o cerne da visão metafísica é vazio, daí o sentimento de abandono e solidão da praça, motivado pela expressão da angústia.

## 1. A praça italiana

A relação da cidade italiana com o passado é diferente do que acontece com a metrópole moderna. O século dezenove convive com a antiguidade num diálogo presente, mas descontínuo. Entre as arcadas do casario renascentista, a estátua vitoriana introduz a nota discordante, personalista e prosaica. Mas o mito é visível a cada passo entre os escombros. Ao contrário de Paris, as cidades de Turim e Ferrara teatralizam a difícil convivência diária com a morte, monumentalizada nos fragmentos da cultura clássica, reinterpretada pelo Renascimento. A estatuária vitoriana da praça reduz a decalagem entre o monumento histórico e a vida prosaica, trazendo para o cotidiano a perturbação do mito feito bronze. Vista com olhos livres a cidade mediterrânea é terrivelmente estranha ao consensual. A praça metafísica de Chirico é o produto de um olhar primeiro, desinibido como o da criança, sobre a cidade. A série da praça italiana é o resultado de uma revelação momentânea, da intuição da existência de uma outra cidade essencial, como a visão da praça "Santa Cruz" de Florença<sup>2</sup>, na qual a relação entre as coisas não se dá segundo a necessidade, mas de acordo com a relação com um absoluto. Este absoluto não é da ordem do conceito, mas uma visão pictórica. Não do mesmo modo, como a Antropofagia filosófica de Oswald de Andrade revela-se uma alegoria da morte. O antropófago nômade guarda seus mortos no seu próprio corpo. A cidade é o seu corpo faminto ou almoçado, nas migrações. Para o antropófago o corpo é o suporte da memória; nunca o olhar. Se por acidente o indivíduo perder a memória, não a reencontrará nos objetos da cidade. A revelação para o antropófago é expressiva, subjetiva e gestual. A visão deste "outro" é intuitiva em oposição à intelectual, pois a idéia toma corpo na intuição. Mas o destino do corpo é a morte. O antropófago não ergue cidades permanentes, nem tem visão; tem premonição, a intuição do futuro. Temos o mito, não por indigência, mas como explicação ritual do lado oculto das coisas, e porque somos o "outro", nossa relação com a cultura ocidental é alegórica sem a transcendência. Na opinião de um Serafim Ponte Grande o "Largo da Sé" é um terreno destinado a múltiplas transformações:

"O largo da Sé começou a ficar diferente por causa das Companhias Mútuas e das casas de Bombons que são umas verdadeiras roubalheiras mas que em compensação aí construíram os primeiros arranha-céus que não chegarão decerto à metade dos futuros arranha-céus."<sup>3</sup>

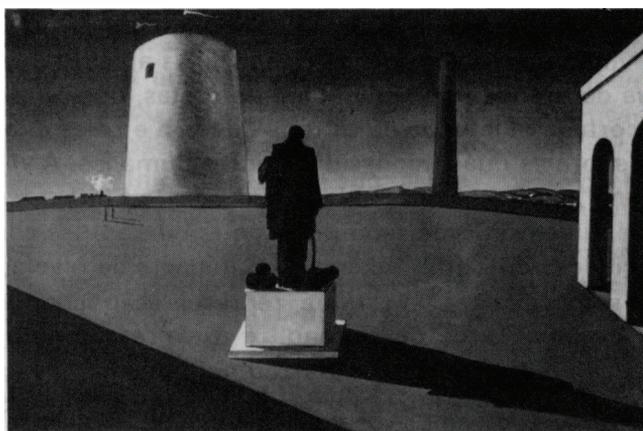
Hoje, Serafim subindo pela claraboia da escada rolante da Estação "Sé" do metrô, encontraria a praça povoada pelos pivetes, engraxates, ambulantes, pregadores, batedores de carteiras, em meio aos jardins e as esculturas modernas, a torre do relógio, frente à Catedral Metropolitana. A praça da Sé hoje é a "Sé", o lugar de encontros das lutas populares, a praça dos comícios.

