

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA  
FACULDADE DE LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: ESTUDOS LITERÁRIOS

Gabriel Moreira Faulhaber

**Escritas de si, estética e Antropofagia em Oswald de Andrade.**

Juiz de Fora  
2020

Gabriel Moreira Faulhaber

**Escritas de si, estética e Antropofagia em Oswald de Andrade.**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, área de concentração em Teorias da Literatura e Representações Culturais, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Letras.

Orientador: André Monteiro Guimarães Dias Pires

Juiz de Fora

2020

Ficha catalográfica elaborada através do Programa de geração automática da Biblioteca  
Universitária da UFJF, com os dados fornecidos pelo (a) autor (a)

Faulhaber, Gabriel Moreira.

Escritas de si, estética e Antropofagia em Oswald  
de Andrade / Gabriel Moreira Faulhaber. -- 2020.

187 f. : il.

Orientador: André Monteiro

Tese (Doutorado em Estudos Literários) -  
Universidade Federal de Juiz de Fora, Faculdade de  
Letras. Programa de Pós-Graduação em Estudos  
Literários, 2020.

1. Antropofagia. 2. Estética. 3. Escritas de si. I. Monteiro,  
André, orient. II. Título.

Gabriel Moreira Faulhaber

**Escritas de si, estética e Antropofagia em Oswald de Andrade.**

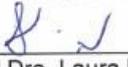
Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, Área de Concentração em Teorias da Literatura e Representações Culturais, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Letras.

Aprovada em: 20/11/2020

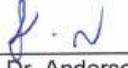
**BANCA EXAMINADORA**



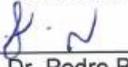
Prof. Dr. André Monteiro (Orientador)  
Universidade Federal de Juiz de Fora



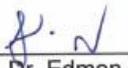
Profª Dra. Laura Barbosa Campos (Membro externo) cf. ata.  
Universidade Estadual do Rio de Janeiro



Prof. Dr. Anderson Pires da Silva (Membro interno) cf. ata.  
Universidade Federal de Juiz de Fora



Prof. Dr. Pedro Bustamante Teixeira (Membro interno) cf. ata.  
Universidade Federal de Juiz de Fora



Prof. Dr. Edmon Neto de Oliveira (Membro externo) cf. ata.  
Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora

Dedico este trabalho a Jovita  
Noronha.

## **AGRADECIMENTOS**

A toda minha família pelo apoio incondicional.

Ao amigo e orientador André Monteiro por dispor de todo afeto e atenção ao longo do processo de escrita e desenvolvimento deste trabalho.

Agradeço aos Presidentes Luís Inácio Lula da Silva e Dilma Roussef cujos governos foram essenciais não só para meu acesso ao Ensino Superior como para minha permanência e desenvolvimento na carreira Acadêmica. Obrigado Lula; obrigado, Dilma.

A todos os professores da Faculdade de Letras e do PPG Letras: Estudos Literários, que de alguma forma fizeram parte deste caminho, em especial, a Anderson Pires da Silva, Bárbara Simões, Jovita Noronha, Maria Luiza Scher, Silvina Carrizo e Terezinha Scher.

Aos amigos Alex Perim, Andressa Pires, Edmon Neto, Fernando de Oliveira, Mariana Flores, Isadora Pontes, Juliana Brito e demais comparsas por compartilharem de toda caminhada.

“A antropofagia é meu fraco. Esse rito dá a medida de uma concepção devorativa da vida” (ANDRADE, 1990, p. 228).

“O meu destino é de um pára-quedista que se lança sobre uma formação inimiga: ser estraçalhado” (ANDRADE, 1990, p. 62).

## RESUMO

Este trabalho se propõe a analisar o pensamento de Oswald de Andrade. Nosso objeto central é o seu livro de memórias intitulado *Um homem sem profissão, memórias e confissões sob as ordens de mamãe* (1954). Partimos dessa obra para ressaltarmos a importância e a potência do conceito de Antropofagia. Nossa hipótese é que o referido autor recorre ao citado livro com o intuito de resgatar e reafirmar o conceito que havia criado ao mesmo tempo em que se preocupa com o destino de seus escritos. Para isso, escolhemos três tópicos divididos em três capítulos que buscam avaliar aspectos que fazem das memórias de Oswald de Andrade um texto singular. O que procuramos apontar são a consciência estilística e o domínio da escrita apresentados pelo autor. Relacionamos todas essas questões com outras produções do próprio Oswald em especial seus romances, com destaque para *Memórias sentimentais de João Miramar* (1924) e *Serafim Ponte Grande* (1933).

Palavras-chave: Antropofagia. Escritas de si. Estética.

## RESUMÉ

Ce travail propose d'analyser la pensée d'Oswald de Andrade, ayant comme objet central d'étude son livre de mémoires intitulé *Um homem sem profissão, memórias e confissões sob as ordens de mamãe* (1954). Nous sommes partis de cette oeuvre pour souligner l'importance et la puissance du concept d'anthropophagie. Notre hypothèse est que l'auteur utilise le livre susmentionné pour récupérer et réaffirmer le concept qu'il avait créé, en même temps qu'il se préoccupe du destin de ses écrits. Pour cela, nous avons choisi trois thèmes répartis en trois chapitres qui cherchent à évaluer les aspects qui font des mémoires d'Oswald de Andrade un texte unique. Ce que nous essayons de signaler, ce sont la conscience stylistique et la maîtrise de l'écriture de l'auteur. Nous avons lié toutes ces questions à d'autres ouvrages d'Oswald, en particulier ses romans, notamment *Memórias Sentimentais de João Miramar* (1924) et *Serafim Ponte Grande* (1933).

Mots-clés: Anthropophagie. Écritures de soi. Esthétique.

## **ABSTRACT**

The aim of this study is to analyze Oswald de Andrade's thought. Our main study object is his memoir entitled *Um homem sem profissão, memórias e confissões sob as ordens de mamãe* (1954). This work is the starting point to emphasize the importance and power of the Anthropophagy concept. Our hypothesis relies on the possibility that the author's intention on writing the mentioned book was to rescue and reaffirm the concept that was created at the same time that he was concerned with the fate of his writings. For this purpose, we select three topics divided into three chapters that seek to evaluate aspects that make Oswald de Andrade's memories a unique text. We attempt to point out the stylistic awareness and the domain of writing presented by the author. We also related all these issues to other productions by Oswald himself, with a special emphasis on the novels *Memórias Sentimentais de João Miramar* (1924) and *Serafim Ponte Grande* (1933).

Keywords: Anthropophagy. Writing of the self. Aesthetics.

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO</b> .....	<b>10</b>
<b>2</b>	<b>ESCRITAS DE SI</b> .....	<b>14</b>
2.1	FOUCAULT E LEJEUNE: A PRÁTICA NA ANTIGUIDADE E NOS DIAS DE HOJE .....	14
2.1.1	<b>Lejeune e o pacto autobiográfico</b> .....	17
2.1.2	<b>O pacto e suas consequências</b> .....	29
2.2	O CASO OSWALD DE ANDRADE .....	38
2.2.1	<b>O relato de infância em Um homem sem profissão</b> .....	42
2.2.2	<b>Um homem ainda sem profissão</b> .....	53
2.3	UMA AUTOFICÇÃO?!.....	62
<b>3</b>	<b>ESTÉTICA</b> .....	<b>74</b>
3.1	OS TRÊS BLOCOS .....	74
3.1.1	<b>Os condenados: alguma leitura</b> .....	75
3.1.2	<b>Sobre Miramar e Serafim</b> .....	81
3.1.3	<b>Oswald, o duplo</b> .....	92
3.1.4	<b>O caso Marco Zero</b> .....	95
3.2	OS USOS DA VIDA .....	106
3.3	A COZINHA OSWALDIANA .....	112
3.4	UMA SOPA DE ESTILOS .....	118
<b>4</b>	<b>ANTROPOFAGIA</b> .....	<b>130</b>
4.1	TRAÇANDO CONTORNOS .....	130
4.2	DESFAZENDO (ALGUMAS) PONTAS .....	145
4.3	CAMINHOS DA ANTROPOFAGIA .....	157
4.4	UM MEMORIALISMO ANTROPOFÁGICO .....	164
<b>5</b>	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	<b>173</b>
	<b>REFERÊNCIAS</b> .....	<b>176</b>

## 1 INTRODUÇÃO

Oswald de Andrade possui uma obra que atualmente se mostra extremamente necessária. Seu trabalho e seu pensamento ainda precisam ser debatidos e até mesmo novamente apresentados. Vivemos um momento no qual trabalhar a Antropofagia é mais que preciso. Insubordinada e subversiva, a formulação do Oswald de Andrade nos traz um chamado para a multiplicidade dos modos de agir, através de uma proposição ao risco cuidadoso e corajoso, que, a cada enfrentamento, se fortalece. Não deixar a Antropofagia presa, circunscrita a tempo e espaço, mas trazê-la conosco sempre, em processo perpétuo, e tê-la como companhia perene no cenário de enfrentamentos que cada vez mais se instaura, essa é nossa questão.

A presente Tese tem por objetivo relacionar as chamadas escritas de si — modalidade que abarca autobiografia, memórias, diários, testemunhos etc —, suas especificidades e implicações com as reflexões acerca do conceito oswaldiano.

Dessa forma, temos Oswald de Andrade, modernista, poeta-romancista, líder de vanguarda, militante marxista e posteriormente pensador ensaísta, analisado sob diversos aspectos disparados a partir de seu próprio pensamento, juntamente dos principais mecanismos presentes na prática das escritas de si levantados por teóricos como Philippe Lejeune, Philippe Vilain, Jean-Louis Jeannelle entre outros.

Como se percebe, trabalhamos em duas frentes teóricas. Para isso, elegemos como principal objeto de análise o livro de memórias do próprio Oswald intitulado *Um homem sem profissão, memórias e confissões sob as ordens de mamãe* (1954). Nossa questão é encontrar nessa obra traços definitivos do retorno à Antropofagia promovido pelo autor. Obviamente, não deixamos de lado outras obras do mesmo Oswald como *Memórias Sentimentais de João Miramar* (1924) e *Serafim Ponte Grande* (1933) que mantêm relação direta com nosso objeto central. Assim, apesar de privilegiarmos, em nosso *corpus* analítico, uma única obra, não restringimos nossa leitura, tornando nossa análise mais ampla e significativa.

Sabemos que é pouco comum estabelecermos a relação pretendida entre escritas de si e Antropofagia. Nesse sentido, não abandonamos, completamente, uma abordagem mais ortodoxa dessa modalidade de escrita. O que intentamos é encontrar um ponto no qual tanto o viés mais clássico — o memorialismo e sua relação com o ambiente sócio-histórico, a adoção de um perfil de intelectual, a presença ou a ausência da confissão entre outros — como um mais diferenciado —

a apresentação e construção de si como um sujeito antropofágico — possam atuar em harmonia, contribuindo para que outras produções críticas venham a surgir.

A escolha de *Um homem sem profissão* como nosso objeto central se dá principalmente por sua singularidade e potencialidade de ser trabalhado nesses aspectos. Trata-se de uma obra particular, parte de um projeto não concluído, que contaria com mais quatro volumes. Temos um texto rico e plural que destoa das formas tradicionais de memorialismo e que possibilita uma gama considerável de leituras, sem, é claro, incorrerem em exageros e avaliações inexatas.

Em nosso primeiro capítulo, tratamos das escritas de si. Nosso objetivo consiste em entendermos o lugar que o livro de Oswald de Andrade ocupa no que seria uma tradição desse tipo de produção na literatura brasileira. Para tanto, em um primeiro momento, traçamos uma pequena história da fortuna crítica sobre o tema. Começamos com surgimento do termo com Michel Foucault, suas características e os caminhos que ele toma — suas transformações — até chegarmos ao que entendemos como nossa definição de escritas de si. Trazemos para a discussão as fundamentais contribuições de Philippe Lejeune acerca do assunto, juntamente dos desdobramentos que delas se originaram como as discussões sobre a natureza da autoficção. Esse primeiro momento de nosso trabalho se apresenta como um levantamento essencialmente teórico sobre o qual nossas análises posteriores vão se estruturar. Dando continuidade a esse primeiro capítulo, entramos de fato na leitura de *Um homem sem profissão*. Buscamos, desse modo, apresentar o modo como se estrutura o texto de Oswald de Andrade. Ressaltamos a presença do chamado “relato de infância” e o modo como o autor o constrói. Chamamos a atenção para a estrutura narrativa das memórias oswaldianas. Destacamos como o texto sai de uma característica mais inteiriça — que ocupa até a metade da narrativa — para uma mais fragmentária — que se acentua com o avançar do texto avança. Retornamos ao conceito de autoficção para trabalhá-lo como uma espécie de chave de leitura. Nosso intuito não é classificar ou definir *Um homem sem profissão* enquanto uma autoficção, mas enriquecer nossa análise de modo a evidenciar a singularidade da obra. Nesse sentido, estabelecemos uma relação entre o Oswald ensaísta e o Oswald memorialista: como um frequenta o outro; como o ensaio invade suas memórias e como as memórias atuam em complementaridade aos ensaios. Ao trazermos para essa questão para o debate, conseguimos, de certa forma, alargar — sem perdermos de vista — o escopo de nossa análise:

compreender *Um homem sem profissão* como um precioso objeto de reflexão sobre Antropofagia e todo pensamento de Oswald de Andrade.

No segundo capítulo, fazemos um panorama da produção romanesca de Oswald de Andrade. De início, nos dedicamos à leitura da chamada *Trilogia do exílio*, série que engloba os romances *Alma*, *A estrela do absinto* e *A escada*. Nosso foco reside em apontar o processo de amadurecimento de Oswald de Andrade enquanto romancista. Mostramos cada um desses textos vai se modificando na passagem de um para o outro, deixando claro que o autor possui projeto sendo executado. Quando nossa abordagem recai sobre o par *Memórias sentimentais de João Miramar* e *Serafim Ponte Grande*, a análise privilegia a forma e o experimentalismo existentes nas referidas obras. Apontamos um adensamento nesse experimentalismo: aquilo que em *Miramar* já se mostrava de maneira expressiva, em *Serafim*, atinge o romance como um todo. Demonstramos a existência de dois caminhos estilísticos adotados por Oswald de Andrade. Vemos dois processos que se constroem paralelamente — às vezes de maneira sobreposta — uma vez que a produção e a publicação desses livros chegam a ocupar o mesmo lugar no tempo — a década de 1920 e a primeira metade da década de 1930. Abordamos também *Marco zero* e seus dois volumes: *A revolução melancólica* e *Chão*. A análise busca apontar um Oswald de Andrade empenhado em fazer o chamado romance social. Realizamos uma leitura dos dois textos em questão de maneira a evidenciarmos o esforço de nosso autor: seus acertos e seus erros no plano estético ao se conciliar engajamento político em sentido estrito e produção literária. Trabalhamos também com o diário coletivo *O perfeito cozinheiro das almas deste mundo* como o que seria uma espécie de laboratório estilístico no qual nosso autor realiza uma gestação de sua escrita. Nosso objetivo durante todo esse trajeto é o de apresentar um Oswald de Andrade que destoa de uma imagem constantemente associada a ele: a de escritor de *insights*, um grande brincalhão, dono de um texto afoito e tido como descompromissado. O que demonstramos é um Oswald de Andrade consciente de seu ofício. As técnicas adotadas e os estilos manejados não são meros reflexos de um momento e nosso autor faz uso de suas memórias para deixar claro isso.

Em nosso terceiro e último capítulo, tratamos especificamente da Antropofagia, que, no final das contas, é o tema de nossa Tese. Começamos com uma leitura do “Manifesto da Poesia Pau-Brasil” e suas proposições. Apontamos

esse texto como uma preparação para o segundo. Defendemos que a Antropofagia já se encenava nesse manifesto sem comprometer suas características particulares. Na abordagem do “Manifesto Antropófago”, buscamos apresentar os contornos do conceito de Oswald de Andrade, mapeando suas nuances. Não desejamos, de modo algum, chegar a uma definição de Antropofagia. O que intentamos é demonstrar como nosso autor, especialmente por meio dos textos “A crise da filosofia messiânica” e “A marcha das utopias”, visa esclarecer as bases de seu pensamento, suas relações, conferindo-o traços de um sistema, dotado de diretrizes históricas e filosóficas. Reservamos uma seção para tratarmos da necessidade de se pensar a Antropofagia nos dias de hoje. Apontamos a formulação oswaldiana como uma potente ferramenta de compreensão e atuação frente à configuração de nossa época. Por fim, retornamos a *Um homem sem profissão* e sua singularidade. Ressaltamos que o grande motor do texto é a Antropofagia. Antropofagia é sua grande razão.

## 2 ESCRITAS DE SI

### 2.1 FOUCAULT E LEJEUNE: A PRÁTICA NA ANTIGUIDADE E NOS DIAS DE HOJE

O termo Escrita de si (no singular) surge pela primeira vez como o título de um ensaio publicado por Michel Foucault na revista *Corps écrits* no ano de 1983. Esse texto faz parte de uma sequência de estudos sobre as artes de si mesmo, a estética da existência e o governo de si e dos outros na cultura greco-romana. Nele, Foucault (1992) desenvolve a questão partindo de uma concepção na qual o ato de escrever sobre si aparece como um trabalho de aprimoramento, uma técnica de si, uma forma de estabelecer consigo uma série de operações visando a um aperfeiçoamento. Trata-se de um exercício pessoal, exemplificado primeiramente, através dos *hypomnemata*.

Na sua acepção técnica, os *hypomnemata* podiam ser livros de contabilidade, registros notariais, cadernos pessoais que serviam de agenda. O seu uso como livro de vida, guia de conduta, parece ter-se tornado coisa corrente entre o público cultivado. Neles eram consignadas citações, fragmentos de obras, exemplos e ações de que tinham sido testemunha ou cujo relato se tinha lido, reflexões ou debates que setinha ouvido ou que tivessem vindo à memória. Constituíam uma memória material das coisas lidas, ouvidas ou pensadas; ofereciam-nas assim, qual tesouro acumulado, à releitura e à meditação ulterior. Formavam também uma matéria prima para redacção de tratados mais sistemáticos, nos quais eram fornecidos argumentos e meios para lutar contra este ou aquele defeito como a cólera, a inveja, a tagarelice, a bajulação) ou pra ultrapassar esta ou aquela circunstância difícil ( um luto, um exílio, a ruína, a desgraça) (FOUCAULT, 1992, p. 134- 135).

Vemos que a ideia de cuidado de si e dos outros atravessa o conceito dos *hypomnemata*. Temos a presença de um indivíduo que se oferece ao olhar dos outros não como uma lei ou verdade a ser obedecida, mas como uma singularidade capaz de inspirar modos de estar consigo mesmo e com os outros (MIRANDA; CASCAIS, 1992).

Outro traço apontado por Foucault é que esses escritos não eram tratados como simples auxiliares da memória, mas como um objeto de exercícios a serem efetuados com frequência. "Constituíam um material para ler, reler, meditar e conversar consigo e com os outros" (KLINGER, 2007, p. 28). Também não eram entendidos, por mais pessoais pudessem ser, como diários íntimos com objetivo de trazer à luz uma confissão, visando a uma purificação. "O movimento que visam

efectuar é inverso desse: trata-se, não de perseguir o indizível, não de revelar o que está oculto, mas, pelo contrário, de captar o já dito; e isto com uma finalidade que não é nada menos que a constituição de si” (FOUCAULT, 1992, p. 137).

Entendemos, portanto, que a prática dos *hypomnemata* constitui um processo de subjetivação, uma produção inventiva de si, uma apropriação e unificação de um já dito, um constante trabalho sobre si mesmo através da escrita e de sua recolha, por meio de conselhos e opiniões que se dá a si e ao outro, configurando-se como uma prática ética de produção de subjetividade (REVEL, 2005). Nesse sentido, temos a relação leitura-escrita com uma alimentando a outra, mediante um movimento que passa pelo corpo, nele se concretizando. É por meio da recolha das leituras e, conseqüentemente, da prática da escrita que o indivíduo forma uma imagem de si.

Toda leitura tem de passar pela subjetivação a fim de que se torne uma escrita pessoal e não uma mera aquisição mecânica da memória. Numa metáfora digestiva: o material da leitura e das anotações tem de ser digerido e metabolizado pela pessoa, que vai transformar aquele alimento em algo de novo e, principalmente, de pessoal (FIGUEIREDO, 2010, p. 211).

Outra modalidade de escrita de si que Foucault trabalha é a correspondência. Assim como os *hypomnemata*, sua prática tem em vista o aprimoramento de si e, de maneira semelhante, exercem um duplo trabalho, sobre quem lê e quem escreve, no caso específico, sobre o remetente e sobre o destinatário — sempre lembrando que o estudo de Foucault abrange a Antiguidade greco-romana.

A carta que é enviada para auxiliar o seu correspondente — aconselhá-lo, exortá-lo, admoestá-lo, consolá-lo — constitui, para o escritor, uma maneira de se treinar; tal como os soldados se exercitam no manejo das armas em tempos de paz, também os conselhos que são dados uns aos outros na medida de urgência da situação constituem uma maneira de se preparar para uma eventualidade semelhante [...] A escrita que ajuda o destinatário, arma o escritor — e eventualmente os terceiros que a leiam (FOUCAULT, 1992, p.147-148).

Apesar de apresentar características próximas, a correspondência não se comporta como uma espécie prolongamento dos *hypomnemata*. Há uma diferença fundamental: "a carta faz o escritor presente àquele a quem a dirige" (FOUCAULT, 1992, p.149). De um lado, temos um olhar que se volta para o destinatário que, por sua vez, se sente olhado através da carta recebida. De outro, encontramos uma

maneira de o remetente se oferecer ao olhar do destinatário, ao falar de si mesmo, em uma relação de reciprocidade. "De certo modo, a carta proporciona um face-a-face" (FOUCAULT, 1992, p. 150). Nesse sentido, "ela é uma maneira de se oferecer ao olhar do outro: ao mesmo tempo opera uma introspecção e uma abertura ao outro e sobre si mesmo" (KLINGER, 2007, p. 29).

Ambas as práticas — a correspondência e os *hypomnematas* —, apesar das diferenças, têm suas funções vinculadas a uma técnica de vida, um treino de si por si mesmo tendo como foco a arte de viver, demonstrando uma relação direta entre escrita e produção de subjetividade. Desse modo, o "eu" não é apenas um assunto sobre o qual escrever, mas o objeto de um cuidado em busca de um aperfeiçoamento para o estabelecimento de uma plena relação consigo próprio, em prol de fazer de sua vida uma obra de arte.

Esse tipo de prática, que concebe a escrita como exercício pessoal, associada ao exercício do pensamento, perde força na passagem da cultura pagã à cultura cristã. O cuidado de si passa a se constituir como um meio de renunciar a si mesmo, deixando de significar uma busca constante pelo aperfeiçoamento.

Resumindo, na passagem da cultura pagã à cultura cristã, o "conhece-te a ti mesmo" passou a modelar o pensamento do Ocidente, eclipsando o "cuida de ti mesmo", que era princípio que fundamenta a arte de viver da Antiguidade. Com a herança da moral cristã, que faz da renúncia de si a condição da salvação, paradoxalmente, conhecer-se a si mesmo constitui um meio de renunciar a si mesmo. A partir de então nossa moral, uma moral do ascetismo, não parou de dizer que si é a instância que só se pode e se deve rejeitar. (KLINGER, 2007, p. 30).

É somente após o Renascimento, a Reforma e uma gradual laicização das confissões religiosas que o homem permite-se a voltar a se ver como é: longe de qualquer premissa transcendental<sup>1</sup>.

*Os Ensaíos*, de Montaigne, desprovidos da obediência doutrinária num mundo em vias de crescente secularização, consagram o direito de o sujeito individual expressar sua experiência pessoalizada do mundo sem recorrer a modelos legitimados. Portanto, na obra de Montaigne se encontram traçados os contornos da literatura no sentido moderno, fundada no sujeito individual (KLINGER, 2007, p. 30).

---

<sup>1</sup> Até então, o mecanismo da confissão servia como técnica fundamental para a construção de si mesmo enunciando para um outro os pecados e as culpas como caminho para purificação em direção à transcendência. "A confissão seria desde então a tecnologia fundamental para a construção de si-mesmo, pela qual enunciar em palavras para um outro, de maneira contrita, as máculas da sua alma, isto é, as culpas e os pecados, seria o caminho para a ascese purificadora de individualidade em direção à transcendência divina ( BIRMAN, 2000, p. 83).

Assim, a prática das escritas de si, tal como era, se perdeu, passando a designar, no singular ou no plural, as diferentes modalidades de autoexpressão. Podemos, então, como o fazem diversos críticos, definí-las como textos que estabelecem um "pacto autobiográfico", (LEJEUNE, 1973, 1975) — ainda que o próprio Lejeune não use a expressão, preferindo usar o termo "autobiografia" para designar todos os textos nos quais fala-se de si, assumindo um compromisso, em relação a outrem ou a si mesmo, de dizer a verdade (LEJEUNE, 2013).

É necessário esclarecer que o termo "escritas de si", ao contrário do termo "autobiografia", usado por Lejeune de forma abrangente, também pode incluir, além de textos referencias, textos autoficcionalis, que propõem um pacto ambíguo, combinando o nome do autor com um pacto romanesco<sup>2</sup>.

Dito isso, trabalhamos, nesta Tese, com o termo "escritas de si" nesse sentido amplo.

### **2.1.1 Lejeune e o pacto autobiográfico**

Antes de entrarmos em nossa discussão acerca do "pacto autobiográfico", achamos necessário dar um pequeno panorama no contexto de seu surgimento, a fim de compreendermos sua importância.

Philippe Lejeune desenvolve seu conceito na primeira metade da década de 1970, ou seja, ainda sob o impacto do "desaparecimento do autor". Lembramos que, na década anterior, tivemos dois textos fundamentais que trabalharam no sentido de "superar o nexo de necessidade de efeitos de sentido e seu criador". (HANSEN, 1992, p.11). São eles: "A morte do autor". (1968), de Roland Barthes e "O que é um autor" (1969), de Michel Foucault.

No primeiro, Barthes, por meio sua concepção lógico-formal da linguagem, prega a "morte do autor", a ausência da origem de um texto, de um sujeito com poder sobre ele, de um ser que o preceda, como fonte única e privilegiada de uma obra, atuando como detentor de seu sentido. O teórico põe em relevo linguagem e a impessoalidade da escrita, distante dessa vontade monolítica que a controlaria, proporcionando o nascimento do leitor, aquele que teria o encargo de dar sentido ao texto no processo de leitura.

---

<sup>2</sup> Todas essas terminologias serão trabalhadas ao longo deste capítulo.

Apesar do império do autor ser ainda muito poderoso (nova crítica muitas vezes não fez do que consolidá-lo), é sabido que há muito certos escritores vêm tentando abalá-lo. Na França, Mallarmé, sem dúvida, o primeiro viu e previu em toda sua amplitude a necessidade de colocar a própria linguagem no lugar daquele que até então era considerado seu prioritário; para ele, como para nós, **é a linguagem que fala, não o autor** (BARTHES, 1988, p. 66, grifo nosso).

A partir daí que nasce o conceito de "escritura". Barthes nos diz: "escritura é a destruição de toda voz, de toda a origem. A escritura é esse neutro, esse composto, esse oblíquo aonde foge o nosso sujeito, o branco-e-preto aonde vem se perder toda identidade, a começar pela do corpo que escreve" (BARTHES, 1988, p. 66). O que fica de importante é o abalo da figura tradicional de autor colado à obra como uma chave de leitura e fonte totalizante de seu significado. O ataque de Barthes consiste em decretar o fim da busca pela chamada intenção autoral e o peso da biografia para compreender a obra de um escritor, em detectar sua voz.

O leitor que emerge em consequência dessa destituição — "o nascimento do leitor deve ser pago com a morte do Autor" (BARTHES, 1988, p. 70) — não é uma mera substituição do autor, o simples ocupante de um lugar. "O que ele faz é atualizar o sentido de um texto e, nesse sentido, ele faz viver o texto, como instrumentista que, tocando a partir da partitura, faz pulsar a música" (FIGUEIREDO, 2016, p. 39). Desse modo, a "morte do autor" traz consigo a celebração da polissemia do texto, a promoção do leitor, conferindo-lhe uma liberdade de comentário até então inexistente. O leitor aparece como aquele caminha, atravessa e interpreta as múltiplas linguagens oferecidas pelo texto com sua rica pluralidade de sentidos.

[...] como se disse até o presente como se disse até o presente, é o leitor: o leitor é o espaço mesmo onde se inscrevem, sem que nenhuma se perca, todas as citações de que é feita uma escritura; a unidade do texto não está em sua origem, mas no seu destino, mas esse destino não pode mais ser pessoal: **o leitor é um homem sem história, sem biografia, sem psicologia; ele é apenas esse alguém que mantém, reunidos em um único campo, todos os traços de que é constituído o escrito**. É por isso que é derrisório ouvir-se condenar a nova escritura em nome de um humanismo que hipocritamente se arvora em campeão dos direitos do leitor. O leitor, jamais a crítica clássica cuidou dele; para ela não há outro homem na literatura a não ser o que escreve. Estamos começando a não mais nos deixar engodar por essas espécies de antífrases com as quais a boa sociedade retruca soberbamente a favor daquilo que ela precisamente afasta, ignora, sufoca ou destrói (BARTHES, 1988, p. 70, grifo nosso).

Na sequência do texto de Barthes, Foucault, dentro de seu processo de desconstrução da categoria de sujeito, nos traz outro aspecto relevante para se pensar a questão da autoria. Em seu entender, o autor é uma invenção, surgida em um momento histórico no qual as noções de propriedade privada e individualidade aparecem. “A noção de autor constituiu um momento forte de individualização na história das ideias, dos conhecimentos, das literaturas, na história da filosofia também, e na das ciências”. (FOUCAULT, 1992, p. 33). Ou seja, a abordagem de Foucault recai sobre o autor como um produtor de discursos sejam eles literários ou científicos.

O pensador francês aponta que existe uma mudança na relação da escrita com a imortalidade para uma relação da escrita com a morte. Em seu entender, a obra que tinha o dever de conduzir o herói à imortalidade — como no caso das epopeias — tem assumido o direito de assassinar seu autor. Para Foucault, fala-se em “morte do autor” porque as características individuais de sujeito escritor têm desaparecido. A marca desse sujeito não é mais que a singularidade de sua ausência.

Para especificar o que poderia se estabelecer na lacuna do desaparecimento do autor, sabendo que “não é tão simples descartar a categoria autor, porque o próprio conceito de obra e a unidade que esta designa dependem daquela categoria” (KLINGER, 2007, p. 34), Foucault propõe a ideia de “função autor”. Nessa concepção, o nome do autor não se comporta como nome próprio, saindo de um discurso em direção a um indivíduo real exterior que o produziu, mas de algum modo, delimita os discursos, estabelecendo entre eles uma relação de homogeneidade, permitindo reagrupar, delimitar, selecionar e opor uns aos outros, como uma espécie de categoria classificatória. “Em suma, o nome do autor serve para caracterizar um certo modo de ser dos discursos” (FOUCAULT, 1992, p. 45). Nesse sentido, o nome do autor não é simplesmente um elemento num discurso, ele exerce certo papel para outros discursos. “Quer dizer que, para Foucault, o vazio deixado pela morte do autor é preenchido pela categoria função autor que se constrói em diálogo com a obra” (KLINGER, 2007, p. 34), como um princípio de um agrupamento, uma unidade de suas significações, que as classifica e as descreve, conferindo-lhe uma especificidade em sua recepção.

Resumi-los-ei assim: **função autor** está ligada a ao **sistema jurídico e institucional que encerra, determina, articula** o universo dos discursos; não se exerce uniformemente da mesma maneira sobre todos os discursos, em todas as épocas e em todas as formas de civilização; não se define pela atribuição espontânea de um discurso ao seu produtor, mas através de uma série de operações específicas e complexas; **não reenvia pura e simplesmente para um indivíduo real**, podendo dar lugar a vários "eus" em simultâneo, a várias posições sujeitos que classes diferentes de indivíduos podem ocupar (FOUCAULT, 1992, p. 56-57, grifo nosso).

É perceptível que tanto Barthes como Foucault retiram do autor sua carga de sujeito pleno, detentor da origem de um texto. No entender de Eurídice Figueiredo (2016), eles colocam o texto em relação e em circulação com outros textos, esvaziando a carga psicologizante da crítica biográfica que buscava explicações vivenciais aos sentidos que o texto emanava. Nesse sentido, tanto um como outro propõe uma dessacralização da figura do autor e do estatuto de obra literária. No entanto, para Foucault, esse esvaziamento se dava em proveito de uma compreensão do discurso como acontecimento, fazendo parte de um processo muito mais coletivo e histórico. Por sua vez, para Barthes, essa dessacralização trabalha para tirar o foco da produção da obra visando à recepção, no caso, o leitor.

É exatamente nesse cenário, com parte considerável da crítica ocupada com questões como essa — a crítica a um sujeito soberano, autor de textos —, que Lejeune chega com seu conceito, reacendendo a questão da autoria, ou até mesmo ressuscitando o autor, fator fundamental para os estudos das escritas de si.

A primeira publicação de Lejeune sobre o tema das escritas de si surge com o livro *L'autobiographie en France* (1971). Nesse primeiro texto, o teórico francês nos apresenta o levantamento de um *corpus*, um estudo panorâmico acerca da produção autobiográfica em língua francesa, através do qual examina o funcionamento e busca estabelecer uma poética do gênero. Nele, encontramos pela primeira vez sua famosa definição de autobiografia: "narrativa retrospectiva em prosa que alguém faz de sua própria existência, quando coloca em destaque sua vida individual, em particular a história de sua personalidade"<sup>3</sup> (LEJEUNE, 1998a, p. 10, tradução nossa). É em consequência dessa definição que vai surgir o conceito de "pacto autobiográfico", pois Lejeune passa a encontrar dificuldades, sobretudo no se refere à oposição entre autobiografia e romance autobiográfico, uma vez que, de acordo

---

<sup>3</sup> No original: "recit respectif en prose que quelqu'un fait de sa propre existence, quand il met l'accent principal sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité" (LEJEUNE, 1998a, p. 10).

com ele próprio, ambos apresentam procedimentos narrativos em comum, sendo na maioria das vezes idênticos, quando analisados estritamente em sua estrutura interna. Diante dessa situação, surge a preocupação de se estabelecer um traço configurador para distinção entre a autobiografia e o texto ficcional, de modo que não seja completamente necessário existir uma introdução que apresente o texto como um relato da história da personalidade de seu autor, o distinguindo assim de um texto ficcional. É exatamente isso que o pacto autobiográfico vem suprir.

Surgido no ano de 1973 em um artigo, publicado na revista *Poétique*, sob o título de "O pacto autobiográfico", o conceito reaparece em 1975, com o mesmo texto abrindo uma coletânea de ensaios com que recebe o mesmo título. O texto foi criticado como sendo normativo e até mesmo dogmático. O que é assumido pelo próprio autor, em seus retornos a ele, no ano de 1986 com "O Pacto autobiográfico (bis)" e no ano de 2001 com "O Pacto autobiográfico 25 anos depois". Nessas revisitas, Lejeune faz diversas reavaliações e ponderações, reconhecendo o teor normativo de seu conceito, no entanto, admite a necessidade de tal postura, devido a sua intenção que foi declaradamente a de inserir a autobiografia no campo literário, retirando-a da categoria de mero documento sobre a vida do autor, usado pela crítica biográfica tradicional como um simples instrumento para interpretar sua obra. Essa que é a grande jogada do teórico. Simonet-Tenant afirma:

O grande mérito de Lejeune é ter possibilitado o reconhecimento de um gênero não ficcional e de uma escrita referencial dentro do campo literário e de ter mostrado que a arte não é feita apenas com a ficção<sup>4</sup> (SIMONET-TENANT, 2017, p. 596).

Podemos definir o pacto autobiográfico da seguinte forma: uma espécie de proposta do autor, um discurso dirigido ao leitor que visa a estabelecer um contrato de leitura. Esse contrato é baseado, acima de tudo, na afirmação de identificação entre autor, narrador e personagem. Essa identificação é feita através do uso do nome próprio e pode ser fundada de duas formas distintas: a primeira, e mais óbvia, é quando narrador e personagem possuem o mesmo nome, remetendo a uma pessoa existente, registrada em cartório, que seria o autor da obra. Outra forma de afirmar a identificação é quando o personagem não tem nome na narrativa, mas o

---

<sup>4</sup> No original: "Le grand mérite de Lejeune est d'avoir permis la reconnaissance d'un genre non fictionnel et d'une écriture véridictionnelle dans le champ littéraire et d'avoir montré que l'art ne fraye pas avec la seule fiction" (SIMONET-TENANT, 2017, p. 596).

autor dá indícios de identificação com narrador-personagem, através de títulos, preâmbulos e prefácios que remetam ao nome desse autor assinado na capa. De uma forma ou de outra, trata-se de uma concepção do pacto como um contrato, que nos remete ao campo jurídico, no qual o autor nos apresenta uma proposta de nos dizer a verdade, selando-a com o uso do nome próprio. Trazemos como exemplo o modo como Oswald de Andrade firma o pacto em *Um homem sem profissão* em uma passagem na qual nos narra alguns eventos de sua infância:

Agora na Rua de Santo Antônio, mudara-se o centro hagiológico das preocupações de casa, tendo-se concentrado na Igreja da Consolação todas as nossas intimidades como céu. Aí, fiz cedo uma brilhante carreira, tendo chegado a ser, na hierarquia das festas do Divino, Capitão do Mastro e, enfim, Imperador. Tudo aquilo se realizava por sorteio, naturalmente inspirado pelo próprio Espírito Santo. Liam-se, em meio da novena, os nomes e os encargos. Era um atordoamento de incenso, de campainhas sacras e de baladas de sino na torre quando saía a indicação do Imperador. **Pois uma vez leram meu nome todo — José Oswald de Andrade—** e a voz grossa e tonitruante do vigário da Consolação, que se chamava Cônego Eugênio Dias Leite, berrou: — Imperador do Divino! (ANDRADE, 2002, p. 63, grifo nosso).

Percebe-se que a identificação é feita de um modo mais patente e explícito, com o nome assumido pelo narrador-personagem, coincidindo com nome do autor, impresso na capa. Segundo Lejeune (1998a), esse nome é a única marca no texto de um indubitável *hors-texte* ao qual é atribuída a responsabilidade da enunciação de todo o texto escrito.

**É, portanto, em relação ao nome próprio que devem ser situados os problemas da autobiografia.** Nos textos impressos, a enunciação fica inteiramente a cargo de uma pessoa que costuma colocar seu nome na capa do livro e na folha de rosto, acima ou abaixo do título. É nesse nome que se resume toda a existência do que chamamos autor: única marca no texto de uma realidade extratextual indubitável, remetendo a uma pessoa real, que solicita, dessa forma, que lhe seja em última instância, atribuída a responsabilidade da enunciação de todo texto escrito. Em muitos casos, a presença do autor no texto se reduz unicamente a esse nome. Mas lugar concedido a esse nome é capital: ele está ligado, por uma convenção social, ao compromisso de responsabilidade de uma pessoa real, ou seja, de uma pessoa cuja existência é atestada pelo registro em cartório e verificável. É certo que o leitor não irá verificar e é possível que não saiba quem é aquela pessoa. Mas sua existência não será posta em dúvida: exceções e abusos de confiança não fazem senão confirmar a credibilidade atribuída a esse tipo de contrato social (LEJEUNE, 2008d, p. 23, grifo nosso).

Lejeune vai completar tal raciocínio nos dizendo que o autor não é uma pessoa, mas uma pessoa que escreve e publica. Nesse sentido, ele está inscrito ao

mesmo tempo no texto e no extratexto, funcionando como uma linha de contato entre eles. Desse modo, o autor é definido como sendo uma pessoa real socialmente responsável e o produtor de um discurso<sup>5</sup>.

Lejeune ainda vai ressaltar a existência de um pacto referencial — coextensivo ao pacto autobiográfico —, semelhante àquele que é firmado por jornalistas, historiadores ou geógrafos, que se propõem a fornecer informações de uma realidade externa ao texto, submetendo-se a uma prova de verificação. "O relato autobiográfico é, em geral, próximo dos tipos de relato mais tradicionais, esses modos de narrativas que nos habituamos a considerar não como relatos, mas como reflexo da realidade<sup>6</sup>" (LEJEUNE, 1998a, p. 25). No entanto, há diferenças que não consistem simplesmente na dificuldade de verificação, já que o autobiógrafo nos conta, em muitas vezes, só o que ele próprio pode dizer.

Na autobiografia, é indispensável que o pacto referencial seja firmado e que ele seja cumprido: mas não é necessário que o resultado seja da ordem da semelhança. O pacto referencial pode ser, segundo os critérios do leitor, mal cumprido sem que o valor referencial do texto desapareça (ao contrário), o que não é o caso nas narrativas históricas ou jornalísticas (LEJEUNE, 2008d, p.37).

Ou seja, não se trata necessariamente de atingir a um referencial de maneira plena, mas da tentativa de atingi-lo, uma busca de uma fidelidade a respeito de si mesmo que é acompanhada pelo leitor ao concordar com proposta que lhe foi lançada. "O fato de julgarmos que não há semelhança é acessório a partir do momento em que estamos seguros que ela foi visada" (LEJEUNE, 2008d, p. 41). Ou seja, trata-se de um enunciado performativo, uma promessa.

Algo de essencial me guiava nesse trabalho: a recorrência obstinada de certo tipo de discurso dirigido ao leitor, o que chamei de pacto autobiográfico. Rapidamente, comecei a fazer desses preâmbulos propiciatórios, desses juramentos, desses apelos ao povo, com a impressão que diziam tudo o que eu queria dizer. Esse discurso tinha realmente sua própria verdade: não era uma simples asserção, mas um ato de linguagem ainda não conhecia o conceito), que fazia o que dizia. Era uma promessa. Acreditar nela que eu era um tolo, nem um etnólogo ingênuo que acredita na verdade literal das lendas contadas pelos indígenas, mas que mergulhara na verdade dessa magia (LEJEUNE, 2008c, p.72).

---

<sup>5</sup>Percebemos claramente uma mudança de concepção de autor em relação ao que vinha sendo discutido no final de década de 1960

<sup>6</sup>No original: "le récit autobiographique est en général proche des types de récit les plus traditionnels, ces modes de récit auxquels on est tellement habitué qu'on les prend non pour des récits, mais pour le reflet de la réalité" (LEJEUNE, 1998a, p. 25).

Silvia Molloy, em seu estudo sobre autobiografias hispano-americanas, trata dessa questão da existência de uma busca por uma referência externa ao texto como uma construção narrativa e não como algo sumariamente referencial como o caso dos relatos jornalísticos.

A vida é sempre, necessariamente uma história; história que contamos a nós mesmos como sujeitos, através de rememoração; ouvimos sua narração ou a lemos quando a vida não é nossa. Portanto, dizer que a autobiografia é o mais referencial dos gêneros — entendendo por referência o remeter ingênuo a uma "realidade" e a fatos concretos verificáveis — é em certo sentido pôr a questão de maneira falsa. A autobiografia não depende de acontecimentos, mas da articulação desses eventos armazenados na memória e reproduzidos através de rememoração e verbalização [...] A linguagem é a única maneira de que disponho para "ver" minha existência. Em certo sentido, já fui "contado" pela mesma história que estou narrando. (MOLLOY, 2004, p.19).

Como antecipamos, é o pacto que vai nos permitir estabelecer diferenças entre autobiografia e o romance autobiográfico. Vimos que o que sustenta o pacto e, em consequência, a autobiografia é a relação existente entre autor, narrador e leitor. Fato que, por sua vez, não ocorre com o romance autobiográfico, fundado em uma não identificação entre essas instâncias.

Poder-se-ia talvez argumentar que o romance tem a faculdade de imitar o pacto autobiográfico: o romance do século 18 não se constituiu justamente imitando as diferentes formas de literatura íntima ( memórias, cartas, e, no século 19 o diário)? Mas essa objeção não se sustenta, se pensarmos que a imitação não pode remontar ao termo último, ou seja, ao nome do autor. Pode-se fingir reportar, publicar a autobiografia de alguém, tentando fazer passá-la por real; mas se esse alguém não é o autor, único responsável pelo livro nada feito. (LEJEUNE, 2008d, p.27-28).

É o caso de *Memórias Sentimentais de João Miramar*. Nesse livro, Oswald de Andrade nos traz uma sátira da elite paulistana, que se passa na virada primeira década do século XX, na forma de “um misto de diário íntimo e *faits divers* de uma sociedade provinciana e ociosa” (CAMPOS, 1999, p.19). Citamos uma passagem:

No quarto de dormir ralhos queridos não queriam que eu andasse com meu primo. Pantico não tivera educação desde criança e por isso amava vagamundear. Que diriam as famílias de nossas relações que me vissem em molecagens gritantes ou com servos? Só elas é que devíamos frequentar.

Eu achava abomináveis as famílias de nossas relações (ANDRADE, 1996, p.49).

Mesmo com uma perfeita emulação do que seria uma redação de um livro de memórias, com o uso da primeira pessoa e do tom confessional, não podemos abordá-lo como tal. Entendemos que, por mais que o leitor tenha razões para acreditar que os fatos narrados sejam realmente da vida do autor, este optou por não firmar a identificação com o narrador-personagem, logo não se pode confirmar nada, pois o pacto estabelecido é o romanesco.

Penso, contudo, que essa definição longe de ser arbitrária, ilumina o essencial. O que define a autobiografia para quem a lê é, antes de tudo um contrato de identidade que é selado pelo nome próprio. E isso é verdadeiro também para quem a escreve o texto. Se eu escrever a história de minha vida sem dizer meu nome, como meu leitor saberá que sou eu? (LEJEUNE, 2008d, p. 33).

Frente a isso podemos dizer que a recepção de uma autobiografia difere bastante da recepção de um romance autobiográfico. Um leitor de uma autobiografia se comporta de uma maneira diferente. "Ele é objeto de um pedido de amor. É levado a tomar partido, a ser testemunha, como se fosse um membro do júri de um tribunal criminal ou de recurso" (LEJEUNE, 2003, p. 50).

A diferença da leitura recai sobre o seguinte aspecto: na autobiografia, o autor se expõe, ao afirmar dizer a verdade sobre si mesmo, ao passo que, no romance autobiográfico, não temos essa afirmação. Neste, ficamos limitados ao texto, ao enunciado. Naquele, entra em jogo a enunciação, um sujeito, um "eu" que afirma, ao mesmo tempo, ser autor, narrador, personagem e dizer a verdade sobre si. Lejeune completa a respeito da leitura de uma autobiografia: "a minha expectativa não é a do consumo de um objeto imaginário: estou entregue à curiosidade, numa atitude de escuta em relação a algo que creio ser real" (LEJEUNE, 2003, p. 50).

Mais adiante em "O pacto autobiográfico, 25 anos depois", nosso teórico faz uma espécie de balanço dessas diferenças. Há o reconhecimento em ter adotado uma postura radical, mas temos a permanência e uma ampliação da especificidade da autobiografia em relação ao romance autobiográfico.

Lanço fórmulas sobre as relações entre autobiografia e ficção que, hoje, rejeito, Vou me reler: a autobiografia é um caso particular do romance e não algo exterior a ele. [...] Como pude escrever coisas assim? É claro que sou radical porque quero mostrar a importância do pacto: só ele faz a diferença. Mas sou radical demais. No próprio texto, existem muitas diferenças, ainda

que o romance seja capaz de imitá-las. E, sobretudo, me confundo ao associar a narrativa à ficção, erro grosseiro. Hoje sei que transformar sua vida em narrativa é simplesmente viver. Somos homens-narrativas. A ficção significa inventar algo diferente dessa vida. [...] Não, autobiografia não é um caso particular de romance, nem o inverso, ambos são casos particulares de construção narrativa (LEJEUNE, 2008c, p. 74-75).

Curiosamente, essa percepção da especificidade da autobiografia já aparecia em *L'autobiographie en France*, mesmo texto no qual são destacadas as semelhanças internas com os escritos ficcionais e de onde se tira a conclusão da necessidade de formulação do pacto autobiográfico. Lejeune destaca nos autobiógrafos uma disposição em elaborar uma escrita que transmita ao leitor as motivações que o conduzem a escrever sobre si. Em seu entender, há uma tensão: fato narrado no passado, escrita feita no presente, uma relação do eu com o processo de escrita. Em algum momento, o autobiógrafo se coloca, evocando o presente da escrita.

Interrogar-se sobre o sentido, os meios e o alcance de seu gesto, eis o primeiro gesto da autobiografia: frequentemente os texto começa, não pelo ato de nascimento do autor ( nasci no dia...) mas por tipo de ato de nascimento do discurso, o pacto autobiográfico. Nisso, a autobiografia não inventa: as memórias começam ritualmente por um ato desse gênero: exposição da intenção, das circunstâncias nas quais se escreve, refutação de objetivos ou de críticas. [...] Logo, a autobiografia interroga a si mesma; ela inventa sua problemática e a propõe ao leitor. Esse comportamento manifesto, essa interrogação sobre o que se faz, não cessam uma vez o pacto autobiográfico terminado: ao longo da obra, a presença explícita ( por vezes mesmo indiscreta) do narrador permanece. É aqui que se distingue a narração autobiográfica das outras formas de narração em primeira pessoa: uma relação constante é estabelecida entre o passado e o presente, e a escritura é colocada em cena<sup>7</sup> (LEJEUNE, 1998a, p. 49, tradução nossa).

Em *Um homem sem profissão*, temos um exemplo que evidencia esse ato de nascimento, essa construção textual própria da autobiografia em que o presente da escrita surge no decorrer do texto. Oswald escreve do seguinte modo:

---

<sup>7</sup>No original: “S'interroger sur le sens, les moyens, la portée de son geste, tel est le premier acte de l'autobiographie: souvent le texte commence, non point par l'acte de naissance de l'auteur (je suis né le... ) mais par une sorte d'acte de naissance du discours, le “pacte autobiographique”. En cela, l'autobiographie n'invente pas: les mémoires commencent rituellement par un acte de ce genre: exposé d'intention, circonstances où l'on écrit, réfutation d'objectifs ou de critiques. [...] L'autobiographie s'interroge donc fatalement sur elle-même; elle invente sa problématique et la propose au lecteur. Cette “conduite” affichée, cette interrogation sur ce qu'on fait, ne cessent pas une fois le pacte autobiographique terminé: tout au long de l'oeuvre, la présence explicite (parfois même indiscreta) du narrateur demeure. C'est là qui distingue le récit autobiographique des autres formes du récit à la première personne: une relation constante y est établie entre le passé et le présent, et l'écriture y est mise en scène” (LEJEUNE, 1998a, p. 49).

Hoje, feriado, 15 de Agosto, vieram jantar conosco os casais Antonio Candido e Domingos de Carvalho da Silva. Saíram há pouco, depois de uma boa camaradagem. Domingos e Inês se refazem da tragédia que lhes causou a morte de um filho de sete anos, Gilberto. Empréstimo a Antonio Candido o livro de crítica política de Lourival Fontes, intitulado *O homem das multidões*, que ele repele com horror. Mal sabe que se trata de um milagre, pois do tradicional e consciente fascista que organizou o *DIP*, saiu o melhor volume que possuímos do assunto, inteligente, imparcial. Antonio Candido diz que uma literatura só adquire maioria com memórias, cartas e documentos pessoais e me fez jurar que tentarei escrever já este diário confessional. Pois se é preciso começar, comecemos pelo começo (ANDRADE, 2002, p. 36).

O ato de nascimento do discurso que explicita o presente da escrita se dá logo no início de sua narrativa. A partir daí, Oswald vai buscar, em suas palavras, as lembranças mais longínquas de sua vida íntima.

Como dissemos anteriormente, o texto de Lejeune foi bastante atacado por sua normatividade e seu caráter dogmático — aspectos que de fato apresenta —, no entanto, atingiu seu objetivo, tornando-se um importante conceito, pois consolida a autobiografia como gênero, possibilitando-a ser estudada de forma crítica e analítica. Além disso, reacendeu o debate sobre o papel do autor na literatura.

Outras críticas também recaem sobre o conceito. Uma delas se refere à crença ingênua no fato de se dizer a verdade; outra ataca com argumento de que não se pode resgatar um sujeito pleno anterior ao texto, dada a impossibilidade de se verificar a relação entre um “eu” textual e um “eu” da experiência vivida.

Para responder a esses ataques, Lejeune recorre à pragmática do filósofo Paul Ricœur:

um autobiógrafo não é alguém que diz a verdade sobre si mesmo, mas alguém que diz estar dizendo essa verdade. Pode-se pensar que esse compromisso é quimérico. Mas pode-se também pensar que ele constitui uma coerção meio forte: deve-se evitar toda e qualquer afabulação, toda e qualquer mentira. Mas darei à palavra “coerção” um sentido mais preciso. Digamos então que esse compromisso é uma regra. Ela pertence ao campo da pragmática<sup>8</sup> (LEJEUNE, 1998b, p.125, tradução nossa).

O argumento se fundamenta no conceito de “identidade narrativa” de Ricœur (1997). Através dele, ao analisar as relações entre discurso e temporalidade e

---

<sup>8</sup>No original: “Un autobiographe, ce n’est pas quelqu’un qui dit la vérité sur lui-même, mais quelqu’un qui dit qu’il la dit. On peut penser qu’un tel engagement est chimérique. On peut aussi penser qu’il constitue une contrainte assez forte: on doit éviter toute affabulation tout mensonge. Mais je donnerai au mot “contrainte” un sens plus précis. Disons donc que cet engagement est une règle. Elle est du ressort de la pragmatique” (LEJEUNE, 1998b, p. 125).

detectar a necessidade de uma mediação da narração para se ter uma interpretação e uma compreensão de si próprio<sup>9</sup>, possibilitando uma reconfiguração da experiência pelo tempo construído do relato, Ricoeur propõe o que chama de identidade *ipse* como alternativa para pensar o sujeito, como solução ao cogito rompido — à noção nietzscheana de um eu múltiplo e fragmentado, no qual não haveria um substrato, um agente por trás da ação —, mas sem retornar à identidade *idem*, imutável, que supunha o sujeito cartesiano. “O filósofo se propõe assim a deslindar da ilusão substancialista de um sujeito idêntico a si mesmo” (ARFUCH, 2010, p.115). É essa identidade *ipse*, que não é um “mesmo”, sempre idêntico a si, mas um “si mesmo como um outro”, que caracteriza a identidade narrativa. Ela não implica em nenhuma afirmação relativa a um pretense núcleo não mutável, mas é dinâmica, podendo se superar. Ela acolhe em si o outro: existe alteridade no sujeito.

Para Ricoeur, o dilema se resolve como antecipamos, com a substituição de um mesmo (*idem*) por um si mesmo (*ipse*); sendo a diferença entre *idem* e *ipse* a que existe entre uma identidade substancial ou formal e a identidade narrativa, sujeita ao jogo reflexivo, ao devir da peripécia, aberta à mudança, à mutabilidade, mas sem perder de vista a coesão de uma vida (ARFUCH, 2010, p. 116).

Assim, é a identidade narrativa que vai permitir analisar o vaivém entre o tempo da narração e o tempo da vida —, principal alvo das críticas. Desse modo, Lejeune, se apoiando em Ricoeur, argumenta que, em autobiografias e outros textos regidos pelo pacto autobiográfico, temos a construção de uma identidade narrativa, na qual “não há a garantia de uma mesmidade, mas *uma permanência num trajeto*, que [...] *ressignifica constantemente as instâncias de autorreconhecimento*” (ARFUCH, 2010, p.125, destaque do autor).

Com relação à acusação de ingenuidade, ao definir um gênero através de um contrato de leitura, Lejeune, que havia reconhecido exageros, em suas já citadas revisitas ao texto do pacto, nos diz no ano de 2005 em “Autobiografia e poesia”:

Quando comecei inocentemente a estudar e defender meu gênero preferido, fiquei impressionado de ver pouco a pouco que entrara em uma espécie de guerra civil, na qual minha ação defensiva levantava as frentes de batalha. Não era essa minha intenção. Pensava poder falar da autobiografia, gata borralheira da literatura, sem provocar ciúmes no romance, gênero-rei. Pode-se gostar dos dois e há lugar para todos! Mas o

---

<sup>9</sup>É válido ressaltar que, para Ricoeur, o conceito de identidade narrativa pode designar tanto um indivíduo como uma comunidade.

ato de definir a autobiografia, e conseqüentemente de levá-la a sério, de respeitá-la, de valorizá-la, de reconhecer nela um território de escrita, remobiliza instantaneamente aqueles que decidiram acantoná-la fora do campo sagrado da criação, ao lado das servidões desinteressantes da vida quotidiana, como pagar impostos ou escovar os dentes. (LEJEUNE, 2008a, p.108).

O próprio teórico já havia ironizado sobre sua ingenuidade em "O pacto autobiográfico, 25 anos depois"

A que remete "pacto"? Certamente a uma ideia jurídica de "contrato", mas evidentemente também lembra uma aliança mística ou sobrenatural — um "pacto com o Diabo", assinado com o próprio sangue... É um pouco exagerado, mas esse excesso, que dá asas à imaginação, assegurou o sucesso da fórmula. Não sou um teórico revolucionário, mas antes um publicitário que teve uma boa idéia, como aquele que inventou *La Vache qui rit*. (LEJEUNE, 2008c, p.73).

