



# Numa estação ferroviária: Sérgio Sant'Anna encontra Oswald e Mário de Andrade

Pascoal Farinaccio

Universidade Federal Fluminense (UFF)

ORCID: <http://0000-0003-0675-2839>

[pascoalf@hotmail.com](mailto:pascoalf@hotmail.com)

## RESUMO

Propõe-se aqui a análise do conto “Um homem sozinho numa estação ferroviária”, de Sérgio Sant’Anna, publicado originalmente em 1989 no livro *A senhorita Simpson*. Nele, Sant’Anna encena um encontro imaginário entre Oswald e Mário de Andrade ocorrido na década de 1920, em uma cidade do interior paulista, por ocasião da inauguração de uma biblioteca pública. Com notável capacidade de síntese, o contista alcança explorar diferenças de personalidades entre os dois escritores paulistas, colocando também em perspectiva crítica dilemas enfrentados pelo Modernismo brasileiro, em especial a problemática em torno da incorporação das vanguardas europeias em um país marcado pela defasagem artística e pelo subdesenvolvimento econômico. Busca-se demonstrar como Sant’Anna, por meio de sua aguda e sutil reflexão ficcional sobre o Modernismo, introduz uma leitura muito particular e uma tomada de posição, no que se refere aos destinos socioculturais do país em intenso diálogo com os legados de Oswald e Mário de Andrade.

**PALAVRAS-CHAVE:** Sérgio Sant’Anna; Modernismo brasileiro; conto brasileiro contemporâneo.

## At a railway station: Sérgio Sant’Anna meets Oswald and Mário de Andrade

### ABSTRACT

It is proposed here the analysis of the short story “A man alone in a railway station”, by Sérgio Sant’Anna, originally published in 1989 in the book *The miss Simpson*. In it, Sant’Anna stages an imaginary meeting between Oswald and Mário de Andrade that took place in the 1920s, in a city in the interior of São Paulo, on the occasion of the inauguration of a public library. With a remarkable capacity for synthesis, the short story writer manages to explore differences in personalities between the two writers from São Paulo, also putting into critical perspective dilemmas faced by Brazilian Modernism, especially the problem surrounding the incorporation of European avant-gardes in a country marked by artistic lag and economic underdevelopment. It seeks to show how Sant’Anna, through his acute and subtle fictional reflection on Modernism, introduces a very particular reading and a position on the sociocultural destinations of the country in an intense dialogue with the legacies of Oswald and Mário de Andrade.

**KEYWORDS:** Sérgio Sant’Anna; Brazilian Modernism; contemporary Brazilian tale.



“O homem sozinho numa estação ferroviária”, de Sérgio Sant'Anna, é um conto notável, brevíssimo, tendo apenas oito páginas, extensão suficiente para que o autor, mestre do gênero, invente uma situação narrativa inusitada e engendre uma reflexão ficcional aguda sobre o Modernismo brasileiro. Publicado pela primeira vez em 1989 no livro de histórias curtas *A senhorita Simpson*, “O homem sozinho numa estação ferroviária” apresenta o seguinte enredo: os escritores modernistas Oswald e Mário de Andrade encontram-se, em data não especificada, numa biblioteca pública de uma cidade do interior paulista, também não definida, para participarem do evento de sua inauguração. Nesse cenário e nessa situação, Sant'Anna elaborará diferenças de personalidade e de postura ideológica entre as personagens Oswald e Mário, fazendo sobressair dilemas do movimento modernista, em especial no que toca à questão da incorporação brasileira das experimentações estéticas das vanguardas europeias e do papel e da significação da “atualização” modernista no campo artístico em um país marcado profundamente pelo atraso cultural e econômico.

O conto inicia-se com a descrição de um homem solitário, sentado em um banco de estação ferroviária, a esperar a chegada do trem; logo à frente, descobre-se que a figura descrita por menorizadamente está, em verdade, representada em um quadro intitulado *O homem sozinho numa estação ferroviária*, presumivelmente pintado na segunda metade do século XIX. O narrador observa que se trata de estação modesta, o que indicaria um ramal secundário de alguma província. Focaliza-se então o homem solitário:

E este homem, vê-se, por sua fisionomia e por seu porte, como quem ainda não habituou a alquebrar-se, é algo mais complexo que um retirante. Carrega todos os indícios de uma civilização que a Europa largou nos trópicos, desamparada. Um homem colonial e conservador, embora o negue até para si mesmo. Mas não se sentiria muito mal se ainda fosse servido por escravos, que trataria até com doçura. Como a amante negra em cujos mistérios teria se afogado, clandestino e silencioso (SANT'ANNA, 1989, p. 79).