O olhar do caminhante metafísico do quadro de Chirico, "O Enigma de uma Tarde de Outono", surpreende a estátua antropomórfica na praça quase vazia. Ao fim do dia, vindo da rua sombreada por entre as arcadas das casas, ele encontra a estátua do grande homem voltada de costas, que olha sem ver a paisagem urbana cortada pela linha da estrada de ferro e pelas duas grandes torres, levantadas sobre as duas minúsculas figuras humanas. A visão melancólica é o "Stimmung" nietzscheano mencionado por De Chirico em suas memórias<sup>4</sup>, como o sentimento despertado pela contemplação das cores das tardes de outono nas cidades de Turim e Ferrara. O impacto da revelação melancólica repercute na sombra negra da estátua, representação iconográfica da morte. "O Enigma de uma Tarde de Outono" é a expressão de um sentimento mórbido de separação e de perda, partilhado pelo poema "Páscoa de Giorgio De Chirico", de Oswald de Andrade<sup>5</sup>: "Quando te debruçares/Sobre a lívida ambigüidade/Nada será interrompido/Não estremecerá a estátua do físi-

co/Nem a sacra estupidez/Nem a miragem/Nem a fraternidade ansiosa/Ninguém quis comprar o poeta". O quadro "O Enigma de um Dia" de 1914 foi comprado por Oswald de Andrade em Paris em 1924<sup>6</sup>. Ele escreve no seu livro de memórias<sup>7</sup>: "Fito nas paredes do "living" espaçoso as minhas altivas bandeiras. São os quadros, as obras-primas da pintura moderna de que breve vou me desfazer. São os estandartes levantados na guerra que foi minha vida. Um grande Chirico de 1914, da série "Piazze d'Italia", onde se vê uma torre, um pequeno trem de ferro e dois homens minúsculos na solidão da praça, onde se ergue uma estátua vestida de negro. É um dos quadros que criaram em Paris o Surrealismo. Chamam-no "L'Enigme d'une Journée". Há também, em azul, a obra-prima de Tarsila, "O Sono" ". O escritor cita além de duas telas de seus filhos Nonê e Rudá, os "Cavalinhos" de Chirico, um guache azul e negro de Picasso e dois Cícero Dias.

## 2. O enigma de um dia

Em oposição ao Cubismo dominante, De Chirico fazia "literatura" em 1912, isto é, pintura de assunto. E abusava da perspectiva ao compor suas praças. Apollinaire entretanto gostou do efeito de surpresa da pintura metafísica. Nos anos vinte, Man Ray fotografou Breton em frente de "O Enigma de uma Tarde de Outono". A crítica surrealista escolheu a produção de Chirico entre 1911 e 1918, pelo aspecto perturbador e premonitório do advento da guerra. Mas a obra de Chirico prende-se à tradição da pintura italiana. Quando chegou em Paris em 1911, o pintor já trazia dois quadros pintados ainda na Itália: "O Enigma de uma Tarde de Outono" e "O Enigma do Oráculo", que expôs no Salão de Outono de 1912. Os surrealistas foram fiéis a esta primeira visão de Chirico. A particularidade de Chirico é que ele entra para a pintura moderna através da leitura da filosofia alemã de Schopenhauer, Nietzsche e Weininger, absorvidos na juventude em Munique, junto com a admiração pela pintura de Boecklin, Klinger e Kubin. A sua passagem pela cultura francesa, no momento do Cubismo, e depois, durante o Surrealismo, se faz por via da filosofia alemã, na qual ele pode reencontrar suas raízes mediterrâneas na referência à mitologia e à cultura clássica. A metafísica é o pensamento do pintor, intimamente ligada à evolução da sua obra, e aos acontecimentos da sua vida privada. A obra pictórica de Chirico é uma interpretação pessoal e visionária da "revelação" de Nietzsche, da noção de "aparição" em Schopenhauer e da geometria simbólica de Weininger, como repete a crítica de arte. A obra de Chirico é uma visão da modernidade que se dá sem rompimento com o ideário renascentista, alguma coisa que se explica pela origem italiana do artista nascido na Grécia, educado em Munique, e residente em Paris. Alguma coisa que a crítica surrealista não pode aceitar, fundada na noção da modernidade como ruptura com o passado.