Ironias à parte, o que temos a exposição de um cenário que justifica o caráter normativo e dogmático de sua formulação. "Tratava-se de fato de um ato político. Ao transformar o gênero em objeto de análise crítica, elaborando para ele uma poética própria, Lejeune buscava legitimá-lo e incluí-lo no território do literário" (NORONHA, 2010, p. 245). Lejeune próximo ao final de "O pacto autobiográfico (bis)": "Dizer a verdade sobre si, se constituir em sujeito pleno, trata-se de um imaginário. Mas, por mais que a autobiografia seja impossível, isso não a impede de existir" (LEJEUNE, 2008b, p. 66).

Além de toda sua inovação e das críticas recebidas, o conceito de pacto autobiográfico traz outras consequências, convertendo-se em um dos mais produtivos debates no campo de teoria literária dos últimos anos: o que vem a ser autoficção? É o que tentaremos expor na próxima seção.

### **2.1.2 O pacto e suas consequências.**

Quando Lejeune (2008d, p.28) busca apresentar as possíveis formas de se estabelecer o pacto e, conseqüentemente, distinguir a autobiografia de uma obra de ficção, ele nos mostra o seguinte quadro:

Nome do Personagem → Pacto ↓	≠ nome do autor	= 0	= nome Do autor
<b>Romanesco</b>	1 a <u>Romance</u>	2 a <u>Romance</u>	
= 0	1 b <u>Romance</u>	2 b <u>Indeterminado</u>	3 a <u>Autobiografia</u>
<b>Autobiográfico</b>		2 c <u>Autobiografia</u>	3 b <u>Autobiografia</u>

Entre os diversos casos já expostos por nós, aparecem duas casas vazias. Na época, Lejeune chegou a uma errada conclusão — segundo ele próprio — de que não havia exemplos nem de textos regidos por um pacto autobiográfico que não apresentassem a coincidência do nome do autor com o narrador-personagem, nem de textos regidos por um pacto romanesco em que o nome do narrador-personagem remetesse ao autor.

O herói de uma romance declarado como tal poderia ter o mesmo nome que o autor? Nada impediria que a coisa existisse e seria talvez uma contradição interna da qual se poderia tirar efeitos interessantes (LEJEUNE, 2008d, p. 31).

É esse segundo caso, representado no canto superior direito do quadro, que vai propiciar o advento da autoficção.

Com o intuito de preencher essa casa, Serge Dubrovsky apresenta *Fils*<sup>10</sup> (1977), criando um contrato de leitura ambíguo, unindo um pacto de ficção por meio de indicação genérica "romance" na capa e na ficha catalográfica e um narrador-personagem com o mesmo nome do autor. No referido livro, o público leitor vai ter acesso à definição de autoficção<sup>11</sup>, presente na quarta capa de sua primeira edição:

<sup>10</sup>A palavra *fils* em francês, em sua forma escrita, pode significar tanto "filho" quanto "fios".

<sup>11</sup> Para a surpresa do próprio Dubrovsky, a primeira versão de *Le Monstre*, texto original de mais de 2900 páginas que, com uma grande redução a pedido do editor, viria a se tornar *Fils*, já trazia a

Autobiografia? Não, esse é um privilégio reservado aos importantes desse mundo, no crepúsculo de suas vidas e num belo estilo. Ficção, de acontecimentos e de fatos estritamente reais; se preferirem, **autoficção**, por ter-se confiado a linguagem de uma aventura à aventura da linguagem, avessa ao bom comportamento, avessa à sintaxe do romance, tradicional ou novo. Encontros, *files* de palavras, aliteraões, assonâncias, dissonâncias, escrita de antes ou de depois da literatura, concreta, como se diz da música. Ou ainda, autoficção, pacientemente onanista, que espera conseguir agora compartilhar seu prazer<sup>12</sup>. (DOUBROVSKY, 1977, tradução nossa, grifo nosso).

O que temos é um texto com fins de divulgação que acaba transformando-se em um manifesto, passando a ser usado como o que, a princípio, não era: um texto teórico<sup>13</sup>.

As primeiras leituras que recaem sobre esse escrito tendem a interpretá-lo como um decreto de morte da autobiografia, apresentando outra forma em seu lugar, o que não é totalmente correto. Uma leitura mais atenta vai perceber que o conceito autoficção não se opõe à autobiografia na sua totalidade, mas a uma de suas variantes, chamada de autobiografia exemplar, escritas por homens ilustres, cujo objetivo se limita ao factual e à evocação de grandes feitos. De maneira diferente, o que se promete na autoficção é um exercício de linguagem e inventividade. No entanto, não há uma pura entrega à fantasia ficcional, "trata-se, assim como nas autobiografias, de autoengendrar, através da trama das palavras [...] e também de tentar tornar essa experiência comunicável, de dividir esse prazer aparentemente narcisista com o outro" (NORONHA, 2010, p.250). O próprio Doubrovsky (*apud* VILLAIN, 2005) vai falar em variante pós-moderna da autobiografia: uma escrita que é ciente da reconstrução arbitrária e literária dos fragmentos esparsos na memória, o que vai ao encontro da desconstrução de conceitos estanques como identidade e verdade. Nesse aspecto, o que encontramos é um reflexo de uma mudança no contexto sócio-histórico-cultural de uma época — a segunda metade dos anos 1970 e a virada para 1980 — quando a arte e a teoria

---

palavra grafada como auto-ficção. Desse modo, podemos dizer que o termo não nasce posteriormente ao texto nomeando-o, mas surge com a escrita e através dela.

<sup>12</sup> No original: "Autobiographie ? Non. C'est un privilège réservé aux importants de ce monde, au soir de leur vie et dans un beau style. Fiction, d'événements et de faits strictement réels ; si l'on veut, autofiction, d'avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure du langage, hors sagesse et hors syntaxe du roman, traditionnel ou nouveau. Rencontres, fils des mots, allitérations, assonances, dissonances, écriture d'avant ou d'après littérature, concrète, comme on dit musique. Ou encore, autofiction, patiemment onaniste, qui espère faire maintenant partager son plaisir" (DOUBROVSKY, 1977).

<sup>13</sup> A força desse texto é tamanha que, na edição de bolso do livro, ele sai da quarta capa e se transforma em prefácio, contando com a assinatura do autor por meio das iniciais S.D.

dão continuidade à crítica filosófica do sujeito, deixando clara sua inacessibilidade, usando, paradoxalmente, da primeira pessoa numa maneira de questionamento da noção de identidade.

Apresentavam-se ali as (mais tarde) célebres argumentações sobre o fracasso (total ou parcial) dos ideais da ilustração, das utopias do universalismo, da razão, do saber e da igualdade, dessa espiral ininterrupta e ascendente do progresso humano. Uma nova inscrição discursiva, e aparentemente superadora, a pós-modernidade, vinha sintetizar o estado de coisas: a crise dos grandes relatos legitimadores, a perda das certezas e fundamentos (da ciência, da filosofia, da arte, da política), o decisivo descentramento do sujeito e, coextensivamente, a valorização dos micro-relatos, o deslocamento de vozes, da hibridização, da mistura irreverente de cânones, retóricas, paradigmas e estilos (ARFUCH, 2010, p.17).

Nesse sentido, Doubrovsky (2011) acredita que toda narrativa de si é modelagem, não sendo uma cópia, mas uma recriação da existência através das palavras. "Para Doubrovsky a ideia de autoficção não significa autofabulação, mas se refere antes à elaboração narrativa de si, comparável à elaboração de um processo de análise" (NORONHA, 2010, p. 205). Desse modo, a referencialidade, elemento-chave na autobiografia, não deixa de estar completamente presente, mas é bastante minimizada em prol de um trabalho com a linguagem, conferindo primazia do texto sobre o fato. Assim, a autoficção não é não tomada no sentido de se inventar, mas no sentido de se modelar e se dar forma. "Ficção, de acontecimentos e de fatos estritamente reais". Trata-se de um trabalho de escritor, uma técnica de composição cuja matéria é a vida.

Autoficção como relato de si que coloca armadilhas, brinca com as pistas referenciais, dilui os limites — com o romance, por exemplo — e, diferentemente da identidade narrativa de Ricœur, pode incluir o trabalho da análise, cuja função é justamente a de perturbar essa identidade, alterar história que o sujeito conta a si mesmo e a serena conformidade desse autorreconhecimento (ARFUCH, 2010, p. 137).

Não podendo fazer uma narrativa totalizadora e recapitulativa, Dubrovsky (2007) admite-se escritor de uma narrativa autobiográfica assinada, capaz de dar conta de uma nova concepção de sujeito. Sua escrita, ciente da impossibilidade de conferir a si uma unidade, vai tentar traduzi-lo através da fragmentação, abolindo a estrutura narrativa linear e rompendo com a sintaxe clássica.

Dito de outra maneira, o que o escritor inventa é a reconfiguração de fragmentos de existência que ele reinscreve num texto. Há a primazia absoluta do texto da escrita sobre o vivido. O vivido impulsiona, mas resta, *in fine*, o texto que leitor lerá. Não se lê uma vida, lê-se um texto<sup>14</sup> (DOUBROVSKY, 2007, p.62, tradução nossa).

Do mesmo modo que Lejeune com o pacto autobiográfico, Doubrovsky também faz diversos retornos à autoficção — foram quarenta anos de prática autoficcional, oito livros publicados e inúmeros artigos e entrevistas abordando o tema. Em uma de suas últimas revisitas, no ensaio "O último eu", no qual encontramos uma análise sobre o impacto no meio acadêmico, o teórico e escritor, recuperando uma passagem de *Le livre brisé* (1989), nos diz:

Não percebo de modo algum minha vida como todo, mas como fragmentos esparsos, níveis de existência partidos, frases soltas, não coincidências sucessivas, ou até simultâneas. É isso que preciso escrever. O gosto íntimo da existência e não sua impossível história<sup>15</sup> (DOUBROVSKY, 2014, p.123, tradução nossa).

Durante o passar dos anos, a autoficção vai ganhar diversos tratamentos, entre os mais diferentes teóricos, com nenhum deles chegando a um consenso. Nossa questão aqui não é uma exposição exaustiva sobre o tema, mas uma abordagem que nos dê parâmetros para expormos uma análise bem sustentada sobre nosso *corpus* analítico ao fim deste capítulo.

De acordo com Jean-Louis Jeanelle (2014), a autoficção, por mais que venha adquirindo legitimidade, ainda não se encontra estabelecida e estabilizada, desdobrando-se em dois grandes modelos. Um identificado à obra de Serge Doubrovsky e outro teorizado por Vincent Colonna. Como já abordamos o primeiro, vamos a um panorama do segundo.

Em *Autofiction & autres mythomanies littéraires*<sup>16</sup> Colonna (2004) amplia a *autoficção*, que deixa de ser a reconfiguração dos elementos da existência por meio do trabalho da linguagem, tomada não sentido de se inventar, mas de se recriar, se

<sup>14</sup>No original: "Autrement dit, ce que l'écrivain invente, c'est la reconfiguration de fragments d'existence qu'il réinscrit dans un texte. Il y a primat absolu du texte et de l'écriture sur le vécu. Le vécu donne l'impulsion, mais il ne reste, *in fine*, que le texte que le lecteur lira. On ne lit pas une vie, on lit un texte" (DOUBROVSKY, 2007, p.27).

<sup>15</sup>No original de *Le livre brisé*: "Je ne perçois pas du tout ma vie comme un tout, mais comme des fragments épars, des niveaux d'existence brisés, des phases disjointes, des non-coïncidences successives, voire simultanées. C'est *cela* qu'il faut que j'écrive" (DOUBROVSKY, 2003, p.249).

<sup>16</sup>Trata-se da Tese de Doutorado de Colonna, orientada por Gérard Genette, e defendida em 1989, que aparece amplamente modificada em 2004.

modelar e se dar forma, como pensa Doubrovsky, para se converter em uma prática na qual o escritor pode transfigurar sua existência em uma história irreal sem nenhuma relação de verossimilhança, tendo como único critério aceito o fato de que o escritor se considere personagem de sua história, ou seja, de que a identificação permaneça sempre clara para os olhos do leitor. O que Colonna vai identificar a autoficção a um simples procedimento no qual o escritor inventa para si uma vida. Não há, portanto, a necessidade de um pacto referencial, que Doubrovsky, a seu modo, ainda mantinha. A autenticidade dos fatos deixa de ser vista como condição de possibilidade e a exploração do imaginário passa a ser valorizada. Nesse sentido, Colonna vai propor quatro diferentes modelos de autoficção: a fantástica, a biográfica a especular e a intrusiva, também chamada de autoral. É válido ainda acrescentar que, com essa definição, a autoficção deixa de se limitar a um período inscrito na crise do sujeito e se aplica a diversos textos, não se restringindo a contextos históricos e geográficos.

Na autoficção fantástica, o autor-narrador-personagem é o protagonista do texto, transformando sua existência em uma história puramente fictícia com mudanças de trama, tempo e espaço. A existência desse protagonista não está pautada numa fidelidade ao real, mas em uma imaginação criativa. Há uma invenção da existência por meio da qual o escritor, junto com o leitor, experimenta um "devir-ficcional, um estado de despersonalização, mas também de expansão e nomadismo de si"<sup>17</sup> (COLONNA, 2004, p.71-72, tradução nossa).

Já na autoficção biográfica, o escritor continua sendo o protagonista em torno de quem a narrativa se organiza, sendo construída a partir empíricos e o texto sempre busca provar o que está sendo narrado, por meio de nomes datas e descrições minuciosas. No entanto, segundo Colonna, neste tipo de narrativa surgem algumas incompatibilidades e o leitor sabe que se trata de um *mentir-vrai*, uma distorção a serviço da veracidade, na qual o autor fica livre para modelar sua imagem, longe de postulados de sinceridade. Colonna vê nessa modalidade uma espécie de retorno mascarado do romance autobiográfico.

Por sua vez, na autoficção especular, o autor deixa de ser o centro, podendo estar em qualquer lugar na obra, tornando-se um elemento secundário, não pertencendo ao eixo central da narrativa. Ele sente e interpreta sua vida como

---

<sup>17</sup> No original: "un devenir-fictionnel, un état de dépersonnalisation, mais aussi d'expansion et de nomadisme du Moi "(COLONNA, 2004, p.71-72).

alguém que está de fora. Suas emoções e ações são descritas como se fossem um reflexo daquilo que realmente aconteceu. "O importante é que ele vem se colocar no canto de sua obra, que reflete, então, sua presença, como um espelho o faria"<sup>18</sup> (COLONNA, 2004, p. 120, tradução nossa).

Por último, a autoficção intrusiva apresenta o autor como um contador de histórias, situado à margem da intriga, não pertencendo ao enredo propriamente dito. Nela, o autor faz uso de seu narrador-personagem como um comentador dos acontecimentos, uma voz paralela ao que está sendo descrito e evocado, conduzindo a narrativa através de um intenso jogo de linguagem com intromissões, comentários e digressões.

Na visão de Doubrovsky, a proposição de Colonna distorce o sentido primeiro da autoficção que consiste justamente em não abarcar o elemento fantástico.

A definição proposta por Vincent Colonna como narrativa feita por um autor—narrador — personagem real de aventuras imaginárias, tal como Dante no inferno, Cyrano na lua, é certamente uma possibilidade, um caso particular desviante do sentido primeiro. Isso não poderia de modo algum constituir a natureza e a essência da autoficção. A palavra, em seu uso corrente, remete sempre à existência real de um autor. A fórmula do romance autobiográfico foi igualmente proposta como definição da autoficção. Mas resta precisamente mostrar como autobiografia e romance podem coexistir em um mesmo texto (DOUBROVSKY, 2014, p.120-121).

Diferentemente de Doubrovsky, Philippe Gasparini (2004), em *Est-il je? Roman autobiographique et autoficcion*, parte da definição de Colonna para formular sua própria concepção. Ao analisar as estratégias de ambiguidades presentes nas narrativas de autoficção, entendendo que o termo opera na confluência de dois contratos de narração opostos — o pacto autobiográfico e o ficcional — via índices de referência e ficção, o teórico propõe três termos para se abordar a questão: ficcionalização inconsciente, a autofabulação e a autoficção voluntária. No primeiro tipo citado, a ficcionalização inconsciente, temos referência a um processo de escrita que sofre deformações a partir das falhas da memória, os esquecimentos, roteirizações e seleções involuntárias. Na autofabulação, há a projeção deliberada do autor-narrador-personagem em situações irreais e imaginárias e "o leitor é informado, ou desconfia desde o início, que a história nunca aconteceu" (GAPARINI, 2014, p. 204). No terceiro tipo, a autoficção voluntária, temos a passagem

---

<sup>18</sup> No original: "l'important est qu'il vienne se placer dans un coin de son oeuvre, qui réfléchit alors sa présence comme le ferait un miroir"(COLONNA, 2004, p. 120).

intencional"da autobiografia à ficção sem abrir mão da verossimilhança"(GAPARINI, 2014, p. 204). Nesse caso, o leitor pode ser enganado, apesar da menção romance, pela aparência autobiográfica da narrativa.

Nos três casos mencionados, nos é apresentado uma tendência natural de todas as narrativas de si de se ficcionalizarem. Todos eles se inscrevem na tradição do romance autobiográfico, com a homonímia autor-narrado-personagem funcionando apenas como um indício suplementar de referencialidade, contrabalanceado por outros indícios de ficcionalidade tão fortes quanto. "A classificação de Gasparini tem a desvantagem de que — depois de fazer o exame das diferenças — acaba por reduzir toda autoficção à ficção, sem mais" (KLINGER, 2007, p.47). Ou seja, para ele, a autoficção seria simplesmente um discurso ficcional, com a particularidade de haver a identificação entre autor-narrador-personagem.

Na realidade, podemos considerar que boa parte da produção autoficcional atual tem mais ou menos a ver com autofabulação na medida em que o autor se representa nela, voluntariamente, situações que não viveu. Mantendo-se no limite plausível, essas narrativas imitam a autobiografia sem respeitar seu contrato de verdade (GASPARINI, 2014, p.201-202).

Philippe Vilain (2014) também entra nessa discussão. Em "A prova do referencial", o escritor e teórico busca nos apresentar o modo como seus textos autoficcionais apreendem o referencial. Nesse sentido, ele passa a examinar a questão a partir da crítica genética de três de suas obras *L'Étreinte*, *La Dernière Année* e *L'Été à Dresde* para examinar como funciona aquilo que chama de "autoficcionalismo": o uso particular que sua escrita faz do referencial. Ao partir dos manuscritos e rascunhos para os textos publicados, Villain encontra grandes modificações em suas produções, que marcam, em seu entender, a passagem do escriba ao escritor. Entre elas: transformações de sintaxe, vocabulário e principalmente de interpretação dada ao vivido. De acordo com Vilain, há um desvio do sentido de sua vivência em prol de um sentido puramente literário. Assim, o processo de rememoração se dá na própria escrita, abrindo espaço para a recriação na qual o referencial se reelabora e se reproduz, não havendo necessariamente a fantasia e a fabulação. Vilain ainda ressalta a existência de um procedimento de reescrita quase obsessiva que visa a um estilo e a uma estetização do referencial, possibilitando-o ser uma variação de si mesmo.

Em entrevista concedida junto com Lejeune, <sup>19</sup>Vilain (2014) volta a nos dizer sobre a especificidade de sua escrita, o que está diretamente relacionado à sua concepção de autoficção. O teórico e escritor diz aceitar as deformações e transformações dos fatos e acontecimentos, mas não admite a deformação de suas emoções, assumindo a retranscrição fiel das emoções sentidas em cada circunstância. Para ele a autoficção reside na conjunção de fidelidade emocional e recriação factual.

Jean-Louis Jeanelle (2014) ainda vai acrescentar que a autoficção só adquire validade enquanto produzir no leitor certa hesitação — independente dos conhecimentos prévios que esse possua em relação ao autor. Tal hesitação se refere ao estatuto das informações e à natureza do texto apresentado. É ela que assegura o jogo de vaivém entre ficção e não ficção, condicionando, desse modo, sua recepção.

Em meio a toda essa questão, Jacques Lecarme (2014) com “Autoficção: um mau gênero?” faz uma defesa da autoficção como um gênero consolidado, calcado em exercícios de ambiguidade e uma redutível ambivalência, percebendo na resistência a essa prática de escrita a persistência da tradicional recusa do gênero autobiográfico, através de “sinais de repugnância que vão do silêncio altivo à ameaça velada” (LECARME, 2014, p.77). O que marca a concepção de Lecarme é um afrouxamento da definição de Doubrovsky sem atingir, no entanto, a extensão da proposta de Colonna. O postulado buscado por Lecarme situa-se entre esses dois grandes modelos: o minimalista de Doubrovsky e o mais extenso de Colonna. Em seu entender, por mais que o termo não seja usado e/ou assumido pelos autores, existe uma série de textos que ocupam o intervalo entre o romance e a autobiografia. Nesse sentido, não há uma marcação propriamente temporal para se delimitar a autoficção. O grande critério de Lecarme repousa sobre a questão do jogo duplo e a ambivalência entre romance e autobiografia, gerando o aspecto de diversidade e inovação que caracteriza o gênero.

Encontramos uma questão que, como vemos, produz grandes divergências teóricas, gerando um nebuloso debate que muito tem a ver com a concepção de literatura que cada teórico e praticante dessa modalidade de escrita possui.

---

<sup>19</sup> Trata-se de uma entrevista realizada por Annie Pibarot na qual Lejeune representa a autobiografia e Vilain a autoficção.

A autoficção se tornou uma "etiqueta" cômoda para muitos autores que querem falar sobre suas vidas, mas não querem assumir que fazem autobiografia, pois estimam que só ficção é arte, literatura... Temos, então, de nos lembrar que isso envolve uma "briga" política entre duas concepções de literatura, de arte (NORONHA, 2014b, p.228).

É justamente por isso que fizemos esse percurso. Tendo ciência dessa situação, sabendo da necessidade de chegarmos a um consenso mínimo a respeito da especificidade da autoficção em relação às demais formas das escritas de si, apresentamos as principais concepções relativas ao tema. Chegamos à seguinte conclusão: por mais que existam diferenças, na autoficção — com exceção da autoficção fantástica proposta Vincent Colonna — não há a entrega à pura fantasia ficcional, mas um trabalho que mobiliza diversas estratégias na tentativa de restituir, através da linguagem, uma experiência, compartilhando-a com o outro. Não buscamos, porém, uma definição estanque, convertendo-a num gênero de características fixas, definidas e condenadas a serem repetidas, pois isso retiraria sua potência, que reside justamente no desafio às regras generalizantes.

A força da autoficção é que ela não tem mais nenhum compromisso nem com autobiografia estrito senso (que ela não promete), nem com a ficção igualmente estrito senso (com que rompe). Ao fazer coincidir, na maior parte das vezes, os nomes as biografias do autor e do protagonista, o valor operatório a autoficção cria um impasse entre o sentido literal ( a referência real da narrativa) e o sentido literário ( a referência imaginária) O literal e o literário se contaminam simultaneamente, impedindo uma decisão simples por um dos pólos, com a ultrapassagem da fronteira [...] O interesse [da autoficção] é romper com as comportas, as eclusas, os compartimentos dos gêneros com que aparentemente se limita, sem pertencer legitimamente a nenhum( NASCIMENTO, 2010, p. 195-196).

Retornaremos, ao fim deste capítulo, a esse debate, trazendo para a discussão nosso objeto de pesquisa, de modo que possamos apresentar de maneira satisfatória nossa hipótese.

## 2.2 O CASO OSWALD DE ANDRADE

Antes de entrarmos na particularidade do texto de Oswald de Andrade, é interessante fazermos um curtíssimo trajeto a respeito da prática das escritas no Brasil chegando até o momento da publicação de *Um homem sem profissão*.

É somente no final do século XIX e início do século XX que se começa uma tradição das escritas de si no Brasil. Isso ocorreu por conta de um grande receio frente ao autobiográfico, sendo tido como ideal, naquele momento, esquivar-se da

imagem narcísica no intuito de se construir uma máscara social notável em prol da perpetuação da memória. Repugnava aos melhores mestres brasileiros que indivíduo escrevesse de si próprio. É nesse sentido que a chamada "autobiografia exemplar" ganha força, ao recontar uma vida digna de registro por mérito e condição social. (JAGUARIBE, 1994).

Outro aspecto que vai marcar esse primeiro momento é a relação dos que se aventuraram a praticar as escritas de si com a construção de uma identidade nacional. Tínhamos uma espécie de síntese em que autobiografia e história do país se confundem. São figuras públicas relevantes no processo de formação dessa identidade que aparecem como nomes que se dedicaram a esse exercício de escrita: Joaquim Nabuco com *Minha Formação*, José de Alencar com *Como e porque sou romancista* e Visconde de Taunay com *Memórias*. Apesar das especificidades de cada um, um traço comum nos chama a atenção: a exposição da existência íntima e privada é cancelada em prol da orquestração da imagem pública e da construção de perfil intelectual próprio. Podemos citar *Como e porque sou romancista* como um exemplo desse modelo. Em seu texto, Alencar nos apresenta a chamada "autobiografia intelectual" na qual "o que está em jogo não são as reminiscências e anedotas de uma vida íntima e pretérita, mas a trajetória de um pensamento" (NORONHA, 2003, p. 8). Ao nos expor uma "confidência inteiramente literária" (ALENCAR, 1959, p. 105), o autor demonstra uma forte vontade em explicar sua literatura, seus processos de composição. Temos um escritor com um projeto, um trabalho programático, refletindo sobre sua produção que parece buscar para o país, após uma independência política, uma independência literária. Toda a narrativa de Alencar se organiza em torno da explicação e da defesa do seu projeto como escritor original, fundador de uma literatura propriamente nacional. O que importa, no texto do autor romântico, é a trajetória e justificativa não de uma vida, mas de um pensamento.

A partir da década de 1940, outros escritores de renome assumem para si o empreendimento das escritas de si. Graciliano Ramos vai publicar seu relato de infância sob o título *Infância*, e posteriormente, sua obra mais conhecida desse modelo de escrita, *Memórias do Cárcere*. Augusto Frederico Schmidt publica *Galo Branco* e Manuel Bandeira apresenta o *Itinerário de Pasárgada*. Nesse momento, encontramos uma mudança: não há mais a predominância da autobiografia exemplar e sua retidão, abrindo-se espaço para confissões, revelações de traumas

sofridos e as mais diversas percepções de mundo. É o caso de Graciliano Ramos, que, nos dois livros mencionados, nos traz um universo de violência, hostilidade e opressão. Ambos os textos se comunicam: as injustiças vividas e narradas em *Infância* encontram ressonâncias nas cicatrizes deixadas por sua convivência na prisão expostas em *Memórias do Cárcere*.<sup>20</sup> Um ambiente marcado pela violência do pai e a indiferença da mãe e do resto da família pode ser projetado sobre a arbitrariedade e abusos do Estado Novo. A injusta surra levada pelo menino, ao receber a culpa por conta do desaparecimento do cinturão do pai, reflete a condenação do homem, feita mediante ausência de provas. As evocações presentes no relato de infância dialogam com os absurdos que perpassam as lembranças da prisão.

As minhas primeiras relações com a justiça foram dolorosas e deixaram-me funda impressão. Eu devia ter quatro ou cinco anos, por aí, e figurei na qualidade de réu. Certamente já me tinham feito representar esse papel, mas ninguém me dera a entender que se tratava de julgamento. Batiam-me porque podiam bater-me, e isto era natural. (RAMOS, 1995, p. 29).

Traços semelhantes a esses, em que há um desnudamento maior por parte do autor, presentes nas narrativas de Graciliano, já se mostram bem distintos daquilo que foi praticado na virada do século e apontam para uma diversidade da prática das escritas de si no território nacional — o que viria a se confirmar com o passar dos anos.

Inserindo-se no processo descrito acima, no ano de 1954, Oswald nos traz *Um homem sem profissão. Memórias e Confissões. Sob as ordens de mamãe*. Trata-se do primeiro e único volume escrito e publicado de um projeto maior, que contaria com outros três textos: cada um dedicado a um determinado período de sua vida. Seriam eles: *O salão e a selva*, abordando o movimento modernista, a Semana de Arte Moderna e a Antropofagia; *O salão das catacumbas*, englobando os anos 1930 e início de 1940, durante suas experiências políticas e, por fim, *Para lá do trapézio sem rede*, que tinha em vista a fase de sua vida a partir de seu encontro com Maria Antonieta d'Alkmin, sua última esposa.

---

<sup>20</sup>Vale ressaltar que, no capítulo 34 do segundo volume de *Memórias do Cárcere*, Graciliano Ramos diz que o impulso para a escrita de *Infância* se dá justamente durante sua experiência carcerária. Ao relatar a convivência com os outros companheiros de cela e as histórias de sofrimento que contavam, Graciliano nos diz "a lembrança deles me instigava me instigava a fazer um livro sobre a bárbara educação nordestina" (RAMOS, 1987, p. 444).

Oswald nos apresenta, nessa exclusiva vinda a público, sua infância, adolescência e início de vida adulta. Dentre essas lembranças surgem a relação com os pais, o ambiente religioso da família, seus primeiros contatos com a escola, literatura e folclore, além de sua viagem à Europa, confessando um deslumbre que nutria pelo continente. Passam pelo texto sua iniciação sexual, suas paixões, amores e o nascimento de seu primeiro filho. A São Paulo daquele tempo e as figuras que por ela transitavam também aparecem em suas memórias. Mais próximo do fim da narrativa, personagens que marcariam o Modernismo brasileiro como Mário de Andrade, Anita Malfati e Di Cavalcanti já estão em suas relações artísticas e pessoais.

O que nos chama a atenção, em um primeiro momento, é a estrutura de seu texto, que parte de um formato mais convencional que cobre do início até a metade, mudando para modelo mais fragmentado e experimental, semelhante ao que foi praticado em seus romances *Memórias Sentimentais de João Miramar* e *Serafim Ponte Grande*. Nesse sentido, uma quantidade considerável do total de páginas é dedicada ao período que cobre sua infância e primeira adolescência. A partir do momento que a narrativa adentra na vida adulta, já em seus contatos com círculos literários, temos uma diminuição do tempo em anos e um aumento nas páginas dedicadas a meses e dias específicos.

Oswald de Andrade interpola, na narrativa, segmentos longos e curtos, de maneira que aqueles mais subjetivos, relacionados à família e à infância, se fazem mais longos; e aqueles mais sintéticos têm cunho mais literário ou jornalístico e situam-se no início da fase adulta (MACIEL; TEIXEIRA, 2013, p.143).

Em seu “Prefácio inútil”, Antonio Candido já adiantava essa peculiaridade presente na narrativa de Oswald.

Vale notar, no presente volume, certa dualidade do autor em face de suas memórias. Na primeira parte, quando a pesquisa do passado vai encontrar o próprio nascedouro de suas emoções, percebemos um trabalho atento da inteligência, organizando os dados da memória num sistema evocativo mais inteiro. À medida, porém, que vai passando à idade adulta, e o material evocado corresponde a uma fase de personalidade já constituída, a elaboração sistemática cede lugar à notação (CÂNDIDO, 2002, p. 14).

É justamente nessa primeira parte que encontramos a inclusão da obra de Oswald em uma certa tradição das escritas de si, o chamado relato de infância.

### 2.2.1 O relato de infância em *Um homem sem profissão*

O relato de infância se configura como um dos principais procedimentos a que os memorialistas recorrem na busca por estabelecer uma origem particular ou evidenciar a singularidade de sua personalidade. Configurando-se atualmente como um gênero autônomo, constituía inicialmente a primeira etapa de um empreendimento memorialístico, sendo parte essencial de todo texto que tenha tal pretensão. Nesse sentido, Lejeune (1986) aponta um grande problema comumente enfrentado pelos praticantes das escritas de si: por onde começar o relato?

Uma dupla resposta atende a esse questionamento. Há aqueles que partem das lembranças mais longínquas e aqueles que buscam se inserir em um contexto que os antecede e que a ele dão continuidade ou não através da evocação das figuras parentais.

Um bom exemplo dessa escolha está em Rousseau nas suas *Confissões*—consideradas por Lejeune paradigma da autobiografia moderna. O autor de *O Contrato Social* começa sua narrativa com uma espécie de romance de seus pais, retratando uma vida plena de felicidades, que seu nascimento veio interromper, uma vez que a morte de sua mãe se dá em consequência do parto. “Custei à vida de minha mãe e meu nascimento foi o primeiro de meus infortúnios<sup>21</sup>” (ROUSSEAU, 1972, p. 8, tradução nossa), nos escreve Rousseau atribuindo a tal fatalidade o sentimento de culpa que carrega ao longo de sua vida.

Outro exemplo está em Sartre que, de maneira semelhante a tantos outros autobiógrafos, inicia seu *As palavras* pela origem de seus familiares, com o objetivo de chegar ao centro da narrativa, ele próprio.

Jean-Baptiste [seu pai] quis ingressar na Escola Naval, para ver o mar. Em 1904, em Cherbourg, oficial de marinha e já roído pelas febres da Cochinchina, conheceu Anne-Marie Schweitzer, apoderou-se daquela mocetona desamparada, desposou-a, fez-lhe um filho a galope, eu, e tentou refugiar-se na morte<sup>22</sup> (SARTRE, 1964, p.16, tradução nossa).

O que encontramos é um procedimento clássico das escritas de si, presente especialmente nesse tipo de relato. Essa imagem do encadeamento de gerações,

<sup>21</sup> No original: Je coûtai la vie a ma mère, et ma naissance fut le premier de mes malheurs (ROUSSEAU, 1972,p. 8)

<sup>22</sup> No original: Jean Baptiste voulut préparer Navale, pour voir la mer. Em 1904, à Cherbourg, officier de marine et déjà rongé par les fièvres de Cochinchine, il fit la connaissance d’Anne-Marie Schweitzer, s’empara de cette grande fille délaissée, l’épousa, lui fit un enfant au galop, moi, et tenta de se réfugier dans la mort. (SARTRE, 1964, p.16).

com a inserção de um "eu" em um contexto narrativo anterior a que esse "eu" dará continuidade está presente em diversos textos. Assim, "ao construir sua narrativa individual, o eu desvenda, reinterpreta, questiona e até contraria a narrativa anterior, assumindo uma posição de continuidade ou de recusa em relação a ela" (NORONHA, 2003, p. 55).

Com dissemos anteriormente, há dois modos recorrentes de se iniciar um relato de infância: a inscrição de um eu em uma linhagem genealógica e outro no qual temos uma busca pela lembrança mais distante. Ambos estão presentes em *Um homem sem profissão*; no entanto, o que inicia de fato a narrativa é este segundo tipo.

A mais longínqua lembrança que tenho de vida pessoal, destacada do cálido forro materno que me envolveu até os vinte anos, foi de caráter físico sexual, evidentemente precoce. Está ela ligada à casa em que morávamos na Rua Barão de Itapetininga, de jardimzinho ao lado. Sentando-me à porta da entrada e apertando as pernas, senti um prazer estranho que vinha das virilhas. Que idade teria? Três ou quatro anos no máximo.

Acontecem terem as crianças ereção no primeiro mês de vida e iniciarem um inútil período de masturbação, enquanto homens de quarenta anos e menos perdem estupidamente a potência para viver dezenas de anos como cadáveres. **Obra de Deus — querem os padres e as comadres. O limite, o tabu dos primitivos. A adversidade metafísica. O malefício eterno e presente que todas as religiões procuram totemizar.**

Assim, cedo mergulhava eu nesse maravilhoso universo da bronha onde permaneci virgem até quase a maioridade (ANDRADE, 2002, p. 36-37, grifo nosso).

Oswald nos apresenta uma lembrança de caráter físico para dar impulso à sua rememoração. A busca por evidenciar, desde o início, uma singularidade de uma personalidade já aparece. O autor inscreve-se no perfil comum de uma criança em sua relação com a descoberta dos prazeres da masturbação. Apesar disso, já temos assinalado aquilo vai ser uma constante em sua narrativa: a relação direta com a temática presente em seus escritos ensaísticos. Ele parte de um apontamento aparentemente simples — a masturbação — para buscar as bases da construção de um pensamento: o grande e alegre esforço para a libertação do tabu e sua consequente transformação em totem. Fato que se dá do seguinte modo: “em vez de consagrar as forças estranhas e superiores, convertendo-as em tabu, devemos totemizar tudo aquilo que é considerado tabu” (SCHWARTZ, 2011, p. 255). Oswald prossegue sobre sua infância:

Fora dessa sensação, minha vida de criança seguia o trem da existência familiar. Soube cedo que era filho único, que perdera um irmãozinho que não me lembro de ter conhecido. Que meus pais, particularmente, mamãe rezavam muito a Deus e faziam promessas aos santos de sua devoção. [...]. Disso eu me lembro — novenas, missas solenidades católicas. Cedo me atiraram ao ritmo cantado das ladainhas e ao incenso das naves. Fui criado evidentemente para uma vida terrena que era simples trânsito, devendo, logo que Deus quisesse, incorporar-me às suas teorias de anjos ou às suas coortes de santos. Os brinquedos de sexo em nada atrapalhavam meu grave destino. [...] **Tinha medo de ser surpreendido e sofrer repressão. Mas, de fato, não acreditava no pecado. De seus exorcismos, supersticiosamente, guardava apenas o rito. E era muito. Confessava? Sim. Como os outros. Cheguei já homem a comungar para obter notas para certos colegas obtusos ou malandros da Faculdade de Direito. Simples comércio com o mito que meu invencível sentimento órfico cultivava** (ANDRADADE, 2002, p. 39, grifo nosso).

Longe de procurar encontrar na criança a explicação do homem, o interesse desse tipo de narrativa — como das escritas de si no todo — consiste em captar o modo como cada autor constrói seu mito pessoal. Nesse sentido, “se há alguma ‘verdade’ nos relatos de infância, esta não se encontra nos acontecimentos evocados e em suas consequências, mas, inversamente, na recomposição desses acontecimentos à luz do presente do sujeito que escreve” (NORONHA, 2012, p. 50). Ou seja, o que temos não se trata de uma simples evocação nostálgica do passado, mas de uma leitura de dados empíricos da infância que são transfigurados a partir do projeto do escritor. No caso, é o Oswald dos anos 1950 quem vai dar contornos e tintas a essa lembrança. Na passagem citada, uma expressão nos chama a atenção: “sentimento órfico”. Definido pelo próprio autor como “crise de catolicismo mais do que crise de religião, pois tendo da Igreja a pior ideia, nunca deixei de manter em mim um profundo sentimento religioso de que nunca tentei me libertar” (ANDRADE, 2002, p. 85), é apresentado, em outros textos, como um sentimento inato, que independe de tempo ou local. Trata-se de uma dimensão humana da qual ninguém escapa, não havendo distinção entre um povo civilizado e uma tribo indígena.

Ele [sentimento órfico] dá bases às construções simbólicas que medeiam nossa convivência com o incompreensível são os medos e as esperanças que alimentam nossas crenças, ou, ainda, uma espécie de ‘religião natural’ ou ‘vontade de crer’ (COSTA, 2013, p. 76).

Oswald parte de recordações de sua infância para confirmar isso que chama de sentimento órfico, apontando para a singularidade de sua personalidade. Nesse

sentido, ele evoca passagens nas quais expõe o profundo ambiente religioso ao qual era exposto. Vamos a um exemplo:

[...] Era essa santa moral que presidia aos destinos da família e da prole. Mas Deus existia e acabou-se! Existiam e agiam também os santos. Santos pra tudo. Nas trovoadas Santa Bárbara e São Jerônimo, esse terrível asceta da alta Idade Média. Santa Luzia para os mal olhos, Santa Clara contra a meteorologia etc. Quando uma barata surgia no soalho gritava-se por São Bento. São Bento protegia contra as feras. Todo esse dicionário de totemismo órfico presidiu e explicou o mundo ante meus olhos infantis. E estava tudo certo para meus pais, que mantinham relações com o infinito. A providência divina agia sempre. Por que negar a importância terapêutica de toda religião? E particularmente da prece? Quando Seu Andrade orava, sentado no grande leito, diante do cheiro do café, nada mais fazia do que haurir forças para áspera de seus dias (ANDRADE, 2002, p. 71).

Lembrando, mais uma vez: “é o presente que é o centro: a reconstrução histórica é um meio de se definir hoje<sup>23</sup>” (LEJEUNE, 1986, p.124). São as necessidades do presente que dão significado àquilo que se evoca. Assim, Oswald projeta sua infância como um *locus* de sedimentação dessa constante humana, esse instinto impossível de se descolar do homem chamado sentimento órfico.

A quantidade e a qualidade do órfico católico que me ofereceram foram fracas e sobretudo mal escudadas pela apologética cristã e sua absurda e hipócrita moral. Desde cedo, me entrou pelos olhos a incapacidade de transformação do homem pelo cristianismo ou de sua ação regeneradora. O número de rezadores pecaminosos e padres sujos era demasiado para poder iludir mesmo minha desprevenida adolescência. Aliás, os sacrifícios exigidos por mamãe, a abstinência da carne, terços inteiros rezados de joelho, guardas chatíssimas do Santíssimo, tudo acrescentava à antipatia por aquele culto cheio de sermões horrorosos, missas maçantes e confissões paliativas (ANDRADE, 2002, p.86).

Além da explícita crítica à Igreja como instituição, Oswald parece buscar demonstrar a especificidade de seu sentimento órfico, pois, mesmo imerso em um ambiente marcado pelo catolicismo, sua vontade de crer destoa daquela praticada por sua família. O que atravessa seu texto tem a ver com a imanência do perigo, um sentimento que tem ligação direta com uma concepção trágica da vida, como vemos em “Ainda o Matriarcado”: “o homem flutua e flutuará, sempre enquanto for homem, nas dobras da dúvida, no mistério da fé e no imperativo da descrença, no abismo órfico que o acompanha do berço ao túmulo” (ANDRADE, 2011c, p. 309). É uma

---

<sup>23</sup> No original: “c’est le present qui est le centre: la reconstruction historique n’est qu’un moyen de se définir aujourd’hui” (LEJEUNE, 1986, p. 124).

dimensão que o homem da cultura antropofágica assume para si ao afirmar dionisiacamente a vida transformando todos os tabus em totens. Oswald faz uso de parte de sua rememoração na tentativa de dar forma a um conceito, que atravessa outros de seus textos. Talvez a passagem que melhor nos dê a dimensão dessa busca por uma formulação seja a que relata o momento em que recebe a notícia da morte de sua mãe.

Estava eu, de novo, diante do velho oratório doméstico, com suas fulgurações de prata e cabelos dum Cristo de paixão, entre imagens de santos de todos os tamanhos. E sentia, desta vez, que aquela era uma célula de paixão vazia de significação e muito pouco digna de respeito. Por trás do oratório não existia mais nada. A parede, em vez do céu prometido. Nenhuma ligação metafísica unia aquelas figurações baratas a um império supraterrâneo. Nada, nada, nada.

Não tinha chegado eu às convicções que hoje mantenho, como conquista espiritual da Antropofagia, de que Deus existe como adversário do homem, ideia que encontrei formulada em dois escritores que considero ambos teólogos — Kirkegaard e Proudhon. São dois estudiosos da adversidade metafísica que se avizinham da formulação do conceito primitivo sobre Deus, que é afinal o tabu, o limite, o contra, que as religiões todas tentam aplacar com seus ritos e sacrifícios (ANDRADE, 2002, p.119).

Chegamos talvez ao cerne dessa busca por uma formulação: a relação direta entre seu sentimento órfico e a Antropofagia. Quando vemos em “A crise da filosofia messiânica” a afirmação: “a vida é devoração pura. Nesse devorar que ameaça a cada minuto a existência humana, cabe ao homem totemizar o tabu. Que é o tabu senão o intocável, o limite?” (ANDRADE, 2011a, p.139), nossa compreensão da força de tal relação fica mais clara. A leitura do próprio sentimento órfico que Oswald tenta elaborar nada tem a ver com uma metafísica salvacionista de um socorro supraterrâneo e toda sua concepção de mundo eterno frente à inevitabilidade da morte, pautada em uma lógica messiânica da recompensa e do castigo. É o que encontramos em “A marcha das utopias”:

Não se encontra, já disse, nem um aglomerado primitivo, nem um povo civilizado destituído de religião. Isso, está claro, não vem provar nada a favor deste ou daquele culto. O que persiste no fundo é o sentimento de sagrado que se oculta no homem, preso ao instinto da vida e ao medo da morte (ANDRADE, 2011b, p. 255).

Pelo contrário, é a recusa de que a ideia é superior aos sentidos, a assunção de que a vida é devoração pura, o “sim” diante dos perigos dela derivados e a consciência da mortalidade que compõem seu sentimento órfico. O que temos é um reencontro com “nossa eterna irracionalidade” (ANDRADE, 2011b, p. 254), um

difuso sentimento que “não implica em nenhuma separação, nenhuma sacralização” (STERZI, 2011, p.447). Tudo isso corresponde à volta da filosofia ao medo ancestral da finitude.

A angústia de Kierkegaard, o cuidado de Heidegger, o sentimento de naufrágio tanto em Mallarmé como em Karl Jaspers, o “Nada” em Sartre, não são senão sinais da volta da Filosofia ao medo ancestral ante a vida que é devoração. Trata-se da concepção Matriarcal do mundo sem Deus (ANDRADE, 2011g, p. 219).

Para além do já citado caráter trágico, podemos chegar, contando também com “A crise da filosofia messiânica”, a uma conclusão de que se trata de uma consciência lúdica, distante de qualquer marca de negação da vida e em prol de todo fazer artístico inovador que exercite o direito da possibilidade.

O homem, um animal fideísta, animal que crê e obedece, chegou ao termo de seu estado de Negatividade. [...] O homem é o animal que vive entre dois grandes brinquedos — o Amor onde ganha, a Morte onde perde. Por isso inventou as artes plásticas, a poesia a dança, a música, e teatro, o circo e, enfim, o cinema. [...] A arte livre, brinco e problema emotivo, ressurgirá sempre porque sua última motivação reside nos arcanos da alma lúdica (ANDRADE, 2011a, p. 201-202).

Oswald faz de passagens de suas memórias uma busca ensaística por um conceito que traduz uma afirmação de sua Antropofagia.

Ao que tudo indica, Oswald buscou uma metáfora para a ancestral presença do místico e do sobrenatural na vida humana, a contrapelo da raiz metafísica comum à religião e à filosofia na tradição ocidental. Nesse sentido, é interessante notar que o sentimento órfico alude a um culto arcaico, ligado à figura de um poeta-cantor ( e não a de filósofos ou sacerdotes) e que, de resto, é anterior à ideia da superioridade do intelecto sobre as sensações no entendimento dos mistérios religiosos ( COSTA, 2013, p. 77).

Para termos uma melhor ideia de como o texto de *Um homem sem profissão* atua em complementaridade com outros escritos ensaísticos, trazemos duas passagens que datam do mesmo ano — 1954. A primeira consta em um ensaio intitulado “Do órfico e mais cogitações”. Nele, Oswald nos diz:

sendo a religião uma dimensão do homem, uma constante absoluta de sua alma, ela toma, levadas por circunstâncias, esta ou aquela direção. Hoje, por exemplo, com a derrocada de certos cultos oficiais, a necessidade de cultuar alguma coisa transferiu-se. Passaram a ser fenômenos religiosos o futebol, o festival de cinema, Endeusados são Malenkov e Mao Tse-tung

como fizeram Lênin e Stálin, Mussolini e Hitler. Deuses são os pretões do pé de ouro que substituíram os sábios e os santos nas páginas dos jornais e das revistas, Deuses são Greta Garbo, Joan Crawford, Carlito (ANDRADE, 1992b, p. 289).

Por sua vez, em suas memórias, a explanação acerca do citado conceito aparece da seguinte maneira:

Penso que é uma dimensão do homem. Que dele ninguém foge e que não se conhece tribo indígena ou povo civilizado que não pague este tributo ao mundo subterrâneo em que o homem mergulha, A religião existe como sentimento inato que através do tempo e do local toma essa ou aquela orientação, este ou aquele compromisso ideológico e confessional, podendo também não assumir nenhum e transferir-se numa operação freudiana. O Positivismo fez disso uma experiência definitiva. Augusto Comte, com todo o rigor materialista e matemático de suas convicções, acabou místico e metafísico como qualquer Papa. Em vez de sacrificar à Nossa Senhora de Lourdes, sacrificou à Clotilde de Vaux. A esse instinto, que é impossível deslocar do homem, chamo, como já disse, de sentimento órfico; Hoje a política, a cena, o esporte, também criam divinizações e mitos. Vide Lênin, Mussolini, Hitler, Stalin, os futebolistas, as estrelas. Apenas, os homens querem ver de perto seus deuses (ANDRADE, 2002, p. 85-86).

Um terceiro excerto, esse presente em “A crise da filosofia messiânica”, pode ser trazido de modo a evidenciar o trabalho e insistência de Oswald de Andrade ao se debruçar sobre o tema

Hoje, em larga escala, esse sentimento se transfere para a religiosidade política (Hitler, Mussolini, Stálin) ou para a filosofia do recorde nos esportes, como na moda ou na iconografia cênica (Carlitos, Leônidas, os costureiros). Cansamo-nos de adorar e temer o que se escondia atrás das nuvens. O Para-raios liquidou com Júpiter. Hoje os homens querem ver os deuses de perto (ANDRADE, 2011b, p. 227-228).

A semelhança é clara. Tratam-se de escritos produzidos em uma mesma época. No entanto, por mais que se interseccionem, cada um deles foi direcionado a uma produção específica. O que Oswald faz é elaborar um conceito como um todo, difundindo-o por diversos textos, ao mesmo tempo em que traça sua relação específica com ele.

Paralelamente a essa busca por forjar um conceito via seu relato de infância, temos o procedimento da inserção de um “eu” em um encadeamento de gerações, em uma linhagem familiar. Para isso, Oswald parte de uma história atribuída à sua mãe acerca da suposta origem nobre de sua família.

Minha mãe, atacada de asma, permaneceu anos deitada a um sofá de palhinha, entre almofadas, na sala de jantar, coração de casa. Dali ela dirigia os serviços simples da vida, me esperava e a Seu Andrade, e rezava pedindo a Deus impassível a solução feliz dos negócios.

Falava sempre da família e assim viera a saber que éramos descendentes dos “Fidalgos de Magazão”. Lenda ou fato? Não importa. Há entre ambos a diferença que vai da verdade à realidade. A história da nossa ascendência vinda dos “Fidalgos de Magazão” ficou no fundamento de nossa secreta luta de bravura e estoicismo. **A verdade é sempre a realidade interpretada, acompanhada a um fim construtivo e pedagógico, é a *gestlat* que suprime a dispersão do detalhe e a inutilidade do efêmero [...].** Daí viria a origem amazonense de nossa família. Seria ela uma das poucas que, depois de suportar as guerras africanas, atravessaram incólumes as pragas da dádiva real, na beira de um rio sem cabeceiras. Isso nos fins do século XVIII[...]. Isso era o que contava a voz vinda do sofá de palhinha. Realidade? Lenda? Meu primo Paulo Ingles de Souza, que sempre confirmara a nossa origem nobre, dizendo que pertencíamos a uma dessas famílias a quem Dom José “dera o Amazonas” em paga do devotamento guerreiro às armas de Portugal em África, agora tem-se mostrado hesitante nas suas pesquisas genealógicas, não encontrando ligação direta de nossa gente com o grupo de exilados. Parece que não há nosso nome entre os párias do século XVIII. Talvez tenha havido uma ascendência feminina . Seja ou não, foi esse o suporte moral que nos legou a tradição avoenga.

A vocação de fidelidade e de heroísmo vinha do sofá e da voz. A casa era silente e calma porque não tinha crianças. Nisso talvez se fundamente minha contínua vontade de viver afastado de tudo, apesar dos inúmeros *raids* que fui e sou obrigado a realizar nas minhas lutas infindas (ANDRADE, 2002, p. 54-56, grifo nosso).

Mais uma vez acompanhamos a intromissão do ensaísta na rememoração. Sabemos que, a essa altura — quando trabalha em *Um homem sem profissão* —, Oswald já havia abandonado as máscaras do poeta-romancista, líder de vanguarda e militante marxista, assumindo uma postura de um pensador-ensaísta, que se dedica a assuntos que visam tanto à retomada e à reavaliação da Antropofagia como ao seu trajeto intelectual. Nesse sentido, Oswald recorre à imagem mítica — que ele diz partir de sua mãe para — a afirmação de um perfil singular, que, ao seu modo, dá continuidade a uma linhagem. Temos aí construção e a transmissão de um mito pessoal: Oswald, um homem das lutas várias, que carrega no sangue essa marca. Nosso autor ainda reflete sobre os conceitos de verdade e realidade que sempre surgem quando se movimenta esse tipo de narrativa ao nos deixar claro de que não se trata de verificar a veracidade desses fatos, mas de uma finalidade que deles pode ser extraída, importando mais a seleção de valores do que a investigação daquilo que seria a realidade. Nesse sentido, o presente surge como tempo decisivo em que se coloca em contato passado e futuro. Assim, temos a desimportância da diferença entre lenda e fato, “pois da mistura entre tempo real e tempo ficcional o saldo é a insistente (re)afirmação do fazer literário antropofágico,

através da descontinuidade temporal” (MACIEL; TEIXERA, 2013, p. 146). Chega-se a uma síntese em que diferentes tempos se articulam, possibilitando a reinvenção das relações que se tem com o passado ou “uma interrupção da história para uma nova história” (STERZI, 2011, p. 441). Nos dizeres do “Manifesto Antropófago”: “Contra a Memória, fonte dos costumes. A experiência pessoal renovada” (ANDRADE, 2011d, p. 73). O que percebemos é um “eu” que vive no presente e se projeta no futuro, ao decidir sobre a significação de seu passado.

Essa mesma construção que nos apresenta um homem combativo, apesar dos percalços e adversidades, se dá quando Oswald narra sua relação com o ambiente escolar.

Dessa época, resta ainda a reminiscência da primeira escola. Aos seis ou sete anos, fui matriculado na Escola Modelo Caetano de Campos, no mesmo prédio de hoje, à Praça da República, sem o último andar que, sob os olhos dos Amigos da Cidade, estragou a harmonia arquitetônica do conjunto, edificado por um engenheiro italiano.

Tive como professoras D. Ormindá da Fonseca, que chamávamos “perna fina e coxa seca” e que me dizem que ainda está viva, e mais D. Isabel Ribeiro, excelentes mestras. Depois passei por Seu Carvalho, que era um ateu danado. Tanto que deu origem a uma salvadora denúncia que levei imediatamente à minha mãe. Ele tivera a audácia de afirmar que Deus era a Natureza. Fui logo retirado daquele antro de perdição. O que eu detestava não era o apressado e teso spinozista Seu Carvalho. Eram os meninos que me chamavam de “curumiro”, porque eu denunciara um que por pouco não esmagava meu dedinho no portão de ferro. Era da ginástica que eu fugia, gordinho e refratário. Eram as solenidades e as festas agitadas e interminas, onde uma vez quiseram me obrigar a recitar um poema à professora, feito em meu nome por um poetastro do Nordeste que se hospedara em casa de minha tia e vivia espreguiçado numa cadeira de balanço. Eram os horários cheios que eu conseguia escapar com ânsias de vômito na saída matinal para a aula. — Oswaldinho está doente! Lá eu ia para cama em vez de para escola.

Mas alguma coisa ficou de imenso em minha alma de criança, daquele edifício limpo, branco, higienizado. Foi o canto dos alunos que me embriagava. As vozes claras cantavam confusamente a palavra liberdade. E diziam:

“Das lutas, na tempestade,

Abre as asas sobre nós”

Esse clarão presidiu até hoje toda minha vida. **Como poucos, eu conheci as lutas e as tempestades. Como poucos, eu amei a palavra liberdade e por ela briguei** (ANDRADE, 2002, p. 52, grifo nosso).

De início, chama-nos a atenção o modo inteiriço como essa rememoração é estruturada. O homem que narra do presente, no intuito de conferir uma significação mais forte a essas lembranças, realiza um trabalho atento da inteligência em sua

técnica narrativa para melhor compor uma maneira de se definir. O Oswald, homem das lutas, que está em uma singular empreitada memorialística, recorre a essa infância de modo a apontar e recuperar traços que o marcam. Os dados empíricos por ele movimentados só ganham sentido a partir dos imperativos que impulsionam a sua escrita. Assim, nessa primeira parte, ele trabalha, de maneira bem particular, dentro de um procedimento canônico das escritas de si, que consiste em relatar “como um outro que ele era tornou-se, de certa forma, ele mesmo” (MIRANDA, 2009, p. 31). O que vemos é uma criança que, inserida em um determinado ambiente, demonstra ser dotada de uma capacidade de absorver, triturar e recompor o mundo a sua volta, trazendo para si uma força a partir de um mínimo oferecido<sup>24</sup>. Mais uma vez lembramos que é o projeto do escritor que vai guiar sua rememoração. Oswald estava no já mencionado processo de retomada da *Antropofagia* e *Um homem sem profissão* se inscreve nesse contexto. Nesse sentido, parte considerável de seu relato de infância e do texto como um todo apresenta uma ligação com questões centrais da *Antropofagia*.

Um fator que salta aos olhos, ao longo da narrativa, é uma insistência de Oswald em expor o profundo ambiente religioso e a imensa proteção que marcaram sua infância. Ao descrever o momento em que recebe a revelação de como são concebidos os bebês, temos, mais uma vez, um exemplo disso.