Eis, numa síntese fulgurante, o nosso homem: branco numa sociedade escravocrata ou, talvez mais acertadamente, com a Abolição recentemente decretada, senhor de terras seguramente, como indica a continuação da descrição, consciente de certo refinamento pessoal em meio à pressuposta barbárie generalizada de um país periférico e racialmente miscigenado. Quase um europeu, ou sentindo-se como tal. “Colonial e conservador”, como alerta o narrador, não se sentiria encabulado de se servir de trabalho de escravos e de usufruir sexualmente de uma amante negra. Uma espécie de aristocrata rural, cujas benesses deitam raízes no sangue de negros escravizados.

O cenário de fundo da pintura, composto de mato e alguma plantação, na qual se veem colonos brancos e pretos, também trai a herança colonial: avistam-se as edificações da fazenda, de um lado a casa-grande e, de outro, “aquilo que um dia foi a senzala” (SANT'ANNA, 1989, p. 80). A senzala desativada dá a entender que de fato o regime escravocrata deveria já ter se extinguido. O olhar do homem solitário sugere que ele “fixa um vazio que necessariamente povoa de recordações ou presságios” (SANT'ANNA, 1989, p. 80).

Chegado a esse ponto, o narrador dá asas à imaginação e transforma o quadro numa espécie de filme que busca trazer à luz o que teria sucedido ao homem e que lhe provocara o

fluxo de recordações e presságios. O quadro, por assim dizer, rompe a própria moldura e torna-se uma sequência de imagens em movimento.<sup>1</sup> Nessa linha, sugere-se um acontecimento anterior de fundo passional: o homem teria sido abandonado por uma mulher: “uma volúvel sombra feminina se dissolveu numa carruagem durante a madrugada como a sombra de uma gata” (SANT’ANNA, 1989, p. 80). É perseguindo esse momento pretérito de ruptura e de dor que possivelmente “o olhar do homem perde-se, dentro de si mesmo e fora” (SANT’ANNA, 1989, p. 81). Uma hipótese romântica (em franco contraste, diga-se, com todo o contexto “colonial e conservador” montado até então), que será retomada adiante, como se verá.

O quadro *O homem sozinho numa estação ferroviária* encontra-se na biblioteca pública que está para ser inaugurada; para esse evento de celebração foram convidados os escritores Oswald e Mário de Andrade, que chegam à cidade interiorana de trem. O trecho que diz do encontro entre a obra de arte e os modernistas é bem interessante e, a nosso ver, decisivo para o que se seguirá:

Um dia, tanto o quadro quanto a paisagem, já bastante modificada, foram visitados por dois forasteiros ilustres: Oswald e Mário de Andrade. Vieram para a inauguração da biblioteca pública e, naturalmente, chegaram de trem, como se de repente a visão do *homem no banco da estação ferroviária* fosse invadida pelo futuro (SANT’ANNA, 1989, p. 82).

Encontro entre passado e futuro brasileiros, portanto. Ora, a descrição do quadro pelo narrador aponta para um passado colonial, com marcas muito recentes do regime escravocrata, do sistema produtivo baseado no intercâmbio violento entre casa-grande e senzala, incluindo aí a violência sexual contra mulheres negras. E então chegam e se deparam com a pintura dois escritores modernistas. Como se sabe, um dos propósitos do movimento modernista foi o de reler a contrapelo a história colonial, para tentar pensá-la do ponto de vista dos sacrificados pelo processo colonizador. O resultado de tal esforço pode ser colhido em obras como *A negra*, tela de 1923, de Tarsila do Amaral, e em um romance como *Macunaíma*, de Mário de Andrade, publicado em 1928, o qual coloca em perspectiva crítica diversos estereótipos de extração colonial do chamado “caráter nacional brasileiro”, como a preguiça, a luxúria, a cobiça – para ficarmos aqui com dois eloquentes exemplos artísticos.

Ao observar o quadro na biblioteca, diz Mário: “– O futuro muitas vezes se encontra no passado, ou pelo menos é limítrofe dele – disse Mário, que gostou do quadro e não muito da cidade, que achou desfigurada!” Ao que de imediato responde Oswald: “– Locomotivas. Estão faltando umas locomotivas naquele quadro – retrucou Oswald” (SANT’ANNA, 1989, p. 82).

<sup>1</sup> Procedimento narrativo que não é incomum em Sérgio Sant’Anna, muito atento ao mundo das imagens (pictóricas, fotográficas, cinematográficas) e suas possíveis reverberações semânticas. No excepcional conto “A Figurante”, da coletânea *O Voo da Madrugada*, de 2003, por exemplo, o narrador parte de uma fotografia da Avenida Rio Branco, no Rio de Janeiro do início do século XX, concentrando-se na figura de uma mulher na calçada, para *imaginar* toda uma história envolvendo-a: a mulher, do ponto onde se encontra na fotografia, começa a mover-se e vai a um ateliê de um pintor recém-chegado da Europa, que lhe mostra algumas reproduções de obras de Egon Schiele. A partir daí, dá-se uma experiência, via arte, de libertação daquela mulher das amarras patriarcais que definiam sua vida pública, particular e amorosa. Também aí uma imagem estática torna-se um fluxo de imagens à maneira cinematográfica. Cf. Sant’Anna, 2003, p. 218-235.