“O Enigma de um Dia”<sup>8</sup> é um quadro da pintura metafísica. A construção geométrica observa a regra acadêmica da organização paralelística: o retângulo é dividido em três secções horizontais e verticais, sobre as quais é traçado o ponto de fuga orientado pela figura central. A perspectiva é quebrada pelas linhas perpendiculares de luz e sombra, e pela curva do horizonte, fechado por um muro. Em contraste com a arquitetura das casas renascentistas do primeiro plano, da grande torre antiga e da chaminé moderna ao fundo, a grande massa negra informe da estátua do físico Giovanni Battista Bottero dá as costas ao espectador. O panejamento da casaca é impreciso e não se sabe dizer o que poderão ser os objetos que ele segura! A longa sombra que a estátua projeta no chão é móvel e incerta como as sombras enormes das duas minúsculas figuras humanas, que parecem conversar, colocadas longe na linha do horizonte, por onde passa um trenzinho com sua fumaça. Visto de longe, o quadro dispensa os minúsculos elementos anedóticos e descritivos, os quais de perto tem a função de explicitar o caráter coisificado da praça, configurado na desproporção entre a escala humana e os elementos arquitetônicos. A ambigüidade se instala bem no centro da pintura, quando sobre o pedestal retangular que reúne em branco o retângulo do quadro, a figura negra da estátua veste uma casaca mole sobre um ombro caído, em atitude nada heróica. A cabeça cabisbaixa do físico parece desviar o olhar da luz do poente, na direção do povoado distante, no canto esquerdo do quadro. Ao seu pé, um velho canhão e três balas empilhadas num triângulo parecem indicar ironicamente uma ameaça de destruição em suspenso. Alguma coisa em perigo, que as duas torres, feito o elmo e a lança de um guerreiro gigantesco vindo de trás da linha do horizonte, parecem defender com um olho fixo no espectador, sob o céu esverdeado. O mistério pode não ser tão profundo, mas o efeito de estranhamento da representação realista é surpreendente. Pois, se na pintura acadêmica o ponto de fuga é usado para configurar um conceito sobre a realidade, na pintura de Chirico serve para representar uma visão subjetiva de Turim. E, ainda, se na pintura romântica o assunto ilustra o tema, mitológico, religioso, histórico, ou anedótico; na obra de Chirico, o desconcertante impacto provocado pelo contraste das ruínas renascentistas do casario com a escultura individualista e burguesa do século dezanove serve de ponto de partida para a criação de uma mitologia particular da praça moderna. Na cidade italiana do mediterrâneo, o objeto arquitetônico não é apenas um signo iconográfico do passado, mas a materialização de uma idéia abstrata, que o ultrapassa. Assim, os elementos, arcada, estátua, torre, significam o ataque ou a defesa de algum objeto interno num contexto subjetivo, no qual a memória emotiva da infância do pintor dá a chave, e o pensamento adulto sobre a criação plástica dá o tom. A distribuição das cores e o sombreado não copiam a natureza morta da praça, mas participam da revelação visual do enigma de um dia, momento privilegiado da inspiração plástica, em que, na contemplação da natureza, a idéia funde-se à matéria lisa da pintura. O quadro metafísico apresenta um elemento narrativo latente, que certamente não diz respeito à biografia do físico citado, imortalizado em estátua na praça de Turim. Mas tem a ver com a aparição da figura paterna da infância do pintor, projetada como uma sombra movente sobre a imobilidade da estátua. A praça é o país do desterro da infância do pintor nascido na Grécia. A nostalgia do país natal exprime-se na iconografia do pintor pelo signo da ruína renascentista, que celebra a cultura antiga do mediterrâneo. A praça metafísica de Chirico é a cidade ideal da sua utopia subjetiva, uma homenagem ao pai morto durante a sua juventude na Grécia.