O copeiro mulato, João Justino da Conceição, do “bumba-meu-boi”, foi quem me fez presente dos segredos da vida que eu ignorava profundamente. Uma noite, quando eu tinha sobre a mesa de jantar livros e cadernos abertos, ele veio até mim e, sabendo que meus pais já tinha se retirado para quarto, sussurrou na casa silente:

— Eu sei como é que faz filho. Não é passarinho que traz, nem vem do céu. Eu protestei incrédulo e ele reafirmou a revelação. Acredito ter sido esse o maior trauma da minha idade escolar. Pedi detalhes. Ele deu:

— Sai uma água grossa do homem outra da mulher. É gostoso!

Até hoje ficou marcado em mim esse choque que derrubava a santidade do sistema familiar. Era inadmissível que tenha acontecido em relação à gente direita, a meus pais, meus avós. Desde então, o mundo para mim perdeu uma perna, ficou manquejando. A inocência, que eu era cautelosamente criado, desmoronou roçando em cinismo. Minha mãe, em matéria de educação sexual, chegara apenas a uma extraordinária concessão. O filho nascia na barriga, mas vinha a parteira e cortava pelo meio o inchaço, depois costurava tudo e a mulher sarava e criança ficava ao lado. (ANDRADE, 2002, p. 62).

<sup>24</sup> Antonio Candido em “Digressão sentimental sobre Oswald de Andrade” nos diz: “Devoração não é apenas o pressuposto simbólico da Antropofagia, mas seu modo pessoal de ser, a sua capacidade surpreendente de absorver o mundo, triturá-lo para recompô-lo” (CÂNDIDO, 2004b, p. 49).

A exposição desse choque, que, em seu entender, causa a perda da inocência, também ganha contornos de inteireza. A coesão e clareza estrutural dessa memória apresentam o mesmo trabalho citado anteriormente, tudo é muito bem amarrado, transparecendo, a princípio, uma preocupação em conferir um molde convencional às suas memórias.

Apesar de parte do texto apresentar tal estrutura lógica, os fatos e as pessoas que nela comparecem não são expostos em um sistema frio de ordenação e observação, mas como “modos de sensibilidade” (CANDIDO, 2002 p. 13). Em seu “Prefácio inútil”, Antonio Candido nos explica melhor:

Os que se ajustarem, de um modo ou outro, às leis de sua imaginação (que é sua integridade verdadeira) aparecem favoravelmente deformados com acesso ao grêmio de sua benevolência. Os que de qualquer jeito foram de encontro a elas são projetados segundo uma deformação correspondente e proporcional (CANDIDO, 2002, p.13).

Tal característica já fica evidente em algumas passagens citadas anteriormente. Podemos trazer outra, no sentido de a ilustrarmos melhor. Oswald, mais uma vez, nos apresenta sua relação com o ambiente escolar.

Fui, em 1903, matriculado no Ginásio de São Bento, onde passei a estudar todas as disciplinas entregues a professores civis, entre os quais figuravam o peralta Batista Pereira, genro de Rui Barbosa, e o dr. Afonso d' Escragnole Taunay Filho, filho de Visconde de Taunay, autor de *Inocência*, tão horripelzina e tão célebre [...]. No quarto ano, produziu-se a crise esperada. Encontrei pela minha frente um **professor teutônico, pré-nazista, de peito emproado, purista e autoritário**. Sua figura marcial invadira o ginásio e tomara assento em todas as posições. Era professor tanto de português como de alemão como de grego, de geografia ou matemática. Chamava-se Carlos Augusto Knupell e era um produto da Faculdade de Direito, de que fazia os mais elevados elogios. Para ele, ser bacharel pela escola do Largo do São Francisco traduzia um incalculável penhor de saber e caráter.

A violência da entrada desse homem na vida docente do ginásio repercutiu mal em minha casa. Meu pai tivera uma questão judicial em que o “Doutor Kinipel” tinha sido patrono de seu adversário. Prevenção minha ou não, verifiquei que o homem me olhava duramente e mais duramente me tratava. Vi-me logo condenado a repetir o quarto ano, ameaça que ele fez abertamente em classe. Seria fato difícil a promoção de quem caísse no seu desagrado [...]. Diziam que era um grande tomador de café e embirrava supinamente com a sujeira dos meus dedos e a desordem dos meus cabelos (ANDRADE, 2002, p.77-78, grifo nosso).

Percebe-se, claramente, a carga e os contornos dados à figura desse professor na forma da projeção de uma crítica à Faculdade de Direito, da qual Oswald sai bacharel, e de qual nutria grande desprezo, considera por ele como um

“simples bastião colonial a transmitir às gerações dominantes o vírus do direito Justiniano, trazido para a livre América pela reação portuguesa” (ANDRADE, 2002, p.129). Outra vez nos deparamos com o processo de afirmação de um pensamento tendo como matéria sua rememoração. O “Doutor Kinipel” simboliza, para o Oswald já idoso, justamente a sombra e o atraso que a escola do Largo do Francisco, “responsável pela legislação reacionária, pela chamada Filosofia do Direito” (ANDRADE, 2002, p. 113), “com seus velhos alunos cretinos e sua tradição miserável” (ANDRADE, 2002, p. 91), anunciava para o Oswald menino.

Vimos que o texto de Oswald — de uma forma bem particular — se insere em uma tradição das escritas de si ao nos trazer um relato de infância que apresenta as duas formas mais recorrentes de se dar início a esse modelo de narrativa: a inserção de um “eu” em uma linhagem com a representação de uma saga familiar e a busca pela lembrança mais antiga. O que vai diferenciá-lo é o modo como é trabalhado. Como nos diz Lejeune (*apud* ESCARPIT; POULOU, 1993) a infância é dotada de uma geometria variável a qual se recorre de acordo com a necessidade presente. Ou seja, não se trata do velho método de se encontrar na criança a explicação do adulto. Como dissemos, em *Um homem sem profissão*, a recuperação e a exposição de fatos e pessoas são filtrados por “modos de sensibilidade” e ativados por um projeto do escritor. Há uma aparente pretensão de transparência referencial e confessional, encobrendo exposição de um pensamento, que continua ao longo de toda a narrativa.

### **2.2.2 Um homem ainda sem profissão**

Quando a narrativa sai da infância e começa a adentrar em sua mocidade, há continuidade da exposição de um pensamento, mas ainda não chegamos ao ponto em que temos a mudança estrutural, em que o texto adquire outros aspectos com seus cortes, elipses e espaços em branco. O que muda é a temática do que nos é narrado. Dos momentos evocados, destacam-se sua iniciação sexual, com as consequentes idas a bordeis, a viagem à Europa e o aprofundamento de sua relação com a literatura.

Após narrar, rapidamente, como foram suas primeiras relações sexuais, com duas hóspedes que estavam em sua casa, Oswald nos apresenta sua passagem pela vida dos bordeis e algumas de suas consequências.

Caí afinal num bordel da Rua Líbero. Procurava, porém, dourar sempre de romantismo, minhas visitas noturnas e rápidas [...].Nenhuma experiência tive, no entanto, de doenças venéreas. Por pura sorte. Pois tinha me atirado às “fêmeas” como todos os rapazes de minha geração. Muitos deles vi se orgulharem de um cancro duro — pura sífilis. Era um atestado de virilidade pegar uma boa gonorréia.

Se escapei disso tudo, tive chatos. Hoje o vocabulário bem-educado que naquele tempo significavam uns incômodos piolhos sexuais que se espalhavam pelo corpo todo. Dava trabalho liquidar essa invasão bichos coçadores com pomada mercurial e grandes banhos. Tudo em segredo. Pois a vida amorosa de minha adolescência diante do ideal de punheteiro de São Luiz. Tudo o que era natural era porco.

Assisti ao desnudamento do homem como da mulher no meu século. Esta coitada, até a minha adolescência, esmagava o corpo entre espartilhos e barbatanas de cintas ferozes. Era preciso tirar dela os últimos traços do natural. Nada de canelas à mostra, nem braços, nem começos saltitantes de seios. Tudo isso era o arsenal do demônio que atravancava o nosso celestial destino. Esmagada em seu espírito, como em sua carne, espirrava dela uma mitra de cabelos muitas vezes postiços sobre os rostos lívidos que ignoravam o *baton* e o *rouge*. Isso fazia a mola do desrecale das noites de núpcias, de onde muitas vezes as recém-casadas saíam de maca, furadas de todos os lados pela potência patriarcal em desespero.

O bordel passou a ser um ideal para a mocidade de meu tempo. Das pensões, escapando à tirania das caftinas, saíram inúmeras senhoras da nossa alta sociedade, pois as profissionais do amor sabiam prender muito mais os homens do que as sisudas sinhás da reza e da tradição.

Casadas, as mulheres transbordavam de gordura em largas matinês, o que fazia os maridos, saudosos de carne muscular e limpa, voltarem aos bordéis. **Uma vida de simulação ignóbil, abençoada e retida por padres e confessores, recobria o tumulto das reivindicações naturais** que não raro estalavam em dramas crus. Um pai matava a filha por que esta amara um homem fora de sua condição (ANDRADE, 2002, p. 98-100, grifo nosso).

O procedimento já é conhecido: em meio à pretensa transparência confessional e referencial, surge a exposição de um pensamento, que, dessa vez, ganha um grande espaço. Quem conhece um pouco da produção ensaística de Oswald próxima à escrita de *Um homem sem profissão* tem uma boa noção do que se trata: a decadência do casamento monogâmico burguês, sustentadas pelas muletas da prostituição e do adultério e contando com o luxuoso auxílio da Igreja. Em “A crise da filosofia messiânica”, Oswald associa essa derrocada e outros aspectos a indícios que criariam condições para a negação do Patriarcado e da cultura messiânica que o acompanha, possibilitando a chegada e implementação da Idade do Ócio e do Ouro, quando “mito e utopia se unem, sob a mediação do Matriarcado, da antropofagia e da técnica” (NUNES, 1979b, p.70). No entender de Oswald, com o desgaste e a inevitável queda dos mecanismos de repressão e suas normas rígidas impostas nos planos sociais e psicológicos, teríamos o retorno ao modo de vida da cultura antropofágica das origens, propiciando ao indivíduo uma

reintegração à sua essência que seria a conciliação do princípio do prazer com o de realidade. Desse modo, a sociedade ingressaria na fase de utopia realizada.

E a utopia, possibilidade de transformar a História em Natureza, de substituir o tempo linear dos acontecimentos pelo tempo cósmico e mítico da repetição, abrange numa só ordem, a cultura naturalizada e a cultura socializada (NUNES, 1979d, p. 48).

Durante sua viagem à Europa entre os amores de Landa e Kamiá — que viria ser mãe de seu primeiro filho, Nonê, — há a revelação do deslumbre nutrido pelo continente. Vemos uma rememoração de um ainda jovem Oswald encantado pelas possibilidades oferecidas pelo dito Velho Mundo, fato que atuaria fortemente sob suas intuições e avaliações acerca da literatura e sociedade.

Paro pra perguntar: — por que **gostava** eu mais da Europa do que do Brasil? Os meus ideais de escritor entraram precocemente nessa tomada de decisão. Tinha-se aberto um novo *front* em minha vida. **Nunca fui com nossa literatura vigente**. A não ser Machado de Assis e Euclides da Cunha, nada nela me interessava. A vida não existia pra mim, tal o arraigo e sábio desprezo que tomei pela Faculdade do Largo do São Francisco (ANDRADE, 2002, p.113,grifos nossos).

A Europa sempre fora pra mim uma fascinação [...]. A irregularidade, a contravenção para que eu nasceria e para a qual eu agora escapava, fugindo também ao cáldo e envolvente agasalho materno [...]. Tudo isso vinha confirmar a ideia de liberdade sexual que doirava meu sonho de viagem, longe da pátria estreita e mesquinha, daquele ambiente doméstico onde tudo era pecado.

Quando “Serafim Ponte Grande”, recém-chegado a Paris, dizia que agora podia trepar, exprimia o meu desafoço. Meu pai me avisara de que as mulheres eram fáceis. Mas, no Brasil, tudo era feio, tudo era complicado. Sem sombra de dúvida, atribuo o número imenso de crimes sexuais aqui praticados pelos ditos “tarados”, dois mil e tantos em cerca de dois anos, a essa contenção **mantida pela nossa mentalidade colonizada**, pelo país sem divórcio e onde, apenas nas classes altas, se esboça um movimento de liberdade de ideias correspondente à evolução moral do mundo. O tarado é filho da falta de divórcio. Na Europa, o amor nunca foi pecado. Não era preciso matar para possuir uma mulher. Não havia lá sanções terríveis como aqui pelo crime de adultério ou sedução. Enfim o que existia era uma vida sexual satisfatória, consciente e livre. Os contos de Maupassant já tinham me elucidado a esse respeito (ANDRADE, 2002, p.114-116, grifo nosso).

A insatisfação que o jovem Oswald mantinha com a situação do país é claramente exposta por meio de sua conhecida crítica à mentalidade colonizada e todo aparelhamento repressivo sob o qual se formou a civilização brasileira, calcada em uma moral que impede qualquer tipo de evolução que desencadearia em uma liberdade plena. É o que nos diz o “Manifesto Antropófago”: “Contra todos os

importadores de consciência. A existência palpável da vida” (ANDRADE, 2011d, p.68,). Desse modo, a atuação em complementaridade de suas memórias em relação ao seu pensamento se faz mais uma vez presente. Ao evocar sua ida à Europa, Oswald realiza a reafirmação de sua crítica à mentalidade daquele Brasil, confuso entre “os estragos de uma nação que se perdera em modelos culturais impostos” (GOMES, 2010, p.47) e buscando ultrapassar os problemas causados pela presença repressora do colonizador<sup>25</sup>. “Contra todas as catequeses” (ANDRADE, 2011d, p. 67) é o mote para a superação da “cultura messiânica, que funciona como base ideológica suportar a condição de escravo” (HELENA, 1983, p.112).

Ainda nesse sentindo, em “Meu testamento”, texto no qual também vemos um retorno e reavaliação da Antropofagia, Oswald nos deixa semelhante visão:

Começarei protestando contra a confusão que se faz entre seriedade do espírito humano e, por exemplo, a sisudez de uma sessão acadêmica com suas ratazanas fardadas e a coleção de suas carecas de louça. Ao contrário disso, nada mais sério que a blague de Voltaire ou de Ilyia Ehenburg, a fantasia de Joyce e o suspeito moralismo de Proust. Ser contra uma determinada moral ou estar fora dela não é ser imoral. Atacar com saúde os crepúsculos de uma classe dominante não é de modo algum ser pouco sério. O sarcasmo, a cólera e até mesmo o distúrbio são necessidades de ação e dignas operações de limpeza, principalmente na era de caos, quando a vaza sobe, a sublitteratura trona e os poderes infernais se apossam do mundo em clamor (ANDRADE, 2011f, p.75).

Outro fator que podemos ressaltar na citação anterior é a questão da avaliação do estado de nossa literatura, considerada também como um reflexo de uma mentalidade colonizada. “Ora, o momento é de reação à aparência. Reação à cópia. Substituir a perspectiva visual e naturalista por uma perspectiva de outra ordem: sentimental, intelectual, irônica, ingênua” (ANDRADE, 2011e, p. 63-64). Em *Um homem sem profissão*, tal reação se dá por meio de um procedimento que está presente em diversas passagens. Trata-se de um jogo, um vaivém, uma exposição

---

<sup>25</sup> Nesse sentido é interessante apontarmos certa diferença em relação ao pensamento exposto em seu retorno à Antropofagia. Estamos falando de sua revisão acerca dos jesuítas, por meio de um elogio da Contrarreforma. Oswald usa da Guerra Holandesa para apontar a vitória de uma concepção comunitária de vida, trazida por uma “religião de caravelas”, frente os representantes da economia, da poupança e do negócio. “Na Guerra Holandesa, vencia, evidentemente, uma concepção lúdica e amável de vida, em face de dum conceito utilitário e comerciante. [...] O deus bíblico, cioso, branco e exclusivista era batido no seu culto reformado pela severidade e pelo arbítrio, por uma massa órfica, híbrida e mulata a quem a roupeta jesuítica dera procissões fetichistas, as litanias doces como o açúcar pernambucano e os milagres prometidos” (ANDRADE, 2011b, p.270).

de traços marcadores de tempo entre o presente da escritura e o passado trazido por essa mesma escritura, que estabelece uma tensão que enfatiza a posição do narrador, superando o modelo estático de reescrita do passado e esclarece seu projeto. Em outro trecho, Oswald diz:

**Os valores estáveis da mais atrasada literatura do mundo impediam qualquer renovação.** Bilac e Coelho Neto, Coelho Neto e Bilac. Houvera um surto de Simbolismo com Cruz e Souza e Alphonsus Guimarães, mas a literatura oficial abafava tudo. Bilac e Coelho Neto, Coelho Neto e Bilac (ANDRADE, 2002, p.125, grifo nosso).

A afirmação da necessidade de uma renovação e de uma reação ao *status* da literatura praticada naquele momento nos é exposta: um cenário estagnado, tanto em termos de poesia como de prosa, evidenciado pelas referências a esses dois escritores. Em um artigo publicado em 1954 — mesma data de *Um homem sem profissão* — pela revista *Anhembi*, nosso autor reitera o que considerava como urgente nas letras brasileiras.

A literatura e as artes eram o que havia de frustrado e cadavérico. Um longo reinado içara sem contestação, ao topo das gloriólas, a dupla Bilac-Coelho Neto. Lembro-me de que, quando ainda menino, viajara com meus pais para Caxambu, aí fui encontrar nas moçoilas locais um apaixonado êxtase pelos versos de Bilac. Havia uma certa Corruxa que recitava pasma a versalhada bem medida e languida do poeta (ANDRADE, 1992f, p.120-121).

Afirmção semelhante aparece ao longo do par Pau-Brasil/Antropofagia<sup>26</sup>. “A reação contra o assunto invasor, diverso da finalidade. A peça de tese era um arranjo monstruoso. O romance de ideias, uma mistura. O quadro histórico, uma aberração. A cultura eloquente, um pavor sem sentido” (ANDRADE, 2011e, p. 64). Oswald continua essa crítica ao modelo de literatura, estabelecido e estacionado daquele momento, quando nos apresenta sua incapacidade de fazer versos que atendiam àquelas especificidades.

Eu nunca conseguira versejar. A métrica fora sempre para mim uma couraça entorpecente. Fizera esforços grotescos para traduzir as perfeições de Herédia.  
Mas Paris — **e aí abriu-se um aspecto da segunda frente** — dera-me o espetáculo da eleição de Paul Fort, vate livre, para príncipe dos poetas

<sup>26</sup>Pode-se encontrar no “Manifesto da Poesia Pau-Brasil” aspectos que, de certa forma, serão intensificados no “Manifesto Antropófago”. Em resumo, pode-se encontrar a Antropofagia em estado embrionário. Como nos diz Haroldo de Campos: “para o olho crítico estes dois textos oswaldianos formam uma peça única, o segundo contido fundamentalmente no primeiro” (CAMPOS, 1976, p.57).

franceses numa noitada do Lapin agile, onde fui cair. **Só assim vim a saber que se tratava, enfim, de desterrar do verso a métrica e a rima, obsoletos recursos do passado**(ANDRADE, 2002, p. 125, grifos nossos).

O que encontramos é a apresentação da descoberta de uma nova estética, uma nova dicção poética que o conduziria à sua poesia Pau-Brasil, “contra a cópia, pela *invenção* e pela *surpresa*” (ANDRADE, 2011e, p.63, destaques do autor) calcada em uma reeducação da sensibilidade, ou melhor, em “uma sensibilidade reajustada” (NUNES, 2011a, p.18) em busca do sentido puro das coisas e dos materiais. Por isso, “desterrar do verso a métrica e a rima” “sem nenhuma fórmula para a contemporânea expressão do mundo. *Ver o mundo com olhos livres*” (ANDRADE, 2011e, p.65, destaque do autor). É a defesa do ajustamento da expressão, do estatuto específico da linguagem em prol da liberação de sua originalidade através da simplificação e depuração formal junto da demonstração de uma consciência de assimilação ativa, permitindo a reinvenção em termos próprios. Oswald nos atesta o que fora sua insubordinação a cânones métricos e parâmetros semânticos por meio da recusa dos estereótipos da tradição, apresentando-se como “perversor convicto dos caminhos institucionalizados para o poético” (HELENA, 1985,p.62), golpeando uma antiga sensibilidade baseada em convenções insuficientes. Nos dizeres Pau-Brasil: “A língua sem arcaísmos, sem erudição. Natural e neológica” (ANDRADE, 2011e, p.61).Ou seja, novamente encontramos a concomitância entre suas

Como viemos repetindo ao longo deste capítulo, não se trata de procurarmos, no texto de Oswald, uma auto-análise nem um retrato do tempo como nos diz Antonio Candido (2002). O que não impede que determinadas figuras recebam algum destaque. É o caso de Emílio de Menezes, com quem — ao lado de Blaise Cendrars — Oswald afirma ter sido palhaço da burguesia, no famoso prefácio de *Serafim Ponte Grande*.

Dois palhaços da burguesia, um paranaense, outro internacional, “ le pirate du lac Lemman” me fizeram perder meu tempo: Emílio de Menezes e Blaise Cendrars. Fui com eles um palhaço de classe. Acoroçado por expectativas, aplausos e quireras capitalistas, meu ser literário atolou diversas vezes na trincheira social reacionária (ANDRADE, 1989, p.10).

Obviamente, de mesmo modo que outros personagens e fatos, Emílio vai ganhar seus contornos específicos e deformações particulares, não figurando como um mero depoimento ou estudo.

Entre velhos e novos não encontrei um só escritor que nessa época me animasse a intenção de renovar letras e artes. Só Emílio podia me interessar porque era um feroz maldizente. Confraternizei com esse baluarte da sátira, apesar de realmente ele nada ter de avançado. Destruía paspalhões e mediocridades, mas era até vagamente católico. Em política, por pobres motivos, pertencia à facção do ditador Pinheiro Machado. Suas teorias sobre o verso eram ridículas e, quando declamava a sério os sonetões desengarrafados de seu empolado parnasianismo, tomava a languidez dum primadona de bigodes. E partia a cara de quem piasse contra a sua impoluta versificação [...]. Com seus belos olhos azuis e seus bigodes brancos em ponta, punha o mundo abaixo diante de qualquer suposto inimigo. Sofria visivelmente de um poderoso complexo de inferioridade social [...] Não havia solenidade científica ou literária, em São Paulo, onde Emílio de Menezes não procurasse meter o bedelho. Recitava sonetos de circunstâncias, que levava preparados. Frequentava Washington Luís, então prefeito, o qual até hoje lamenta nada ter feito em seu favor [...]. Substitui-se ele por muito tempo às minhas primeiras ligações jocosas e marginais (ANDRADE, 2002, p.126-128).

Oswald atribui sua relação com Emílio de Menezes por conta da ausência de um mínimo sopro de renovação, fato já exposto por ele. Ademais, temos uma confirmação de uma figura medíocre, que em nada poderia o acrescentar. Embora, ressalte um certo encanto que Emílio emanava, o que realmente fica é a confirmação da imagem de um palhaço da burguesia.

Lembramos que são os filtros de seu “modo de sensibilidade” que ajustam de uma maneira ou outra — de acordo com sua simpatia — os moldes dos retratos e fatos que comparecem às suas memórias. Isso é exatamente o que faz a respeito de sua amizade com a bailarina Isadora Duncan. Os traços e os contornos deixados por Isadora causam grande impacto naquele que seria o Oswald narrado, então convidado para visitá-la após uma apresentação.

Deixei estonteado o teatro, a gente. Perdi-me de novo na cidade. Atravessei o viaduto velho, custei a estacar. Um endereço me enlaçava. Aquela deusa tinha me mandado dizer que viesse vê-la. Mas como? Ousaria a temerosa empresa? Quem era eu diante da deidade boêmia e esvoaçante que, em plena decadência bailárica, restaurava a dança e abria para o seu século o prenúncio de um renascimento patético da plástica e do ritmo? Quem era eu, o menino que vivia das sopas de Cerqueira César, para afrontar de perto, sozinho e a horas mortas, o gênio andejo da mulher despida que levava o escândalo de seu espírito e o fascínio de sua carne às cinco partes do mundo? Quem era eu, o filho bem educado de D. Inês, o rapaz que tinha família em Caxambu, o matriculado na Lógica do padre Sentroul e no Direito Romano do professor Porchat, para suportar aquele sopro de tempestade shakespeariana! (ANDRADE, 2002, p.150).

Dessa vez, a carga afetiva com a qual traça essa relação recebe todo um trato particular, o que contrasta com outras exposições aqui já mencionadas.

Esse “modo de sensibilidade” participa ativamente de um processo de assimilação do mundo e de seus valores de acordo com a lógica antropofágica da trituração e da recomposição de modo que o produto resultante apresente ou não uma adequação à sua visão. Nesse processo, o impressionismo corresponde à visão criadora do indivíduo que reduz o mundo à sua medida. “Não espanta, pois, que esta não sirva para a dimensão de outros, e os contunda por vezes” (CANDIDO, 2002, p.15).

Dos fatos que dão sequencia à narrativa entre as tensões amorosas com Landa e Kamiá, o momento em que, quando atuava como redator do *Jornal do Comércio*, conhece Mário de Andrade e a famosa defesa que faz da arte Anita Malfatti, após os ataques de Monteiro Lobato, destacam-se dois. Duas mortes. A de seu pai, com quem vinha tendo grandes desavenças, e de Daisy, último de seus amores apresentados nessas memórias.

Sobre a relação com o pai, Oswald sempre tratou de maneira mais fria e distante, diferente da forma com a qual nos falou da mãe, Dona Inês<sup>27</sup>. Isso fica mais evidente quando compararmos as lembranças a respeito do falecimento de cada um. Assim Oswald escreve sobre o fim da vida de Seu Andrade:

A doença do papai agravou-se. Presentimentos me assustam. Ao cair da noite de um dia final de Janeiro, uma enorme borboleta negra e amarela penetrou na nossa sala de jantar, impressionou a todos e aterrando Nonê, que fez cinco anos. Debate-se pelas paredes, pelas vidraças como um agouro. Sai.

[...] A morte de meu pai assombra minha vida. Antes da agonia, ele me trata de louco, instigado pela dupla Kamiá-Sardine. Eu o cerco de todo o carinho. Um padre passionista, da Congregação que ele encheu de terrenos comparece. Uma litania eleva o drama agônico, abre as paredes. Coortes de anjos enchem o ambiente [...].

O transporte do corpo para a câmara funerária armada na sala estamos morando num grande casa de esquina da Rua Augusta.

Faço barba a gilete, sem perceber bem o que se passa. Cornélio Pires e outros amigos comparecem. Padres, Irmãs. A casa se enche de velhos e moços, mulheres, serviçais e senhoras. Sai um grande enterro. **Esta findo o lar de Dona Inês** (ANDRADE, 2002, p.193, grifo nosso).

<sup>27</sup> Em entrevista que data de 1954 — ano de publicação do livro —, Oswald explica: “O livro todo revela um lado saudoso, marcado pela morte de minha mãe, dona Inês, irmã do romancista Inglês de Souza, que partiu uma semana antes de eu regressar de minha primeira viagem à Europa” (ANDRADE, 1990, p. 229).

A descrição da cena do falecimento do pai, embora, obviamente, apresente um tom de lamentação, claramente, não possui a mesma carga emocional que consta na evocação da morte da mãe. Percebe-se um distanciamento existente entre os dois Oswald — o narrador e o narrado — ante a figura paterna. É o lar de Dona Inês que se finda.

Antes do fim da narrativa, encontramos a passagem que talvez traga mais conexões com os convencionalismos da coerência consagrada pela tradição memorialística: o fator confessional. Por mais que tenha apresentado, em outros trechos, algo que possa remeter à confissão, esses não ganham o mesmo teor de dramaticidade que compõe o que citaremos. Trata-se da concordância na realização de um aborto, fato que causaria a morte de Daisy, com que mantinha um relacionamento, mas desconfiava de traição.

Vem o roteiro de minha absoluta desgraça. Daisy é visgo puro. Não tenho a coragem de romper. Ela também não explica nada, não conta não se defende.

Em Junho, ela me diz que está grávida. De quem? Não pergunto. Ela não fala. **Concordamos no aborto.** Ela inicialmente toma uma droga horrenda que não produz efeito.

Na casinha da Rua Santa Madalena passa-se um drama. Uma manhã, conduzo-a à Rua da Glória, à casa da parteira alemã que fez Nonê nascer.

Ela entra comigo na Igreja dos Remédios, à Praça João Mendes, que foi hoje demolida. Anita Malfatti conta-me depois que nos viu nessa hora decisiva, sem perceber, evidentemente, o que se passava.

Espero-a, enquanto se passa num quarto a rápida operação. Levo-a para casa. À tarde, dores. A noite hemorrágica se entragica. Pela manhã, procuro médico. É o meu amigo Briquet quem a faz transportar imediatamente para a Casa de Saúde Matarazzo.

Penso que, depois da raspagem feita, tudo se normalize. Venho pela alameda que conduz ao hospital lendo um matutino quando esbarro com Briquet. Ele para e me avisa que o caso se complicou. Será preciso fazer uma histerectomia, — "Que é isso?" "A extirpação do útero".

Noites hospitalares que nunca mais se apagarão de minha lembrança. As minhas trágicas vigílias se sucedem. Faço vir de Cravinhos, apressadamente, a mãe e o padrasto. O mal atingiu os pulmões. Ela está tísica. Procuro avidamente Monteiro Lobato, que me arranja uma casa em São José dos Campos. Saio como um louco para comprar uma cadeira de rodas. E penso chorando que o ideal de muita vida pode ser uma cadeira de rodas. Solução alto nos corredores do escritório de meu amigo Vicente Rao. Uma crise me deixa à noite semidoido. O Dr. Briquet está no Teatro Municipal. Num dos intervalos penetro na plateia. Estou no meu pijama de alamares. O médico me vê. Levanta-se e me acompanha.

Caso-me *in extremis*. Separação de bens, inutilmente. Dei mais do que tinha aos seus.

O casamento se realizou a 11 de agosto. Alguns amigos. Guilherme, Ferrignac, Lobato. Duas cestas de flores, cujos esqueletos de palha conservo durante anos. O sorriso magoado de Miss Ciclone. Ela ciciza nos travesseiros: — "Que pena!" — O resto... É a agonia e a morte numa fria madrugada de hospital. A 24 de agosto. Esfacela-se meu sonho.

Sinto-me só, perdido numa imensa noite de orfandade. A amada que me deu a vida partiu sem dizer adeus.  
 A francesa que trouxe de Paris veio buscar o dinheiro para outro homem.  
 Landa, que foi o primeiro sonho vivo que me ofuscou, tornou-se a estátua de sal da lenda bíblica. Olhou para o passado.  
 Isadora Duncan estrondou como um raio e passou.  
 A que encontrei, enfim, para ser toda minha, meu ciúme matou...  
**Estou só e a vida vai custar a reflorir. Estou só.** (ANDRADE, 2002, 192-193, grifos nosso).

Dessa vez, o recurso ao sistema evocativo mais inteiriço adquire outra função. O tom ditado pelo narrador Oswald do presente consegue reproduzir toda dor e culpa sentidos pelo jovem Oswald, o narrado, o que confere, ao fim de sua narrativa, toda uma atmosfera de abandono. Novamente, é o vaivém temporal que nos conduz a esse efeito. O uso do presente do indicativo para descrever fatos ocorridos no passado — chamado de presente histórico — serve para conferir maior vivacidade ao texto, funcionando como um processo de dramatização linguística de alta eficiência (CUNHA; CINTRA, 2008).

O que fizemos nesta secção foi uma tentativa de exposição de pontos-chave presentes ao decorrer de sua narração, de modo que tenhamos uma leitura global dos temas que perpassam *Um homem sem profissão*. Nossa intenção foi de apresentar o conteúdo das memórias oswaldianas e a forma como ele atua em consonância com seu projeto, a fim entrarmos em nosso próximo tema.

### 2.3 UMA AUTOFICÇÃO?!

No início de nossa Tese, apresentamos um caminho percorrido pelas escritas de si até chegarmos à discussão relativa do estatuto da autoficção. Passamos por algumas concepções a respeito do tema. Tentaremos, agora, compreender de que forma *Um homem sem profissão* carrega características que nos permitam lê-lo com uma autoficção antecipada. Trata-se, portanto, de não etiquetar a obra, mas de manipularmos uma possível chave de leitura.

Nesta secção, diferentemente do que foi realizado anteriormente, visamos privilegiar mais a *maneira* do que a *matéria*. Nesse sentido, uma das questões mais relevantes é a inserção de seu personagem João Miramar em sua narrativa. Tal inserção se torna ainda mais singular, quando é feita através de um processo de identificação entre Oswald — autor- narrador-personagem das memórias — com Miramar, personagem de seu romance *Memórias Sentimentais de João Miramar*. “Meu nome é Miramar” (ANDRADE, 2002, p.164), nos diz Oswald em uma passagem na qual insere diversos trechos de *O perfeito cozinheiro das almas deste*

*mundo*, diário coletivo mantido por ele e os frequentadores de sua *garçonnière*. Esse procedimento de identificação nos conduz para uma nova dinâmica de leitura em relação a toda narrativa.

Na obra *Um homem sem profissão*, há reelaboração da imagem que o autor Oswald de Andrade faz de si mesmo, espelhando-se em seus personagens e mostrando que são espelhos dele próprio engenhosamente fundindo o eu e o outro, o escritor e as personagens, a obra literária e a existência humana (MACIEL; TEIXEIRA, 2013, p.140).

Estamos diante de uma situação que é da ordem do jogo, da montagem, da colagem. Não se entra ou sai de *Um homem sem profissão* como se faz com uma narrativa memorialista convencional. Para percorrermos a rememoração de Oswald e conseguirmos devorá-las proveitosamente, é necessário movimentarmos ferramentas disponibilizadas pelo próprio autor. Como foi dito anteriormente, sua narrativa possui uma especificidade formal e estrutural. Partindo de tal concepção, nossa intenção consiste em trabalhá-la à luz de seu projeto estilístico e artístico, especificamente do desenvolvido no par *Miramar-Serafim*.

*Memórias Sentimentais de João Miramar e Serafim Ponte Grande*. O primeiro publicado em 1924. O segundo terminado em 1928 e publicado somente em 1933. Dois romances experimentais. O primeiro, uma sátira da elite paulistana, passado na virada primeira década do século XX. O segundo, uma grande bricolagem com justaposição de cartas, diálogos, poesia e teatro, criando uma “polifônica carnavalização paródica de estilos literários” (HELENA, 1985, p.134) que, nos traz as aventuras do personagem homônimo, no Brasil e fora dele. *Miramar*, ao longo vários de episódios-fragmentos — 163 ao todo —, apresenta um estilo telegráfico, um livro estilhaçado, com encadeamentos e recombinações sintáticas próprios, calcado, segundo Haroldo de Campos, no “cubo-futurismo-plástico-estilístico” (CAMPOS, 1999, 31-32). *Serafim* ampliará tal processo de forma que “essa técnica cubista, esse tratamento metonímico parece ocorrer no nível da própria arquitetura geral da obra, levando às consequências o experimento anterior” (CAMPOS, 1989, p.148-149), sendo capaz de incorporar em si materiais literários bastante heterogêneos.

Ambos os romances — *Miramar* com mais intensidade — vão encontrar consonância na estrutura e forma das memórias de Oswald. No *Miramar*, os processos de composição sintática são estruturados a partir de um simultaneísmo, e

através de um movimento de combinação, condensação e justaposição, com uma sistemática ruptura do discursivo e uma estrutura fraseológica sincopada. Vejamos o fragmento sobre a morte do pai de Miramar:

Papai estava doente na cama e vinha o carro e um homem e carro ficava esperando no jardim.

Levaram-me para uma casa velha que fazia doces e nos mudamos para uma sala no quintal onde tinha uma figueira na janela.

No desabar do jantar noturno a voz toda preta de mamãe ia me buscar me buscar para reza do Anjo que carregou meu pai (ANDRADE, 1996, p. 44).

Percebe-se que são estratégias que compõem um método de narrativa que mantêm uma relação direta com as vanguardas europeias: Futurismo, Dadaísmo, Surrealismo e Cubismo. Assim, a visão pura do Cubismo, a *imagination sans fils* do Futurismo, a agressividade dadaísta e a livre associação programática do Surrealismo ganham sentindo ativo e são reelaboradas na composição oswaldiana. Ou seja, não se trata de uma mera transposição e aplicação de tais técnicas, mas de uma atitude consciente de apropriação, projetada de maneira crítico-satírica sobre o estado mental e social daquela São Paulo. Tudo isso atua via “Manifesto da Poesia Pau Brasil” “pelo trabalho contra o detalhe naturalista — pela síntese; contra a morbidez romântica — pelo equilíbrio geométrico e pelo acabamento técnico” (ANDRADE, 2011e, p. 63). Depois de realizado tal procedimento, essa pulverização deveria se articular no espírito do leitor.

Ao invés de embalar o leitor na cadeia de soluções previstas e de inebriá-lo nos estereótipos de uma sensibilidade de reações já codificadas, esta poesia, em tomadas e corte rápidos, quebra a morosa expectativa desse leitor, força-o a participar do processo criativo (CAMPOS, 1976, p. 22).

Em *Um homem sem profissão*, tais processos de composição, repletos de investidas na sintaxe e nos encadeamentos estilísticos, por meio de frases curtas e incisivas, surgem desarticulando e rearticulando o andamento da narrativa. Trata-se, na visão de Haroldo de Campos (1999), da aplicação textual do método de montagem eisensteiniano, baseado numa sucessão de imagens fragmentárias, gerando uma fusão ou colisão de planos antes tidos como independentes. Assim, os cortes, as elipses da poética Pau-Brasil — “ágil e cândida. Como uma criança” (ANDRADE, 2011e, p.60) — adentram a narração, tornando-se esteticamente significativos. Um exemplo surge quando estamos em sua viagem à Europa.

Faltou-me de repente dinheiro. Esperei inutilmente a mesada que meu pai religiosamente remetia de S. Paulo. Ao sair do quarto do hotelzinho que habitava, acendi uma vela diante do quadro de Nossa Senhora Aparecida que minha mãe me dera. No banco, nada. Regressei ao meio dia. O quarto tinha pegado fogo. Vim saber que o dinheiro estava em Paris, à minha ordem. Mudei-me com Kamiá para uma *boarding-house* limpa, em Albany Sreet (ANDRADE, 2002, p.111).

A semelhança é clara: os artifícios e as técnicas utilizadas são os mesmos já expostos anteriormente: a justaposição, o simultaneísmo, o encadeamento sintático, a forma de disposição dos elementos frásicos, fazendo com que as imagens se seccionem, através de inusitadas relações de vizinhança. De acordo com Haroldo de Campos, em trechos como esse “as cláusulas se encontram e se interceptam como planos, os atributos saltam do engaste e efetuam um deslizamento de uma superfície semântica à outra” (CAMPOS, 1999, p. 32). Oswald trabalha com a superação de traços de pouco sentido literário visando à síntese dos cenários, deixando apenas o que é absolutamente essencial, nos conduzindo a uma prosa cinematográfica, por meio da justaposição de imagens e da colisão de planos. Trazemos uma citação de *Serafim Ponte Grande* para reforçar nossa ideia:

Sonhei que tinha mudado de sexo e era noiva de Pinto Calçudo. Sinal de Calamidade!  
De fato, o Birimba sumiu da Repartição e Dorotéia fugiu da pensão, sem pagar a conta.  
O Pinto Calçudo me informa que estão no Rio, onde vão trabalhar numa fita intitulada Amor e Patriotismo (ANDRADE 1989, p.40).

Efeito análogo encontramos quando Miramar se insere em *Um Homem sem profissão*. Nesse caso, além da adoção dos procedimentos estéticos, temos a invasão do personagem, gerando o já referido processo de identificação — ou de desidentificação de si mesmo, pois assume uma outra identidade. Ao nos trazer uma de suas participações em convenções como estudante de direito, Oswald relata:

Miramar, de rabona, fala. Está quase comovido. Quase treme. Precipita, engole, joga períodos. Estaca. Terminou. Tijucópolis hesita. Aristides hesita. Mas Miramar sentou-se. Então despenca sobre ele a mais entoada da salvas de palmas (ANDRADE, 2002, p.83).

Observamos que, juntamente do trabalho com a disposição dos elementos frásicos, criando um cinematismo, temos a mudança de voz na narrativa, de um

narrador autodiegético, para um heterodiegético, usando a terminologia de Gérard Genette. Mais uma vez estamos no espaço do jogo. Miramar e Oswald se alternam, proporcionando uma flutuação na questão da identificação e colocando em xeque o estatuto contratual, estabelecido pelo pacto autobiográfico. Lembramos que Lejeune (2008) apresenta seu conceito como uma espécie de proposta do autor, um discurso dirigido ao leitor, visando estabelecer um contrato de leitura. Esse contrato é baseado, acima de tudo, na afirmação da identificação entre autor, narrador, e personagem. Essa identificação é feita através do uso do nome próprio ao qual remetem as mencionadas instâncias. É a assinatura do autor, o seu nome, nome esse presente na capa, que sustenta o pacto autobiográfico; sem ela, nada feito.

Em *Um homem sem profissão*, encontramos duas passagens nas quais podemos verificar o estabelecimento do pacto. Uma delas já apresentada em nosso texto. Outra, trazemos agora.

Tenho uma vaga lembrança de minha avó, seca, velha, de óculos e grande leitora. Aliás, atribui-se a ela a origem de meu nome Oswald sem o O final. Ela teria lido Corine, Mme. de Stäel, quase sua contemporânea, o que me parece espantoso no fundo provinciano de Minas Gerais. Apresentando o nome no batizado de meu pai, na Igreja de Baependi — a igreja Nhá Chica —, o vigário teria declarado que aquilo não era nome de gente, exigindo um pré-nome, que foi José. Meu pai ficou sendo José Oswald, tendo minha avó Antônia Eugênia feito questão da inexistência do O final (ANDRADE, 2002, p. 67-68).

Oswald estabelece o pacto autobiográfico— por duas vezes — e o perturba, afirmando outro processo de identificação, dessa vez com um de seus personagens. Trabalhando nesse jogo de espelhos, nosso autor assegura uma singularidade ainda maior à existente em sua obra. As investidas formais se estendem, atingindo o texto como um todo e desestabilizando sua recepção. O que encontramos é um texto ambíguo, atravessado pelo pacto.

É a partir dessa questão da recepção desestabilizada que encontramos uma relação direta com o que, vinte anos após o lançamento de *Um homem sem profissão*, seria chamado de autoficção. Vimos que se trata de um conceito polêmico, a respeito do qual tanto críticos como praticantes de tal modelo de escrita não chegam a um consenso. Nesse sentido, dos nomes que trabalham na discussão sobre o tema, recuperamos dois para a nossa proposição: Serge Dubrovsky — criador do termo— e Philippe Vilain.

Buscando encontrar uma convergência no tratamento que cada um desses confere ao conceito, encontramos o fator da primazia do texto sobre o fato. Em Doubrovsky, nas revisitas feitas em 40 anos de trabalho sobre o conceito, sempre nos deixando clara sua costumeira postura que é da “imbricação do crítico e do escritor” (NORONHA, 2014a, p.12), conseguimos depreender pontos que atravessam toda sua concepção. O autor sempre reafirma a importância da presença do nome próprio e do aspecto referencial de suas obras. Ao mesmo tempo, insiste na elaboração ficcional de sua narrativa. Uma narrativa de si concebida como modelagem. Um exercício de linguagem e inventividade, que se não configura como afabulação, mas como uma recriação através das palavras. “Percebe-se, todavia, em sua proposta, que o ficcional não é compreendido como fictício, como pura invenção, mas como mobilização de estratégias narrativas tomadas de empréstimo ao romance moderno e contemporâneo” (NORONHA, 2014a, p.13). Em seu entender, na autoficção não temos mentira nem disfarce, mas uma prática que em si enuncia e denuncia a forma escolhida. O que encontramos, em Doubrovsky, é um “pacto oximórico” que visa “mostrar como autobiografia e romance podem coexistir em um mesmo texto” (DOUBROVSKY, 2014, p.121). Tudo isso se mostrando muito diferente de se conceber um personagem *alter ego* que protagoniza aventuras inventadas se movendo em um mundo fictício bem separado do mundo da vida.

Philippe Vilain — também escritor e crítico —, de certa forma, dialoga com essa concepção de Doubrovsky. Para pensar sua obra, Villain se fundamenta no método da crítica genética, identificando em seus livros o processo de apreensão do referencial por meio daquilo que chama de “autoficcionalamento”.

Fico espantado, sobretudo, por nunca ter considerado que este tipo de crítica descritiva poderia possibilitar o exame de um aspecto fundamental da autoficção e representar, ao mesmo tempo, de maneira uma ferramenta fecunda capaz de elucidar a parte de meu trabalho de escrita que permaneceu obscura e talvez até de dinamizar sua abordagem teórica; capaz de também de demonstrar como meus textos autoficcionais e como, em contrapartida, esse referencial é experimentado ou dá provas de sua existência em um processo de autoficcionalamento (VILAIN, 2014, p. 163).

Para Villain, é durante o processo de escrita, sem haver nenhuma entrega à fantasia, que o referencial se reelabora e se reproduz. Trata-se de uma estetização do referencial, uma história transposta, na qual se tem um prolongamento

romanesco possível e não uma simples retranscrição do vivido, mas uma transposição do que foi sentido.

A postura de Villain não representa de fato o abandono completo do vivido, mas uma via oblíqua para sua encenação que leva, sobretudo, o sentimento experimentado que vai interferir no tratamento da rememoração (NORONHA, 2014, p.16).

O texto de Oswald de Andrade nos traz uma convergência dessas concepções. Nele, há uma forte projeção de uma percepção estética sobre a matéria de sua rememoração. Oswald mobiliza os mais diversos dispositivos nessa direção. Não temos divisões de capítulos: os espaços em branco representam os cortes temporais, as pausas e os silêncios. Ainda nesse aspecto, o já referido caráter de jogo ganha ainda mais relevância, quando a narrativa é invadida por outras vozes por meio do já mencionado diário coletivo, *O perfeito cozinheiro das almas deste mundo*<sup>28</sup>. Através dele, episódios soltos, trocadilhos, paradoxos, anotações rápidas, opiniões e impressões sobre diversos fatos são apresentados ao leitor. De acordo com Mário da Silva Brito (2003), tal diário — desencontrado e desordenado — representa todo o processo fragmentário de Oswald de Andrade que culminaria no *Miramar* e no *Serafim*. Ou seja, no entendimento do crítico, a prática do diarista serviria como uma oficina de estilo de nosso autor. Muito dos aspectos estilísticos e veia sarcástica que explodiriam principalmente no par experimental já são anunciados na escrita do diário. Assim, a sintaxe breve, a espontaneidade da oralidade são traços constantes que ao lado do humor, ironia e sarcasmo prefiguram o melhor de Oswald de Andrade (SCHWARTZ, 2014). Outro fator a ser destacado é uso da metáfora gastronômica que, mesmo aparecendo de maneira tímida, pode ser considerada como gestação do pensamento antropofágico. Trazemos duas passagens para exemplificar:

Pedro Rodrigues de Almeida escreve do começo ao fim do diário: “Muito de arte entrará nestes temperos, arte e paradoxo que fraternalmente se misturarão para formar, no ambiente colorido e musical deste retiro, o cardápio perfeito para o banquete da vida”  
[...]. Primeira receita. Nos casos de amor, à Dulcinéia prefira-se a Dulce nua”. É de Maio 30 do ano 17 e escrita pela minha letra. Há algo abaixo

<sup>28</sup>O diário é mantido no espaço de tempo compreendido entre 30 de maio 1917 e 12 de setembro de 1918. Apesar de parte dele ser usada em *Um homem sem profissão*, somente em 1987 que vem a público uma edição fac-similar completa.

com uma severa observação da Cyclone [Daisy]: “Ri devagar” (ANDRADE, 2002, p.162).

A 1 de junho, anoto: "Manhã só, manhã triste. O Sr. de Kubelick, pálido e cabeludo, tropeçando no tapete, chega e toca Rubinstein para eu ouvir. Lá fora briga-se por causa do Cônego Valois. Ontem entrevistei Pavlowa. Ela tem marido, cachorro, frio e boceja como qualquer de nós"(ANDRADE, 2002, p.163).

Temos aí outro ponto de contato com sua produção romanesca. Como acontece em *Serafim Ponte Grande*, que nos traz uma mescla de gêneros de maneira justaposta, a inserção desse diário participa de um processo de colagem que remaneja e remanipula sua função primária, conferindo-lhe outra: a de componente condutor de uma unidade narrativa ao mesmo tempo em que provoca um estranhamento, desautomatizando o processo de leitura. Assim, as vozes, que no diário comparecem, participam ativamente da narração, deixando de ser meramente objeto do enunciado, passando a sujeito da enunciação. Desse modo, encontramos uma obra escrita em coautoria de um “eu”, que é autor-narrador-personagem, com outros “eus”, que são personagens-narradores. Vejamos uma entrada escrita por Cyclone — a Daisy, amante de Oswald.

Datada de 3 de agosto de 18 (não estávamos em 17? Nem sei!) uma carta rabiscada a lápis pela Cyclone está colada à página 127. Ei-la:

"Miramar

Imagino o quanto esperaste ontem pela minha ida. Porém, uma pleurocongestão me retém ao leito desde quinta à noite.

Escrevo-te de cama, tendo Graziela e outra amiguinha como enfermeiras. Até segunda, se Deus quiser, se passar bem. Adeus. Recebe todo o coração da

Cyclone" (ANDRADE, 2002, p.173).

Há uma comunhão na qual todos participam no e com respeito ao outro com vistas à partilha e à assimilação mútuas. “Elaborar-se com o outro, comer, ser comido, mas, sobretudo, dar de comer, comendo junto — haveria algo de mais importante para um vivente?” (NASCIMENTO, 2011, p.361). Destacam-se, assim, a força, o caráter e o ritmo de comunidade que atravessam a Antropofagia. “Só a Antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente”(ANDRADE, 2011d, p.67). O que encontramos é a capacidade para incorporar em si alteridade do outro, uma abertura ao diálogo com o outro e ao conhecimento do outro.

Ao evocar o diário, Oswald realiza o resgate da prefiguração de um pensamento, um processo que já estaria em andamento antes de se realizar e

consolidar conceitualmente na Antropofagia. O que acontece é o aumento da força inventiva desse texto sem que haja prejuízo naquilo que ele pretende de referencialidade. Nesse mesmo sentido, atuam os referidos “modos de sensibilidade”, que filtram a narrativa oswaldiana e criam novas perspectivas de visão e de relação do autor-narrador consigo mesmo e com os outros.

Tudo isso nos dá a dimensão do projeto estético de Oswald de Andrade. Há uma clara consciência na composição dessas memórias. A aplicação das técnicas que caracterizam tanto sua prosa como sua poesia — “a elipse, a alusão, o corte, o espaço branco, o choque do absurdo, pressupondo tanto o elemento ausente quanto o presente, tanto o implícito quanto o explícito, obrigando nossa leitura a uma espécie de cinematismo descontínuo” (CANDIDO, 2004a, p. 51) — faz evidenciar esse fato. De uma maneira estrategicamente bem elaborada, Oswald nos traz um livro de memórias que destoa dos formatos mais tradicionais, marcados por um modelo de escrita que se caracteriza como um depósito de lembranças de um passado acabado. Partindo de um modo de atuar e construir distintos dos consagrados, nada fica solto em seu trabalho: forma e conteúdo, texto e contexto, maneira e matéria se articulam gerando um efeito particular de subversão das convenções memorialísticas. “Daí o sabor peculiar a estas Memórias, onde as pessoas tornam-se personagens, imperceptivelmente, e, quando menos esperamos, o real se compõe segundo as tintas da fantasia” (CANDIDO, 2002, p.13).

Antonio Candido no seu “Prefácio Inútil” nos diz: “este livro é feito sob o signo da devoração” (CANDIDO, 2002, p.15). Devoração é a palavra-chave para lermos *Um homem sem profissão*. No caldeirão de suas memórias, as peças de sua trajetória são mexidas e remexidas e, ao ganharem o texto, são antropofagizadas em um processo de absorção, trituração e recomposição. Entendendo que “deslocar e transfigurar são os movimentos básicos da antropofagia como operação cultural” (SILVA, 2009, p.138), percebemos em *Um homem sem profissão* um modo de operar que segue exatamente esse princípio. Há deslocamento e transfiguração nos mais variados aspectos: desde pessoas, personagens e fatos ao próprio fazer da escrita. Tudo isso é ativamente filtrado por modos de sensibilidades únicos, fazendo com que o memorialismo, de um fechamento e pretensões totalizantes, adquira arejantes frestas, senão oxigenantes janelas, tornando-se aberto e diverso, distante da asfixia das convenções generalizantes. Oswald investe nessa modalidade das escritas de si e através do próprio ato de escrevê-las, em seu próprio fazer, as

devora. Desse modo, seu caráter inteiriço, que visa a uma apreensão do todo, é desmoronado, representando uma ruptura do modelo, apontando para além de uma moldura fixa e estável.

O trabalho de Oswald situa-se na já comentada zona de indeterminação: romance/autobiografia. Apresenta um processo de escrita que reelabora e remodela o referencial com o qual se relaciona. Desestabiliza todo um condicionamento de leitura proposto pelo pacto autobiográfico, conduzindo leitor a uma hesitação perante o texto. Vemos uma escrita que se inventa em seu funcionamento simbólico, sustentando assim a coexistência da autobiografia e do romance e rompendo com a concepção das escritas de si estrito senso. Nela, códigos e procedimentos se misturam num forte abalo das formas consagradas de narrar. Comparecem, em seu trabalho, todas as máscaras das quais fez uso ao longo de sua carreira. Temos o poeta da estética Pau-Brasil, o romancista — tanto o vanguardista/experimental como o tradicional — e o ensaísta. Todos coexistindo em um mesmo texto, através de uma escrita forte e inventiva, que não se apresenta como uma simples retranscrição do vivido.

A autoficção não será jamais um gênero literário e consensual, mas sempre um dispositivo que nos libera a reinventar a mediocridade das nossas vidas, segundo a modulação eventual e momentaneamente interessa: ora na pele do poeta, ora do romancista ou do dramaturgo, ora na pele do crítico, universitário ou não, ora na pele do jornalista. Etc. Mais uma vez, não há equivalência entre essas designações, mas todas são modos da heteronomia criativa, fazendo com que sempre sejamos mais de um, mesmo ou sobretudo, quando ostentamos o mesmo rosto, aparentemente uma única feição (NASCIMENTO, 2010, p.201).

Tudo isso nos permite apontar uma outra característica desse texto que atua em complementaridade com a Antropofagia. Para tanto, é necessário evocarmos a leitura que Suely Rolnik faz do conceito oswaldiano, aproximando-o do pensamento de Deleuze e Guatarri. Em seu entender, “antropofagia é todo o contrário de uma imagem identitária” (ROLNIK, 2000, p.453). Para a autora, tanto em Oswald como nos referidos pensadores, encontramos uma crítica aos modos de subjetivação obedientes ao regime identitário e representacional. Nesse sentido, a subjetividade aparece não como algo dado e previamente moldado, fechada em uma identidade precedente, mas como algo que transborda o indivíduo por todos os lados, por meio de uma incansável e incessante produção.

Estendido para o domínio da subjetividade, o princípio antropofágico poderia ser assim descrito: engolir o outro, sobretudo o outro admirado, de forma que partículas do universo desse outro se misturem às que já povoam a subjetividade do antropófago e, na invisível química dessa mistura, se produza uma verdadeira transmutação (ROLNIK, 2000, p. 452-453).

O texto de Oswald nos dá um pouco dessa dimensão. Podemos entender sua escrita como um modo de subjetivação que se distancia do modelo de representação tradicional e de seu referido regime identitário. O que vemos nessa escrita é uma maleabilidade, uma plasticidade e liberdade de improvisação em busca por diversas máscaras, através de um constante tornar-se outro, funcionado como uma “vacina contra a tendência dominante à homogeneização” (ROLNIK, 2000, p. 460). Nesse sentido, Antropofagia surge, por meio dessa escrita, como uma maneira de ser/sentir/pensar fora dos modelos concebidos *a priori* e como uma resistência ativa e atenta; um exercício político em busca de invenções e reinvenções de táticas, estratégias e formas de experimentar a vida com *ethos* diversificados e novas maneiras de ser e estar no mundo de modo que se proporcione “novos encontros, novas experiências que possam potencializar modos de vida ainda não codificados” (MONTEIRO, 2010, p. 125).

Desse modo, a Antropofagia, que nessa escrita comparece, surge como uma expressão de concepção de vida como um conjunto de experimentações, condicionando o homem a tornar-se um criador de ideias, um inventor de si, um artista da própria existência que, sem medo de se contaminar, é aberto aos estranhamentos que desbloqueiam a liberdade de criação de sentido. No entanto, nada disso surge como meio de mascarar a existência insuportável. Não se trata de uma busca por consolação ou redenção. Trata-se de, longe de qualquer tentativa de evasão de si para um além-mundo, de uma relação direta entre arte e vida como um motor, um incentivo para o improvisado, o incomum, de maneira que se favoreça a expansão que propicia uma fuga do princípio indentitário-figurativo.