Já há aqui uma oposição com que o conto de Sant'Anna trabalha, com muita pertinência histórica, aliás. Mário sempre teve essa visada mais voltada para os interiores rurais e a história pregressa do Brasil, sua origem colonial, donde também sua devoção pelo nosso folclore e pelas manifestações artísticas populares amplamente consideradas. Obviamente, essa dimensão não está ausente da obra ficcional, dos manifestos e das reflexões de Oswald (tanto o “Manifesto da poesia pau-brasil” quanto o “Manifesto antropófago” se articulam a partir de um diálogo com nossa história colonial); porém, é indubitável que Oswald tinha um olhar voltado mais diretamente tanto para a experiência prática do cosmopolitismo internacional que se afirmava na época (Oswald, um grande viajante, que visitou a Europa várias vezes) como para a experiência urbana com sua tecnologia industrial, de que São Paulo era o grande mostruário, no caso. É justamente por conta dessa polaridade que *Serafim Ponte Grande*, romance escrito na década de 1920 por Oswald e publicado em 1933, possa ter sido apreendido por Antonio Candido como uma espécie de “*Macunaíma* urbano” (CANDIDO, 1995, p. 99).

Como já observado, estamos em uma cidade do interior paulista não identificada e sem especificação de data desse encontro dos ilustres escritores. A cidade muito provavelmente tem sua economia centrada nas plantações de café – o ramal ferroviário escoava sua produção para a capital e para o porto de Santos. Com relação à data podemos especular, com base principalmente nas falas de Oswald, que se refere a locomotivas e às experimentações pictóricas das vanguardas europeias de forma entusiástica, que não estamos aqui longe da Semana de Arte Moderna (que os tornou, aliás, “ilustres”), mais ou menos, digamos, 1924 ou 1925 – são falas de Oswald que se afinam muito com o “Manifesto da poesia pau-brasil” (1924), o livro de poemas *Pau-Brasil* (1925) e o romance *Memórias sentimentais de João Miramar* (1924). Em todo caso, um encontro anterior a 1928, quando saem o “Manifesto antropófago” e *Macunaíma* – a essa altura os dois escritores estavam em franca rota de colisão e a amizade dos dois acabaria definitivamente em 1929, o que tornaria totalmente inverossímil uma situação como a representada no conto.

Na biblioteca pública um jovem aproxima-se de Mário e conta que uma das histórias acerca do quadro, de autoria desconhecida, é a de que teria sido realizado por uma pintora apaixonada e que o homem retratado seria seu noivo que estaria partindo de trem para um sanatório de tuberculosos. Mário interessa-se pela fala do jovem – um poeta de província – e propõe outra hipótese: o homem retratado é que teria sido abandonado pela mulher. Como se vê, o interesse de Mário pelo quadro é efetivo. Em contraste quase brutal a essa leitura com laivos românticos, Oswald desqualifica completamente a obra como sendo passadista; diz que na Europa um “jovem belga” pinta quadros de estações ferroviárias com bondes, vagões e mulheres nuas... “– Mulheres nuas sob um fundo noturno e onírico. Templos, túneis, vestíbulos, escadarias que não levam a nenhuma parte – acrescentou Oswald” (SANT’ANNA, 1989, p. 83). E numa tirada bem modernista: “– Abaixo a melancolia e a subjetividade. A arte de hoje exige locomotivas, movimento, velocidade. E mulheres nuas – acrescentou com gargalhada” (SANT’ANNA, 1989, p. 84).

A fala de nossa personagem Oswald, como já indicamos antes, está em sintonia fina com o “Manifesto da poesia pau-brasil”. Lemos no “Manifesto”:

Como a época é miraculosa, as leis nasceram do próprio rotamento dinâmico dos fatores destrutivos.

A síntese

O equilíbrio

O acabamento de *carrosserie*

A invenção

A surpresa

Uma nova perspectiva

Uma nova escala.

Qualquer esforço nesse sentido será bom Poesia Pau-Brasil.

O trabalho contra o detalhe naturalista – pela *síntese*; contra a morbidez romântica – pelo *equilíbrio geométrico* e pelo *acabamento* técnico; contra a cópia, pela *invenção* e pela *surpresa* (ANDRADE, 1990, p. 43, grifos do autor).

Oswald buscava a atualização da arte e literatura brasileiras com a hora de Paris – “acertar o relógio império da literatura nacional” (ANDRADE, 1990, p. 44) –, o que implicava uma nova estética, caracterizada pela *síntese*, pela *invenção*, pela *surpresa*, em linha com o avanço industrial da época – sugerido pelo “acabamento de *carrosserie*” – enfim, uma luta acirrada contra o romantismo e o naturalismo em arte, sem deixar de lado a matéria nacional, que doravante deveria ser trabalhada sob as formas experimentais das vanguardas. Daí – voltando agora ao conto –, sua sentença final sobre *O homem sozinho numa estação ferroviária*: “– É preciso acabar não só com o latifúndio, mas com a sua arte” (SANT’ANNA, 1989, p. 85).