### **3. O inseto filosfal**

A fantasia de uma “Páscoa” de Giorgio De Chirico é um pensamento oníri-

co suscitado pela leitura do poema "O escaravelho de ouro" de Oswald de Andrade. No centro do apertado interior metafísico o triângulo familiar se acomoda nas poltronas posando para o espectador como uma ilustração da Sagrada Família renascentista. O manequim criança segura um grande cromo de santinho retratando uma "Fuga para o Egito" medieval, entre fragmentos de colunas gregas, instrumentos simbólicos do arquiteto, e volumes de metafísica. As musas inquietantes são figuras compósitas, entre manequins e colunas gregas, em contraste com a familiaridade do mobiliário doméstico burguês, sobre o qual pesam em silêncio. O motivo do quadro da fuga da família do burrinho tematiza o quadro dentro do quadro e evidencia a preocupação com o problema da representação antropomórfica na pintura. O devaneio artístico não é uma dimensão da obra metafísica de Chirico. Em sua briga com os surrealistas o pintor reprovava a pesquisa freudiana do inconsciente buscado pelo grupo chefiado por Breton. A sua invenção pictórica não se queria psicológica, mas filosófica propondo o enigma como o momento em que a idéia surgia sob a aparência das coisas. A revelação é uma visão. Mas foi sobretudo a crítica surrealista que chamou a atenção para a qualidade visionária da pintura metafísica, e foram os surrealistas que viram na sua obra afinidades com a pesquisa do inconsciente da criação artística. Do mesmo modo, que a Antropofagia filosófica de Oswald de Andrade no poema "O escaravelho de ouro", a obra inicial de Chirico admite uma aproximação com o Surrealismo, sem contudo identificar-se com ele. Mas a abordagem surrealista permite ver tanto nos quadros de Chirico, como na poesia de Oswald de Andrade aspectos oníricos, que são fundamentais para a decifração de formulações herméticas. A relação amorosa com a arte cria um outro objeto solidário do original, como o poema "Páscoa de Giorgio De Chirico", ou este outro, no qual o imaginário do poema se incorpora à iconografia caseira da Sagrada Família às musas inquietantes da "Família do Poeta" de Chirico.

#### 4. O escaravelho de ouro

O poema "O escaravelho de ouro" de Oswald de Andrade foi publicado na **Revista Acadêmica** nº 67, de novembro de 1946, no Rio de Janeiro, datado de Copacabana 15 de abril de 1946<sup>9</sup>. O poema do veterano Oswald reconvertido ao "sentimento órfico" é um texto obscuro de aproximação surrealista, no qual as imagens oníricas misturam-se à memória consciente do poeta. Os símbolos do imaginário mitopoético do poema-testamento são herméticos como o profetismo católico de Jorge de Lima ou o essencialismo de Murilo Mendes, mas o mistério do poema é orgiástico ("Mistério gozozo"): "Abandonarás papai e mamãe/Pelo tênis de bordo/As asas sobrarão/No jazigo familiar/Correrá atrás da mentira/O anjo de pernas curtas". O poema é dedicado à filha do poeta, Antonieta Marília, o anjo da estatuária de cemitério, a que se sobrepõe o retrato de Shirley Temple no presépio familiar da "família do burrinho". O poema "O escaravelho de ouro" se destaca na obra do poeta mais por seu hermetismo que o aproxima dos poetas surrealistas da geração de trinta, do que pela invenção poética. A ocultação da Antropofagia dos anos vinte no poema evidencia que ele esconde uma mensagem perturbadora para o poeta. "O escaravelho de ouro" é interessante pelo seu caráter fetichista, único em toda a obra do poeta. O poema é um achado surrealista, o inseto negro é um "objeto encontrado" pela criança, a filha do poeta: "Tata! É meu!". O poema é construído como um devaneio suscitado pelo encontro do objeto surrealista em "Antena": "Aqui todos bem/E aí/Pega o coleóptero pentâmero/Lamelicórneo/Escarabídeo de negro marfim/Quem foi que te pegou?/Tata! É meu!/O bisantino escaravelho". Neste poema, o inseto negro se transforma no talismã egípcio criptografado. O objeto provocador da associação livre suscita no poeta a visão aterradora do nada existencial alegorizado