Não buscamos, aqui, estabelecer uma verdade, conferindo e fixando um gênero a *Um homem sem profissão*, mas evidenciar a riqueza que o compõe. Ao movimentarmos a questão de autoficção antecipada, intentamos expor os efeitos que disso pode se tirar e as funções que aí podemos ativar, deixando o texto aberto e pronto para novas investidas. Escolhemos duas posturas de praticantes da autoficção para projetarmos sobre o escrito oswaldiano. Nele, traçamos e vasculhamos seus aspectos singulares que fazem com que se transforme em uma

obra de caráter único em nossa literatura. Por isso, propomos trabalhá-lo à luz do conceito de autoficção. Mais uma vez, chamamos Antonio Candido em nosso auxílio:

UM ESCRITOR QUE FEZ DA VIDA romance e poesia, e fez do romance e poesia um apêndice da vida, publica suas memórias. Vida ou romance? Ambos, certamente, pois em Oswald de Andrade nunca estiveram separados e a única maneira correta de entender sua vida, a sua obra e estas Memórias, é considera-las deste modo (CANDIDO, 2002, p.11).

Oswald romanceia suas recordações, trabalhando em um texto que expõe uma indissociabilidade entre arte e vida. Encontramos um pensamento e um projeto executados via um livro de memórias que, ao mesmo tempo em que se insere em uma tradição, se comporta de maneira única, ao reconfigurar e reconstituir uma trajetória por meio de uma indecidibilidade que consiste em desafiar as regras genéricas e generalizantes, por meio de um grande exercício de inventividade, possibilitando uma constante reinvenção de si. Desse modo, a longa cronologia de enredo, conduzida por um narrador autodiegético que nos apresenta um modelo estático de reescrita do passado é superada. Em *Um homem sem profissão*, ficção e verdade deixam de ser critérios de distinção de gênero. Imprecisão, indefinição e inacabamento dão o tom e produzem um efeito particular: o texto acaba por ocupar um lugar intervelar entre o romance e a autobiografia, que não transparece uma busca por uma fidelidade acerca de si mesmo. Temos um grande trabalho de linguagem que não se propõe a ser totalizador nem recapitulativo. Assim, diferentemente de outras obras das escritas de si que acabam por condicionar uma recepção, o texto de Oswald deixa o leitor livre para transitar por uma intensa troca de papéis que envolve os diversos âmbitos de sua escrita.

### 3 ESTÉTICA

#### 3.1 OS TRÊS BLOCOS

Oswald de Andrade apresenta uma trajetória bem particular quando analisamos sua atuação enquanto romancista. São, ao todo, sete obras publicadas, que podem ser divididas em três blocos. Uma trilogia que recebe o nome de *Os Condenados* (também chamada de *Os romances do exílio* ou *A trilogia do exílio*), o par experimental *Serafim Ponte Grande*/ *Memórias sentimentais de João Miramar* e os dois volumes de *Marco Zero*, intitulados respectivamente *A revolução melancólica* e *Chão*. No entanto, tal divisão não se faz de maneira tão simples quanto se parece. O fato que nos chama a atenção é a cronologia de lançamento dessas obras. Colocando *Marco Zero*, de certa forma à parte, pois veio a público somente na primeira metade dos anos 1940, *A trilogia* e o par experimental compartilham um mesmo período cronológico — a década de 1920 e primeira metade da década de 1930, mais precisamente os anos compreendidos entre 1922 e 1934. Apesar disso, esses dois blocos não se comportam de maneira estritamente semelhante. Antonio Candido (2004b) em “Estouro e libertação” nos diz tratar-se de obras que, longe de se sucederem, regularmente se misturam, com livros da primeira fase alternando com livros da segunda fase em uma espécie evolução dinâmica e não raro contraditória na qual um aspecto tido como ultrapassado reaparece anos depois. Desse modo, temos *Alma* — primeira parte da *Trilogia* —, publicado em 1922 e *Memórias sentimentais de João Miramar*, publicado em 1924. Dão seguimento as publicações de *A estrela do absinto* em 1927 e *Serafim Ponte Grande*, em 1933 — escrito em 1929. Por sua vez, *A escada* encerra a *Trilogia* em 1934.

Nesse sentido, Mário da Silva Brito (2003) fala sobre a existência de duas direções, dois rumos que coexistem no espaço e no tempo. Essas duas direções, apesar de se oporem e se contradizerem em vários pontos e aspectos, apresentam certo parentesco subterrâneo no que se refere ao modo da crítica e análise da vida e mundo. O crítico chama a atenção para a constância com a qual nosso autor aborda determinados assuntos e situações — como a crítica às classes dominantes e seu comportamento e a procura por intervir na sociedade por meio de sua participação intelectual —, diferindo nas aparências para assemelhar-se na essência. Desse modo, de acordo com Lucia Helena: “a um projeto experimental articula-se outro, voltado à crítica da burguesia e à tematização social” (HELENA, 1985, p. 90). Temos um duplo Oswald, que atua em duas frentes, apresentando um grau de

heterogeneidade e de hibridismo no que se refere ao seu processo criativo. Assim, “todas estas obras, lidas simultaneamente, parecem, num primeiro momento, não terem sido escritas pelo mesmo autor” (HELENA, 1985, p.79).

Mesmo frente a esse caleidoscópio, é possível traçarmos os contornos dessas duas direções que culminariam nos dois volumes de *Marco Zero*. Será isso que buscaremos nas próximas secções.

### **3.1.1 Os condenados: alguma leitura**

O chamado primeiro bloco, que se intromete cronologicamente sobre o segundo, nos apresenta um Oswald em uma atitude católica, “ainda enxergando o mundo sobre as balizas extremas do Bem e do Mal, e trabalhando ainda por fortes sentimentos religiosos” (BRITO 2003, p. 29). Dentro desse aspecto, *Os condenados* nos traz algumas tímidas inovações no que diz respeito à linguagem e recursos estilísticos. Destacam-se, entre esses aspectos, a descoberta de processos de rápidos desenvolvimentos de enredo com a redução dos cenários, ressaltando traços absolutamente essenciais em detrimento das passagens de pouco sentido literário e a síntese psicológica, que se sobrepõe às longas e tediosas introspecções. A estrutura fragmentária com parágrafos curtos, com cortes e síncopes já aparece se acoplando a uma narrativa mais tradicional, calcada em uma linearidade previsível. Todo o projeto da *Trilogia* articula uma atitude de linearização e uma atitude de fragmentação, sendo a primeira a que mais se sobressai, deixando a segunda praticamente a um nível inferior.

No que diz respeito à temática, nos são apresentados personagens submetidos a um forte determinismo, circulando em uma atmosfera de melancolia e em um ambiente perpassado pelo vício. Temos um universo de desajustados no qual “estão condenados os seres de uma ordem social que agoniza e que também internalizaram uma ‘culpa cristã’” (HELENA, 1985, p. 98). Nesse aspecto, Oswald acaba caindo em uma tendência em acentuar traços psíquicos de seus personagens, mostrando seus estados psicológicos por meio de situações reais, refletidas em gestos, tiradas e atitudes de vida. Esse fato termina por reduzir as pessoas que no livro comparecem a grandes lugares-comuns seja no aspecto moral seja no âmbito intelectual.

Literatos baudelairianos, caftens desalmados, flores do vício, velhinhos sofredores, funcionários ridículos, — todos são de uma coerência espantosa com os traços convencionais que os constituem. Feitos de só bloco, sem

complexidade e sem profundidade, não passam de autômatos cada um com sua etiqueta moral pendurada no pescoço. Reina um convencionalismo total do ponto de vista psicológico (CANDIDO, 2004b, p. 15).

De acordo com Antonio Candio (2004a), em que pese uma procura constante de estilo e o uso dos mesmos processos de composição que viriam a eclodir de maneira mais incisiva em *Mirar* e *Serafim*, todo o arranjo da *Trilogia* parece sufocado por uma retórica decadentista. Esse fato acaba por comprometer a qualidade dessas obras, por conta de um gongorismo psicológico, que tende a acentuar, em escala fora do comum, os traços psíquicos de um personagem. Vejamos alguns exemplos.

Em *Alma*, que nos traz a história de desventuras da personagem homônima, explorada pelo *caftên* Mauro de Glade e presa a um ambiente de vícios e degradações, encontramos todos os traços acima mencionados. O clima de melancolia e o uso de personagens como que réus de um rigoroso determinismo pode ser apreendido da paixão quase que doentia de Alma por Mauro. Temos uma protagonista dilacerada, que caminha por pensões chiques e *rendez-vous* de luxo, frequentados por uma burguesia decadente, ainda endinheirada, mas sem educação e sem vergonha. Oswald traça uma visão de uma sociedade paulista e paulistana desarrumada, perdida na transição entre o passado e o presente sem perspectivas acerca de seu futuro.

Mauro recolhia todo o dinheiro em casa de d. Rosaura. Ela não ficava com coisa nenhuma.

Era uma luta estabelecida, clara com surtidas e embates, recuos e rendições entre o *caftên* branco e a covardia rica da cidade. Eles iam todos, os vadios, os da sociedade chique, os velhos vermelhos do São Paulo Clube, os arrivistas comerciais, levados na volúpia de possuir, num leito rendado de casa suspeita, a desvirginada de bairro distante[...]. Era um caso raro: uma menina de família brasileira, educada para as devoções burguesas dos lares obscuros, e que rolava num embandalhamento de gritos e surpresas, pela rampa mirífica das substituições sensoriais (ANDRADE, 2003, p. 67).

Ao longo da leitura, fica evidente a influência de uma prosa decadentista, quando recorremos a seu manifesto que afirma: “dissimular o estado de decadência em que chegamos seria o cúmulo da insensatez. [...] A sociedade se desagrega sob a ação corrosiva de uma civilização deliquescente. O homem moderno é um insensível” (BAJU, 1976, p. 51). Por sua vez, a exposição dos traços psíquicos através da síntese psicológica, privilegiando os gestos, situações e atitudes em

detrimento das longas introspecções surge com grande força sempre que se trata da protagonista.

Era um estupro diário, um desvirginamento de todas as horas, o sacrifício diabólico dum retrátil hímen psíquico que resistia à onda impura, criava barreiras divinas à bárbara devastação e apenas amava, amava, amava o seu algoz inflexível.

[...] Muda, sem seduções a não ser a da sua mocidade banhada de sol e a da sua tristeza banhada de lua, incapaz de agrados e falsificações, esperava a hora do leito como um doente que espera a hora da morte (ANDRADE, 2003, p. 68).

Essa é a atmosfera desse primeiro romance, escrito e pensado dentro de uma concepção religiosa de Bem e Mal, com personagens como que condenados a determinados destinos, atingidos pelos seus vícios e submetidos a todos os dramas e tragédias deles decorrentes.

No que diz respeito ao estilo, a síntese dos cenários ganha seu espaço, ainda que de maneira tímida, como já citado anteriormente. Ao retratar as tristezas de João Do Carmo, apaixonado por Alma e situado no polo do bem no quase maniqueísmo orquestrado por Oswald, percebemos a gestação de uma prática estilística com uma estrutura que algumas vezes é entrecortada por fragmentos, parágrafos curtos e frases incisivas.

Rondou, durante meses, o bangalô das Perdizes. A casa parecia sempre escura. Como se não fosse para vê-la, ia postar-se demoradamente a uma esquina. Numa imobilidade de espírito e de gesto, pressentia-a às vezes num chegar ruidoso de automóvel.

O coração afinal não se lhe apertou tanto como antes. Mas, em torno dele, tudo morrera pouco a pouco, ou se envenenara ou se trocara. Era um cemitério, o bairro, o clube aquático, com os seres inexpressivos e inexistentes que lhe falavam (ANDRADE, 2003, p.142).

Toda angústia de João, que repetidamente é reafirmada ao longo da narrativa, terminando com seu suicídio, pode ser apreendida de uma passagem como essa. Nesse sentido, temos a junção da exposição dos traços psíquicos com a aplicação de uma técnica que busca por estabelecer um estilo. No entanto, o que fica é todo um convencionalismo de folhetim.

Em *A estrela do absinto* — o segundo volume da série —, o clima de vício, degradação e melancolia ainda perpassa os personagens, que parecem mergulhados em um universo de culpa cristã. Vemos o surgimento do escultor Jorge d’Avelos, que toma o lugar de João do Carmo na vida de Alma, inclusive

demonstrando uma paixão semelhante à apresentada pelo personagem do romance anterior. Diferentemente do que acontece no primeiro volume, o foco agora recai sobre o artista. Tal é descrição do então novo protagonista:

Fora sempre um fragmentário. Em torsos quebrados, metades, estudos largados, concentrava numa predileção alegre e constante a força reveladora de sua arte. Era um criador de mutilações(ANDRADE, 2003, p. 181).

É, portanto, sobre Jorge, na exposição de seus traços psicológicos, que incide o tom crítico a respeitosa sociedade. Oswald faz uso do já mencionado processo de síntese psicológica, mostrando o estado mental do personagem por meio de seus gestos e ações e como reflexo daquilo que o circunda — o ambiente decadente, escapista e acomodado que o permeia.

Jorge d’Avelos sentou-se. Viu descer no escuro, num desequilíbrio dos ombros que tinha aconchegados, um mundo escuro e apagado de formas.

Pensativo, misantropo, nervoso, Jorge d’Avelos saiu, depois de duas horas da tarde de seu quarto da Avenida São João [...].

Passavam homens e mulheres. Tinham todos no rosto uma estupidez triunfal e cruel. Em limusines perfeitas, as senhoras dos grandes ricos exibiam, belas e risonhas, a sua vérmia insolente de prole — meninas espigadas em sedas, meninos morenos e desdenhosos.

A cidade toda movia-se, rodava. Maníacos, sonhadores vencidos, fariam também trotar na ciranda os esqueletos vergados e velhos, sem perceber a inutilidade dos seus gestos de pressa (ANDRADE, 2003, p.211).

Temos em Jorge, assim como tínhamos em João, a demonstração de um forte sentimento de desajustamento do homem, um sentimento de vazio e incompletude ante o mundo. Embora salpiquem, em um ponto ou outro, cenas bem orquestradas tanto no que diz respeito à forma como à intensidade psicológica e emocional, um forte tom folhetinesco, com seus personagens tremendamente pouco sustentados, parece enfraquecer toda estrutura narrativa. Talvez a grande exceção seja o sonho de Jorge, que vê a si próprio crucificando o cadáver de Alma<sup>29</sup>.

O cadáver nu, de cabelos atados numa toalha, foi levado, cautelosamente, até a parede do imaginário atelier.

<sup>29</sup>Em *A estrela do absinto*, Alma apresenta o mesmo comportamento visto por nós no volume anterior. A personagem continua vítima de sua paixão sadomasoquista por Mauro de Glade, que acaba por agredi-la. Tal agressão resulta em sua morte. Fato que atua diretamente sobre o emocional de Jorge.

Ele apanhara-lhe o dorso, despencado em ligeira curva. Um velho felino, barbudo e de boca furada, conduzia de costas o cortejo, tomando-a pelas axilas, e um grande diabo, ossudo, levava as pernas geladas para sempre. Depuseram-na no estrado de pau, inerte e dura, murcho o ventre acima do triângulo negro e simbólico.

Depois, começaram a crucifixão.

Para lá, na vastidão respeitosa da sala, havia estátuas atadas aos punhos para trás, com retorcimentos fixos, todas recobertas como imagens em Semana Santa.

E havia ânforas e flores.

Iam crucificá-la na parede nua e branca. O velho levantando-a pelos inúteis seios, dava ordens impassíveis.

O outro batia já o seu longo prego. E apenas o braço que lhe haviam entregue, a ele, endurecera e resistia, empurrando-o para trás.

O velho esperava. O outro tinha uma cabeça de fúria. Era preciso dominar a consciente resistência do braço. Aos repelões o membro em ângulo cedeu, aceitou a linha reta da cruz, num craque-craque de ossos internos. Ele tomou o martelo e o prego longo, bateu a primeira pancada inútil na palma cartilaginosa. E dizia que era preciso haver mártires.

O velho atravessara vitoriosamente á mão que prendia. O outro baixara-se a perfurar os dois pés sobrepostos na mesma agulha de ferro.

Ele então bateu. E houve um tinir repetido de aços, apagá-lo pela repulsa de borracha dos membros anquilosados e murchos.

Salpicaram gotas glaciais como remorsos nos braços musculosos e nus dos crucificadores.

E a cabeça de frango virou, o corpo suspenso desceu num peso bruto, alargando as chagas nos pregos e pondo em relevo estrias de panos, de nervos, de costelas.

Então, abriu-se a porta e um esplêndido homem nu, coroado de folhas, apareceu e gritou como um arauto.

— Sangue frio!

Ela permanecia toda estilizada na parede, que ficara como uma cruz de mil braços...

E Jorge d'Avelos viu que era o cadáver de Alma que tinha crucificado para estudar anatomia... Ha despregou as grandes postas rachadas, latejantes, viva para ele...

O escultor abriu os olhos na escuridão de seu quarto. E percebeu a madrugada neutra num silêncio de vidas estranhas.

Onde estava ela? Escorregara-lhe dos braços aflitos. Onde estava? Levantou-se da cama num salto. Ela fugira...

Atirou-se para a porta: permanecia fechada na noite. Voltou, bateu os ângulos desertos, foi ao leito. Pareceu-lhe vê-la ainda. Levantou os lençóis, o colchão: não estava.

Estava longe. Onde? Na enfermaria. Não, mais longe. No necrotério. Não, mais longe. Na cova...

Jorge d'Avelos sentou-se. Viu descer no escuro, num desequilíbrio sobre os ombros que tinha aconchegados, um mundo bruto e apagado de formas (ANDRADE,2003, p. 209-210).

Jorge passa a ser apresentado como que dominado por forças melancólicas e destrutivas, minado por frustrações sentimentais e mergulhado em desastres amorosos, em uma espécie de contaminação e internalização do comportamento de Alma. A situação do protagonista atinge o limite com uma tentativa de suicídio. Jorge chega ao fim de *A estrela do absinto* se recuperando do ocorrido demonstrando uma forte crença na existência Divina.

Ele sabia bem agora que um Ser invisível e supremo existia. E numa reorganização de blague heroica, diante do espelho, pensara que fora agatanhado no torso, pelo próprio dedo de Deus[...]. Sentia-se cansado. Resignava-se. Aceitaria doravante as diminuições que viessem. Era isso mesmo a vida humana — uma série de quedas físicas e provações morais, em torno de grave e íntima ascensão (ANDRADE, 2003, p. 281-282).

É com esse sentimento que o segundo romance da série se encerra. Jorge, após ter escapado da morte, inicia um processo de cura de cicatrizes e busca por redenção. Mais uma vez nos deparamos com o tom religioso que, como dissemos, perpassa grande parte da *Trilogia*.

Já na década de 1930, precisamente em 1934, vem a público *A escada*. O escultor continua no protagonismo desse último volume e logo de início temos a continuação do estado emocional demonstrado por Jorge em *A estrela do absinto*. De uma maneira repetitiva e muitas vezes exaustiva, Oswald persiste na descrição e avaliação dos traços psíquicos de seu personagem, expondo as angústias sofridas frente às desarmonias da vida. Nesse sentido, continuamos até quase o fim de *A escada* dentro de uma mesma abordagem. É somente próximo a sua conclusão que encontramos uma mudança significativa. Há uma virada no comportamento do artista desencadeada pelo encontro com Mongol, uma militante comunista. Temos, a partir de tal momento, uma adesão de Jorge ao social. Todo o clima de *spleen* que caracteriza boa parte da *Trilogia* é substituído. O personagem passa a reconhecer o caráter e a motivação de suas inquietações.

Jorge d' Avelos criticava-se. Fora preciso uma mulher para fazê-lo mudar, descobrir exatos caminhos revolucionários. Fizera-se nele o processo mórbido de uma geração, desviada no cenário longínquo e colonial do Brasil, bestificada pelo recalque sexual que o feudalismo e a igreja mantinham, ignara e romântica, doentia, tarda e tímida.

Estava preparado decerto, por toda a sua vida de revoltado, a receber a semente. Mas se a Mongol não viesse, talvez sua existência não conhecesse nunca o sentido heroico de seu tempo. Conheceria por outros caminhos?

A sua adesão ao marxismo não dissimulava esse lado apaixonado que ele punha em todos os devotamentos. Ele era assim, formara-se assim. Só assim se podia ter sinceramente agregado ao socialismo antirromântico, calculado e construtor. Romanticamente.

A realidade da luta se encarregaria de transformá-lo.

Pretendia melhorar, procurava agora, numa descoberta emotiva e sensacional, os ambientes que desprezara na sua cretina aristocracia de artista. Lentamente se lhe revelou, face a face, o mundo dividido em duas classes — a dos exploradores que ele tantas vezes servira e a dos

explorados que àqueles se engrenavam numa luta de todas as horas, mantida pela incerteza, pela miséria e pela revolta[...].  
Desfazia assim, despregava das paredes emboloradas do espírito os velhos retratos queridos.  
E experimentava um descanso enorme em compreender (ANDRADE, 2003, p. 349).

A transformação é drástica. Numa espécie de conversão — ainda que de uma maneira mais mística que racional —, Jorge se adere ao comunismo, passando a identificar as causas de suas perturbações distante da métrica religiosa do Bem e do Mal, reconhecendo o aspecto social de tais desarmonias. Em sua nova compreensão, os dramas individuais, que tanto o perseguiram, cedem espaço para os problemas da coletividade.

É nesse sentido que as páginas finais de *A escada* se encaminham: Jorge transformado em um novo homem. O clima que permeia os romances anteriores desaparece. A atmosfera de angústia e melancolia deixa de existir, dando lugar a uma outra consciência a respeito da vida. Há uma substituição de um credo religioso em um credo político.

Ele [Jorge] compreendia agora, no silêncio ativo do atelier que toda sua vida tinha sido feita das aspirações e dos sofrimentos de uma subclasse num reduzido ambiente semicolonial da América portuguesa.  
Essa convicção o desenfeitava. O velho sentido bruxo e torvo da arte desaparecera. Revia nele mesmo e nas suas criações as torcidas íntimas, os desejos obscuros, os sonhos sexuais e enfim as soluções estéticas e místicas da pequena burguesia (ANDRADE, 2003, p. 348).

No decorrer dos três volumes, há uma gradativa evolução tanto no que diz respeito ao estilo quanto ao tema. Oswald apresenta uma consciência na concepção da obra como um todo, com cada volume dando uma sequência coerente ao texto procedente, sendo talvez essa a grande marca de *Os condenados*.

### **3.1.2 Sobre *Miramar* e *Serafim***

Correndo paralelamente à *Trilogia*, existe um outro tratamento no que diz respeito aos recursos estéticos. Estamos falando, obviamente, do par experimental *Memórias sentimentais de João Miramar* e *Serafim Ponte Grande*. Consideradas como as duas grandes composições oswaldianas, essas obras baseiam-se, acima de tudo, no processo de descontinuidade narrativa, tendo os métodos proclamados no “Manifesto da Poesia Pau-Brasil” como principais parâmetros. Desse modo, a busca por uma concisão lapidar e as técnicas que visam ao despojamento da linguagem em benefício de sua redução e síntese surgem como fatores mais

evidentes. É, portanto, junto da procura por uma nova dicção poética exposta no referido texto de 1924 que os livros do par se situam. Nesse sentido, essas obras significam um rompimento drástico, um claro distanciamento com grande parte do que vinha sendo praticado em *Os condenados*.

*Memórias sentimentais de João Miramar* surge em 1924 — mesmo ano da divulgação do “Manifesto da Poesia Pau-Brasil”—, porém, possui diversos capítulos publicados ao longo da década anterior, apresentando em sua composição grande parte do que viria a ser revelado no texto publicado no *Correio da Manhã*. Tal fato nos dá a noção de um processo de gestação e aplicação de ideias em busca de uma renovação artística singular que teriam forte ressonância no referido manifesto e no livro de poemas *Pau-Brasil* (1925), expondo como uma de suas características a recusa à sensibilidade e aos estereótipos de uma tradição até então dominantes no país, completamente baseados em convenções românticas, parnasianas e simbolistas.

Os elementos que utilizamos contra os velhos recursos da poesia sabida e metrificada são a plena liberdade da criação, a valorização do inconsciente, do cotidiano e do mecânico. Do cotidiano que vai até o vulgar estão o popular e o revolucionário. No inconsciente escondem-se o primitivo, o nativo, o geográfico e o telúrico. Nesses caminhos, se cria a nova poesia do Brasil (ANDRADE, 1992c, p. 99).

A obra é composta por 163 episódios-fragmentos, que compõem a vida do protagonista e relatam parte do cotidiano da São Paulo da primeira década do século XX com suas convenções e uma apavorante esterilidade (CANDIDO, 2004b). Partimos da infância, quando o personagem fica órfão de seu pai, passamos por diversos fatos que marcam sua existência como sua primeira viagem à Europa e seu retorno ao Brasil, com a morte da mãe; seu casamento, o nascimento da primeira filha e o posterior divórcio também entram na história. Dão seguimento à trama a morte da ex-esposa, a perda e a conseqüente recuperação da fortuna. O enredo é básico, sem reviravoltas e malabarismos. O que confere ao livro seu lugar especial é, de fato, sua linguagem e sua estrutura, caracterizada pelos golpes à lógica narrativa e pela fragmentação das lembranças. Oswald lança mão de recursos de expressão simples e econômicos, dissolvendo todo um lirismo discursivo envolto no bem falar, para investir no recorte e na montagem, uma vez que sabemos que para

ele “poesia é tudo: jogo, raiva, geometria, assombro, maldição e pesadelo, mas nunca cartola, diploma e beca” (ANDRADE, 1992d, p. 119).

Desse modo, em *Miramar*

a memória desencadeia uma série de flashes descontínuos em que se misturam momentos do passado. Dessas partes descontínuas do tempo, emerge um painel caleidoscópico móvel e fragmentado, que não concebe globalmente a experiência vivida, mas a transforma numa evocação em desalinho de momentos especialmente fixados (HELENA, 1985, p.92).

*Memórias sentimentais* chega com uma inovadora prosa sintética que não apresenta arcaísmos: as lembranças escolhidas são fragmentos que se interpenetram, transitando de uns aos outros numa nova dinâmica da percepção e da memória.

Apesar desse aspecto — a corrosão das sequencias de desenvolvimento no tempo — a obra não deixa de possuir uma tênue linearidade que nos permite identificar o início, o meio e o fim, fato que atribui ainda mais força à montagem realizada por Oswald.

O que encontramos no texto miramariano é a incorporação da visão descontínua e fragmentária de *Pau-Brasil* “com seu relevo à simplificação e à depuração formais” (NUNES, 2011a, p.14). Podemos, por exemplo, recortar um de seus episódios-fragmentos e facilmente percebermos nele os mesmos processos presentes no referido livro de poemas. É o que encontramos no exemplo abaixo, que nos mostra *Miramar* a bordo do navio que o levaria à Europa.

O furo do ambiente calmo da cabina cosmovorava pedaços de distância no litoral.  
O Pão de Açúcar era teorema geométrico.  
Passageiros tomabadihavam o êxtase oficial da cidade encravada de crateras.  
O Marta ia cortar a Ilha Fiscal porque era um cromo branco mas piratas atracaram-no para carga de descarga (ANDRADE, 1999, p. 53).

É ainda nesse mesmo sentido — a inclusão da estética *Pau-Brasil* — que a sátira e a paródia ganham seu espaço em *Miramar*. Além da clara referência ao memorialismo presente no título<sup>30</sup>, esses traços marcantes da poética oswaldiana

<sup>30</sup> Referência essa que não é cumprida, pois o texto frustra o leitor que se prepara para acompanhar os acontecimentos da vida do protagonista numa ordem clara e facilmente inteligível, implícita pelo título “*Memórias*”. Temos uma paródia que desfigura as narrativas memorialísticas tradicionais, satirizando o costumeiro sentimentalismo que lhes são peculiares.

adentram a obra se tornam parte não só integrantes como essenciais. Talvez o grande caso, nesse aspecto, seja a criação do prefácio fictício, escrito pelo personagem Machado Penumbra. Trata-se, nas palavras de Haroldo de Campos (1999), de um gritante contraste com o estilo de Oswald, no qual um típico beletриста apresenta o livro por meio de um estilo empolado e arrebitado recheado de clichês acadêmicos. Temos, de acordo com o crítico, um “antimanifesto na paródia linguística e um manifesto verdadeiro nas definições de técnica e composições que nele estão inseridas”(CAMPOS, 1999, p.9). Ou seja, através da estilização do discurso vemos, por meio de um único golpe, um ataque à retórica pedante e uma reafirmação das propostas aplicadas ao longo do livro.

Torna-se lógico que o estilo dos escritores acompanhe a evolução emocional dos surtos humanos. Se no meu foro interior, um velho sentimentalismo racial vibra ainda nas doces cordas alexandrinas de Bilac e Vicente de Carvalho, não posso deixar de reconhecer o direito sagrado das inovações, mesmo quando elas ameaçam espedaçar nas suas mãos hercúleas o ouro argamassado pela idade parnasiana. VAE VICTIS!

Esperemos com calma os frutos dessa nova revolução que nos apresenta pela primeira vez o estilo telegráfico e a metáfora lancinante. O Brasil, desde a idade trevosa das capitânicas, vive em estado de sítio. Somos feudais, somos fascistas, somos justicadores.

Época nenhuma da história foi mais propícia à nossa entrada no concerto das nações, pois que estamos na época do desconcerto. O Brasil, país situado na América, continente donde partiram as sugestões mecânicas e coletivistas da modernidade literária e artística, é um país privilegiado e moderno. Nossa natureza como nossa bandeira, feita de glauco verde e de amarelo jalde, é propícia às violências maravilhosas da cor. Justo é pois que nossa arte também o queira ser (ANDRADE, 1999, p. 43-44).

Essa busca pelo efeito parodístico nos apresenta um hibridismo estilístico que incorpora materiais bastante heterogêneos como textos jornalísticos, fragmentos de cartas, convites para festas, etc. Encontramos um empreendimento que, de acordo com Décio Pignatari (1964), vai para além da estrita esfera da *língua* projetando-se para *linguagem*. Um bom exemplo disso é a inserção do convite para cerimônia de casamento da sogra de Miramar em meio ao texto. “O conde José Chelinini Della Robia Grecca e D. Gabriela Miguela da Cunha participam a V. Exa. O seu casamento. Nice” (ANDRADE, 1999, p.76).

Podemos reafirmar a já citada relação direta entre a prosa e a poesia oswaldianas ao trazermos um dos seus poemas de *Pau-Brasil* em que vemos o uso do *readymade* linguístico quando temos versos que não são necessariamente

versos trabalhados por meio do recorte e montagem parodísticos dos textos dos chamados cronistas do descobrimento. Como vemos no poema “Festa da raça”:

Hu certo animal e acha também nestas partes  
 A que chamam Preguiça  
 Tem hua guedelha grande no toutiço  
 E se move com passos tam vagarosos  
 Que ainda que ande quinze dias aturado  
 Não vencerá a distância de hu tiro de pedra (ANDRADE, 1976a, p. 92).

*Memórias Sentimentais* se apresenta como texto revolucionário um marco antinormativo segundo Haroldo de Campos (1999). Trata-se de uma obra que renunciava adensamento bem maior da aplicação das referidas técnicas de composição, demonstrando um vínculo e influências devidamente digeridos das descobertas literárias feitas por Oswald em suas andanças pelos salões de Paris.

É bem possível que a influência primordial na prosa de Oswald — um visual por excelência — seja ainda, para além da assimilação da teoria e da prática literária futurista, a transposição imediata de suas descobertas pictóricas nas exposições de Paris. [...] De tudo isso, resulta a importância fundamental para a nossa prosa criativa das *Memórias Sentimentais de João Miramar*, escritas por Oswald de Andrade há já 4 décadas. Importância como atualização da nossa ficção em sintonia com as experiências da vanguarda europeia, mas também como **adequação pessoal e reelaboração dessas técnicas importadas sob critérios próprios** (CAMPOS, 1999, p. 31-33, grifo nosso).

Em *Miramar*, Oswald exhibe — assim como em seus poemas — plena consciência e compromisso com renovação artística ante a crise da linguagem poética em tempos do progresso da técnica com seus novos instrumentos de comunicação e reprodução da informação. Tempos em que simultaneidade e interpenetração ocupam os lugares antes tomados pela linearidade de princípio meio e fim. É o próprio autor que nos dá o tom:

— Mas o que é isso? — perguntou-me o homem severo e indignado.  
 — É a poesia de transição, poesia de guerra, poesia carro de assalto.  
 [...] Mas não há nada que nos salve no meio disso? Há! Há o mundo novo que penetra pelas frestas abertas da guerra (ANDRADE, 1991g, p.52-53).

É em *Serafim Ponte Grande* que o exercício experimental de narrar se intensifica, atingindo a obra como um todo. O enredo do livro, assim como *Miramar*, é básico. Temos a história de Serafim, com uma curta exposição de sua infância e

adolescência, sua participação na Revolução de 24, conduzindo um canhão do quintal de casa e matando o diretor de sua repartição. Dão seguimento à história sua viagem pela, França, Grécia, Turquia, Palestina e Egito. Próximo ao fim, o personagem retorna ao Brasil e ao seu canhão, apontando contra a polícia, imprensa e o Serviço Sanitário. Serafim tem sua vida extinguida quando é fulminado por um raio. O romance termina com o episódio de *El durasno* e sua viagem permanente. O significado do texto não se limita ao enredo, mas reside acima de tudo no seu modo de composição.

O *Serafim* é um livro compósito, híbrido, feito de “pedaços” ou amostras de vários livros possíveis, todos eles propondo e contestando uma certa modalidade do gênero narrativa ou da assim dita arte da prosa (ou mesmo do escrever *tout court*) (CAMPOS, 1989, p.148).

Funcionando como uma colcha de retalhos, o livro justapõe os mais diversos tipos de prosa. Trata-se de um livro de pedaços com partes aparentemente desconexas numa acumulação paródica de modos de narrar e uma “desarticulação da forma romanesca tradicional” (CAMPOS, 1989, p. 146), elevando ao máximo o aspecto de choque e estranhamento.

Através dessa atitude paródica, correlacionada à metalinguagem da forma romanesca (a linguagem do romance toma por tema o próprio ato da escrita romanesca) Oswald cria em *Serafim* um distanciamento: o romance abre uma perspectiva crítica da ilusão narrativa, revela-se enquanto produção cuja base é a linguagem da qual sua própria realidade surge. Também o leitor é convidado a distanciar-se de sua antiga postura de fruidor passivo, que deleita frente a um texto que lhe oferece um mundo similar ao seu. Aqui, não. O leitor é um co-autor, tem que decifrar o novo código romanesco das pistas irônicas e paródicas que o texto lhe oferece (HELENA, 1985, p.94).

Assim como ocorre com sua poesia e com *Memórias sentimentais*, o leitor é trazido para o jogo, cabendo a ele reorganizar os pedaços de um discurso que aparentemente não apresenta um ordenamento lógico. No caso, lhe é oferecido um papel de crítico, cuja atividade consiste em decifrar e construir, a partir dos recursos que possui, o material que diante dele se apresenta.

Diante de uma poesia como a de Oswald de Andrade, cujo mundo de signos, qual uma formação de cristais articulada sobre a água, apenas oferece à percepção de superfície de suas cristas, não temos não temos dúvida de que a função da crítica será, precisamente, reconstruir (ou construir), à luz e com instrumentos de nosso tempo, essa *inteligibilidade*,

incorporando à visível a face não visível do sistema, a qual, por não se dar à primeira abordagem, nem por isto é menos real, menos tangível menos portadora de existência; configurando-se, a estrutura-lastro, não ostensiva, mas virtualmente presente desse idioma poético rarefeito, que, sobre ela, apoiando-se nela, ergue suas frases-ilhas, para afolhar o contido e lacunar, conciso e descontínuo, ao papel branco (CAMPOS, 1976, p. 69-70).

Nesse sentido, o grande aspecto de *Serafim* é o uso da fotomontagem. Nas palavras do próprio Oswald, o funcionamento desse recurso se dá do seguinte modo:

Por fotomontagem um bígamo casou três vezes com a mesma mulher, só porque ela tinha a mesma cara, e um *business-man* descontou um mesmo cheque em dois bancos. Por fotomontagem o sujeito morre e continua vivo no sucessor conjugal, o que provoca poderosas mágoas sentimentais no morto. Tudo se mistura, se interpenetra, é metade de uma coisa, metade de outra (ANDRADE, 1991b, p.71).

Os textos que compõem a obra funcionam exatamente dessa maneira: há mistura e interpenetração de seus conteúdos que acabam por se configurarem como parte importante do fio condutor narrativo. Sobre tal característica, Haroldo de Campos (1989) afirma que se trata de uma técnica de citações, na qual temos unidades sintagmáticas que estruturam a narrativa como um todo com cada uma apresentando função constitutiva própria. Assim, encontramos um sobresintagma, que seria *Serafim* como um todo, composto por diversas unidades, dotadas de relativa autonomia, que se diferenciam entre si, em lugar dos usuais capítulos de romance e em lugar dos fragmentos, presentes no *Mirrarar*. Nesse sentido, o crítico aponta, caracterizando cada uma, para existência de onze unidades que compõem a obra.

- I-Recitativo-rúbrica teatral
- II-Alpendre-excerto gaiato de cartilha
- III-Folhinha Conjugal- contrafação de um diário íntimo
- IV-Testamento-notícia político-jornalística
- V-No Elemento Sedativo-literatura de viagens
- VI-V - No Elemento Sedativo - literatura de viagens
- VI - Cérebro - poalha pontilhista
- VII - Meridiano de Greenwich - romances de aventuras
- VIII - Esplendores do Oriente - romance policial
- IX - Fim de Serafim - parenética barroca
- X - Errata - homenagem póstuma
- XI - Antropófagos - farsa medieval e ritual fálico (CAMPOS, 1989, p.153).

Faz parte do repertório de *Serafim* a estilização dos mais diversos discursos e mentalidades da época. Oswald justapõe as mais variadas soluções estilísticas

“saltado de um tom para outro, cortando os fios e quebrando os rumos” (CANDIDO, 2004a, p.58). É exatamente o que acontece com uso parodístico, sob o título de “Noticiário”, de uma nota de jornal como parte componente da estrutura narrativa.

Serafim Ponte Grande conseguiu novamente movimentar seu canhão. A direção das granadas, que tinham vazado como um olho a residência repleta do Carlindoga, indicava como ponto de eclosão dos tiros qualquer dos enormes dados da cidade. O canhão havia agido de altura. Essa circunstância intrigou excessivamente o Gabinete de Queixas e Reclamações. Chegou-se a meditar que o artilheiro misterioso houvesse visado das pregas e precipícios do Jaraguá. E durante alguns séculos de relógios, passou pela cidade a expectativa de um milagre feroz — o retorno do exército fantasma que se perdera num primeiro rio depois nos corações da floresta da pátria militarizada.

Nas sessões espíritas, invocou-se sem resultado a alma do almirante Custódio de Melo.

A coincidência da aproximação de Marte — esfinge do espaço — e uma comunicação oficiosa do Observatório Astronômico, atribuindo-lhe o atentado, acalmaram as populações revolucionadas (ANDRADE, 1989, p.49).

Seguindo semelhante estratégia, o autor cede espaço para que outros personagens escrevam dentro do próprio romance, ampliando dessa forma seu caráter metalinguístico, como é o caso da inserção do dicionário de bolso de Pinto Calçudo, no qual o secretário de Serafim, que tem pretensões de tomar para si a autoria do livro, escreve “para não confundir as pessoas que conhece ou conheceu” (ANDRADE, 1989, p. 59). Nesse dicionário, Oswald usa um curioso recurso: a manipulação de um verbete em relação ao outro, seja ele anterior ou posterior<sup>31</sup>. Pinto Calçudo registra:

Helena: filha de seu Hipólito  
Henriqueta: Irmã da precedente  
Hipólito: Pai das duas (ANDRADE, 1989, p.61).

Outro trecho em que nos deparamos com a mesma questão relativa à cessão de espaço para outros personagens é “Cérebro, Coração e Pavio”. Nele, uma série de personagens espalham, pelo livro, bilhetes, cartas, avisos, etc. O que encontramos é uma espécie de sequestro, invasão e reivindicação da narrativa por

<sup>31</sup> Procedimento semelhante — com a exceção da manutenção de uma ordem alfabética — ao que encontramos na obra que seria publicado postumamente sob o título de *Dicionário de bolso*, no qual Oswald, nas palavras de Maria Eugenia Boaventura (2007), buscava reavaliar os papéis de algumas figuras da história. Vejamos um exemplo: “Cromwel: Personagem de Victor Hugo, incumbido pela burguesia de fazer uma tenentada. Zumbi: zumbido de guerra recortando os palmares nos ouvidos dos escravocratas” (ANDRADE, 2007, p. 54, grifos nossos).

essas outras vozes. A título de exemplo, citamos uma carta, contando inclusive com uma assinatura, que aparece sob o título de “Missiva a um corno”:

Coronel,  
 Enganei-lhe com um cavaleiro ignorado Foi devido a um coup-de-foudre!  
 Subi ao quarto dele, na Rua Mártires. Fiz amor e tive grande desilusão.  
 Joana a louca  
 P.S. Creio que estou grávida. O pai deve ser S. Exa. O fura-camisas  
 (ANDRADE, 1989, p.80).

Em outra dessas passagens Serafim não só cede semelhante espaço como acaba se tornando personagem de um outro diário que no livro comparece. “Em Esplendores do Oriente”, Caridad-Claridad faz o acompanhamento e registro das atividades do herói.

Serafim saiu só pelas noites de Jerusalém. Era a rua principal em descida. A sala abafada coloria-se de papel no jazz idiota. Um pianista saracoteava nulamente entre garçons e cadeiras vazias. Havia sírios gordos, homens vagos do Sul, caixeiros, viajantes bêbados e duas alemãzinhas globetrotters. Um ar de inocência iluminava aquela blasfêmia que um cachorro enorme vigiava. No interior do bar um rei mago tingia um cocktail. Nosso herói saiu pelo vento. Em cima fazia uma lua paulista. Passou os armazéns, o Hotel Allembly, um café turco. De repente a noite crenelada dos cruzados gritou quem vens lá! A Torre Antônia velava sobre a lama dos quarteirões. Havia sombras de guardas ao lado dos degraus de um portão. Serafim aproximou-se. Eram dois soldados curdos. Perguntou-lhes pelo Santo Sepulcro.  
 — Não há nenhum Santo Sepulcro...  
 — Como?  
 — Nunca houve.  
 — E Cristo?  
 — Quem?  
 O outro esclareceu:  
 — Cristo nasceu na Bahia (ANDRADE, 1989, p. 117-118).

Ao mesmo tempo, em um belo jogo metonímico, o autor suspende tal processo de tomada da narrativa por parte de seus personagens secundários, quando resolve expulsar, de suas páginas, Pinto Calçudo, figura que aos poucos ia assumindo um lugar central na trama, deixando, de certa forma, Serafim em segundo plano.

— Venha cá  
 — Agora não posso. Estou com famílias  
 Mas Serafim insiste: dirige-se atrás dele até o reservado dos homens e grita-lhe:  
 — Diga-me uma coisa. Quem é neste livro o personagem principal?  
 Eu ou você ?

Pinto Calçudo, com única resposta solta com toda força um traque, pelo que é irremediavelmente posto pra fora do romance (ANDRADE, 1989, p. 71).

O uso de tal recurso — a oscilação entre as diversas práticas de estilo — é mais uma característica fundamental que contribui para a pluralidade do texto. O que *Serafim* apresenta é um rico trabalho a partir de um movimento de desordem tendo como base a “junção de imagens muitas vezes heterogêneas num todo formado por movimentos de combinação ou justaposição, arranjos para ilustrar uma associação de ideias” (JACKSON, 1978, p. 20). Nesse sentido, o texto de *Serafim* é uma construção que incorpora em si os mais diversos materiais como cartas, diários, poesia e teatro, e etc, formando uma grande colagem e produzindo um desvio na rota do romance. O próprio Oswald, em *Um homem sem profissão*, no já citado processo de revisita de seus métodos por meio de suas memórias, nos diz: “Encaixo tudo, somo, incorporo” (ANDRADE, 2002, p. 61). Desse modo, o que encontramos é a aplicação de conceitos antropofágicos ao texto, através de uma paródia constante, que faz referência a um sem número de estilos literários. Estamos diante da mesma proposta do “Manifesto antropófago” com sua “cozinha de receitas híbridas, que emprega ingredientes de origens muito diversas para criar uma mistura explosiva” (JACKSON, 2011, p. 429), pois como sabemos: “a antropofagia não se compõe segunda uma ordem direcional e cumulativa. Aversa ao escalonamento e à hierarquização de etapas, sua composição é antes da ordem da ‘experimentação’” (PELLEGRINI; BERTELLI, 2013, p. 133). Essa experimentação, de um *Serafim* ágil e ilógico “nascido da invenção” (ANDRADE, 2011e, p. 60), tem a ver com “síntese. O equilíbrio. O acabamento de carroserie” (ANDRADE, 2011e, p. 63), que, mesmo avessa a hierarquizações, tem como substrato “discernimento, criticidade e discriminação” (ROUANET, M., 2011, p. 179). Assim, não só no caso em questão, como em seu todo, a operação antropofágica tem como critério de seleção não o conteúdo do sistema de valor em si, “mas o quanto funciona, com o que funciona, o quanto permite passar intensidades e produzir sentido” (ROLNIK, 1998, p. 6).

Assim como ocorre em *Miramar* e com parte considerável da poética oswaldiana orientada pelo par Pau-Brasil/Antropofagia, *Serafim* também apresenta a satirização da sociedade burguesa da época e suas típicas figuras com suas aspirações literárias, recheadas de uma retórica pedante, enquadradas nos moldes identitários hegemônicos. É o caso do personagem Pires de Melo, representante do

ideal estético amplamente combatido por Oswald. Na passagem fica claro o ataque ao comportamento do pretense literato:

O Manso apresenta-me ao literato O Manso apresenta-me ao literato Pires de Melo. Vamos pela garoa até um bar pitoresco do Anhangabaú. Aí, ele expôs-nos a sua vida que é um verdadeiro *chef-d'oeuvre*. Precisava de uma mulher para inspirá-lo. Achou-a. Mostrou- nos uma carta e uma fotografia. A carta terminava assim: “Agora a nossa encantada aventura jaz embelezada pela distância” (ANDRADE, 1989, p. 36).

Oswald vem encontrar na literatura um tema a ser problematizado. Ao longo do texto, nos deparamos com explícitas e implícitas alusões a escritores e livros em um grande jogo de referencialidade e intertextualidade. O próprio Serafim assume alimentar um projeto literário. É o que vemos nas duas passagens abaixo, que compõem a parte em que o protagonista escreve um diário sob o nome de “Folhinha Conjugal”:

Ando com vontade de escrever um romance naturalista que está muito em moda. Começaria assim: “Por todo o largo meio disco de praia de Jurubaba, havia uma vida sensual com ares gregos e pagão. O mar parecia um sátiro contente depois do coito”

Nota: não sei ainda se escreverei a palavra “coito” com todas as letras. O arcebispo e as famílias podem ficar revoltados Talvez ponha só a palavra “coi” seguida de três pontinhos. Como Camões fazia com “bunda” (ANDRADE, 1989, p. 27).

Volto de novo a preocupar-me com o romance que imaginei escrever e que acho que sairá com pseudônimo. Tenho alguns apontamentos tomados sobre o tipo principal, a jovem marquesa de M... Quando o sedutor, o invencível Álvaro Velasco, inicia sua ofensiva por de baixo da mesa, ela retira bruscamente o pezinho. Nota humorística: a Marquesa tem um calo (ANDRADE, 1989, p. 30).

Vimos com Décio Pignatari (1964) que para além da incidência sobre a língua, o trabalho de Oswald recai sobre a linguagem, o estabelecimento de uma linguagem, de um projeto geral, de um roteiro nos termos do autor analisado. É sem dúvida *Serafim Ponte Grande* o ápice desse projeto. De acordo com Kenneth Jackson (1984), é por meio do jogo de linguagem, com a oscilação entre diversas práticas de estilos, que Oswald atribui um caráter metamórfico a seu livro — com múltiplos escritores e múltiplas escrituras —, que se configura como uma grande carnavalização da narração tradicional.

Como foi dito, o romance nos apresenta o manejo de múltiplos papéis paródicos que atuam deformando os elementos estruturais e constituintes de narrativa, trazendo a metonímia como traço privilegiado e favorecendo a percepção e compreensão de seus componentes não em sua plenitude e totalidade, mas a partir de segmentos e pequenas partes. Vimos que, através de tal atitude, a obra acaba por revelar-se enquanto produção de linguagem, propiciando o desmonte da ilusão narrativa, que não busca mais produzir um real externo a ela. Há um rompimento da moldura ficcional, por meio de uma exposição do processo romanescos, quebrando, dessa forma, a ilusão e o distanciamento da leitura. Estamos diante de um novo léxico, uma nova dicção poética, uma nova estruturação sintática da narrativa.

Desse modo, a leitura de *Serafim* requer uma técnica de ruminação de todos os objetos isolados e estilizados ao longo do livro, para que se torne possível um processo de descoberta de existência de afinidades secretas entre eles.

Livro participante, jogo de textos e autores, *Serafim* convida o leitor a fazer parte de uma leitura-aventura, máximo exemplo de texto-universo do modernismo brasileiro, e biblioteca aberta para o futuro do romance, de um autor que fez um livro de sua paixão, livros (JACKSON, 1984, p.19).

Tais fatos permitem a *Serafim* ser entendido como o melhor exemplo, em termos romanescos, de uma atitude radical diante da linguagem em nossas terras.

### **3.1.3 Oswald, o duplo**

Afirmamos, ao fim da primeira seção deste capítulo, sobre a dupla atuação de Oswald de Andrade: a existência de dois caminhos que correm paralelos, compartilhando o mesmo período cronológico. O que mais chama a atenção nesse caso é a disparidade existente entre esses dois caminhos. “No seu trabalho enquanto romancista, as contradições se acirram e, sem exagero, vê aí um Oswald tão díspar como em nenhuma outra de suas facetas de escritor” (HELENA, 1985, p. 79).

*Os condenados* — mais adiante *Marco Zero* — e o par experimental carregam em si dois projetos distintos, dois modos diferentes e até opostos no que se refere à forma como Oswald trabalha a questão da *mimesis*. De acordo com Lúcia Helena, (1985) ora o escritor encara sua obra como produção na linguagem, de uma realidade literária, ora como uma reprodução, na linguagem, de uma realidade

extraliterária. De um lado, encontramos uma afirmação de uma diferença, de uma distância para com um real extratextual. Há um abandono da busca em reproduzir, em ser uma continuidade desse real, de modo que o refletisse simetricamente. Assim, “o caráter de ‘desrealização’ do projeto mimético se revela mais claramente” (HELENA, 1985, p.104). De outro, temos uma dissimulação do próprio ato de fingir, que é inerente à ficção, visando apresentar-se como algo uno e contínuo ao real. A primeira é chamada de *mimesis da produção*, a segunda, *mimesis da representação*. Trata-se de uma dupla concepção: uma é alegórica; outra, simbólica.

Na concepção alegórica, encontram-se *Serafim Ponte Grande e Memórias sentimentais de João Miramar*. Como acompanhamos, o par — especialmente *Serafim* — caracteriza-se por carregar em si um novo léxico, uma nova dicção poética. Nele, percebemos o desnudamento do processo mimético, revelando, segundo Costa Lima (1980) um provocante exercício de engendramento e rearticulação dos elementos reais de que parte, num trabalho que se debruça sobre a linguagem, tomando o real como que produzido por ela. Desse modo, percebemos, no processo de transformação operado pelo texto literário, finalidades que não pertencem à realidade extraliterária. Há uma clara exposição do tratamento desse real enquanto objeto de uma ficcionalização. É o que fica óbvio com a revelação da já citada disputa pela autoria do livro entre Serafim e seu secretário, Pinto Calçudo. Ou no caso de *Miramar* com o deslocamento do personagem Machado Penumbra para prefaciador. Tanto em um como em outro vemos um processo de abertura, uma fenda, pela qual a escrita escapa e se exerce e se demonstra enquanto tal.

Outro aspecto que age diretamente nesse processo de trabalho com a linguagem é a corrosão e fragmentação das sequencias de tempo que faz com que a linearidade se converta em um traçado sinuoso e difícil, distante de uma continuidade lógica. Em *Serafim* os tempos se misturam: cronológico e psicológico acabam por interligar-se, através da dissolução de suas fronteiras. Tal recurso permite que se crie uma outra temporalidade e, como consequência, uma outra espacialidade. Tudo isso pode ser exemplificado pela viagem do navio *El Durasno*, naquele que seria seu capítulo final. “Nesta viagem, se inaugura um novo tempo, que não é mais o da memória: é o devir liberto, para além das fronteiras da censura e do proibido” (HELENA, 1985, p. 96). Nesse sentido, a grande alegoria presente em *Serafim* é o desemboque nas águas da utopia com a humanidade liberada, uma

sociedade ideal, em revolução permanente e em perpétuo movimento longe dos policiamentos e das geograficidades. Uma sociedade que recusa territórios pré-definidos com vocação para o desmedido e o imensurável.

Passaram a fugir o contágio policiado dos portos, pois eram a humanidade liberada. Mas como radiogramas reclamassem, *El Durasno* proclamou pelas antenas, peste a bordo. E vestiu avessas ceroulas e esquecidos pijamas para figurar numa simulada quarentena em Southampton. Todos os passageiros se recusaram a desembarcar. Sem dinheiro, tomaram carregamentos a crédito. E largaram de repente ante os semáforos atônitos. Encostaram nos mangueirais da Bahia. Sempre com peste. Depois em Sidnei, Málaga, nas ilhas Fídji, em Bacanor, Juan Fernandez e Malabar. Diante de Malta, Pinto Calçado arvorou a Cruz de Malthus. [...] *El Durasno* só pára para comprar abacates nos cais tropicais (ANDRADE, 1989, p.139-140).

Por sua vez, a concepção simbólica da mimesis — a *mimesis da representação* — finge refletir simetricamente o real do qual parte, tomando a obra de arte como representação direta — e não mediatizada pela produção interna do texto — da realidade. Como traços principais dessa concepção simbólica, temos a ilusão de transparência de sentido, que por meio de uma pretensa articulação natural, transparente e imediata, busca ligar dois aspectos em uma unidade harmônica e bem-sucedida, o que a daria à obra um caráter universalizante. Nesse caso, é a linearidade que se sobre sai atribuindo ao texto seu caráter de continuidade do real, apresentando, na maioria das vezes um aspecto didatizante e moralizante.

Na maior parte da extensão da *Trilogia do exílio*, encontramos as marcas da *mimesis da representação*. Acompanhamos, no início de nosso texto, parte considerável delas. Vimos que em *Os condenados*, por mais que tenhamos uma tímida gestação de uma prática estilística, Oswald, em uma sequencia narrativa quase que plenamente linear, nos apresenta a temática do vício e da melancolia com seus personagens vítimas de forte determinismo. Os três romances têm em comum, na sua crítica à sociedade paulista de então, a procura por uma síntese psicológica e uma preocupação realística de modo que consigam resolver os dramas existenciais apresentados. A própria conversão de Jorge ao comunismo em *A escada* se dá de maneira determinística.

Esse duplo traçado que Oswald estabelece no período que apresentamos passa a ser, na década posterior, suplantado por uma dominante afirmação da concepção simbólica da mimesis.

### 3.1.4 O caso Marco Zero

Entrando na década de 1940 com o ambicioso planejamento de *Marco zero*, Oswald de Andrade deixa de lado a concepção alegórica e seu “elo arbitrário, fruto de uma laboriosa construção intelectual” (GAGNEBIN, 1993, p. 41), para privilegiar o símbolo enquanto “sinônimo de totalidade, clareza e harmonia” (GAGNEBIN, 1993, p. 41). A ideia era compor uma série que percorreria a história de formação da sociedade paulista com toda pluralidade que a compõe: imigrantes, campesinato, proletariado e burguesia.

Em *Marco zero*, romance mural que me comprometi a escrever e do qual o editor José Olympio já deu os dois primeiros volumes, livro panorâmico da transformação da transformação do mundo vista através dum dos mais curiosos e ativos aglomerados humanos, São Paulo — ao lado dos estudos do campo, onde o chão lindes judiciárias da execução, da hipoteca e do grilo, melhor do que na velha concepção virgiliana que de um certo modo foi aqui realizada na formação dos cafezais paulistas —, ofereço também o panorama das cidades grandes e também das capitais (ANDRADE, 1992g, p. 193-194).

É a busca por produzir um romance social, recheado por sua composição de denúncia, que acaba por fazer com que Oswald sacrifique seu processo alegórico — sua composição rápida, sincopada, fragmentária e estilhaçada — em benefício de um projeto mais linear de narrativa, que tende mais a documentar, relatar e apontar as transformações sociais consequentes do desenvolvimento capitalista.

Oswald participa da tendência literária da época, que é o romance social, mas vai além. *Marco Zero* é obra de reivindicação social. Nela o escritor analisa a riqueza e a pobreza de São Paulo e nos induz a uma personagem central para tal discussão, a terra (ELEUTÉRIO, 1991, p. 7).