Para Mário, não obstante esteja também ele, à época, de olho nos acontecimentos das vanguardas europeias, as coisas se passariam de maneira um tanto diferente. Recordemos aqui o seu “Prefácio interessantíssimo” ao livro de poemas *Pauliceia Desvairada*, de 1922. Encontramos fragmentos de reflexão comedida (que contrastam com as observações esfuziantes de Oswald), acertando o relógio menos com a hora de Paris, e mais consigo mesmo: “Não sou futurista (de Marinetti). Disse e repito-o. Tenho pontos de contacto com o futurismo. Oswald de Andrade, chamando-me de futurista, errou” (ANDRADE, 1993, p. 61). E mais adiante, pensando na relação entre arte moderna e o contexto técnico atrelado à urbanização e modernização:

Escrever arte moderna não significa jamais para mim representar a vida atual no que tem de exterior: automóveis, cinema, asfalto. Si estas palavras frequentam-me o livro não é porque pense com elas escrever moderno, mas porque sendo meu livro moderno, elas têm nele sua razão de ser (ANDRADE, 1993, p. 74).

Não há dúvida de que, na dialética do localismo e do cosmopolitismo que marcou profundamente a geração heroica do Modernismo brasileiro, Mário de Andrade foi aquele intelectual que viveu de forma mais dilacerada esse movimento oscilar entre as formas artísticas de vanguarda e a necessária atenção à matéria sociocultural brasileira a ser representada. A questão que lhe atormentava está exposta, com brilhantismo, em ensaio de Vinicius Dantas sobre as trocas intelectuais entre Mário, Oswald e Tarsila no decisivo ano de 1923. O nó do problema para Mário seria o seguinte: “a especificidade da experiência brasileira ficaria escamoteada caso fossem

adotados os meios expressivos da vanguarda?” (DANTAS, 1996, p. 105, grifo do autor). Dantas procura esclarecer a posição de Mário:

O raciocínio, se tomarmos como fonte escritos posteriores dele [Mário de Andrade], seria mais ou menos este: as tendências europeias de vanguarda praticam uma linha de experimentação formal divorciada das necessidades brasileiras, expressam valores com os quais não podemos nos identificar por absoluta incorrespondência de contexto, em suma, são o capítulo da decadência de uma civilização e de uma classe social. Abstração, preciosismo, individualismo são por conseguinte coisas a evitar (DANTAS, 1996, p. 104).

A troca de ideias entre os modernistas se dá através de cartas. Em 1923, Oswald de Andrade e sua namorada Tarsila do Amaral – o elegante casal Tarsiwald, como a ele se referia o próprio Mário – estavam em Paris, enquanto o amigo paulistano de ambos permanecia em São Paulo. Mário escreve uma carta a Tarsila (e a Oswald, por essa intermediação) dizendo-se preocupado com o tipo de relação que eles estabeleceriam com as novidades mais recentes das vanguardas, supondo aí uma possível má influência e, especialmente em relação a Tarsila, diz temer uma “parisianização” da pintora:

Cuidado! fortifiquem-se bem de teorias e desculpas e coisas assim vistas em Paris. Quando vocês aqui chegarem, temos briga, na certa. Desde já, desafio vocês todos juntos, Tarsila, Oswald, Sergio [Milliet] para uma discussão formidável. Vocês foram a Paris como burgueses. Estão *épatés*. E se fizeram futuristas! hi! hi! hi! Choro de inveja. Mas é verdade que considero vocês todos uns caipiras em Paris. Vocês se parisianizaram na epiderme. Isso é horrível! Tarsila, Tarsila, volta para dentro de ti mesma. Abandona o Gris e o Lhote, empresários de criticismos decrépitos e de estesias decadentes! Abandona Paris! Tarsila! Tarsila! Vem para a mata virgem, onde não há arte negra, onde não há também arroios gentis. Há MATA VIRGEM. Criei o matavirgismo. Sou matavirgista. Disso é que o mundo, a arte, o Brasil e minha queridíssima Tarsila precisam (ANDRADE citado em DANTAS, 1996, p. 103).

Nas frases de Mário, por um lado, como observa Dantas, “existe muito de fanfarrice de provinciano se mordendo de curiosidade pela temporada parisiense dos amigos” (DANTAS, 1996, p. 103). Isso, claro está, em um plano mais superficial. Por trás e no centro desse discurso, está o conflito vivido pelo escritor no que toca à dialética do local e do estrangeiro. A volta sugerida à “mata virgem” diz bem desse drama. Dantas observa também que:

Mário é um provinciano advertido e não é bobo, sabe perfeitamente que o Cubismo, mesmo que não sirva de lição para brasileiro, é referência incontornável para toda pintura que se queira moderna. Tal admissão, ainda que tácita, pressupõe o primado da atualização: as modas europeias não devem ser ignoradas, ainda que desencaminhem o artista brasileiro (DANTAS, 1996, p. 104).