no criptograma subjetivo do poema “Páscoa de Giorgio De Chirico”: “Quando te debruçares/Sobre a lívida ambigüidade/Nada será interrompido/Não estremerá a estátua do físico/Nem a sacra estupidez/Nem a miragem/Nem a fraternidade ansiosa/Ninguém quis comprar o poeta”. Como o escaravelho mitológico “queprér”<sup>10</sup>, o ser que surge para a vida é o feto, o andrógino, que toma a forma da criança do sexo feminino. O enigma de um dia é o escaravelho presente de páscoa encontrado ao acaso, símbolo da renovação e manifestação do demiurgo, “que traz a existência de si mesmo”, como o deus Quépri, o sol levante. O escaravelho de ouro surge no poema como a alegoria da geração da palavra poética que se engendra a si própria, manifestação do demiurgo em “Episódio”: “Eliminarás a doença e o bário/Restará o deleite dos homens/Porque foste o andrógino”. A criação poética funde-se à paternidade do “anjo de pernas curtas”, como o escaravelho macho mitológico que caminha para trás, rolando entre as patas o ovo ruborescente, onde depositou sua semente, seguindo o curso do sol, como no poema “A família do burrinho”: “Algumas palavras de inglês conhecendo/A família sagrada partiu/Sem saudades levar/Para as bandas do mar/Vermelho/Na poeira da madrugada/Cruzou um olival/O escaravelho/(...)”. O poema “Fronteira” é a irrupção da memória consciente do sujeito poético no interior do devaneio suscitado pela descoberta do escaravelho, neste ponto, o poema anda para trás no tempo: “Quero estudar filosofia em Paris/Não pode ser/Só se o compadre Antunes te mandar/Mas a vida mesmo assim é boa/O compadre Antunes faliu/A vida é boa/O compadre Antunes morreu”. A linguagem prosaica do cotidiano intervém para quebrar a sublimação profética e introduzir a carência do poema através da lembrança de um episódio da biografia do poeta. No livro de memórias, Oswald de Andrade escreve: “Procurara anos antes, criança, ainda, inutilmente obter de um padrinho que diziam rico, que me fizesse estudar filosofia em Paris”<sup>11</sup>. No episódio das memórias, a recordação do desejo frustrado de estudar filosofia em Paris associa-se à perda da mãe na volta a São Paulo em 1912. O poema “O emigrado” exprime o luto pela morte da mãe: “Quando vieres de torna viagem/Trarás a cabeça exangue/E a lembrança inútil/Dos que freqüentaram o inferno/Trarás a cabeça/Como os caules amorfos/E o teu coração beijará os perfumes da tarde”. Os poemas “Fronteira” e “O imigrado” marcam o resgate pela memória consciente do poeta dos pensamentos oníricos ocultos na natividade de “A família do burrinho”, que narra a fuga da Sagrada Família para o Egito para escapar ao massacre dos inocentes. O poema transpõe a fronteira da memória e traz de torna viagem o luto inconsciente. Mas a interdição de estudar filosofia e o luto, associados à crise religiosa relatada nas memórias, funcionam no poema como a repressão inconsciente do desejo da filosofia e das fantasias incestuosas, objetos desejados pelo poema e concretizados na elaboração da tese do matriarcado de “A crise da filosofia messiânica” em 1950<sup>12</sup>. Mas a satisfação imediata dos desejos inconscientes pela ação da repressão transfere-se para outro objeto, o objeto da busca surrealista evocado pelo quadro de Chirico, “O Enigma de uma Vida”, o saber mitopoético, que não é a teologia como em Jorge de Lima ou Murilo Mendes, mas a via de acesso ao inconsciente do erotismo e da criação literária. A fanopéia do poema “Escafandro” exprime o mergulho no automatismo surrealista e a recuperação do poder liberatório da palavra poética: “Debalde/O homem foi ao bordel/A poesia ficou nua entre grades como um meridiano/Mas tu escalaste o missal das janelas/E libertaste a alga da Bíblia nas piscinas”. O poema “O hierofante” exprime a recuperação e a posse do objeto onírico, o escarabeu com cabeça de carneiro, o amuleto egípcio que tem o criptograma inscrito no ventre: “Não há possibilidade de viver/Com essa gente/Nem com nenhuma gente/A desconfiança te cercará como um escudo/Pinta o escaravelho/De vermelho/E tinge os rumos da madrugada/Virão de longe as multidões