Inicialmente planejado para cinco volumes, somente dois vêm a público — *A revolução melancólica* e *Chão*.

O primeiro deles surge em 1943, quando o autor está plenamente integrado em seu engajamento político. O romance tem como pano de fundo, mas não como ponto central, a revolução de 1932, que é entendida por ele como uma mera tentativa dos latifundiários paulistas reclamarem para si seu antigo poder, ou nas palavras do próprio Oswald: “um anêmico revide do fazendeiro instalado secularmente no planalto” (ANDRADE, 1991e, p. 260).

O que encontramos de fato em *A revolução melancólica* é disputa pela terra, as discussões sobre seu uso e as relações sociais que daí são apreendidas. Tudo isso tem como centro gravitacional a família Formoso e seu latifúndio, que entra em colapso após a crise econômica consequente da quebra da bolsa e das falhas tentativas do governo central. Dentro desse cenário,

latifundiários, posseiros, grileiros, afilhados, imigrantes disputam a terra que, devoluta ou não, com títulos ou não, é questionada por Oswald quanto a sua produtividade, pela possibilidade de ser fonte de promoção do homem (ELEUTÉRIO, 1991, p. 9).

É sobre essa estrutura que Oswald se debruça com extremo afincamento. Para tal, demonstra um rigor documental que ele próprio explicita em uma correspondência com Léo vaz:

Aproveitou-se você, Léo, do lombo do missivista, para insinuar que eu nunca pus os meus “mimosos pezinhos” no sertão Leia este volume de *Marco zero* e verá que andei alguns anos entre grileiros, derrubadores de mata, xerifes, etc (ANDRADE, 1991c, p. 38).

Além de fazer uma clara defesa de projeto de então, Oswald, na mesma carta, demonstra uma forte mudança de postura com a que antes apresentava.

Não pense, no entanto, meu caro professor, que teimo fazer hoje *Semana e Arte Moderna*. Deixo isso a alguns de meus companheiros ilustres de jornada (Mário de Andrade, o Sr. Portinari). *Marco Zero* é um livro que vai surpreender os que esperam os modismos e os cacotes que tão gostosa e justamente empregamos na fase polêmica da renovação literária (ANDRADE, 1991c, p. 39).

Fica evidente o investimento feito por nosso autor no projeto desse momento. A pesquisa com os levantamentos históricos ganham relevo fundamental. Nesse sentido, Oswald vai dar grande atenção à história.

— Você me pergunta se participei da revolução constitucionalista. Respondo: não. Estive foragido durante três meses. No entanto recolhi um material fabulosamente vivo, sobretudo da chegada das forças paulistas. Estudei bem o fenômeno do ponto de vista sociológico e, assim, tenho a impressão que meu romance fixa o verdadeiro sentimento do drama. Em meu livro procurei estudar as consequências mesmas da derrocada do café (ANDRADE, 1990, p.75).

Permeiam o texto diversas alusões e referências — sempre em tom crítico— à história do Brasil com foco no processo de colonização e no poder da Igreja. O próprio evento que dá nome ao romance ganha sua leitura crítica, quando nos mostra homens mal preparados impelidos à luta por latifundiários que veem seu poder se esvaír.

— O senhor não viu os meus soldados?  
 — Lá atrás do bambu tem uma porção de gente  
 Os óculos pretos surgiram de trás do bambu.  
 — Onde estão os voluntários paulistas?  
 Epaminondas apontou com um gesto. **Ele aproximou-se e deu de cara com dúzias de homens murchos e amuados que se vestiam com os desconexos vestidos da indumentária paisana. Desmoralizava-os uma atitude de displicência, cinismo e miséria. Estavam jogados na barranqueira. Uns de bruços no chão de capim, outros deitados de cara para o céu, outros, os mais numerosos, sentados, o queixo nas mãos, as pernas dobradas.** Ninguém se mexeu! Ele então deu três passos e berrou:  
 — Viva São Paulo!  
 O grito ecoou sem resposta. O comandante fitou o cabo.  
 Epaminondas gritou:  
 — Viva!  
 Do grupo dois ou três repetiram frouxamente a aclamação. O Tenente Piratininga perfilado avançou no seu alto porte.  
 — Soldados! Vós sabeis por que o batalhão se chama Olavo Bilac? Porque Olavo Bilac era um grego!  
 Ou pelo fato de entenderem negro ou porque gostassem da palavra, uma leve aragem elevou os homens híbridos.  
 — Viva Olavo Bilac!  
 Um grito unido ressoou. Alguns recrutas puseram-se de pé.  
 — Vós ides ser contemplados com meio soldo de campanha. Cabo!  
 Aclamações estrondaram. Uma mulher, que ia ao longe, apressou os passos, aconchegando uma criança nas saias.  
 — É a guerra! Minha filha (ANDRADE, 1991e, p. 162-163, grifos nossos).

Enquanto texto para se pensar a história, *A revolução melancólica* aponta para micro-história que permeia o grande painel da decadência da São Paulo cafeeira da década de 1920. Assim, Oswald traz para o livro a história do cotidiano, distante da história oficial, a história dos vencidos, que não ganham sua representatividade frente ao discurso dominante. Nesse sentido, mesmo com a apresentação dessa outra história, não encontramos a negação de sua força. A história não deixa de determinar e englobar o presente, futuro e a vida de cada um, agindo como um princípio ordenador. Desse modo, uma pluralidade de figuras com personagens das mais variadas condições transitam ao longo da narrativa, carregando em si as marcas de tal processo.

A figura franzina do Padre Beato levantou-se na tolda. Era o índio convertido, o índio das reduções, o nômade da mata, tornado místico pelo jesuíta, aniquilado em Cristo. Uma constante o fazia a molécula tribal a serviço de Deus. O farmacêutico de Piratininga sentiu-se desarmado em frente ao homem de batina. Era o escravo castigado no tronco, o quilombola da liberdade que o outro expulsara dos remansos da vida. Entre ambos, estava o agitador branco, a alma inquieta da Europa (ANDRADE, 1991e, p. 115).

Dentro desse mesmo espírito, uma grande veia de Naturalismo atravessa o romance. Partindo de motivos políticos e altamente influenciado pela literatura social de base documental que então vigorava, Oswald vai, em algumas passagens, trabalhar com uma linguagem crua e com sequências de descrições precisas que nos remetem aos escritores do final do século XIX. É o caso da apresentação do bairro do Brás que poderia facilmente constar em qualquer obra desse período.

O Brás era o bairro da prole. Entre os ergástulos do trabalho que tomavam um quarteirão inteiro, as panificações, as vendas, as parteiras de placa ilustrada, mil casas eram iguais. Os mesmos tugúrios atravancam as mesmas crianças. As áreas internas penetravam com seus cheiros, suas roupas estendidas, suas moscas pesadas, até a sala de jantar onde se passava roupa a ferro elétrico. Chapéus de homens rolavam sobre as camas. Calças dobravam-se ao encosto das cadeiras. Atulhavam as mesas enxovais das que iam se casar com rapazes da outra rua (ANDRADE, 1991e, p.127).

A respeito da forma, *A revolução melancólica* nos traz um claro recuo experimental em uma espécie de retomada e ampliação dos processos adotados em *Os condenados*. Uma escrita composta por blocos maiores, que vez ou outra é entrecortada, gerando bruscas trocas de cenários e causando um vasto espectro de detalhes. Oswald faz um mapeamento do território paulista, passando por litoral, capital e interior. Rapidamente passamos da sede da fazenda dos Formoso à casa da mesma família no Jardim América. De semelhante maneira, saímos do Brás para a pequena cidade de Jurema, espremida entre os latifúndios. Vemos, portanto, uma amplitude considerável de tempo e espaço para que Oswald aplique suas convicções, reflexões e proposições.

*Marco zero* inova, neste aspecto, ao ambientar-se num cenário rural-urbano, e ao fugir da corrente oposição campo-cidade, comum na literatura. Aí o cenário é tanto o de São Paulo e de seus diferentes bairros físicos e sociais, quanto as diversas modalidades de urbes do interior, circundadas por fazendas, sítios, colônias e matas (FERREIRA, 2008, p. 23).

Dentro dessa amplitude, circulam, convivem e lutam imigrantes das mais diversas nações, migrantes de todos os cantos do país, além de índios e caboclos. Tais figuras são padres, políticos, advogados, professores, militantes comunistas, latifundiários, colonos, romeiros, posseiros entre outros.

Essa característica faz com que a obra seja tratada como um romance mural, também chamado mosaico ou afresco no qual encontramos um grande número de personagens sem que um tenha preponderância sobre o outro, um romance de tipos, sem que tenhamos um tipo que ganhe atenção específica. É exatamente esse aspecto que permite que esses personagens sejam abordados como instrumentos pedagógicos que funcionam em prol de causas e categorias sociais e raciais. Assim, dando ênfase à questão social, Oswald busca criar um amplo documento de uma época no qual a coletividade tende a surgir como protagonista em lugar dos individualismos.

Diferente da concentração na dessacralização do objeto artístico e de seu modo de concepção, o enfoque recai sobre um aspecto específico:

a camada da sociedade economicamente menos afortunada foi manuseada para articular os fios da matéria ficcional e ajudar a descrever as peculiaridades do Capitalismo transplantado para o Brasil (BOAVENTURA, 1983, p.131-132).

Também não foi descartada a relação dicotômica habitual — burguesia expoliadora e massa sofrida —, aproveitando a ocasião para introduzir naquele contexto as subcamadas: dominador e dominado (BOAVENTURA, 1983, p.134).

Ainda nesse sentido, o que vai surgir é um certo sincronismo, sem valorizar um antes ou depois, mas o durante, de forma que as cenas que compõem a narrativa corram como que paralelamente. Desse modo, Oswald visa apreender um largo panorama social em seus mais diversos aspectos. Temos as mais distintas classes expostas em um extenso leque, representando uma “tomada de vista da realidade paulista através de mentalidades diferentes” (BASTIDE, 2008, p.10). Tudo isso faz com que o texto se converta em um bombardeio de pequenas cenas, tornando-se deficitárias ante a unidade e amplitude desejadas com diversas perspectivas abertas a pequenos golpes, mas que não progridem, não apresentam um desenvolvimento.

O que fica de mais forte e que de fato é o grande motor desse primeiro volume de *Marco Zero* são as vozes — em boa parte caricaturadas — que, em meio

ao vazio e a falta de perspectiva, buscam, na maioria das vezes desprovidas de recursos, se libertar de toda exploração à que são submetidas. Talvez o melhor exemplo esteja nesta fala da personagem Miguelona:

— Dizem que mudando o governo acaba a miséria. Acaba para eles, mas é o povo que vai dar duro e morrer nas trincheiras. O povo continua cada vez mais miserável não lutar a favor do Partido Comunista. É preciso separar a revolução dos trabalhadores de toda parte do mundo dessa revolução de ricos arruinados que procuram seus próprios interesses. Mas o trabalhador tem um dia que se libertar da exploração capitalista. A revolução comunista não sabe se triunfará aqui e nos outros países. Vocês mesmos deviam procurar o seu bem e o de todos os brasileiros que trabalham, entrando para o Partido Comunista (ANDRADE, 1991e, p. 44).

Em que pese determinada força que possa haver na referida passagem, Oswald acaba por cair nos lugares comuns da esquerda daquele momento. Por mais que em outras partes possa até destoar desse tipo de coro, o saldo geral é de um alinhamento com tal pensamento. O próprio autor, em um texto que data do mesmo período, deixa claro seu tipo de posicionamento.

Toda vez que vejo um enviado cultural americano, lembro-me de um jurista que encontrei nas ruas escaldantes de Dacar, quando este porto da África Ocidental Francesa não era ainda o trampolim frustrado da aventura nazista. Eu ia só no difícil afã de identificar naquela África áspera e solar, alguma coisa de minha terra, a comida, os costumes imediatos, os pretos altos e hercúleos, quando vi o americano de cachimbo, chapéu tropical e bengala imperialista passeando também. Era tal a cara de nojo que destilavam os seus passos conquistadores, que senti pouco a pouco uma irmanação sentimental chorar no fundo de minha alma brasileira, por aqueles brains que serviam os brancos com a humildade animal herdada dos afagos e ternuras da primeira conquista. E senti, mesmo antes de ser politizado na direção do meu socialismo consciente, que era viável a ligação de todos os explorados da terra, a fim de se acabar com essa condenação de trabalharmos nos sete mares e nos cinco continentes e de ser racionado o leite nas casas das populações ativas do mundo, para New York e Chicago exibirem afrontosamente os seus castelos de aço, erguidos pelo suor aflito e continuado do proletário internacional (ANDRADE, 1991b, p.74-75).

O romance termina em tom melancólico com a derrota da Revolução Paulista e o aprofundamento da crise do latifúndio. O que vamos acompanhar é um apontamento para o que será debatido no segundo volume.

O caminho era o entrosamento enunciado no ritmo que história humana impunha. As proximidades econômicas do latifúndio, as proximidades

étnicas do negro, do índio e do europeu medieval, tudo isso iria no roldão de um dia novo. De um dia industrial (ANDRADE, 1991e, p. 260).

Quando passamos a *Chão*, a temática da terra continua presente, havendo agora a presença do capital financeiro, com a atuação dos banqueiros e as movimentações de câmbio dos capitalistas. “Chão é o momento da crise em que o valor da terra deixa de ser um valor de produção para ser um valor de troca” (BASTIDE, 2008, p. 9). Trata-se de um romance essencialmente urbano que nos apresenta os contrastes de uma sociedade em transição junto de seus desdobramentos: saímos de uma organização basicamente latifundiária para chegarmos a um modo de produção calcado no setor industrial. Temos nesse cenário o surgimento do Estado Novo e do Integralismo, a decadência dos latifundiários e toda aristocracia cafeeira; a ascensão dos banqueiros e parte classe de comerciantes e novos ricos, além é claro a retratação da militância comunista e a perseguição sofrida por seus componentes.

Dentro desse aspecto, os personagens continuam a funcionar de maneira didática, com cada diálogo, encontro e discurso sendo usados como centros de ideias específicas. No caso desse segundo volume, algumas vezes, é o próprio narrador também deixa bem claro seu posicionamento.

A vila conservava tudo. O trem e o trabalho desgraçado da semana. As manhãs de missa e de compra, as tardes quentes do domingo. Com jogos de malha nas ruas, de *bocce* nas vendas e o cinema à noite. Nas grandes cidades desapareciam os sentimentos antigos. O campo conservava. **A corrupção burguesa entrava nas fábricas, nos quartéis, nos bairros pobres, onde a desgraça e a miséria agiam juntas.** O cinema, o jornal, a crítica dissolviam os preconceitos, liberavam as ideias, faziam contraditoriamente progredir. No campo, os trabalhadores estavam presos aos mandões, aos seus prejuízos reacionários e ancestrais, aos seus ditames legalistas. Era a fazenda, o mundo passivo das colônias, a vila e a província. Aquela gente, misturada pela penúria econômica, vinha de um lado da fome imigrante, do outro da animalidade africana ou sertaneja. As reivindicações sociais eram o fruto áspero da cidade (ANDRADE, 1971, p. 39, grifo nosso).

Desse modo, Oswald procura pensar e interpretar um Brasil — mais precisamente a São Paulo da época que buscava retratar — cheio de tensões, onde diversas ideias, umas contrapostas às outras, se debatem sem que se chegue a um ponto comum.

Os eventos políticos, as modificações sociais e econômicas seguem seu rumo estabelecido pelo *script* da história. As mudanças que aparecem acabam por

sempre recair sobre os ombros daqueles que já estão no rumo da pobreza e nela se aprofundam, distante de qualquer redenção social, reféns de um sistema que os aprisiona os ilude. É o caso da descrição do Beco do Escarro, local onde os homens “eram cuspidos dos arranha-céus[...] eram mitômanos da prosperidade paulista, da prosperidade americana” (ANDRADE, 1971, p.6-7). Na passagem em questão, além de novamente encontrarmos influências do Naturalismo, mais uma vez o narrador tem sua presença.

Dirigiu-se para o Beco do Escarro. **Ali vegetavam os fracassados, os vencidos e os mitômanos.** Irmanavam-se na pinga libertadora e suicida. No âmbito encardido e estreito, branquejavam as pequenas servidoras de café, vindas da Lituânia e da Hungria. Aquele bar do Beco acolhia envelhecidos precoces, faces amarelas, olhos vidrados. Os últimos abencerragens da boêmia. Chamavam-nos de planadores. Levantavam voo atrás da primeira dose de álcool paga por outro. (ANDRADE, 1971, p.15-16, grifo nosso).

Assim como acontece em *A revolução melancólica*, as descrições — como é o caso da citação acima —, os diálogos e os discursos atuam de forma a esconder e desfazer o artifício com a linguagem. Nesse sentido, o recuo estilístico presente em *Chão* é ainda maior daquele que encontramos no volume anterior, no qual, como já dissemos, havia algum trabalho de eliminação da linearidade, criando, segundo Haroldo de Campos (1957), “um simultaneísmo de momentos temáticos”. O que acontece na obra em questão é um aumento do debate ideológico, calcado quase sempre em personagens-caricaturas, fazendo sobressair mais a *matéria* do que a *maneira* utilizando uma terminologia de Antonio Candido.

Podemos acompanhar um bom exemplo abaixo, que serve para representar um dos inúmeros debates de fundo ideológico que permeiam a narrativa.

É — explicou o conde.— todas as forças políticas têm que se organizar contra a praga vermelha que chegou até aqui. . . Eu sou um velho liberal mas neste caso estou com o Plínio. Outro dia discuti com um dos rapazes da nossa alta sociedade. Não compreendo como é que tanta gente boa adere a essa coisa monstruosa de Moscou!  
— É a moda! — interrompeu o arquiteto. — Para dizer que somos civilizados. . .  
— Eu falei a esse rapaz... Você., Um Saxe... Comunista! Você. . .  
*Quest-ce que tu lui a dit?* .— perguntou Leô que parara de servir o aperitivo. Você é comunista porque não tem irmãs... Ainda se vocês fundassem um comunismo de boa família, vá lá! Mas querem fazer um comunismo de cortiço. Comunismo com operários! É o cúmulo!  
— Felizmente temos Plínio Salgado que além de tudo conta com o auxílio do clero., Essa figura admirável que é Monsenhor Arquelau está vigilante ao lado dos integralistas .

Quem falava era um rapaz anafado e vermelho que chamavam de Chiquito. Perguntou:  
 — Ele não vem almoçar aqui?  
 — Estamos esperando-o! — fez o conde. Virá com certeza. Pediu até que servissemos o almoço mais cedo, contra os nossos hábitos. . .  
 Leô entrava seguida de um cãozinho tonquinês. O conde gritou:  
 — Leve esse cachorro pra lá! Padre não gosta de cachorro. . .  
 — Por quê?  
 — Entra debaixo da batina, começa a cheirar. . .  
 A francesa tomou o cão encolhido, encheu-o de beijos, levou-o.  
 — Ele vai centralizar essa campanha moralizadora, libertará o Brasil dos vermelhos...  
 Os comunistas estão organizados aqui. Desde 30, graças à benevolência do governo. E têm agido abertamente! Fazem comícios, escrevem nos jornais, invadem com sua propaganda sinuosa todos os lares. A família brasileira está em perigo. Esses miseráveis precisam de uma lição. Agora ameaçam organizar um partido em aliança com outros, para tomar o poder! (ANDRADE, 1971, p. 197-198).

Ao longo de todo texto não fugimos desse padrão. Nas palavras de Antonio Celso Ferreira (2008), trata-se de um “comício de ideias” em que vemos um choque de ideologias e aspirações propiciadas pela industrialização e o processo de transferência de riqueza para novos grupos em ascensão.

Tudo que fica de *Chão* é um teor de desesperança, que deixa de apontar para qualquer possibilidade de utopia. A única certeza é o já mencionado destino dos mais distintos conjuntos populares, com seu rumo, permanência e aprofundamento na pobreza.

Visto tudo isso, não é difícil encontramos em *Marco zero* ressonâncias do estilo praticado em *Os condenados*. Além da tentativa de aplicação de um certo simultaneísmo — o que acaba por complicar bastante a recepção, principalmente de *A revolução melancólica* —, fica evidente a inclinação para a *mimesis da representação*, a concepção simbólica da mimesis.

Nos dois volumes de *Marco zero*, como acompanhamos, há uma busca por documentar e denunciar as distorções e os conflitos do mundo social. Para isso, o trabalho com a linguagem tende a escamotear seu caráter de representação, fingindo ser completamente real, representando reproduzivelmente a realidade e procurando simbolizar uma relação de totalidade e não de fragmentação como ocorre com o par experimental. Tudo isto está presente: o romance social, o narrador convencional em terceira pessoa, os personagens títeres com sua fala em discurso direto, representado juízos de valor, etc. É aí que reside a grande diferença em relação às produções da década de 1920 — quando encontrávamos a combinação perfeita entre o trabalho com conceitos e linguagem — e os textos

dessa época, quando temos a expressão de argumentos por meio de uma linguagem comportada e convencional.

Assim, essa preocupação realística aparece bastante acentuada nos referidos romances. Isso vem acontecer, segundo Lúcia Helena (1985), pelo fato de o escritor que existe em Oswald ceder espaço para o intelectual de mensagem messiânica e paternalista. Dessa forma, ao pretender ser porta-voz dos oprimidos, procurando intervir na sociedade e em seus processos de transformação, esses textos acabam esbarrando no panfletarismo.

Dentro desse aspecto, é bom lembrar o rico perfil de nosso autor. É possível identificar uma oscilação entre duas concepções de intelectual quando abordamos suas produções.<sup>32</sup>

Todo o projeto intelectual e artístico de Oswald se entretence desta fina contradição: a aspiração simultânea de ser um intelectual universal e também específico, o que lhe determina uma postura artística também contraditória, oscilante entre o símbolo e o alegórico (HELENA, 1985, p. 131).

Nesse sentido, nos momentos em que Oswald adota a postura do chamado intelectual universal, encontramos uma voz que se vê como defensora de verdades tomadas como exclusivas, assumindo um tom grandiloquente de intérprete privilegiado e reconhecendo-se como representante da consciência de todos, em uma atitude salvacionista, buscando falar em nome da verdade e da justiça. Nas palavras do próprio autor:

— Passamos do tempo em que a pura intuição fazia um artista. Hoje em dia, o estudo possui uma importância fundamental. O escritor tem uma grande responsabilidade, é o guia de uma sociedade, que, portanto, terá de conhecer profundamente (ANDRADE, 1990, p. 169).

É o que vemos aparecer principalmente em *Marco zero* com sua preposição de denúncia social, marcada por um tom didático-moralizante, buscando “reafirmar a responsabilidade e a missão revolucionária da elite intelectual” (BOAVENTURA, 1990, p.10). Vejamos uma passagem de *Chão* no qual temos expostas as descobertas políticas das personagens:

---

<sup>32</sup> A distinção que será trabalhada se encontra em Foucault (1979).

— De fato — fez Leonardo Mesa. — Essa demagogia da Igreja Católica será desmascarada... mais dia menos dia. Mas vamos analisar a antítese —o fascismo. . .

— Nós vivemos num panorama de análise! exclamou Cláudio Manoel.

Maria Parede sacudindo os cabelos soltos gritou:

— Burguês. . .

Leonardo prosseguiu:

— O hitlerismo tomou conta da Alemanha, utilizando o desemprego e a mística que é o pólo oposto ao pessimismo em que ela se refugiou depois da derrota de 18. . . Mas ele não saiu como Minerva da cabeça de Júpiter. Saiu normalmente da liberal-democracia. Apavorada com o comunismo, e sentindo-se fraca diante dele, a burguesia liberal amestrou e soltou os seus cães danados: Mussolini, Hitler, Plínio Salgado e Salazar. . . Tudo isso, porém, resulta da evolução da era da máquina. A era da máquina, se de um lado fez, como dizia Marx, os carneiros devorarem os homens porque as pastagens da Inglaterra eram necessárias à manufatura da lã, de outro lado, expulsando para as fábricas e para os cortiços urbanos os camponeses espoliados de suas propriedades, criou a antítese do burguês — o proletário!

— O herdeiro e o coveiro da burguesia! — interrompeu Maria Parede.

— É exato! — exclamou Carlos de Jaert. — Na ascensão técnica a que o mundo chegou, não é mais possível deter a ascensão política das massas (ANDRADE, 1971, p. 2013).

Por sua vez, quando a postura adotada é a do chamado intelectual específico, aquele que se apresenta como livre da dicotomia entre cultura popular e cultura erudita, atuando como uma espécie de intelectual orgânico, Oswald demonstra uma consciência muito mais concreta de suas lutas, encontrando-se diante de problemas que lhe são específicos. É bom ressaltar que essa luta não se encontra desligada de uma luta universal como, por exemplo, a do proletariado. Pelo contrário, são os mesmos inimigos localizados em espaços particulares de luta. Nesse caso, entra sua batalha pela renovação artística, seu compromisso com a divulgação de uma nova estética, marcada pela “revolta contra as fórmulas herdadas do romantismo e do naturalismo” (ANDRADE, 1976b, p.70) que compreende a arte — principalmente a de vanguarda — nem como uma forma direta de transformação social, nem como fator alienador.<sup>33</sup> Oswald, nesse caso, se empenha por uma modificação de um regime de produção do saber. Tudo isso percebemos especialmente em *Pau-Brasil* e no par *Miramar/Serafim*, que, como vimos, carregam e condensam parte considerável desse aspecto.

É bem verdade que a manifestação social na produção oswaldiana percorreu etapas surpreendentemente diferentes. A estratégia da fase agitada do Modernismo optou por dar ênfase à subversão estética, mas de

<sup>33</sup> É bom lembrar que os Manifestos não deixam de carregar a intenção de intervir socialmente como, por exemplo, reavaliar a nossa relação com a história e o passado e a busca por pensar a temática da nacionalidade.

qualquer modo o questionamento da arte oficial andou de mãos dadas com a insatisfação pelo sistema dominante (BOAVENTURA, 1983, p.130).

Nesse aspecto, basta nos atentarmos para o golpe duplo presente na forma de *Memórias sentimentais*. Encontramos exposta uma sociedade operando em uma ordem fragmentária, um mundo lacunar de realidades dispersas, no qual há um alargamento das possibilidades de interação social consequente do crescimento urbano e da diversificação da capital paulista. Desse modo, a fragmentação sintática aparece como reflexo da vida da cidade e dos sujeitos através dela com suas práticas e seus grupos. Há um deslocamento da experiência vivida para experiência da linguagem, fazendo do texto sua própria realidade. Desse modo, o romance ao mesmo tempo em que é uma sátira social, tendo como referente o que seria o mundo exterior cria para si uma realidade interna, uma realidade textual.

É a cidade como campo disparatado de experiência, pois o processo de heterogeneização não só dispersa suas singularidades socioculturais pelo espaço da cidade, como torna esse próprio espaço dispersivo, converte os territórios culturais e seus respectivos códigos em zonas movediças e em signos errantes. As co-pertinências “vagamundam”, o afrouxamento das fronteiras entre os espaços sociais e simbólicos complementam-se com a própria intromissão linguística na frase, a heterogeneidade de que vinha se revestindo a sociedade paulistana, desconjuntava códigos e sociabilidades (PELLEGRINI; BERTELLI, 2013, p.124).

Também podemos destacar *Serafim* e seu caráter revolucionário que, para além do texto em si, reflete-se no próprio conteúdo da obra. A crítica social feita na introdução aparece espelhada por todo o romance, chegando ao final com uma proposta de uma revolução permanente com *El Durasno* e seus tripulantes em uma sociedade ideal em perpétuo movimento.

Há, portanto, Oswalds a serem lidos e trabalhados a partir de perspectivas próprias. A pergunta que fica e que buscaremos responder ao fim deste capítulo é a seguinte: será que cada Oswald dos que vimos ficam restritos ao seu tempo e/ou seu ciclo ou podemos reencontrá-los metamorfoseados mais adiante?

### 3.2 OS USOS DA VIDA

Naquele que seria e por outros motivos acabou não sendo o prefácio de *Serafim Ponte Grande*<sup>34</sup>, Oswald escreve como apreende e retrabalha os aspectos

<sup>34</sup> O texto no qual consta a citação é de 1926, coincidindo com o período de escrita da obra. Por sua vez, o que vem a público como prefácio de fato é 1933, época de militância, quando o autor confessa ter sido índice cretino, sentimental e poético da burguesia. Nesse sentido, Oswald realiza uma grande

biográficos presentes em seus escritos: “transponho a vida. Não copio igualzinho [...] A verdade de uma casa transposta na tela é outra que a verdade na natureza. Pode até ser oposta. **Tudo em arte é descoberta e transposição**” (ANDRADE, 1992h, p.45, grifo nosso).

De fato, ao percorrermos as páginas dos romances oswaldianos vamos encontrar diversos elementos retirados de suas experiências pessoais, uma vez que poucos autores mantiveram um vínculo tão estreito entre sua vida e sua produção, deixando permanecer na memória “o retrato de alguém que agia como se fosse personagem” (SCHWARTZ, 1980, P. 3). Essa questão fica ainda mais evidente quando cotejamos cenas de suas obras propriamente de ficção com *Um homem sem profissão*. Nosso romancista povoa seu universo ficcional com personagens arrancados da vida, “fundindo num só, muitas vezes modelos diversos” (BRITO2003, p. 21).

Em um primeiro momento, o que vai surgir como principal aspecto influenciador é o já trabalhado ambiente de sua família e as práticas religiosas de seu lar, no qual “a presença de Deus era um fato” (ANDRADE, 2002, p. 69).

Percebemos e já falamos aqui que Oswald vai trabalhar *Os condenados*—principalmente *Alma*, o primeiro volume da trilogia —, baseando-se em um modo de enxergar o mundo calcado nas balizas do Bem e do Mal e de toda a atmosfera de religiosidade que daí decorre. O que temos nesse caso é uma espécie de transposição de traços marcantes presentes no espaço familiar que envolveu sua infância. Por diversas passagens de suas memórias, encontramos alusões diretas a situações que envolvem tais crenças. Exemplos não faltam como a abstinência da carne, terços rezados, guardas do Santíssimo e as festas do Divino. Podemos encontrar uma boa síntese da referida atmosfera no trecho abaixo:

Meus pais consideravam-se dois velhos, de quem a preocupação máxima eram os deveres religiosos. Disso eu me lembro — novenas, missas, solenidades católicas. Cedo me atiravam ao ritmo cantado das ladainhas e ao incenso das naves. **Fui criado evidentemente para uma vida terrena que era simples trânsito, devendo, logo que Deus quisesse, incorporar-me às suas teorias de anjos ou às suas coortes de santos** (ANDRADE, 2002, p. 39, grifo nosso).

---

jogada. “O autor se desculpava por haver escrito o romance e vinha ao mesmo tempo exibi-lo, para maior escarmento de sua culpa, sob o pretexto de que nele gravara o epitáfio do palhaço da burguesia que tinha sido. Mas o ato de contradição deixava incólume o objeto de repúdio. Ambíguo como toda culpa publicamente alardeada, valoriza a antropofagia e, sub-repticiamente, a conserva na espontânea revelação do romance censurado” (NUNES, 2011b, p. 387).

Mesmo que tenhamos, na citação escolhida, um forte teor de ironia, ela ainda funciona como um registro de seu relato de infância, o que nos possibilita realizarmos aquilo que intentamos: apontar em *Os condenados* aspectos que são transposições de parte de sua vivência.

Avançando para outro aspecto, a protagonista de *Alma* vai aparecer como uma mistura e uma projeção de sua mãe, D. Inês, e Daisy, a amante morta em decorrência de um aborto, por quem Oswald fora completamente apaixonado. Nesse sentido, basta trazermos as memórias evocadas da mãe, vinda do Amazonas, onde “ela e um grupo de crianças nadavam com jacaré à vista” (ANDRADE, 2002, p.48) e havia “aventuras de sucuris que esmagavam homens bêbados” (ANDRADE, 2002, p.48) colocando-as ao lado das imagens de Alma “na seminudez de pequena Ariel” (ANDRADE, 2003, p.103), quando “nadava nas madrugadas do rio solitário. Jacarés lodosos e sucuris tentaculares vinham no rolo amarelo das águas” (ANDRADE, 2003, p.103), para que tenhamos uma boa noção de tal processo.

Por sua vez, encontramos as ressonâncias de Daisy em Alma, quando pareamos passagens como a de *Um homem sem profissão* na qual Oswald relata ter seguido sua amante para descobrir o local para onde ela iria e a atitude de Jorge, em *A estrela do absinto*, quando também espreita a mulher pela qual é apaixonado.

Numa manhã doirada da cidade, encontro Daisy na Rua 15, esquina do Largo do Tesouro. [...] Sigo-a sem saber até hoje por quê. [...] Acompanho-a de perto, agora interessado. Ela para à porta de uma das casas amarelas, iguais as que defrontam o Cassino Antártica. Esbarra num moço que vem saindo. Entra sem olhar pra trás. Eu abordo o moço e pergunto quem mora ali. — “É uma pensão de rapazes” (ANDRADE, 2002, p.192).

Ele seguiu-a sem ser visto pelas ruas de São Paulo.[...] Alma trajava um vestido suave, onde, da gola redonda, das mangas secas, emergia uma carne viva. [...] Cortou direito o largo do Tesouro, atravancado de bondes e vendedores de jornais. [...] Súbito, Alma parou em frente a uma casa baixa. Um moço saía. Ela interpelou-o. Ele voltou, fez a chave correr na fechadura. Ela desapareceu. Ele fechou de novo a porta e veio na direção do escultor. Ia passar por ele. Jorge interrogou-o

— Pode dizer-me se mora naquela casa o Sr. Mauro Glade?

— Não conheço.

— Não é a casa dele?

— Não. É uma *garçonnière* de rapazes... (ANDRADE, 2003, p.180-181).

A semelhança é clara. Há o manejo e transferência dos dados biográficos de modo que sejam aproveitados no processo de construção ficcional oswaldiano, marcado, segundo ele próprio pela “descoberta e transposição”.

Ainda podemos ressaltar o surgimento da personagem Mongol em *A escada*. Os encantos projetados nessa figura, uma espécie de redentora dos sofrimentos vividos por Jorge, nos remetem à relação do autor com Patrícia Galvão, a Pagu.

Um pessimismo mortal invadiu-o. Que fora ele sempre desde o nascimento? Tinha sido aproveitado para todos os interesses alheios. Tinham-no ludibriado. Tinham-no despido pouco a pouco das alegrias da existência. [...]Carlos Bairão e a desconhecida tinham subido de automóvel a Sant'Ana e procurado o *Clarim*. O amigo devotado conduzia uma mulher magra, amarela e escultórea até o refúgio onde Jorge tentava renascer num alento desesperado. Tinha-a descoberto no barulho de uma redação de jornal. Discutiam no atelier.  
— Tudo está errado. Não só a sua arte, como a sua vida. Carlos Bairão ria.  
— Somos um setor atrasado da luta de classes.  
A Mongol sentara no vasto divã. As duas maçãs ósseas sorriam uma simpatia amorosa por dentes agudos e alvos [...].  
— Que figura espantosa!  
De novo só, a um canto do atelier que falava no silêncio, ele se sentiu subitamente persuadido. Chamavam-na somente a Mongol.  
Era uma revolucionária militante ligada ao subterrâneo humano da Terceira Internacional (ANDRADE, 2003, p. 340-341).

Em *Memórias sentimentais* também vamos localizar esse tipo de trabalho. Um dos exemplos é a história sobre o professor Seu Carvalho, responsável por mais uma mudança de escola ocorrida nas vidas tanto de Oswald como de Miramar. Ressaltamos que os paralelos são sempre estabelecidos a partir daquilo que foi exposto em *Um homem sem profissão*.

Saí de D. Matilde porque marmanjo não podia continuar na classe com meninas.  
Matricularam-me na escola modelo das tiras de quadros nas paredes alvas escadarias e um cheiro de limpeza.  
**Professora magrinha** e recreio alegre começou a aula da tarde um bigode de arame espetado no grande professor **Seu Carvalho**.  
No silêncio tique taque da sala de jantar informei mamãe que não havia Deus porque Deus era a natureza.  
Nunca mais vi o Seu Carvalho que foi para o Inferno (ANDRADE, 1999, p.47, grifos nossos).

**Tive como professoras D.Ormindá da Fonseca, que chamávamos "perna fina e coxa seca"** e que me dizem que ainda está viva, e mais D. Isabel Ribeiro. Excelentes mestras. Depois passei para a aula do professor **Seu Carvalho**, que era um ateu danado. Tanto que deu origem a uma salvadora denúncia que levei imediatamente à minha mãe. Ele tivera a audácia de afirmar em aula que Deus era a Natureza. Fui logo retirado daquele antro de perdição (ANDRADE, 2002, p. 51, grifos nossos).

Mais uma vez, podemos verificar a questão da transposição e projeção: o primeiro trecho, presente em *Miramar*, apresenta o mesmo conteúdo que encontramos na segunda passagem, que, por sua vez, pertence às memórias do

Oswald ainda menino, ou seja, ao seu relato de infância<sup>35</sup>. Nesse caso, a relação de similaridade fica ainda mais evidente por conta do uso da primeira pessoa, o que faz com que alguns abordem as *Memórias sentimentais* como um romance autobiográfico, fato já discutido por nós no capítulo anterior.

Deixando de lado nossa busca por verificar os pontos de contato entre os escritos ficcionais e as memórias oswaldianas, trazemos para esse mesmo viés de discussão — o aproveitamento dos aspectos biográficos em sua obra — um último traço comparativo. Trata-se do personagem de Jango<sup>36</sup>, filho dos Formoso, herdeiro da hipoteca da família que fora latifundiária e que sofrera a derrocada com a crise do café. É ele quem assume os caracteres autobiográficos de Oswald, que também sofre as consequências do colapso econômico de sua família. Tal personagem passa pela narrativa em busca de uma organização para sua história, seu universo desmoronado e estilhaçado por conta da falência. Jango parte assim para o voluntarismo político, aproximando-se dos comunistas e de suas lutas — mesmo trajeto pessoal assumido por Oswald. Tudo isso acaba por não se resolver, terminando em um tom de pessimismo do qual parece não haver escapatória. Fato já apontado como um dos cernes de *Marco zero*.

Não buscamos aqui reduzir a criação textual de Oswald a esse processo de retrabalho e transposição — às vezes não intencionados — dos dados e aspectos biográficos, mas apenas destacar que ele representa um traço marcante de seu estilo. Nesse sentido, podemos citar um trecho de um texto no qual nosso autor emula um diálogo a respeito da natureza do romance intitulado não por acaso “Sobre o romance”:

— Mas o que faz o romance é a criação. **É a restituição da vida sofrida pelo romancista.** O papel do inconsciente é enorme. [...] Converse com qualquer romancista de verdade que ele dirá a você que não tomou parte consciente na elaboração de suas figuras... São uterinas. **Sofreram uma laboriosa maturação interior onde a censura não interveio** (ANDRADE, 1991h, p. 58, grifos nossos).

Ainda dentro desse mesmo assunto, reforçando a compreensão que Oswald tem do aproveitamento das experiências pessoais, as experiências da vida no trabalho do escritor, trazemos mais uma declaração de nosso autor:

<sup>35</sup> Lembramos que o conceito de relato de infância já foi trabalhado em nosso primeiro capítulo.

<sup>36</sup> O personagem aparece nos dois volumes de *Marco zero*, assumindo um papel mais central em *Chão*.

— Bem, a experiência por si só nada diz. Existem milhares de homens com experiência magnífica de vida, mas que não são capazes de escrever nada. Os homens de negócios, por exemplo. Gente experimentadíssima, mas que apenas sabem o que é o mundo, **sem conseguir penetrar em seu significado**. Por outro lado, a tendência contrária é simplesmente horrorosa. O escritor que não desce à rua, que não briga com o condutor do bonde por causa do troco, não joga no bicho, não troce no futebol, é um pobre-diabo, que merece antes nossa comiseração, que crítica (ANDRADE, 1990, p.169-170, grifo nosso).

Fica explícito que a experiência e/ou vivência por si só não se configuram como um componente preponderante para a criação. Não se trata, simplesmente, de afirmar uma projeção entre experiência e elaboração estética, ou seja, não estamos falando aqui de um mero biografismo. No entender de Oswald, há de se ter a capacidade de arrancar, daquilo que se experimenta, um significado para que se tenha algum sucesso no processo criativo em questão. Dentro desse aspecto, na visão de Carlos Gardin (1995), Oswald foi se enfiou no processo da vida e foi experimentando, com quase nada lhe passando despercebido. Através de uma observação minuciosa, ele criava uma tecnologia própria. Tudo parecia passível de ser experimentado, deglutido a fim de tornar-se matéria prima para invenção. Assim, antropofagicamente falando, podemos falar sobre a necessidade de uma boa digestão da experiência. Nesse sentido, é possível encontramos alguma influência do pensamento de Nietzsche a esse respeito, quando nos diz o autor de Zaratustra: “ficar sentado o menor tempo possível: não dar crença ao pensamento não nascido ao ar livre, de movimentos livres — no qual também os músculos não festejam” (NIETZSCHE, 1986, p.63). No pensamento nietzschiano, o homem se insere na vida através do corpo. O corpo aparece como centro de interpretação e organização do mundo. O corpo como pensador. Para Nietzsche, nas palavras de Rosa Dias (2011, p.50), “o corpo é um fenômeno muito mais rico e autoriza observações mais claras. A crença no corpo é bem mais estabelecida que a crença no espírito”

Sobre esse aspecto podemos pensar junto com Maria Rothier Cardoso (2013) a respeito da presença de uma valorização do corpo em Oswald de Andrade. Corpo como promotor de uma atividade avaliativa saudável, que opera uma revitalização do conhecimento. Corpo como sede de uma sensibilidade que rompe com a inércia do senso comum, rejeitando sua direção e significação única. “O espírito recusa-se a conceber o espírito sem corpo. O antropomorfismo” (ANDRADE, 2011d, p. 69).

Entendido esse tema da restituição dos aspectos vivenciados, que passa por um procedimento de criação, não sendo copiados iguaizinhos, buscaremos trabalhar, na próxima secção, a questão da “laboriosa maturação interior” seja de ideias, seja de estilo.

### 3.3 A COZINHA OSWALDIANA

Já citamos, algumas vezes, um ponto em comum presente na obra de Oswald de Andrade que é o movimento de gestação de uma prática estilística e de ideias que atravessa suas publicações. Nesse sentido, talvez o grande exemplo seja *O perfeito cozinheiro das almas deste mundo*. Nesse que é tratado como um diário “a um tempo pessoal e coletivo”(BRITO, 2003, p.16) podemos encontrar além do testemunho de uma época, um documento que reflete os anos de aprendizagem de Oswald de Andrade. Aprendizagem essa que não se reduz ao campo artístico e literário, estendendo-se para o âmbito pessoal. Há o registro de dramas, conflitos e sofrimentos que atravessam a vida íntima do autor.

Apesar de se apresentar como uma composição estilhaçada, caótica e desordenada, na qual temos uma sobreposição de diversas vozes, na qual coisas e fatos acionam diretamente outras coisas e fatos em uma inquieta dinâmica, é possível encontrarmos uma linha que lhe confere uma certa uniformidade e pela qual flui uma história. Como toda história apresenta um protagonista, a narrativa que depreendemos de *O perfeito cozinheiro* não fica diferente. Em meio ao emaranhado de mensagens, que formam um caleidoscópio de momentos dispersos, uma figura dominante surge. Trata-se de Daisy [Deisi], apelidada de Miss Cíclone [Cyclone], à época, grande amor de Oswald e mulher que exerce enorme fascínio sobre todos os frequentadores de sua *garçonnière*.<sup>37</sup>

Daisy é conhecida do público pelas alusões, feitas por Oswald, em *Um homem sem profissão*, uma vez que o diário da *garçonnière*, em sua totalidade, vem a ser publicado anos depois de seu livro de memórias. Na passagem abaixo, temos relatado o primeiro encontro de nosso autor com aquela que fora um de seus amores.

---

<sup>37</sup> Entre os nomes ocultados por pseudônimos e apelidos estão os de Monteiro Lobato, Menotti del Picchia, Léo Vaz, Guilherme de Almeida, Edmundo Amaral e Sarti Prado.

Em minha casa da Rua Augusta, a professora de piano de Kamiá, uma moça chamada Antonieta, que mora ao lado, na Rua Olinda, traz para o almoço uma prima esquelética e dramática, com uma mecha de cabelos na testa. Chamavam-na Deisi. Parece inteligente. Convido-a cinicamente a amar-me. Ela responde: — Sim, mas sem premeditação. Quando nos encontrarmos um dia. Pergunto-lhe que opinião tem dos homens. — Uns canalhas! — E as mulheres? — Também! (ANDRADE, 2002, p. 159).

É em *O perfeito cozinheiro* que vamos ter uma visão retrospectiva de tal persona. Cultuada por todos como uma espécie de musa inspiradora, ela aparece em diversas anotações que apresentam as mais diferentes abordagens. Abaixo selecionamos algumas delas para que possamos ter uma ideia:

A Cyclone, ella sozinha, , basta para encher um ambiente intelectual de homens o quanto ele precisa de feminino, para sua alegria e para seu encanto. Ella é **multiforme e variável**, na sua interessante unidade de mulher moderna.

João de Barros (ANDRADE, 2014, p. 9, grifo nosso).

Nous devons accepter le vent comme il souffle, le temps comme il vient — La “Cyclone” comme elle est...

Chico Ventania (ANDRADE, 2014, p. 10).

Se Cyclone estive entre os ventos da tempestade clássica de Virgílio, Enéas não escapava.

M.(ANDRADE, 2014,p.10).

A Cyclone é a hyperbole do complicado a quint’essencia do simples

João de Barros (ANDRADE, 2014, p. 11).

Decididamente, este covil sem Cyclone é inútil como um gramofone sem discos.

Ventania (ANDRADE, 2014, p. 44).

O covil sem a Cyclone... eu preferiria a Cyclone sem o covil.

Miramar (ANDRADE, 2014, p. 45).

Cyclone, esphynges do deserto do Braz! Viruta, pharaó embalsamado pela titis, sob a pyramide de Cheops dos chalés mantas domésticos. Jeroly, Nilo fertilizador dos areas da nossa vida de negros fugidos! Que Egypto evocativo, Santo Deus!

G. (ANDRADE, 2014, p. 52).

Cyclone voltou! No grande olhar desfalecido traz a vermelhidão tragichomica das velhas noites de libertinagem... (Fialho é agora meu papel carbono).

Falla-nos do Braz desse arrepiador Braz conandoylesco! Falla-nos do sr. Pontes e do sr. Paulino...

Cyclone voltou! Musa gavroche do vício ligeiro!...

V. (ANDRADE, 2014, p. 56).

Aniversário de Cyclone. Salve Deusa ligeira! Salve Musa de tradição, agulha do meu disco emotivo, phonola de minha garçonière sentimental. Salve toda poderosa!

Miramar (ANDRADE, 2014, p. 73).

Eva, no capítulo da bíblia, depois do pecado, cobriu-se apenas com uma folha de parra; Cyclone, depois que pecou com o japonês, cobriu-se com uma folha de vidro.

Vir (ANDRADE, 2014, p. 113).

Percebemos claramente os contornos complexos que lhe são atribuídos. “Multiforme e variável”, ela parece preencher e esvaziar os dias da *graçonnière*. Sua presença é motivo de euforia, sua ausência interfere de maneira negativa não só no ambiente como o processo de composição do diário, que perde muito de sua verve humorística e satírica. A história que essa figura vai ser o centro, “o traço de união que sutura os momentos dispersos” (CAMPOS, 2014, p. 23) é a da tragédia vivida por Oswald que acompanhamos nas páginas finais de *Um homem sem profissão*: o amor de idas e vindas, marcado por ciúmes, doença e interferências e interdições dos familiares que tem seu fim com a morte de Daisy em decorrência de um aborto mal realizado. Seu verdadeiro nome, que não aparece nas memórias, surge ao fim do diário, em uma espécie de anexo, uma tira vertical de jornal comunicando o falecimento de **D. Maria de Lourdes Castro de Andrade** aos 19 anos. Na leitura de Haroldo de Campos (2014), a Cyclone encarna e vive, com tenacidade e violência, um paradigma literário: a heroína romântica, dotada de uma personalidade que se apresenta como uma mescla, um choque do velho com o novo mundo. Ela assina: “a vida é toda pregada de alfinetes... cheia de ‘plisses’ de franzidos... e nós somos os grandes costureiros da Rua da Amargura, sempre número ímpar” (ANDRADE, 2014, p. 24). Convivem nela o lado decadentista com os sofrimentos pelo amor interdito e o lado de uma mulher moderna, com uma postura independente, à frente de sua época. Suas respostas aos galanteios daqueles que deixam sua escrita pelo caderno vão de um ceticismo melodramático a tiradas de irreverência, em um jogo de vaivém e esquivanças. Nesse sentido, o diário surge como um gráfico de suas atitudes contraditórias. “Da miss de quilombo lilás e mecha interrogante não restou obra, restou vida. Breve, intensa, fragmentária, epifanicamente reconhecível nos instantâneos dispersos deste ‘Diário’” (CAMPOS, 2014, p. 33).

Em meio ao mosaico de escritores— entre eles a própria Daisy — que transitam pelas páginas, por revezamento e contraste, conduzindo o referido enredo amoroso, é possível encontrarmos personagens que vão gerar e povoar outros romances. A adoção de pseudônimos ou apelidos, as escolhas de estilo, o jogo de linguagens e o gosto pelo trocadilho muitas vezes calcados no grotesco e no humor

acabam por provocar um efeito de imprevistas situações, que facilmente poderiam ser projetadas em *Miramar* e *Serafim*.

Donna Urraca Briolanja de Vermuiz Tructezinda, a castelã “com canteiros de violeta em torno dos olhos” o Dicto XV desta rabelaisiana mansão é quem... (caroço) é quem... (caroço). Socorro! Socorro! Sinto o Onó na cabeça! Acudam!

Frei Lupus (ANDRADE, 2014, p. 22).

Como se percebe, não é difícil encontrarmos trechos correlatos a esse diversas vezes ao longo da referida obra. Figuras e nomes como os de Dona Lálá, José Gomes Pinto Calçudo e de Benedito Pereira Carlindonga nos dão a dimensão do viés marcado pelo despropositado e pelo ridículo que caracteriza o texto. Vejamos um exemplo:

Aniversário da senhora do Senhor Benvindo, Dona Vespucinha. Graças ao Comendador Sales, fui também. Muita gente. Salas abertas e iluminadas. Políticos e senhoras degotadas. Vários discursos. Guaraná a rodo. Dona Vespucinha é um peixão (ANDRADE, 1989, p.35).

Por sua vez, com relação às *Memórias sentimentais*, além de termos, notadamente, a prática e o ensaio de um estilo, o próprio personagem tem sua gestação. *Miramar* — e suas variações *Mirabismo*, *Miramorto*, *Miramarne*, *Miramante*, *Miramor*, *Miramártir*, *Mimarido*, *Miramargura*, *Mimarreco*, etc — comparece ao longo do diário deixando traços e pistas de sua personalidade “capaz de inverter qualquer situação por meio de riso” (SCHWARTZ, 2014, p. 45). As mais variadas situações são registradas por meio daquela que seria a típica sintaxe miramarina, libertadora e desrepressiva, atuante contra o discurso conservador e funcionando como um gesto de desmascaramento e desmistificação.

Trago rapadura de cidra e uma alma pré-homérica, cheia de pinga com limão Positivamente amanhece na vida.

M. (ANDRADE, 2014, p.14).

Se isso é piada commigo, saiba que já toquei a Pathetica de Beethoven numa sanfona.

M. (ANDRADE, 2014, p. 20).

Meia-noite. Que a uruca fique nesta página!

M.(ANDRADE, 2014, p.130).

O dia acordou bom. Estou otimista, Será cinismo?

Miramar (ANDRADE, 2014, p.138).

Cyclone hoje iniciou contra mim sua “grosseoffensive” (ojwoffnoffnfnfirssn)  
 Foram batalhões de ardilosos efeitos, rajadas de metralhadora feminina,  
 tankes de lágrimas. Cuidado Von Cyclone, eu sou o teu.

Miramarne (ANDRADE, 2014, p.143).

Daysi fala, fala... Está uma gralha em dia de sol: falou alegre, depois falou  
 triste e partiu. Que esplêndida convalescência!

Miramedico( ANDRADE, 2014, p.149).

Commentamos — Ferrignac tem pela Pina uma paixão de Magro diz Sarti. É  
 justo. Ella tem por ele um ciúme de gorda

M. (ANDRADE, 2014, p.180).

Nesse mesmo sentido, a estrutura aleatória de suas passagens, os diálogos que se intercambiam juntos de uma certa forma de *ready-made*, recheada de exercícios paródísticos conferem ao diário um *status* de objeto criativo ou nas palavras de Haroldo de Campos (2014) um “livro-objeto”, portador de uma inovação nas formas de comunicação, que aponta para o estabelecimento de uma nova e específica linguagem. Espalhados pelo diário, contribuindo para uma extraordinária riqueza visual, há retalho de cartas, grampos enferrujados, recortes de jornais e manchas de batom. Temos também o que o pode ser chamado de um poema pré-concreto elaborado com carimbos como descrevemos abaixo

AMAR	AMARAMAR
AMAR	AMARAMAR
é a divisa do	
MirAMAR	
	Que mira o Miramar?
MirAMAR	Mira amar
	Miramar (ANDRADE, 2014, p.109).

Tudo isso entra para o grande caldeirão manejado em *O perfeito cozinheiro*. Nas palavras do próprio Oswald “na *garçonnière* da Praça da República começou o Modernismo” (ANDRADE, 1992f, p.120), daí sua importância. Os processos experimentados no diário, durante o ano de 1918, servem de receitas que, quando aperfeiçoadas, seriam trazidas à mesa e deglutidas na década de 1920. O diário se configura como precursor de outras obras que se consolidariam não só como inovadoras, mas como revolucionárias em nossa literatura.

A visão caleidoscópica dos fragmentos e ilustrações compostos coletivamente fascinam o olho do leitor, chamando às vezes mais atenção para suas multiformes composições que pelos conteúdos propriamente ditos. Mas, se bem olhado, descobrimos uma rica vertente que nos leva à arqueologia do Modernismo, ou melhor, a uma etapa de fermentação pré-modernista. [...] Muitos traços estilísticos prefiguram a veia sarcástica que

tornara conhecido Oswald de Andrade, assim como várias situações serão reaproveitadas em seus futuros textos de ficção (SCHWARTZ, 2014, p.39).

É dentro desse aspecto que podemos apontar a presença de uma grande consciência estilística em Oswald de Andrade. Uma vez que, diferentemente do que se tem em mente quando se aborda sua escrita — muitas vezes interpretada como espontânea, feita às pressas e até mesmo amadorística —, há um estudo, um projeto geral de criação bem delineado para que se tenha uma execução efetiva. Oswald traça um claro caminho para o estabelecimento de uma informação nova, uma informação original, veiculada por sua revolução na linguagem. Assim, o trabalho oswaldiano não tem nada a ver com a problemática de se pensar uma língua brasileira — preocupação ligada principalmente a Mário de Andrade —, mas em processar uma invenção que se abre para uma constante mudança do estado de coisas, num desafio de desidentificação com sistema vigente. “A Antropofagia é uma revolução de princípios e de roteiro” (ANDRADE, 1990, p.50). Assim, podemos entender, junto com Haroldo de Campos (1976) que o roteiro de Oswald tem um longo alcance e um largo conteúdo prospectivo de modo que é melhor entendido em termos de tomada de consciência de um processo geral de utilização do sistema de comunicações posto em xeque pela revolução industrial. “Arte livre, artista independente, sem fórmulas consagradas” (ANDRADE, 1990, p.38). Todo pensamento-ação Pau-Brasil/Antropofagia se encontra pré-formulado nesse grande caderno coletivo.

É, portanto, a prática iniciada nesse diário a responsável por impulsionar o processo de “maturação interior” revelado por nosso autor. Essa maturação tem a ver com a diferença exposta por Maria Cândida de Almeida (2002) entre canibalismo por contingência e canibalismo ritual (antropofagia). Em sua visão, o primeiro é guiado pela necessidade de se alimentar, decorrente da fome, o que levaria a uma cega indistinção pelo que se ingere. Por sua vez, o segundo não passa por tal questão imperativa, sendo pautado mais pelo gesto simbólico de comer o outro. Nas palavras de Oswald: “o índio não devorava por gula e sim num ato simbólico e mágico onde está e reside toda sua compreensão da vida e do homem” (ANDRADE, 1992c, p.104). Temos o deslocamento de foco do objeto para o ato. Não se trata de uma simples seletividade, não é o objeto da devoração que a define, mas próprio ato de devorar. Há uma diferença entre um gesto acabado em si mesmo, de pura violência e destruição, e um gesto produtor da diferença, da multiplicidade e da

incorporação. É esse segundo tipo de canibalismo, o ritual, que seria a Antropofagia, que caracteriza a produção oswaldiana e seu universo textual intrincado, interseccionado e aberto a múltiplas relações. “Antropofagia autofágica, heterofágica, panfágica: antropofagia da grande taba do mundo. Ecumênica” (ROUANET, S., 2011, p. 49).