Mário, como intelectual sofisticado e sempre bem-informado, jamais defendeu algum tipo de nacionalismo xenófobo, bem como sabia perfeitamente que a experimentação estética das vanguardas era fundamental para a produção artística moderna. Talvez não estivesse bem informado, como sugere Dantas, dos avanços de Tarsila na definição de sua obra pictórica. Tarsila estava em verdade burilando um estilo próprio, em que suas vivências de infância nas fazendas

brasileiras formavam um componente essencial, sem perder de vista o que se fazia em Paris. Em outras palavras, ela estava criando seu próprio filtro brasileiro, para apossar-se desabusadamente do que lhe interessava das vanguardas: “um projeto de arte brasileira em que a tônica nacional deixa de estar exclusivamente no assunto, subordinado que fica à realização técnica do todo – a mesma do Pós-Cubismo em toda parte” (DANTAS, 1996, p. 107).

Fruto desse amadurecimento da artista é a fascinante obra *A negra*, que estava pintando naquele ano de 1923. Acerca dela, o ensaísta afirma que o quadro “foi construído com base no desentrosamento entre a primitividade da figura e o modernismo brilhante do fundo” (DANTAS, 1996, p. 109). Mas o encontro desentrosado, digamos assim, de figura e fundo não produziria – como poderia temer Mário – um escamoteamento da experiência brasileira. Muito pelo contrário! “A figura hierática e monumental da negra remete à vida e às tradições populares, à margem da modernização, as quais, mesmo com sua aura nacionalista e patriarcal, ainda não pertenciam à órbita oficial da cultura e eram até então realidades recalçadas” (DANTAS, 1996, p. 111).

Aqui valeria uma aproximação com o quadro – meramente ficcional – *O homem sozinho numa estação ferroviária*, como vimos, rejeitado por Oswald como arte do latifúndio... E a personagem nos parece coberta de razão. O que podemos alcançar de significação mais profunda do quadro é o que ele procura recalcar: o regime escravocrata e patriarcal, indiciado no fundo aparentemente inocente, que mostra uma plantação, uma casa-grande e uma senzala, um cenário quase pitoresco... Justamente por não apresentar o contexto sociocultural em que se apoia, possibilita leituras “românticas” em torno de um suposto drama passional da figura do homem solitário. Já *A negra*, de Tarsila, produz um desrecalque da matéria social brasileira, trazida à ordem da representação pela estética da vanguarda:

*A Negra* se alça a símbolo porque em sua magnífica nudez é só exterioridade, sem denotar sentimentos próprios e traços individualizadores. Sua tristeza associa lassidão e languidez da prostração sexual às sevícias da escravidão, imagem impressionante e ousada da disponibilidade sexual feminina segundo uma mulher avançada para seu tempo (DANTAS, 1996, p. 110).

*A negra* pode ser compreendida como um exemplo bem realizado da representação modernista por excelência, na qual o “regime antinaturalista possuía ressonância referencial e afetiva, regional e pura, cujo empenho nacional em certa medida mitigava a autonomia da forma” (DANTAS, 1996, p. 111, grifos do autor). Nessa perspectiva, compreende-se que o Modernismo brasileiro rejeitou as proposições formais mais ousadas das vanguardas europeias, pois não lhe interessava obscurecer em extremo a matéria brasileira em uma forma radicalmente experimental: cumpriria, ao invés, trazê-la à tona, reconhecível, aproveitando-se das proposições vanguardistas dentro das conveniências modernistas que não abriam mão de um nacionalismo crítico e, em alguns casos, de uma releitura da história colonial do país.

Enquanto Tarsila pintava *A negra*, seu companheiro Oswald de Andrade reescrevia o seu *Memórias sentimentais de João Miramar*, que sairia em 1924. Partindo de uma prosa convencional e submetendo-a a um processo de compressão metonímica, alcança inventar uma prosa literária fragmentária, que flerta com as linguagens pictóricas do cubismo e da sintaxe cinematográfica,

resolvendo-se, enfim, em um moderníssimo “cubo-futurismo-plástico-estilístico”, na expressão de Haroldo de Campos (CAMPOS, 1991, p. 32).

Vejam os fragmentos de número 89 do romance intitulado “Literatura”, que pode ser aproximado com proveito crítico do conto de Sérgio Sant'Anna:

Para Aradópolis, junto à fazenda Nova-Lombardia de recordações nupciais, fordei em primeira com o Dr. Pilatos e meu querido Fíleas em excursão histórica e marcada conferência de Machado Penumbra convite do Grêmio Bandeirantes comemorador da malograda morte do conselheiro Zé Alves.

Auditório de fascistas sicilianos com professorado cow-boy no cine de zinco e palmas.