suspirosas/Escutar o bezerro plangente”. A metáfora escatológica do escaravelho simboliza os desejos da metafísica antropofágica em gestação. O poema “Epitáfio nº 1” é uma iniciação na ocultação surrealista do matriarcado de “A crise da filosofia messiânica”: “Sangras em cantos/Te arrancaram a gravata ‘papillon’/A flor do peito/Como a um crupiê vendido/E diante do mundo/Leram a tua desonra/Porque não descerraste as maxilas do coração”. O escaravelho demiurgo é imolado como o cordeiro de Deus na expiação do pecado original. A leitura das vísceras, a escarabeologia, evidencia o desejo de decifrar o mistério iniciático da criação mitopoética. “O escaravelho de ouro” é um poema devorador da Antropofagia modernista <sup>13</sup>, por esta época, o escritor propunha-se a “rever tudo”, lançando-se em novo projeto existencial, a conceitualização filosófica da utopia antropofágica <sup>14</sup>. Em “buena dicha”, o achado do escaravelho pela filha do poeta marca o reencontro com a utopia do escritor, trazida nas caravelas pelos ancestrais portugueses maternos, há quatrocentos anos <sup>15</sup>. O objeto encontrado exprime a recuperação do inconsciente do grupo familiar pela mediação da primogênita, no momento em que o poeta filósofo faz a revisão da Antropofagia. A recriação do mundo pela Antropofagia é um desafio contra o Absoluto messiânico desembarcado no Novo Mundo pela “religião” das caravelas, “o espaço é um cativeiro”. Mas a moral dos escravos está em crise pela nova revolução industrial, liberadora de um novo ciclo de civilização matriarcal, por isso, “o imperador está com sinusite”. A revolta subjetiva do poeta é a expressão da luta contra a adversidade metafísica, “Epitáfio nº 2”: “Não terás os carros dos triunfadores/Nem choros de escravos/Porque quiseste libertar os homens/Estacará diante de ti/A máscara da negação/Lutarás com a vida face a face/Sem subterfúgios nem dolo/E ficará o beco de tua queda”. O poema “O escaravelho de ouro” pode ser lido como um “Processo Surrealista” do patriarcado e do messianismo de acordo com a tese do matriarcado exposta no “Manifesto Antropófago” de 1928, reelaborado posteriormente na tese **A crise da filosofia messiânica** de 1950, gerada no poema <sup>16</sup>. Mas o veredito popular do poema não é favorável à tese do matriarcado. No poema “Plebiscito” prevalece a opinião do senso comum do patriarcado: “Venceu o sistema de Babilônia/E o garção de costeleta”. Pois o embate do homem com a idéia de Deus é permanente e constitui o fundamento do sentimento órfico gerador de mitos. O “Manifesto Antropófago” já dizia, “é preciso partir de um profundo ateísmo para se chegar à idéia de Deus”. A criação do mito de restauração do matriarcado é mais ou menos o equivalente da elaboração do mito coletivo dos “Grandes transparentes” de André Breton, edificado sobre o mito do inconsciente cultural.