Toda singularidade que marca a obra de Oswald é pautada por essa ação não só produtora como promotora da diferença. Tendo em mente que tudo para nosso autor aparece como pretexto para criação e que, nesse caso, o mundo surge como uma superposição de textos que se constroem e destroem, é justamente esse gesto antropofágico do homem que sabe não só o que se deve comer, mas **como comer**, o roteiro — nunca um manual — para o caldeirão no qual serão preparadas suas criações. É, portanto, nesse sentido que *O perfeito cozinheiro* se apresenta como um grande exemplo da escrita processual de Oswald de Andrade, uma escrita que carrega uma marca de amadurecimento, muito diferente de uma escrita pobre confundida como apressada e afoita.

#### 3.4 UMA SOPA DE ESTILOS

Acompanhamos até aqui a existência de uma duplicidade da atividade literária de Oswald, que, segundo Benedito Nunes (2011b), é dividida em duas linhas de criação em prosa que se alternam uma com a outra — a séria e a burlesca, a realista e a não realista, a psicológica e a humorística. Ao mesmo tempo, apontamos para uma consciência estilística e ficcional existente nas produções do autor. Destacamos os procedimentos de composição presentes em suas obras realçando a questão da “maturação interior” de cada escrito.

Dentro desse aspecto, pretendemos reafirmar todos essas características entendendo *Um homem sem profissão* como uma obra na qual há a demonstração de um pleno domínio de tais técnicas por parte de Oswald de Andrade. Todas as posturas, que pertenciam a fases específicas de sua carreira, retornam nesse texto que, como já vimos, funciona como uma revisita não só a sua trajetória, mas também a seu pensamento. Sabemos que parte dessas questões já foi discutida no capítulo anterior. Pretendemos, agora, uma retomada e um aprofundamento desses assuntos.

Quando perguntado sobre o posicionamento de suas memórias em relação a seus escritos como ficcionista e intelectual e se elas ocupariam um lugar à parte, Oswald responde: “— Decerto fazem parte de minha obra [...]. Tudo nelas explica

meus livros anteriores. Minha prosa e minha poesia” (ANDRADE, 1990, p. 232). É partindo dessas afirmações que daremos continuidade a nossa leitura para tentarmos entender como a obra do autor aparece no livro em questão.

Desse modo, como parte da obra de Oswald de Andrade, *Um homem sem profissão* pode ser lido por meio de várias entradas. Privilegiaremos nesta secção os recursos formais usados pelo autor.

Vimos em nosso primeiro capítulo que o texto passa por algumas mudanças. São as escolhas particulares de Oswald proporcionam tal característica. Nosso autor interpola em sua narrativa segmentos longos e curtos, além de incorporar no corpo textual espaços em branco e asteriscos para marcar bruscas rupturas entre os acontecimentos evocados.

Em um primeiro momento, a narrativa se baseia em uma tentativa de abarcar uma totalidade que, de maneira minuciosa, busca uma transparência referencial ao apontar os fatos relacionados à família ou à infância. Vemos claramente a preocupação do escritor em moldar de maneira convencional suas memórias. É o caso do relato sobre o que levou ao encontro e posterior casamento entre Seu Andrade e D. Inês, pai e mãe de Oswald:

Com a ruína de minha família paterna, afazendada em Minas, meu pai viera tentar a vida aqui [São Paulo]. Um cunhado lhe dera uma passagem de presente. Como, na fazenda de outro cunhado em que morava, tinha criado cinco galinhas, vendeu as realizando a soma de cinco mil-réis. Durante a viagem gastou três mil e quinhentos em frutas, sobrando-lhe mil e quinhentos no desembarque, numa noite, na Estação do Norte. Hospedou-se em casa de tio Nogueira, casado com sua irmã Alzira. E encontrando em São Paulo ambiente para trabalhar, fez mudar-se o resto da família para cá. Meus avós paternos tinham falecido e estavam enterrados com meu irmãozinho no túmulo familiar de Caxambu. As tias trouxeram a escravaria que restava. E foi do aluguel de escravos que a família se alimentou e manteve por algum tempo.

Meu pai aproximava-se dos quarentas anos quando, conseguindo um sócio chamado Sá, abriu um pequeno escritório de corretagem. Apelidaram-no de Sá e Andrade, e, com esse nome, ele foi encontrado por meu avô, o desembargador que, sendo viúvo, se casara rico em Santos e precisava de um homem de negócios. Meu pai foi, assim, corretor do desembargador Marcos Antônio Rodrigues de Sousa e cedo a ele se impôs. Sentindo-se doente e velho, meu avô, já com bastante intimidade com o seu corretor, chamou-o certa noite à razão. Por que não se casava? Meu pai teria respondido que era o chefe de uma família numerosa e pobre. Mas o velho foi-se abrindo. Tinha formado todos os filhos. Tendo casado uma filha e vendo que outra adoecera e morrera, preocupava-se com o destino da última, Inês.

Quase pedido em casamento, Seu Andrade apareceu à minha mãe pela primeira vez, através de um buraco de fechadura. E pareceu-lhe elegante, se bem que não tivesse feito a barba. **E foi assim que, da apresentação à**

**intimidade, ele se tornou o esposo de D, Inês** (ANDRADE, 2002, p. 43-44, grifo nosso).

Os recursos técnicos movimentados por Oswald se assemelham aos aplicados nos romances da *Trilogia* e nos dois volumes de *Marco Zero*. A busca por atingir uma pretensa realidade externa ao texto fica evidente. Trata-se de um sistema simples de significação, baseado na chamada estética de símbolo que visa a um atingimento direto de uma totalidade. Oswald estabelece um encadeamento preciso entre os fatos narrados. As causas e as consequências se conectam de maneira harmônica, conseguindo atingir a transparência referencial intentada. Temos a impressão de uma memória fluída que não encontra impedimentos em todo seu processo. Não há, portanto, qualquer inversão ou subversão estrutural, o que temos é um rígido percurso comandado por uma sucessão de imagens subordinadas a uma ordem cronológica. Encontramos nesse caso um aumento no poder de convencimento da narrativa fazendo com que o leitor julgue a história narrada como verdadeira.

Podemos destacar mais um trecho no qual essa estética do símbolo está presente. Mais uma vez, o leitor é condicionado a supor que a história evocada foi de fato vivenciada pelo autor e que ele a tem de maneira perfeitamente articulada na memória. É o que acontece na rememoração abaixo:

Com a fundação do Grêmio Guarani, veio animar-se a vida enfasiada daquele pequeno grupo de famílias burguesas que abriam o Bairro da Bela Vista. Idealizador e realizador do propósito social foi meu primo Marcos que, além de promover saraus dançantes, inventou de fazer um teatro no porão de sua casa. Eu era naturalmente indicado para ser astro da pequena troupe que Marcos formou com vizinhos, entre os quais rapazes da família Montmorency, decadentes brotos de uma nobre estirpe francesa. Meu fracasso foi do primeiro dia. Nunca consegui articular duas frases no palco. Isso constituiu imediato motivo de brigas com o Marcos. Eu não podia atribuir minha inépcia cênica a uma incapacidade absoluta. Era tudo, naturalmente, produto das perseguições do Marcos e de seus amigos, mais velhos do que eu. Diversas representações se sucederam no palquinho do porão, perante boa assistência, que entusiasmava os artistas com aplausos. Eu ficava de fora, bastante despeitado. A incapacidade no entanto era real como sempre foi a de falar em público. Talvez um excessivo rigor de autocrítica me tenha contido e afastado sempre de expansões oratórias ou simplesmente cênicas. Nunca dei para isso (ANDRADE, 2002, p. 57-58).

Outra passagem reforça esse processo presente nas primeiras partes das memórias oswaldianas. Trata-se de uma apresentação de uma São Paulo ainda em desenvolvimento.

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

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

Uma grande empresa canadense estabelecia-se em São Paulo a Light. Meu pai, que era vereador, trazia notícias e pormenores do grandioso empreendimento. Construíam uma represa e uma usina na pequena cidade de Parnaíba — por onde antes passávamos na direção do santuário do Bom Jesus de Pirapora (ANDRADE, 2002, p. 72).

Todos os traços que apontamos na chamada *mimesis da representação* fazem parte das citações acima. Encontramos a tentativa de uma representação direta, que omite a existência de um exercício de articulação entre o que seria a memória e sua textualização. O que fica transparente é uma relação de harmonia e unidade entre essas instâncias. Temos também uma expressão convencionalizada, codificada que não deixa transparecer nenhum questionamento de tal simetria perfeita, favorecendo, dessa forma, a compreensão de seus componentes de maneira plena e mais imediata. Assim, por mais que Antonio Candido (2002) tenha dito, no “Prefácio inútil”, para o leitor não buscar em *Um homem sem profissão* um retrato do tempo, é possível, graças à aplicação de tal técnica de composição, depreendermos de maneira clara o processo pelo qual a cidade de São Paulo passava naquele momento, embora o texto em sua totalidade não apresente o caráter analítico e documental de um retrato de uma época como acontece com um Pedro Nava por exemplo.

Com o avançar da rememoração, a narrativa da saga familiar, infância e puberdade e que até então era diacrônica e apresentava a mencionada harmonia e transparência referencial cede espaço para um procedimento mais sincrônico no qual os fios da memória aparecem esburacados em fragmentos múltiplos, perdendo sua forma convencional. O leitor se depara com um texto que não mais se pauta em uma preocupação relacionada com a tradição memorialística. Temos uma evidente ruptura ao encontrarmos traços que enfatizam mais a técnica utilizada do que a pretensa realidade evocada. O trabalho do escritor, nesse caso, recai sobre apresentar e não escamotear, como acontece na *mimesis da representação*, seu

caráter de mediação. Pelo contrário, torna-se manifesta a presença de movimentação com linguagem. Oswald espalha pelo texto diversos mecanismos que explicitam um exercício de invenção e subversão que acabam por colocar em xeque a memória como fonte suprema de recordação. “Contra memória fonte de costume a experiência pessoal renovada” (ANDRADE, 2011c, p. 73). É exatamente dentro nesse aspecto que entra o jogo estabelecido entre uma intenção de referencialidade e força inventiva que perpassa toda narrativa de *Um homem sem profissão*. O resultado é a simbiose entre o memorialismo consagrado/tradicional e o que poderia ser chamado de memorialismo experimental que acaba por carregar em si toda proposta de mobilidade e descentramento presentes no pensamento oswaldiano. Temos uma acumulação de procedimentos técnicos que expõe a construção do processo memorialista

Talvez seja a já trabalhada inserção/reinvidicação de Miramar no texto que nos forneça um melhor exemplo de tal característica. A estilística miramariana invade as memórias oswaldianas. Não se trata de uma evocação, por parte de Oswald, a Miramar. É o próprio Miramar que se faz presente, assumindo o protagonismo da narrativa. O texto que tendia para uma monumentalização da memória é perturbado com o sumiço do “eu”, que abre espaço para uma alteridade via linguagem literária. Há uma destituição desse “eu” em nome de um outro que o cerca, com quem narrador-personagem se relaciona. Encontramos aí algo próximo ao que Barthes, já nos anos 1970, em especial em *Roland Barthes por Roland Barthes*<sup>38</sup> viria a chamar de “biografemas”. De acordo com o pensador francês, tratam-se de elementos distinguidos por serem uma marca, não obrigatoriamente fechada, de uma narrativa que é esburacada assinalada como “traços miúdos, reunidos em cenas fugidias” [em uma] “combinação delicadamente dosada” (BARTHES, 2003, p.78). Assim, no momento em que temos essa fissura, emerge uma ordem do fragmentário e do disperso, justamente o oposto daquilo que vinha sendo colocado em prática. Não temos uma completude de uma história, mas pequenos detalhes, algumas inflexões em um esforço por se desvencilhar de uma imagem fixa e em se desdobrar em outro que fazem emergir um conjunto de objetos e ações parciais. Deixamos de ter uma coincidência plena do indivíduo consigo

---

<sup>38</sup> O livro é estruturado por fragmentos, permeado de aforismos, máximas e comentários ensaísticos, sendo marcado predominantemente pelo uso terceira pessoa. Há nele um hibridismo genérico: uma mistura de ensaio, romance, fotografia e recordações pessoais.

mesmo, suas memórias e suas vivências, para termos um embaralhamento de sinais, papéis e ações. Longe do fixo e do acabado, mudamos para o aberto e o disperso: um lugar de reinvenção, um olhar para si que busca evitar se representar.

Miramar no entanto pelo seu último amor sério foi a Tijucópolis, trezentos e muitos quilômetros de trilhos! Pretexto. Uma conferência nacionalista, promovida pela Faculdade de Direito. Recebeu-o na gare Aristides, diretor úmido do Grupo Que o esperava desde ontem!

Sim, mas é que ontem, quando o trem parou na estação de tijolo de Tiperári, ele revira a Srta. Tufão. Conhecem? Está mais carnuda e sem a mecha. Apresentou-o com precipitação, onde havia isto de angústia, ao Sr. de Costignac e sua senhora, a melhor das sogras. Costignac é o búfalo ibero de calças listradas de brim. Tem um punho notável!

No hotel, onde Miramar se banha, há um palhaço tomando café. Não, positivamente não há quartos nesse hotel (ANDRADE, 2002, p. 179-180).

E de novo Tiperári. E de novo os braços morenos de Miss Tufão!

Miramar ficou. Ah! noites de Maupassant com alvoradas de Shakespeare! Desafiando a guarda rude de Costignac, no roupão roxo, ela veio, ilustração esguia. Ela veio para realizar com ele o milagre do riso no amor. 'Eu em ti, tu em mim, nós dois em Tiperári, que deixaram riscado na cama minúscula, presente do fulo tio Pontes. A passagem do Tomás Lessa, o leite do Pontes! (ANDRADE, 2002, p. 184-185).

A conversão de Oswald em Miramar caminha junto da aplicação de uma diferente técnica. A partir do momento em que há projeção de Oswald em seu pseudônimo, o que seria próximo ao que chamamos de *mimesis de produção* toma conta de vez da narrativa. O que era no princípio comandado por uma sucessão de imagens que se relacionam de maneira cronológica converte-se em uma escritura descontínua repleta de saltos e com ritmos diferenciados que desnuda seu fazer autobiográfico. O que anteriormente se apresentava de maneira fluida passa a ser entrecortado. Os limites entre ficção e o que seria a realidade vivenciada desmoronam tornando-se um texto de natureza indiscernível. Inversão e subversão passam a dar o tom. As memórias se antropofagizam, dialogando com o fazer memorialístico sacralizado sem subserviência. O que encontramos é a desobediência de uma regra, de uma ordem, potencializando sua inventividade. Assim, estamos diante de um jogo de referencialidade e a constante justaposição de forças opostas e até excludentes que caracterizam a Antropofagia, com sua plasticidade para misturar repertórios distintos promovendo uma contaminação geral entre eles. Temos uma relação aberta e ativa entre essas diferenças que mutuamente se afetam e se modificam, gerando uma atmosfera de encontros e processos que “no lugar das polarizações disjuntivas, propõe uma síntese dialética”

(FIGUEIREDO, 2011, p.394). Vai ser dessa vizinhança paradoxal, feita de acordos não resolvidos e não remetidos a uma totalidade, que sairá sua força textual.

Nos dizeres de Oswald: “somos solidários com todos os movimentos anticodificação” (ANDRADE, 1990, p. 54). É justamente na contramão da codificação que a narrativa se encaminha. Um conjunto de procedimentos ficcionais atua sobre o texto, fazendo com que sua natureza se modifique. Como acontece em *Miramar*, a etiqueta da escrita memorialística tradicional com seu encadeamento lógico é suspensa levando consigo o efeito que causa no leitor por conta de uma explícita exposição da memória enquanto objeto de uma ficcionalização.

Visto tudo isso, podemos dizer que Oswald investe na procura por se mostrar como um escritor extremamente competente, capaz de dominar as técnicas adotadas ao longo de sua carreira. A escrita de *Um homem sem profissão*, dentro do retorno à Antropofagia promovido pelo autor, surge junto com a tentativa de ser levado a sério como escritor.

[...] Criou-se então a fábula de que eu só fazia piada e irreverência, e uma cortina de silêncio tentou encobrir a ação pioneira que dera o Pau-Brasil, donde no depoimento atual de Vinícius de Moraes, saíram todos os elementos da moderna poesia brasileira. Foi propositalmente esquecida a prosa renovadora de 22, para a qual eu contribuí com a experiência das *Memórias Sentimentais de João Miramar*. Tudo em torno de mim foi hostilidade calculada (ANDRADE, 1991d, p. 55).

As práticas presentes em suas memórias demonstram uma clara preocupação em se expor enquanto um escritor que conhece plenamente seu ofício e que tenta de alguma maneira se desvencilhar da imagem de um autor que só fazia piadas que, mesmo após a concepção dos dois volumes de *Marco zero* e da dedicação em mostrar as bases e fundamentos de seu pensamento por meio de suas teses e ensaios, parecia persistir. Oswald na conferência “Caminho percorrido” afirma: “pretendia-se que eu fosse esmagado pelo silêncio” (ANDRADE, 1991f, p.112). Entendemos, portanto, que é no sentido de reverter o quadro no qual se encontrava que nosso autor trabalha em suas memórias.

Nesse ponto podemos trazer Giorgio Agamben e seu conceito de contemporaneidade. Em seu ensaio “O que é contemporâneo?”, o pensador italiano partindo da leitura da *Segunda consideração intempestiva*, de Nietzsche, e seu diagnóstico de uma sociedade que padece de um excesso de reverência ao passado, causando uma certa cegueira em relação ao presente, afirma:

Nietzsche situa sua exigência de “atualidade”, a sua “contemporaneidade” em relação ao presente, numa desconexão e numa dissociação. Pertence verdadeiramente ao seu tempo, é verdadeiramente contemporâneo, aquele que não coincide perfeitamente com este, nem está adequado às suas pretensões e é, portanto, nesse sentido, inatual; mas, exatamente por isso, exatamente através desse deslocamento e desse anacronismo ele é capaz mais do que outros de perceber e de apreender seu tempo (AGAMBEN, 2009, p.58-59).

Oswald entra perfeitamente dentro dessa questão. Essa não coincidência faz com que nosso autor se movimente pelas frestas e fraturas do seu tempo e as compreenda de uma maneira singular, uma vez que “aqueles que coincidem muito plenamente com a época, que em todos os aspectos a esta aderem perfeitamente, não são contemporâneos porque exatamente por isso, não conseguem vê-la não podem manter fixo seu olhar sobre ela” (AGAMBEN, 2009, p.59). Por outro lado, é justamente essa característica que produz o não entendimento imediato de seus escritos, por parte de alguns leitores e críticos.

Desse modo, Oswald ativa sua extemporaneidade deixando evidente seu constante comprometimento com a apresentação de novas perspectivas através do autorresgate de sua obra. A busca do autor consiste em demonstrar, por meio de *Um homem sem profissão*, que sua escrita não é um mero reflexo do tempo no qual foi produzida. Pelo contrário, ela é produto de uma aguda visão de mundo e de uma execução técnica por mãos habilidosas de alguém que costuma “atirar a bola longe [...] [e] atingir sensibilidades mais vivas” (ANDRADE, 1991a, p. 68).

Nesse sentido, podemos movimentar o conceito de “horizonte de expectativa”, do teórico Hans Robert Jauss que nos aponta que a qualidade e/ou a categoria de uma obra surgem como consequência de critérios de recepção causados pelo texto e não de condições estritamente históricas relativas à sua concepção. Estamos diante de um pensamento que atua em convergência com a “morte do autor”. Assim como vimos no texto barthesiano, a proposta de Jauss consiste em assinalar a importância do leitor, ignorada pela crítica clássica que só se interessava pela figura monolítica e institucional do autor. O teórico aponta para um leitor não passivo, capaz de atualizar a existência de uma obra, conferindo-lhe novos sentidos.

A implicação estética reside no fato de já a recepção primária de uma obra pelo leitor encerrar uma avaliação de seu valor estético, pela comparação com outras obras já lidas. A implicação histórica manifesta-se na possibilidade de, numa cadeia de recepções, a compreensão dos primeiros

leitores ter continuidade e enriquecer-se de geração em geração, decidindo, assim, o próprio significado histórico de uma obra e tornando visível sua qualidade estética (JAUSS, 1994, p. 23).

Isso permite nos levar de volta à questão de lermos *Um homem sem profissão* enquanto uma obra que mantém relações com a chamada autoficção<sup>39</sup>. Sabemos que, no entender de Evando Nascimento (2017), o termo pode atuar como um dispositivo que põe em causa os gêneros autobiográficos ajudando a redefinir e recontextualizar as escritas de si, servindo mais como um instrumento para se pensar um problema sem necessariamente se atingir uma conceituação definitiva, funcionando como uma categoria reflexiva, responsável por descrever um processo inacabado em seus vários estágios. Ainda sobre o assunto, o teórico acrescenta:

Não basta que o texto se apresente, de forma consciente ou não, como autoficção; é preciso que os leitores também o reconheçam como tal. E esses leitores podem ser o crítico especializado, a mídia jornalística ou o chamado leitor comum, o qual direta ou indiretamente tem sido também convocado para o debate (NASCIMENTO, 2017, p. 613).

Podemos complementar o pensamento de Evando Nascimento com seguinte passagem de Luciana Hidalgo:

um ponto em comum une os mais diversos exercícios autoficcionalis: a possibilidade de apagar, ao menos embaralhar, os limites entre uma verdade de si e a ficção, mesmo se isto revoluciona a ideia de pacto biográfico definida por Philippe Lejeune, abrindo novas perspectivas de leitura: a leitura simultaneamente referencial e ficcional de um mesmo texto (HIDALGO, 2013, p. 221).

O texto de Oswald chega a nós com sua recepção abalada após toda a discussão sobre autoficção que vimos ao longo de nosso primeiro capítulo. Obviamente não estamos falando da intencionalidade do autor em construir uma obra dessa natureza. O que ressaltamos aqui é que essa postura adotada por Oswald para constituir suas memórias deixa em relevo esse dispositivo que coloca em xeque alguns paradigmas das escritas de si, além de evidenciar seu talento enquanto escritor. Ou seja, o que observamos, assim como já apontamos em nosso primeiro capítulo, é o resultado de um gesto que faz emergir determinados índices submersos que contribuem para a desautomatização da recepção, convidando o leitor para uma travessia por suas nuances.

---

<sup>39</sup> Acompanhamos em nosso primeiro capítulo que não existe um conceito unívoco e homogêneo de autoficção.

Dentro desse aspecto, podemos trazer o desdobramento que Simonet-Tenant (2017) apresenta do conceito de “espaço autobiográfico”, desenvolvido por Philippe Lejeune (2008d). No texto do teórico, nos deparamos com uma noção mais operatória, que se aplica mais especificamente a escritores que escolheram deixar suas autobiografias incompletas e fragmentárias, convidando os leitores a lerem dentro de um registro autobiográfico todo resto de sua produção narrativa. Por sua vez, Simonet-Tenant traça a questão do “espaço autobiográfico” como um lugar de polifonia e instabilidade que permite escapar à ideia de um “eu” monolítico, apontando para uma construção de si baseada na fragmentação identitária na qual o “eu” se apresenta sob diferentes perspectivas. Desse modo, o espaço autobiográfico leva em conta não somente a parcelização, mas também a ambiguidade, deixando de lado a ideia de um “eu” monumental.

Ainda nesse sentido, seria válido apontar que Oswald, confessadamente influenciado por Nietzsche — “meu temperamento traz duas constantes que dialeticamente se revezam. Sofro com Dostoiévski e arrisco com Nietzsche” (ANDRADE, 1990, p. 230) —, apresenta em suas memórias aquilo que o autor de *Ecce Homo*, roubando de Píndaro, entende como “tornar-se o que se é”. Na visão de Rosa Dias (2011), trata-se de um percurso, uma arte de ver a si mesmo e o mundo através de filtros coloridos e uma multidão de olhares, em um movimento perpétuo, afastando-se completamente da ideia de um “eu” fixo e estável, num movimento de fazer-se a si mesmo, num tornar-se constante e numa experimentação de si mesmo que tem ouvidos atentos às vozes das mais sutis diferenças e olhos abertos para todas as realidades. Desse modo, a criação do “eu” não aparece como um objetivo final que, uma vez atingindo, exclui a possibilidade de continuar a mudar e se desenvolver. Não se trata de uma metamorfose pela metamorfose, mas de uma marcha lenta em direção a si mesmo, sem, com isso, poder dizer um dia que está completo e realizado. O que temos é indissociabilidade entre arte e vida, um processo de construção de sua própria escultura, uma valorização da vida em constante devir, numa constituição ininterrupta.

Nessa tarefa de tornar-se o que se é, de ser mestre, poeta e escultor de si mesmo para enfrentar o sofrimento do mundo sem Deus, as técnicas do artista, e principalmente as do poeta e do romancista, são de grande valia, porque mostram como é possível escrever para nós um novo papel, um novo personagem com outro caráter (DIAS, 2011, p. 113).

Ora, nada mais antropofágico do que isso, pois sabemos que a Antropofagia nos convida a conceber a vida como um conjunto de experimentações, condicionando o homem a tornar-se um criador de ideias, um inventor de si, um artista da própria existência, por meio de um mergulho afirmativo na imanência que não por desejo alcançar uma autorrepresentação. Não há uma busca por um mascaramento da existência. “A aventura humana a terrena finalidade.”[...] O que se dá não é a sublimação do instinto sexual. É a escala termométrica do instinto antropofágico” (ANDRADE, 2011d, p. 73).

Repetimos: longe de qualquer tentativa de evasão de si para um além-mundo, trata-se de uma relação direta entre arte e vida, que desta forma nos convoca: sair da posição de contemplativa e adquirir os hábitos e os atributos de criador. Escutemos Benedito Nunes:

O homem da cultura antropofágica, assumindo a dureza de Zaratustra, afirma dionisiacamente a sua vontade de poder; “devorando” o que há de trágico na existência, transforma todos os tabus em totens, isto é, em valores e em obras de arte (NUNES, 1979a, p. 66).

É exatamente isso que percebemos no texto de Oswald. Em *Um homem sem profissão*, como já apontamos em nosso primeiro capítulo e em parte deste segundo, há uma inseparabilidade entre arte, vida e pensamento permeando todo o texto. Quem, como Oswald de Andrade, não distingue entre viver e criar, vive e cria em estado de iminência, em estado de réplica sobrevivencial a desafios que considera fatais. Como um organismo que cria e se cria para poder viver; que é obrigado a pensar e pensar-se, para não perecer. Não come rotineiramente: seu roteiro é o já-e-aqui — devora. Organismo em pânico permanente, agressivo contra o habitat do homem histórico — a sociedade (PIGNATARI, 1964, p. 45).

O golpe de Oswald com *Um homem sem profissão* é certo. Nosso autor faz a rememoração de parte de sua vida expondo-a ao seu público de maneira que todos os processos que permeiam sua escrita se tornem manifestos, atingindo, desse modo, toda sensibilidade preparada para digeri-la. Enfim, sua bola chega longe, ainda, obviamente, que ele não possa controlá-la de maneira plena.

Pra finalizarmos este capítulo, é preciso reiterar: não estamos etiquetando, definindo a obra. Estamos evidenciando o efeito causado no leitor, uma vez que são desamarradas as regras genéricas e generalizantes, por conta de um conjunto de dispositivos que são movimentados ao longo do texto, aumentando sua riqueza e

ampliando suas entradas, conduzindo esse leitor a um grau de indecidibilidade e perplexidade.

## 4 ANTROPOFAGIA

### 4.1 TRAÇANDO CONTORNOS

Em sua “Digressão sentimental sobre Oswald de Andrade”, Antonio Candido (2004a) afirma ser difícil apontar no que consiste exatamente a Antropofagia, pois nunca foi plenamente formulada pelo autor, apesar de termos elementos suficientes para detectarmos seus princípios virtuais. Desse modo, não buscaremos aqui uma definição fechada do conceito, mas traçar um mapeamento do pensamento oswaldiano e de suas nuances, tendo em mente aquilo que o próprio Oswald afirma:

definir Antropofagia (Anthropophagia) não é coisa fácil. Toda definição é imprecisa. Nós nos utilizamos, atualmente de um idioma gasto, decrépito, pobre de onomatopeia, idioma deturpado pelo vaivém do tempo, afastado de sua íntima e natural comunhão cósmica entre os elementos expressivos e o significado real que interpretam (ANDRADE, 1990, p. 43).

Sabemos que o aparecimento da Antropofagia se dá no bojo dos chamados movimentos de vanguarda surgidos na Europa como o Cubismo, o Dadaísmo e o Surrealismo. “A leitura do manifesto aponta para a possibilidade de diálogo com os tópicos mais representativos das vanguardas europeias e com uma série de autores e textos” (DINIZ, 2013, p. 50). Publicado em 1928, o “Manifesto Antropófago”, de certa maneira, dá sequência a temas introduzidos no texto que veio à tona quatro anos antes, em 1924, o “Manifesto da Poesia Pau-Brasil”. Há, portanto, uma intrínseca relação entre os dois com o segundo tendo uma espécie de gestação no primeiro. O próprio Oswald diz: “as raízes estéticas da Antropofagia estavam em Pau-Brasil” (ANDRADE, 1990, p. 73). Nesse sentido, pretendemos, primeiramente, apontar como se prepara, no seio da metáfora Pau-Brasil, a Antropofagia que se anuncia para, posteriormente, entrarmos no “Manifesto Antropófago” propriamente dito.

Fundamentalmente, esse primeiro manifesto se apresenta como uma proposta de criação de uma poesia de exportação que, em vez de influenciada, passaria a influenciadora. “Poesia de exportação contra a velha poesia de importação que amarrava nossa língua” (ANDRADE, 1991f, p. 111). Assim, Oswald, ao seu modo, sem reeditar, diretamente, nenhuma das correntes citadas anteriormente, seguindo a onda de invasão do chamado exotismo etnográfico em ateliês e museus, passa a adotar o primitivismo como sua principal temática. O próprio autor relata:

Vi nas exposições nas conferências, nos círculos de artistas e intelectuais o que era a Arte Moderna. Um incrível destronamento das boas maneiras do "branco, adulto e civilizado". **O primitivo tremulava nos tapetes mágicos de Picasso, em Rouault, em Chirico que majestosamente criava o surrealismo. A estatuária negra do Benin figurava nas vitrinas da Rue La Boétie. Os ateliers eram trincheiras revolucionárias.** Os grandes artistas novos falavam das cátedras do Collège de France. A mecânica de Léger, a geometria que do cubismo passava ao abstracionismo, revelavam também as antes do primitivo, que nada têm nem de paisagista nem de agricultor.

A onda tomou conta do mundo atual, deste grande mundo do século XX que ainda se debate nas tenazes raivosas da reação por não ter levado às últimas consequências a certeza de sua alma primitiva. O que sobrenada, sobrenada no caos. Será preciso que uma sociologia nova e uma nova filosofia, oriundas possivelmente dos *Canibais* de Montaigne, venham varrer a confusão de que se utilizam, para não perecer, os atrasados e os aventureiros fantasmiais do passado.

Em meio dessa terra de ninguém, houve um grande exemplo de honestidade, esse que acima assinalamos. O caso de Levy Bruhl. Com sua autoridade, o sociólogo francês definira perfeitamente os dois campos — o da lógica que habitava "o branco, adulto e civilizado" e o da pré-lógica que eram as cavernas "da criança, do doido e do primitivo" (ANDRADE, 2011b, P. 280-281, grifo nosso).

Assume-se claramente a influência dos movimentos que então ocorriam/ocorreram na Europa durante as primeiras décadas do século XX. Havia uma fonte da qual emanava toda uma primitividade. Oswald parte de imagens que não pertenceu especificamente a nenhum autor e que serviu a todos de acordo com as intenções próprias de cada um. Assim como muitos, nosso autor se aproximou de um grande manancial retirando daí sua própria dose. Fica nítida a predisposição para se receber todas as revoluções artísticas e rebeliões estéticas daquele momento. No entanto, algo deve ser ressaltado:

A poesia consequente a esse programa deixaria de ser a matéria-prima do exotismo, uma especiaria estética destinada a temperar o gosto do europeu num mundo já dividido em províncias, em regiões que se intercomunicam. Produto elaborado de fabricação doméstica, ela entraria, sem concorrência, no mercado mundial, pelas vias da exportação (NUNES, 2011a, p. 19).

Ao contrário do que apontam alguns críticos sobre o fato desse pensamento ser tão importado como as práticas que questiona, Oswald aparece como uma espécie de ligação — uma vez que nunca foi negada tal influência (pelo contrário) — e, ao mesmo tempo, diferença — dada sua potência inventiva, sua especificidade — em relação às vanguardas citadas, pois o primitivismo presente no "Manifesto da Poesia Pau-Brasil" não se apresenta como o que a Europa importa, repleto do exotismo. "A verdade é que Oswald de Andrade captara a informação certa, a

compreendera, assimilara e transfundira para nosso roteiro e uso” (PIGNATARI, 1965, p. 49). Oswald nos traz um primitivismo que é encontrado perto de casa. “Tanto melhor, tanto pior, já éramos ricos de moderna e hedionda experiência sem o sabermos” (SANTIAGO, 1991, p. 21). Temos uma diferença clara: ao contrário das vanguardas europeias que apontavam para um mundo distante, desconhecido, diverso de seu e que não participava de sua formação, o modo de abordagem usado por Oswald levava em conta traços localizados em nossas origens remotas e que ainda são presentes, mesmo que por meio de ruínas no dia a dia. Antonio Candido nos auxilia:

no Brasil, as culturas primitivas se misturam à vida cotidiana ou eram reminiscências ainda vivas de um passado recente. As terríveis ousadias de um Picasso, um Brancusi, um Max Jacob, um Tristan Tzara, eram, no fundo, mais coerentes com a nossa herança cultural do que com a deles” (CANDIDO, 1965, p. 144).

Desse modo, podemos dizer que:

para Oswald de Andrade, sobretudo, era o primitivismo que nos capacitaria a encontrar nas descobertas e formulações artísticas do estrangeiro aquele misto de ingenuidade e pureza, de rebeldia instintiva e elaboração mítica, que formavam depósito psicológico e ético da cultura brasileira (NUNES, 1979c, p. 25).

A proposta oswaldiana consiste na conciliação da cultura nativa, pré-colonial e todo seu saber não codificado com a cultura intelectual renovada, distante do acento doutoral da tradição. “O contrário da parlapatice léxica do sr. Coelho Neto e da cantava decassílava de Bilac. A tolice, se quiserem, mas diferente da do Sr. Medeiros e Albuquerque, que essa é professoral e bem redigida” (ANDRADE, 1990, p. 22). Nosso autor busca uma harmonia resultante do encontro entre essas duas instâncias, num composto que ratificaria a miscigenação étnica do povo brasileiro. “Pau Brasil. Wagner submerge ante os cordões de Botafogo. Bárbaro e nosso. A formação étnica rica” (ANDRADE, 2011e, p. 59). Vemos que Oswald “reconhece uma situação cultural tensionada, dela tirando partido” (GOMES, 2011, p. 415), na tentativa de resolução do impasse entre essas diferenças que formam um conjunto de contradições culturais. Há um reconhecimento e um aproveitamento da diversidade brasileira em todos seus contornos conflitantes. Nesse sentido, é válido ressaltar que, diferentemente do daquilo que acontece no “Manifesto Antropófago”, no “Manifesto da Poesia Pau-Brasil” encontramos menções diretas sobre a presença

africana e seu legado na cultura brasileira. “Os casebres de açafão e de ocre nos verdes da Favela, sob azul cabralino, são fatos estéticos” (ANDRADE, 2011e, p. 59). No texto de 1924, há um tratamento de uma realidade cultural de considerável dimensão, o que não acontece de maneira clara na publicação de 1928, cuja proposta estético-filosófica tem como referencial o repertório simbólico apoiado no indígena, embora o texto aponte tudo incluir e devorar. A questão racial teria tratamento específico em outros textos produzidos no momento de retomada da Antropofagia especialmente em “O sol da meia-noite” e “Aqui foi o sul que venceu”, ambos presentes em *Ponta de Lança* (1945)

De acordo com Lúcia Helena (1985), o manifesto nos mostra um painel formado por estilhaços híbridos, que tentam apreender e apresentar uma acidentada paisagem histórica e artística. Desse modo, ele seria um mosaico que não respeita nem a temporalidade histórica nem a ordenação lógica de nosso espaço cultural.

A Poesia Pau-Brasil é uma sala de jantar domingueira, com passarinhos cantando na mata resumida das gaiolas, um sujeito magro compondo uma valsa para flauta e a Maricota lendo o jornal. No jornal anda todo o presente (ANDRADE, 2011e, p.64).

Temos a base dupla e presente- a floresta e a escola. A raça crédula e dualista e a geometria, a álgebra e a química, logo depois da mamadeira e do chá de erva-doce. Um misto de “dorme nenê que o bicho vem pegar” e de equações. (ANDRADE, 2011e, p. 65).

Esquemáticamente, o “Manifesto da Poesia Pau-Brasil” apresenta exaltações e ataques. De um lado, aparece a originalidade nativa e sua capacidade de ver com olhos livres como símbolo de libertação de categorias centralizadoras e não satisfatórias, não se tratando de uma apologia da ingenuidade, mas de uma reeducação da sensibilidade de maneira que possamos perceber nossa realidade afastados das relações hierárquicas oficiais e longe dos valores e da ótica da elite que redigiram nossa história, “sem vergonha de enxergar e de querer, sem medo de expressar esse querer, sem medo de se contaminar” (ROLNIK, 1998, p. 8). Trata-se de um resgate de manifestações culturais desprezadas pelo pensamento colonizador e sua racionalidade.

“Pau-Brasil” vinha de longe, do espanto dos primeiros cronistas ante a terra que “tinha forma de hua harpa”. Vinha da literatura oral das fazendas, da paisagem de Minas monumentalizada pelo Aleijadinho, das escalas encrespadas do Lóide brasileiro, em fim das blusas domingais nos jardins

fotográficos da cidade. Tratava-se de um toque de reunir contra a poesia de importação e por isso eu apelava pelo totem vegetal do pau-de-tinta, que fora nossa primeiro produto exportado. Poesia de exportação contra poesia de importação. Vinte e dois defendia as divisas nacionais. Estávamos horrorizados tanto com indecência de Frinéia como com o rapé arcádico de soneto colonial (ANDRADE, 1992i, p. 128-129).

O que temos é a valorização do saber local e instintivo, que desafia e corrige o pensamento europeu, uma “poesia bem nossa” (ANDRADE, 1990, p. 23), com seu modo de sentir e conceber realidade de uma maneira poética, distante do peso e interdição do intelectualismo dominante, funcionando como uma recusa do vínculo histórico de dominação cultural e remetendo a um remoto passado regido por outra lógica. “O contra peso da originalidade nativa para inutilizar a adesão acadêmica” (ANDRADE, 2011d, p. 66). De outro lado, como principais alvos de tais ataques, aparecem a igreja católica, a gramática oficial, o discurso histórico, o bacharelismo entre outros. Com veemência, Oswald investe contra o estilo importado e imitativo de vida intelectual encarnados na erudição, na eloquência e na mentalidade bacharelesca. “O lado doutor. Fatalidade do primeiro branco aportado e dominando politicamente as selvas selvagens. O bacharel” (ANDRADE, 2011e, p. 60). Tudo isso se dá através de uma decomposição irônico-paródica das memórias da colonização e todo seu arcabouço intelectual conservador. Desse modo, em uma sociedade de seriedade acadêmica, a desestruturação produzida por tal operação se mostra com grande força. Assim, toda essa rejeição por esse lado doutoral e sua profunda ligação com a tradição brasileira de estrutura colonial é contraposta por aquilo que Lucia Helena (1985) chama de “escola do presente”, que pode ser encontrada nas ruas, nos jornais e em todos os espaços onde temporalidades heterogêneas se entrecruzam. “A ‘Poesia Pau-Brasil’, saída das mãos marujas do escrivão Caminha, sempre andou por aí, mas encafifada como uma flor de caminho. Era oportuno indentificá-la, salvá-la [...] Pau-Brasil, sobretudo nitidez, simplicidade e estilo. A ordem direta dos nossos rios” (ANDRADE, 1990, p. 31-33). O que na “escola da colonização” significava uma herança castradora passa a ser, nessa nova concepção, um motor de libertação para as forças criadoras. “A mesma inspiração de poesia anda por aí nos jornais de hoje e nos fatos de nossa vida pessoal” (ANDRADE, 1990, p. 23).

O que o manifesto faz é legitimar os segmentos marginais do nosso processo cultural em detrimento do intelectualismo falsificado e posticho atacando todo esse

saber consensual e questionando o processo civilizatório aqui imposto a fim de resgatar as marcas de uma cultura que não pode desenvolver-se plenamente.

O bacharelismo, o gabinetismo e o academismo, as frases feitas da sabedoria nacional, a mania das citações, tudo isso serviria de matéria a Poesia Pau Brasil que decompõe, humoristicamente, o arcabouço intelectual da sociedade brasileira, para retomar, através dele ou contra ele, no amálgama primitivo por esse arcabouço recalcado, a originalidade nativa e para fazer desta o ingrediente de uma arte nacional exportável (NUNES, 2011a, p. 16).

Trata-se de uma subversão das formas de pensamento então dominantes apontando para uma reconstrução da cultura nacional via uma visão poética que liga a originalidade nativa a componentes mágicos e instintivos da existência humana. “Fatigados de cultura. Fatigados de sabença. Reagindo. Não nascemos pra saber. Sem pesquisa, a não ser a do nosso instinto que é excelente, quase maravilhoso (ANDRADE, 1990, p. 21).

Nesse sentido, o legado antropofágico já estava sendo preparado. É o local com toda a imprevisibilidade e irracionalidade de sua rebeldia instintiva que vai impor sua autoridade como um antídoto necessário à civilização colonial. O que encontramos é a necessidade de liberação da originalidade nativa para termos sua atuação sobre os produtos da civilização técnico-industrial, infiltrando-se sobre sua paisagem, terminando por englobá-la e libertando a invenção e a surpresa, deixando-as distantes da previsão que ordena e da razão que organiza. É uma forma de devolução do impulso primordial e de todo seu manancial revolucionário. “A reabilitação do primitivo é uma tarefa que compete aos americanos” (ANDRADE, 1992e, p. 231). É importante deixar claro que não há em Oswald de Andrade uma tentativa de restabelecer bases indígenas para a sociedade brasileira. Trata-se de um apontamento para uma cultura híbrida, produto de uma história escrita a várias mãos que coloca em xeque a imagem de unidade e coesão presente na formação nacional.

Por sua vez, o “Manifesto Antropófago”, diferindo do texto antecedente, passa a submeter a cultura intelectual a uma severa crítica baseada não só na rebeldia como na vingança do primitivo<sup>40</sup>. Assim se delinea o ‘Manifesto Antropófago’:

---

<sup>40</sup> No manifesto anterior, tínhamos uma proposta de assimilação espontânea entre as culturas descritas como uma resolução de tal contradição, tendo a floresta e a escola atualizada o serviço de uma transformação mútua. Fato que não ocorre no texto de 1928. “Nele a selva deglute a escola” (HELENA, 1983, p. 100).

avaliando os estragos de uma nação que se perdera em modelos culturais impostos e buscando superar os problemas causados pela presença repressora do colonizador. Vejamos o que Oswald nos diz:

queremos a Revolução Caraíba. Maior que a Revolução Francesa. A unificação de todas as revoltas eficazes na direção do homem. Sem nós a Europa não teria sequer sua pobre declaração dos direitos do homem [...] Contra o Padre Vieira, autor de nosso primeiro empréstimo, para ganhar comissão. O rei analfabeto dissera-lhe: ponha isso no papel, mas sem muita lábia. Fez o empréstimo. Gravou-se o açúcar brasileiro. Vieira deixou o dinheiro em Portugal e nos trouxe a lábia (ANDRADE, 2011d, p. 68-69).

O primitivismo que passa a ser adotado empreende uma retaliação ao processo colonizador por meio de um golpe de inversão, atribuindo a nós, povos do novo mundo, papel fundamental e decisivo nas transformações ocorridas em todo planeta. O que manifesto apresenta é uma mudança do ângulo de visão, invertendo o curso das influências. Desse modo, a Revolução Caraíba assume um papel maior que todas outras revoluções, tornando-se “a vanguarda de todas as vanguardas” (NUNES, 1979c, p. 35). Temos uma revisão do mundo não europeu a partir de uma desconstrução da história dada. “Estamos, decerto, diante de um novo mito um novo mito que, incidindo sobre a história para criticá-la, encontra sua matéria no arquétipo mesmo do *homem natural*” (NUNES, 2011a, p. 36, destaque do autor). Em vez de sermos falados, adquirimos voz. De objeto do enunciado, passamos a sujeitos da enunciação. Assim, “Oswald propõe desinverter o que ficara invertido com a chegada do português” (GREENE, 2011, p. 214), pois “antes dos portugueses descobrirem o Brasil, o Brasil já tinha descoberto a felicidade” (ANDRADE, 2011d, p. 72). Aquilo que a Europa que estaria procurando já tínhamos aqui: “já tínhamos o comunismo. Já tínhamos a língua surrealista. A idade do ouro” (ANDRADE, 2011d, p. 70).

A Antropofagia surge como pensamento que tem como influência a prática dos índios tupis, na qual o ato de devorar o outro era acompanhado da absorção de suas qualidades. Há o transporte dessa prática para o âmbito cultural, propondo reabilitar o homem primitivo que, através de uma operação antropofágica, é capaz de devorar a cultura do outro e transformá-la em própria. A força e a energia para a renovação são adquiridas a partir da deglutição do outro. É necessário compreender esse outro como algo que deva ser incorporado e não simplesmente combatido, ou

ignorado. “Antropofagia. Absorção do inimigo sacro. Para transformá-lo em totem” (ANDRADE, 2011d, p. 73).

Roberto Corrêa dos Santos (1999), em sua leitura sobre o que considera os três estágios da cultura brasileira<sup>41</sup>, percebe na Antropofagia um processo que é o oposto do que foi praticado pelo Romantismo: a interiorização do exterior<sup>42</sup>. Nessa leitura, o exterior não aparece apenas como o estrangeiro, mas, também, como elementos renegados da própria cultura brasileira. Desse modo, o projeto antropofágico, diferente do romântico, não acredita na existência de um interior preexistente, com uma essência latente, mas, sim, num singular processo de interiorização do fora, que opera segundo uma espontaneidade ativa e não numa receptividade passiva. Na visão do autor, a Antropofagia traria a ideia de que não somos uma cultura formada pelo dentro, por um dentro, por um fundo de qualquer espécie, que não temos nenhuma essência particular.

Oswald pensa no selvagem não como uma essência cultural ou nacional, mas acima de tudo como metáfora daquele que pode observar o processo civilizacional a partir de fora. Como uma espécie de radical estrangeiro no banquete da cultura. [...] Sua concepção de uma cultura selvagem representa mais o desdobramento de nossa perspectiva em outra, que lhe é avessa, do que a afirmação essencialista de uma cultura (SILVA, 2011, p. 576).

“Só me interessa o que não é meu” (ANDRADE, 2011d, p. 67), afirma o manifesto. Ou seja, o que aparece na Antropofagia é uma “abertura e tolerância para o diferente, para o que está fora, e, portanto, passível de ser devorado” (DOMINGUES, 2010, p.83). Nesse sentido, Oswald ultrapassa a questão freudiana que consiste unicamente na devoração de objetos com qualidades desejáveis. Assim, vale reiterar que é o próprio ato de devorar que define a essa devoração e não no objeto que é devorado.

O “bárbaro tecnizado”, expressão de Keyrsinlg incorporada por Oswald em seu projeto cultural, devora seus inimigos externos para adquirir, com nobreza e força, seu poder, conhecimento e técnica. Desse modo, o criador de literaturas nos trópicos devora o outro, internaliza o outro — transformado, rasurado, autodevorado. Transforma-se no tradutor de tradições incessantemente traídas pela dinâmica de uma nova relação entre sociedade, história e cultura (DINIZ, 2013. p. 59).

<sup>41</sup> Ver: SANTOS, Roberto Corrêa dos. O político e o psicológico, estágios da cultura. In: \_\_\_\_\_. *Modos de saber, modos de adoecer*. Belo Horizonte: UFMG, 1999.

<sup>42</sup> O projeto romântico seguia apenas uma só direção: de dentro para fora, exteriorizando o interior e trazendo à tona uma essência preexistente que configuraria nossa brasilidade.

É importante deixar claro que o que aparece no manifesto não é a retratação do antropófago tal como foi, mas sim uma reinvenção de um antropófago. “Marcadamente diferenciado do modelo romântico, o índio, configurado por Oswald de Andrade, tampouco se assemelhava ao seu modelo real” (GOMES, 2010, p. 43). Foi apresentado um índio que não estava na história, “uma subversão da história oficial” (SILVA, 2009, p. 48). Oswald inventou, criou um índio. Temos um índio de um “mundo não datado. Não rubricado. Sem Napoleão. Sem César”. (ANDRADE, 2011d, p. 71). Encontramos um resgate de um universo cultural que não chegou a ser, o que não quer dizer que esse mundo não datado não tenha história: “ela transparece só na forma de vestígios, de rastros, que se inscrevem na história como potencias de subverter de subverter a própria temporalidade da história” (NODARI, 2011, p.479).

Dessa forma, Oswald inaugura outra história, apresentando um modo de compreensão que comunga com que Nietzsche traz na *Segunda Consideração Intempestiva*. Nesse texto, o filósofo fala sobre a necessidade do esquecimento e o perigo do excesso de historicidade que apresenta uma concepção de história como um movimento progressivo e teleológico. Em sua compreensão, memória e história em demasia são extremamente prejudiciais, gerando um homem ressentido, passivo e comportando-se sempre como vítima, incapaz de produzir uma nova história e de se reinventar.

Pensem no exemplo mais extremo, um homem que não possuísse de modo algum e que estivesse condenado a ver por toda parte um vir-a-ser: tal homem não acredita mais em seu próprio ser, não acredita mais em si, vê tudo se desmanchar em pontos móveis e se perde nessa torrente do vir-a-ser (NIETZSCHE, 2003, p. 9).

Todos esses são fatos que impossibilitam a ação e a criação. Por outro lado, o esquecimento aparece como positivo, um combustível, que permite a digestão de todas as experiências, configurando como um princípio necessário para a ação e a criação.

A todo agir liga-se um esquecer: assim como a vida de tudo o que é orgânico diz respeito não apenas à luz, mas também à obscuridade. Um homem que quisesse sempre sentir apenas historicamente seria semelhante ao que se obrigasse a abster-se de dormir ou ao animal que tivesse de viver apenas de ruminância e ruminância sempre repetida.

Portanto: é possível viver quase sem lembrança, sim, e viver feliz assim, como mostra o animal; mas é absolutamente impossível viver, em geral sem esquecimento (NIETZSCHE, 2003, p. 9-10).

Fica claro que não se trata de uma total negação da memória e da história. É preciso que “se pressinta com poderoso instinto quando é necessário sentir de um modo histórico, quando de um modo a-histórico” (NIETZSCHE, 2003, p. 11). Desse modo, o sujeito que age e que cria não é composto apenas por sua capacidade de esquecer, mas também de recordar, quando necessário. Um criador deve ter as duas visões a histórica e a não histórica. Nem um lembrar pleno, nem um esquecer permanente. Trata-se de um saber lembrar, usar a história a seu favor. “Quando não está superdimensionada, a cultura histórica se mostra muito útil à espécie humana” (DIAS, 2011, p. 107). Nos dizeres de Nietzsche: “somente na medida em que a história serve à vida queremos servi-la” (NIETZSCHE, 2003, p. 5). Desse modo, cabe ao ser humano extrair das experiências passadas toda potência que o beneficie e o afaste da paralisação.

Nesse sentido, a escolha desse índio não histórico pode ser interpretada como um apontamento para um ser que está potencialmente aberto, capacitado a se tornar outro, sem uma identidade dada ou fixa. “Oswald interiorizou na Antropofagia o índio, mas com a imagem do primitivo vivendo em numa sociedade outra, e movendo-se num espaço etnográfico ilimitado” (NUNES, 2011, p.36). Assim,

o propalado indianismo ou neo-indianismo de Oswald nada tem de indianista. O selvagem significou para ele o que Confúcio significou para Pound: a visão de uma nova moral, não-cristã, e de uma nova linguagem direta, ideográfica (PIGNATARI, 1964, p. 45).

Tudo isso permite nos levar a uma interpretação dada ao *Abaparu*, quadro de Tarsila do Amaral, que teria servido de gatilho para o pensamento de Oswald de Andrade. Sabe-se que Tarsila havia presenteado nosso autor, no dia de seu aniversário, 11 de janeiro de 1928, com um quadro que terminara de pintar. Batizado de “Abaparu” — antropófago em tupi-guarani—, a obra teria provocado em Oswald e Raul Bopp, companheiro de Semana de Arte moderna de 1922, a ideia de se fazer um movimento a partir da pintura. Na obra em questão,

uma estranha figura quase humana que inclina a cabeça sobre o punho e exhibe um grande pé. A figura está sentada na terra verde ao lado de um cacto e sob a luz de um sol que se parece com uma rodela de limão. [...] O quadro

de 1928 oferece na fronteira mesma do animal, na confusão mimética com o natural (cabeça-sol, braço-cacto), que está para se uma tornar outra coisa. **Não há codificação, mas apagamento: despojar o "homem" dos sinais de identidade para constituir um novo** (AGUILAR, 2011, p. 281-282, grifo nosso).

Temos a exposição de um ser que se encontra para fora de si, constantemente aberto para um estado de composição distante de uma moral identitária pré-estabelecida.

O antropófago, o que se dá a ver não é um Ser definido, mas um Ser que se caracteriza pelo contato e pela mudança, ser "desconhecido". A antropofagia não se mostra como uma essência, ou uma verdade oculta por trás da roupa, mas como gesto que revela a impropriedade daquilo que parece mais próprio (NODARI, 2011, p. 483).

A Antropofagia surge em um momento de modo a criar novos parâmetros que propõem um distanciamento tanto de um nacionalismo essencialista e fechado como de um universalismo modernizador e submisso aos modelos culturais europeus.

A proposta antropofágica dialoga com o passado procurando resolver impasses anteriores que haviam marcado a reflexão sobre a cultura no Brasil. A antropofagia é a chave utilizada por Oswald para superar tanto o idealismo ufanista romântico quanto o pessimismo determinista que contaminou os intelectuais do final do século, influenciados pelo cientificismo etnocêntrico europeu (FIGUEIREDO, 2011, p. 389).

Assim a Antropofagia aparecia como uma solução para se compreender uma realidade que desafia a rigidez dos pressupostos cientificistas e racionalistas instituídos. O que temos é uma postura altamente crítica e contestadora no que se refere à visão e percepção de nossa formação/dependência cultural. Oswald nos traz um olhar descentrado que se contrapõe ao discurso de superioridade europeu, apontando a América como um lugar de alteridade que abala certezas e sugere alternativas para um processo de reconstrução das bases do pensamento e da história do ocidente. Temos uma teorização estruturada por meio de paradoxos e contradições, baseada na figura do selvagem que, partindo de seu instinto, e de seu potencial revolucionário, apresenta soluções aos impasses criados pelo homem ocidental. Trata-se de um ideal de renovação de vida buscando atingir o todo da existência tanto individual como social.

Ao nosso indígena não falta sequer uma alta concepção da vida para se opor às filosofias vigentes que o encontraram e o procuraram submeter.

Tenho a impressão de que isso que os cristãos descobridores apontaram como o máximo de horror e a máxima depravação, quero falar da antropofagia, não passava entretanto de um alto rito que trazia em si uma *Weltanschauung*, ou seja, uma concepção de vida (ANDRADE, 1992e, p. 231).

Estamos frente a uma oposição às noções de progresso e evolução, baseadas numa visão determinista e linear e que se desdobra em uma hierarquia hipervalorizada.

No paroxismo que atingiu a filosofia existencial, processa-se apenas a exaltação do primitivo. É no fundo uma revalorização do homem natural que se produz contra os quadros esclerosados do homem histórico, do homem civilizado, do homem vestido, enfim, do homem cartesiano (ANDRADE, 1992c, p. 102).

Na leitura de Benedito Nunes (2011b), os antropófagos abrem um declarado conflito com os padrões de comportamento vigentes, vislumbrando a uma renovação da vida em sua totalidade. Desse modo, teríamos uma antecipação da descristalização de conceitos criados pela modernidade, apontado para uma forte mudança nos fundamentos da epistemologia do Ocidente tendo como base a singularidade presente na América e sua diferença radical de perspectivas. Deixamos Oswald falar:

À descristianização da vida segue-se a descristianização da morte. Procura-se na América levar às últimas consequências a concepção estoica do primitivo ante a morte, considerada ato de devoração pura, natural e necessário. [...] Todo aparato horrífico da morte cristã, que prenunciava que prenunciava o terror do juízo final, toda prática funerária do Cristianismo, que entreabria as portas do inferno sob altares e tocheiros, desaparece sob o mundo lúdico que se anuncia (ANDRADE, 2011a, p. 203).