Ao longo da ribalta exígua o orador pôs frases alvíssimas nos bigodes pretos.

E de lambuja grandiloquou o conferente destinos territoriais de São Paulo na expectativa do trem com colegiada despedidora e vivante.

- A plenitude cafeeira e pastoril de nosso Estado se distende nos assaltos ao hinterland que foge num último galopar de índios e feras! A cada investida vitoriosa, os novos bandeirantes são a reen-carneação estupenda da luta, a magnífica, a eterna ressurreição simbólica da Força!

De chapéu no braço e gestos, Minão da Silva, meu agregado lombardo e jovem orgulho mulatal do grêmio, retrucou tomando a palavra pela ordem.

- Não preocupei as bancadas das escolas, meus senhores e ilustríssimas senhoras e crianças! Mas o conselheiro Zé Alves que o ilustre colega comemoramos não morreu! Apenas desapareceu de nossa competência! O Grêmio Bandeirantes com 500 membros que mandou saudá-lo. Ele tem doutores que não quiseram vim. Mas a norma do regulamento dos estatutos me mandou saudar. Desculpe os erros!

E o trem taratinhou saudades! (ANDRADE, 1991, p. 75-76).

Embora um tanto longo o fragmento, pensamos que seria importante citá-lo na íntegra aqui, pois a situação nele representada tem muitos aspectos em comum com “O homem sozinho numa estação ferroviária”. Também nesse fragmento de *João Miramar* o lugar da ação é uma cidade do interior paulista. Também aqui são intelectuais os personagens principais do enredo, mais precisamente, os literatos beletristas de São Paulo, os quais são o objeto da sátira romanescas. Na fazenda Nova Lombardia, de propriedade de João Miramar, o literato Machado Penumbra faz um discurso grandiloquente sobre a grandeza econômica da capital paulista, que tem na produção cafeeira o seu alicerce. O progresso avança, na marcha dos trens, da capital ao interior paulista, afugentando de vez os “índios e as feras” restantes (note-se que aquilo que se concebe como “progresso” por Penumbra implica a destruição da fauna e flora e das tribos indígenas, empecilhos ao desenvolvimento capitalista). O progresso, enfim, deixa para trás, definitivamente, o Brasil colonial, o Brasil do atraso.

A essa altura entra em cena o mulato Minão da Silva, agregado de João Miramar e encarregado de sua fazenda. Em seu afã de mimetizar o discurso empolado de Penumbra, mas sem condição de fazê-lo, dada sua precariedade linguística (“Desculpe os erros!”), produz um contradiscurso que atinge ao mesmo tempo o beletrismo dos literatos paulistanos e a ideologia do progresso alardeada. Enfim, o Brasil do atraso persistia em manter-se presente e atuante em meio ao Brasil do progresso dos “novos bandeirantes”, com ele amalgamando-se de forma inextricável.

O efeito estético dessa mistura desconjuntada é bem diferente do que se apresenta em *A negra*, de Tarsila. Em Oswald o resultado é cômico. A nosso ver, não deixa de ser crítico, por jogar água fria no lado doutor da cultura nacional e no projeto modernizador unilateral e nivelador da burguesia paulista cafeeira. Não há lugar neste último, por exemplo e para ficar na passagem citada, para a diferença indígena, que é concebida como parte do atraso. Entendemos que o elemento de violência contido no amálgama de progresso e atraso é de certa forma atenuado pelo efeito cômico do conjunto.

Voltemos agora ao nosso conto. Concluída a solenidade de inauguração da biblioteca pública, Oswald e Mário de Andrade dirigem-se ao hotel no qual irão passar a noite. Caminham juntos numa noite fria, Oswald diverte-se brincando de fazer auréolas de neblina com a respiração, e Mário acha graça do amigo. É uma cena bonita, em que Sérgio Sant’Anna alcança um grande efeito de plasticidade, fazendo-nos “ver” o ambiente e os modernistas atravessando as ruas da cidade. Chegando ao hotel, cada um pega a chave de seu quarto e os escritores enfim se despedem. Passarão noites completamente diversas, entretanto.

Oswald, antes de ir para seu quarto, vai a outro, ao de uma mulher que havia cortejado durante o evento da inauguração:

À meia noite e meia, seguro com o bilhete que a professora deixara em sua mão, Oswald aproximou-se silenciosamente do quarto da moça. E ali, por um instante, hesitou, como se estivesse cansado de representar a si próprio, Oswald de Andrade. Até que se decidiu e bateu de leve na porta (SANT’ANNA, 1989, p. 85, grifo nosso).<sup>2</sup>

Ao contrário da noite animada de Oswald, Mário recolhe-se pensativo e taciturno: “sentia dentro de si a ausência de alguém ou alguma coisa, quase inexprimíveis” (SANT’ANNA, 1989, p. 85). Não conseguindo dormir, levanta-se e abre a janela, ouve o barulhinho dos grilos, vê a escuridão amenizada pelo luar e julga ouvir ao longe o apito de um trem.