“O escaravelho de ouro” oculta o devaneio sobre o conto homônimo de Edgard Allan Poe, traduzido por Baudelaire, do livro **Estórias Extraordinárias** que está entre as origens do humor negro surrealista <sup>17</sup>. A forma do escaravelho descobre o crâneo da caveira, representação alegórica da morte. O conto de Poe tem como o poema de Oswald de Andrade vários elementos de uma narrativa de sonho surrealista, o objeto encontrado, o devaneio, a auto-análise, etc. O resumo do conto evidencia seu caráter de objeto fetichista e explica o interesse dos surrealistas. A narrativa começa quando o insetologista Legrand encontra o escaravelho negro de uma espécie desconhecida. Ele comunica a descoberta a um amigo em visita ao seu refúgio numa ilha deserta e faz para ele o esboço do inseto num pedaço de papel. O amigo se admira pois o desenho do escaravelho revela um crâneo humano. Legrand fica intrigado observando o desenho como se fosse a radiografia do crâneo e entra num devaneio profundo. Um mês depois, o amigo recebe um bilhete chamando-o com urgência. Ao chegar, fica sabendo que Legrand prepara uma expedição misteriosa e aceita dela participar. O narrador, Legrand e Júpiter, o criado negro, partem, afinal, e chegam ao pé de uma tulipeira. Então, de acordo com as ins-

truções de Legrand, Júpiter sobe na árvore e encontra no topo um crâneo. Aí, a partir de um certo ponto determinado pela queda do pesado escaravelho atirado através da órbita esquerda da caveira, Legrand descobre, através de cálculos misteriosos e precisos o buraco onde se escondia um tesouro fabuloso, enterrado por um pirata moribundo. Ao final do conto, Legrand explica ao amigo narrador a série de deduções lógicas, que permitiram a descoberta. O papel amassado usado para desenhar o escaravelho era o fragmento de um pergaminho, coberto por um criptograma escrito a tinta mágica, que ele ensina a decifrar. A mensagem sibilina decodificada permitiu a descoberta do tesouro do pirata perseguido. Na narrativa de Poe, como no poema de Oswald de Andrade, o trabalho de escavação do sentido das palavras traz à tona a sua significação oculta. A leitura é como a nova vida do texto, uma espécie de renascimento do que estava morto na escrita, como o tesouro desenterrado na ilha do pirata. O ouro da significação é o amor, objeto oculto perseguido pelo acaso objetivo. O legado do poema "O escaravelho de ouro" é a criação mitopoética, fruto da ansiedade ancestral, resultado de um rompimento ambíguo com o sobrenatural. Mas que implica, de acordo com Benedito Nunes, na idéia do "reconhecimento agônico ou agonal de Deus, o elemento teológico irreduzível da concepção oswaldiana, elaborada na fase de maior e de quase exclusivo interesse do poeta pela filosofia"<sup>18</sup>. O poema "O escaravelho de ouro" é um amuleto fúnebre, um objeto "surrealista", premonitório de acontecimentos futuros, como o "Enigma de um Dia" de Chirico, uma obra a negro, destinada a dar à luz a uma obra nova, como na pintura metafísica de Chirico, ou a transformar a personalidade literária do poeta Oswald de Andrade no filósofo de "A crise da filosofia messiânica"!