Mais uma vez o aparelhamento repressivo trazido e implantado pelo colonizador, a sociedade patriarcal e os padrões de conduta dela decorrente como imitação não digerida dos modos de vida em sociedade passam a ser os alvos da vingança citada anteriormente. A Antropofagia trabalha como antídoto, um fator terapêutico, atuando pela liberação de uma tradição profundamente inibida em seus primeiros contatos com a colonização. “Necessidade de vacina antropofágica” (ANDRADE, 2011d, p. 69). Tal pensamento funciona como uma forma de questionar e reinterpretar os aspectos culturais recalcados em nossa história. “Precisamos, menino, desvespuciar e descolombizar a América e decabralizar o Brasil” (ANDRADE, 1990, p. 182). Dentro dessa rebeldia, temos projetados nossos

símbolos místicos sobre as instâncias do domínio europeu. De um lado, encontramos nomes como Vieira e Anchieta. De outro, Guaraci e Jaci. Dessa forma, “os aforismos se articulam numa dialética do ‘sim’ *versus* o ‘não’, em que é simultaneamente negado e assimilado criticamente o estatuto da cultura herdada do colonizador” (HELENA, 1983, p. 97). Trata-se de uma ofensiva desses sobre aqueles, em um contraponto marginal com a linguagem do poder, de forma que os degluta e os corroa, realizando, a partir daí, a operação antropofágica, a “transformação permanente do tabu em totem” (ANDRADE, 2011d, p. 69), que gera o desrecalque e aciona o motor em direção ao matriarcado de Pindorama e sua “realidade sem complexos, sem loucuras, sem prostituições e sem penitenciária” (ANDRADE, 2011d, p. 74). O que encontramos nesse caso é um mecanismo de inversão que em vez de consagrar as ditas forças superiores, convertendo-as em tabu, passa-se a totemizar tudo aquilo que é considerado tabu, deglutindo o que seria interdito e provocador do recalque em uma potente reelaboração do valor oposto em valor favorável. Deixemos Oswald falar mais uma vez:

Nós somos americanos; filhos do continente América, carne e inteligência a serviço da alma da gleba. O fim que reservamos a Pero Vaz Sardinha tem dupla interpretação: era, a um tempo, admiração nossa por ele (representante de um povo que se esforçara a derrubar aquele presente utópico, que foi dado ao nascer, e que se chama Felicidade) e a nossa vingança. Porque, que eles viessem aqui nos visitar, está bem, vá lá; mas que eles, hóspedes, nos quisessem impingir seus deuses, seus hábitos, sua língua... isso não! Devoramo-lo. Não tínhamos, de resto, nada mais a fazer (ANDRADE, 1990, p. 44).

Assim, a Antropofagia, através desse jogo, nos traz um processo, em que ao mesmo tempo em que repele as leis repressivas do que seria a civilização, recebe dela alguns influxos e propostas que são, pelo antropófago, trabalhadas e parodiadas. Nesse sentido, vai ser por meio do procedimento paródico que teremos a reelaboração e a desapropriação da tradição cultural. Novamente encontramos o desarranjo dos lugares estabelecidos em prol de uma remontagem de discursos antes totalizantes com seus padrões.

Oswald ataca, então, as estruturas que estabelecem esses padrões. Revela as estruturas através do procedimento paródico. Receita para a antropofagia pois que a paródia implica a existência de um outro discurso a ser deglutido. Apropria-se, então, deste outro discurso, demonstra-o e estabelece um discurso paralelo (GRADIN, 1995, p. 47-48).

Encontramos afirmação de toda uma heterogeneidade, num processo de desierarquização. Os valores, antes recalcados, aparecem incorporados. De acordo com Haroldo de Campos, a Antropofagia aparece como

o pensamento da devoração crítica do legado cultural elaborado não a partir da perspectiva submissa e reconciliadora do “bom-selvagem”(idealizado sob o modelo das virtudes europeias no Romantismo brasileiro de tipo nativista, em Gonçalves Dias e José de Alencar, por exemplo),mas do ponto de vista desabusado do “mau selvagem”, devorador de brancos, antropófago. Ela não envolve uma submissão(uma catequese) mas uma transculturação; melhor ainda, uma transvaloração: uma visão crítica da história como visão negativa (no sentido de Nietzsche), capaz tanto de apropriação como de expropriação, desierarquização, desconstrução. Todo passado que nos é “outro” merece ser negado. Vale dizer: merece ser comido, devorado (CAMPOS, 2006,p. 234).

Um traço a ser considerado no “Manifesto Antropófago” é a presença do humor. Tal característica aparece com tamanha força em Oswald de Andrade que chega a ser difícil uma separação entre o sério e o irônico em suas produções. No manifesto em questão, nos deparamos com maravilhosos ditos cômicos. “Fizemos Cristo nascer na Bahia. Ou em Belém do Pará” (ANDRADE, 2011d, p.69). Dentro dessa postura, “na antropofagia Freud é brasileiro e a utopia já foi alcançada. No caldeirão, tabus foram transformados em totens pela alegria e felicidade do saber primitivo local” (JACKSON, 2011, p. 436). Ou seja, o humor também aparece como ferramenta de inversão do ângulo de visão. Fica ressaltada a possibilidade libertadora e desrepressiva do riso, seu poder transformador, seu desapego a formas delimitadas, sua capacidade de entrega.

Se, como propõe Freud, o chiste é uma contribuição feita ao cômico pelo inconsciente, o riso “antropofágico” de Oswald, em seu Manifesto, é a contribuição de um intelectual, num determinado momento da cultura e arte brasileiras, para a crítica dos conteúdos — uns latentes e outros explícitos — caracterizadores de um momento social extremamente crítico e criador (HELENA, 1985, p. 173).

O humor surge como arma, atuando sobre o discurso conservador, desmascarando e desmitificando suas ações ao mesmo tempo em que propõe a liberação dos conteúdos recalcados pela colonização e o processo civilizatório dela decorrente. “Entre as ironias, a principal talvez seja a figura do ‘selvagem filosófico’, que instintivamente apresenta soluções aos impasses da civilização ocidental” (JACKSON, 2011, p. 433).

Podemos dizer que produção antropofágica cultura/arte/vida não tem a ver com uma submissão estéril a um sistema de referência, mas consiste em propor linhas de fuga que descentralizam tudo, apresentando uma plasticidade para misturar os mais diversos repertórios de modo que se crie e se liberte toda uma improvisação em um modo específico de relação com a alteridade.

É bom reiterar que o que apontamos aqui foi apenas um brevíssimo panorama para que ao longo deste texto possamos dar continuidade aos desdobramentos que o pensamento oswaldiano adquire através do tempo. De forma alguma, foi pretendido — e nem será — esgotá-lo. Sabemos que “a antropofagia é irreduzível a um simples objeto oferecido à análise e ao conhecimento” (NASCIMENTO, 2011, p. 334). O que assinalamos é o fato da Antropofagia realizar um movimento que sai de uma vanguarda artística para uma vanguarda política e filosófica, buscando um processo de uma renovação da vida tanto no aspecto individual como no social, de modo que tenhamos uma ruptura do senso comum tendo como emblema a ação das sociedades selvagens funcionando como negação da superioridade daquele que se provava como civilizado. Daí a importância do uso da devoração. De acordo com Raúl Antelo (2011) o ato antropofágico é um desafio à razão que como tal foi afastado ou impugnado, uma vez que o pensamento ocidental apresenta-se incapaz de compreender o outro, aquilo que lhe é diferente sem menosprezá-lo. Oswald nos traz esse antropófago que não se submete à opinião, desdenha acumulações, não quer ver-se como coisa, nem valorizar-se como mercadoria. Trata-se de um ser que conduz ao conhecimento por meio da revelação do novo, da surpresa. “Os homens que sabiam tudo se deformaram como borrachas sopradas. Rebentaram” (ANDRADE, 2011e, p. 60). Desse modo, a Antropofagia “confrontando a modernidade patriarcal e capitalista com as culturas não ocidentais antes da colonização, logrou uma amplitude das bases do conhecimento que só agora está se dimensionando” (CARDOSO, 2011, p. 99).

É possível apontarmos nos dois textos a existência de um projeto semântico e sintático que tem como intuito explicar metalinguisticamente seu trajeto, buscando oferecer ao leitor, através do próprio texto dos manifestos, coordenadas e ferramentas para sua leitura e decodificação. Há um processo para se evidenciar um trabalho criador sistemático que visa a “transformação estratégica da escritura manifestante em escritura teorizante” (KRYSinkI, 1995, p. 34). Nesse sentido, seus textos funcionam como um objeto de produção e de análise que desmonta de

demonstra seu próprio processo de feitura. Encontramos a exposição de um novo código que, ao enfatizar seu procedimento, fornece as chaves de sua compreensão. Em ambas as publicações encontramos estratégias textuais como a manipulação dos recursos retóricos das vanguardas. O que temos nos dizeres de David Jackson (2011) é um “Manifesto ás avessas” que satiriza e corrói e próprio gênero. Lúcia Helena completa: a Antropofagia nasceu de uma necessidade de independência, de desconfiança, de recusa e de negativismo para com a comunidade cultural que a antecedia (HELENA, 1983, p. 111).

#### 4.2 DESFAZENDO (ALGUMAS) PONTAS

Como sabemos a Antropofagia — como acontece com outros conceitos — possui certa diacronia, certa história. Primeiramente, surge no modernismo como uma proposta de vanguarda com aspectos que em parte já expusemos aqui. Já na segunda metade da década de 1940 e na década de 1950, a Antropofagia adquire contornos de filosofia, com Oswald de Andrade buscando conferir ao seu pensamento traços de um sistema — sempre considerado por se fazer — apontando as diretrizes históricas e filosóficas que o formam e inspiram, “introduzindo na fermentação do seu pensamento filósofos dos diversos matizes: Heidegger, Kierkegaard, Marx, Nietzsche, Freud, etc” (BOAVENTURA, 19992, p. 12-13). Há, portanto, um diálogo estabelecido entre sua filosofia e outras filosofias existentes em momentos distintos. Podemos dizer que o Oswald busca é traçar o que para Deleuze, via Roberto Machado, é o “devir do conceito”.

O que Deleuze chama de devir do conceito é essa conexão tanto dos elementos dos elementos de um conceito quanto dos diferentes conceitos em um mesmo sistema conceitual: é o fato de que os conceitos se coordenam, se conectam, se compõem se aliam numa determinada filosofia, mesmo que tenham histórias diferentes. Assim, ele distingue devir e história de um conceito. Dizer que um conceito tem uma história significa que ele não é criado do nada; foi preparado por conceitos anteriores ou alguns componentes desse conceito vêm de conceitos de outros filósofos, embora ele permaneça original (MACHADO, 2010, p. 16-17).

É preciso, porém, termos em mente aquilo que Benedito Nunes nos traz:

Não busque porem o leitor no pensamento de Oswald de Andrade a latitude do discurso reflexivo-critico, a delimitação cuidadosa de problemas e pressupostos, nem “essas longas cadeias de raciocínio” que caracterizam a filosofia *strictu sensu*. Busque, isto sim, a cadeia das imagens que ligam a intuição poética densa a conceituação filosófica esquematizada, aquém de qualquer sistema e um pouco além da pura criação artística. E, sem

confundir seriedade com sisudez, aceite que o tempero da sátira tenha entrada em altas doses nesse banquete antropofágico de ideias, presidido pelo humor de Serafim Ponte Grande, que fundiu o sarcasmo europeu de Ubu Roi com a malícia brasileira de Macunaíma (NUNES, 2011a, p. 55-56).

É nesse contexto, que aparecem “A crise da filosofia messiânica” e a série de artigos que compõem “A marcha das utopias”. Desse modo, vai ser justamente sobre esses textos que incidiremos nesta secção.

Em “A crise da filosofia messiânica” (1950), Oswald de Andrade retoma o conceito de Antropofagia que havia parcialmente deixado de lado durante os anos 30 e parte dos anos 40, período no qual se dedicara à militância marxista, chegando inclusive a abjurar, em 1933, no famoso prefácio de *Serafim Ponte Grande*, sua postura como líder de vanguarda. Nessa retomada, Oswald, usando as máscaras de um filósofo, reabre sua leitura da vida primitiva da Antropofagia, assinalando os valores e as potências do Matriarcado em detrimento de uma sociedade patriarcal que encontrou seu momento de declínio, sua crise.

Para Oswald de Andrade, o messianismo aparece como uma concepção de mundo que abrange diversas visões — seja de sentido religioso ou político — em que a existência humana passa a depender de um mediador que a transcende. Nesse sentido, aparecem como messiânicas desde filosofias comprometidas com a ideia de Deus àquelas que, se dissociando dessa ideia, inventam substitutos para ela. Em seu texto, em meio a diversos exemplos, temos o da URSS, onde o dogma partidário e o stalinismo substituíam o dogma divino no discernimento do bem e do mal.

O novo Messianismo deixara a sua fase de recuperação psíquica, originado, como sempre, na depressão das massas e no caos social, e entrava na sua fase dogmática. [...] Quem poderia prever, quem ousaria sonhar que o Messianismo em que se bipartiu a religião do Cristo (Reforma e ContraReforma) iria medrar no terreno sáfaro das reivindicações materialistas do marxismo? Uma pequena correção no texto dos Exercícios espirituais daria esta proclamação comunista: "minha vontade é conquistar os povos que estão sob o domínio da burguesia. Que lutem todos como eu para que depois dos sofrimentos venham as festas da vitória". No fundo, refulge a promessa messiânica (ANDRADE, 2011a, p. 192-193).

Ao longo do texto, Oswald traça todo um processo que vai de um Matriarcado primitivo ao Patriarcado, para depois, em um movimento dialético, superar esse último, numa síntese, por meio de um retorno diferente e renovado das estruturas matriarcais que têm como função reintegrar, no interior de uma sociedade industrial

tecnizada, suas potências primitivas. Desse modo, nosso autor delinea a história do mundo entre essas duas instâncias, com uma cultura antropofágica (o Matriarcado primitivo e o renovado) e uma cultura messiânica (o Patriarcado), correspondendo a cada um desses momentos.

E tudo se prende a existência de dois hemisférios culturais que dividiram a história em Matriarcado e Patriarcado. Aquele é o mundo do homem primitivo. Este o do civilizado. Aquele produziu uma cultura antropofágica, este, uma cultura messiânica (ANDRADE, 2011a, p.139).

Nessa concepção, o Matriarcado se configura da seguinte forma: sociedade sem classes, ou seja, relações sociais abertas, guiadas por impulsos ainda não reprimidos, propriedade comum do solo e filho de direito materno, o filho tribal, da coletividade. Nas palavras de Oswald trata-se de “uma cultura em que todos eram iguais, possuíam as coisas em comum e não havia domínio do homem sobre o homem” (ANDRADE, 2011a, p. 153), na qual “o amor é por excelência o ato individual, e seu fruto pertence à tribo” (ANDRADE, 2011a, p. 152). Oswald acrescenta: “numa cultura matriarcal, o que se interioriza no adolescente não é mais a figura hostil do pai-indivíduo, e, sim, a imagem do grupo social (ANDRADE, 2011a, p. 200). Por outro lado, o Patriarcado possui: Estado de classes, propriedade privada, com individualismo e o acúmulo capitalista condicionando os modos de vida, e filho de direito Paterno. Percebemos claramente que se trata de dois complexos culturais opostos, em que as relações matriarcais, no caso, antropofágicas, que comporiam o homem natural e suas velhas e invencíveis reivindicações libertárias, são confrontadas pelo modo de vida patriarcal e a sociedade que o suporta.

De fato enquanto a antropofagia é *Weltanschauung* natural que exprime o Matriarcado, a cultura messiânica, correlato ideológico do outro sistema, disfarça e deforma, como fazem as ideologias, aquilo que através delas se exprime (NUNES, 1979a, p. 60).

A aparição do Estado de classes, a autoridade da lei e toda sua estrutura opressiva, surgem como consequência da instauração do Patriarcado — aliado aos germes do capitalismo e da moralidade burguesa — e de uma cultura messiânica, capaz de criar as servidões do corpo, do espírito e as ilusões de toda espécie, com uma classe tomando o poder passando a dirigir todas as outras, criando, assim, toda

uma hierarquia social e a exploração do homem pelo homem. No entender do autor, é o sacerdócio, exaltando a ascese e outros aspectos teleológicos do cristianismo, que conduz e orienta todo um processo de repressão. Desse modo, é instalada uma nova realidade social baseada na exploração, trazendo para imensa maioria dos seres terror e sofrimento, gerando um terreno propício para o messianismo e sua promessa de salvação ante a iminência do perigo. Oswald diz:

uma classe se sobrepôs a todas as outras. Foi a classe sacerdotal. A um mundo sem compromissos com Deus sucedeu um mundo dependente de um Ser Supremo, distribuidor de recompensas e punições. Sem a idéia de uma vida futura, seria difícil ao homem suportar a sua condição de escravo. Daí a importância de um messianismo do patriarcado. A um mundo sem compromissos com Deus sucedeu um mundo dependente de um Ser Supremo, distribuidor de recompensas e punições. Sem a idéia de uma vida futura, seria difícil ao homem suportar a sua condição de escravo. Daí a importância de um messianismo do patriarcado (ANDRADE, 2011a, p. 143).

Oswald evidencia ainda mais as diferenças apontando que, nessa transição do Matriarcado para o Patriarcado, o *Homo ludens* se transforma no *Homo faber*. O primeiro aparece como um representante da liberdade, da cultura antropofágica. O segundo um símbolo da escravidão, da cultura messiânica.

No mundo supertecnizado que se anuncia, quando caírem as barreiras finais do Patriarcado, o homem poderá cevar sua preguiça inata, mãe da fantasia da invenção e do amor. E restituir a si mesmo, no fim do seu longo estado de negatividade, na síntese enfim, da técnica que é a civilização e da vida natural que é a cultura, o seu instinto lúdico. Sobre o *Faber*, o *Viator* e o *Sapiens*, prevalecerá então o *Homo ludens*. À espera da devoração do planeta pelo imperativo de seu destino cósmico (ANDRADE, 2011a, p. 145-146).

Na visão de Oswald, o retorno ao Matriarcado seria possível graças ao progresso científico e técnico que possibilita o resgate do homem da crise na qual se encontra, restituindo-lhe toda liberdade que lhe é inerente. Trata-se do homem tecnizado aliado à cultura antropofágica, “nem puramente primitivo nem civilizado” (NASCIMENTO, 2011, p. 341). Isso se daria pela falência da cultura messiânica patriarcal frente ao desenvolvimento técnico, significando uma libertação do homem, devolvendo-o a sua finalidade que não é mais do que viver sem se meter a conquistador, dono do mundo e fabricantes de impérios.

As disputas de então e de hoje sobre o direito de propriedade, o controle do Estado, a constituição da família ganham alternativas de encaminhamento

quando examinadas da perspectiva de tribos que mantinham organização matrilinear (CARDOSO, 2011, p. 102).

Trata-se de um retorno condição de vida dos povos marginais, dos povos a-históricos.

E hoje, quando, pela técnica e pelo progresso social e político, atingimos a era em que, no dizer de Aristóteles, "os fusos trabalham sozinhos", o homem deixa a sua condição de escravo e penetra de novo no limiar da Idade do ócio. É um outro Matriarcado se anuncia (ANDRADE, 2011a, p. 145).

Nesse sentido, seriam as próprias condições do desenvolvimento tecnológico que trariam condições para queda do Patriarcado e da cultura messiânica a ele aliada. No entender de nosso autor, essa curiosa contradição que afirma que é o trabalho que sustenta e conduz o ócio está presente no miolo das utopias. "Tanto Morus como Campanella abriram sonhadores olhos para as parias descobertas, exaltando o trabalho. [...] Morus exclamava ditirambos sobre as excelências do trabalho. O trabalho veio e com ele a invenção e a técnica" ( ANDRADE, 2011a, p. 283-284). Desse modo, seria dialeticamente por meio do negócio, estimulador da técnica, que o homem atingiria seu contrário, o ócio. De acordo com Antonio Candido (2006), nosso autor constata uma necessidade histórica da existência de uma "cultura da servidão" para que se chegue a uma "cultura da liberdade", que caracteriza o homem natural, em uma espécie de incubação que cria condições indispensáveis para o surgimento do mundo livre. Teríamos um ócio tecnicamente obtido. "O bárbaro se dá muito melhor com a alta tecnologia" (COSTA, 2011, p. 73). Oswald entendia que a tecnologia ofereceria meios para superação das relações entre capital e trabalho.

Através do progresso criaria-se a condição para o retorno ao matriarcado, numa síntese entre o homem natural e o civilizado. A visão histórica de oswaldiana nutria-se da história como eterno retorno. Contra o conceito futurista, no qual o destino da técnica era a ocupação do futuro; em Oswald, tratava-se de criar condições materiais para retornar à idade de ouro de uma sociedade sem a autoridade da lei, sem a violência da guerra, sem o totalitarismo monoteísta. A ideia de uma idade de ouro localizada em passado pré-cabralino estava explícita no manifesto de 28, todo estruturado em uma tensão entre o "antes" (da chegada do português) e o agora ( o Brasil colonizado) ( SILVA, 2009, p. 125).

Desse modo, a sociedade que advirá desse processo é ao mesmo tempo muito nova e muito velha. Muito nova, pois viria substituir as instituições patriarcais

com suas normas sociais até então dominantes. Muito velha, porque, graças ao auxílio das máquinas, que se põe a funcionar sozinhas, poupando a força do trabalho, o homem pode voltar ao estado anterior lúdico, festivo e recreativo, em que se verifica a vitória do ócio sobre o negócio. “A arte livre, brinco e problema emotivo, ressurgirá sempre porque sua última motivação reside nos arcanos da alma lúdica” (ANDRADE, 2011a, p. 2002). Oswald consegue aliar um passado mítico a um futuro utópico, trazendo de volta a idade de ouro do Matriarcado de Pindorama. Tal retorno simboliza uma oposição total ao sistema de poder instituído. Surge, assim, uma nova idade de ouro em que a tecnologia possibilita ao novo homem uma superação social para o exercício do ócio, da espontaneidade e da alegria primitivas.

A nova era, sujeita a maiores riscos, conseguiria harmonizar a sempiterna herança primitiva com as ilimitadas possibilidades de transformação do planeta e da espécie pela ação conjunta das ciências e da técnica (NUNES, 1979b, p. 71).

Encontramos um apelo a um passado transhistórico, um tempo sem memória, que carrega, em si, um futuro esperançoso a se realizar.

Temos, atrás de nós, a metáfora deslumbrante do homem natural, bem conformado social e psicologicamente pelo matriarcado; à nossa frente, metáfora semelhante do homem de novo livre: está aí, porém, livre porque incorporou à sua atividade todo o patrimônio da arte, ciência e pensamento desta “cultura intervelar de escravidão” (CANDIDO, 2006, p. 172).

Temos mito e utopia unidos através da técnica para reconquistar a unidade social de vida primitiva do Matriarcado. Oswald procura pensar na técnica, na máquina, como um elemento importante da nossa realidade em mudança. “O espontaneísmo da ‘revolução caraíba’ continuaria na ação libertadora da máquina” (NUNES, 2011a, p. 41). Antropofagia revisitada.

Ela vê na tese o homem primitivo, na antítese o homem histórico e na síntese o homem atômico com a capacidade adquirida pelo milagre da técnica de jogar fora a opressão mítica do Sinai junto com as opressões econômicas que o afligem (ANDRADE, 1992c, 103-104).

Podemos resumir o pensamento de Oswald nesse retorno à Antropofagia em “A Crise de filosofia messiânica” citando o décimo primeiro termo presente na síntese que o autor faz ao final de sua tese que diz: “só a restauração tecnizada

duma cultura antropofágica resolveria os problemas atuais do homem e da filosofia” (ANDRADE, 2011a p. 205).

Em “A marcha das utopias” o criador do *Serafim* continua na busca traçar os princípios das concepções sociais e políticas que servem de fundamento para o pensamento antropofágico. O autor identifica nas utopias surgidas no século XVI prenúncio da Antropofagia. “Oswald, que escolheu o Matriarcado, não podia tratar da marcha das utopias sem que seu pensamento fizesse utópico para acompanhá-la” (NUNES, 1979b, p.77). É o próprio autor-pensador-ensaísta-poeta que diz:

E, encerrando, nada mais tenho a dizer senão que também trago a minha Utopia, de caráter social. Por que não se organizar o mundo numa política de dois tetos? Ninguém terá mais do que tanto. Ninguém menos do que tanto. No intervalo o homem poderá subir ou descer como quer a sua ambiciosa natureza (ANDRADE, 2011b, p. 288).

Oswald aponta para a existência de um ciclo de utopias que durou do século XVI até a metade do século XIX. Para o autor, a descoberta do Novo Mundo, com seu homem nu e primitivo, serve como gatilho para os pensamentos presentes nesse ciclo.

Torna-se necessário constatar aqui que a literatura coeva dos descobrimentos foi a onda otimista que deu as utopias. Que outra base teriam essas promessas de humanidade feliz, sem peias, explorações, senão a difundida documentação de Vespúcio? Foi tão importante a atuação do intelectual, do geógrafo, do viajante, que o novo continente se chamou América e não Colômbia. Pode-se datar de Vespúcio o novo ciclo histórico que abria para humanidade (ANDRADE, 1992e, p. 253).

Ao longo de seu texto não faltam exemplos que reforçam tal pensamento. “As Utopias foram as caravelas ideológicas desse novo achado — o homem como é, simples e natural” (ANDRADE, 2011b, p. 278). Oswald ainda afirma:

A não ser A República de Platão, que é um estado inventado, todas as Utopias que vinte séculos depois apontam no horizonte do mundo moderno e profundamente o impressionam são geradas da descoberta da América. O Brasil não faz má figura nas conquistas sociais do Renascimento (ANDRADE, 2011b, p. 226).

A partir descobrimento, a diferença entre a civilização europeia e o mundo que então se exibia aos olhos se mostra gritante.

Do outro lado da terra — que era redonda e não chata e parada, com céu em cima e inferno embaixo — havia gente e gente que escapava por completo ao esquema valetudinário da Idade Média, o qual fazia desta vida um simples trânsito (ANDRADE, 2011b, p. 277- 278).

Encontrava-se, desse modo, uma mentalidade pré-lógica, onde ainda era permitido andar nu e viver feliz. Ou seja, algo distante da lógica, que criara a disciplina e a ciência, justificadora de todos os privilégios, racismos e imperialismos, que “de Aristóteles a Descartes pusera de pé mais que o *homo faber*, o mundo *faber*” (ANDRADE, 2011b, p. 278).

Desde esse encontro, passa a fazer parte da imaginação daquela época a grande questão do homem natural, sem culpa de origem e sem necessidade de redenção ou castigo. Sempre interessante deixar claro que a simplicidade e a naturalidade atribuídas a esse homem não da ordem de uma essência, mas de um modo negativo como ausência de normas de conduta. Fica, então, a ideia do primitivo com sua teimosa vocação de felicidade em oposição a uma terra e uma prática marcada pela sudez e aridez. É a partir desse homem primitivo, conservado puro, que temos uma convulsão de consequências para as ideias da época. “Seria como, se nos nossos dias surgisse na Terra, um grupo de habitantes de Marte” (ANDRADE, 1992e, p. 251).

Oswald coloca no centro de “A marcha das Utopias” o Humanismo, fazendo um certo contraponto com o Renascimento “O humanismo produzia não especulações aladas e perfeitas, mas sim, obras humanas de fazer chorar as pedras” (ANDRADE, 2011b, p. 253). Em seu entender, ao contrário do Renascimento, que olha para trás, para o passado, e dele produz suas orientações, o Humanismo se vira para o futuro e nele aponta suas utopias. “Há uma guerra evidente de posições entre Renascimento e o Humanismo. Não é possível atribuir-lhes o mesmo sentido” (ANDRADE, 2011b, p. 258). Nesse caso, é o Humanismo que dirige para as terras descobertas a esperança de uma vida melhor neste mundo. “A humana aventura. A terrena felicidade” (ANDRADE, 2011d, p. 73). O que encontramos é uma crença na libertação de toda espécie de coação social e de opressão política que impedem o homem de atingir seu destino. Ou seja, susto amável e persuasivo que foi o achado de um homem sem pecado, sem teologia, sem redenção e sem inferno possibilitou um abalo na consciência e na cultura da época, gerando uma reflexão sobre possíveis novas formas de organização social.

Neste sentido, o encontro da América, do novo homem é visto nas utopias como o próprio encontro, aqui e agora da terra prometida, tornando-se dinamizador da esperança de encontrar na vida humana algo fecundo em si mesmo (HELENA, 1985, p. 196).

Oswald aponta que todo Humanismo seria como uma grande revanche do homem humano sobre as concepções do homem angélico, que haviam dominado a Idade Média. O Humanismo traria de volta o homem que se perdera nas roupagens daquele momento em uma espécie de retorno a si mesmo, libertado da fé medieval e seu caráter de adestramento. Temos uma criatura desligada do Criador que retoma pé na terra tanto de suas misérias quanto de seus entusiasmos.

A Renascença modela e disciplina grandes assuntos. Sempre o seu triunfo técnico se sobrepõe ao tema, a inspiração e ao sentimento. Enquanto isso, o Humanismo dá o estofado das Utopias futuras. Ele cria o Direito Natural. [...] E hoje, mais do que nunca, e no Humanismo e na sua tradição revolucionária que se fundamenta a conquista de uma vida melhor para todos os povos (ANDRADE, 2011b, p. 261).

Outro ponto destacado por nosso autor em “A marcha das utopias” é a reavaliação da ação dos jesuítas em terras brasileiras. Oswald revela a especificidade da atuação do grupo no país.

É exatamente o que penso. E minha fé no Brasil vem da configuração social que ele tomou, modelado pela civilização jesuítica em face do calvinismo áspero e mecânico que produziu o capitalismo da América do Norte (ANDRADE, 2011b, p. 226).

O que encontramos é a contraposição entre Reforma e Contrarreforma. De um lado, teríamos uma concepção de mundo baseada no utilitarismo, da poupança e do negócio, dotada de uma inflexibilidade ética, favorável ao individualismo e propícia à acumulação de bens. Por sua vez, a Contrarreforma apresenta os traços políticos e sociais de uma vida comunitária capaz de propagar paralelamente política, religião e utopia. Oswald entende que os jesuítas, representantes da Contrarreforma, teriam assimilado determinadas características dos árabes, formulando uma cultura de larga visão, dotada de uma plasticidade política, exogâmica, aberta para aventuras e para miscigenação, “que infelizmente foi cortada pela incompreensão romanista quando estava levando aos limites pagão dos ritos malabares seu afã de ecletismo e comunicação religiosa” (ANDRADE,

2011b, p. 231). Em seu entender, os árabes empreenderam uma grande excursão fertilizando por todos os caminhos em que passaram — seja na terra, seja no mar — sua visão de mundo.

Os jesuítas teriam dado continuidade à tradição de exogenia e de miscigenação que Oswald opunha àquela representada pelos judeus, baseadas em práticas endógenas e cujo corolário era a noção de povo eleito, incorporada pela Reforma e que modelou a América do Norte (DOMINGUES, 2010, p. 89-90).

É importante destacar que Oswald esclarece que essa visão positiva acerca da Contrarreforma e da ação jesuíta não implica nenhum compromisso religioso ou ideológico. Em suas palavras:

É preciso, porém, desde logo compreender quão larga deve ser essa concepção em que coloco como signo e bandeira a Contrarreforma. Quando exalto os jesuítas de modo algum assumo para com eles sentimento religioso ou ideológico (ANDRADE, 2011b, p. 227).

Dentro desse aspecto há uma procura por compreender e louvar nossa herança sob uma perspectiva antropofágica.

Quando falo em Contrarreforma, o que eu quero é criar uma oposição imediata e firme ao conceito árido e desumano trazido pela Reforma e que teve como área cultural particularmente a Inglaterra, a Alemanha e os Estados Unidos da América. Ao contrário, nós brasileiros, campeões da miscigenação tanto na raça como na cultura somos a Contrarreforma, mesmo sem Deus ou culto. Somos a Utopia realizada, bem ou mal, em face do utilitarismo mercenário e mecânico do Norte. Somos a Caravela que ancorou no paraíso ou na desgraça da selva, somos a Bandeira estacada na fazenda. O que precisamos é nos identificar e consolidar nossos perdidos contornos psíquicos, morais e históricos (ANDRADE, 2011b, p. 228).

O grande exemplo dado, nesse sentido, é a nossa vitória na chamada Guerra Holandesa, quando foram colocadas frente a frente as duas concepções de mundo trabalhadas. Na visão do autor, em tal guerra, o Brasil híbrido e mulato, composto por raças matriarcais, que não estariam distantes das concepções libertárias do Humanismo, vence a tentativa de conquista flamenga, calcada no conceito utilitário e comerciante que visa acima de tudo o lucro e a ascensão da burguesia. Era o triunfo do ócio face ao negócio. De um entendimento lúdico e recreativo de mundo sobre uma visão fria e objetiva da vida, em que os holandeses, severos e estruturados na

religião reformada, “vieram, no Brasil, tomar uma tunda tremenda de negros, mulatos, cafuzos e degradados” (ANDRADE, 2011b, p. 276). O autor afirma:

Na Guerra Holandesa, vencemos uma gente estranha que, sob o comando e com superioridade de armas, queria impor-nos uma língua estranha e um culto estranho. Nela se prefiguram os limites do nosso destino (ANDRADE, 2011b, p. 223).

Na leitura de Oswald, a Utopia não se configura apenas como sonho, mas também como protesto e, como tal, ao contrário da ideologia, que procura manter a ordem estabelecida, busca sempre ser subversiva, atuando pelo rompimento com a ordem vigente, fazendo marchar para frente a própria sociedade. “A Utopia é sempre um sinal inconformação e um prenúncio de revolta” (ANDRADE, 2011b, p. 291). Há, portanto, uma clara oposição entre utopia e a ideologia normalizadora das classes dominantes. Trata-se de um pensamento que não se conforma com a manutenção das classes sociais, um gesto político em que se coloca em confronto uma cultura da servidão com uma cultura da liberdade.

Como Já apontamos anteriormente, o intuito de Oswald ao desenvolver seu texto é situar sua própria utopia no seio de outras utopias, lendo e interpretando nosso passado, buscando aquilo que ele tem de afirmativo com o devoramento e digestão de sua história, pensando o Brasil como uma possibilidade, como um Brasil a se fazer, a utopia de Pindorama. O que vemos é um resgate de resíduos dispersos em nosso substrato cultural numa tentativa de colocá-los em primeiro plano por meio de procedimento que estabelece um elo, partindo do presente, entre um passado não contado e sua possibilidade de futuro. Nas palavras de Benedito Nunes encontramos “uma compreensão da História, absorvida na pré-História, pelo que diz respeito ao passado ,e dirigida a uma transitória, pelo que diz respeito ao futuro” (NUNES, 2011a, p. 39). O crítico vai chamar de “transversal” tal concepção por apresentar uma nova e mais complexa imaginação do tempo e da história. Há o entendimento de que o pensamento de Oswald atravessa diferentes épocas só adquirindo uma unidade quando se enfatiza o presente como tempo decisivo em que uma imagem de passado e uma de futuro entram em contato. Na contramão da cronologia, Oswald se prende a um método fragmentário e associativo de se ler a história.

De acordo com Lucia Helena (1985), assim como ocorre com os caminhos trilhados por Oswald em sua carreira estritamente literária — fato trabalhado em nosso segundo capítulo —, encontramos em seus textos ensaísticos dois modos de escrita. De um lado, temos o estilo fragmentador, herdeiro das vanguardas, com suas rupturas, alterações sintáticas, cortes abruptos, saltos históricos e retomadas imprevisíveis, enfim toda uma proximidade com o comportamento alegórico presente em seus romances experimentais. De outro, percebemos uma grande inclinação para um projeto semântico e conteudista, comprometida com a ideia de evolução, linearidade e casualidade entre os fatos, postura mais alinhada com suas criações baseadas no símbolo.

Neste nível, imbricam-se a alegoria e o símbolo, porque o seu projeto ensaístico, embora procurando realizar-se em consonância com o traçado que emerge das ruínas culturais da civilização, vislumbra também o sonho de um *continuum*, como se estas ruínas se depositassem num pano de fundo histórico (HELENA, 1985, p. 197).

Dentro desse aspecto, após elencar e examinar alguns utopistas como Thomas Morus e Campanella, podemos apontar um grande recuo feito por Oswald ao levantar a questão sobre a possibilidade de ter havido utopias, ou uma mentalidade pré-utópica, na Idade Média. De acordo com o autor, durante todo o período medieval e sua atmosfera de adestramento e grande religiosidade, o caminho para uma possível utopia passaria necessariamente por aquilo que era tido como heresia. Em seu entender, naquele momento, eram caracterizados como heréticos todos aqueles que sonharam com outra conformação ideológica para sua existência, sendo cada um abatido pela igreja, pelo sacerdócio. Essa passagem funciona como uma espécie de adendo ao havia sido escrito explicitando que a questão utópica não se configura como um fenômeno historicamente marcado.

Nos referidos textos, Oswald trabalha com uma multiplicidade de enfoques, abordando aspectos culturais, históricos, filosóficos, econômicos, políticos e antropológicos num amplo espectro, o que nos dá uma ideia da extensão analítica e da larga visão presentes nas abordagens de nosso autor.

Medida heterodoxa de uma inteligência afeita a teorias esquemáticas a antropofagia selou a definitiva aliança entre inconformismo político de Oswald de Andrade e o fundo religioso e místico de seu espírito (NUNES, 2011b, p. 387).

O que de fato fica de “A crise da filosofia messiânica” e de “A marchas das utopias” é uma grande e bela apologia a um Brasil, a um novo homem e um novo mundo que aponta para uma radical mudança de rota nos acontecimentos sociais e artísticos e que tem em vista um espaço pleno para que exerça e se faça valer outros modelos de pensamento e experiência, tudo sempre digerido e filtrado à luz das realidades de Pindorama. “É nossa vez. Nós somos agora o piloto do barco” (ANDRADE, 1990, p. 45).

#### 4.3 CAMINHOS DA ANTROPOFAGIA

Com expansão da globalização chegamos a uma situação tensionada: o crescimento de um pluralismo que nos leva a “uma disseminação da diferença cultural” (HALL, 2003, p. 44) atua paralelamente a tentativas de um retorno aos purismos por parte daqueles que veem uma ameaça em todo processo de diversidade e hibridação. O que se encontra é uma situação paradoxal na qual temos a convivência entre a proliferação das diferenças junto das forças dominantes de homogeneização. De um lado, encontram-se novas visões de mundo, decorrentes de práticas e processos descentralizadores, que desarticulam e rearticulam as identidades culturais. De outro, temos a imposição, via domínio do capital e da tecnologia, de uma mesmice cultural que objetiva um retorno a um pretense estado puro.

Dentro desse aspecto, de acordo com Suely Rolnik, o que vem se consolidando é uma aparente flexibilização das identidades que, sob as vestes de um discurso de pluralidade, institui um movimento de homogeneização generalizada. Assim, os modos de vida previamente codificados e adaptados aos interesses do mercado são apresentado como sendo parte de um amplo espectro de escolhas. Temos um triste cenário: um incessante processo de captura, produtor de figuras-padrão, que se estende e atinge as mais diversas subjetividades, num progressivo reino da anestesia, anulando todo um convívio entre heterogêneos.

Pois bem, o que se observa hoje, já num primeiro olhar, é uma multiplicação ao infinito das mestiçagens que se operam na subjetividade, com elementos vindos de toda parte do planeta, não importando onde se esteja. Com isso, pulverizam-se muito rapidamente as identidades, o que pode levar a supor que o modelo identitário na construção da subjetividade estaria sofrendo igual pulverização. Mas não é bem assim: ao mesmo tempo em que se dissolvem as identidades, produzem-se figuras-padrão, de acordo com cada órbita do mercado. As subjetividades são levadas a se reconfigurar em torno de tais figuras delineadas a priori, independentemente de contexto - geográfico, nacional, cultural, etc. -, submetendo-se a um movimento de

homogeneização generalizada. [...] É a desestabilização exacerbada de um lado e, de outro, a persistência desse regime acenando com o perigo de se virar um nada, caso não se consiga produzir o perfil requerido para gravitar em alguma das órbitas do mercado, as quais se formam e se dissolvem com a mesma velocidade (ROLNIK, 2000, p. 254).

Ou seja, as subjetividades, por meio de um pretense discurso de heterogeneidade, que na realidade trabalha por nivelar as formas de viver e pensar desrespeitando toda e qualquer particularidade e não se preocupando com o desenvolvimento de nenhuma de suas potencialidades, são massacradas e anuladas.

Frente a essa situação, movimentar a Antropofagia é mais que preciso. Promotora de resistências, insubordinações e subversões, a formulação do Oswald de Andrade proclama a multiplicidade dos modos de agir, através de uma proposição ao risco cuidadoso e corajoso, que, a cada enfrentamento, se fortalece.

Reativar forças que parecem ter sido abandonadas e incorporar outras que podem ter sido negligenciadas surgem como tarefas essenciais para re-pensarmos e reforçarmos a Antropofagia em seu caráter de antídoto, em seu fator terapêutico perante instâncias repressoras das forças dominantes. Nesse sentido, uma reavaliação na questão dos elementos heterogêneos postos em contato faz-se necessária de modo que não se caia em procedimentos redutores da diversidade. Sobre esse ponto, é importante a aproximação com o pensamento de Édouard Glissant (1996) que vai nos dizer que o diverso é um resultado de diferenças que se encontram e produzem o imprevisível. Ou seja, não é questão de uma mera colagem ou justaposição como procuram nos fazer crer as forças redutoras, mas de uma relação aberta e ativa entre essas diferenças que mutuamente se afetam e se modificam — “é da vizinhança paradoxal entre heterogêneos, feita de acordos não resolvidos e não remetidos a uma totalidade, que emana o sentido” (ROLNIK, 1998, p. 6).

A marca do imprevisível é isso que a Antropofagia deve e quer transmitir e estimular. Longe de domesticações, tem-se o trabalho pelo deslize e pela transformação. Procedimentos de fuga e intensa diferenciação junto da coexistência crítica de vozes genuinamente plurais — “o contrário de um multiculturalismo redutor da diversidade, de uma dominação cultural e política do Outro” (VIANNA, M., 2010, p. 115) — estruturam o comportamento antropofágico. É essa imprevisibilidade, vinda da visão dos olhos livres, que se configura como um dos motores da criação e

da ação antropofágica instauradora de um “outro *logos* urbano, plural e dialógico” (VIANNA, A., 2010, p. 193).

Não ser capturado, situado, inscrito e circunscrito pelos jogos redutores do mercado torna-se fundamental. Antropofagia como profanadora de dispositivos é outro de seus aspectos a ser potencializados.

Ao apresentar e ampliar o conceito foulcautiano<sup>43</sup>, Agamben (2009) aponta a sociedade contemporânea como uma gigantesca rede de acumulação e proliferação de dispositivos, gerando uma ampla sujeição dos indivíduos às diretrizes do poder e uma dissolução da vida em diversas formas, ordenando-a socialmente e formatando-a individualmente, o que cria uma infinidade de corpos dóceis. O pensador italiano nos dá um resumo de sua concepção de dispositivo:

chamarei de literalmente dispositivo qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres viventes. Não somente, portanto, as prisões, os manicômios, o Panóptico, as escolas, a confissão, as fábricas, as medidas jurídicas etc., cuja conexão com o poder é num certo sentido evidente, mas também a caneta, o cigarro, a navegação, os computadores, os telefones celulares e – por que não – a própria linguagem, que talvez é o mais antigo dos dispositivos, em que há milhares e milhares de anos um primata – provavelmente sem se dar conta das consequências que se seguiriam – teve a inconsciência de se deixar capturar (AGAMBEN, 2009, p. 41).

Vemos que se trata de uma verdadeira rede de manutenção do *status quo* e da ordenação da vida. Uma rede que adota os mais variados recursos e que evita sua própria fragilização. Tal rede, na maioria das vezes, aparece de forma imperceptível ou até mesmo natural ao configurar e moldar as relações entre indivíduo e sociedade, possibilitando a conservação das relações de poder.

Como solução a esse quadro, teríamos a profanação, um contradispositivo — ou uma modalidade específica de dispositivo — adotado no próprio corpo a corpo

---

<sup>43</sup> Em entrevista a Alain Grosrichard, Foucault responde qual seria o sentido e a função do termo dispositivo. Em suas palavras: “Através deste termo tento demarcar, em primeiro lugar, um conjunto decididamente heterogêneo que engloba discursos, instituições, organizações arquitetônicas, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais, filantrópicas. Em suma, o dito e o não dito são elementos do dispositivo. O dispositivo é a rede que se pode estabelecer entre estes elementos [...] Sendo assim, tal discurso pode aparecer como programa de uma instituição ou, ao contrário, como elemento que permite justificar ou mascarar uma prática que permanece muda; pode ainda funcionar como reinterpretação desta prática, dando-lhe acesso a um novo campo de racionalidade. Em suma, entre esses elementos, discursivos ou não existe um tipo de jogo, ou seja, mudança de posição, modificações de funções, que podem ser muito diferentes” (FOUCAULT, 2009, p. 244).

com os dispositivos visando à liberação do que foi capturado e separado, restituindo ao uso livre dos homens<sup>44</sup>. Profanar, nesse sentido, funciona como gesto de retomada daquilo que os dispositivos sequestraram fazendo dele um novo uso.

A vida deixa de ser marcada pela forma que lhe foi imposta pelo dispositivo e pode assumir a sua forma-de-vida. É nesse contexto, que o lúdico se apresenta como um método profanador por excelência (BAPTISTA, 2015, p. 19).

Nesse aspecto, a plasticidade e a ludicidade antropofágica não só restitui como expande os usos. Raul Bopp, em seu *Cobra Norato*, nos dá o tom: “Brinco então de amarrar uma fita no pescoço/ e estrangulo a cobra/ Agora sim/ me enfiio nessa seda elástica/ e saio a percorrer o mundo” (BOPP, 2009, p. 3). Essa é a capacidade de improviso de uma ética-estética inventiva, sempre pronta a correr/nadar/voar fora dos radares. “Então segure no meu rabo que eu le puxo” (BOPP, 2009, p. 22). Assim, a Antropofagia perverte os usos impostos pelos dispositivos com a criação do novo que quebra rigores predefinidos. Temos uma não submissão à regra no interior da própria regra.

Só quem conhece as regras do jogo está em condições de trapacear. O segredo da vitória é a insinceridade. O homem que representa todos seus papéis com sinceridade, no sentido de resposta irrefletida a uma expectativa não analisada, é incapaz de “êxtase” – e, pelo mesmo motivo, inteiramente seguro do ponto de vista daqueles interessados em proteger as regras (BERGER, 2002, p. 168).

A trapaça possibilita a saída da condição de corpo dócil, submetido aos dispositivos, assujeitado por regras de maneira inerte e passiva. As amarras são soltas deixando livres as possibilidades de relação com as coisas e revolucionando o que foi constituído e mantido como único caminho. Ao driblar as normas constituídas, abre-se o espaço para a ruptura com os dispositivos permitindo sua transfiguração em uma nova realidade. “O uso a que o sagrado é devolvido é um uso especial que não coincide com consumo utilitarista” (AGAMBEN, 2007, p. 69).

Temos assim uma abertura para o modo de ser lúdico, possibilitando um espaço de atuação que não apresenta limitações: uma estratégia de atuação que deixa de obedecer a configurações impostas. Trata-se de um modo de ser/agir

---

<sup>44</sup> Agamben propõe o conceito de profanação em oposição ao de sacralização: “Se consagrar (sacrare) era termo que designava a saída das coisas da esfera do direito humano, profanar, por sua vez, significava restituí-las ao livre uso dos homens” (AGAMBEN, 2007, p. 65).

dotado de uma maleabilidade que liberta as forças de criação e exploração de novos territórios de existência abertos a estranhamentos e distantes de qualquer sistema de referência que traz consigo o engessamento. O que encontramos é uma “vontade de singularização” (ROLNIK, 2013, p. 54), uma busca por linha de fuga de um contínuo de massacre da diferença que atinge uma massa de corpos e atitudes visando à construção de um plano uniforme e achatado.

É preciso, porém, um rigor, uma certa educação na adoção de determinada estratégia. Existe a chance de se sucumbir, tornando-se vulnerável a ser atingido por qualquer coisa, deixando-se, portanto, acessível aos referidos modos de vida previamente codificados, fazendo com que a Antropofagia se torne “gastronomia oficial com lugares marcados na mesa, talheres de prata e copos de cristal” (ROUANET, S., 2011, p. 51-52). Ou seja, há o risco de uma “nova” queda no senso comum paralisante, uma nova captura, conduzida pela falsa flexibilização, fechada a estranhamentos, destituída de toda liberdade de criação de sentidos, sem qualquer traço de singularidade. Deixando claro que singularidade na Antropofagia não se refere a um estado de pureza, a uma origem passível de ser conservada.

Dessa forma, o que seria uma potente saída para uma vida extraordinária torna-se uma confirmação e manutenção de um modo ser ordinário. Nesse caso, o que fica “é o mundo do consenso — um mundo fusional sem alteridade, sem resistência, sem criação: em suma, sem vida” (ROLNIK, 2003, p. 2).

Novamente, estamos diante da distinção entre “alta” e “baixa” Antropofagia, entre uma postura atenta às misturas e aos encontros, propícia para algo transformador e construtor de uma diferenciação e outra que não apresenta um critério para detectar as anestésias que atuam sobre os corpos e acabam cedendo na coreografia dos modos de vida padronizados. “Antropofagia nada tem a ver com a frouxidão do ecletismo, com a indistinção do gosto alimentar” (MONTEIRO, 2010, p. 118). De um lado, se encontra um gesto produtor do devir e da multiplicidade, capaz de “afirmar o ser em sua heterogênese” (ROLNIK, 2013, p. 56). De outro, um gesto condenado à repetição e à servidão. “Os alimentos saem tal como entraram, sem nenhuma transformação” (ROUANET, S., 2011, p.52). Dessa forma, é necessário desenvolver um poder de discernimento sobre aquilo que se absorve ou expelle e sobre como se absorve ou expelle de modo que se tenha aumentada a potência de agir.

Isso que chama a atenção com relação à visão de mundo do índio antropófago que comia o inimigo numa situação ritual que envolvia toda a tribo. Não comia movida por insuficiência a ser preenchida, fosse fome ou qualquer falta espiritual. Ele não comia o inimigo para ser preenchido, mas para transformar o adverso em favorável, mobilizando forças de renovação. Era um desejo afirmativo (BORGES, 2006, p. 134).

Desse modo, a “alta” Antropofagia surgiria como um modo específico de vida, um modo específico de subjetivação que não se propõe a uma assimilação indiscriminada de tudo e de todos. Nas palavras de Suely Rolnik:

um modo antropofágico de subjetivação se reconhecera pela presença de um grau considerável de abertura, o que implica numa certa fluidez: encarnar o mais possível a antropofagia das forças, deixando-se desterritorializar, ao invés de se anestésiar de pavor; dispor do maior jogo de cintura possível para improvisar novos mundos toda vez que isso se faz necessário, ao invés de bater o pé no mesmo lugar por medo de ficar sem chão (ROLNIK, 1996, p. 19).

Nesse sentido, podemos fazer uma aproximação com uma leitura que Deleuze faz de Espinoza:

Não há Bem nem Mal, mas há o bom e o mau (para nós): o bom existe quando um corpo compõe directamente a sua relação com a nossa, e, com toda ou com parte da sua força, aumenta a nossa. Por exemplo, um alimento. O mal, para nós, existe quando um corpo decompõe a relação do nosso, ainda que se componha com as nossas partes, mas debaixo de relações diferentes daquelas que correspondem à nossa essência: é o caso, por exemplo, do veneno que decompõe o sangue. Bom e Mau têm, pois, um sentido primeiro, objectivo, mas relativo e parcial: o que convém à nossa natureza, e o que não convém. E consequentemente, bom e mau têm um segundo sentido, subjectivo e modal, qualificando dois tipos, dois modos de existência do homem: dir-se-á bom (ou livre, ou razoável, ou forte) aquele que se esforça, enquanto persiste em si mesmo, por organizar os encontros, por se unir ao que convém à sua natureza, por compôr a sua relação com as relações combináveis, e, através disso, se esforça por aumentar a sua potência. Dir-se-á mau, ou escravo, ou fraco, ou insensato, aquele que vive ao acaso dos encontros, que se contenta em sofrer os efeitos, mesmo quando se lamenta e acusa, sempre que o efeito sofrido se mostra contrário e lhe revela a sua própria fraqueza (DELEUZE, 1970, p. 32-33).

Fica claro que o referido rigor é coordenado por um exercício de sensibilidade e governado por uma ética, pois sempre há o risco do mau-encontro, da indigestão, da decomposição. Tal exercício e tal ética buscam abertura para o delírio, delírio saudável — do qual nos fala Deleuze —, que de modo algum se confunde com doença, um delírio “propício a resistir a tudo que esmaga e aprisiona” (DELEUZE, 1997, p. 15) e nos conduzir e dispor a afetos potentes e a criação de lugares de

composições, de bons-encontros, de paixões ativas. Vemos que se trata de uma verdadeira postura política que busca invenções e reinvenções de táticas, estratégias e formas de experimentar a vida. Ou seja, para que a força de resistência e as potências de criação não caiam num mundo do consenso no qual se detém o fluxo da vida é preciso todo um trabalho de acumulação de experimentações. É preciso todo um processo de educação e criação de um cuidado ético.

Quando despida de um cuidado ético, a antropofagia, em termos oswaldianos, torna-se canibalismo tosco, baixa antropofagia [...]. Cuidado: a antropofagia, quando evocada, pode tronar-se um mero ecletismo capitalista, promovido e divulgado por agentes-trabalhadores das máfias das sociedades privadas, privadas de vida, que atropelam o outro, o delírio potente do outro, a fonte impensável de vida do outro (MONTEIRO, 2010, p. 118).

Essa é mais do que nunca a Antropofagia que queremos — jamais como modelo ou exemplo, acima de tudo, como estímulo. Estimulo para estudos, análises e principalmente práticas. Práticas que convidam as singularidades a se quererem e a distribuírem sua vacina afirmadora da vida e de tudo que ela pode. Antropofagia como uma grande ode à vida que quer mais vida, aos corpos e suas potências, seus desejos de resistência, expansão, crescimento e criação. “Um corpo — se ele é vivo e não um organismo que desagrega — quer crescer, expandir sua força, tornar-se mestre do espaço inteiro e expulsar o que resiste à sua expansão” (DIAS, 2011, p. 37).

Num breve resumo: ao assumir tal postura rebelde — a postura do trapaceiro — chega-se a um modo de ser não domesticável, errante, para além de codificações e catalogações, configurando-se produtor de incessantes possibilidades, uma máquina de significados, distantes de visões centralizadoras e fatores que insistem fixar, modelar e determinar. Dessa forma, temos a afirmação da exuberância de uma ética-estética irreverente, lúdica e inventiva que esteja aberta às urgências de criação de sentidos, “a existência palpável da vida” (ANDRADE, 2011e, p. 68), que nada tem a ver com revelar valores, explicar ou significar, fazendo com que tudo se domestique e retorne a uma condição de replicação estéril do mesmo. Não há nenhum tipo de compromisso para com as noções de completude, estabilidade e eternidade. O que existe é um apontamento para a desconstrução de uma suposta identidade fixa, determinista e totalizadora.

Ou seja, nesse sentido, a Antropofagia pode se configurar como uma importante força de resistência ético-política frente ao grande movimento de homogeneização que marca profundamente o sistema em que vivemos.

Por fim, é bom deixar claro que não se trata de uma negação da Antropofagia como em sua formulação. Pelo contrário, propomos, nesta secção, uma afirmação por meio de revisitas e retornos. Partindo de seu já mencionado caráter de “vanguarda das vanguardas”, o que foi proposto aqui, longe de ser uma cartilha, é um mapeamento em prol de uma constante busca por atualizações, intensificações e aproximações com pensamentos afins para nos libertarmos de amarras que também sabem se reconfigurar e oferecer pretensos confortos.

#### 4.4 UM MEMORIALISMO ANTRPOFÁGICO

Vimos falando ao longo deste trabalho sobre a especificidade e a singularidade existentes em *Um homem sem profissão*. Nosso intuito nesta seção é dar continuidade a essa abordagem. Entendemos que Oswald de Andrade faz uso das reminiscências de sua de vida pretérita para estruturar a defesa e pertinência de um projeto e de um pensamento: a Antropofagia, sua luta pela renovação artística e toda sua contribuição para o pensamento brasileiro. Trata-se de um uso específico dessa modalidade de escrita: um uso político. “Sempre amei política em seu verdadeiro sentido. Nunca a pratiquei num nível rasteiro” (ANDRADE, 1990, p. 233).

Oswald demonstra uma clara consciência de seu papel como escritor-pensador, assumindo e defendendo uma posição. Escutemos Edward Said:

No uso cotidiano e idiomas e culturas com os quais estou familiarizado, o escritor é uma pessoa que produz literatura — isto é, um poeta, um romancista ou dramaturgo. Acredito que, de modo geral, é verdadeiro que em todas as culturas escritores tenham um lugar separado, talvez até mesmo mais honroso, do que os intelectuais; a aura de criatividade e uma quase sublime capacidade pela originalidade (muitas vezes profética em escopo e qualidade) é prerrogativa dos escritores, de forma que não se aplica, em absoluto, aos intelectuais, os quais com relação à literatura pertencem à classe levemente desprezível e parasítica dos críticos. Entretanto, no início do século XXI, o escritor segue assumindo cada vez mais atributos oposicionistas em atividades como a de dizer a verdade diante do poder, ser testemunha de perseguição e sofrimento, além daquele de dar voz à oposição em disputas contra a autoridade. Sinais da mescla de um ao outro (SAID, 2003, p. 29).