O conto encerra-se de maneira enigmática, que instiga e impele o leitor para os campos da imaginação e da interpretação. O que estaria se passando com Mário? Como adianta o narrador, há um sentimento de ausência e a noção de que tal falta, que punge o sujeito, beira ao inexprimível. O desconhecimento da origem do mal-estar psíquico remete ao que convencionamos

<sup>2</sup> Sergio Sant’Anna não apenas consegue armar uma situação muito *verossímil* do encontro dos escritores e suas diferentes posições estético-ideológicas no quadro modernista, como também elabora diferenças de personalidade: um Mário mais tímido, contido e reflexivo e um Oswald exuberante, espalhafatoso, com suas tiradas fulgurantes, brilhantes, extrovertido ao extremo, sedutor, mulherengo... Vale destacar que, na passagem citada Oswald, por um instante, se dá conta da representação implicada em sua *persona* social. De fato, Oswald tinha consciência plena dos efeitos de suas representações sociais. Antonio Candido, em “Digressão Sentimental sobre Oswald de Andrade”, chama a atenção para essa faceta do escritor: “Ele escandalizava pelo fato de existir, porque a sua personalidade excepcionalmente poderosa atulhava o meio com a simples presença. Conheci muito senhor bem posto que se irritava só de vê-lo –, como se andando pela rua Barão de Itapetininga ele pusesse em risco a normalidade dos negócios ou o decoro do finado chá-das-cinco. ‘Esse sujeito não tem pescoço, tem cachaço’ – ouvi de um, que parecia simplesmente tomado pela necessidade de dizer qualquer coisa desagradável. ‘Que luvas de palhaço!’ – dizia outro”. (CANDIDO, 1995, p. 86-87). No plano literário, Oswald mostrou-se um mestre no desnudamento do processo ficcional, colocando à mostra os mecanismos de ficção e fingimento. Seu personagem Serafim, de *Serafim Ponte Grande*, verdadeiro “palhaço da burguesia”, usa diversos tipos de máscaras ao longo da narrativa – de “letrado”, de “sedutor”, de “cosmopolita”, de “revolucionário” etc –, dando assim a ver a própria máscara, ou seja, apresenta-se ao leitor precisamente como personagem de romance, com o que se articula uma representação da representação ficcional.

chamar de angústia. Como vimos até aqui, o conto de Sant'Anna problematiza questões cruciais acerca da incorporação brasileira das vanguardas em um país que se modernizava economicamente sem deixar de ser periférico e, principalmente, sem que esse projeto de modernização incorporasse em suas benesses a maioria da população brasileira.

Cogitamos então que o angustiado Mário não dorme porque vislumbra na escuridão da noite e em seu íntimo esses conflitos mal resolvidos do Modernismo brasileiro. Se avançarmos do início da década de 1920, data presumível do encontro na biblioteca, para 1928, ano em que sai *Macunaíma*, pode-se dizer que o conflito se objetiva em admirável forma artística. No romance, encontramos o herói que não sustenta projetos viáveis de reprodução material da própria existência, vivendo de pequenos golpes aplicados a terceiros, da sorte no jogo do bicho, entre outros expedientes. Não se encontra bem-posto em seu lugar de origem, a mata virgem, nem na metrópole de São Paulo. Outro dado interessante, considerando a importância da estação de trem no conto: o trem é um símbolo tradicional de progresso desde o século XIX, mas Macunaíma tem um forte estranhamento em relação às máquinas quando chega à capital paulista; quando retorna à floresta leva consigo uma série de eletrodomésticos, que serão inúteis em um lugar que não conta com energia elétrica. É um herói, portanto, em total descompasso com a maquinaria moderna.

Por fim, vale lembrar que, sendo uma personagem que em muitas passagens da obra faz rir, tem um fim absolutamente trágico, sendo semidevorado pela Uiara e, desgostoso desse mundo, vai ser o “brilho bonito mas inútil” de uma constelação: “A Ursa Maior é Macunaíma. É mesmo o herói capenga que de tanto penar na terra sem saúde e com muita saúva, se aborreceu de tudo, foi-se embora e banza solitário no campo vasto do céu” (ANDRADE, 1988, p. 166).

Trata-se de um “herói sem nenhum caráter” de final trágico e que em sua trajetória desmente toda e qualquer ideologia do progresso. Mais que inadequação, trata-se de uma total incompatibilidade da personagem com o progresso econômico e a sociedade moderna. Na mesma linha pessimista, está a famosa conferência “O movimento modernista”, proferida em abril de 1942 na Biblioteca do Ministério das Relações Exteriores do Brasil, no Rio de Janeiro. Nela, Mário faz um balanço do movimento modernista, que teve na Semana de Arte Moderna, ocorrida então há vinte anos, o seu mais destacado ponto de partida. Da conferência, fiquemos com seu veredicto final, amargo e implacável para com seus companheiros modernistas e principalmente consigo próprio:

Francos, dirigidos, muitos de nós demos às nossas obras uma caducidade de combate. Estava certo, em princípio. O engano é que nos pusemos combatendo lençóis superficiais de fantasmas. Deveríamos ter inundado a caducidade utilitária do nosso discurso, de maior angústia do tempo, de maior revolta contra a vida como está. Em vez: fomos quebrar vidros de janelas, discutir modas de passeio, ou cutucar os valores eternos, ou saciar nossa curiosidade na cultura (ANDRADE, 2002, p. 277).