01. **Guide de Paris Mystérieux; Les Guides Moirs.** Paris, Tchou Princesse Éditions Sand, 1985.
02. Giorgio De Chirico. Meditation of a painter. What the Painting of the future might be. In: SOBY, James Thrall. **Giorgio De Chirico.** New York, The Museum of Modern Art, 1966. (Appendix B- Manuscript from the collection of Jean Paulhan).
03. Oswald de Andrade. **Serafim Ponte Grande e Memórias sentimentais de João Miramar.** 4. ed. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira/MEC, 1975. p.173.
04. Giorgio De Chirico. **Mémoires.** Paris, La Table Ronde, 1965.
05. Oswald de Andrade. O escaravelho de ouro. In: **Poesias Reunidas.** Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1972.
06. Acervo Oswald de Andrade, Centro de Documentação do IEL-UNICAMP, Campinas
07. Oswald de Andrade. **Um Homem sem Profissão-Sob as Ordens de Mamãe.** Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1974.
08. O quadro chamado "O enigma de uma tarde de outono" de 1911, aparece no catálogo das obras pertencentes ao acervo do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, como "O enigma de um dia", datado de 1914. Óleo sobre tela 83x130. Doação: F. Matarazzo So. Mas no catálogo da exposição de **De Chirico**, no Centre Georges Pompidou e Musée National d'Arte Moderne, de 24 de fevereiro a 25 de abril de 1983, aparece a foto na página 17 de "O enigma de um dia", datado de 1914. Óleo sobre tela 185, 5X139, 7 cm. The Museu of Modern Art, New York. Doação de James Thrall Soby. Neste quadro, a estátua aparece de perfil.
09. A colaboração de Oswald de Andrade na antiga revista dos estudantes de direito, **Revista Acadêmica**, dirigida por Murilo Mendes foi a seguinte: "Homenagem a Álvaro Moreira" s/d; "Diálogo das vozes segalianas", **64**, jul. 1944. p. 34; "Mensagem ao antropólogo desconhecido" (Da França Antártica), s/d, p. 62; "Canto do pracinha só", São Paulo, 18 ago. 1945, **66**, nov. 1965.
10. Tassilo Orpheu Spalding. **Dicionário das Mitologias Européias e Orientais.** São Paulo, Cultrix/MEC, 1973.
11. Oswald de Andrade. **Um Homem sem Profissão - Sob as Ordens de Mamãe.** op. cit., p. 79.
12. Oswald de Andrade. **A Crise da Filosofia Messiânica.** São Paulo, 1950. (Tese para o concurso da cadeira de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo).
13. Em entrevista concedida a Mário da Silva Brito, "O poeta Oswald de Andrade perante meio século da literatura brasileira", o escritor diz o seguinte: "(...), há a assinalar, nestes cinquenta anos de vida cultural brasileira, um movimento filosófico, iniciado com o "Coleginho" de Vicente Ferreira da Silva, e, agora, congregando meia dúzia de pessoas para a disputa de uma cátedra na Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras e preparando o Primeiro Congresso Brasileiro de Filosofia, de que talvez venham participar Jean Paul Sartre e Simone de Beauvoir".
14. Benedito Nunes. A crise da filosofia messiânica. **O Estado de S. Paulo**, 24 out. 1964. (Suplemento Literário).
15. Oswald de Andrade. **Um Homem sem Profissão - Sob as Ordens de Mamãe.** op. cit., p. 19.
16. Benedito Nunes. Homem de muita fé. **O Estado de S. Paulo**, 10 out. 1974. (Suplemento Literário); refere-se à comunicação de Oswald de Andrade. Um aspecto antropofágico da cultura brasileira. O homem cordial. In: **Anais do Primeiro Congresso Brasileiro de Filosofia**, v. 1. No final, o escritor elabora os conceitos de "angústia" de Kierkegaard, do "cuidado" de Heidegger, do sentimento de "naufrágio" tanto em Mallarmé como Karl Jaspers, do "nada" de Sartre, como, segundo Oswald de Andrade, "sinais de que volta a Filosofia ao medo ancestral ante a vida que é devoração. Trata-se de uma concepção matriarcal do mundo sem Deus".
17. André Breton. **Anthologie de L'humour Noir.** Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1966.
18. Benedito Nunes. Homem de muita fé. **O Estado de S. Paulo**, 10 out. 1974. (Suplemento Literário).