Numa primeira olhada, pode-se parecer contraditório falar em uma relação direta entre escritas de si e política, uma vez que essa está associada ao coletivo, ao social e ao público enquanto aquelas remetem ao espaço íntimo e privado.

De maneira diferente a essa concepção, Gramsci, aponta o processo de reconstituição da vida pela escrita como uma percepção privilegiada de uma época. Nas palavras do pensador:

A autobiografia pode ser concebida “politicamente”. Sabe-se que a própria vida é semelhante a mil outras vidas, mas que por “acaso” ela tomou esta ou outra direção que as outras não podiam tomar e de fato não tomaram. Narrando, cria-se esta possibilidade, sugere-se o processo, indica-se a direção. Assim, a autobiografia substitui o “ensaio político” ou “filosófico”: descreve-se em ato aquilo que de outro modo se deduz logicamente (GRAMSCI, 2001, p. 126).

Ou seja, tal tipo de narrativa, ao contrário do que muitos pensam, nem sempre representa uma evocação nostálgica do passado, marcada pelo orgulho e pelo narcisismo de uma vida digna de ser narrada. Através da rememoração de parte de uma existência é possível se constituir um espaço no qual se pode encenar de maneira simbólica um projeto, um pensamento. É o que Oswald faz. Perguntado a respeito do teor de seu livro, à época de sua publicação, nosso autor responde: “faço omissões. Escrevo somente aquilo que teve importância na minha formação intelectual. Escrevo tudo aquilo que vem explicar minha filosofia. Filosofia de antropofagista” (ANDRADE, 1990, p. 239).

Sabemos — e foi mencionado em nosso primeiro capítulo — que foi Antonio Candido quem incentivou Oswald a iniciar a escrita de suas memórias com o argumento que essa modalidade de escrita auxilia no fortalecimento e na consolidação de uma literatura. A partir daí, nosso autor dá início ao seu empreendimento. No momento em que inicia sua escrita, Oswald encontrava-se doente e de certa forma esquecido e marginalizado. Nesse sentido, seu projeto memorialístico também funciona como uma espécie de autorresgate, uma vez que o próprio Oswald buscava, de certa maneira, se distanciar e se desfazer da imagem de piadista e irreverente insistentemente atribuída a ele.

Estamos diante do que seria a motivação que movimenta sua escrita memorialística. Há uma evidente preocupação com o destino de sua obra. O intento de Oswald fica claro: retrabalhar e reafirmar a Antropofagia e seu impacto sobre a vida nacional via livro de memórias. Como em todo livro do gênero, há um

procedimento de ajuste e seleção. Nesse sentido, nosso autor procura sempre deixar explícito todo o substrato no qual floresceu a Antropofagia: “pra onde girasse meu imaginário de criança, alimentavam-na com o mais rico material da imaginação e da realidade brasileira” (ANDRADE, 2002, p. 49). Aqui é importante ressaltar que a busca por expor a singularidade de um pensamento extrapola e tem um alcance muito maior que o simples registro de uma marca identitária nacional. Décio Pignatari nos diz:

A mente-de-invenção oswaldiana instaurou a contradição no lugar da contrariedade na crítica de artes e da cultura brasileiras. Defendeu a arte brasileira e repudiou a arte nacional, este grade galho onde se perduraram e penduraram as preguiças e os macacos mercadológicos dos quadros antropofágicos de Tarsila ( PIGNATARI, 2002, p. 26).

O que entra em jogo em *Um homem sem profissão* é o fortalecimento dos exercícios de pensamento crítico das tentativas de se confrontar toda uma epistemologia ocidental a partir saberes de outros quadrantes que oferecem novas alternativas. Encontramos a legitimação do valor da diferença, “pois só é interessante o pensamento enquanto potência de alteridade” (VIVEIROS DE CASTRO, 2008, p. 118).

Sobre sua amizade com a dançarina Isadora Duncan, Oswald escreve: “Isadora e eu nos tornamos os maiores amigos do mundo. Como seria linda a vida se a compreensão, a inteligência e sensibilidade dominassem as relações humanas. Tornamo-nos duas crianças” (ANDRADE, 2002, p. 152). Nosso autor completa: “Isadora tinha uma visão de mundo completamente diversa do usual” (ANDRADE, 2002, p. 154). Nesse caso, o apelo à figura da criança tem um papel fundamental. Não à toa o relevo dado à infância na narrativa oswaldiana. Esse período de sua vida é o que recebe considerada atenção por parte do autor como vimos em nosso primeiro capítulo quando tratamos do chamado “relato de infância”. Tida sempre como ser que escapa de regulamentações e domesticações — assim como o primitivo ou o louco — a criança evocada por Oswald aparece como um grande sinal da diferença e marca da alteridade, apresentando uma rejeição à direção e a significações únicas do senso comum com “sua face voltada para o futuro e sua de interferência voltada para o passado” (CARDOSO, 2011, p.102). Para nosso autor vai ser um eterno estado de infância que acompanha o artista por toda sua vida. “A

Poesia para os poetas. Alegria dos que não sabem e descobrem” (ANDRADE, 2011e, p. 60).

Dentro desse aspecto, existe uma passagem de suas memórias que chama a atenção em se tratando de uma figura como Oswald de Andrade. Nosso autor revela o que seria uma incapacidade de se relacionar e lidar com o público.

Com a fundação do Grêmio Guarani, veio animar-se a vida enfatiada daquele pequeno grupo de famílias burguesas que abriam o Bairro da Bela Vista. Idealizador e realizador do propósito social foi meu primo Marcos que, além de promover saraus dançantes, inventou de fazer um teatro no porão de sua casa. Eu era naturalmente indicado para ser astro da pequena *troupe* que Marcos formou com vizinhos, entre os quais rapazes da família Montmorency, decadentes brotos de uma nobre estirpe francesa. Meu fracasso foi do primeiro dia. Nunca consegui articular duas frases no palco. Isso constituiu imediato motivo de brigas com o Marcos. Eu não podia atribuir minha inépcia cênica a uma incapacidade absoluta. Era tudo, naturalmente, produto das perseguições do Marcos e de seus amigos, mais velhos do que eu. Diversas representações se sucederam no palquinho do porão, perante boa assistência, que entusiasmava os artistas com aplausos. Eu ficava de fora, bastante despeitado. **A incapacidade no entanto era real como sempre foi a de falar em público.** Talvez um excessivo rigor de autocrítica me tenha contido e afastado sempre de expansões oratórias ou simplesmente cênicas. Nunca dei para isso (ANDRADE, 2002, p. 57-58, grifo nosso).

A peculiar relação com a temporalidade vai ser uma das marcas da rememoração oswaldiana. Já dissemos que estruturalmente *Um homem sem profissão* se apresenta de maneira bem atípica. Em suas páginas iniciais, temos uma regularização do discurso autobiográfico conservando toda uma diacronia para, ao longo da narrativa, desregulá-lo, conferindo-lhe outra estética que não obedece à tradição, apresentando e uma espécie de cinematismo e uma perspectivação através de múltiplas formas e vários ângulos de visão. O que encontramos é um jogo, uma espécie de colagem em que a memória se esburaca e se recompõe. Temos assim uma representação do tempo repleta de sentidos, com uma ótica multidimensional, de uma visão que retrata as diversas faces, diversas vozes e diversas percepções, que possibilita diferentes modos de se relacionar com passado e de se projetar no futuro. “A descontinuidade temporal articula tempos em redes flexíveis e inesgotáveis, servindo a memória como operadora do social, do coletivo, do grupo antropofágico” (MACIEL; TEIXEIRA, 2013, p. 150).

Esse pluriformismo narrativo presente em *Um homem sem profissão* deixa evidente o quanto de inventividade entra em sua composição, transparecendo certa atmosfera ficcional que perpassa sua narrativa, liberando os leitores de uma

expectativa de verdade única — característica das escritas de si —, abrindo a recepção por todos os sentidos, não os submetendo a uma codificação racional e ativando uma participação afetiva. Oswald invoca uma realidade que seria prévia a si e inventa uma verdade. Como em uma autoficção, a linearidade de uma trajetória de vida se desfaz em proveito de uma rede de possíveis ficcionais. Assim, temos um pensamento que deixa de considerar o passado como referência puramente modelar para inclinar-se no fluxo do devir. Encontramos um modo de fazer literatura tida como confessional repleto de invenções e inversões por meio de novos exercícios de possibilidade que desterritorializa práticas de escrita de modo a apontar para novas significações. O que vemos é uma produção que deixa de ser disciplinada, obediente a padrões, buscando romper com os códigos que a regem. A lei do antropófago é a lei do não cumprimento:

A “Lei do antropófago” que está desde sempre, inscrita em todas as leis (por isso é a “Lei do homem”), é possibilidade de estas não se cumpram — possibilidade, contudo, que precisa ser atualizada. Em outras palavras: seria preciso aplicar a não aplicabilidade do Direito (NODARI, 2011, p. 458).

“ESTE LIVRO É UMA MATINADA” (ANDRADE, 2002, p. 33) aparece exatamente dessa forma — em caixa alta — como as primeiras palavras de *Um homem sem profissão*. Trata-se de uma espécie de definição daquilo que o leitor encontraria pela frente. Sabemos que o termo “matinada” admite diversos sentidos. Entre eles, além do ato de madruguar ou despertar pela manhã, aparecem: barulhada, algazarra, confusão, falatório, todos relacionados ao canto dos pássaros durante os primeiros minutos do dia. Ou seja, expressões que nos remetem a uma multiplicidade de vozes ausente de hierarquia, que se amontoam. É exatamente característica que permeia a obra com diferentes melodias, ritmos, timbres e velocidades. É uma “matinada” também quando o texto consegue articular e integrar arte com política e todos seus tons sem deixar que um se sobreponha ao outro. Tudo isso ocorre no processo de devoração empreendido pelo autor. As vozes que comparecem no texto revelam todo um método de incorporação do outro e explicitam a força das personas caras a nosso autor. Tais vozes não falam através do narrador: elas falam com o narrador, ao mesmo tempo em que ele, compartilhando a narração, deixando de ser mero objeto ou tema dos acontecimentos evocados: elas dividem o protagonismo. Temos demonstrada uma

disponibilidade para a diferença, para alteridade, e uma capacidade de acolher em si o outro. Aspecto que revela uma visão e uma forma de estar no mundo inclusivas. Nesse deslocamento do ato narrativo, que sai de um subjetivismo convencional para um objetivismo repleto de sentidos, o “eu” se faz na relação com os outros. É nesse encontro/compartilhamento de vozes que se fazem presentes o pertencimento social e literário de Oswald de Andrade. Aqui não há o atropelo ou apagamento do outro.

Recordar é, ao mesmo tempo, uma das formas mais importantes com as quais declaramos nossa proximidade afetiva [...] O que está em jogo, portanto, não somente a compreensão do passado, mas, sobretudo, a interpretação do presente e maneira pela qual nossa vivência pessoal se insere na história da coletividade a qual pertencemos (OLMI, 2006, p. 36).

Temos exposto como o processo memorialista se dá: as lembranças surgem mescladas umas as outras, o que acaba por desestruturar a forma convencional da escrita memorialística baseada numa uniformização e esquematização. Oswald assinala um desvio da norma que gera traços distintivos atuantes no cerne do que seria essa norma. O que temos é uma trapaça oswaldiana. Ocorrem uma transgressão e superação da codificação trabalhando na desmontagem e remontagem do modelo. Estamos diante de uma postura que tem como orientação subverter ordens sequenciais, estilhaçar conjuntos de proposições e desrespeitar princípios que reflete toda a desobediência a qualquer tipo de regulamentação. Encontramos uma escrita que se devora, se digere e se reinventa. Traços diversas vezes apontados por nós ao longo deste trabalho. Fica evidente a lógica antropofágica que preside tal processo. Na devoração, seguida de uma boa digestão, a diferença é produzida. Aqui é fundamental se esclarecer que não se trata de pura e simples agressão ao modelo — o que de nada adiantaria e a nada nos levaria — mas de uma incorporação transfiguradora e produtora de incessantes deslocamentos.

Repetimos Raul Bopp: “Brinco então de amarrar uma fita no pescoço/ e estrangulo a cobra/ Agora sim/ me enfio nessa seda elástica/ e saio a percorrer o mundo” (BOPP, 2009, p. 3). Oswald estrangula a cobra-memórias, aproxima-se de suas engessadas escamas e as converte em pele de seda elástica. Há uma transformação e manipulação. Nosso autor brinca com essa cobra, traz para perto de si, desconserta sua estrutura conferindo-lhe um novo uso. Há uma

desapropriação e reelaboração de um discurso fixado. Tabu em totem. Limite em solução criativa. Alta Antropofagia.

Outro fator que perpassa as primeiras linhas da narrativa e que sinaliza aquilo que o texto apresentará é a questão da orfandade. Oswald escreve: “ESTE LIVRO É UMA MATINADA. Apesar de ser meu livro da orfandade” (ANDRADE, 2002, p. 33). Tal citação nos remete diretamente a outro aspecto trabalhado em nosso primeiro capítulo: o “sentimento órfico”. “O sentimento órfico é o subterrâneo alimento onde vicejam essas ardentes necessidades irracionais” (ANDRADE, 1992b, p. 290). Nosso autor se refere ao Mito, ao Rito e à Igreja: três fatores que, de uma maneira ou outra, comparecem em sua narrativa. Por várias passagens, essa dimensão do homem — da qual ninguém foge e que existe e sempre existirá — é apresentada e ilustrada por Oswald de Andrade.

O paganismo de certas festas religiosas enlevou longamente minha infância. Até poucos anos, enquanto a saúde me permitiu, fui frequentador das festas do Bom Jesus do Iguape. Naquela época Pirapora e Aparecida constituíram o refúgio místico da família. Na Aparecida do Norte que hoje se ergue, na Rodovia Dutra, como um burgo medieval e um encanto espetacular, me vi muitas vezes ao lado dos meus pais. Até hoje não me esqueci de meu pai narrar ter ouvido da Santa, numa noite de hotel, estas palavras proféticas — Teus negócios vão se arranjar!  
[...] Uma procissão no campo, saída da Capelinha de Santa Luzia na Vila Cerqueira César, que meus pais ajudaram a construir, ficou em minha memória entre bandeirolas, opas vermelhas e foguetes (ANDRADE, 2002, p. 46).

Exemplos como esse são recorrentes em *Um homem sem profissão*. Na maioria das vezes pontuadas com uma reflexão ou ironia. Oswald espalha por seu texto diversas referências a esses aspectos de forma a afirmar seu conceito de sentimento órfico como já apontamos no primeiro capítulo.

Como sabemos é dele — desse sentimento do sagrado que habita o homem — que se extrai a concepção da vida como devoração e da constante percepção da morte. “Antropofagia, como prática, como ética, é um convite para saltar, para correr riscos, tirar o menino da cruz, viver o medo (não morrer de medo) dos abismos” (MONTEIRO, 2010, p. 119). Assim, ao contrário do que se pensa, “a ideia da vida como devoração está envolvida com percepção da morte, continuamente convertida em vida” (BORGES, 2006, p. 130). Oswald nos fala:

Nas noites quietas, meus pais deitavam-se cedo. Eu procurava, sentado à mesa de jantar, ensaiar num caderno a minha nascente literatura sem

motivos. Nesse momento, rompia para os lados da Consolação uma música de banda. Era a sociedade filarmônica Ettore Fieramosca que ensaiava. Em geral, tocavam uma marcha fúnebre. Nessa época era comum verem-se os enterros feitos a pé, acompanhados de fanfarra.

Eu parava comovido, estudando aquele Chopin de banda. E pensava no futuro e na orfandade (ANDRADE, 2002, p. 57).

Portanto, essa visão de mundo parte da tomada de consciência da fragilidade humana, de sua deficiência, que se transforma em potência, quando mobilizada por ações afirmativas.

O temor do próximo passo é o temor da queda, continuamente convertida no passo seguinte. Essa condição básica da natureza bípede do corpo humano tem relação com a consciência da vida como devoração, já que o próximo passo leva ao momento seguinte e ao próximo lugar: ao imprevisível (BORGES, 2006, p. 130).

Para Oswald, é essa condição de vulnerabilidade que habilita o homem a se tornar um criador. É mediante o impedimento e a adversidade que esse “animal deficitário, desprovido de qualquer recurso de defesa e ataque” (ANDRADE, 1992e, p. 279), encontra caminhos para suas invenções. É nesse aspecto que repousa toda nossa convivência com o incompreensível.

Daí provenha talvez todo o desenvolvimento excepcional de seu cérebro, e, por conseguinte, toda sua técnica de comunicação, falar, escrever, criar a roda e a vela, quanto sua técnica de recuperação mental e psíquica que contém religiões, mitologias, céus, infernos, apocalipses e messianismo (ANDRADE, 1992e, p. 279).

Aqui é sempre bom reiterar que nosso autor não entende essa característica da humanidade como uma prova a favor de nenhuma crença específica, uma vez que a forma como se manifesta é sempre circunstancial, variando de civilização para civilização. “O que prevalece tanto aqui como na Índia ou no Sudão ou em Londres é o órfico local” (ANDRADE, 1992e, p. 288). Nesse sentido, podemos tanto ter a busca pela transcendência dos perigos do mundo através de promessas salvacionistas e messiânicas quanto à instituição da imanência do perigo estabelecida pelo ritual antropofágico por meio da afirmação que a vida é devoração pura, sendo esse segundo o que é afirmado e assumido por Oswald de Andrade.

Em *Um homem sem profissão*, vai ser a orfandade que impulsiona sua criatividade, conferindo à obra outras possibilidades e perspectivas, libertando a escrita daquilo que seria sua deficiência: a codificação e a regulamentação,

convertendo-a em potencia ao deslocá-la para um lugar fronteiro de clandestinidade entre fato e a ficção num contínuo movimento em direção ao imprevisível. “Guardo a noção de que mesmo as coisas espantosas nunca me espantaram” (ANDRADA, 2002, p. 61). O sentimento órfico atua e impacta sobre a composição e a estrutura do texto em questão.

Antonio Candido (2002, p. 15) fala em “revogar a norma em benefício da aventura”. O sentimento órfico que perpassa as páginas de *Um homem sem profissão* proporciona essa aventura da escrita, que, passo a passo, vai se arriscando e se expondo ao perigo. Oswald de Andrade parte do que seria a segurança da norma e de um modelo de escrita para então suspendê-la. Primeiramente adota uma lei para em seguida descumpri-la. O que ocorre é a conversão, a mudança do valor oposto e valor favorável. Mais uma vez nos deparamos com a transformação do tabu em totem. Oswald afirma: “na totemização desses valores todos os dias consiste a vida individual e social, que por sua vez renova os tabus, numa permanente e, graças Hegel, insolúvel contradição” (ANDRADE, 1990, p. 53).

Todo o texto das memórias oswaldianas é composto pela Antropofagia tanto em sua temática como em sua forma. O sentimento órfico mobiliza o fazer artístico inovador de *Um homem sem profissão*. É dele que sai toda força de invenção presente em suas páginas. O antropófago Oswald se expõe — ao risco e aos outros — retirando dessa exposição sem anestesia toda a potência para sua ação enquanto escritor.

Posto em face do mundo — da natureza, da sociedade, de cada homem —, os engloba e assimila à sua substância, a ponto de parecerem projeção de seu eu. A lei, a ordem, a coerência traçada pela convenção e sagrada pela tradição não correspondem sempre, para ele, aos ditames que o homem traz em si de arcano; aos ditames de certas constantes mais velhas para ele do que as normas (CANDIDO, 2002, p. 15).

Antropofagia é o grande tema de *Um homem sem profissão*. Antropofagia é o gatilho de suas memórias. Antropofagia é a política de seu livro. Antropofagia escreve, se inscreve e se deixa escrever através desse livro. Antropofagia como fuga de uma escrita fechada, impedidora da descoberta e do imprevisível. Antropofagia é a sensibilidade de sua obra, seu motor.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente trabalho teve por objetivo traçar três aspectos na obra de Oswald de Andrade. Levamos em conta, principalmente, sua produção em prosa. Nosso intuito foi o de ressaltar a singularidade do autor enquanto escritor, tendo como objeto principal seu livro de memórias intitulado *Um homem sem profissão. Memórias e confissões. Sob as ordens de mamãe*.

Nesse sentido, nossa grande questão foi situar essa obra dentro de um projeto de consolidação do conceito de Antropofagia desenvolvido pelo próprio Oswald. Para tanto, dividimos nossa Tese em três partes com cada capítulo buscando apresentar um tópico específico.

Em nosso entendimento, Oswald de Andrade consegue de maneira habilidosa concentrar em um único livro todas as características que compõem seus escritos anteriores, tanto no que se refere à forma como ao conteúdo. Seu texto contém, ao mesmo tempo, uma função explicativa e estética. Esse fato revela, diferentemente daquilo que muito entendiam, um pleno domínio da arte de escrever. Nosso autor consegue percorrer, em uma única obra, os diferentes estilos adotados por ele ao longo de sua carreira.

Apontamos também que um dos objetivos de Oswald em seu empreendimento memorialístico é não deixar seu legado no esquecimento, uma vez que o próprio autor, ao fim de fim de sua vida, se considerava desiludido em relação ao tratamento dado aos seus esforços em prol do pensamento e da produção literária brasileira.

Ao longo desta Tese, abordamos os três eixos que estruturam os textos de Oswald de Andrade e os projetamos sobre a composição de *Um homem sem profissão*. Foram eles: **Escritas de si**, **Estética** e **Antropofagia**. Trabalhamos para que os capítulos não operassem de maneira totalmente separada, com cada um apresentando um conteúdo plenamente isolado. Desse modo, assuntos que foram apresentados em um determinado capítulo retornaram em um outro de modo a reafirmar sua função e complementar nossa argumentação. Nossos temas se interrelacionam. A Estética compareceu nas Escritas de si, as Escritas de si estiveram presentes na Estética e a Antropofagia permeou as duas, o que não impediu uma atenção específica para cada tópico e um aprofundamento para cada uma dessas questões.

Quando abordamos as **Escritas de si**, partimos da definição dada por Foucault para posteriormente chegarmos à leitura de Philippe Lejeune, com pacto autobiográfico e os seus desdobramentos. A partir daí, entramos nos debates em relação ao polêmico conceito de autoficção. Nossa intenção foi trazer ferramentas de leitura para enriquecer nossa abordagem acerca do referido livro de Oswald. Nesse sentido, sem chegarmos a interpretações definitivas e fechadas trabalhamos *Um homem sem profissão* como uma obra única dentro das escritas memorialísticas brasileiras. É importante deixar que objetivo não foi o de criar uma etiqueta para o livro em questão. Nossa hipótese é a de que *Um homem sem profissão* **pode ser lido** como uma espécie de autoficção antecipada — uma vez que a prática viria a surgir na década de 1970 —, na qual o autor através de suas memórias não só revisita como mobiliza boa parte de suas formulações enquanto líder de vanguarda, poeta-romancista e pensador-ensaísta. Ou seja, quando movimentamos a questão da autoficção, foi muito mais para propormos uma chave de leitura potencializadora da obra do que uma mera questão de taxonomia. Nossa proposição foi evidenciar o modo de composição escolhido por Oswald de Andrade e as consequências e desafios lançados para o leitor.

No capítulo que recebe o título de **Estética**, buscamos apresentar os estilos adotados pelo autor. Empreendemos uma viagem pelas incursões estéticas de Oswald de Andrade sempre dando mais atenção à sua produção romanesca. Começamos com uma exposição dos aspectos presentes na chamada *Trilogia do exílio*, que envolve as obras *Alma*, *A estrela do absinto* e *A escada*. Destacamos aí os recursos e abordagens adotados pelo autor e parte dos assuntos escolhidos como tema. Em seguida, passamos aos romances *Serafim Ponte Grande* e *Memórias sentimentais de João Miramar*, conhecidos como o par experimental. Apontamos sua revolução na linguagem e a estreita relação mantida com a produção poética oswaldiana, especialmente a comandada por seus dois Manifestos: o da Poesia Pau-Brasil e o Antropófago. Adentramos, também, no projeto Marco zero, que nos deixou os romances *A revolução melancólica* e *Chão*. Mostramos nessa secção o recuo experimental de Oswald em nome de uma adesão mais direta ao social, privilegiando o conteúdo, a *matéria*, em relação à forma, a *maneira*. Intentamos demonstrar a existência de dois perfis de escritor/intelectual presentes no mesmo autor, muitas vezes compartilhando um mesmo tempo. Um que seria do intelectual universal e outro que seria do intelectual específico. Antes do fim,

passamos pelo *Perfeito cozinheiro das almas deste mundo*, o diário da *garçonnière*, no qual tivemos como objetivo encontrar todo o processo de gestação da escrita e do estilo de Oswald de Andrade. Finalmente entramos novamente em *Um homem sem profissão*. Todo processo até aí pode ter parecido e, muitas vezes o foi, mais do mesmo. No entanto, entendemos que tal trajeto seria fundamental. Nosso grande intuito foi mostrar um Oswald de Andrade consciente de seu ofício como escritor. As técnicas adotadas e os estilos manejados não são meros reflexos de um momento e nosso autor faz uso de suas memórias para deixar isso claro. Nesse sentido, apontamos a existência de uma grande preocupação por parte do escritor com relação ao destino e à avaliação de sua obra. Tratamos *Um homem sem profissão* como um livro que demonstra toda potência inventiva de Oswald. *Nesse sentido, a questão da autoficção retorna* ajudando a redefinir e recontextualizar as escritas de si, servindo mais como um instrumento para se pensar um problema, funcionando como uma categoria reflexiva, sem necessariamente se atingir uma conceituação definitiva. É o leitor mais uma vez quem é o convidado para o jogo textual de Oswald de Andrade.

Por fim, ao tratar da **Antropofagia**, fizemos um panorama do conceito. Não apontamos para uma definição fechada, mas traçamos um mapeamento da formulação oswaldiana junto de suas nuances. Partimos do momento de seu surgimento na década de 1920 destacando sua relação com as vanguardas europeias e atravessamos os retornos que Oswald faz ao seu pensamento, quando, na década de 1940 e 1950, apresenta uma sequência de artigos e ensaios nos quais temática antropofágica é central. Buscamos também trabalhar com suas possíveis aplicações no cenário que vivemos atualmente, dialogando com pensadores como Suely Rolnik e Giorgio Agamben. Quando retornamos a Oswald de Andrade e *Um homem sem profissão*, retomamos aspectos apresentados nos dois primeiros capítulos, procurando não deixar as pontas soltas.

Passamos por todo esse caminho para podermos afirmar que a Antropofagia é o motor das memórias de Oswald de Andrade. É ela que mobiliza toda a escrita do livro. Retrabalhar e reafirmar a Antropofagia e seu impacto sobre a vida nacional por meio de um livro de memórias é o que está em jogo em *Um homem sem profissão*. Ao não permitir que a Antropofagia se enfraqueça, ou até mesmo se perca, Oswald compõe uma obra de caráter único na literatura brasileira.

## REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. O que é contemporâneo? In: AGAMBEN, Giorgio. **O que é contemporâneo? e outros ensaios**. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Argos: Chapecó, 2009.

AGAMBEN, Giorgio . O que é dispositivo. In: \_\_\_\_\_. **O que é contemporâneo? e outros ensaios**. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Argos: Chapecó, 2009.

AGAMBEN, Giorgio . **Profanações**. Trad. Selvino J. Assmann. São Paulo: Biotempo, 2007.

AGUILAR, Gonzalo. O Abaporu, de Tarsila do Amaral: saberes do pé. In: ROCHA, João Cezar de. RUFFINELLI, Jorge. **Antropofagia hoje?** Oswald de Andrade em cena. São Paulo: É Realizações, 2011.

ALENCAR, José de. **Como e porque sou romancista**. In: Alencar, José de. *Ficção Completa*. São Paulo: Companhia Aguiar Editora, 1959, vol. I.

ALMEIDA, Maria Cândida Ferreira de. **Tornar-se outro**. O topos canibal na literatura brasileira. São Paulo: Annablume, 2002.

ANDRADE, Oswald de. A crise da filosofia messiânica. In: ANDRADE, Oswald de. **A utopia antropofágica**. São Paulo: Globo, 2011.

ANDRADE, Oswald de. Ainda o Matriarcado. In: ANDRADE, Oswald de. **A utopia antropofágica**. São Paulo: Globo, 2011b.

ANDRADE, Oswald de. A marcha das utopias. In: ANDRADE, Oswald de **A utopia antropofágica**. São Paulo: Globo, 2011a.

ANDRADE, Oswald de. A reabilitação do primitivo. In: ANDRADE, Oswald de. **Estética e política**. São Paulo: Globo, 1992a.

ANDRADE, Oswald de. Antes de Marco zero. In: ANDRADE, Oswald de. **Ponta de lança**. Globo: São Paulo, 1991a

ANDRADE, Oswald de. Aqui foi o sul que venceu. In: ANDRADE, Oswald de. **Ponta de lança**. Globo: São Paulo, 1991b.

ANDRADE, Oswald de. Correspondência. In: ANDRADE, Oswald de. **Ponta de lança**. Globo: São Paulo, 1991c.

ANDRADE, Oswald de. **Dicionário de bolso**. Globo: São Paulo, 2007.

ANDRADE, Oswald de. Do órfico e mais cogitações. In ANDRADE, Oswald de.: **Estética e política**. São Paulo: Globo, 1992b.

ANDRADE, Oswald de. Fraternidade de Jorge Amado. In: ANDRADE, Oswald de. **Ponta de lança**. Globo: São Paulo, 1991d.

ANDRADE, Oswald de. Informe sobre o modernismo. In: ANDRADE, Oswald de. **Estética e política**. Globo: São Paulo, 1992c.

ANDRADE, Oswald de. Manifesto Antropófago. In: ANDRADE, Oswald de. **A utopia antropofágica**. São Paulo: Globo, 2011c.

ANDRADE, Oswald de. Manifesto da Poesia Pau-Brasil. In: ANDRADE, Oswald de. **A utopia antropofágica**. São Paulo: Globo, 2011d.

ANDRADE, Oswald de. **Marco Zero I: a revolução melancólica**. Globo: São Paulo, 1991e.

ANDRADE, Oswald de. **Marco zero II: chão**. Civilização brasileira: São Paulo, 1971.

ANDRADE, Oswald de. **Memórias sentimentais de João Miramar**. São Paulo: Globo, 1999.

ANDRADE, Oswald de. Meu testamento. In: ANDRADE, Oswald de. **A utopia antropofágica**. São Paulo: Globo, 2011e.

ANDRADE, Oswald de. Novas dimensões da poesia. In: ANDRADE, Oswald de. **Estética e política**. Globo: São Paulo, 1992d.

ANDRADE, Oswald de. O antropófago. In: ANDRADE, Oswald de. **Estética e política**. Globo: São Paulo, 1992e.

ANDRADE, Oswald de. O Caminho percorrido. In: ANDRADE, Oswald de. **Ponta de lança**. Globo: São Paulo, 1991f.

ANDRADE, Oswald de. O modernismo. In: ANDRADE, Oswald de. **Estética e política**. Globo: São Paulo, 1992f.

ANDRADE, Oswald de. **O perfeito cozinheiro das almas deste mundo**. São Paulo: Globo, 2014.

ANDRADE, Oswald de. O sentido do interior. In ANDRADE, Oswald de. **Estética e política**. São Paulo: Globo, 1992g.

ANDRADE, Oswald de. Objeto e fim da presente obra. In: ANDRADE, Oswald de. **Estética e política**. São Paulo: Globo, 1992h.

ANDRADE, Oswald de. **Os condenados: a trilogia do exílio**. São Paulo: Globo, 2003.

ANDRADE, Oswald de. **Os dentes do dragão**. Globo: São Paulo, 1990.

ANDRADE, Oswald de. Poesia e artes de guerra. In: ANDRADE, Oswald de. **Ponta de lança**. Globo: São Paulo, 1991f.

ANDRADE, Oswald de. **Poesias reunidas**: Civilização Brasileira, 1976a.

ANDRADE, Oswald de. Prefácio. In: ANDRADE, Oswald de. **Serafim Ponte Grande**. São Paulo: Global, 1989.

ANDRADE, Oswald de. **Serafim Ponte Grande**. São Paulo: Global, 1989.

ANDRADE, Oswald de. Sex-appeal-genário. In: ANDRADE, Oswald de. **Estética e política**. Globo: São Paulo, 1992i.

ANDRADE, Oswald de. Sobre o romance. In: ANDRADE, Oswald de. **Ponta de lança**. Globo: São Paulo, 1991h.

ANDRADE, Oswald de. **Telefonema**. Civilização Brasileira: Rio de Janeiro, 1976a.

ANDRADE, Oswald de. Um aspecto antropofágico da cultura brasileira — um homem cordial. In: ANDRADE, Oswald de. **A utopia antropofágica**. São Paulo: Globo, 2011g.

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

ANTELO, Raúl. Canibalismo e diferença. In: ROCHA, João Cezar de. RUFFINELLI, Jorge (Orgs.). **Antropofagia hoje?** Oswald de Andrade em cena. São Paulo: É Realizações, 2011.

ARFUCH, Leonor. **O espaço biográfico**: dilemas da subjetividade contemporânea. Trad. Paloma Vidal. Rio de Janeiro: Ed UERJ, 2010.

BAJU, Anatole. Aos leitores. In: TELLES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda europeia e modernismo brasileiro**. Vozes: Petrópolis, 1976.

BAPTISTA, Mauro Rocha. A profanação dos dispositivos em Giorgio Agamben. **Estação literária**. Londrina. Vol . 13, jan, 2015.

BARTHES, Roland. A morte do autor. In: BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988.

BARTHES, Roland. **Roland Barthes por Roland Barthes**. Trad. Leyla Perrone Moisés. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

BASTIDE, Roger. Os romans-fleuves brasileiros. In: ANDRADE, Oswald de. **Marco zero II**: chão. Globo: São Paulo, 2008.

BERGER, Peter. **Perspectivas sociológicas**. Trad. Donaldson M. Gerschagen. Petrópolis: Vozes, 2002.

BIRMAN, Joel. **Entre cuidado e saber de si** — sobre Foucault e psicanálise. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2000.

BOAVENTURA, Maria Eugênia. Do órfico e mais cogitações. In: ANDRADE, Oswald de. **Estética e política**. São Paulo: Globo, 1992.

BOAVENTURA, Maria Eugênia. Os dentes do dragão Oswald. In: ANDRADE, Oswald de. **Os dentes do dragão**. Globo: São Paulo, 1990.

BOAVENTURA, Maria Eugênia. Oswald de Andrade, a luta da posse contra a propriedade. In: SCHWARZ, Roberto (Org.). **Os pobres na literatura brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

BOAVENTURA, Maria Eugênia. Um dicionarista antropófago. In: ANDRADE, Oswald de. **Dicionário de bolso**. Globo: São Paulo, 2007.

BOPP, Raul. **Cobra Norato**. Rio de Janeiro: José Olympo: 2009.

BORGES, Fernanda Carlos. **A filosofia do jeito**: um modo brasileiro de pensar com o corpo. São Paulo: Blume, 2006.

BRITO, Mario da Silva. O perfeito cozinheiro das almas deste mundo. ANDRADE, Oswald de. **O perfeito cozinheiro das almas deste mundo**. São Paulo: Globo, 2014.

BRITO, Mario da Silva. O aluno de romance Oswald de Andrade. In: ANDRADE, Oswald. **Os condenados**: a trilogia do exílio. São Paulo: Globo, 2003.

CAMPOS, Haroldo de. Oswald de Andrade. **Suplemento literário do Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 1 set. 1957.

CAMPOS, Haroldo de. Réquiem para miss ciclone, musa dialógica da pré-história textual oswaldiana. In: ANDRADE, Oswald de. *O perfeito cozinheiro das almas deste mundo*. São Paulo: Globo, 2014.

CAMPOS, Haroldo de. Miramar na mira. In: ANDRADE, Oswald de. **Memórias sentimentais de João Miramar**. São Paulo: Globo, 1999.

CAMPOS, Haroldo de. Serafim: um grande não-livro. In: ANDRADE, Oswald de. **Serafim Ponte Grande**. São Paulo: Global, 1989.

CAMPOS, Haroldo de. Uma poética da radicalidade. In: ANDRADE, Oswald de. **Poesias reunidas**. Civilização Brasileira, 1976.

CAMPOS, Haroldo de. Haroldo de. Da razão antropofágica In: CAMPOS, Haroldo. **Metalinguagem e outras metas**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

CÂNDIDO, Antônio. **Literatura e sociedade**. São Paulo: Editora Nacional, 1965.

- CÂNDIDO, Antônio. Antropofagismo. In: ABDALA JR, Benjamin; CARA, Salete de Almeida (Orgs. ). **Moderno de nascença**. Figurações críticas do Brasil. São Paulo: Boitempo, 2006.
- CÂNDIDO, Antônio. Digressão sentimental sobre Oswald de Andrade. In CÂNDIDO, Antônio. **Vários escritos**. São Paulo: Duas Cidades, 2004a.
- CÂNDIDO, Antônio. Estouro e libertação. In: CÂNDIDO, Antônio. **Brigada ligeira**. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2004b.
- CÂNDIDO, Antônio. Prefácio inútil. In: ANDRADE, Oswald de. **Um homem sem profissão**. Memórias e confissões. Sob as ordens de mamãe. São Paulo: Globo, 2002.
- COLONNA, Vincent. **Autofiction & autres mythomanies littéraires**. Auch: Tristam, 2004.
- CORDOSO, Maria Rothier. Violência ritual em performance de humor. In: ROCHA, João Cezar de Castro. RUFFINELLI, Jorge. (Org.). **Antropofagia hoje?** Oswald de Andrade em cena. São Paulo: É Realizações, 2011.
- COSTA, Lara Valentina Pozzobon. Na boca do estômago. Conversa com José Celso Martinez Corrêa. In: RUFFINELLI, Jorge. (Org.). **Antropofagia hoje?** Oswald de Andrade em cena. São Paulo: É Realizações, 2011.
- COSTA, Tiago Leite. **O perfeito cozinheiro das teorias deste mundo**: ensaios de Oswald de Andrade. 2013. 191 f. Tese (Doutorado em Letras) Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2013.
- CUNHA, Celso; CINTRA, Lindley. **Nova Gramática do Português Contemporâneo**. Rio de Janeiro: Lexikon, 2008.
- DELEUZE, Gilles. A literatura e a vida. In: DELEUZE, Gilles. **Crítica e clínica**. São Paulo: Ed.34, 1997.
- DELEUZE, Gilles. **Espinoza e os signos**. Porto: Rés, 1970.
- DIAS, Rosa. **Nietzsche, vida como obra de arte**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.
- DINIZ, Julio Cesar Valladão. Caetano, um griot antropófago no teatro do mundo. In: ROCHA, João Cezar de Castro. RUFFINELLI, Jorge. (Orgs.). **Antropofagia hoje?** Oswald de Andrade em cena. São Paulo: É Realizações, 2011.
- DOMINGUES, Beatriz H. Próspero devorando Caliban: Richard Morse e o modernismo brasileiro. In: DOMINGUES, Beatriz H.; BLASENHEIM, Peter L. **O código Morse**: ensaios sobre Richard Morse. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

DOUBROVSKY, Serge. C'est fini. Entretien réalisé par Isabelle Grell. In: FOREST, Philippe. **La Nouvelle Revue Française**. Je & Moi. Paris: Gallimard, N° 598, octobre, 2011.

DOUBROVSKY, Serge. *Fils: roman*. Paris: Éditions Galilée, 1977.

DOUBROVSKY, Serge. L'autofiction selon Doubrovsky. In: VILAIN, Philippe. **Défense de Narcisse**. Paris: Grasset, 2005.

DOUBROVSKY, Serge. **Le livre brisé**. Paris: Gallimard, 2003.

DOUBROVSKY, Serge. Les points sur les "i". In: JEANNELLE, Jean-Louis; VIOLET, Catherine (Org.). **Genèse et autofiction**. Louvain-la-Neuve: Academia Bruylant, 2007.

DOUBROVSKY, Serge O ultimo eu. In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (Org.). **Ensaio sobre a autoficção**. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: UFMG, 2014.

ELEUTÉRIO, Maria de Lourdes. Posse ou propriedade, eis a questão. In: ANDRADE, Oswald de. **Marco Zero I: a revolução melancólica**. Globo: São Paulo, 1991.

FERREIRO, Antonio Celso. Chão de história e farsa. In: ANDRADE, Oswald de. **Marco zero II: chão**. Globo: São Paulo, 2008.

FIGUEIREDO, Eurídice. **Em torno de Roland Barthes**: da morte do autor ao nascimento do leitor e à volta do autor. Santa Maria: UFSM, 2016.

FIGUEIREDO, Eurídice. Memória e arquivo. In: NASCIF, Rose Mary Abrão; LAGE, Verônica Lucy Coutinho (Org.). **Literatura, crítica e Cultura IV**. Interdisciplinaridade. Juiz de Fora: Ed UFJF, 2010.

FIGUEIREDO, Vera Follain de. Antropofagia: uma releitura do paradigma da razão moderna. In: ROCHA, João Cezar de Castro, RUFFINELLI, Jorge. (Org.). **Antropofagia hoje?** Oswald de Andrade em cena. São Paulo: É Realizações, 2011.

FOUCAULT, MICHEL. **Microfísica do poder**. Trad. Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 2009.

FOUCAULT, MICHEL. **O que é um autor?** Trad. José A. Bragança de Miranda e António Fernando Cascais. Lisboa: Passagem, 1992.

FOUCAULT, MICHEL. Verdade e poder. In:FOUCAULT, Michel. **Microfísica do Poder**. Trad. Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1979.

FOUCAULT, MICHEL. Escrita de si. In: FOUCAULT, MICHEL. **O que é um autor?** Trad. José A. Bragança de Miranda e António Fernando Cascais. Lisboa: Passagem, 1992.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Walter Benjamin: os cacos da história.** Trad. Sônia Salzstein. São Paulo: Brasiliense, 1993.

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

GASPARINI, Philippe. Autoficção é nome de quê? In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (Org.). *Ensaio sobre a autoficção.* Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: UFMG, 2014.

GASPARINI, Philippe. *Est-il jê? Roman autobiographique et autoficcion.* Paris: Seuil, 2004.

GLISSANT, Édouard. *Introducion à une poetique du divers.* Paris: Gallimard, 1996.

GOMES, Heloisa Toller. A questão racial na gestação da antropofagia oswaldiana. In: ROCHA, João Cezar de Castro. RUFFINELLI, Jorge. (Org.). *Antropofagia hoje? Oswald de Andrade em cena.* São Paulo: É Realizações, 2011.

GOMES, Heloisa Toller. Antropofagia. In: FIGUEIREDO, Eurídice (Org.). *Conceitos de literatura e cultura.* Juiz de Fora UFJF, 2010.

GRAMSCI, Antonio. *Cadernos do cárcere.* Temas de cultura. Ação católica. Americanismo e fordismo. Vol.4. Trad. Carlos Nelson Coutinho e Luiz Sérgio Henriques. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

GREENE, Roland. Antropofagia, invenção e objetificação do Brasil. In: ROCHA, João Cezar de Castro. RUFFINELLI, Jorge. (Orgs.). *Antropofagia hoje? Oswald de Andrade em cena.* São Paulo: É Realizações, 2011.

HALL, Stuart. **Da diáspora: Identidades e mediações culturais.** Belo Horizonte: UFMG, 2003.

HANSEN, João Adolfo. Autor. In: JOBIM, José Luís (Org.) **Palavras da crítica.** Tendências e conceitos no estudo de literatura. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

HELENA, Lúcia. *Totens e tabus da modernidade brasileira: símbolo e alegoria na obra de Oswald de Andrade.* Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1985.

HELENA, Lúcia. **Uma literatura antropofágica.** Fortaleza: UFC, 1983.

HIDALGO, Luciana. Autoficção brasileira: influências francesas, indefinições teóricas. *Alea*, Rio de Janeiro. V.15 — n.1 jan/jun, 2013.

JACKSON, Keneth David. **A metamorfose dos textos em Serafim Ponte Grande.** 1984. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/travessia/article/view/17581/16152>. Acesso em: 15 jan. de 2018.

JACKSON, Keneth David. **A prosa vanguardista na literatura brasileira: Oswald de Andrade.** São Paulo: Perspectiva, 1978.

JACKSON, Keneth David. Novas receitas da cozinha canibal. In: ROCHA, João Cezar de Castro. RUFFINELLI, Jorge. (Org.). **Antropofagia hoje?** Oswald de Andrade em cena. São Paulo: É Realizações, 2011.

JAGUARIBE, Beatriz. **Autobiografia e nação**: Henry Adams e Joaquim Nabuco. In: CAMINHA, Adolfo et al. (Org.). *Brasil-EUA*: antigas e novas perspectivas sobre sociedade e cultura. Rio de Janeiro: Leviatã, 1994.

JAUSS, Hans Robert. **A história da literatura como provocação à teoria literária**. São Paulo: Ática, 1994.

JEANNELLE, Jean-Louis. A quantas anda a reflexão sobre autoficção. In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (Org.). **Ensaio sobre a autoficção**. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: UFMG, 2014.

KLINGER, Diana. *Escritas de si, escritas do outro*: o retorno do autor e a virada etnográfica. Rio de Janeiro: 7letras, 2007.

KRYSINKI, Wladimir. As vanguardas e a reescritura da modernidade. In: BERND, Zilá. CAMPOS, Maria do Carmo (Orgs.). **Literatura e americanidade**. Porto Alegre: UFRGS, 1995.

LECARME, Jacques. Autoficção: um gênero mal? In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (Org.). **Ensaio sobre a autoficção**. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: UFMG, 2014.

LEJEUNE, Philippe. Autobiografia e poesia In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (Org.) **O pacto autobiográfico**: de Rousseau à internet. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: UFMG, 2008a.

LEJEUNE, Philippe. **Autogenèses**. Les Brouillons de soi, 2. Paris: Seuil, 2013.

LEJEUNE, Philippe. Definir autobiografia In: MORÃO, Paula (Org.) **Autobiografia.Auto-representação**. Trad. Paula Morão. Lisboa: Edições Colibri, 2003.

LEJEUNE, Philippe. **Le pacte autobiographique**. Paris: Seuil, [1975] 1996.

LEJEUNE, Philippe. **Les brouillons de soi**. Paris: Seuil, 1998b.

LEJEUNE, Philippe. **Moi aussi**. Paris : Seuil, 1986.

LEJEUNE, Philippe. O pacto autobiográfico (bis). In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (Org.) **O pacto autobiográfico**: de Rousseau à internet. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: UFMG, 2008b.

LEJEUNE, Philippe. O pacto autobiográfico, 25 anos depois. In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (Org.) **O pacto autobiográfico**: de Rousseau à internet. Trad. Jovita

Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: UFMG, 2008c.

LEJEUNE, Philippe. O pacto autobiográfico. In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (Org.) **O pacto autobiográfico**: de Rousseau à internet. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: UFMG, 2008d.

LEJEUNE, Philippe **L'autobiographie en France**. Paris: Armand Colin, [1971] 1998a.

LIMA, Luís Costa. **Mimesis e modernidade**: formas das sombras. Rio de Janeiro: Graal, 1980.

MACHADO, Roberto. **Deleuze, a arte e a filosofia**. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

MACIEL, Sheila Dias. TEIXEIRA, Silvana Aparecida. A devoração do tempo em Um homem sem profissão, memórias e confissões, sob as ordens de mamãe, de Oswald de Andrade. **Ipotese**, Juiz de Fora. V. 17 – n. 1, jan/jun 2013.

MIRANDA, José A. Bragança de; CASCAIS, Antonio Fernando. A lição de Foucault. In: FOUCAULT, Michel. **O que é um autor?** Trad. José A. Bragança de Miranda e António Fernando Cascais. Lisboa: Passagem, 1992.

MIRANDA, Wander Melo. **Corpos escritos**. Graciliano Ramos e Silviano Santiago. São Paulo: USP, 2009.

MOLLOY, Sylvia. **Vale o escrito**: a escrita autobiográfica na América hispânica. Trad. Antônio Carlos Santos. Chapecó: Argos, 2004.

MONTEIRO, André. O pensamento antropofágico e a experiência da subjetividade. In: NASCIF, Rose Mary Abrão; LAGE, Verônica Lucy Coutinho (Org). **Literatura, crítica e Cultura IV**. Interdisciplinaridade. Juiz de Fora: Ed UFJF, 2010.

NASCIMENTO, Evando. A antropofagia em questão. In: ROCHA, João Cezar de Castro. RUFFINELLI, Jorge. (Org.). **Antropofagia hoje?** Oswald de Andrade em cena. São Paulo: É Realizações, 2011.

NASCIMENTO, Evando. **Autoficção como dispositivo**: alterficções. *Matraga*, Rio de Janeiro, v.24— n.42, set./dez, 2017.

NASCIMENTO, Evando. Matérias primas: da autobiografia à autoficção. In: NASCIF, Rose Mary Abrão; LAGE, Verônica Lucy Coutinho (Org.). **Literatura, crítica e Cultura IV**. Interdisciplinaridade. Juiz de Fora: UFJF, 2010.

NIETZSCHE, Friedrich. **Ecce homo**. São Paulo: Max Limonad, 1986.

NIETZSCHE, Friedrich. **Segunda consideração intempestiva**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.

NODARI, Alexandre. A única lei do mundo. In: ROCHA, João Cezar de Castro. RUFFINELLI, Jorge. (Orgs.). **Antropofagia hoje?** Oswald de Andrade em cena. São Paulo: É Realizações, 2011.

NORONHA, Jovita Maria Gerheim. **A autobiografia intelectual de Patrick Chamoiseau**. 2003. 296 f. Tese (Doutorado em Letras) Faculdade de Letras, Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, 2003.

NORONHA, Jovita Maria Gerheim. Apresentação. In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (Org.). **Ensaio sobre a autoficção**. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: UFMG, 2014a.

NORONHA, Jovita Maria Gerheim. Escritas de si e política: o relato de infância de Patrick Chamoiseau. In: FERREIRA, Rogério de Souza. PEREIRA, Terezinha Maria Scher (Org.). *Literatura & política*. Juiz de Fora: UFJF, 2012.

NORONHA, Jovita Maria Gerheim. Entrevista. In: FAEDRICH, Anna. *Autoficções: do conceito teórico à prática na literatura brasileira contemporânea*. 2014. 228 f. Tese (Doutorado em Letras) Faculdade de Letras, PUCRS, Porto Alegre. 2014b.

NORONHA, Jovita Maria Gerheim. Notas sobre autobiografia e autoficção. In: NASCIF, Rose Mary Abrão; LAGE, Verônica Lucy Coutinho (Org.). **Literatura, crítica e Cultura IV**. Interdisciplinaridade. Juiz de Fora: UFJF, 2010.

NUNES, Benedito. A crise da filosofia messiânica. In: NUNES, Benedito. **Oswald canibal**. Perspectiva: São Paulo, 1979a.

NUNES, Benedito. A marcha das utopias. In: NUNES, Benedito. **Oswald canibal**. Perspectiva: São Paulo, 1979b.

NUNES, Benedito. Antropofagia ao alcance de todos. In: NUNES, Benedito. *A utopia antropofágica*. São Paulo: Globo, 2011a.

NUNES, Benedito. Antropofagia e vanguarda — acerca do canibalismo literário. In: NUNES, Benedito. **Oswald Canibal**. São Paulo: Perspectiva, 1979c.

NUNES, Benedito. Homem de muita fé. In: NUNES, Benedito. **Oswald canibal**. Perspectiva: São Paulo, 1979d.

NUNES, Benedito. O retorno à antropofagia. In: ROCHA, João Cezar de Castro. RUFFINELLI, Jorge. (Org.). NUNES, Benedito Oswald de Andrade em cena. São Paulo: É Realizações, 2011b.

OLMI, Alba. **Memória e memórias**: dimensões e perspectivas da Literatura memorialista. Porto Alegre: EDUNISC, 2006.

PETRONIO, Rodrigo. Entre o antropofágico e o aórgico: meditação em torno de Oswald de Andrade e Vicente Ferreira da Silva. In: ROCHA, João Cezar de Castro; RUFFINELLI, Jorge. (Org.). **Antropofagia hoje?** Oswald de Andrade em cena. São Paulo: É Realizações, 2011.

PELLEGRINI, Tânia; BERTELLI, Giordana Barbin. Escrita literária e 'subjetividade antropófaga' de Oswald de Andrade. **Ipotesi**, Juiz de Fora. V. 17 – n. 1, jan/jun 2013.

PIGNATARI, Decio. **Marco zero de Andrade**. 1964. Disponível em: [piwik.seer.fclar.unesp.br/alfa/article/viewFile/3230/2957](http://piwik.seer.fclar.unesp.br/alfa/article/viewFile/3230/2957). Acesso em: 15 jan.de 2018.

PIGNATARI, Decio. Tempo: invenção e inversão. In: ADRADE, Oswald de. **Um homem sem profissão**. Sob as ordens da mamãe. São Paulo: Globo, 2002.

RAMOS, Graciliano. *Memórias do cárcere*. São Paulo: Círculo do livro, 1987, vol. I.

RAMOS, Graciliano. *Infância*. São Paulo: Record, 1995.

REVEL, Judith. **Michel Foucault**. Conceitos essenciais. Trad. Maria do Rosário Gregolin; Nilton Milanez e Carlos Piovesani. São Carlos: Claraluz, 2005.

RICŒUR, Paul. **Tempo e narrativa**. Tomo III. Trad. Roberto Leal Ferreira. Campinas: Papirus, 1997.

ROLINIK, Suely. Guerra dos gêneros & guerra aos gêneros. **Item 4** — revista de arte. Rio de Janeiro. n.4, nov, 1996.

ROLINIK, Suely. Confiança. **Polichinelo**, Belém. n.14, ago 2013.

ROLINIK, Suely. Esquizoanálise e antropofagia. In: ALLIEZ, Eric (org.). **Gilles Deleuze**: uma vida filosófica. São Paulo: Ed.34, 2000.

ROLINIK, Suely. **Resistência e criação: um triste divórcio**. 2003. Disponível em: <http://www4.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/Divorcio.pdf> Acesso em: jul. de 2013.

ROUANET, Maria Helena. Quando os bárbaros somos nós. In: ROCHA, João Cezar de Castro. RUFFINELLI, Jorge. (Org.). **Antropofagia hoje?** Oswald de Andrade em cena. São Paulo: É Realizações, 2011.

ROUANET, Sergio Paulo. Manifesto antropófago II. In: ROCHA, João Cezar de Castro. RUFFINELLI, Jorge. (Org.). **Antropofagia hoje?** Oswald de Andrade em cena. São Paulo: É Realizações, 2011.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. **Les confessions**. Paris : Gallimard, 1972.

SAID, Edward W. O papel público de escritores e intelectuais. In: SADER, Emir (Org). *Edward W. Said*. **Cultura e política**. São Paulo: Boitempo, 2003.

SANTIAGO, Silviano. Sobre plataformas e testamentos. In: Oswald de. **Ponta de lança**. Globo: São Paulo, 1991.

SARTRE, Jean-Paul . *Les mots*. Paris : Gallimard, 1964.

SCHWARTZ, Jorge. De símios e antropófagos. Os macacos de Lugones, Vallejo e Kafka. In ROCHA, João Cezar de Castro. RUFFINELLI, Jorge. (Org). **Antropofagia hoje?** Oswald de Andrade em cena. São Paulo: É Realizações, 2011.

SCHWARTZ, Jorge. O perfeito cozinheiro das almas deste mundo: diário ou ficção? In: ANDRADE, Oswald de. **O perfeito cozinheiro das almas deste mundo**. São Paulo: Globo, 2014.

SCHWARTZ, Jorge. **Oswald de Andrade**: literatura comentada. São Paulo: Abril Educação, 1980.

SILVA. Anderson Pires da. **Mário e Oswald**. Uma história privada do modernismo. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009.

STERZI, Eduardo. A dialética da devoração e devoração da dialética. In: ROCHA, João Cezar de Castro. RUFFINELLI, Jorge. (Org.). **Antropofagia hoje?** Oswald de Andrade em cena. São Paulo: É Realizações, 2011.

VIANNA, Arnaldo Rosa. Multiculturalismo e Pluriculturalismo. In: FIGUEIREDO, Eurídice (Org.). **Conceitos de literatura e cultura**. Juiz de Fora UFJF, 2010.

VIANNA, Magda França. Crioulização e Crioulidade. In: FIGUEIREDO, Eurídice (Org.). **Conceitos de literatura e cultura**. Juiz de Fora: 2010.

VILAIN, Philippe. A prova do referencial. In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (Org.). **Ensaio sobre a autoficção**. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: UFMG, 2014a.

VILAIN, Philippe. **Defense de Narcise**. Paris: Grasset, 2005.

VILAIN, Philippe. Dois eus em confronto. In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (Org.). **Ensaio sobre a autoficção**. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: UFMG, 2014b.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. A inconstância da alma selvagem. São Paulo: CosacNaify, 2002.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Entrevista. In: SZTUMAN, Renato (Org.). **Encontros**. Rio de Janeiro: Azougue, 2008.