Para Mário, enfim, preocupados sobretudo com as novidades estéticas das vanguardas europeias, os modernistas pouco contribuíram para o “melhoramento político-social do homem” (ANDRADE, 2002, p. 280). Daí também sua célebre reflexão que se dirige ao futuro: “Eu creio que os modernistas da Semana de Arte Moderna não devemos servir de exemplo a ninguém. Mas podemos servir de lição” (ANDRADE, 2002, p. 279).



Assim como, no conto, o futuro chega ao quadro *Um homem sozinho numa estação ferroviária* com a entrada dos ilustres modernistas na biblioteca pública da cidade interiorana, e que com ele dialogam, também agora um futuro chega para os modernistas no conto de Sant'Anna. O fecho da narrativa com Mário angustiada certamente caracteriza algo do ponto de vista de Sergio Sant'Anna acerca do Modernismo brasileiro e dos destinos culturais e políticos do país, marca determinada pela tomada de posição pessoal construída em diálogo intenso com os legados literários de Mário e Oswald de Andrade. O escritor carioca examina os modernistas de 1922 já na década de 1980, ou seja, no período de redemocratização do país após a longa noite de ditadura militar.

Em 1985, com a saída dos generais da cena política, mais uma vez um certo entusiasmo e uma visão renovada e promissora do país apareciam no horizonte. Mas, meditando sobre a “lição” modernista, Sérgio Sant'Anna sugere estar mais afinado com a visão desencantada de Mário do que com a visão apoteótica de Oswald, noutras palavras, com a visão pessimista do primeiro em detrimento do entusiasmo que o segundo sempre manteve em relação às possibilidades de emancipação econômica e cultural do país. Não custa lembrar que o ano de publicação do conto é o mesmo da eleição de Fernando Collor de Mello, que iniciaria um governo (o primeiro eleito democraticamente após a ditadura) curto e de triste memória. Falecido em 2020 por causa de covid-19, em pleno governo negacionista de Jair Bolsonaro, Sérgio Sant'Anna já há muito compreendia, como poucos, sabendo dar-lhes forma literária consistente e impactante, os imensos obstáculos que um país como o Brasil precisaria superar para ser um dia verdadeiramente democrático, um país mais igualitário na distribuição de bens materiais e simbólicos.

## FINANCIAMENTO

Não há financiamento.

## CONFLITO DE INTERESSES

Não há conflito de interesses.

## REFERÊNCIAS

ANDRADE, Mário de. O movimento modernista. *In: Aspectos da Literatura Brasileira*. Belo Horizonte, Editora Itatiaia, 2002, p. 253-280.

ANDRADE, Mário de. **Macunaíma: O Herói sem Nenhum Caráter**. Edição crítica de Telê Porto Ancona Lopez. Paris, Association Archives de la Littérature latino-américaine, des Caraïbes et africaine du XX<sup>e</sup> siècle; Brasília-DF, CNPq, 1988.

ANDRADE, Mário de. Prefácio interessantíssimo a Pauliceia Desvairada. *In: Poesia Completa*. Belo Horizonte, Villa Rica, 1993, p. 59-77.



ANDRADE, Oswald de. Manifesto da poesia pau-brasil. *In: A utopia antropofágica*. São Paulo, Globo, 1990, p. 41-45.

ANDRADE, Oswald de. **Memórias sentimentais de João Miramar**. São Paulo, Globo, 1991.

CAMPOS, Haroldo de. Miramar na Mira, prefácio a ANDRADE, Oswald de. **Memórias sentimentais de João Miramar**. São Paulo, Globo, 1991. p. 5-33.

CANDIDO, Antonio. Digressão sentimental sobre Oswald de Andrade. *In: Vários escritos*. São Paulo, Duas Cidades, 1995, p. 67-102.

DANTAS, Vinicius. Entre “A negra” e a mata virgem. *In: Novos Estudos Cebrap*. São Paulo, Cebrap. nº 45, julho 1996. p. 100-116.

SANT'ANNA, Sérgio. A figurante. *In: O voo da madrugada*. São Paulo, Companhia das Letras, 2003. p. 218-235.

SANT'ANNA, Sérgio. O homem sozinho numa estação ferroviária. *In: A senhorita Simpson*. São Paulo, Companhia das Letras, 1989. p. 79-86.